



**Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un
star-system contemporain et ses discours publics. Des usages
de la littérature au service de l'action des grands
architectes-urbanistes**

Géraldine Molina

► **To cite this version:**

Géraldine Molina. Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un star-system contemporain et ses discours publics. Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes. Sciences de l'Homme et Société. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2010. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-00536602⟩

HAL Id: tel-00536602

<https://theses.hal.science/tel-00536602v1>

Submitted on 16 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE SOLIDARITES, SOCIETES, TERRITOIRES (LISST)
CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES URBAINES (CIEU) (UMR 5193 DU CNRS)
ÉCOLE DOCTORALE TEMPS, ESPACES ET SOCIETES

THESE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse délivré par
L'Université de Toulouse II – Le Mirail

Spécialités : Géographie – Aménagement du Territoire

Les faiseurs de ville et la littérature : **lumières sur un *star-system* contemporain et ses discours publics**

Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes

– Tome 1 –

Présentée et soutenue publiquement par
Géraldine Molina

Le 4 octobre 2010

Véronique Biau, Architecte-Urbaniste de l'État, sociologue, Directrice du Centre de Recherche sur l'Habitat (CNRS), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine, examinatrice

Marie-Christine Jaillet, Directrice de recherche au CNRS, Directrice du LISST, Université de Toulouse II – Le Mirail

Daniel Le Couedic, Professeur à l'Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne Occidentale, rapporteur

Robert Marconis, Professeur à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, directeur de thèse

Thierry Paquot, Professeur à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris 12 – Val-de-Marne, codirecteur de thèse

Vincent Veschambre, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, rapporteur

LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE SOLIDARITES, SOCIETES, TERRITOIRES (LISST)
CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES URBAINES (CIEU) (UMR 5193 DU CNRS)
ÉCOLE DOCTORALE TEMPS, ESPACES ET SOCIETES

THESE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse délivré par
L'Université de Toulouse II – Le Mirail

Spécialités : Géographie – Aménagement du Territoire

Les faiseurs de ville et la littérature : **lumières sur un *star-system* contemporain et ses discours publics**

Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes

– Tome 1 –

Présentée et soutenue publiquement par
Géraldine Molina

Le 4 octobre 2010

Véronique Biau, Architecte-Urbaniste de l'État, sociologue, Directrice du Centre de Recherche sur l'Habitat (CNRS), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine, examinatrice

Marie-Christine Jaillet, Directrice de recherche au CNRS, Directrice du LISST-Cieu, Université de Toulouse II – Le Mirail

Daniel Le Couedic, Professeur à l'Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne Occidentale, rapporteur

Robert Marconis, Professeur à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, directeur de thèse

Thierry Paquot, Professeur à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris 12 – Val-de-Marne, codirecteur de thèse

Vincent Veschambre, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, rapporteur

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

René Char (1948), *Fureur et mystère*, p.263

Remerciements

Merci à tous ceux qui, par leurs encouragements, leur présence, leur aide précieuse m'ont permis d'atteindre le bout du chemin.

Merci à mes directeurs : à Robert Marconis, d'avoir accepté de me suivre sur un sujet aventureux et d'avoir ainsi rendu ce travail possible, à Thierry Paquot pour sa curiosité, son soutien, son enthousiasme et sa disponibilité dans toutes les étapes du travail.

Merci au laboratoire LISST-Cieu et au département de Géographie de l'Université de Toulouse-le-Mirail pour leur accueil durant ces années de thèse, de m'avoir donné la possibilité de réaliser mon travail dans de bonnes conditions notamment par l'attribution d'une allocation de recherche, d'un monitorat puis d'un poste d'ATER. Mes pensées vont tout particulièrement vers Marie-Christine Jaillet et Denis Eckert pour leur attention, leur intérêt et leur conception toujours ouverte et éthique de la recherche. Merci à vous deux de n'avoir jamais oublié les « petits » du laboratoire !

Merci aussi à mes relecteurs Véronique Biau, Jean-Louis Violeau, Monique Membrado, Carine, Andréa, Zézé, Séverine, Mélanie, Sandrine, Eugénie qui ont permis d'améliorer la qualité de ce manuscrit. Ce travail vous doit tellement.

Un très grand merci à Clément d'avoir supporté pendant des années une thésarde, avec tout ce que cela impliquait et de son aide efficace pour la mise en page de ce mémoire. Merci à Eve-Anne de m'avoir épaulée les derniers jours, à Johan pour sa patience et sa présence de tous les instants, à Denis d'avoir mobilisé le redoutable « Père Fouettard » lors de la dernière ligne droite, à Fabrice pour ses conseils lors de l'ébauche du plan de thèse.

Merci à ceux qui m'ont apporté leur soutien, accordé du temps et encouragée au tout début de cette thèse, alors que le sujet restait encore par trop aventureux, merci Olivier Orain, Bertrand Desailly, Marcel Roncayolo et Gilles Novarina.

Merci à tous ceux qui, par la suite aussi, m'ont témoigné leur intérêt pour « un vrai sujet de recherche fondamentale » et tout spécialement à Françoise Choay, Jean-Pierre le Dantec, Philippe Hamon, Véronique Biau, Jean-Louis Violeau, Laurence Barthe, Pierre Fernandez.

Merci également à tous les témoins des champs de l'architecture et de l'urbanisme qui ont accepté de me recevoir et de se prêter au jeu de l'échange, aux architectes et autres acteurs de ces univers qui m'ont accordé de leur temps pour le travail d'enquête.

Merci à mon petit dragon basque, Andréa, ainsi qu'à Marouan de m'avoir tant aidée et d'être des amis aussi extraordinaires. Merci à tous mes autres amis pour leur patience, leur soutien et leurs encouragements. Une pensée spéciale pour les docteurs et doctorants de Dynamiques Rurales qu'ont été ou que sont Eve-Anne, Mélanie, Johan, Aude, Rémi pour leur amitié, certaines collaborations si fructueuses, leur conception intelligente, positive et collective de la recherche. Quant aux jeunes chercheurs du Cieu et du LISST, mes remerciements vont vers Lionel, Marion, les deux Séverine, Félicie, en souvenir des bons moments passés durant cette thèse, et Babacar pour sa bonne humeur inébranlable. Special thanks to Peter too from the LISST-Cieu.

Merci à ma famille aussi pour certains temps sacrifiés au travail.

Merci, enfin, aux quelques-uns qui ont exprimé tout haut leur scepticisme et m'ont donné l'envie de les contredire...

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	5
PARTIE I : Ville, littérature et société	23
Chapitre 1 : Ville, littérature et société : une question à enjeux multiples pour les études urbaines.....	27
Chapitre 2 : Pour un état du « <i>champ géographico-littéraire</i> » quels apports de la géographie à la question espace et littérature ?.....	77
Chapitre 3 : La littérature et tous ses espaces : quels enjeux pour la géographie ?.....	129
PARTIE II : Les discours des architectes-urbanistes stars : une entrée pour interroger la production de la ville	173
Chapitre 4 : Les grands architectes-urbanistes et la question de la production de la ville : des acteurs et espaces à forts enjeux.....	177
Chapitre 5 : Le rôle des discours publics des vedettes de l'architecture et de l'urbanisme	257
PARTIE III : La littérature, une ressource de mise en scène des grands faiseurs de ville.....	317
Chapitre 6 : Les architectes-urbanistes et la littérature : stratégie d'enquête sur une rencontre.....	321
Chapitre 7 : Les "présences" littéraires dans le monde des faiseurs de ville.....	351
Chapitre 8 : Les références littéraires dans les discours des stars	413
Chapitre 9 : La "tentation" littéraire des grands architectes-urbanistes	533
PARTIE IV : Les grands architectes-urbanistes et la littérature : la promesse tenue d'un triple éclairage sur une rencontre et deux objets.....	691
Chapitre 10 : L'architecte-urbaniste ou la figure de l'équilibriste : une stratégie de positionnement complexe pour agir sur la ville.....	695
Chapitre 11 : Éclairer la reconstruction de la légitimité des faiseurs de ville et le fonctionnement de la littérature	751
PERSPECTIVES.....	793
BIBLIOGRAPHIE	801
ANNEXES.....	847
TABLE DES MATIERES	958

Nota bene

Conventions

- Sauf mention contraire, photographies, schémas, illustrations sont de l'auteur.
- 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.

Par exemple : « *La compétence de l'architecte paraît bien être avant tout compétence à manipuler des êtres de papier plus que des pierres et du ciment, à manipuler des simulacres qui sont des signes* » (Hamon, 1989, p.28).

- J'utilise par contre des guillemets et des caractères droits pour mettre en évidence l'usage de termes méritant quelques précautions de langage. Par exemple : les acteurs "ordinaires".
- Un encadré ainsi que des guillemets puis des caractères droits permettent de signaler les extraits de discours publics (écrits ou oraux) d'une certaine longueur, la source est alors indiquée entre parenthèses.
- Les citations courtes d'entretiens intégrées dans le texte figurent au même titre que d'autres citations. Elles sont simplement suivies du mot entretien. Par exemple : l'« *égo démesuré* » des architectes (Choay, entretien).
- Les extraits d'entretiens d'une certaine longueur seront mis en valeur par l'utilisation d'une police de taille plus petite, par l'augmentation des marges ainsi que leur décrochement par rapport au texte. Pour alléger le texte, ne sera indiqué entre parenthèses que le nom de l'acteur cité.

Par exemple :

« Il y a une sorte de charbon au départ, chacun à le sien propre [...] ces références littéraires font partie de l'univers du créateur. Ça fait partie de ses "préférences" comme dirait Gracq » (Le Dantec).

Précautions par rapport à la parole recueillie en entretien :

Les entretiens ont été enregistrés avec l'accord des enquêtés. En début d'entretien, je leur indiquais la possibilité de me préciser s'ils souhaitaient que certains de leur propos ne soient pas utilisés dans le cadre de mon travail. Aucun n'a eu recours à cette possibilité. La confirmation d'autorisation pour l'utilisation de ces entretiens n'a ensuite pas été demandée et ce pour différentes raisons qui relèvent d'un positionnement scientifique. Tout d'abord, il ne s'agit en aucun cas de paroles "volées". De plus les enquêtés sont des personnages publics que le chercheur peut, en toute indépendance, investir comme objet d'étude. Par ailleurs, proposer une relecture de l'entretien par les enquêtés aurait inévitablement conduit à une réécriture et un travail qui auraient fait perdre leur spontanéité aux propos, en les soumettant à une démarche relevant plus du contrôle d'une image publique que de la confiance.

Dans la mesure où j'enquêtai sur la logique de la personnalisation, et sur un *star-system* dans lequel les vedettes cherchent à exhiber certaines caractéristiques individuelles, il me semblait aussi difficile de rendre anonyme l'ensemble des propos recueillis. J'ai par contre fait le choix d'avoir recours ponctuellement à l'anonymat, pour certains passages qui correspondent aux moments où la parole bascule dans le champ de l'attaque personnelle.

INTRODUCTION GENERALE

« Quand on prend des risques, on peut perdre.
Quand on n'en prend pas, on perd toujours. »

Citation du film *Joueuse* de Caroline Bottaro, 2009¹

En guise d'introduction : petit dialogue entre un auteur et son lecteur

L'exercice de thèse s'inscrit continuellement sous le signe d'un jeu aux multiples facettes : un jeu de raisonnement, un jeu d'enquête, de pistes à suivre, de phénomènes à découvrir et à éclairer, un jeu d'écriture, et enfin un jeu de dialogue avec la communauté scientifique et plus généralement les lecteurs. Dans cette aventure, le thésard doit démontrer sa capacité à inscrire sa recherche à l'aval de différents travaux, à accrocher l'attention de son lecteur et le tenir, sinon en haleine, du moins en éveil jusqu'à la fin d'un mémoire puis à se plier au jeu des questions / réponses lors d'une soutenance orale... C'est donc en plaçant dès le départ cette thèse sous le signe de l'échange et en empruntant la forme d'un dialogue avec un lecteur imaginaire (mais aux questions et réactions fort plausibles et parfois en partie inspirées des échanges que j'ai pu avoir avec certains interlocuteurs)² que cette introduction propose d'entrer dans le vif du sujet.

Le titre de votre thèse apparaît énigmatique et attise ma curiosité. Qu'entendez-vous par « les faiseurs de ville et la littérature » ou les « usages de la littérature » ?

- La formulation du titre est quelque peu sibylline en effet. Elle présente cependant l'intérêt de regrouper les différentes utilisations que les architectes-urbanistes stars³ font de la littérature : que ce soit les références qu'ils incluent dans leurs discours publics, le style littéraire qu'ils s'y plaisent à employer (adoptant alors la posture d'un architecte-poète ou écrivain), ou encore l'intégration de l'écrivain ou de son œuvre dans le travail de maîtrise d'œuvre, l'utilisation de sa compétence au sein des agences pour la rédaction de certains écrits, l'invitation de cet acteur lors des grands-messes du milieu architectural ou urbanistique, etc., etc.

¹ D'après l'œuvre *La joueuse d'échecs* de Bertina Henrichs, 2005.

² Dont l'enthousiasme ou le scepticisme face à un sujet de thèse qui laissait rarement indifférent ont influencé, d'une manière ou d'une autre, la construction de ma réflexion.

³ Entendez par là, ceux dont « on » parle dans les revues chics et les dîners en ville, les vedettes si vous voulez...

Loin des autoroutes disciplinaires

- Cette question des usages de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme apparaît certes originale, et sort incontestablement des sentiers battus, mais n'est-elle pas quelque peu mineure et marginale au regard des grandes problématiques de l'architecture et de l'urbanisme actuels ? Son traitement peut-il aboutir à autre chose que des découvertes de second plan qui ne pourraient intéresser que de bien rares érudits ou spécialistes de l'urbanisme, de l'architecture et de la littérature ?

- Votre interrogation recouvre à mon avis deux questions : celle de la prise de risque et celle des enjeux que peut prétendre soulever un sujet de recherche *a priori* mineur. J'y répondrai dans cet ordre.

La stratégie de recherche adoptée dans le cadre de cette thèse a été quelque peu à la fois aventureuse et inconfortable. Si toute recherche implique toujours une part de risque, en s'éloignant du sujet convenu dont la pertinence ne s'imposait pas d'une manière évidente, le travail proposé en a peut être pris davantage. En choisissant de m'intéresser aux présences de la littérature dans la ville et dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, je m'aventurais en effet en dehors des chemins habituels et balisés, des autoroutes disciplinaires, et investissais un terrain peu exploré. Loin de la progression tranquille et assurée, le sujet a donc impliqué un cheminement qui ne s'est pas fait sans heurts, sans confrontations à des impasses, sans doutes et découragements ponctuels. Avant de trouver, il faut parfois accepter de se perdre... Les retours en arrière, remises en question décourageantes, mais aussi les nouvelles expéditions enthousiastes, les belles découvertes et vraies surprises ont jalonné ce parcours de recherche. La construction de l'objet et de la recherche s'est faite d'une manière progressive. Elle a nécessité différentes étapes, notamment une longue démarche exploratoire et empirique puis un resserrement progressif autour d'un objet de recherche bien identifié.

Au fil des enquêtes exploratoires¹, l'utilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme - et plus précisément par les stars de ces milieux, dans leurs discours publics - s'est petit à petit imposé comme un sujet de recherche pouvant donner lieu à une recherche spécifique². À cette étape du parcours, il s'agissait de répondre au questionnement suivant : Quelles sont les différentes utilisations que les "grands architectes-urbanistes" font de la littérature ? Pour quelles raisons y ont-ils

¹ « Ce n'est pas, [...] au sociologue de choisir ses "objets" (à tous les sens du terme) : c'est à lui de se laisser guider par les déplacements des acteurs dans le monde tel qu'ils l'habitent » (Heinich 2001, p.99).

² Enquête qui promettait de dépasser la réflexion en la sortant des cadres habituels et légitimes des études urbaines. Il s'agissait ainsi d'appliquer à mon cas, les conseils de Bernard Lahire qui invitait, pour la sociologie, à sortir des sujets conventionnels pour faire preuve d'un peu d'audace :

« La dignité académique voudrait que l'on n'étudie que des objets socialement (symboliquement) dignes d'intérêt. Les pratiques d'écriture apparaissent ainsi, à l'entendement académique, comme un objet "bizarre", "insignifiant" et sans importance face aux "grands problèmes" ou aux "grands thèmes" institués. [...] Ainsi va la vita academica et le flair des bons chercheurs qui cherchent et trouvent les "bons objets", ceux qui ressemblent à de "vrais-bons-objets" de sociologue et quoi, parce qu'ils y correspondent trop parfaitement, accentuent les paresseuses interprétatives et font rarement avancer la connaissance sociologique. On peut être cependant enclin à penser que les grands problèmes théoriques peuvent et doivent être posés à partir de l'étude d'objets apparemment mineurs et que ceux-ci n'impliquent ni la quête d'un exotisme intérieur ni la recherche systématique des marges » (2001, p.202).

recours ? Comment les décrire, les quantifier et les analyser ? Apparaissent-elles comme des phénomènes marginaux au sein des champs architectural et urbanistique ou sont-elles au contraire révélatrices de tendances plus générales ? Existe-t-il d'autres usages de la littérature observables dans ces univers ? L'enquête avait également pour objectif de replacer ces usages dans leur contexte, dans les univers sociaux dont dépendent ces acteurs et dans lesquels ils déploient leurs stratégies de mise en scène. Il convenait donc aussi d'interroger plus largement les champs de l'architecture, de l'urbanisme et plus largement la société elle-même. L'enjeu était de comprendre ce que ces présences de la littérature en architecture et en urbanisme pouvaient nous apprendre sur les discours publics des grands architectes-urbanistes, sur ces acteurs, leurs fonctionnements, les stratégies de mise en scène de l'action sur la ville et donc plus largement sur la production des espaces urbains.

En choisissant un tel sujet comme cœur de cible, il a fallu ensuite relever deux principaux défis en s'exposant à deux risques. Le premier était que les résultats de l'enquête ne démontrent en définitive qu'une présence très faible de la littérature en architecture et en urbanisme. L'analyse aurait alors été réduite à les analyser comme des phénomènes exceptionnels n'autorisant pas de montée en généralité. Le second était que ces usages, quelle que soit leur importance quantitative, ne révèlent au final que des éléments et processus très anecdotiques sur les champs de l'architecture et de l'urbanisme.

La prise de risque s'est avérée payante. Non seulement l'enquête a permis d'identifier une pluralité d'utilisation de la littérature par les grands architectes-urbanistes et plus largement dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, mais leur analyse a également révélé des enjeux importants et permis d'éclairer un grand nombre de problématiques essentielles de la production des espaces urbains. Pratiques culturelles *a priori* anecdotiques, les divers usages de la littérature se sont avérés être d'excellents révélateurs des modes de fonctionnement de faiseurs de ville, de leurs stratégies de légitimation de l'action, de la manière dont ils utilisent le discours comme ressource essentielle de séduction. Ce sujet de recherche mineur a ainsi permis d'aborder des questions majeures pour la compréhension d'un groupe de producteurs d'espaces. L'enquête permettait en effet de comprendre les différentes manières dont le grand faiseur de ville utilise la littérature dans ses discours publics pour mettre en scène sa personnalité et son action. En analysant notamment les références ou les procédés stylistiques littéraires, l'enjeu était d'apprécier comment l'architecte-urbaniste star se servait de la littérature comme ressource efficace pour construire son image publique et ainsi d'éclairer le fonctionnement du champ de l'architecture et de l'urbanisme comme *star-system*, d'en mesurer les enjeux mais aussi les paradoxes. Étudier les usages que font de la littérature les grandes vedettes des mondes architectural et urbanistique apportait un éclairage sur les mécanismes de légitimation de l'action sur la ville, sur l'évolution du métier d'architecte et d'urbaniste, et sur la capacité de ces acteurs à s'adapter aux évolutions sociétales et aux aléas de la production des territoires.

De plus, un tel objet de recherche interrogeait également les modalités de production de la ville, les représentations et valeurs qui la sous-tendent en appréciant comment l'utilisation de la littérature, sous ses différentes formes, participe à les souligner et à les valoriser au sein des discours publics. Il questionnait aussi plus largement le

fonctionnement de l'architecture et de l'urbanisme contemporains, leur référentiel actuel, les modes du penser et du « *faire la ville* » actuels. Au travers d'un tel sujet, c'était donc la question de la production des espaces urbains qui s'avérait être en jeu. Ce travail d'enquête ne s'attachait donc pas à mobiliser la littérature et à l'étudier pour elle-même, mais bien plutôt à saisir comment, en tant que construction sociale et du fait des interactions particulières qu'elle entretient avec la société, elle permettait d'interroger un certain nombre de problématiques socio-spatiales, de pratiques et d'actions sur l'espace. Ce travail entre dans la fabrique de la ville et de ses architectures par les discours de ses stars et les usages qui y sont faits de la littérature, et non pas par le dessin, le programme ou le projet - trois composantes du métier d'architecte-urbaniste classiquement abordées - confortant l'idée souvent émise par les praticiens que leur production relève du récit et produit de la fiction... « *Récit* », « *fiction* », ne sommes-nous pas en terrain littéraire ?

Origines et contexte de la recherche

Je comprends à présent que les résultats obtenus puissent éclairer bien plus que la simple rencontre entre architecture et littérature et délivrer des clés de lecture intéressantes sur la production de la ville contemporaine. Je me demande par contre comment un tel sujet a pu naître dans l'esprit d'une géographe.

Dans la relation qui unit un chercheur à son objet, au paramètre de la pertinence scientifique, viennent s'ajouter d'autres déterminants, notamment l'attraction personnelle pour des thèmes ou problématiques spécifiques, mais aussi ses compétences préalables à traiter un sujet. Ceux-ci le conduisent à sélectionner un objet plutôt qu'un autre dans le champ des possibles qui s'offre à lui. Un tel constat¹ ne conduit bien sûr pas pour autant à renoncer au principe de la démarche scientifique mais invite bien plutôt à la fonder sur l'explicitation et l'objectivation maximales des déterminants sur lesquels elle repose.

Pour ma part, j'ai toujours nourri une réelle passion pour la littérature qui m'a amenée à poursuivre, en parallèle de mes études en géographie puis de spécialisation sur l'urbanisation et l'urbanisme, un cursus en Lettres Modernes (et m'a permis d'acquérir certaines compétences en rhétorique et en analyse littéraire). Transformer un objet de désir, une passion en sujet de recherche ne s'est pourtant pas d'emblée imposé comme une évidence, bien au contraire. Longtemps, je n'ai pas vu comment concilier ces deux facettes de ma formation et avais établi entre elles une frontière étanche. Je ne percevais pas la pertinence à laquelle la géographie pouvait prétendre en investissant la littérature comme "terrain" de jeu et quelle contribution spécifique elle pouvait

¹ S'il est utile de le rappeler, ce constat de la relativité de toute production scientifique en fonction du chercheur, de ses caractéristiques personnelles, de son inscription dans une discipline particulière et un environnement de recherche spécifique (laboratoire de recherche, réseau de chercheurs, etc.) a été établi, notamment par la sociologie des sciences. Parmi la multitude de travaux sur cette question, il est possible de citer ceux de Bruno Latour (notamment : 1987), ceux de Pierre Bourdieu (notamment : 1997) mais aussi, plus spécifiquement pour ce qui concerne la géographie, la thèse d'Olivier Orain qui propose un panorama des postures géographiques au XX^e siècle (2003). Ce constat est aujourd'hui parfaitement intégré comme base de la démarche scientifique dans les travaux se réclamant d'une posture constructiviste auxquels cette thèse appartient.

apporter par rapport à d'autres disciplines. Je ne voyais pas comment elle pouvait se saisir de la littérature comme objet de recherche en mobilisant les outils des sciences sociales pour éclairer des processus socio-spatiaux.

Ce n'est qu'en DEA (2005) et dans un premier article (2007), que j'ai commencé à entrevoir la possibilité de réconcilier dans un objet de recherche ces deux versants. En travaillant sur l'influence de la littérature sur les représentations des espaces urbains, j'espérais pouvoir investir une certaine dimension sociale en explicitant la manière dont la littérature devenait un référent pour penser, rêver et agir sur la ville. Cependant, en tentant de démontrer que se produisaient des transferts d'images d'une représentation littéraire vers une autre représentation artistique, sociale ou politique, mon analyse se heurtait à un risque majeur : celui de la surinterprétation. L'existence d'homologies entre deux représentations ne suffisait en effet pas, à mon sens, à administrer la preuve de l'influence de l'une sur l'autre qui pouvait s'expliquer par de multiples raisons. Au vu de cette limite, la méthodologie mise en œuvre dans ces premières recherches apparaissait peu viable pour le travail de thèse et fut abandonnée. Toutefois, certains apports de ces travaux invitaient de manière plus encourageante à poursuivre l'aventure. Par l'analyse d'un exemple tel que celui du rôle joué par l'œuvre de Victor Hugo dans la construction de Notre-Dame de Paris comme haut-lieu parisien, le DEA avait donné une illustration de l'incidence que peut avoir une œuvre littéraire sur l'espace qu'elle met en fiction. J'avais mis en effet en évidence l'influence que cette œuvre littéraire avait exercée sur les représentations et pratiques sociales de cet espace, mais aussi sur les opérations d'aménagement qui y ont menées. Dans une ville comme Paris, un certain nombre de lieux mis en scène par la littérature sont devenus l'objet de pratiques sociales, notamment touristiques, massives. Ainsi, si la question de la méthodologie apparaissait problématique, ces premières études exploratoires avaient tout de même permis de constater qu'il existait une véritable question littérature / société / ville susceptible de constituer un enjeu intéressant pour la géographie et les études urbaines.

Prenant la mesure de ce retour réflexif et critique sur cette recherche de DEA, j'ai donc débuté ma thèse en abandonnant la perspective d'une réflexion théorique comme point de départ et le postulat d'une influence de la littérature que l'enquête aurait ensuite eu à démontrer. Lors de la phase exploratoire de ma recherche, je me suis refusée à adopter une démarche hypothético-déductive en tentant de revenir plutôt aux phénomènes eux-mêmes, à une approche plus empirique. Dans cette perspective, il s'agissait alors d'apprécier, tout simplement, si des traces d'une présence littéraire dans la ville pouvaient être relevées. La suite de l'aventure et de la construction de l'objet, vous la connaissez puisque je vous l'ai retracée dans ma réponse précédente.

La question de l'ancrage disciplinaire

Je viens de feuilleter votre thèse, de la parcourir en diagonale et il me semble qu'elle s'éloigne beaucoup des conventions d'une recherche en géographie : pas de terrain d'enquête, pas d'entrée territoriale et pas de carte ! Qu'a-t-elle finalement de géographique ?

Tout d'abord, la géographie ne suffit pas à résumer l'ancrage disciplinaire de cette thèse dont le sujet se situe à l'interface de différents champs de savoirs, qui a bénéficié d'une co-direction entre un géographe, Robert Marconis, et un philosophe de l'urbain, Thierry Paquot et s'est principalement déroulée avec un rattachement principal à un laboratoire à forte tradition interdisciplinaire, le LISST-Cieu. Mon positionnement personnel de recherche a consisté à m'inscrire dans une démarche d'« *interdisciplinarité focalisée* »¹, c'est-à-dire d'un travail faisant appel à des outils et méthodes empruntés à d'autres disciplines mais qui garde un objectif, une perspective de questionnement géographique. L'interdisciplinarité se voit ainsi utilisée pour enrichir une réflexion géographique sur l'urbanisme et l'architecture et donc depuis un point de départ disciplinaire qui permet d'éviter un certain nombre des difficultés auxquelles se heurtent couramment les études à prétention « *interdisciplinaire* » ou « *transdisciplinaire* »². Le point de départ géographique se trouve enrichi par l'ouverture à d'autres domaines de savoirs que sont, par exemple, la sociologie de l'art, la sociologie des professions, la sociohistoire de l'architecture et l'urbanisme, les théories sur l'acteur et l'action (notamment en sociologie), les théories des sciences politiques (comme celle du référentiel), mais aussi différentes approches de la littérature (la critique littéraire, la rhétorique, la géographie, la sociologie, les sciences politiques, l'histoire, etc.). Il s'agissait de se servir de chacun de ces champs de connaissance pour éclairer une des facettes du sujet d'étude.

Reconnaître le caractère « *focalisé* » de cette perspective interdisciplinaire consistait aussi à prendre conscience des limites du travail engagé. Malgré les passerelles établies entre ces domaines de savoirs, il fallait reconnaître que ma culture et mes compétences initiales relevaient des champs de la géographie, de l'urbanisme et des études littéraires. Ma découverte et mon acculturation à certains des autres champs de connaissance (comme la sociologie de l'art ou des professions) ayant été tardives, mon regard reste certainement quelque peu naïf et lacunaire sur certains champs de recherche. Sa fraîcheur impliquait certainement aussi peut-être quelques atouts. Elle préservait en effet d'un certain nombre d'*a priori* et de l'adoption d'une démarche

¹ Patrick Charaudeau définit le concept d'interdisciplinarité focalisée de la manière suivante : « *l'interdisciplinarité est abordée par une discipline, à l'intérieur d'une discipline. A ce moment-là, étant donné qu'on a le soubassement solide de cette discipline, on peut se demander ce qui enrichit, ce qui peut aider en sociologie, en psychologie sociale, en anthropologie sociale, en histoire, en sémiotique, etc* » (2000).

² Voir sur cette question l'article de Georges Gusdorf, « Interdisciplinaire (connaissance) », *Encyclopedia Universalis* (1980) mais également d'Eve-Anne Bühler, Fabienne Cavaillé et Mélanie Gambino, « Le jeune chercheur et l'interdisciplinarité en sciences sociales : des pratiques remises en question » (2006). La transgression complète des frontières disciplinaires, telle que la pratique Thierry Paquot, implique en effet une « *transdisciplinarité* » qui n'est pas à la portée de tout chercheur, à plus forte raison en début de carrière (2007).

excessivement hypothético-déductive. Elle garantissait ainsi plus d'attention aux découvertes révélées par l'enquête et aux surprises qu'elle réserve. Bien modestement et certainement non sans quelques maladresses ces différents champs de savoir se voyaient donc mis à contribution d'un projet géographique. Mais encore reste-il préciser ce que l'on entend par « *géographique* »...

Pour ceux qui considèrent que la géographie se résume à l'entrée thématique, le terrain, et l'usage des cartes, peut-être qu'effectivement cette thèse n'a rien de « *géographique* ». Mais je ne crois pas que l'identité de cette discipline se résume à ces trois dimensions. Sans prétendre résoudre en quelques lignes des questions épistémologiques fondamentales auxquelles certains spécialistes consacrent l'ensemble de leurs travaux, j'ai tendance pour ma part, comme bien d'autres géographes, à défendre une conception plus ouverte de cette science. La géographie s'est d'ailleurs toujours renouvelée grâce à des travaux qui ont osé prendre leurs distances avec des postures convenues et faire preuve d'un peu d'audace en s'aventurant au-delà des frontières de la discipline. La « *géo-histoire* » telle que l'entendait Marcel Roncayolo qui - comme son nom l'indique - est allée buissonner du côté de l'histoire, le courant de la géographie de la perception qui s'est enrichi des apports de la psychologie cognitive, ou encore celui de la géographie des représentations qui s'est inspiré des travaux sur les représentations sociales en sociologie en sont quelques exemples parmi bien d'autres.

Bien qu'ils ne soient pas représentatifs de l'ensemble du groupe social auquel ils appartiennent¹, certains géographes éprouvent aujourd'hui un certain malaise quant à l'identité de leur discipline. S'il n'est que rarement formulé explicitement et s'avère être un sujet quelque peu tabou, cet embarras quant à l'identité de la discipline transpire pourtant d'un certain nombre de débats et discussions et les conduit à adopter parfois une attitude qui peut sembler quelque peu paradoxale. Ils ont en effet souvent recours à des outils théoriques et méthodologiques issus d'autres disciplines pour la renouveler et l'enrichir mais conservent toujours le complexe de ne pas faire assez « *géographique* » qui se traduit par le repli derrière certaines valeurs et outils refuges. Prenant une dimension axiomatique pour ces géographes, considérés comme des incontournables, ces valeurs et outils méritent cependant d'être questionnés : suffisent-ils à construire une identité disciplinaire spécifique et pertinente ? Si l'on en croit les multiples réactions informelles observables lors des séminaires ou colloques interdisciplinaires, ils sont souvent reçus comme des arguments peu convaincants par les collègues en sciences sociales. Les éléments que vous évoquiez dans votre question font partie de ces axiomes que certains géographes, mais aussi - et peut-être plus encore - le grand public, considèrent comme des piliers de l'identité disciplinaire. Nous pouvons revenir sur chacun de ces éléments structurant la représentation sociale du géographe en les formulant comme des propositions pour en discuter la pertinence :

. « *le géographe fait des cartes* » : est certainement le principe, à la fois le plus simpliste, et en même temps le plus ancré dans les mentalités du grand public et de

¹ D'ailleurs caractérisé, comme dans beaucoup d'autres disciplines, par une très grande diversité quant au positionnement disciplinaire et épistémologique.

certaines représentations de la discipline. Un exemple en est que la plupart des doctorants géographes n'osent pas prendre le risque de ne pas avoir de carte dans leur mémoire¹ et les intègrent à tout prix (c'est-à-dire parfois au prix de leur médiocrité et de leur absence de pertinence que ne manquera pas de souligner le jury expliquant qu'il aurait mieux valu « *à la limite ne pas en mettre* », de même qu'il se serait empressé de critiquer leur absence). Si le géographe travaille sur les représentations sociales, par exemple, l'usage des cartes mentales sera attendu. Et ce, même si un certain nombre de travaux de la psychologie cognitive ont démontré à quel point ce mode de représentations était discriminant notamment selon les genres (les aptitudes masculines étant en la matière plus importantes que les féminines)², mais aussi selon le niveau d'étude de l'enquête³. Ces arguments conduisent à envisager l'exercice de la carte mentale sous l'angle du biais méthodologique et de la déformation professionnelle. Outil de représentation privilégié du géographe, la carte n'est en effet pas un mode de transmission naturelle des représentations des acteurs "ordinaires" qui sont bien souvent plus qu'embarrassés lorsqu'il leur est demandé, dans le cadre d'une investigation, de cartographier leur rapport quotidien à l'espace. En exigeant des enquêtés qu'ils se plient à un tel exercice, le géographe se confronte donc à un véritable paradoxe pour une recherche en sciences sociales : au lieu d'adapter ses outils de recueil à la population étudiée pour faire en sorte que la situation d'entretien soit la plus naturelle possible, il en vient à demander à ces enquêtés de mobiliser des outils dont ils ne sont absolument pas familiers.

Que la carte puisse constituer, dans certains cas, un formidable outil pour le géographe, il n'est ici nullement question de le discuter. C'est davantage avec une logique de systématisation et d'imposition à tout prix de l'expression cartographique que je souhaite prendre mes distances. Bien que, dans certaines recherches, les cartes puissent être des alliées incontournables, toute recherche en géographie ne nécessite pas un appui et des illustrations cartographiques. Ce travail de thèse en est un exemple parmi d'autres et l'absence de carte ne doit pas être imputée à un problème de compétence⁴ mais bien plutôt à la spécificité du sujet et au parti-pris pour le traiter.

. « *le géographe a une entrée spatiale, donc son travail d'enquête s'inscrit nécessairement dans un ou des terrains* ». Force est de constater que l'importance du terrain n'apparaît pas comme une spécificité de la discipline. Là encore, la confrontation à des sciences sociales telles que l'ethnologie ou la sociologie amènent à

¹ Cartes qui font d'ailleurs bien souvent l'objet d'un travail de sous-traitance par des cartographes, ou étudiants. Cette division du travail témoigne à quel point non seulement la carte est bien souvent désormais marginale dans la construction du mémoire (souvent rajoutée *a posteriori*) mais qu'en plus elle ne fait paradoxalement pas non plus toujours partie des compétences des jeunes chercheurs en géographie.

² Voir à cet égard les deux articles suivants :

- Contreras M.J., Rubio V.J., Pena D., Colom R., Santacreu J., march 2007, « Sex differences in dynamic spatial ability: The unsolved question of performance factors », *Memory & Cognition*, Volume: 35, Issue: 2, pp.297-303.

- Saccuzzo D.P., Craig A.S., Johnson N.E., Larson G.E., October 1996, « [Gender differences in dynamic spatial abilities](#) », *Personality and Individual Differences*, Volume: 21, Issue: 4, pp.599-607.

³ Bennett, G. K., Seashore, H. G., Wesman, A. G. (1997), *Differential Aptitude Test*, San Antonio, TX: Psychological Corporation. Ce travail précise la corrélation entre niveau d'étude et habileté spatiale. Il établit des normes d'évaluation différentes pour les tests d'habileté selon le niveau d'étude.

⁴ Dans le cadre d'un monitorat puis d'un contrat d'ATER, j'ai eu l'occasion d'enseigner la cartographie et les SIG pendant trois ans à des étudiants de différents niveaux (première année et formations professionnelles).

relativiser sa pertinence comme élément de définition fondamental de la singularité disciplinaire. Dans les années 1970 d'ailleurs, des géographes, notamment du groupe Dupont, ont réinterrogé cette nécessité absolue d'un terrain pour appréhender les processus socio-spatiaux, et se sont ainsi distingués des tenants d'une géographie plus traditionnelle et descriptive¹. Aujourd'hui pourtant, pour de nombreux géographes, le terrain reste un incontournable de la discipline, une évidence comme en témoignent le récent numéro du Bulletin de l'Association des Géographes français (2007) consacré aux différentes déclinaisons du terrain selon les spécialités de la discipline², un colloque international organisé en juin 2008 par l'Université d'Artois ou encore une thèse aujourd'hui en cours sur ces questions³.

En outre, je partage avec certains géographes l'idée que d'autres angles d'attaque que l'entrée spatiale peuvent être envisagés pour analyser les phénomènes socio-spatiaux. Il me semble en effet qu'un objet d'étude peut être géographique sans qu'il ne dessine forcément un territoire. Une entrée par l'espace n'épuise pas l'étude des relations que la société entretient avec lui. L'analyse de certains phénomènes relatifs à cette question gagne parfois à proposer une autre entrée. Dans les années 1970, la thèse d'Antoine Bailly se risquait par exemple à se dégager d'une entrée par un/des espace/s particulier/s pour choisir un angle d'attaque thématique, celui de la perception de l'espace urbain. En son temps, ce travail avait permis d'apporter des innovations considérables à la discipline et nourri tout un courant appelé « *géographie de la perception* ». Il consistait à privilégier ce qu'un tel sujet pouvait apporter à la connaissance géographique (rapport des sociétés à l'espace) sur les confortables habitudes disciplinaires. C'est en tentant de s'inspirer de ce genre de démarche géographique ouverte et innovante que s'est construit ce travail de recherche. Au-delà des conventions disciplinaires, il choisit de faire avant tout valoir les enjeux de connaissance que pouvait représenter le sujet pour éclairer l'interaction société / espace.

En changeant de point focal et en remontant aux faiseurs de ville - soit des acteurs qui agissent sur les espaces urbains et contribuent à les modifier, les remodeler -, l'analyse

¹ Les représentants du groupe Dupont défendaient en effet une autre manière de faire de la géographie, qui trouve d'ailleurs ses racines bien en amont des années 1970, notamment chez des géographes de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles. A partir de textes publiés entre les années 1750 et 1820 par des géographes, dans un article intitulé « Les géographes français de la fin du XVIII^e siècle et le terrain, recherches sur une paradoxale absence », Isabelle Laboulais-Lesage rappelle la méfiance de géographes « *de cabinet* » à l'égard de l'expérience de terrain (2001). Dans les siècles qui suivirent, des travaux ayant pour prétention de s'intéresser à de vastes espaces - notamment des aires culturelles (tels que les travaux de géohistoire d'Alain Reynaud) - ou impliquant des efforts particuliers de théorisation et de modélisation (comme la théorie de Christaller sur les réseaux de ville), ont également impliqué d'autres méthodes d'appréhension des processus socio-spatiaux que celle d'une approche sensible d'un terrain. Dans la publication de sa thèse, *Evaluation et prospective des territoires*, Denis Eckert présente d'ailleurs, en quelques pages, l'intérêt que peut avoir la distance physique par rapport aux espaces traités et les enjeux heuristique d'une étude ne s'inscrivant pas dans une pratique de terrain (1996, pp.150-153). Dans de tels travaux, le terrain n'est donc pas parcouru par le géographe et relève davantage d'un construit élaboré par le travail du chercheur.

² Notamment pour la géographie tropicaliste, la géomorphologie, la géographie urbaine, la géographie culturelle, etc.

³ Dans un projet de thèse qu'il intitule « Terrains de géographes, géographes de terrain. Pratiques et discours du terrain dans la géographie française de Vidal de La Blache à nos jours » commencée en 2006, Yann Calberac interroge la place du terrain dans la construction, la légitimation et la diffusion des savoirs dans la géographie française de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Lors d'un café géographique, co-animé avec Anne Volvey, Isabelle Surun et Christian Giusti, il s'est plu à interroger le terrain « *comme boîte noire* » et « *bloc magique* » pour la géographie (Café géographique à Paris, au café Flore 19 février 2008).

éclaire d'autres dimensions du rapport à l'espace que n'aurait pu le faire une entrée spatiale et contient la promesse d'enjeux heuristiques intéressants. Une telle entrée par ces acteurs-clés de la production de la ville et leurs discours s'avère en effet éminemment géographique. Elle permet de questionner les systèmes de pensée et les stratégies de légitimation de ces acteurs et donc l'origine et les mécanismes de production des formes urbaines. Elle constitue ainsi une dimension incontournable pour comprendre d'une manière satisfaisante une partie de la production des espaces urbains.

Choisir les acteurs comme point focal s'explique aussi par le fait qu'une entrée par le projet ou l'espace aurait été extrêmement restrictive pour comprendre le rapport à l'espace qu'entretiennent les faiseurs de ville. La pensée de ces individus, leurs représentations des objets sur lesquels ils travaillent ne s'organisent en effet pas simplement au travers d'entrées locales, de villes particulières. Il existe aussi chez eux une pensée de la ville entendue comme méta-catégorie qui transcende les particularismes de chaque ville et leur identité. Ma recherche entendait donc s'adapter à cet objet d'étude, ne pas "forcer" la dimension spatiale en tentant de la faire surgir de manière artificielle.

- Enfin, un autre « *habitus* » (Bourdieu 1994) du géographe consiste, lorsqu'il choisit de travailler sur des objets investis par d'autres sciences sociales (comme l'acteur et l'action) à rajouter une épithète (« *spatial* », « *territorialisé* », « *géographique* », « *local* », etc.) pour légitimer les apports extradisciplinaires. L'épithète semble alors jouer le rôle de garantie suffisante pour résumer l'apport de la géographie, régler la question de l'identité disciplinaire et labelliser ces objets comme concepts géographiques. Abordé par la géographie, l'acteur ne peut par exemple qu'être un « *homme spatial* » (Lussault 2007), un « *oublié du territoire* » (Gumuchian et al. 2003), etc. Dans ma recherche, j'ai pris quelques libertés par rapport à cette habitude disciplinaire. Au constant souci de légitimation disciplinaire, d'un faire géographique à tout prix, j'ai tenté de privilégier la pertinence des résultats éclairant des processus sociaux-spatiaux. Il s'agissait donc, avant tout, d'apprécier comment les usages de la littérature permettaient d'analyser d'une manière fondamentale le fonctionnement des faiseurs de ville.

L'option choisie consistait donc à refuser de faire de la géographie aux forceps. Le travail se donne à voir comme relevant d'un projet géographique en tant qu'il a pour enjeu d'enrichir la connaissance des problématiques socio-spatiales, des interactions entre société et espace¹. Il s'inscrit d'ailleurs dans la continuité des derniers travaux de géographes ayant largement investi la question des acteurs (Gumuchian et al. 2003; Lussault 2007), de leurs discours (Lussault 1993; Veschambre 2006), ainsi que dans la perspective d'une géographie sociale qui s'affirme désormais comme « *une géographie de l'action et des acteurs* », comme une science sociale tournée vers

¹ Je reconnais aussi les limites d'une telle définition du projet géographique par l'objet et accepte un certain inconfort quant au positionnement disciplinaire. Dans cette thèse, je ne prétends en effet pas régler la question de l'identité de la discipline géographique et accepte parfaitement les remarques d'Anthony Giddens selon lesquelles l'espace ne « *possède pas une nature qui lui est propre* » et que « *tout comme entre l'histoire et la sociologie, il n'y a aucune différence logique ou méthodologique entre la géographie humaine et la sociologie !* » (2005, p.434).

« l'étude des acteurs et de leurs jeux » (Sechet, Veschambre 2006, p.10 et 11) et dans la poursuite d'une réflexion menée à Toulouse par un groupe de jeunes chercheurs sur ces questions (Cavaillé, Milian 2008).

La logique de l'hybridation : bricolage et adaptation des théories

Une autre dimension qui m'a frappé en parcourant rapidement votre manuscrit est le caractère quelque peu disparate des références théoriques que vous mobilisez pour construire et analyser votre objet d'étude. Par exemple pour étudier vos acteurs, les grands faiseurs de ville, vous utilisez, pour n'en citer que quelques-uns : la théorie bourdieusienne des « champs », mais aussi celle des « référentiels » proposée par Jobert et Muller pour l'analyse des politiques publiques, les théories de l'action et de l'acteur d'Anthony Giddens ou de Bernard Lahire, les travaux de la sociologie des professions et de la socio-histoire sur les architectes, les recherches sur le discours, les études urbaines, les travaux épistémologiques sur l'urbanisme, la réflexion de Paul Ricoeur sur la reconnaissance, etc. Concernant la littérature et ses usages, vous avez également recours à une pluralité de systèmes d'interprétation : études littéraires, sociologie de l'art et plus précisément de la littérature, sciences politiques, géographie, histoire, etc. Aussi, ma première impression est que votre travail relève d'une forme de bricolage, d'une construction finalement très personnelle qui n'applique pas une théorie dans l'ensemble de ses propositions, propositions que vous critiquez parfois vivement. N'est-ce pas du coup trahir chacune des théories que vous mobilisez ? Pourquoi ne pas avoir choisi un seul cadre théorique qui aurait servi de métadiscours et démontrer comment il fonctionne pour votre objet d'étude ?

Vous avez raison de souligner cet aspect. L'éclectisme des ressources théoriques mobilisées, le bricolage et la perspective critique que j'ai parfois adoptée par rapport à certains travaux ont constitué une posture de recherche que j'assume parfaitement. Je ne pense pas en effet que cela soit forcément envisageable sous l'angle du défaut. Ce caractère hybride, « bricolé » s'explique par différentes raisons. La première est certainement la spécificité d'un objet de recherche qui se situe, comme je l'ai indiqué précédemment, à la rencontre de différents domaines de savoirs parfois encore trop cloisonnés et dont les frontières méritaient d'être franchies.

Au-delà de la singularité de cet objet d'étude, de sa dimension fortement interdisciplinaire, j'ai tendance à considérer plus largement que chaque objet de recherche suppose un travail de construction théorique et méthodologique qui ne saurait se satisfaire d'une simple reprise d'un système théorique et méthodologique préexistant. Dans ma démarche, l'objectif était donc d'éviter deux écueils : celui d'une utilisation purement révérencieuse des travaux préexistants et celui d'une affirmation prétentieuse, et par là-même abusive, de l'invention à tout prix qui refuserait les apports des théories existantes. Il s'agissait de s'inspirer de la démarche de « *cumulativité critique* » - chère à Bernard Lahire (2006) et qu'avait en partie introduite Pierre Bourdieu (1998, p.296) - et de l'approche flexible et hétéroclite préconisée par Anthony Giddens pour sa théorie de la structuration. S'inscrire dans

une logique de « *cumulativité* », se servir des théories existantes, « *engager [avec elles] le débat* » s'avérait en effet indispensable du fait des importants « *services cognitifs* » que celles-ci pouvaient assurer pour éclairer mon objet d'étude (Lahire 2006, p.372, 18). En prenant en compte différentes théories qui permettaient d'éclairer de manière complémentaire certains aspects de mon sujet, j'ai donc tenté de fournir un effort de construction d'un « *point de vue propre* » (Lahire 2001, p.16). Du fait du caractère heuristique partiel de chaque théorie, un travail de combinaison et d'hybridation était donc nécessaire. Il confère à ma thèse son caractère bigarré du point de vue des références théoriques mobilisées. Le fait que toute théorie présente « *des limites historiques de validité* » et un « *champ de pertinence* » spécifique (Lahire 2006, p.365) impliquait aussi une attitude critique¹ et un travail d'adaptation et d'innovation pour respecter les spécificités du sujet traité. Je me suis exercée à critiquer ces théories lorsque cela était nécessaire et qu'elles ne suffisaient pas à éclairer des dimensions inhérentes à mon sujet d'étude. J'ai alors tenté de faire preuve d'une certaine inventivité théorique et méthodologique pour en dépasser les limites. L'idée était donc d'user de chaque théorie « *comme [...] outil de sensibilisation, sans plus* », c'est-à-dire sans l'appliquer religieusement et avec fascination (Giddens 2005, p.392). Je m'attachais par là-même aussi à suivre les conseils de Bernard Lahire qui, dans un même état d'esprit, et contrairement à certains travaux qu'il dénonce, invitait à se diriger vers « *plus de modestie théorique et moins de mauvaise conscience théorique, vers davantage d'ancrage des propos dans le monde social et moins de paresse empirique, vers plus d'historicisation et de pragmatisme dans l'usage des concepts et moins d'universalisation et de généralisation, vers plus de passion sociologique et moins de respect des académismes et des frontières institutionnelles, vers plus d'expérimentation et moins de méthodologisme, vers plus d'inventivité scientifique et moins de dogmatisme d'école* » (2006, p.372).

La longueur du manuscrit

À la vue de votre manuscrit, j'ai été quelques peu étonné par sa longueur. Il me semble qu'il dépasse un peu le nombre de pages attendu et habituel pour une thèse en sciences sociales. Pourquoi avoir rendu un mémoire aussi volumineux ? J'avoue que je me demande si sa longueur ne trahit pas une certaine incapacité à la synthèse...

Je ferai donc bref pour vous répondre ! J'aurais pu effectivement rédiger un mémoire beaucoup plus court mais cela aurait été au détriment de la réflexion. Un tel sujet impliquait quelques développements supplémentaires par rapport à un objet de recherche plus balisé et ce pour les raisons suivantes que je n'aborderai que succinctement, certaines recoupant des aspects que j'ai pu précédemment évoquer :

¹ « *Quel que soit son degré de sophistication et de réflexivité, un modèle restera toujours un modèle : nécessairement simplificateur* » (Lahire 2006, p.18).

La nature de l'objet de recherche : un sujet novateur et à l'interface de différents champs de savoirs

La question des usages de la littérature par les grands architectes-urbanistes dans leurs discours publics nécessitait en effet un traitement interdisciplinaire. Par rapport à une thèse plus classique qui ne s'inscrirait que dans un ou deux champs disciplinaires, du fait de la spécificité de son objet de recherche à la croisée de différents champs de savoirs, mon travail de recherche impliquait un effort d'articulation et d'acculturation interdisciplinaires dans lequel j'espère ne pas avoir trop échoué. Toute recherche doit entrer en résonance, en dialogue, voire en contradiction avec des travaux préexistants sur le sujet traité ou des questions qu'il soulève. Je me devais donc de préciser mon positionnement par rapport à différents champs de recherche qui pouvaient nourrir efficacement ma réflexion et la spécificité de ma contribution.

Ce travail reste cependant dans une perspective d'interdisciplinarité focalisée et ne prétend pas à la transdisciplinarité. Il me semblait présomptueux de prétendre être spécialiste de tous les domaines de connaissances que je mobilisais. Pour autant, je souhaitais éviter des pratiques interdisciplinaires trop touristiques en précisant autant que je le pouvais ce que des travaux relevant de divers champs de savoirs apportaient à l'éclairage de mon sujet. Il s'agissait de faire preuve d'une certaine humilité, de refuser le « *mythe de l'immaculée conception* » (Bourdieu 1998, p.313), d'accepter la relativité de toute nouveauté scientifique en reconnaissant et en précisant clairement ce qui se situait en amont de mon travail et avait permis l'élaboration de la réflexion. Pour ce faire, il me fallait donc expliciter « *l'espace des points de vue* » (*Id.*, 1998, p.318), le fameux « *d'où tu parles* ». Privilégiant « *l'appropriation active* », l'adoption d'une telle posture permettait de se préserver des « *fausses innovations* », d'éviter le défaut de « *l'hubris du penseur absolu* » et d'« *affirmer inséparablement la continuité et la rupture* » par rapport aux travaux précédents (*Id.*, 1998, p.296 et 313).

La dimension exploratoire de la recherche

L'objet de recherche, les usages de la littérature par les grands architectes-urbanistes, ne s'est pas imposé dès le départ comme le sujet de cette thèse. Sa formulation est le résultat d'un travail exploratoire sur les présences de la littérature dans la ville et dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Plutôt que de passer sous silence sa construction, il me semblait au contraire important d'expliquer la manière dont il a émergé et d'explicitier les raisons pour lesquelles il m'est apparu, au fil d'une démarche empirique, comme un sujet de thèse pertinent.

L'articulation de différents niveaux d'analyse

Montrer la manière dont s'est construite la réflexion assurait aussi au lecteur de comprendre l'enchevêtrement des enjeux heuristiques et la navigation entre différentes échelles de réflexion. La réflexion progresse en effet dans ce mémoire selon une logique d'emboîtement, de poupées russes : étudier d'une manière exploratoire les présences de la littérature dans la ville a conduit à interroger les usages de la littérature dans les discours publics des architectes-urbanistes stars qui ont eux-mêmes permis de

questionner les discours publics et leurs enjeux, mais aussi le fonctionnement des acteurs qui les produisent et les relations des différents acteurs de l'architecture et de l'urbanisme et donc les règles du jeu et le fonctionnement de ces champs.

Le travail d'objectivation et d'administration de la preuve

De plus, à première vue, mon objet d'étude pouvait paraître quelque peu suspect. Certains sujets dont l'existence ne s'impose pas *a priori* sont souvent soupçonnés d'être nés de l'imagination du chercheur. Il convenait de lever ce doute en administrant, de manière convaincante et minutieuse, la preuve de l'existence de différents phénomènes d'utilisation de la littérature par les grands architectes-urbanistes, et plus largement dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. J'ai donc mis en place une méthode d'observation systématique des différents usages de la littérature par les stars de l'architecture en m'inscrivant dans une double démarche à la fois quantitative et qualitative.

J'ai tenté aussi dans ce mémoire de rendre compte, autant que je le pouvais, des critères d'observation et d'analyse des phénomènes observés. Il s'agissait de fournir à mon lecteur suffisamment de clés de lecture pour lui permettre de formuler son jugement en fonction de résultats d'enquête tangibles et quantifiés. Motivé par une conscience constructiviste « *répudi[ant] les prétentions absolutistes de l'objectivité classique* » (Bourdieu 1998, p.343), ce travail d'objectivation visait à exprimer explicitement les choix de construction de l'objet, de l'enquête, et de l'interprétation des résultats. En appliquant le principe de la réflexivité, il permettait au lecteur de comprendre les rouages de ma réflexion, ses déterminants, et de saisir « *les limites de la connaissance qu'[elle] institue* » (Bourdieu 1998, p.341, 343).

Un travail constant de contextualisation des phénomènes observés

À mon sens, l'intérêt d'un sujet doit aussi s'apprécier à la quantité de questions connexes qu'il soulève, et à la manière dont il éclaire certains processus qui le dépassent. Une fois l'observation des phénomènes effectuée, il me semblait donc important d'apprécier la manière dont ils s'insèrent éventuellement dans un ou plusieurs processus et de préciser ce qu'ils révèlent sur ceux-ci. L'objectif était de replacer mon objet dans une réflexion plus globale, en montrer ses relations avec des questions d'ordre plus général : que nous apprennent les usages de la littérature sur l'urbanisme et la production, en quoi enrichissent-ils notre connaissance des questions urbaines et notamment de la production des espaces urbains ?

Une telle démarche impliquait des efforts de traitement particuliers lors de l'enquête, mais aussi un certain nombre de développements lors de l'écriture de la thèse. Les présences de la littérature dans les discours publics des vedettes de l'architecture et de l'urbanisme ne devaient en effet pas être uniquement décrites et analysées comme des phénomènes isolés, mais bien étudiées d'une manière contextualisée, et ce à deux échelles. Il convenait de les analyser par rapport à leur contexte, à l'intérieur des discours publics, en expliquant la manière dont elles s'inséraient dans la logique discursive, le rôle qu'elles venaient jouer dans l'architecture du discours (un contexte intradiscursif). Il était important aussi de les mettre en perspective plus largement avec la situation d'énonciation, avec l'univers dans lequel évoluent les acteurs qui les prononcent ou les écrivent (un contexte extradiscursif).

Le déroulement de la réflexion et l'annonce du plan

J'ai une toute dernière question : pouvez-vous m'expliquer sur quel principe le mémoire a été construit, la manière dont vous avez organisé la progression de la réflexion pour traiter votre sujet ?

La construction du mémoire obéit à la logique d'un cheminement et d'une entrée graduels dans le sujet d'étude. La progression de la pensée se fait par paliers, par étapes successives. La réflexion se resserre ainsi petit à petit autour d'une question de recherche et en s'attachant à préciser ses différentes implications. Pour aborder les phénomènes observés, je me suis efforcée en effet d'effectuer un travail de comparaison avec d'autres indices, de les mettre en perspective d'une manière socio-historique pour identifier des tendances, éclairer le contexte et donner ainsi plus de profondeur à la réflexion. En respectant ces principes, la réflexion s'est de fait naturellement structurée en quatre grands temps :

Une première partie permet de poser le contexte et l'origine du sujet en exposant comment la question de recherche s'inscrit dans une réflexion plus large qui l'englobe sur les rapports entre ville, littérature et société.

Une fois le sujet introduit, il convenait ensuite de préciser que la question des formes de présence littéraire dans les discours publics des stars de l'architecture et de l'urbanisme conduit à définir leur contexte même d'apparition : les acteurs qui en sont à l'origine, des personnages clés de la production des espaces urbains, leurs stratégies et leurs discours qui ont la production des espaces urbains comme enjeu. Les caractéristiques du groupe d'acteurs étudiés, les critères de choix de l'échantillon retenu ainsi que la pertinence d'une focalisation sur leurs discours publics et les frontières du corpus se voient précisés dans cette partie qui permet de poser les premiers jalons du travail d'enquête. L'entrée dans le travail d'enquête se fait ainsi d'une manière naturelle et progressive au fil de l'avancée de la réflexion.

Ces deux premières parties permettent donc de poser le cadre théorique de la recherche à l'interface de deux problématiques, celle de la littérature et de sa dimension sociale, celle des discours des producteurs d'espaces, des faiseurs de ville. Elles s'efforcent de construire l'objet d'étude en s'appuyant sur des travaux existants dans différents champs de savoir tout en précisant son caractère novateur, les présupposés de la réflexion et en introduisant les premiers éléments de l'investigation.

Ces éléments posés, dans la troisième partie, je propose au lecteur de s'immerger plus profondément dans le travail d'enquête. Ciblée sur des questions méthodologiques, un premier chapitre précise les contours de la stratégie d'enquête en explicitant ses objectifs et les techniques mises en œuvre. Afin d'apprécier si les usages de la littérature dans les discours publics constituent des phénomènes marginaux, exceptionnels ou s'avèrent révélateurs de tendances plus profondes à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, la réflexion s'attache à garder un point focal plus large en s'intéressant plus largement aux présences littéraires dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. À l'issue de ce travail qui permet de comprendre que les usages de la littérature débordent le cadre des discours publics, je me suis concentrée ensuite sur les deux indices choisis comme cœur de cible du travail

d'enquête que sont les références littéraires ainsi que l'utilisation des procédés stylistiques littéraires dans les discours publics des stars en livrant, dans deux chapitres, les résultats de mon enquête. Il s'agit alors d'apprécier comment ces usages participent de la construction d'une image publique des grands faiseurs de ville et aux stratégies de légitimation de l'action sur la ville.

Amorçant une montée en généralité, la dernière partie délivre les principales conclusions du travail de thèse. Elle présente tout d'abord les apports du travail d'enquête du point de vue des discours publics des grands faiseurs de ville, de leurs modalités de construction, de leurs ressorts et ficelles. Elle s'attache ensuite à énoncer les conclusions concernant la relation entre architecture, urbanisme et littérature en replaçant ces usages dans une perspective socio-historique, tout en éclairant aussi la littérature elle-même, en précisant la manière dont le travail d'enquête enrichit la définition de la littérature comme construction sociale en délivrant un éclairage sur les mécanismes d'appropriation et d'instrumentalisation de ses œuvres et ses auteurs.

Faciliter la liberté de lecture

Je tiens à préciser enfin que la cohérence et le déroulement progressif de la réflexion n'empêchent cependant pas le lecteur d'adopter une autre stratégie de lecture que celle d'une lecture page par page. Au final, s'il fallait fournir un guide de lecture pour cette thèse, ce serait celui du libre choix. Le manuscrit a en effet été construit selon une logique de resserrement successif autour de l'objet de recherche puis d'analyse des résultats du travail d'enquête. Il a cependant été écrit de manière à ce que le lecteur puisse naviguer à son aise et éventuellement sauter des parties qui l'intéresseraient moins, entendu que, dans un travail interdisciplinaire, le géographe, le sociologue, le littéraire, le philosophe, n'auront pas le même horizon d'attente. Une partie de la réflexion qui les intéresse particulièrement fera peut-être l'objet de moins d'enthousiasme pour un autre lecteur. Rien n'empêche non plus, par exemple, le lecteur d'entrer directement dans le vif de l'enquête en sautant les deux premières parties d'introduction et de construction de l'objet de recherche. Le parti-pris de titres explicites regroupés dans la table des matières ainsi que les introductions et conclusions proposées pour chaque partie et chapitre devraient faciliter son repérage et une appréhension synthétique de la réflexion menée dans les parties sur lesquelles il souhaite passer plus rapidement. C'est du moins dans cette perspective de pouvoir autoriser différents niveaux de lecture qu'a été construit ce mémoire.

Ces quelques précisions apportées, il ne me reste plus qu'à vous souhaiter une bonne lecture...

PARTIE I :

Ville, littérature et société

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Tout sujet de recherche mérite d'être interrogé dans une perspective de questionnement plus vaste et d'être mis en relation avec des phénomènes voisins qui permettent de l'éclairer d'une manière plus approfondie. Avant d'avoir l'idée de le prendre pour terrain de jeu et d'enquête, le chercheur se trouve d'ailleurs bien souvent amené à réfléchir et travailler sur des problématiques qui le dépassent, aux frontières lâches et encore mal définies. Bien que souvent donné dans les mémoires de thèse comme point de départ, l'objet de recherche apparaît donc déjà comme une construction, comme le résultat d'une réflexion et éventuellement de premières enquêtes préalables. Plutôt que de passer sous silence cette étape fondamentale de construction de l'objet de recherche, cette première partie entend au contraire la restituer.

Lors de la rédaction du mémoire, alors que s'annonce le temps du partage avec la communauté scientifique, il me semble en effet important de préciser comment mon sujet de recherche à émergé d'une réflexion plus générale menée sur la question des rapports entre littérature, ville et société. C'est en me livrant à des enquêtes observatoires très expérimentales sur cette question peu défrichée par les sciences sociales que j'ai petit à petit été amenée à l'aborder. Le premier chapitre proposé restitue donc les résultats de ces premières enquêtes et révèle différentes formes d'utilisations sociales de la littérature relatives à la question urbaine. Il démontre comment la ville apparaît marquée par la littérature, porte son empreinte dans sa matérialité même, mais aussi dans son processus de construction et de gestion au travers de politiques publiques ou encore dans la vie qui l'anime, au travers des pratiques culturelles et sociales qui s'y déroulent.

Une fois l'observation d'un certain nombre de phénomènes socio-spatiaux témoignant de l'existence d'une relation forte entre littérature, ville et société établie, il convient dans un second temps de se tourner vers la discipline ayant fait de l'espace son terrain de jeu, la géographie. Un certain nombre de travaux au sein de cette discipline se sont effectivement penchés sur la littérature. Il paraît donc essentiel de proposer un panorama du « *"champ" géographico-littéraire* » (Colombani 1997), de se positionner par rapport aux travaux existants et d'apprécier si ceux-ci fournissent des outils théoriques et méthodologiques pertinents pour traiter des phénomènes socio-spatiaux témoignant de différentes formes de présence littéraire dans la ville.

Enfin, la littérature ayant été investie comme objet de recherche par différents champs disciplinaires, et l'interrogation de ses liens avec la ville et la société redoublant la nécessité d'une appréhension interdisciplinaire, il apparaît également primordial de proposer une définition de la littérature tenant compte des apports de ces domaines de savoirs comme se propose de le faire le troisième chapitre. Il s'agira également de se pencher sur ces autres disciplines en montrant comment celles-ci, en investissant davantage la question de ces rapports avec la société, complètent d'une manière pertinente la manière dont la géographie s'est saisie de la question littéraire. Au fil de cet état des lieux et de cette réflexion sur les rapports littérature / ville et société, l'attention se resserra tout naturellement sur un objet de recherche plus précis que sont les différentes utilisations de la littérature dans les discours publics des vedettes de l'architecture et de l'urbanisme.

Chapitre 1 :
Ville, littérature et société :
une question à enjeux multiples pour les études urbaines

« Il est clair que les œuvres de fiction en littérature et leurs équivalents dans les autres arts jouent un rôle éminent dans la construction du monde ; nos mondes ne sont pas plus hérités des scientifiques, biographes, et historiens que des romanciers, dramaturges et peintres. »

Nelson Goodman (1992)¹,
Manières de faire des mondes, p.147.

INTRODUCTION

La citation fournie en épigraphe résume assez bien la manière dont la littérature sera abordée dans ce premier chapitre. Plutôt que de s'y intéresser comme un objet en tant que tel, il s'agira d'interroger les liens qu'elle entretient avec la société et la ville, les traces qu'elle laisse dans la matérialité urbaine, la manière dont elle informe les pratiques sociales et culturelles et l'élaboration des politiques publiques urbaines. Je m'attacherai donc à préciser tout d'abord la philosophie et les contours d'une enquête exploratoire qui s'est voulue attentive aux surprises et découvertes que pouvait réserver une approche ouverte, flexible et s'est attachée à relever les différentes traces de la littérature dans la ville, l'empreinte que la littérature y laissait.

Un second chapitre permettra d'analyser ensuite les résultats de cette exploration en proposant une classification des différentes manifestations de la présence littéraire dans la ville. Il s'agira alors de distinguer les formes d'utilisation de la littérature dans des projets de territoire (avec les aménagements littéraires de certains espaces urbains ou la mobilisation de l'écrivain dans des politiques publiques territoriales), la mise en valeur de lieux possédant un patrimoine littéraire symbolique particulier ou encore les actions culturelles mobilisant la littérature au sein des villes pour créer un événement urbain spécifique à même de marquer l'imaginaire social d'une ville.

Enfin, la pluralité des formes de mobilisation sociale de la littérature dans la ville invitera à interroger les objectifs qui les sous-tendent et les motivations des acteurs qui l'utilisent, voire l'instrumentalisent. Un dernier temps de la réflexion tentera donc de dégager les différents enjeux de l'utilisation sociale de la littérature dans la gestion, la production et l'animation de la ville et de ses territoires en déclinant les plus-values économiques, patrimoniales, identitaires et symboliques qu'elle représente. La littérature joue en effet un rôle dans la construction de l'identité d'un territoire, elle assure une fonction sociale qui conduit à l'envisager comme ressource pour favoriser le « vivre-ensemble » et le « faire société » en ville (Jaillet 1997; 1999). Au final, la question ville, littérature et société permettra donc d'éclairer depuis un angle d'attaque singulier des problématiques fondamentales de la question urbaine.

¹ (1978, éd. anglaise).

« Tout se passe comme si, habitués à voir le monde à partir d'une distance particulière, les chercheurs ne voulaient pas brouiller, ne serait-ce qu'un temps, leur vue pour s'approcher ou s'éloigner. Et l'on peut être même un peu surpris par le fait que la simple curiosité expérimentale n'ait pas poussé jusque-là davantage de chercheurs à observer ce que deviennent leurs objets, leurs problèmes ou leurs thèmes d'étude, comment ils se transforment ou se déforment sous l'effet de la variation de la focale de l'objectif. »

Bernard Lahire (2006b), *La culture des individus*, p.371.

« Comment se fait-il qu'aucun travail n'aboutisse à des retours, à des échecs partiels. Il n'y a pas que la vie qui doive être vécue dangereusement... Disons mieux, notre entreprise n'a de charme que dans la mesure où elle ne méconnaît pas les vicissitudes de sa propre existence. »

Sylvia Ostrowetsky (1980), *Recherches sur l'imaginaire bâtisseur*, p.61.

1. La question des "traces" d'une "présence littéraire dans la ville"

1.1. Un premier choix d'entrée résolument empirique

Ce chapitre propose d'aborder la question de la littérature *dans* la ville par un angle d'attaque résolument empirique. Il s'attachera donc à multiplier les preuves d'une "présence de la littérature dans la ville" en soulevant les différents enjeux qu'elle représente pour les études urbaines et à démontrer ainsi la pertinence de la question de la littérature dans la ville. C'est donc sur un pari méthodologique que s'ouvre ce premier chapitre de la thèse : celui du potentiel heuristique d'une démarche résolument empirique consistant à partir de "traces" laissées par la littérature dans la ville¹ dont les résultats, plutôt que de mener à la simple validation ou invalidation d'une hypothèse permettent, en partant de la diversité des phénomènes existants, d'en éclairer les tenants et les aboutissants.

Le terrain et l'entrée spatiale² constituent un noyau identitaire très fort de la discipline géographique et l'un des principaux (et rares) arguments de sa spécificité (avancé bien souvent comme axiome de la définition disciplinaire aux multiples vertus, il est notamment supposé permettre une distinction avec certaines autres

¹ Formulation quelque peu énigmatique que la troisième sous-partie proposera d'explicitier.

² Au point qu'un récent colloque en géographie l'ait même pris comme objet de réflexion : « Les dimensions du terrain en géographie », 15 décembre 2007 à Arras : « le terrain occupe une grande place dans les représentations que la discipline a d'elle-même et endosse de ce fait une forte dimension identitaire » (Appel à contribution 2007).

sciences sociales voisines)¹. Si ce premier chapitre de la thèse respecte cette tendance disciplinaire, c'est cependant en multipliant les points de vue et par l'observation de différents espaces d'analyse qu'il propose d'aborder la question des "présences littéraires dans la ville". Ainsi, plutôt que de partir d'un terrain particulier, il s'agira de porter une attention sur un horizon large, de s'intéresser à différents espaces. En effet proposer dès le départ une focalisation sur un seul ou quelques espaces paraît peu pertinent au regard du caractère diffus et complexe de l'objet de recherche. Une telle démarche courrait le risque de passer à côté de beaucoup d'autres phénomènes intéressants. Refuser de circonscrire trop tôt le champ des observations sur un phénomène jusqu'ici peu défloré par la recherche scientifique rend possible des découvertes riches et inattendues.

1.2. Une attention aux "traces" de la "présence littéraire dans la ville"

La conservation d'une certaine flexibilité dans la démarche ne signifie pas pour autant que les recherches dont ce premier chapitre fait état ont reposé sur une démarche purement aventureuse sans focalisation sur des objets de recherche un tant soit peu spécifiques et relevant d'une catégorie purement hasardeuse. S'intéresser aux "traces" ou à la "présence de la littérature dans la ville" peut paraître quelque peu énigmatique pour le lecteur et des précisions terminologiques s'imposent pour préciser ce qui est désigné sous ce vocable.

1.2.1. Ce que la terminologie englobe...

L'expression de "présence littéraire dans la ville" peut au premier abord apparaître comme quelque peu déroutante : la littérature est en effet communément définie comme la construction ou reconstruction d'un monde par le biais de l'écriture². Le terme de "présence" implique une « *inscription spatiale* », « *le fait d'être dans le lieu dont on parle* » (Rey-Debove, Rey 2003, p.2057). Etudier "la présence littéraire dans la ville" consisterait donc à appréhender un phénomène particulier, déconcertant voire insolite au premier abord : celui d'une manifestation de la littérature au-delà de

¹ Argument particulièrement faible précisément du fait de son caractère éminemment axiomatique. Suffit-il d'un terrain pour être géographe ? La géographie ne peut-elle se faire qu'à partir d'un terrain ? Répondre par l'affirmative à ces questions apparaît certes rassurant (c'est d'ailleurs certainement la raison pour laquelle de nombreux géographes se réfugient dans cette position confortable) mais l'argument de fonder une identité disciplinaire sur le simple fait de « *faire du terrain* » peut paraître quelque peu discutable. D'ailleurs, si dans un premier chapitre, au vu de l'objet de recherche dont il se saisit, une entrée par l'espace et par des terrains semble particulièrement pertinente, j'ai finalement adopté, dans le cadre de cette thèse, une position quelque peu différente qui consiste à défendre une autre façon de faire de la géographie et d'interroger les processus socio-spatiaux par le choix d'une entrée par les acteurs (cf. partie II).

² Cette définition est évidemment insatisfaisante, car trop générale, etc., elle n'a cependant pas prétention de régler en quelques lignes une question qui constitue en elle-même un objet de recherche sur lequel se penchent en permanence de nombreux spécialistes en Lettres Modernes. Il s'agit simplement de résumer ici ce qu'elle évoque dans le sens commun.

ses frontières habituelles, celles du texte, et sa migration dans une forme d'organisation socio-spatiale particulière, la ville, considérée à la fois comme espace concret et idéal.

Ainsi, l'intégration de la littérature ou de l'écrivain dans des projets d'aménagements urbains tels que par exemple le traitement littéraire des stations de tramway à Strasbourg réalisé par les membres de l'Oulipo¹ ou l'aménagement de la place Marcel Aymé à Montmartre sur le principe d'une inscription matérielle du personnage du passe-muraille qui traverse littéralement un des murs de la place constituent des exemples d'une présence matérielle, visible, concrète de la littérature dans la ville. S'inscrivant dans le cadre de politiques publiques de certaines villes, les mobilisations sociales d'écrivains dans des projets culturels tels que les résidences, commandes ou ateliers d'écriture témoignent pour leur part d'une exploitation politique de la littérature dans des projets de territoires. Ces derniers invitent donc davantage à interroger la ville comme construction d'un projet politique et social et donc le versant idéal de l'objet ville. Enfin, les circuits littéraires, visites de maisons d'écrivains ou autres phénomènes de ce genre conduisent également à considérer selon un troisième point de vue la question de la présence littéraire dans la ville : celui des pratiques socio-spatiales qu'elle génère.

Ces rapides exemples confirment ainsi la pertinence de l'expression "présence littéraire dans la ville" dans une acception tout autant matérielle qu'idéelle. La "présence littéraire dans la ville" se manifeste donc tout à la fois dans des réalisations urbaines matérielles, des projets culturels de villes, ou encore des pratiques socio-spatiales spécifiques qu'elle impulse. Cette diversité invite à faire l'hypothèse d'une adéquation avec une dernière acception plus abstraite du mot "présence" : non pas une simple présence passive et anecdotique mais bien plutôt l'implication, la participation, le rôle joué dans un processus². L'observation d'un panel suffisamment large et diversifié des manifestations d'une empreinte littéraire dans la ville permettrait d'envisager l'éventualité de leur inscription dans un processus plus général, leur participation à la construction de l'identité d'un territoire urbain, au projet d'un « *faire société* » (Jaillet 1997) dans la ville.

1.2.2. ... et ce qu'elle exclut

Dans ce chapitre, la présence littéraire sera de fait analysée au travers de la pluralité de ses manifestations (mobilisation dans des projets d'aménagement, incorporation dans certaines politiques publiques, rôle d'embrayeur de certaines pratiques de l'espace urbain...). C'est sur une attention aux traces, aux indices de cette présence littéraire dans la ville que se fonde ce premier temps de la réflexion. Une précision s'impose cependant : ont été privilégiées dans ce travail les "présences

¹ Fondé en 1960 par François le Lyonnais et Raymond Queneau, l'Ouvroir de Littérature Potentielle est un groupe d'écrivains qui ont choisi d'exploiter d'une manière ludique les contraintes de la littérature et d'en faire un ressort essentiel de la création littéraire. L'Oulipo a accueilli des membres tels que Italo Calvino, Georges Perec, ou encore Jacques Roubaud pour n'en citer que quelques-uns

² Le terme de présence désigne en effet aussi « *le fait d'être mêlé, de participer à* » quelque chose (Rey-Debove & Rey 2003).

littéraires" suffisamment manifestes. Il ne s'agissait pas de prétendre à une quelconque et illusoire exhaustivité mais bien plutôt de sélectionner des manifestations d'une présence littéraire suffisamment fortes et symboliquement chargées pour constituer des indices véritables.

N'ont pas été pris en compte les équipements culturels de conservation et d'accès à la littérature (bibliothèques privées ou publiques, musées, centres de documentations, etc.) qui semblaient constituer des indices trop ténus et par ailleurs plurivoques. En effet, ceux-ci ne sont souvent pas limités à la simple littérature et relèvent plus largement de la question de l'écriture et de la culture, de leur conservation et des équipements et pratiques qu'elles peuvent motiver¹. Par ailleurs, même pour ce qui concernerait des lieux de conservation spécifiquement littéraires, il semble qu'au travers de ceux-ci, ce soit davantage la question de l'accès à l'œuvre littéraire du point de vue individuel du lecteur qui soit posée que celle de sa mobilisation plus directe dans un projet de territoire qui ne devient du coup qu'une problématique secondaire pour ce type de lieux. Enfin, si les traces de la présence littéraire dans la ville pouvaient être élargies aux lieux de conservation et d'accès des œuvres littéraires tels que les musées, bibliothèques, etc. comme le propose la Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires pour la définition des « lieux littéraires »², cette problématique de l'accès devrait également prendre en compte les lieux de vente tels que les librairies qui rentrent également dans cette logique de l'accessibilité à l'œuvre littéraire³. Or, ce premier chapitre n'ambitionne pas tant de s'intéresser à la question de l'accès à l'œuvre littéraire et de la relation du lecteur à l'œuvre mais bien plutôt à celle de l'utilisation sociale de la littérature dans la ville sous les diverses formes qu'elle peut prendre. Et il semble que bien qu'existants, les liens que ces lieux de conservation et d'accès entretiennent à cette question soient plus ténus que d'autres formes de traces qui ont pu être évoquées dans les lignes précédentes.

¹ Définition plus restreinte que celle donnée par la Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires (Site Internet de la Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires).

² <http://www.litterature-lieux.com/contact/questions-frequentes.asp>, source consultée le 10 septembre 2008.

³ La définition qu'elle donne du « lieu littéraire » apparaît donc soit trop vaste, soit trop restrictive du fait de cette question de l'accessibilité à l'œuvre littéraire et de la réalité de ses différents lieux. Sur cette question, l'ARALD (l'Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation) a publié de nombreuses études intéressantes notamment : Chaffanjon M., 1996, *Évolution des librairies en Rhône-Alpes entre 1990 et 1996*, ARALD.

« In general, the research worker gets no more from his experiments than he puts in by way of thought, preparation, performance, and analysis. Serendipity is a bonus to the perceptive, prepared scientist, not a substitute for hard work. »

« En général, le chercheur n'obtient guère plus de ses expérimentations que ce qu'il a pu y insérer par les moyens de la pensée, de la préparation, de la performance et de l'analyse. La sérendipité est un bonus pour le scientifique préparé et perceptif, ce n'est pas un substitut pour un travail acharné »

American Association for the Advancement of Science,
« Serendipity in Research », *Science Magazine*,
14 juin 1963, Volume 140, N°3572.

1.3. La sérendipité expérimentale pour ce premier temps de recherche : une méthodologie "ouverte"

Une fois les contours de l'objet de recherche précisés, reste à définir la méthode permettant de l'appréhender. Cependant, comme cela a pu être démontré auparavant la question des traces de la présence littéraire s'est en partie constituée comme objet de recherche à partir du constat des limites méthodologiques d'un premier travail et leur dépassement par le choix d'une entrée empirique. La méthodologie et l'objet se confondent ainsi dans la construction d'une démarche de recherche qui les englobe. Afin d'éviter de ne trouver au final que la confirmation de ce que le chercheur avait engagé en amont dans la construction de ses hypothèses, ce travail a accepté de ne s'intéresser qu'à des manifestations, des traces plutôt que de supputer un phénomène que l'enquête aurait ensuite comme objectif de mettre en lumière. Il correspond donc à l'aboutissement d'un retour réflexif et critique qui a permis la déconstruction du travail de recherche précédent qui, au vu de ses limites, apparaissait comme une expérience à dépasser. Force est alors de constater que l'avancée du travail scientifique, loin d'être linéaire, s'est bien plutôt caractérisée par des bonds en avant mais aussi des retours en arrière, des échecs et des incertitudes, des tentatives inabouties dont l'acceptation puis le dépassement ont permis de constituer des bases plus solides pour ce premier temps du travail d'enquête. Parcours chaotique mais au final fructueux que résume Jean-Louis Swiners lorsqu'il évoque « *la compréhension instantanée et l'exploitation concomitante des conséquences heureuses et inattendues d'un concours imprévu de circonstances malheureuses* » ou encore la capacité flexible « *à reconnaître immédiatement que ce qu'on a trouvé a plus d'importance que ce qu'on cherchait et à abandonner son ancien objet de recherche pour se consacrer au nouveau* » (Collectif).

Ce travail sur les traces s'est ensuite articulé autour de trois grandes étapes :

- Une fois l'attention aux traces de la présence littéraire fixée comme objet de l'enquête, il s'agissait donc simplement de recueillir un nombre de sources d'observation suffisantes pour pouvoir appréhender la présence littéraire dans la ville.
- Ces indices relevés, il convenait ensuite de tenter de les confronter et d'identifier leurs spécificités réciproques mais aussi les éventuelles récurrences de leurs caractéristiques et des phénomènes qu'ils révèlent. Cette étape a donc consisté à passer des traces particulières à leur recoupement et de permettre ainsi aux indices d'accéder alors au statut de preuve (la preuve étant entendue comme faisceau d'indices).
- Dans un troisième temps de la démarche de recherche, la confrontation de ces différentes preuves a enfin permis l'identification de *pistes* de recherche puis leur analyse (la piste étant entendue comme une « *suite d'éléments mettant sur la voie d'une découverte généralement d'ordre intellectuel* » (*Le Trésor de la Langue Française Informatisé*)).

La mise en œuvre d'une telle méthodologie relève d'une démarche expérimentale, d'une certaine sérendipité. Si un bref coup d'œil à la source et la date de la citation qui sert d'épigraphe à cette sous-partie renseigne sur le fait que la sérendipité est pleinement, et depuis bien longtemps, intégrée aux méthodologies de recherches anglo-saxonnes et particulièrement des sciences dures¹, sa revendication apparaît plus marginale dans la recherche en sciences sociales francophone plus frileuse et méfiante, peut-être en partie du fait de son complexe concernant la scientificité de sa démarche². Pourtant, loin de n'être qu'une recherche hasardeuse, la sérendipité repose sur un certain nombre de principes fondamentaux. Elle suppose notamment que le chercheur se défasse de ses préjugés, que son action, son jugement puissent se modifier librement en fonction de ce que lui révéleront ses recherches. Cette forme de disponibilité doit s'entendre tout à la fois comme une capacité à la flexibilité et à l'acceptation de l'incertitude et des dimensions aléatoires de toute recherche. Par ailleurs à celle-ci doivent s'ajouter curiosité, ouverture d'esprit, perspicacité et vigilance mais aussi une certaine audace scientifique. L'audace recouvrant deux acceptions complémentaires qui constituent des dimensions fondamentales de la sérendipité : la prise de risque - et notamment l'acceptation de la possibilité des erreurs, d'approximations et d'essais dans les premiers temps de la recherche - mais aussi la capacité à oser sortir des sentiers battus, à se démarquer des habitudes scientifiques dominantes, usuelles qui offre un potentiel plus grand d'innovation. La démarche se fonde donc sur l'acceptation d'un certain *inconfort* au début de la recherche, sur le refus de certitudes trop évidentes précédant l'enquête, sur l'ouverture à l'expérience, à la nouveauté, aux idées originales, différentes et inhabituelles. Mais peut-être aussi et avant toute chose, est-ce une certaine humilité qui caractérise la démarche relevant de la sérendipité, une humilité du chercheur par

¹ Faut-il rappeler que de très nombreuses grandes découvertes et inventions ont été hasardeuses ? Pour n'en évoquer que quelques-uns, la découverte de l'Amérique, de la Vénus de Milo, de la rosette, des manuscrits de la mer morte, mais aussi dans le domaine de la chimie : la découverte de l'oxygène par Joseph Priestley, de l'iode par Bernard Courtois ; dans le domaine de la physique : la poussée d'Archimède, la loi de la gravitation universelle par Isaac Newton, la découverte de la radioactivité artificielle par les époux Joliot-Curie constituent autant d'exemples relevant d'une démarche qui s'est inscrit dans la logique de la sérendipité. Celle-ci apparaît donc tout à la fois naturelle et essentielle dans le processus de recherche et de découverte.

² Même si elle est utilisée parfois intuitivement et inconsciemment par ces mêmes travaux.

rapport à son objet : refusant d'adopter une posture prométhéenne et omnisciente, il accepte ainsi les surprises que son enquête lui réserve. C'est donc en toute conscience des risques et enjeux d'une méthode expérimentale et d'une recherche capable de se fonder sur des opportunités fournies par des rencontres parfois hasardeuses que s'est construit ce premier temps du travail de thèse que relate ce chapitre. À partir d'indices parfois très tenus, de rencontres plus ou moins fortuites, l'enquête a permis d'identifier certains acteurs et phénomènes clés de la présence littéraire dans la ville. C'est donc au fil de promenades urbaines, d'observations et de relevés de terrains, de recherches documentaires, mais aussi de l'interrogation de certains acteurs clés que la piste de la présence littéraire dans la ville a été remontée. Différents témoins de la question urbaine ont en effet été mis à contribution au cours d'entretiens afin de remonter certaines pistes. Ainsi, Bénédicte Madelin directrice du centre de ressources *Profession Banlieue* à Saint-Denis¹ en mars 2006, les écrivains² Jean-Christophe Bailly, Hélène Bleskine, Didier Daeninckx, Hervé Le Tellier (membre de l'Oulipo), le critique architectural François Chaslin, l'enseignant en école d'architecture passionné de questions littéraires Jean-François Roullin, ou encore les personnages "hybrides" tels que l'ingénieur Jean-Pierre Le Dantec et le philosophe Jean-Paul Dollé³ ayant intégré avec réussite le champ de l'architecture ont été interrogés.

Il semble que le terme de sérendipité corresponde à une tentative de conceptualisation d'une démarche naturellement à l'œuvre dans la tentative de décryptage du monde à laquelle la science (y compris sociale) s'efforce - démarche qui consiste à s'instruire par l'expérience, à éprouver (au sens de tester mais aussi de hasarder, de tenter et risquer). Cette conceptualisation présente l'avantage de rappeler combien cette attitude est fondamentale, instructive et riche d'un potentiel heuristique pour le chercheur qui l'accepte comme fondement de sa démarche. Aussi, du point de vue formel, les deux sous-parties qui suivent proposeront l'analyse des résultats de cette première étape de la recherche dont les prémices et principes viennent d'être décrits. Leur présentation respectera ce parcours sérendipique et la démarche de recherche qui leur a permis d'être mis en lumière.

¹ Créé en 1993, *Profession Banlieue* est un centre de ressources destiné aux professionnels de la politique de la ville ainsi qu'aux partenaires de Seine-Saint-Denis.

² Les écrivains ont notamment été interrogés sur leur participation à des projets d'aménagement urbains, mais aussi à des projets culturels organisés par les collectivités territoriales ou encore des événements littéraires organisés par les villes.

³ Le lecteur trouvera en annexe une fiche biographique lui apportant des précisions sur chacune de ces différentes personnalités. Par ailleurs, il convient de préciser que cette question de la présence littéraire déclinée sous ses différentes manifestations (projets d'aménagements urbains, projets culturels des territoires, événements littéraires des villes) n'a pas constitué le seul sujet abordé au cours de l'entretien qui a porté sur bien qu'autres questions qui seront développées dans la suite du travail.

2. Les diverses manifestations d'une "présence littéraire dans la ville"

Les diverses observations des traces de la littérature dans la ville conduisent à établir une typologie des différentes manifestations de cette présence. Car si comme le premier temps de cette seconde sous-partie s'attachera à le démontrer, la littérature peut-être mise au service de projets de territoires, soit par des "aménagement littéraires" de certains espaces urbains, soit par le recours à des écrivains dans des projets d'actions culturelles urbaines, cette présence peut se décliner de bien d'autres manières. Ainsi, certains lieux ou parcours symboliquement liés à la mémoire d'un écrivain ou d'une œuvre vont être exploités dans une mise en scène permettant leur mise en valeur et de nouvelles pratiques de ces espaces. C'est à l'éclairage de ce phénomène que s'attachera le second temps de la réflexion proposée. Enfin, certaines manifestations littéraires impulsées par d'autres acteurs que les professionnels du territoire et de l'urbain, et se déroulant dans un cadre urbain spécifique, ont fini par se constituer comme un moment culturel privilégié de villes et représentent un fort enjeu identitaire et économique pour ces territoires comme le dernier temps de la démonstration se plaira à le préciser.

2.1. La mobilisation de la littérature dans des projets de territoires urbains

« La littérature n'a pas à être enfermée dans une tour d'ivoire. Pourquoi ne serait-elle pas en prise directe avec le réel, avec un réel qu'elle contribuerait à modeler ? »

Propos d'un des participants de la table ronde du colloque de
Limoge, dans Westphal Bertrand (2000)
La géocritique mode d'emploi, p.305.

2.1.1. Les projets d'aménagements littéraires : des inscriptions matérielles dans la ville

L'aménagement littéraire de certains espaces urbains, en tant qu'inscription matérielle de la littérature dans la ville correspond certainement à la forme de présence la plus manifeste. Il semble également constituer la forme la plus importante quantitativement rencontrée au cours des observations menées dans le cadre de cette thèse.

Ainsi, les différents projets sur lesquels l'Oulipo a travaillé constituent des exemples particulièrement parlants de cette intégration de l'écrivain dans la maîtrise

d'œuvre d'aménagements d'espaces urbains. Si c'est la pratique de l'écriture sous contrainte qui constitue la raison d'être de l'Oulipo, à diverses occasions en réponse à des commandes publiques, ses membres ont pu travailler en collaboration avec des architectes ou des plasticiens et proposer ainsi des aménagements urbains reposant sur le concept d'une inscription matérielle de la littérature dans la ville. Depuis une quinzaine d'années (et plus précisément la réalisation du traitement littéraire des stations du tramway de Strasbourg en 1994 qui fut leur première commande), l'Oulipo s'est spécialisé dans la question du traitement littéraire de certains espaces. Du fait d'un certain nombre de réalisations phares telles que la bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis ou encore l'aménagement littéraire de la station Carrefour-Pleyel, l'Oulipo apparaît bien comme un acteur collectif incontournable de la question urbanisme / littérature.

Par ailleurs, depuis également une quinzaine d'années, la RATP ambitionne de devenir un « véritable acteur culturel en matière de littérature »¹ et multiplie les aménagements littéraires de stations de métro², les concours de poésie, l'affichage de poèmes dans le métro parisien.

Enfin, pour ce qui concerne les politiques municipales d'aménagement des espaces publics, l'exemple de la place Marcel Aymé à Montmartre fournit un exemple particulièrement évocateur. Cette place mise en scène par Marcel Aymé dans son très célèbre *Passe-muraille* en porte désormais la trace dans sa matérialité même. En effet, non seulement cet espace public porte le nom de l'écrivain, mais une statue du personnage du passe-muraille constitue un marquage matériel de l'identité littéraire du lieu. La statue réalisée par Jean Marais en 1989 à la demande de la municipalité du 18^e arrondissement représente le personnage le plus célèbre de Marcel Aymé, le Passe-muraille, comme si celui-ci, sortant du cadre de la fiction, venait inscrire à jamais sa présence dans la ville, au cœur de l'espace public.

¹ Communiqué de presse de la RATP à l'occasion du lancement de la campagne de poésie « Le Monde est oval », 10 octobre 2007.

² Comme par exemple celle de la Bibliothèque François Mitterrand, réalisée par l'écrivain Jean-Christophe Bailly et l'architecte Antoine Grumbach, ou encore celle de Saint-Germain-des-Prés, ou celle du Carrefour-Pleyel aménagée par l'Oulipo.

Photo 1 :
Le surgissement du personnage du passe-muraille place Marcel-Aymé :
un exemple d'aménagement littéraire d'espace public



Source : Molina G., mai 2006.

Cette intégration d'écrivain ou d'une problématique littéraire dans la maîtrise d'œuvre de certains projets d'aménagements urbains présente un certain nombre de caractéristiques spécifiques. Tout d'abord il semble qu'elle concerne principalement des réalisations et des espaces particuliers : les constructions, rénovations, extensions de bâtiments publics (par exemple pour l'Oulipo : la réalisation de la bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis, le projet non réalisé pour le Panthéon), les espaces publics (réalisation de la place Marcel Aymé à Montmartre, des bancs d'Excideuil par Jacques Jouet projet en cours de l'Oulipo pour l'Esplanade Charles de Gaulle à Rennes, etc.) et surtout plus spécifiquement des espaces publics liés aux transports tels que les stations de métro parisien ou de tramway strasbourgeois. Ces réalisations et projets concernent donc des espaces urbains sur lesquels se déploient des pratiques sociales particulièrement intenses liées à la mobilité ou aux modes de sociabilité spécifiques aux espaces publics urbains.

Photo 2 :
L'aménagement littéraire d'un espace de transit :
la station de métro Saint-Germain-des-Prés à Paris



Source : Molina G., juin 2008.

Par ailleurs, ces traitements littéraires d'espaces urbains ne s'inscrivent pas dans une simple logique de « *décoration* » de la ville, d'« *œuvres posées de manière abrupte, qui viennent comme une cerise sur le gâteau ou, pour reprendre une jolie expression [...] des œuvres célibataires* » mais bien au contraire dans la logique d'« *œuvre fonctionnelle* » au sens où l'entend Caroline Cros¹, c'est-à-dire d'« *œuvres qui vont avoir une utilité dans le quotidien des citoyens* », d'œuvres visant à proposer aux habitants et usagers « *une autre manière d'habiter la ville et de la traverser* » (Cros 2000). En définitive, si le nombre d'aménagements littéraires peut donc apparaître minime au regard de l'ensemble de la production des espaces urbains, force est de constater qu'ils se concentrent sur des espaces qui représentent de forts enjeux du point de vue de l'identité urbaine², dimension qui leur confère un statut d'objet de recherche particulièrement pertinent pour les études urbaines.

De plus, si ces aménagements s'inscrivent tous dans une logique d'inscription matérielle de la littérature dans la ville (et ce quelles que soient les formes qu'elle adopte : inscription de textes dans la ville, inscription de symboles littéraires telle la statue du Passe-muraille, etc.), cette inscription peut cependant prendre deux modalités temporelles distinctes. Dans certains cas en effet, l'inscription littéraire dans la ville est éphémère, prévue uniquement pour une durée déterminée, comme pour l'aménagement temporaire de la station Carrefour Pleyel qui dura douze mois à l'occasion du centenaire de la station en 2001, ou encore le projet événementiel à l'occasion de la Fête des Lumières à Lyon sur la place des Terreaux en 2006, tous deux réalisés par l'Oulipo. Dans d'autres, il s'agit au contraire d'un aménagement

¹ Chargée du suivi de la Commande publique notamment auprès des régions et collectivités territoriales à l'inspection de la création artistique à la Délégation aux Arts Plastiques.

² Hervé Le Tellier après avoir précisé que, pour ses projets d'aménagement urbain, l'Oulipo privilégie la commande et non le concours - la commande étant « *une garantie de l'existence du texte* » dans la ville (privilégier ce mode de réalisation des projets de la commande plutôt que celui du concours présuppose une certaine notoriété et l'inscription dans des réseaux professionnels permettant d'être identifiés comme acteurs possibles d'une maîtrise d'œuvre littéraire) - explique ainsi « *on est sur des projets gros, des gros trucs quoi. On a failli travailler sur le Panthéon ! Donc ce sont des gros trucs* » (entretien).

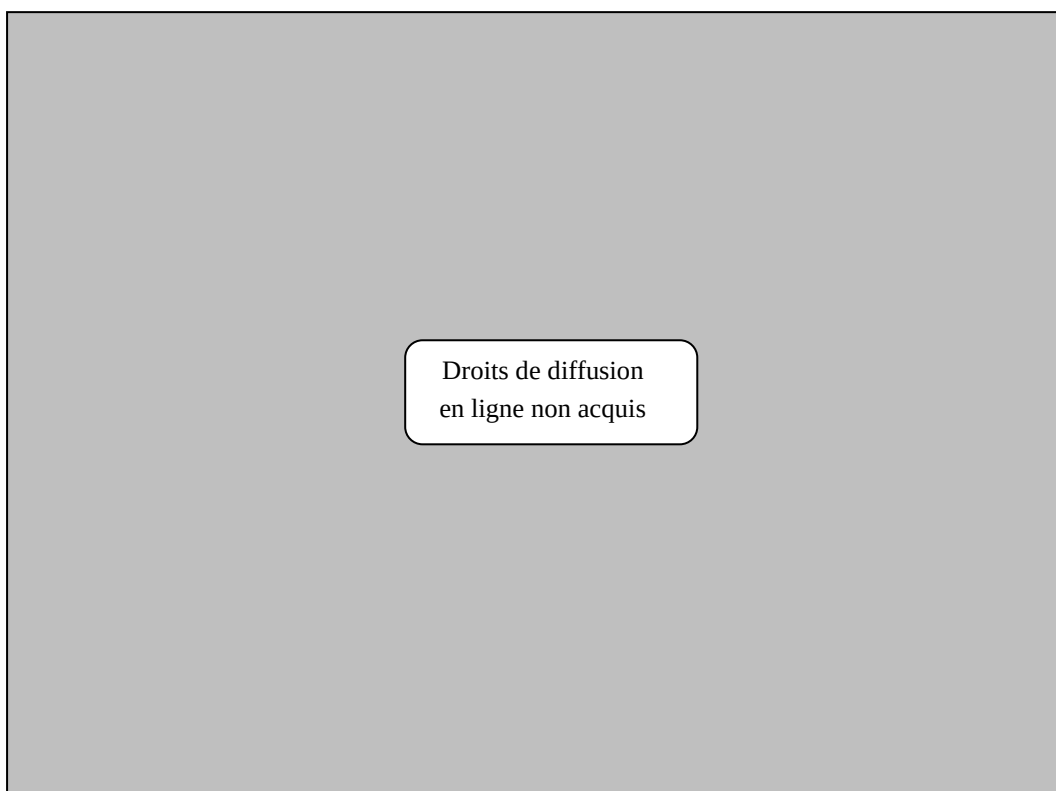
permanent comme par exemple pour le tramway de Strasbourg proposé par l'Oulipo, les bancs d'Excideuil de Jacques Jouet, la passerelle à Strasbourg réalisée par Jacques Roubaud et Siah Armajani.

Enfin, ces différentes réalisations s'inscrivent toutes dans un cadre procédural bien précis et sont à mettre en relation avec les problématiques du 1% culturel et de la commande publique. En effet, le 1% culturel correspond à un dispositif consistant à consacrer un financement représentant 1% du coût des constructions publiques à la commande ou l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art créées spécialement pour le bâtiment concerné. Instauré par arrêté en 1951¹, et à l'origine limité aux constructions scolaires et universitaires (écoles maternelles ou primaires, collèges, lycées), ce dispositif a été progressivement étendu par décrets successifs et concerne aujourd'hui à la plupart des constructions publiques (archives départementales, bibliothèques centrales de prêts, équipements sportifs et de loisirs, etc.). Avec les lois de décentralisation votées en 1982 et 1983, c'est désormais aux collectivités territoriales qu'incombe l'application de cette loi culturelle. Si au départ, la procédure du 1% culturel était principalement destinée aux arts plastiques et à leur promotion, force est de constater que les écrivains ont bien su se saisir des opportunités qu'elle propose et ont su se positionner sur ce marché potentiel créé par le dispositif.

¹ Les textes de référence concernant la procédure du 1% sont les suivants :

- le code des marchés publics, notamment son article 71 qui renvoie les modalités de passation des marchés au titre du « 1% » à un décret ;
 - le code de la propriété intellectuelle, notamment son article L 11262.
 - le décret n°2002-677 du 29 avril 2002 relatif à l'obligation de décoration des constructions publiques précisant les conditions de passation des marchés, modifié par le décret n°2005-90 du 4 février 2005 ;
 - la circulaire du 16 août 2006 relative à l'application du décret relatif au « 1% » ;
 - le code général des collectivités territoriales, notamment l'article L1616-1 précisant le champ d'application du 1% pour les constructions qui concernent les collectivités territoriales.
- Source : (Site Internet du Ministère de la Culture 2007).

Photo 3 :
Le mur "littéraire" de la bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis, un exemple littéraire de l'application du 1% culturel



Source : Molina G., juin 2008.

Si comme le rappelle François Chaslin, « *la grande littérature, c'est une tradition de l'architecture des Beaux-Arts dans l'avant-guerre* » et que déjà à la fin des années 1930 pour la construction du Palais de Chaillot, il avait été fait appel au poète Paul Valéry qui proposa l'inscription des sentences sur le savoir et l'art sur le fronton du bâtiment (côté Musée de l'Homme et côté musée des monuments français), ce genre d'approche restait marginal. C'est en effet seulement depuis une quinzaine d'années que se multiplient les projets de traitement littéraire de bâtiments ou espaces publics urbains au point que l'on puisse parler d'une certaine « *mode* » (Chaslin, 25 février 2008, p.12) de la participation des écrivains à ces réalisations. Cette tendance d'une implication d'un écrivain dans la maîtrise d'œuvre apparaît donc comme un phénomène relativement récent. Il s'explique en partie par l'évolution de la conception de l'intervention sur la ville d'un certain nombre de professionnels de la production de la ville et notamment des architectes qui conçoivent désormais d'une manière plus dialogique et partagée leurs relations avec les usagers et habitants mais aussi avec les autres acteurs de la maîtrise d'œuvre :

« Avant 68, en gros, ça n'était pas envisagé que l'art rentre dans la ville, il faut pas déconner donc l'art, c'était l'architecture point. Les architectes étaient très très jaloux de leurs prérogatives sur la question artistique. Je pense qu'ils considéraient que le bâtiment était artistique, mais que tout le reste, c'était du signe informatif point. Je crois qu'il y a eu une évolution [...] Et je crois qu'il fallait une maturation pour qu'on arrive à insérer du texte en tant que tel dans la ville et à ce que la proposition vienne de la part des architectes pour que ça se fasse parce que ça ne pouvait pas se faire en dehors de la proposition de l'architecte. C'est clair que les architectes restent maîtres d'œuvre sur le bâtiment. Aucun artiste ne peut intervenir sur un bâtiment sans l'autorisation de l'architecte. Donc il faut qu'il y ait un architecte qui soit à l'initiative d'un projet pareil. Donc pour qu'ils acceptent que ce ne soit pas l'univers de la graphie, du dessin ou de l'esthétisme qui intervienne sur le bâtiment il faut qu'il y ait un progrès de la vision qu'occupait le texte dans la ville ».

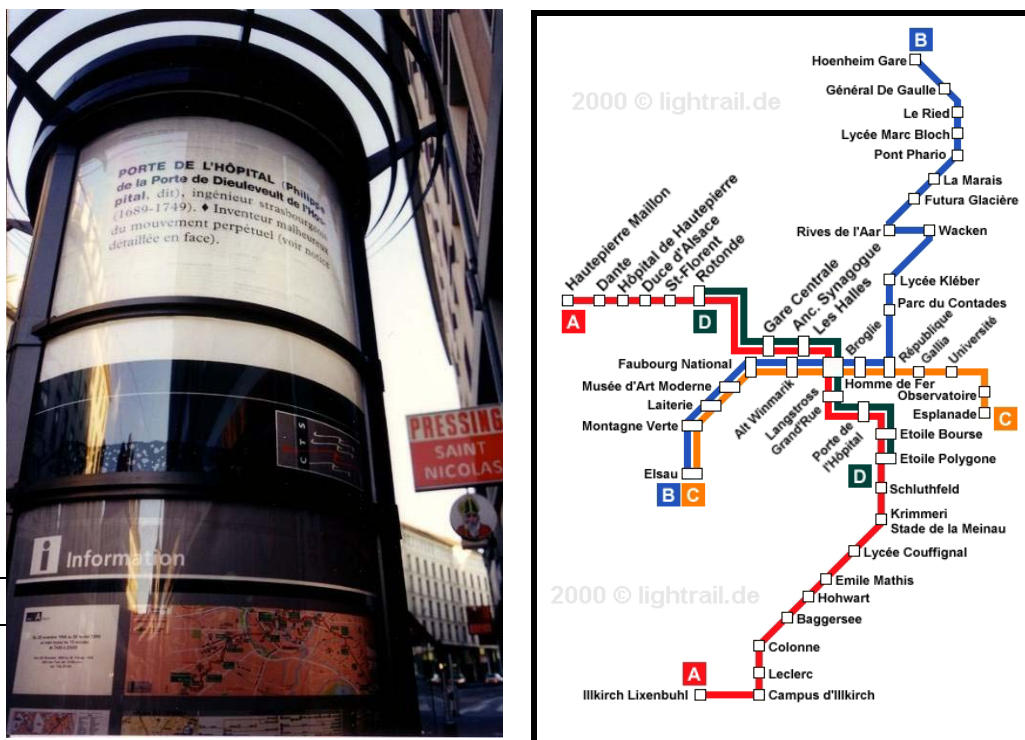
(Le Tellier)

C'est en partie la crise de la fin des années 1960 et des années 1970 (dont l'acmé correspond certainement aux mouvements de 1968) et le déclassement qui touche cette profession essuyant de très nombreuses critiques et considérée comme une des principales responsables des problèmes des grands ensembles qui conduit les architectes à une analyse réflexive de leur propres pratiques et à ce positionnement plus modeste sur la question de la production de l'espace urbain.

Photo 4 :
Le Tramway de Strasbourg de 1994, une réalisation innovante



Source : Molina G., octobre 2008



Source : documents de travail de l'Oulipo, fournis par Hervé Le Tellier

En tant qu'outil de la politique d'aide à la création du Ministère de la Culture et de la Communication, la commande publique, quant à elle, a pour vocation de contribuer à « *l'enrichissement du patrimoine et l'embellissement des espaces publics par des commandes à des artistes sur un thème ou pour un lieu déterminé* » (Cardona, Lacroix 2008). Le fonds de la commande publique a été créé au tout début des années 1980 au sein de la Délégation aux Arts Plastiques. À la fin des années 1980, la réalisation de la première ligne de Tramway à Strasbourg marque un temps fort de

cette politique puisqu'elle repose sur la mise en œuvre d'un traitement artistique de ce projet de transport collectif. Novateur à l'époque, ce projet d'une mairie de gauche « *avant-gardiste* »¹ mobilisant plusieurs artistes dont les membres de l'Oulipo va faire école au point de devenir un véritable « *modèle pour la plupart des villes* » qui sollicitent l'aide de la DAP (Cros 2000). Les modalités de fonctionnement ont été considérablement modifiées depuis 1992 avec les mesures de déconcentration : la Délégation aux Arts Plastiques n'est plus conductrice de projets² et la commande publique est désormais principalement gérée par les régions, plus précisément par les Directions Régionales des Affaires Culturelles et les conseillers pour les arts plastiques (la réalisation est cofinancée par les différents partenaires après une étude préalable commandée à l'artiste et financée par l'État). Si comme le rappelle Caroline Cros, « *la commande publique et l'architecture sont étroitement liées puisque la procédure du 1% est intimement lié à l'architecture et la commande publique en découle* », cette dernière témoigne cependant d'« *une ambition plus grande puisque les commandes publiques ne sont pas attachées à des constructions. Elles naissent pour des raisons diverses mais ne sont pas limitées à un budget préalablement défini, ni attachées à un lieu* » [je souligne] (2000).

Si l'aménagement littéraire d'espaces urbains repose sur l'intégration de l'écrivain ou du poète au sein du dispositif de la maîtrise d'ouvrage, éventuellement sur un partenariat avec un architecte, en ayant recours aux procédures de la commande publique ou/et du 1% culturel, d'autres formes de mobilisation de l'écrivain et de la littérature apparaissent particulièrement significatives d'une présence littéraire dans la ville mais relèvent davantage, pour leur part, du versant idéal de la construction des territoires.

¹ Marcel Benabou dans un entretien avec Marcel Bénabou et Jacques Roubaud, document fourni par Hervé Le Tellier (pas de précision sur la date et le contexte de l'énonciation de cet entretien).

² Elle est désormais cantonnée à un rôle de capitalisation des savoirs faire (notamment sur les méthodes de travail dans la mise en place des comités d'experts ou de pilotage) et de centre de ressource.

**Tableau 1 :
Synthèse des différents projets et réalisations d'aménagements urbains littéraires de l'Oulipo**

Nom de la réalisation	Lieux	Année de réalisation et durée	Maître d'œuvre	Modalités d'intervention	Partenaires
Les réalisations collectives de l'Oulipo					
Tramway de Strasbourg	Colonnes Wilmotte des stations du Tramway, Strasbourg	1994 (permanent)	Commande de la communauté Urbaine de Strasbourg, DRAC d'Alsace	96 textes disposés sur les colonnes des stations jouant sur la toponymie et les spécificités du lieu	Pierre Laurent (typographe)
"Seul astre exact un livre"	Mur de la passerelle, bibliothèque universitaire Paris 8, Saint-Denis	1996 (permanent)	Commande de Pierre Riboulet	Poème mural, jeu sur des citations relatives à la lecture	David Tremlett (graphiste)
Carrefour Pleyel	Station de métro Carrefour Pleyel, Paris	2001, centenaire de la station, (temporaire : 12 mois)	Commande de la RATP et collectif BBCF ²	Aménagement littéraire de l'espace : poèmes muraux jouant sur l'identité du lieu et donc l'univers de la musique ¹	Pierre Laurent (typographe)
« Apesanteur », fête des Lumières	Place des Terreaux, Lyon	2006 (temporaire)	Commande de la communauté urbaine de Lyon et du collectif BBCF	Mise en scène dans l'espace public : installation de ballons et projection de texte " <i>pouvant illustrer une scène qui se passerait entre les ballons</i> » ³ .	BBCF
"Les clous de l'Esplanade	Esplanade Charles de Gaulle, Rennes	En cours de réalisation (permanent)	Commande de Nicolas Michelin, architecte-urbaniste / agence ANMA, Paris " dans le cadre du projet de rénovation de l'esplanade	Aménagement de 215 clous support de textes littéraires en lien avec les thèmes de la rencontre, de la ville et de la fête : jeu sur des circuits, parcours littéraire dans espace public	Nicolas Michelin

Notes :

¹ La toponymie convoque en effet l'univers de la musique. Le nom de la station renvoie au compositeur autrichien Ignace Joseph Pleyel (1757-1831) qui fonda à Paris une maison d'éditions musicales et créa en 1807 sa célèbre manufacture de pianos, dont la marque est toujours active, à proximité du futur Carrefour Pleyel. Cette usine a donné son nom à la *rue des Pianos*, proche de la station.

² Emmanuelle et Xavière Bouyer, Josée Chapelle, Mario Flory.

³ Texte de présentation final du projet, 20 /10/ 06, document fourni par Hervé Le Tellier.

	Nom du projet / réalisation	Lieux	Année de réalisation et durée	Maître d'ouvrage	Modalités d'intervention	Partenaires
Les réalisations individuelles des membres de l'Oulipo						
Jacques Roubaud	Pili, métro Pyramides	Station Pyramides de la ligne 14	2000, centenaire du métro (permanent)	RATP	Œuvre reposant sur une interprétation artistique et moderne des anciens indicateurs lumineux	Philippe Favier (artiste plasticien)
	"Poème pour une passerelle"	une passerelle piétonne de Bischheim	2000 (permanent)	Commande dans le cadre du tramway de Strasbourg ligne B	2 poèmes inscrits sur les parties extérieures des arches	Shia Armajani
Jacques Jouet	Les bancs d'Excideuil	Bancs publics dans le centre historique d'Excideuil	2001 (permanent)	Commande dans le cadre des interventions de la population sur l'aménagement de l'espace public et du programme "nouveaux commanditaires" de la Fondation de France par le Centre d'Actions Culturelles d'Excideuil avec la participation de l'association Excit'oeil.	19 poèmes gravés sur les lattes de bois des bancs publics d'Excideuil relatif à une histoire ou un souvenir des habitants d'Excideuil recueilli par J. Jouet	Les habitants du quartier de l'Eglise
Les projets collectifs non réalisés						
« Le Panthéon hugolien »			(temporaire)		Dispositif mobile : accrochage de panneau sur le Panthéon.	
Tramway des Maréchaux Sud		17 stations du TMS	(permanent)	Appel d'offres, consultation de la RATP et de la ville de Paris	Principes : « <i>plusieurs parcours de lecture, tous centrés sur l'idée de chimère</i> » ¹ . Textes sur les armoires techniques et les parois vitrées	

¹ Argumentaire de réponse à l'appel d'offre, p.1, document fourni par Hervé Le Tellier.

Synthèse réalisée à partir des documents de travail et des argumentaires des projets de l'Oulipo fournis par Hervé Le Tellier.

2.1.2. Les projets d'actions littéraires urbaines : la mobilisation de l'écrivain dans le cadre de politiques publiques territoriales

L'enquête a en effet permis de révéler qu'un certain nombre d'écrivains avaient également été mis à contribution par des collectivités territoriales pour des projets d'actions culturelles. Ainsi en est-il du programme « Ecrivains en Seine-Saint-Denis » impulsé en 1986 par le Conseil Général Seine-Saint-Denis et qui se poursuit depuis 20 ans, ou encore de la commande du Centre National d'art dramatique de Montreuil à Jean-Christophe Bailly d'un poème sur la rue de Paris à Montreuil, ou des nombreuses demandes faites à Didier Daeninckx par différentes collectivités territoriales (par exemple son travail comme écrivain public pour la ville de Villepinte, l'opération « L'appel des 93 » lancée par le Conseil Général de Seine-Saint-Denis mobilisant 93 personnalités de la Seine-Saint-Denis pour lutter contre l'image stigmatisante du département, les sollicitations de Michel Rocard lorsque celui-ci était premier ministre et avait besoin qu'« un écrivain de banlieue [...] vienne jouer son petit numéro "Mantes-la-Jolie" »¹).

Ces différentes actions culturelles urbaines s'inscrivent principalement dans la politique des résidences d'écrivains, la résidence pouvant être définie comme :

« la présence accompagnée d'artistes (écrivain, plasticien, cinéaste, compagnies de théâtre et de danse...) sur un territoire pendant une durée déterminée. Ce temps limité, de quelques semaines à plusieurs mois, peut revêtir de multiples formes. C'est un élément d'une politique culturelle des acteurs du territoire impliqué »,

Définition de la ligue de l'enseignement
(<http://www.laligue.org/ligue/articles/pdf/4219-1.pdf>,
consulté le 18/09/08).

Si comme le souligne Geneviève Charpentier (2003, p.1)², la résidence d'écrivain trouve ses origines dans les anciennes formes de mécénat³, c'est en 1981, à l'initiative de Jack Lang alors Ministre de la Culture que la résidence va s'institutionnaliser avec comme objectif affiché de soutenir la création contemporaine et plus spécialement l'écriture et la littérature. Pour répondre à cet enjeu, le Centre National du Livre (CNL) est alors créé. Établissement public, il a pour principale fonction de gérer un dispositif d'aides à la chaîne du livre et d'examiner les dossiers proposés par les structures d'accueil. Si au départ, de 1982 à 1985, seule la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon accueillait les écrivains, devant le vif succès rencontré par le dispositif, les lieux de résidence furent étendus à d'autres structures telles que les collectivités territoriales, les centres culturels, les festivals, les comités d'entreprises, les fondations, les théâtres.

¹ Entretien avec Didier Daeninckx.

² Geneviève Charpentier a également réalisé une thèse sur la question : 1995, *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques : bilans et perspectives d'une aide originale (1981-1993)*, thèse de doctorat sous la direction d'ABIRACHED Robert, Université de Paris X, département Arts du spectacle.

³ La mise en place en 1803 de la Villa Médicis constitue un temps fort de ces origines.

S'inspirant de cette politique, mais sans sollicitation du CNL, les centres régionaux du livre¹ mirent également en place leur propre procédure de financement d'écrivains en résidence².

Des bilans actuels tels que ceux dressés par les observations de Richard Madjarev³ ou Geneviève Charpentier conduisent à constater la « *croissance exponentielle* » (2003, p.1), le « *succès* » (Madjarev) de ces dispositifs. Les témoignages des écrivains, comme celui de Didier Daeninckx, abondent d'ailleurs dans ce sens puisqu'ils évoquent des sollicitations très fortes et très nombreuses : « *les écrivains, y'a des sollicitations de tout un tas de domaines [...] Y'a besoin d'avoir des discours sur la banlieue, alors là, on m'a demandé 3 000 fois de venir parler de l'image de la banlieue, de ceci, de cela [...] des demandes de justifications à tous les niveaux comme ça, et vous êtes précipité là-dedans* » (Daeninckx). L'écrivain de roman noir liste ainsi au cours de l'entretien les différentes institutions ou acteurs ayant fait appel à lui : les mairies (celle de Villepinte ou de Saint-Denis), le Conseil Général, même Michel Rocard du temps de son mandat de Premier Ministre, le Ministère de la Culture, les architectes et écoles d'architecture, etc.

Toutefois, force est de constater que le terme de « *résidence d'auteur* » recouvre aujourd'hui des réalités très diverses en terme de durée, condition, cahier des charges, commande. Du point de vue des modalités de financement, deux logiques sont à distinguer. L'écrivain peut être boursier d'un établissement public ou « *pris en charge sur les fonds propres de la structure d'accueil* » (Charpentier 2003, p.3).

Par ailleurs, du point de vue des modalités de fonctionnement, deux types de résidence sont communément distingués :

- les « *résidences de création* », ou « *résidences libres* » (Madjarev) dans lesquelles l'écrivain « *n'a aucune obligation vis-à-vis des attributaires de la résidence, tant du point de vue de l'écriture que des contacts avec le public* » (Site de l'ARALD). Ces résidences sont plutôt à vocation pérennes et établies dans des lieux patrimoniaux prestigieux.
- les « *résidences d'écriture* » (Site de l'ARALD), ou « *résidences commandes* » (Madjarev) qui impliquent pour l'écrivain une « *obligation contractuelle d'un rendu sous forme d'écriture* » (Site de l'ARALD), celui-ci est alors « *missionné pour écrire, lire, faire écrire, faire lire, écouter, développer le goût de la lecture, de l'écriture* », (Charpentier 2003, p.5). Bien souvent plus ponctuelles que les premières, ces résidences sont construites sur un partenariat impliquant différents acteurs au rang desquels figurent les collectivités territoriales.

Si dorénavant un certain panachage s'observe entre ces deux types de dispositifs, les actions culturelles impulsées par des collectivités territoriales ont pour leur part tendance à s'inscrire bien logiquement dans le second type de résidence. Or si

¹ Les CRL ont un statut d'associations loi 1901, ils sont cofinancés par l'État (Directions Régionales des Affaires Culturelles) et les régions (Conseils Régionaux) et ont pour vocation de promouvoir le développement de la vie littéraire dans les régions en conseillant et accompagnant les associations et responsables culturels locaux dans le montage de leurs projets.

² La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques dans le cadre d'une tutelle avec la Fondation Beaumarchais propose également ce même genre de dispositif.

³ Richard Madjarev, chef du département culturel de la DRAC du Limousin.

la première catégorie s'inscrit dans la lignée de l'objectif originel des résidences d'écrivains de favoriser la création contemporaine, la seconde s'inscrit dans un certain « *détournement des objectifs initiaux* » (Madjarev). Ainsi, dans le cadre du programme « Ecrivains en Seine-Saint-Denis », la bourse allouée par le Conseil Général à un écrivain pour une résidence dans une ville du département repose sur le principe de la participation de cet acteur à des actions culturelles telles que les lectures publiques, dialogues, rencontres, ateliers d'écriture et de lectures, mises en espaces, ou encore, installations et performances (Conseil Général de la Seine-Saint-Denis)¹. L'écrivain se trouve alors mobilisé en tant qu'acteur à part entière d'un projet social de territoire fondé sur une logique d'interactions sociales entre celui-ci et les habitants des villes de Seine-Saint-Denis. Robert Clément, président du Conseil Général de Seine Saint-Denis de 1993 à 2004, explique ainsi : « *cette opération déborde le cadre ordinaire d'une aide à la création : il s'agit d'instaurer un rapport de proximité entre le public et les écrivains dans une véritable démarche de proximité* » (in Béquié et al. 1993).

Par ailleurs, comme le rappelle également Jean-Christophe Bailly lorsqu'il évoque le travail commandé par le Centre dramatique de Montreuil sur la rue de Paris à Montreuil, l'œuvre littéraire ou poétique issue de ce genre de politique « *contribue[...] à fabriquer l'image de la ville* » et permet de « *densifier la richesse symbolique d'un lieu* » (Bailly). Le bénéfice pour l'instigateur de la résidence (et donc pour les collectivités territoriales s'appuyant sur ce genre de dispositif) est donc double puisque, en plus de permettre la mobilisation de l'écrivain dans des tâches relevant de l'action culturelle par le biais de la commande de texte, il permet également la valorisation ou du moins la représentation de l'espace de la résidence dans l'œuvre littéraire elle-même, oeuvre qui devient aussi un faire-valoir pour les territoires concernés. Cet enjeu loin d'échapper à la « *conscience discursive* » (Giddens 2005, p.33) des acteurs politiques à l'initiative de ce genre de projet est même exprimé d'une manière euphémistique comme en témoignent les propos de Robert Clément : « *Les contacts noués par les auteurs avec les personnes et les lieux de Seine Saint-Denis, dans une relation concrète de travail et de partage de leur expérience, font entrer la lecture et l'écriture dans le quotidien des habitants de notre département et influent en retour sur le contenu des œuvres à venir* » (Clément in Béquié et al. 1993, je souligne).

Ainsi, objectif initial de la politique de résidence d'écrivain impulsé par l'État, l'aide au projet de création littéraire devient un simple prétexte ou même plus précisément un outil au service des collectivités territoriales (Villes, Régions...), le dispositif de la commande assurant alors une mise au service de la structure d'accueil concernée des compétences de l'écrivain. Au travers des bénéfices des actions culturelles menées par l'écrivain mais aussi du statut d'objet fictionnel auquel le territoire concerné accède lors de sa mise en scène dans l'œuvre littéraire, l'enjeu que représente cette politique est alors aisément analysable, il consiste à « *mettre en exergue un lieu, une ville, un département, une région* » (Charpentier 2003, p.5) et les résidences « *se réduisent [alors] à des commandes de collectivités territoriales qui*

¹ « Le pari réussi des résidences », site internet du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis : <http://www.seine-saint-denis.fr/Le-pari-reussi-des-residences.html>, source consultée le 18 septembre 2008.

vivent la venue de l'écrivain comme une opération de communication un peu plus sophistiquée que de coutume » (Madjarev).

2.2. La mise en valeur de lieux et parcours littéraires

En dehors des aménagements littéraires d'espaces urbains ou de projets culturels reposant sur le dispositif de la résidence d'auteur ou la commande, une troisième catégorie de traces de la littérature dans la ville peut être identifiée. Celle-ci repose non pas sur le principe d'une mobilisation de l'écrivain dans des projets de territoires comme pour les deux premiers types qui viennent d'être traités, mais bien plutôt sur l'exploitation d'un potentiel littéraire de certains espaces urbains. En effet, de nombreux lieux sont associés à la littérature d'une manière assez prégnante au point qu'ils puissent être désignés comme des « *lieux littéraires* »¹ comme les maisons d'écrivains par exemple. Celle d'Anne Frank à Amsterdam qui correspond à l'espace vécu de l'écrivain dans lequel son œuvre a été créée est mise en scène sous la forme d'un musée qui fait l'objet d'une très importante fréquentation notamment touristique. D'autres lieux moins fondamentaux dans le vécu de l'écrivain peuvent également se constituer comme des « *lieux littéraires* » au sens où la littérature participe grandement à construire l'identité de ces espaces : un lieu de vie temporaire « *qui a compté dans l'œuvre d'un écrivain* » (Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires, site Internet), un lieu réel ayant fait l'objet d'une fiction, ou encore certains musées littéraires.

Si le lieu littéraire présente la particularité de posséder un potentiel singulier du fait de son identité littéraire initiale (et donc qui contrairement aux aménagements littéraires n'est pas née d'une construction politique dans le cadre d'un projet de territoire), reste que celui-ci va être exploité par un certain nombre d'acteurs de ces collectivités ou d'autres structures. En effet, la mise en valeur de l'identité littéraire de ces lieux se fait selon différentes modalités éventuellement combinées : construction ou aménagement de l'existant en musée, organisation de visites, parcours, balades littéraires reliant différents lieux littéraires d'une même région, expositions, manifestations de tous ordres, activités pédagogiques de sensibilisation au patrimoine et lieux littéraires pour le public scolaire, etc. De plus, il paraît important de préciser que le lieu littéraire n'est pas forcément urbain. Cependant, pour assurer la mise en valeur de l'identité littéraire du lieu et investir dans des dispositifs de valorisation, il convient que les répercussions positives que pourront en retirer les acteurs en présence et que les pratiques générées soient conséquentes. Or ces deux conditions semblent plus facilement réalisables dans le cas d'espaces urbains susceptibles de générer davantage de pratiques et retombées économiques pour les territoires concernés que des espaces ruraux. Par ailleurs, comme de nombreux chercheurs et analystes se sont

¹ Dans un sens plus restrictif que celui proposé par la Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires pour les raisons qui ont été précisées précédemment.

plus à le démontrer¹, il existe une forme d'attachement particulièrement forte des écrivains à la ville qui est devenue un espace de prédilection pour l'œuvre littéraire probablement en partie du fait de la richesse et complexité des interactions sociales qu'elle maximise. Dans cette perspective, un jeu certes amusant mais interminable pourrait consister à relever les attaches particulières de certains écrivains à une ville : Jules Verne² ou Julien Gracq pour Nantes, Jean-Claude Izzo à Marseille, etc., etc.

Pour ce qui relève plus spécifiquement des aspects organisationnels, la valorisation de ces lieux littéraires est généralement assurée par les Offices du Tourisme, mais souvent dans le cadre d'un partenariat avec les structures chargées de l'exploitation de ces lieux littéraires (par exemple la Route Historique des Maisons d'Ecrivains, association Loi 1901, ou le Musée Jules Verne à Nantes) ou plus généralement du patrimoine littéraire (la Société des amis de Marcel Proust). Ainsi, même s'ils peuvent adopter différents statuts d'un point de vue juridique (90% des Offices du Tourisme et Syndicats d'Initiative étant des associations), ils restent sous tutelle d'une collectivité territoriale (commune, communauté de communes, éventuellement de Région ou de Pays). Ils constituent par là-même un levier particulièrement important de l'animation et l'attractivité d'un territoire et entraînent des répercussions à la fois en termes d'images (ils participent à construire l'image d'une ville ou d'un territoire et en assurent la promotion) mais aussi d'économie locale³ et d'usages notamment touristiques des espaces qui relèvent de leur aire de gestion.

Par ailleurs, dans une visée coordinatrice, la Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires met également en œuvre « *des actions visant à assurer l'existence, la préservation et la rayonnement culturel de maisons d'écrivains, de lieux ou collections, publics ou privés, liés à des écrivains* » (Site Internet de la Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires). Lieu de ressources, de mutualisation des savoirs, et de capitalisation des actions de mise en valeur des lieux littéraires, cette fédération répertorie également les manifestations relatives à la vie littéraire sur l'ensemble du territoire (calendrier des manifestations littéraires, listes des circuits, routes, balades, itinéraires, randonnées littéraires). Elle s'appuie sur une base partenariale plurielle et institutionnelle forte (Ministère de la Culture et de la Communication, Direction du Tourisme du Ministère de l'Economie, de l'Industrie et de l'Emploi, Conseil Régional du Centre, Conseil Général du Cher, Ville de Bourges, Rectorat d'Orléans-Tours) et compte, parmi ses adhérents, les principaux acteurs des lieux et du patrimoine littéraires.

¹ Notamment la récente contribution de Christina Horvath, issu de sa thèse de doctorat : (2007) et l'ouvrage à paraître de Thierry Paquot, *La ville est un roman*, qui interroge le « *destin commun* » de la ville et du roman, ou encore la journée d'étude « La ville et le genre noir : regards croisés » (LISST-Cieu en partenariat avec la librairie Ombres Blanches 2007).

² Mais également pour Amiens.

³ Est-il utile de rappeler que le tourisme est le premier secteur d'activité économique dans un très grand nombre de départements français ? Il est ainsi un vecteur fondamental en termes d'économie locale du point de vue du maintien et de la création de l'emploi, mais aussi du tissu commercial local.

Figure 1 :
Quelques exemples de parcours littéraires mettant en scène des espaces urbains

- Les circuits Jules Verne à Nantes et à Amiens

Le circuit-découverte « Jules Verne, la ville est un roman » à Nantes propose, en une douzaine d'étapes, de découvrir les lieux que l'écrivain a fréquentés et ceux qui l'ont inspiré. Il est organisé par le service Patrimoine et Tourisme de la Ville de Nantes et le Musée Jules Verne.

Le parcours « Sur les pas de Jules Verne à Amiens » organisé par l'Office de tourisme d'Amiens.

- Les parcours/sites littéraires et maisons d'écrivains en Aquitaine

« La richesse du patrimoine littéraire de l'Aquitaine, sa diversité et sa qualité méritaient une mise en réseau des maisons d'écrivain et des sites littéraires qui participent à l'affirmation de l'identité régionale. Ce réseau a publié un petit livret, disponible sur demande. Que vous soyez Aquitain ou touriste de passage, vous y trouverez une brève description des principaux sites à visiter. Les rejoindront dans un avenir proche, d'autres lieux, moins célèbres peut-être, que notre réseau espère vous faire découvrir et aimer » Bernard Cocula, président du Centre François Mauriac de Malagar.

- La route historique des maisons d'écrivains (Haute-Normandie - Ile de France)

« Onze demeures, douze écrivains... (douze à cause du couple Aragon-Elsa Triolet) : voilà de quoi occuper quelques jours de loisirs et de belles heures de relecture. Cet itinéraire touristique et culturel s'étend de l'Ile-de-France à la Haute-Normandie, traversant les départements de Seine-et-Marne (77), des Yvelines (78), des Hauts de Seine (92) pour l'Ile de France et les départements d'Eure et Loir (27) et de Seine Maritime (76) pour la Haute-Normandie. » Ce parcours est organisé par La Route Historique des Maisons d'Ecrivains.

Il a notamment pour partenaires : le Musée départemental Stéphane Mallarmé, la Maison de Chateaubriand, la Maison Elsa Triolet-Aragon, le Château de Monte Cristo (Alexandre Dumas), la Maison d'Emile Zola, le Château de Médan (Maurice Maeterlinck), le Château de Vascoeuil (Jules Michelet), le Musée Pierre Corneille, le Pavillon Gustave Flaubert, le Musée Victor Hugo, la Maison Maurice Leblanc.

- La route Rimbaud-Verlaine en Champagne-Ardenne

Organisée par le Comité Départemental du Tourisme des Ardennes, cette route relie notamment Charleville-Mézières, ville de naissance du poète (dans laquelle se trouvent le Musée dédié à Rimbaud - qui présente des manuscrits, des photos et des souvenirs - et un monument érigé à sa mémoire dans le square de la gare. Rimbaud, sa tombe, sa maison natale (rue Pierre Bérégovoy) aux villes de Rethel ou de Vouziers.

« La mémoire de Paul Verlaine (1844-1896) domine le sud du département. Bien que né à Metz, Verlaine passait ses vacances dans les Ardennes belges quand il était enfant. Son séjour ensuite dans les Ardennes françaises fut en fait un retour vers les lieux de son enfance. Verlaine vécut à Rethel, où il enseigna le français, l'anglais et l'histoire. Il devient ami avec l'un de ses élèves, natif de Coulommies, et il vécut dans la petite ferme de Malval. Un musée (photos, objets et documents) lui est dédié à Juniville, dans une vieille auberge qui porte le nom du "Lion d'Or", lieu qu'il fréquenta de 1880 à 1882 et où il aurait écrit Sagesse.

La Route Rimbaud-Verlaine est un vrai pèlerinage poétique rappelant les voyages de ces deux grandes figures de la littérature française. Tout au long de ce parcours, les paysages sont en parfaite harmonie avec ces deux hommes hors du commun. »

- La route touristique Stendhal (Isère)

Mise en place par l'Office du tourisme de la ville de Grenoble, cette route se déroule en trois parties :

« 1- A Grenoble, sur les pas de Stendhal : l'appartement natal, la Maison Stendhal, le Jardin de Ville, le musée Stendhal, l'église St-André, le Palais de Justice, le café de la Table Ronde, Ste-Marie-d'en-Haut, le Musée Dauphinois, l'église St-Hugues, le lycée Stendhal, la Maison Neuve et la Bibliothèque municipale.

2- De Grenoble à Brangues : St-Martin-le-Vinoux, St-Egrève, Voreppe, Voiron, Les Echelles, Les Abrets/Chirens, La Tour du Pin, Morestel, Brangues.

3- De Grenoble à Vizille : Seyssins, Claix et Vizille. »

Autres exemples :

- Le sentier Jean-Jacques Rousseau à Chambéry

- Sur les traces des écrivains à Marseille

- Le sentier Jean Racine dans les Yvelines

Source : document réalisé à partir des informations du site de la FMEPC, les citations proposées proviennent également toutes de cette source.

2.3. L'évènement littéraire comme moment culturel privilégié d'une ville

Les évènements littéraires dont il sera maintenant question présentent un certain nombre de caractéristiques qui les distinguent des formes de présences littéraires qui viennent d'être abordées et qui conduisent à les analyser comme une catégorie spécifique de traces littéraires dans la ville. Le Marathon des mots à Toulouse, le Salon du Livre à Paris ou encore la Foire du livre de Brive-la-Gaillarde constituent quelques exemples intéressants de ce genre d'évènements.

Une de leurs premières spécificités réside dans le fait que leur initiative émane rarement d'une collectivité territoriale, même si l'organisation de ces manifestations repose sur une base partenariale. Leur première vocation n'est donc pas l'inscription dans un projet de territoire. L'initiateur du Salon du livre est en effet le Syndicat National de l'Edition qui poursuit des objectifs avant tout économiques ; les porteurs du projet du Marathon des mots¹ sont Olivier Poivre-d'Arvor² et Olivier Gluzman³. La Foire du livre de Brive-la-Gaillarde apparaît comme un cas un peu particulier. Les deux premières éditions eurent lieu annuellement de 1973 à 1975. Elles furent organisées par des amateurs passionnés de littérature qui s'associèrent au libraire de la ville. Cependant, devant les difficultés notamment financières qu'ils rencontrèrent, ces acteurs renoncèrent à pérenniser l'évènement. Après une interruption de sept ans, l'idée sera reprise en 1982 par le maire de la ville de l'époque, Jean Charbonnel qui souhaitait impulser une politique culturelle particulièrement ambitieuse. « *Considérant le développement culturel comme l'une des conditions essentielles de tout progrès social* » (Murat 1996), et le droit à la culture comme une priorité, il fit de la Foire du livre un élément et un instrument central de sa politique.

De courte durée, de grande ampleur et très fortement médiatisées, ces manifestations littéraires privilégient également avant tout une dimension événementielle. Ainsi, le Marathon des Mots, opération relativement jeune puisque sa première édition eu lieu en 2004, se déploie chaque année sur quelques jours au printemps. Le Salon du Livre à Paris, la Foire du livre de Brive-la-Gaillarde sont quant à elles des manifestations plus anciennes mais tout aussi ponctuelles puisque le premier a lieu en hiver depuis 1981, et le second se déroule depuis 1973 sur quelques jours à l'automne.

Par ailleurs, ces évènements s'appuient tous sur un réseau partenarial très complexe associant acteurs privés et publics. La dernière édition du Salon du livre reposait ainsi sur plus de 120 partenaires parmi lesquels se retrouvaient un certain nombre de grandes institutions dont le Ministère de la Culture et de la Communication, des Affaires Etrangères, et le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la

¹ La première édition de cette opération a eu lieu en 2005. Du point de vue institutionnel, l'édition 2007 repose sur un partenariat entre le Rectorat, les ateliers d'écriture, les bibliothécaires, les écrivains, les éditeurs, les libraires, les étudiants et les compagnies de Toulouse et de Midi-Pyrénées.

² Ecrivain et diplomate, Olivier Poivre-d'Arvor est aussi un acteur particulièrement engagé dans de nombreuses actions de promotion culturelle.

³ Olivier Gluzman est manager, producteur et agent d'artistes.

Recherche, mais aussi le Centre National du Livre et la Mairie de Paris, les librairies mais aussi des entreprises moins liées à l'industrie du livre (SFR, MMA, la Caisse d'Épargne, etc.), les principaux représentants de la presse écrite (*Le Monde*, *Le Libération*, *Le Figaro*...), de la télévision (avec plus de huit chaînes associées à l'évènement) et une dizaine de chaînes de radio. Le Marathon des mots à Toulouse réunit également un très grand nombre d'acteurs à la fois institutionnels (avec là encore, le CNL, le Ministère de la Culture et de la Communication, le Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, l'Académie de Toulouse), mais aussi des collectivités territoriales telles que la Région Midi-Pyrénées et la Ville de Toulouse ainsi que des médias locaux (TLT, la Dépêche, France 3 Sud) et nationaux (France Culture, France Inter) et de nombreuses entreprises (Leclerc, l'hôtel toulousain le Crowne Plaza, Air France, etc.).

En outre, contrairement par exemple aux lieux et parcours littéraires, ces événements ne reposent pas sur l'exploitation d'un patrimoine littéraire préexistant qu'ils viseraient simplement à mettre en valeur. Ils nourrissent bien plutôt l'ambition de créer un événement littéraire ayant une puissance suffisante pour impacter l'identité urbaine et lui conférer une dimension littéraire qu'elle n'avait pas vraiment auparavant. Plutôt que de simples mises en valeur d'un existant, ces événements constituent donc de véritables embrayeurs pour la construction d'une identité littéraire des lieux dans lesquels ils se déroulent.

Tendant par contre à les rapprocher des autres formes de présence littéraire analysées précédemment, ces manifestations se caractérisent également par un très fort ancrage dans le contexte urbain qu'elles ont choisi comme cadre. Porte de Versailles¹, le Salon du livre accueille grand public et professionnels de la chaîne du livre en organisant des stands de littérature, des rencontres et conférences avec les écrivains et diverses animations. Cependant, des trois exemples évoqués, c'est peut-être pour le Marathon des mots que l'inscription territoriale est la plus forte. Il se plaît à investir une pluralité de lieux et à générer des pratiques et parcours dans la ville de Toulouse. En effet, l'opération du *Marathon des mots* vise à mettre en scène la littérature d'une manière quelque peu particulière en l'inscrivant très fortement dans des pratiques urbaines. Elle repose sur le concept de lectures publiques dans les lieux culturels différents selon un programme qui implique du point de vue des destinataires une pratique marathonnienne de ces lieux toulousains. Privilégiant au départ les lieux prestigieux du centre-ville, depuis l'édition 2007, le Marathon des mots a élargi son périmètre et les manifestations ont également investi l'Université de Toulouse II le Mirail et enfin depuis 2008, des lieux à vocation sociale particulière tels que les maisons de retraite, les hôpitaux, et le Centre de détention de Muret. La problématique de la mise en scène urbaine se décline donc dans cette opération de plusieurs manières qui se croisent et se superposent : mise en scène d'espaces urbains comme lieux de lecture, mise en scène de villes choisies comme cadres fictionnels, et mise en scène, dans la ville toulousaine, de pratiques urbaines et culturelles.

¹ Ce n'est que depuis 1992 que la Porte de Versailles accueille le Salon du livre, il avait auparavant lieu au Grand Palais.

Ainsi, même si c'est avant tout le projet d'un évènement culturel de grande ampleur dédié à la littérature qui a donné naissance à ce genre de manifestations, force est de constater que leur assimilation à des villes ou espaces urbains particuliers (à la fois concrète puisqu'elles s'inscrivent physiquement dans des villes particulières qui les accueillent et idéelle puisqu'en retour elles participent à construire une image particulière de ces villes) conduit à les envisager comme relevant pleinement de la problématique des présences littéraires dans la ville au même titre que les catégories précédemment identifiées. Tout autant que celles-ci en effet, elles participent grandement à construire l'identité des espaces urbains dans lesquels elles se déroulent ce qui, au-delà de la diversité des formes de présences littéraires dans la ville qui viennent d'être évoquées, amène à se poser la question des enjeux récurrents que posent ces différentes preuves de présences littéraires dans la ville.

3. Au delà de la diversité des formes de mobilisation de la littérature, des enjeux récurrents

Loin de n'être que des phénomènes simplement anecdotiques, ces différentes manifestations d'une présence littéraire dans la ville soulèvent un certain nombre d'enjeux. Ils conduisent à interroger depuis un angle d'approche original de nombreuses problématiques contemporaines relatives aux questions urbaines : enjeu économique du fait des représentations et pratiques sociales que génère cette présence, mais aussi enjeu patrimonial puisqu'elle se caractérise par une mise en valeur du potentiel littéraire d'un lieu urbain ou par son invention, ou encore enjeu en terme d'image, son exploitation dans un projet de territoire participant à la construction d'une identité valorisante de ces espaces. Enfin, ce dernier enjeu conduit à envisager sa capacité à créer un sentiment d'appartenance, à faciliter le lien social et la lire ainsi comme un embrayeur possible d'un « *"vivre ensemble" en ville* » (Jaillot 1997) du fait de la forte valeur sociale dont la littérature et l'écrivain sont investis.

3.1. L'enjeu économique

Parier sur la littérature dans le cadre de projets d'aménagement, d'évènements culturels de grande ampleur, ou, dans une moindre mesure dans le cadre de politiques locales d'actions culturelles représente un enjeu économique certain. Dans le cadre de ces mobilisations, drainant, encourageant ou créant des pratiques socio-spatiales notamment touristiques importantes, la littérature constitue un élément fort d'attraction pour le territoire concerné et entraîne un certain nombre de répercussions économiques. Cependant si ce constat général semble valable pour chacun des différents types d'utilisation de la littérature en ville, reste que l'ampleur des répercussions économiques ainsi que certaines de leurs modalités et la finesse de leur

appréhension par le chercheur peuvent différer considérablement selon le type de mobilisation dont il est question. Il convient donc d'opérer une distinction entre deux principaux cas de figures. En effet, si la dimension économique peut-être la motivation principale, la raison d'être de grands événements tels que le Salon du livre par exemple, elle reste de l'ordre de la répercussion ou d'un enjeu second dans le cas des projets d'aménagements ou d'actions littéraires urbains comme l'opération « Écrivains en Seine-Saint-Denis ».

Par ailleurs, appréhender les retombées en termes de pratiques socio-spatiales et en termes économiques de cette présence littéraire constitue en soi-même une question de recherche à part entière relevant de l'économie culturelle des territoires. Le propos ne nourrit pas ici l'ambition d'aborder cette question d'une manière exhaustive puisqu'un tel projet à lui seul nécessiterait un travail de thèse¹ mais simplement de souligner la pertinence d'une analyse des enjeux des mobilisations littéraires en termes économiques notamment pour les événements de grande ampleur. Le nombre de visiteurs de la Foire du Livre ou du Salon du livre est en effet aisément quantifiable² tout autant que les externalités positives sur les espaces urbains accueillant ces événements. La Foire du Livre constitue par exemple le plus important événement culturel de la ville de Brive-la-Gaillarde et joue, de fait, un rôle prépondérant en matière d'économie locale. Comme l'analysait déjà en 1996 Bernard Murat (maire UMP de Brive de 1995 à 2008 et qui a succédé à Jean Charbonnel) : « *il a été [...] prouvé, par l'analyse des sommes engagées directement ou indirectement, que les répercussions sur l'économie locale correspondaient au rapport de 1 = 3,5. Ont été pris en considération les sommes réglées aux fournisseurs locaux, les dépenses des participants et visiteurs dans la ville, le chiffre d'affaires des libraires, l'évaluation de la promotion de la ville par le rédactionnel dans la presse* » (Murat 1996). Ces retombées économiques conduisent ainsi le politique à considérer l'événement non pas comme une « *dépense* » mais bien comme un « *investissement* » et qui plus est, un investissement fructueux pour la ville.

Pour ce qui concerne les aménagements ou les actions culturelles littéraires de certaines villes, il est probable que ceux-ci génèrent des pratiques importantes notamment touristiques et que la littérature, en étant mobilisée d'une manière forte dans une politique territoriale cohérente, constitue un vecteur potentiel de création ou de maintien de l'emploi local et du tissu commercial et entraîne donc des répercussions bénéfiques sur l'économie locale commerciale en développant la consommation touristique. Cependant, l'analyse quantifiée des incidences de la mobilisation littéraire dans des projets d'aménagements pose un certain nombre de difficultés méthodologiques : comment mesurer en effet l'impact d'un aménagement littéraire sur un espace donné ? Comment appréhender la part de la fréquentation d'un espace ou équipement public relative à la présence littéraire matérielle ? Il paraît difficile de répondre à ces questions sans effectuer un travail de recherche approfondi qui

¹ Un tel travail pourrait par exemple avoir à charge de mesurer exactement les répercussions sur l'activité hôtelière, de restauration et plus largement sur l'ensemble du commerce local, etc.- en s'appuyant sur les études préalables qu'ont pu réaliser les collectivités territoriales concernées notamment.

² Selon les chiffres officiels, l'édition 2006 de la Foire du Livre à Brive-la-Gaillarde a ainsi attiré 135 000 visiteurs et 515 écrivains (mairie de Brive-la-Gaillarde), et l'édition 2007 du Salon du livre à Paris 165 300 visiteurs pour 21 000 ouvrages vendus (site officiel).

permettrait une mesure plus précise de ces externalités positives. Cependant, le propos n'est pas ici d'entrer dans une analyse minutieusement quantifiée des répercussions économiques de ces phénomènes mais simplement d'en souligner les principaux enjeux que la question économique ne suffit pas à résumer puisque la présence littéraire soulève bien d'autres questions pertinentes pour les études urbaines.

3.2. L'enjeu patrimonial

3.2.1. La notion de patrimoine littéraire spatialisé

Le patrimoine peut globalement se définir très synthétiquement comme « *ce qui est censé mériter d'être transmis du passé, pour trouver une valeur dans le présent* » et plus précisément comme un « *ensemble d'attributs, de représentations et de pratiques fixé sur un objet non contemporain (chose, œuvre, idée, témoignage, bâtiment, site, paysage, pratique) dont est décrétée collectivement l'importance présente intrinsèque (ce en quoi cet objet est représentatif d'une histoire légitime des objets de société) et extrinsèque (ce en quoi cet objet recèle des valeurs supports d'une mémoire collective), qui exige qu'on le conserve et le transmette* » (Lazzarotti 2003).

L'objet d'étude de ce premier chapitre de thèse conduit à envisager une forme de patrimoine spécifique, le patrimoine littéraire. Ce dernier recouvre lui-même différentes formes. *Le patrimoine littéraire écrit* (manuscrits, travaux préparatoires, notes et correspondances, épreuves, éditions originales, etc.) constitue une première forme de patrimoine littéraire. La définition qui vient d'en être donnée correspond à celle que donne du patrimoine littéraire en général la Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires, mais celle-ci peut sembler quelque peu restrictive car elle n'inclut pas les lieux littéraires qu'elle considère comme de simples « *lieux de conservation* » du patrimoine littéraire. Or des travaux qui font désormais autorité tels que ceux de Françoise Choay (1999) ou d'Alain Bourdin (1984) ont pu démontrer combien le patrimoine bâti cristallisait de nombreux enjeux et apparaissait comme un objet de recherche particulièrement pertinent pour des chercheurs versés dans les questions urbaines. Il paraît donc intéressant de restreindre la définition du patrimoine littéraire tel que l'entend la Fédération à celle d'un patrimoine littéraire *écrit*, et de la compléter en ajoutant à cette première catégorie celle du patrimoine littéraire *bâti* et plus largement celle du patrimoine littéraire *spatialisé* afin d'inclure les lieux littéraires (tels qu'ils ont été défini plus haut). C'est du moins la position qui sera ici adoptée, et les lignes qui suivent se concentreront sur cette seconde forme du patrimoine littéraire spatialisé.

Les différentes présences littéraires dans la ville invitent à penser ce patrimoine littéraire spatialisé selon deux modalités qui interrogent le processus de patrimonialisation et donc le patrimoine en tant que construction¹.

¹ Comme le souligne Olivier Lazzarotti, le patrimoine en effet « *n'est pas un donné mais un construit* » et implique toujours un processus, « *une mise en patrimoine (la patrimonialisation)* » (2003, p.696).

3.2.2. La mise en valeur de l'existant

De nombreux cas abordés dans ce chapitre, notamment la mise en valeur des lieux et parcours littéraires, correspondent à des dispositifs permettant l'exploitation d'un potentiel littéraire préexistant. Ils s'appuient donc sur une qualité littéraire du lieu. Cette particularité (maison d'écrivain, espace mis en scène dans le cadre d'une œuvre littéraire ou poétique, etc.) va faire l'objet d'une véritable opération de valorisation qui va permettre de transfigurer sa valeur littéraire et donc sociale, et donc de le constituer comme patrimoine.

Pour éclairer ce dispositif d'exploitation du potentiel littéraire du lieu, les travaux de Françoise Choay offrent des pistes intéressantes. À son habitude, elle propose en effet une analyse brillante et incisive du dispositif de mise en valeur de l'existant dans le cadre de la patrimonialisation. Ce dispositif de mise en valeur « renvoie aux valeurs du patrimoine qu'il s'agit de faire reconnaître » en s'appuyant sur une logique de « plus-value », d'« intérêt » et d'« attractivité » (Choay 1999, p.164). Partant d'un existant, cette création de valeur s'appuie sur un certain nombre de procédés particuliers « aux contours imprécis, qui souvent se confondent ou s'associent » (Id. 1988, p.165) et dont les principales modalités se retrouvent dans la logique de patrimonialisation des lieux littéraires.

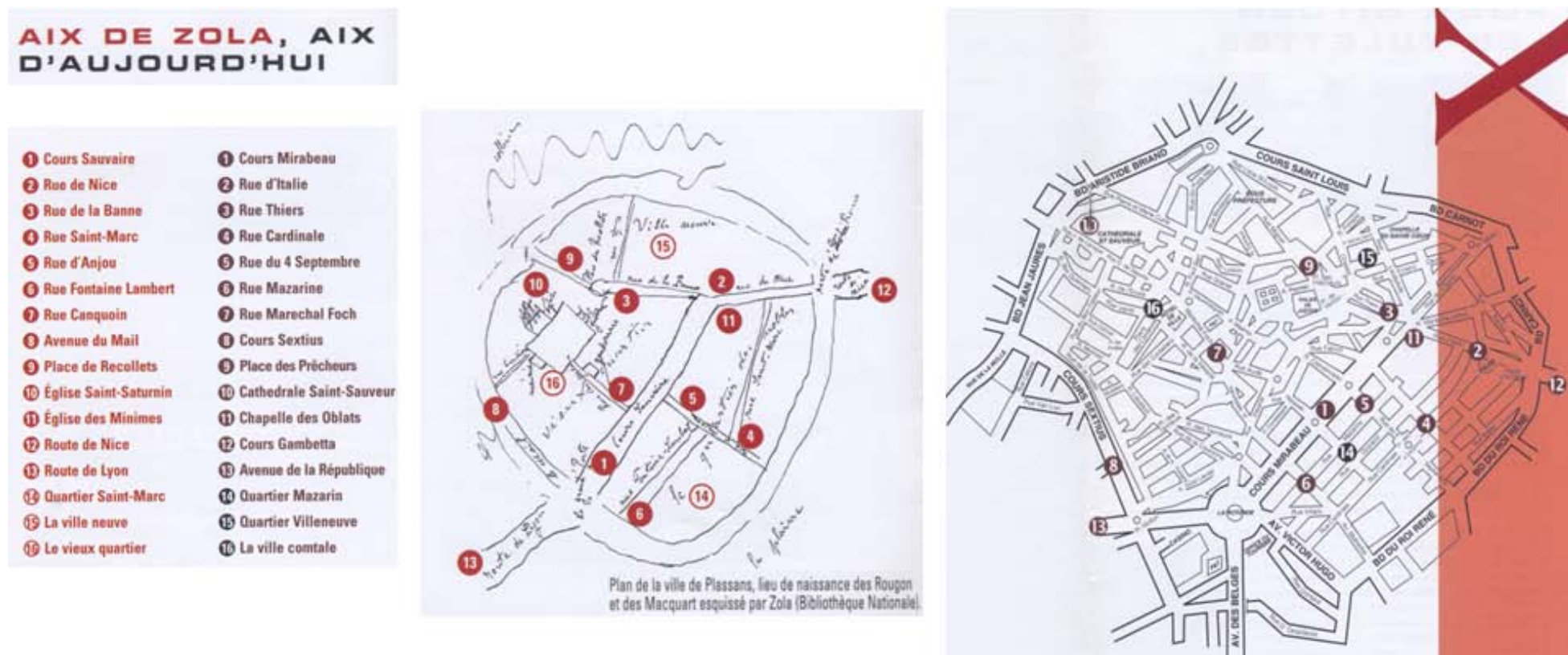
Ainsi, la logique de conservation et de restauration organise un certain nombre de ces espaces dont certains ont même été aménagés en musée. La célèbre maison d'Anne Frank par exemple à Amsterdam, transformée en musée en 1960 et qui accueille plus d'un million de visiteurs par an¹, a été conservée dans le même état qu'après l'arrestation de la famille et le « nettoyage » des lieux par les Allemands.

Vient s'ajouter un procédé de « mise en scène » qui consiste à « présenter [...] comme un spectacle », « donner à voir de la façon la plus flatteuse » le lieu (Id. 1988, p.166). Bien que conservée dans l'état dans lequel elle a été retrouvée, la maison d'Anne Frank a fait l'objet d'un traitement quasi scénographique et un certain nombre d'éléments ont été rajoutés pour contribuer à la mise en scène de la mémoire littéraire du lieu : des maquettes reconstituant l'espace vécu par l'écrivaine représentent l'aménagement des lieux lorsque la jeune Anne y vivait et écrivait ; dans une salle construite à cet effet, un entretien avec Otto Frank, le père de l'écrivaine et rescapé des camps est projeté (salle Otto Frank) ; une autre pièce mettant plus spécifiquement en scène l'œuvre littéraire de l'écrivaine a été récemment aménagée et expose notamment les manuscrits (salle du Journal).

Enfin, l'animation apparaît également bien souvent comme une contribution importante assurant la mise en valeur des lieux. « Sa méthode est la médiation : faciliter l'accès aux œuvres par des intermédiaires humains ou non » (Id. 1988, p.167). Là encore, les lieux et parcours littéraires fournissent d'excellents exemples puisqu'ils font notamment l'objet de visites touristiques, scolaires, organisées.

¹ 1.002.902 visiteurs pour être exacte en 2007 selon les chiffres officiels disponibles sur le site Internet du musée <http://www.annefrank.org/content.asp?PID=854&LID=5> (source consultée le 20 septembre 2008).

Figure 2 :
La proposition d'un parcours littéraire dans la ville d'Aix en Provence : l'espace représenté par Zola et l'espace réel



L'office du Tourisme d'Aix en Provence propose une « *promenade littéraire* » dans laquelle qui joue sur la confusion entre trois espaces : l'espace vécu par l'écrivain, le lieu fictionnel mis en scène dans son œuvre littéraire et l'espace actuel : « À la découverte de "Plassans". Quand Zola raconte la ville de sa jeunesse, Aix s'appelle Plassans. Une visite "Sur les pas de Zola" vous invite à la découverte de la ville de son enfance au travers de textes choisis de l'écrivain ».

Source : « Sur les pas de Zola, Aix en Provence, source d'inspiration », brochure réalisée par l'Office du Tourisme, 2005.

Mettant « *en jeu le [...] déplacement d'attention et le [...] transfert de valeur par l'insertion du présent dans le passé [...] sous la forme d'un objet construit* » (Id. 1988, p.168), la modernisation correspond à une autre logique susceptible de participer à la mise en valeur des lieux. Ainsi, la statue du Passe-muraille en réorganisant l'espace public autour d'elle constitue une sorte d'« *implant régénérateur* » (Id. 1988, p.169) de la mémoire littéraire des lieux qu'elle réanime, matérialise, immortalise, en maximisant ainsi la qualité littéraire de cet espace.

Enfin, le dernier aspect du dispositif de mise en valeur abordé par Françoise Choay, la « *conversion en espèces* » de la valeur patrimoniale d'un lieu qui « *va de la location des monuments à leur utilisation comme support publicitaire en les associant à la vente de produits de consommation courante* » (1999, p.169) correspond à un aspect particulier et particulièrement important de la question des enjeux de cette présence littéraire et a donc fait l'objet d'un traitement spécifique précédemment lors de l'analyse des enjeux économiques.

Photo 5 :
La mise en valeur d'un lieu littéraire

L'exploitation du potentiel littéraire du lieu repose sur différents procédés :



La statue réalisée par Jean Marais



La toponymie et plus largement la signalisation indiquent qu'il s'agit d'un lieu littéraire correspondant à l'espace vécu de l'écrivain (sa maison donnait sur cette place publique), mais aussi à un lieu fictionnel (puisque c'est cet espace qu'il représente dans le cadre de son roman).

Cet exemple permet d'apprécier l'exploitation d'une identité littéraire d'un lieu dans le cadre d'une politique municipale d'aménagement d'espace public à Montmartre. Mise en scène par Marcel Aymé dans son célèbre Passe-Muraille, la place porte désormais trace de cette identité littéraire dans sa matérialité même. Non seulement cet espace public porte le nom de l'écrivain (la toponymie fonctionne alors comme un embrayeur visant à rappeler la mémoire littéraire du lieu), mais par ailleurs, une statue, représentant le personnage du Passe-muraille constitue un marquage matériel, un élément plus puissant encore de mise en scène dans l'espace public du lien particulier qui attache ce lieu à une œuvre littéraire qui l'avait élu comme cadre de son histoire. Ainsi, la politique municipale s'appuie sur l'identité littéraire du lieu (sur les représentations et pratiques socio-littéraires) et contribue à la conforter, à la renforcer. La problématique de l'identité littéraire de certains espaces semble se poser avec une acuité particulière dans le centre historique de Paris qui apparaît comme un lieu chargé d'une mémoire littéraire, d'un patrimoine littéraire particulièrement fort¹.

¹ Voir à ce propos : Stierle K. (2001), *La Capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 630p (1992 pour l'édition allemande).

Dans cette mise en valeur du patrimoine littéraire dans son ensemble (non réductible au patrimoine littéraire spatialisé comme cela a été précisé précédemment), une instance fédératrice assure un rôle clé. La Fédération des maisons d'écrivains et des patrimoines littéraires s'assigne en effet comme objectif principal de « *fédérer l'ensemble des lieux et des patrimoines littéraires : maisons d'écrivain, musées biographiques, d'art ou d'histoire, conservant des collections littéraires, bibliothèques et centres d'étude ou de recherche possédant de la documentation ou des fonds d'archives littéraires* » et la mise en œuvre d' « *actions visant à assurer l'existence, la préservation et le rayonnement culturel de maisons d'écrivain, de lieux ou collections, publics ou privés, liés à des écrivains et à l'œuvre écrite d'hommes célèbres de toutes cultures* » (Site Internet de la Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires). Pour répondre à ces enjeux, elle assure ainsi différentes missions notamment :

- d'animation par la mise en place de manifestations et d'actions de promotion du patrimoine littéraire (activités pédagogiques, visites grand public, etc.)
- de capitalisation des savoirs : en tant que lieu de ressources, elle assure la collecte et la diffusion des informations intéressant les lieux et les collections, encourage les travaux de recherche et de réflexion sur les lieux, les œuvres, les personnes et informe sur les activités, les expositions, les manifestations, les publications des maisons d'écrivain et des autres lieux littéraires ;
- de promotion du patrimoine littéraire et d'organisation du réseau des différents acteurs et lieux du patrimoine littéraire puisqu'elle vise à organiser les échanges et les coopérations entre les adhérents et assure leur « *représentation [...] dans les négociations avec les pouvoirs publics et les associations jusqu'au niveau international* » (extrait des statuts, site Internet).

Cependant, la mise en valeur d'un potentiel littéraire du lieu et sa patrimonialisation (qu'une instance telle que la Fédération essaye de faciliter au travers de ses différentes actions) ne recouvre pas l'ensemble des cas de présences littéraires qui ont pu être évoqués. Dans certains d'entre eux en effet, la qualité littéraire du lieu était inexistante et la présence littéraire a été, non pas mise en valeur, mais entièrement construite, inventée. La sous-partie qui suit se propose donc d'éclairer ce processus d'invention d'une qualité littéraire d'un espace urbain.

3.2.3. Le processus d' « *invention* » d'un patrimoine littéraire

Les opérations d'aménagements littéraires d'espaces urbains menées par l'Oulipo, les opérations d'actions littéraires urbaines, ou encore les grands événements littéraires ne reposent pas sur l'exploitation d'une qualité littéraire existante mais visent, par leurs actions, à en inventer une pour l'espace urbain qu'ils investissent. La problématique n'est donc plus la mise en valeur, l'exploitation, mais bien plutôt « *l'invention* ». Comme le lecteur ne manquera pas de s'en souvenir, utiliser le terme d' « *invention* » pour aborder la problématique du patrimoine est une entreprise à laquelle d'autres se sont essayés. Dans les ouvrages respectifs qu'ils ont consacrés à la question du patrimoine, Françoise Choay et Alain Bourdin se sont en effet tous deux attachés à aborder le patrimoine en soulignant le

changement de valeur et de sens qu'ont connu des espaces urbains anciens¹. Si Alain Bourdin utilisait le terme de « *réinvention* » pour désigner cette « *révolution dans la manière de traiter l'espace ancien* » (1984, p.18) qui succéda au modernisme des années 1950 à la fin des années 1960 et marqua l'entrée dans l'ère du « *tout patrimoine* », c'est bien le terme sans préfixe d'« *invention* » que lui préfère Françoise Choay qui retrace la création progressive du patrimoine urbain en rappelant par exemple le rôle de figures telles que Victor Hugo, Prosper Mérimée, John Ruskin, Camillo Sitte, Gustavo Giovannoni ou encore un corps de métiers tel que celui des anthropologues dans la constitution de cette notion. Les moyens de traiter la question diffèrent fondamentalement dans ces deux travaux, mais ces chercheurs s'accordent cependant sur un même constat : celui d'un changement de valeur des espaces urbains anciens symptomatique d'un « *état de société et des questions qui l'habitent* » (Choay 1999, p.10). La « *réinvention* » selon Alain Bourdin et l'« *invention* » selon Françoise Choay caractérisent finalement un processus identique. Ce n'est cependant pas dans ce sens que le terme sera utilisé dans les lignes qui suivent. Amorçant un retour vers le sens plein du terme, l'« *invention* » désignera donc un processus de création d'une valeur littéraire d'un espace par un certain nombre d'actions sans que celui-ci ne présente initialement (comme dans les cas précédemment évoqués) un embrayeur potentiel d'une identité littéraire. L'ambition de ces actions est de construire une identité littéraire des espaces urbains concernés, d'en faire des lieux littéraires chargés symboliquement.

Si le terme d'invention semble particulièrement approprié pour désigner ce processus puisqu'il ne repose pas sur une qualité préexistante des espaces concernés, la création d'une identité littéraire d'un espace urbain ne se fait pas *ex-nihilo* mais toujours dans un souci d'articulation très fort aux problématiques locales, aux spécificités des espaces urbains en question. Ainsi, les projets d'aménagement conçus par l'Oulipo témoignent tous d'une forte volonté d'ancrage dans les contextes particuliers des espaces à traiter et des questions spécifiques que chacun soulève. Jacques Roubaud et Marcel Bénabou résument la philosophie de leurs interventions sur la ville en soulignant cet aspect : « *Notre intervention est très différente de celle des artistes plasticiens. Ce qu'ont fait Mario Merz ou Barbara Kruger à Strasbourg aurait très bien pu prendre place à Kyoto ou à Romanrotin ; ce sont des œuvres totalement indépendantes du lieu. [...] Nous voulons au contraire être ancrés dans le lieu, avec notre spécificité qui est le langage ; c'est notre mode de travail, et il me semble que sur ce plan, nous innovons complètement* » (Bénabou et Roubaud²). Ce mode d'action présuppose une adaptation aux contraintes des espaces à traiter. La bibliothèque universitaire de Seine-Saint-Denis est fournie comme exemple par Hervé Le Tellier :

« *Pierre Riboulet [l'architecte chargé du projet de la bibliothèque], il est venu nous dire "J'adore Queneau, j'adore l'Oulipo, vous ne voulez pas me faire un texte ?" Et puis "Allez-y faites ce que vous voulez avec le mur." C'est la situation idéale. De toute façon on est respectueux de ce qu'on sent dans le projet. Donc dès que la personne vient nous voir en nous disant "Prenez cet espace, il est à vous", elle nous explique que c'est un parcours, on réfléchit à*

¹ Comme le démontre Alain Bourdin, durant l'ère moderniste et progressiste dont la période couvrant les années 1950 à la fin des années 1960 a marqué l'apogée, ces espaces étaient accusés de tous les maux et souffraient d'une charge symbolique très négative. À partir des années 1970, ils vont entrer dans un processus de revalorisation sous l'effet de l'évolution des modalités de conception de l'action sur la ville et du changement des politiques urbaines.

²² Entretien avec Marcel Bénabou et Jacques Roubaud fourni par Hervé Le Tellier, date et provenance non précisées.

ce que c'est qu'un parcours et on fait un parcours. Elle nous dit : "C'est un mur de bibliothèque, les gens vont passer en dessous. Il faut quand même qu'ils lisent mais il ne faut pas qu'ils lisent trop parce que, comme ils passent en dessous en voiture, s'ils lisent trop, il y a des accidents." Donc on s'adapte, on est très très flexible sur la question de la réalisation puisqu'on sait qu'on est sous contraintes. Les contraintes sont architecturales, sont des contraintes de flux, de temps passé devant un endroit ».

Cependant, l'adaptation au lieu et l'inscription dans le contexte existant ne sont pas simplement envisagées du point de vue des contraintes techniques mais aussi du rapport aux spécificités socio-spatiales et à la vocation du futur aménagement ou bâtiment. Concernant la réalisation du parcours du tramway à Strasbourg, Hervé Le Tellier précise ainsi :

« Nous on a réfléchi par rapport à la ville. On a réfléchi au fait que cette poésie devait durer. [...] Donc on leur a fait un truc sur le nom des stations, des réflexions sur ce que l'on pouvait faire avec le son du tramway de Strasbourg. Quelque chose d'assez ludique qui en fait, en réfléchissant bien questionne beaucoup la ville ».

En tant que principal acteur littéraire collectif positionné sur la question du traitement littéraire d'espaces urbains, l'Oulipo a parfaitement saisi l'importance de se positionner sur des problématiques aujourd'hui fortement valorisées dans la logique du « *tout patrimoine* » mais aussi du *tout contextuel* et de l'obsession du local. Les argumentaires de leurs différents projets témoignent d'un souci constant de s'inscrire dans une logique de continuité avec la mémoire collective d'un lieu. Mémoire collective de la lecture portée par certains grands écrivains exploitée dans le cadre du projet de la bibliothèque universitaire¹. Mémoire des habitants d'un quartier, celui de l'église à Excideuil comme l'explique Jacques Jouet :

« Un lieu à découvrir, un quartier à parcourir, ce sont d'abord des gens à qui parler. Ces personnes ont de la mémoire. Elles ont des yeux pour voir comment une petite ville a changé, continue de changer et changera. Ces gens qui parlent ont des mots que l'on peut trouver rangés dans le bien commun du dictionnaire, mais qui sont aussi des mots privés. Ces mots, ces bouts de phrases forment un univers un peu particulier et un peu général que j'ai voulu rendre présent dans les rues.

De même qu'il y a des plaques avec les noms de rues, il pouvait y avoir des bancs (pour le repos, la rencontre, la discussion, le bécotage, la lecture, l'attente...). Et chaque banc est devenu le banc d'une histoire, le banc d'un souvenir, le banc d'un poème... »

(Argumentaire de Jacques Jouet)²

¹ « Il doit y avoir cinq logiques fortes pour le texte. Il y a un texte qui court : "où ai-je lu que" qui est un texte qui est une sorte de mémoire de la lecture puisque c'est une bibliothèque. Et il y avait toute une série de références que les gens devaient chercher eux-mêmes » (Le Tellier, entretien, je souligne).

² Ce souci d'une attention à la mémoire du quartier avait été en partie formulé dans la commande : « Un groupe d'habitants du quartier a donc passé commande d'une œuvre pour évoquer la mémoire du quartier qui accueillait autrefois des artisans de la cité. Piloté par ces Nouveaux commanditaires, Jacques Jouet, poète, est donc parti à la découverte du quartier et a recueilli les petites histoires qui en faisaient l'attrait et la vivacité. Il en a tiré des poèmes écrits "à la manière" de Giraut de Borneil, troubadour né à Excideuil [...] L'idée est ensuite venue de graver ces 19 poèmes sur des bancs pour rappeler l'époque où les habitants s'asseyaient sur leur pas-de-porte », descriptif de la commande, site de la Mairie d'Excideuil (<http://www.excideuil.fr/Les-commandes.html>), je souligne).

Le projet d'aménagement littéraire joue ainsi pleinement sur une inscription dans le local, dans le contexte urbain, et dans le respect, et même la valorisation d'une mémoire collective des lieux et confère ainsi une dimension affective au projet affichant un souci permanent pour les usagers et habitants, leurs pratiques et représentations des espaces urbains à traiter. Ainsi, l'invention d'une identité littéraire de ces espaces n'est pas conçue selon la logique d'un *deus ex machina* mais se construit sur une mise en valeur d'une mémoire collective et l'affirmation du lien avec l'existant. Elle s'inscrit donc pleinement dans une problématique patrimoniale. Le patrimoine en effet résulte toujours d'une forme d'actualisation du passé dans le présent¹ puisqu'il consiste à « *faire vivre la mémoire collective, les témoignages de l'histoire aptes à revivifier notre confiance pour le présent et l'avenir* » (Choay 1999, p.38). Les ambitions patrimoniales de ces opérations littéraires apparaissent même doubles puisqu'elles s'inscrivent tout à la fois dans une logique de réactivation d'un certain patrimoine (la mémoire collective) et de création d'une nouvelle forme patrimoniale d'ordre littéraire et, ainsi, « *rappel[ent] le passé en le faisant vibrer à la manière du présent* ».

Au final, la mémoire collective est donc utilisée comme embrayeur pour la construction d'une identité littéraire du lieu. L'invention d'un patrimoine littéraire dans le cadre d'aménagements d'espaces urbains mais aussi de projets d'actions culturelles ou de grands événements littéraires apporte ainsi une plus-value à ces espaces puisqu'elle leur confère une *qualité* littéraire nouvelle. Cette création d'une identité littéraire leur permet en effet de se construire en tant que lieux littéraires chargés symboliquement de valeurs culturelles et sociales positives. La pertinence de la problématique patrimoniale pour interroger cette présence littéraire dans la ville n'épuise donc pas les enjeux qu'elle soulève mais bien au contraire, invite à considérer celui de ses implications sur l'image de ces espaces.

3.3. L'inscription dans des projets de territoires : la construction d'une identité urbaine

La qualité littéraire d'un espace urbain, qu'elle soit simplement mise en valeur ou créée, qu'elle soit matérialisée dans la ville par un aménagement particulier, ou qu'elle s'inscrive dans les représentations et pratiques sociales de ces espaces en y étant étroitement associée et en leur conférant un pouvoir d'attraction particulier, participe à la construction d'une identité spécifique de ces lieux, une identité littéraire fortement valorisée socialement et politiquement. Elle participe ainsi à la construction d'une image culturelle particulière de la ville et de certains de ces espaces au sens où le concept d'image d'une ville désigne « *le corpus formé par l'incrémentation de toutes les représentations – textuelles et iconiques – d'une ville au sein d'un ensemble structuré* » (Lussault 1993, p.8). En s'appuyant sur l'exemple de Tours et de la « *propagande* » (Id. 1993, p.9) de Jean Royer, maire de la ville

¹ « [...] l'appel au patrimoine invoque, secondairement, le passé, mais concerne, prioritairement le présent et provoque, dans une certaine mesure, le futur » (Lazzarotti 2003).

de 1959 à 1995, Michel Lussault a démontré combien l'image de la ville mise en jeu dans une stratégie politique urbaine s'avérait être un outil politique particulièrement efficace et un puissant « vecteur de l'identité urbaine » (1993, p.10). Cette image de la ville se donnait à voir comme « un système de représentations de la cité et du groupe humain, une véritable vision du monde social où s'investissent nombre de mythes et de mythologies de la civilisation occidentale » (Id. 1993, p.9) et reposait sur une forme de multirationalité permettant d'intégrer différentes représentations sociales du territoire en question. Le « récit de l'action » municipale était alors analysé comme une récupération et une mise en intrigue des représentations préexistantes dans le but de créer une image facteur de cohésion sociale et de stabilité politique.

En s'appuyant sur les acquis de la thèse de Michel Lussault, les résultats des enquêtes de terrains réalisées dans le cadre de ce travail invitent à préciser le rôle que la littérature peut jouer dans un tel dispositif. En effet, dans le cadre d'un projet de territoire, qu'elle s'inscrive dans une dimension idéale (grands événements, manifestations, etc.), qu'elle relève des pratiques sociales spécifiques (parcours, visites, etc.) ou encore qu'elle se matérialise dans des aménagements urbains spécifiques, l'utilisation de la littérature constitue une ressource particulièrement intéressante à exploiter, un ingrédient pertinent participant à construire une image culturelle urbaine forte de ces territoires et susceptible d'être valorisée dans un projet politique et social. Ainsi, un événement comme le Marathon des Mots s'inscrit dans la construction d'une identité urbaine culturelle spécifique et s'avère être un argument culturel fort pour « manifester la candidature de Toulouse au titre de Capitale européenne de la Culture en 2013 » auquel a eu recours le maire de Toulouse, Pierre Cohen (extrait du *Guide officiel du Marathon des mots*, édition 2008)¹.

Enfin, la littérature peut également être utilisée comme embrayeur non pas seulement pour renforcer ou construire l'image d'un territoire urbain mais pour la changer, pour tenter de construire une nouvelle identité territoriale. Ainsi en est-il de l'opération « Écrivains en Seine-Saint-Denis » qui se poursuit depuis une vingtaine d'années et ambitionne d'« instaurer un rapport entre le public et les écrivains dans une véritable démarche de proximité », d'« établir, susciter des contacts entre des auteurs et les personnes et lieux de Seine-St Denis »². S'inscrivant donc dans une autre forme de stratégie politique urbaine, ces opérations ont pour but de promouvoir une nouvelle image des territoires urbains de Seine-Saint Denis que les écrivains ont à charge de construire et de diffuser.

La construction d'une identité urbaine spécifique et valorisée peut donc reposer sur un recours à l'écrivain ou à la littérature qui participent alors à une stratégie politique pour le contrôle et la construction d'une image urbaine particulière. Cette stratégie de mobilisation de la littérature ou de l'écrivain repose sur le postulat de leur pouvoir social et de médiation avec les usagers et habitants. C'est donc bien souvent en intégrant le point de vue participatif que ces projets sont mis en place. Ainsi, en Seine-Saint-Denis, le rôle des écrivains est envisagé sous le signe de l'action sociale et progressiste. Notamment au travers des ateliers d'écriture, les écrivains assurent en effet un rôle quasi-éducatif auprès de la population

¹ Même si au final, la ville de Toulouse ne sera pas retenue et que le jury lui préférera Marseille (16 septembre 2008), il n'en reste pas moins que l'événement littéraire a constitué un élément fort de la stratégie culturelle toulousaine.

² Brochure conçue par la Direction de la Communication, le Secteur du Livre et le Service de la Culture, direction des affaires scolaires, du sport, de la culture et de la jeune, 1993.

locale étant entendu pour le politique que « *le développement des pratiques de lecture est un atout essentiel pour un meilleur exercice de la citoyenneté et pour une participation active de chacun à la vie sociale* » (Clément in Béquié et al. 1993).

Dans de tels projets socio-politiques de villes, la littérature ou l'écrivain sont donc supposés apporter une valeur ajoutée et envisagés comme des éléments ou acteurs susceptibles de participer activement et positivement à la construction d'une identité urbaine collective - et ce, en assurant un rôle de médiation et d'échanges avec les habitants et usagers pour ce qui concerne les actions et événements littéraires ou un rôle d'attraction de ces acteurs "ordinaires" pour ce qui relève des présences littéraires matérielles ou symboliques dans des lieux urbains. En définitive, c'est donc bien *la valeur sociale de la littérature et de l'écrivain et leur aura particulière* qui conduit à les utiliser comme outils stratégiques de projets de territoires et qu'il convient donc maintenant d'interroger.

3.4. La question de la valeur et de l'utilisation sociales de la littérature : la littérature un embrayeur du « vivre-ensemble », du « faire société » en ville ?

« La littérature, sur tous les tons, fait entendre que nous sommes entrés dans la civilisation urbaine. [...] »

Nous sommes tous citoyens, embarqués dans des communautés urbaines en crise. Le livre constitue un médiateur fécond entre nos rêves et nos hantises, entre notre imaginaire et le réel, entre ce qui est et ce qui sera. »

Frank Lanot (2000), « La ville et la littérature »,
dans Thierry Paquot, Michel Lussault (dir.), *La ville et l'urbain.*
L'état des savoirs, p.126.

« La littérature [...] crée une identité et une communauté. »

Umberto Eco (2003), *De la littérature*, p.12.

3.4.1. L'exploitation d'une valeur sociale dans le cadre de politiques urbaines : une stratégie proche du marketing

En s'appuyant sur les ressources sociales que leur offrent des écrivains et la littérature et sur la séduction qu'ils exercent sur le grand public (et donc les usagers et habitants) et en les mobilisant dans le cadre de leur projet territorial, les collectivités s'inscrivent dans une stratégie politique finalement proche du marketing. En effet, en tant que discipline, celui-ci repose sur l'analyse et l'anticipation des désirs et attentes avérés ou potentiels des consommateurs en vue de leur offrir biens ou services. Cette adaptation au public apparaît comme une clé de lecture intéressante pour analyser les stratégies politiques de construction de l'identité d'un territoire et surtout les chemins qu'elles empruntent. Le constat d'une grande proximité et même d'une parenté entre les stratégies politiques des projets de ville et celles adoptées par le marketing a d'ailleurs déjà été établi par le travail de thèse de Muriel Rosenberg¹. S'appuyer sur des éléments tels que la littérature possédant *a-priori* une valeur sociale suffisante et susceptible d'assurer un rôle efficace d'embrayeur pour la construction d'une identité urbaine collective apparaît donc comme une stratégie pour le moins pertinente et finalement dans l'air du temps. Le philosophe François-Xavier Ajavon explique ainsi dans un de ses articles polémiques que « *la direction du métro a compris tout l'intérêt qu'il y avait à annexer la poésie dans sa stratégie de communication* » et dénonce « *ces incessantes opérations marketing [de la RATP] autour de la poésie* » et ces « *"Brigades d'interventions poétiques" de toutes sortes et les chargés de développement culturels, et autres médiateurs d'ambiance* » (Ajavon).

¹ Une publication est issue de ce travail de thèse (Rosenberg 2000).

3.4.2. Un paradoxe entre « condition littéraire » et valeur sociale de la littérature facilitant son instrumentalisation

Cette question de la « valeur sociale » de la littérature a largement été investie par la sociologie de l'art¹. Comme le rappelle notamment Pierre Bourdieu, bénéficiant d'un « statut de sacré »² (Bourdieu 1998, p.479), la littérature et l'art correspondent à des « jeux sociaux les plus entourés de prestiges et de mystères » (Id. 1998, p.455). En tant qu'« objet sacré et consacré » (Id. 1998, p.284) fortement chargé d'une valeur sociale, la littérature peut donc constituer un élément particulièrement intéressant à utiliser dans d'autres champs sociaux. Cette instrumentalisation sociale consiste alors à utiliser cet « objet de croyance » (Id. 1998, p.496), à en exploiter le potentiel dans le cadre d'un projet social particulier n'ayant pas pour ambition première la création artistique, mais par exemple la cohésion sociale, la construction d'une identité territoriale spécifique pour les cas sur lesquels se focalisent ce premier chapitre. L'instrumentalisation de la littérature par le politique consiste donc alors à faire appel au sacré, au symbolique, au pouvoir social de la littérature et de l'écrivain et à les mettre au service d'un projet de territoire.

Cette instrumentalisation sociale de la littérature apparaît d'ailleurs largement facilitée par les conditions sociales des écrivains. Le récent travail mené par Bernard Lahire (2006a) de « *sociologie des conditions pratiques d'exercice de la littérature* » [mis en italique par l'auteur]³ révèle en effet le paradoxe d'un univers littéraire à la fois « hautement prisé symboliquement [...] et très faiblement rémunérateur » (2006a, p.12). Ce paradoxe entre une valeur sociale très forte de l'écrivain et de la littérature et des difficultés économiques liées à la condition économique de l'écrivain en fait un acteur vulnérable luttant en permanence pour assurer sa survie économique et constamment à la recherche de solutions pouvant assurer le financement de ses projets littéraires, l'obligeant ainsi à cumuler un second métier à son activité littéraire, ou bien à accepter des activités « paralittéraires ». Ces activités « paralittéraires » évoquées dans la septième partie de l'ouvrage « *vont de la lecture publique à la présentation et signature en librairie, en passant par la conférence-débat, la participation à un salon du livre, l'atelier d'écriture et l'intervention en milieu scolaire ou en bibliothèque* » (Id. 2006, p.212) et recouvrent donc les différentes formes de mobilisation de l'écrivain qui ont pu être abordées dans ce premier chapitre : participation à un projet d'aménagement d'espace urbain, atelier d'écriture destiné à la population à la demande d'une collectivité territoriale, participation à des grands événements littéraires, etc. Par ailleurs, Bernard Lahire précise à juste titre que les sollicitations de l'écrivain pour ce genre d'activité impliquent une certaine « reconnaissance du statut d'écrivain » et doivent se lire comme des « preuves sociales d'une existence en tant qu'écrivain et s'adressent le plus souvent à ceux qui ont été repérés comme tels » (Id. 2006, p.212). C'est parce que ces écrivains et leurs œuvres ont déjà acquis une certaine valeur sociale exploitable par d'autres

¹ En conclusion de son ouvrage sur la valeur littéraire, ses procédés de production et la complexité des formes de reconnaissances et consécration littéraires Claude Lafarge en vient à interroger la « valeur sociale » de la littérature (1983).

² Voir également sur cette question : Bourdieu P. (1977), « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13 : 3-43.

³ Il propose ainsi de « les resituer dans des conditions d'existence sociales et économiques, dans des pratiques littéraires, paralittéraires et extra-littéraires et dans les conditions matérielles et temporelles de leur travail d'écriture » (Lahire 2006a, p.11).

acteurs sociaux qu'ils sont mobilisés pour ce genre d'activités dans lesquelles cette valeur peut être utilisée¹. C'est donc à la fois tout à la fois cette valeur et la vulnérabilité économique de l'écrivain qui rendent possible son exploitation et son instrumentalisation notamment par des acteurs professionnels des questions urbaines.

Enfin, pour ce qui concerne le cas sur lequel se focalise ce chapitre, celui de l'urbanisme, ces différentes activités que l'écrivain – et de fait la littérature – sont amenés à jouer dans d'autres champs que le champ littéraire, invitent à envisager l'écrivain comme un acteur social à part entière. La difficulté de sa condition le pousse à des « *petits arrangements et vrais compromis* »² qui conduisent à envisager son rôle social comme s'apparentant alors à celui de l'écrivain public. L'écrivain public est un acteur social existant depuis des siècles et qui permet aux individus de répondre à leurs obligations dans une société où l'écrit prédomine. Ses missions vont de la traditionnelle rédaction de correspondance (pour les individus ne maîtrisant pas l'écrit) à des services rédactionnels plus complexes tels que la rédaction de biographies, textes littéraires, etc. Cet acteur assure ainsi un rôle de médiateur particulièrement important et ce métier d'écrivain public, aux origines ancestrales est aujourd'hui en voie de professionnalisation³. L'utilisation dans des projets de territoires (quelle qu'en soit la modalité) relève donc bien d'une tendance plus générale à une utilisation sociale de l'écrivain, à son instrumentalisation qui apparaît grandement facilitée par la particularité de la condition littéraire. Le parcours de Didier Daeninckx, interrogé dans le cadre de cette thèse apparaît d'ailleurs particulièrement révélateur de ce phénomène puisqu'il a été à ses débuts écrivain municipal à Villepinte chargée de la mise en scène de la politique municipale. Rôle qu'il a d'ailleurs difficilement assumé puisqu'il se refusait à remplir la fonction que le maire lui assignait et qui, comme il l'explique lui-même, lui posait un certain nombre de problèmes et ont conduit à son licenciement :

« [...] il me demandait d'habiller les choses qui allaient complètement à l'encontre des besoins d'un quartier et donc moi, je devais faire un habillage pour faire passer la pilule, donc j'ai refusé, et je me suis retrouvé éjecté [...] j'avais pris position pour la population contre le maire ».

Les multiples sollicitations (du Conseil Général de Seine-Saint-Denis, de la mairie mais aussi de Michel Rocard du temps où il était Ministre, ou d'architectes) qui lui seront faites par la suite confirment cette tendance. L'écrivain analyse d'ailleurs parfaitement la stratégie d'instrumentalisation sociale dont il fait l'objet :

« [...] on tombe dans le domaine des autres, on devient un petit peu associé à des projets architecturaux ou autres. [...] des demandes de justification à tous les niveaux, comme ça, et vous êtes précipité là-dedans et vous faites pas votre boulot ».

¹ Comme l'explicite d'ailleurs parfaitement Didier Daeninckx : « *il y a votre nom qui traîne dans deux, trois têtes et quand on cherche à monter des projets et qu'il y a besoin d'un écrivain, on se dit "Tiens, j'ai vu ce nom-là qui traînait et on essaye de le mettre, je crois que c'est comme ça que ça fonctionne"* » (entretien).

² Pour reprendre le titre de l'article d'une écrivaine qui revient sur le paradoxe de la condition littéraire mais avec un angle d'approche particulier : celui de son expérience personnelle : « Être écrivain malgré tout : entre petits arrangements et vrais compromis » (Giraud 2006).

³ Il possède désormais une formation spécifique : une licence professionnelle d'« écrivain public » a été récemment créée à la Sorbonne nouvelle, mais aussi un Syndicat, le Syndicat national des prestataires et conseils en écriture créé en novembre 2007 et enfin, dernier témoignage du processus de construction de ce corps professionnel, l'appellation « Ecrivain conseil » a été déposée par le Groupement des écrivains conseils.

Et celui-ci de poursuivre sur un exemple particulier, celui du Conseil Général de Seine-Saint-Denis :

« [...] y'avait une volonté de ramener les choses et de faire en sorte que votre discours serve l'institution. Donc on le sent tout de suite qu'il y a cette manière de s'approprier un discours, de le tordre ».

Enfin, cet exemple amène à se poser la question de la volonté politique de neutralisation du potentiel subversif de l'écrivain par son association à des projets de territoires. En effet, l'écrivain représente une capacité éventuelle de critique des politiques publiques en matière d'aménagement. Capacité particulièrement développée chez un auteur de romans noirs tel que Didier Daeninckx puisque le roman noir s'ancre dans une tradition non seulement urbaine mais de contestation politique de l'ordre établi¹. Force de frappe, de contestation d'autant plus dérangeante que le roman noir, particulièrement populaire et grand public, fait l'objet d'une large diffusion et que ses auteurs sont bien souvent très engagés politiquement².

3.4.3. La littérature comme embrayeur du « vivre ensemble » et du « faire société » en ville ?

L'instrumentalisation de la littérature et des écrivains dans le champ de l'urbanisme s'explique donc en partie par la valeur sociale particulièrement intéressante qu'ils représentent et par les conditions économiques de l'écrivain qui rendent possibles son exploitation. C'est au final sa capacité à construire une image commune ou du moins socialement attractive qui s'avère engagée dans ses projets de territoires ou d'acteurs professionnels du champ de l'urbanisme alors qu'une certaine « *perte du domaine public* [caractérise les] *temps modernes* » (Arendt 1983, p.96), à l'heure où les hommes se révèlent désormais « *tous prisonniers de la subjectivité de leur propre expérience singulière, qui ne*

¹ La position de Didier Daeninckx est représentative de cette tendance : « j'ai toujours conçu le roman noir comme un roman de la ville. [...] C'est-à-dire que le pouvoir dans mes bouquins et la lutte du pouvoir, elle passe par la géographie des villes. Donc marquer les territoires, c'est quelque chose qui est très très net dans mes livres sur la transformation de la ville, Paris et banlieue ». Poursuivant un peu plus loin sur le cas de la Seine-Saint-Denis : « Ici par exemple, en banlieue, l'architecture, dans les années 70-80 était un des éléments – c'est le pendant quoi d'autres discours sur l'architecture, mais c'était ici l'architecture – qui allaient permettre le bien-être progressiste, donc une partie de la révolution passait par ces réappropriations de l'espace, et puis l'architecture permettait de faire éclore certaines utopies [comme celle des architectes Renaudie et Gailhoustet pour laquelle il explique] Y'en avait deux ou trois cents logements, et puis après, y'en a eu 500-600-800-1 000 et tout. Et y'avait un discours absolument incroyable ici qui était tenu dans les journaux municipaux, par le maire, par les architectes, comme quoi ça allait résoudre une partie du problème social. [...] moi je l'ai vu tout de suite, donc dans mes bouquins, c'est écrit tout ça, y'a un bouquin qui s'appelle le Bourreau et son double, qui se passe dans une ville qui s'appelle Courvilliers donc c'est moitié la Courneuve, moitié Aubervilliers et ça montre [...] comment le gratin municipal choisit sur plan les appartements avec terrasses pour dominer et ainsi de suite, s'installe là [...] Donc d'assister à tout ce discours, et d'avoir les livres pour le critiquer féroce in situ », (entretien).

² Là encore l'exemple de Didier Daeninckx est particulièrement évocateur : « quand j'ai écrit *Ce sont nos ennemis* qui marchent à notre tête, je l'ai fait imprimer à 20 000 exemplaires et distribuer dans toutes les boîtes aux lettres de la Courneuve [rires] donc heu, on a des retours extrêmement sérieux : quinze jours après, tous mes livres étaient interdits dans les bibliothèques de la Courneuve. On les avait enlevés des rayonnages et tout et tout, et j'étais interdit de séjour à la Courneuve. Une association qui voulait m'inviter a eu des menaces par la municipalité. Maintenant, ça s'est apaisé, mais y'a quelques années, mais ça a été d'une violence ! Ça doit faire une douzaine d'années » (entretien).

cesse pas d'être singulière quand on la multiplie indéfiniment. Le monde commun prend fin lorsqu'on ne le voit que sous un seul aspect, lorsqu'il n'a le droit de se présenter que dans une seule perspective » (Id. 1983, p.99). Si Hannah Arendt évoquait déjà dans *Condition de l'homme moderne* qui paraissait en français en 1961 la question du « vivre ensemble dans le monde » (1983, p.91) au sens où le monde « comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps » sous le registre de la perte, elle posait également la question des solutions à ce problème pour « trouver un lien entre les hommes assez fort », « pour maintenir la cohésion d'une collectivité dont les membres ne s'intéressaient plus au monde commun par lequel ils ne se sentaient plus ni reliés ni séparés » (Id. 1983, p.93).

Si la réflexion de cette philosophe embrassait une large période historique et interrogeait initialement la question de cette perte du « vivre ensemble » à l'époque de l'émergence du christianisme, ou de l'empire romain, ce concept transposé dans le champ des études urbaines remportera une certaine fortune et se révélera comme une clé de lecture pertinente pour d'autres époques et notamment la période contemporaine. Ainsi, Marie-Christine Jaillet (1997; 1999) et Jacques Donzelot (1999) mobilisent ce concept pour interroger la ville contemporaine et les formes de sociabilité qui s'y déploient. Pour la première, l'enjeu aujourd'hui est de « permettre que les villes autorisent encore une manière "d'être ensemble" » (Jaillet 1997, p.13) à l'heure où un tableau réaliste de la ville contemporaine mène davantage au constat d'une certaine « sécession » (Id. 1999, p.153) comme en témoignent les « socialités électives » (Id. 1999, p.157), l'urbanisme « affinitaire » (Donzelot 1999, p.100) des plus riches et les « incivilités » (Id. 1999, p.98) des laissés pour compte. Autant de phénomènes qui révèlent ce que Hannah Arendt désignait comme « conditions d'un isolement radical, quand personne ne s'accorde plus avec personne » (Arendt 1983, p.98). Face à « l'essoufflement du modèle d'intégration » (Jaillet 1997, p.10) jadis propre à la ville, c'est donc bien la question de l'urbanité, de l'« être ensemble », du « bonheur d'être en ville » (Donzelot 1999, p.8) qui est considérée par ces deux chercheurs comme le défi des politiques urbaines contemporaines.

Et c'est bien dans cette optique que l'écrivain est mobilisé dans une multiplicité de rôles sociaux : médiateur et animateur dans le cadre de projet de territoire, "aménageur" capable de renouveler d'une manière originale la conception d'un espace public ou des constructions publiques, acteur clé de grands événements susceptibles de participer à la construction d'une image urbaine valorisante). Du fait du potentiel d'influence que lui et son produit, la littérature, exercent sur les représentations sociales, du fait de leur capacité à construire un imaginaire partagé, ils sont ainsi utilisés comme embrayeurs possibles du « vivre ensemble » et d'un « faire société » et ce à différentes échelles (celle d'un espace public, celle d'un quartier, celle d'une ville) et à la demande de différents commanditaires (architecte, municipalité, Conseil Général, Ministère, acteurs privés etc.).

CONCLUSION

Reposant sur le principe d'une approche progressive, en partant de premières observations et de recherches relativement aléatoires, le travail relaté dans ce premier chapitre a permis d'établir l'existence de différentes formes de présence littéraire dans la ville. S'attachant à relever les nombreux indices de cette présence, ce parcours, ce jeu de pistes auquel le lecteur a été convié a permis de révéler la richesse des enjeux que cette présence recouvre et qui amènent à la considérer comme une question particulièrement pertinente pour les études urbaines.

Interroger la mobilisation de l'écrivain ou de la littérature dans des projets d'aménagement urbain, des projets d'action culturelle à forte vocation sociale, ou encore pour des événements correspondant à des moments privilégiés de la vie culturelle d'une ville et générant de nombreuses pratiques a ainsi conduit à démontrer que, loin de n'être qu'anecdotique, cette présence interrogeait une pluralité de questions sociales mais aussi politiques relatives à la ville et aux espaces qui la composent. L'utilisation de l'écrivain dans des projets de territoires s'inscrit en effet dans un certain nombre de procédures (résidence d'écrivain, 1% culturel, commande publique) qui relèvent directement des politiques publiques culturelles mais aussi de l'urbanisme et de l'aménagement. Par ailleurs, les répercussions économiques que peut représenter cette présence, mais aussi la valorisation patrimoniale des espaces qu'elle investit et son utilisation dans des stratégies politiques de marketing urbain visant à construire et exploiter toutes les ressources d'une image urbaine valorisable constituent autant d'autres témoignages de l'intérêt qu'elle représente. Enfin, son instrumentalisation politique et sociale dans le cadre des tentatives de construction d'une identité collective territoriale capable de recréer du lien social (avec plus ou moins d'illusion) ont conduit à l'interroger comme un embrayeur du « *vivre ensemble* ». En définitive, comme l'annonçait son titre, c'est donc bien le triptyque ville / littérature et société décliné sous de multiples facettes qui s'avérait être en jeu dans ce premier chapitre.

Le choix d'une méthodologie ouverte fondée sur une sérendipité expérimentale a ainsi permis de mettre en lumière un faisceau de phénomènes pluriels mais s'inscrivant tous dans une même problématique, celle des traces d'une présence littéraire dans la ville et de ses enjeux multiples. Le caractère diffus de cette présence littéraire aurait en effet conduit un chercheur privilégiant une approche classique par une entrée locale ou limitée à quelques terrains, à la juger insuffisamment conséquente, en raison de l'insuffisance des sources d'observations sur quelques territoires, pour justifier un travail de recherche plus approfondi. Une entrée traditionnelle par le local ou simplement quelques terrains que privilégie une certaine géographie (que le souci de justification disciplinaire rend parfois frileuse à sortir des sentiers battus) n'aurait donc pas permis d'apprécier dans une telle diversité phénoménologique la présence de la littérature dans la ville. Au final, la prise de risque d'une méthodologie expérimentale acceptant les détours, les erreurs, mais permettant aussi les découvertes heureuses semble donc s'avérer payante. En acceptant une ouverture maximale à des terrains multiples relevant de différentes entités urbaines (Paris, Toulouse, Strasbourg, Brive-la-Gaillarde, etc.), elle a en effet permis de multiplier les sources d'observation et de mettre en lumière un phénomène épars mais qui n'en représente pas moins de forts enjeux en

raison du grand nombre de problématiques socio-spatiales qu'il permet d'interroger et qui viennent d'être synthétisées.

Cependant, si ce premier chapitre nécessitait une certaine empirie afin de mettre en lumière la pertinence de la question de la présence littéraire dans la ville, et à démontrer en quoi celle-ci pouvait constituer un enjeu pour les études urbaines ou la géographie, reste que la littérature a été investie depuis longtemps comme objet de recherche par la géographie et qu'il convient donc d'apprécier maintenant les apports éventuels que représentent ces travaux pour aborder une telle question de la présence littéraire dans la ville.

Chapitre 2 :
**Pour un état du « *champ géographico-littéraire* »
quels apports de la géographie à la question espace et littérature ?**

INTRODUCTION

Plutôt que de réduire le point focal en proposant un état des recherches géographiques qui se cantonnerait à la seule ville - et risquer ainsi d'exclure tout un pan du « *champ géographico-littéraire* » (Colombani 1997, p.47) -, le parti-pris de ce chapitre consiste à apprécier plus largement les travaux des géographes ayant mobilisé la littérature pour aborder des problématiques spatiales. Ce choix repose sur le postulat que des travaux géographiques qui se sont saisis de cette question en s'intéressant à d'autres espaces que la ville peuvent présenter un intérêt et des apports éventuellement transférables pour analyser d'autres types d'espaces que celui sur lequel ils se focalisent. Ce chapitre précise donc quelles sont les différentes manières dont la géographie s'est servie de la littérature pour interroger l'espace. Il s'agit d'évaluer la pertinence géographique de ces différentes postures qui constituent « *le "champ" géographico-littéraire* » et d'apprécier si celles-ci proposent des outils efficaces pour traiter la question de la présence littéraire dans la ville introduite par le premier chapitre.

Pour établir cet état du « *"champ" géographico-littéraire* », la réflexion s'appuie principalement sur les travaux de Marc Brosseau (1996; 2002; Brosseau, Cambron 2003) et d'Anthony Colombani (1997). Ceux-ci embrassent dans une perspective épistémologique les différentes mobilisations de la littérature par la géographie française et anglo-saxonne en éclairant les enjeux et limites. Cependant, ces analyses datant du milieu des années 1990, il semblait important de prolonger le regard qu'elles portent sur cette question en prenant en compte les travaux proposés depuis une dizaine d'années par la géographie française, et d'apprécier ainsi les éventuelles permanences ou évolutions, les nouvelles perspectives des pratiques géographiques de la littérature. La liste de ces travaux récents analysés dans ce chapitre ne prétend pas à l'exhaustivité. Elle semble cependant suffisamment conséquente pour envisager une actualisation du regard sur les différentes postures géographie / littérature de cette dernière décennie, et apprécier les conceptions de la littérature qui les sous-tendent, leur pertinence géographique, les méthodologies mobilisées mais également les limites auxquelles elles se heurtent.

1. La littérature : un autre régime de connaissance

Prenant ici le contre-pied de l'affirmation d'Henri Desbois¹ pour qui il serait « *inutile de refaire [...] une théorie du bon usage de la littérature en géographie* » (2002, p.3), un retour réflexif et critique paraissait essentiel dans la mesure où dans les travaux géographiques mobilisant la littérature, le positionnement épistémologique et théorique est, le plus souvent, inexistant ou insuffisamment précisé, comme si l'utilisation de la littérature en géographie allait de soi. La pertinence de cette mobilisation mérite pourtant d'être interrogée. Loin de constituer une évidence, elle semble au contraire correspondre à une question particulièrement épineuse du fait des problèmes à la fois théoriques, méthodologiques et épistémologiques qu'elle soulève et qui conduisent à interroger la question des frontières disciplinaires et d'un certain nombre d'enjeux interdisciplinaires pour la géographie.

1.1. La littérature comme source heuristique

L'intérêt des géographes pour la littérature repose sur le postulat de sa capacité heuristique. Quelle que soit la posture à partir de laquelle elle est abordée par les géographes, la littérature est en effet considérée, comme une « **source de connaissance** » (B. Lévy 1997, p.32). Les réflexions de Christine Chivallon apparaissent particulièrement révélatrices de cet enjeu heuristique que la littérature représenterait pour le géographe. Ce dernier semble alors se retrouver en situation d'apprenant et l'auteur de l'œuvre littéraire dans celle du pédagogue qui « *apprend* », « *fait connaître* », « *familiarise* » (Chivallon 1996, p.119) à un autre regard, à une autre forme de connaissance du rapport à l'espace, comme le confirme une des conclusions de l'analyse de cette chercheuse : « *le géographe peut s'inspirer de Texaco pour découvrir des formulations spatiales plus que jamais contemporaines* » (Id.1996, p.124).

Par ailleurs, si « *le corpus littéraire possède un contenu assez riche pour que le géographe y trouve matière à enseignement* » (B. Lévy 1997, p.30), sa mobilisation pose la question de l'accès à cette connaissance et de la confrontation ou de la prise en compte d'un savoir qui se présente comme **une altérité par rapport à d'autres formes de savoirs géographiques**. Comme le remarquait Marc Brosseau, « *les rapports entre la pensée et le langage ne sont pas aménagés avec les mêmes logiques, les mêmes stratégies, par les scientifiques et les écrivains* » (1996, p.11). Cette constatation le menait à proposer une problématique reposant sur l'affirmation d'une spécificité de la littérature romanesque et à démontrer que « *si les romans font de la géographie, ils la font différemment* » (Id. 1996, p.14). Cette différence entre deux modalités d'appréhension du monde et de l'espace, deux projets et régimes de lectures différents mérite d'être interrogée.

¹ Dans l'introduction d'un numéro spécial de la revue *Géographie et Cultures* sur la question des *Territoires littéraires*.

1.2. Littérature et géographie : des projets et régimes de lectures différenciés

La géographie s'inscrit en effet dans la perspective d'un regard savant et la littérature dans celle d'un regard artistique particulier. Le projet de la géographie correspond à celui de l'appréhension et de la retranscription d'une « *connaissance objectivée* » (Velut 2002, p.85). Elle « *formalise les questions d'espace sur le mode scientifique* » (B. Lévy 1997, p.34), en ayant recours à des outils conceptuels et méthodologiques qui tentent de répondre à son ambition d'objectivité ou du moins d'objectivation. Quant à elle, la littérature s'appuie sur des ressources stylistiques et une « *technique littéraire [qui] est mise au service d'une vision du monde* » (Velut 2002, p.85) et vise davantage à proposer une connaissance singulière et médiatisée du monde et de l'espace par un processus artistique, « *un monde construit, ou reconstitué* » (B. Lévy 1997, p.30). La question de la **différence de projets entre connaissance littéraire et connaissance savante** n'est d'ailleurs pas l'exclusivité de la géographie et se pose avec la même acuité au sein d'autres sciences sociales telles que l'histoire ou la sociologie. Proposant une lecture sociologique de *l'Education sentimentale*, Pierre Bourdieu (1998) est ainsi amené à préciser la distinction entre projet littéraire et projet sociologique :

« Vision que l'on pourrait dire sociologique si elle n'était pas séparée d'une analyse scientifique par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois. En effet, *L'Education sentimentale* restitue d'une manière extraordinairement exacte la structure du monde social dans laquelle elle a été produite et même les structures mentales qui, façonnées par ces structures sociales, sont le principe générateur de l'œuvre dans laquelle ces structures se révèlent. Mais elle le fait avec **les moyens qui lui sont propres**, c'est-à-dire en donnant à **voir et à sentir**, dans des **exemplifications** ou, mieux, des **évocations**, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment sur les corps, par la "magie évocatoire" de mots aptes à "parler à la **sensibilité**" et à obtenir une croyance et une participation imaginaire analogues à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel »

(Id. 1998, p.68).

L'altérité de la littérature est longtemps demeurée un impensé du champ géographico-littéraire : « *la lecture géographique des œuvres littéraires était terriblement insensible aux particularités proprement littéraires du texte* » (Brosseau 2003, p.535). Constatant cette lacune dans sa thèse, Marc Brosseau a eu pour ambition de restituer la spécificité de l'objet littéraire en éclairant la singularité des modes de représentation du monde qu'il propose. S'inscrivant dans cette même perspective d'une reconnaissance de la particularité d'une heuristique littéraire, certains travaux ont entrepris de comparer la littérature au savoir scientifique pour en mesurer l'écart ou les correspondances. Gilles Sénéchal s'est ainsi attaché à confronter « *la mise en récit de la ville* » (2001, p.4) dans la littérature scientifique (notamment dans le champ disciplinaire de la géographie) à un exemple de « *littérature poétique* » (Id. 2001, p.5), le poème *Zone* d'Apollinaire. Même si elle ne constitue pas la problématique principale de son travail, cette même démarche se retrouve ponctuellement dans l'analyse de Christine Chivallon (1996). Selon elle, en effet, par le recours à des outils de connaissances spécifiques, tels que les « *métaphores* » ou plus

largement les « *images* » (Id. 1996, p.123), le pouvoir heuristique de la connaissance littéraire est comparable à celui de la connaissance savante¹. Ainsi, si les projets et modalités d'écriture de la géographie et de la littérature diffèrent, leur efficacité heuristique est envisagée par les géographes comme comparable.

« Il y a un hiatus entre le problématique du romancier [...] et la problématique d'une science »

Pierre Bourdieu (1998), *Les Règles de l'art*, p.36.

1.3. Une altérité insurmontable, une rencontre impossible ?

Cette question de l'altérité des savoirs constitue un des axes les plus problématiques de la question littéraire en géographie. La simple reconnaissance des différences qui séparent sur ce point littérature et géographie ne suffit pas. En effet, si elles proposent des modes de représentation différents du monde et de l'espace, elles présupposent également des modes de lecture de leurs produits distincts. Se pose alors la question de la possibilité, de la pertinence et de la légitimité d'une appréhension de la littérature par le géographe : comment respecter la spécificité de la littérature en la mobilisant depuis un point de vue qui lui est étranger ? Comment combiner approche géographique et respect de la spécificité littéraire, de ses modes de représentation, mais aussi des rapports particuliers qu'elle implique avec ses lecteurs ?

Un premier écueil consiste en une "trahison" de la littérarité par l'imposition d'un mode de lecture du texte littéraire qui est celui du savant, plus précisément celui du géographe. Ce mode de lecture conduit donc bien souvent à une interprétation "géographique" des lieux représentés au sein de l'œuvre littéraire, et donc à une interprétation du texte qui dépend en partie de la spécificité du savant qui s'en fait le lecteur. L'analyse proposée correspond alors à une construction du chercheur plutôt qu'à une vérité géographique immanente à l'œuvre. Cette lecture apparaît en effet comme une reconstruction de l'œuvre littéraire en fonction de l'horizon d'attente du géographe fortement influencé par sa formation savante. Inscrire la littérature dans un projet scientifique semble donc présenter le risque de lui imposer des normes qui sont étrangères à son projet initial, à sa nature, et à ses modalités habituelles d'entrée en dialogue avec ses lecteurs. Selon Cambron, la littérature implique « *un régime de lecture différent* » (Brosseau, Cambron 2003, p.540) ce qui soulève le problème de la possibilité de son appréhension par le discours savant. Pour Marc Brosseau en effet, la géographie se trouve ici confrontée à « *une expérience particulière des lieux qui résiste au discours géographique traditionnel par exemple, parce qu'il mobilise un certain nombre de ressources discursives propres à la littérature (fiction, langage poétique, composition, montage, etc.)* » (Id. 2003, p.545).

¹ Patrick Chamoiseau « *sembl[ant] vouloir investir résolument l'idée qui ne cesse de hanter la littérature spécialisée sur le monde antillais : celle de la dispersion et de la fragmentation des pratiques collectives* » (Chivallon 1996, p.118).

Si elles posent problème du point de vue de la littérature par le non respect de sa spécificité, ces tentatives de saisissement géographique de la littérature peuvent également apparaître problématiques d'un point de vue scientifique. Le travail de Charles W. J. Withers (2000) traite de l'utilisation des récits de voyages dans la production d'un savoir savant - celui de « *la science "moderne" qui a émergé à la fin du XVII^e* » (Id. 2000, p.6) – pour pallier à la difficulté d'accès à certains terrains. Il souligne que le fait de considérer les récits de voyage comme une des bases de la connaissance géographique soulève le problème de « *garantir la connaissance géographique à partir de comptes rendus ou de textes de correspondance* » (Id. 2000, p.17). Cette utilisation pose plus largement la question de la « *crédibilité* » dans la production scientifique, c'est-à-dire le problème de « *se fier à la connaissance des autres* » (Id. 2000, p.6) qui peut se poser finalement pour n'importe quelle source de connaissance. Cependant, cette fois-ci, elle implique une difficulté plus spécifique liée au **hiatus entre projet littéraire et projet scientifique** et à la prise en compte du premier dans le second. Un auteur de récit de voyage « *structur[e] ses propres récits plus comme des divertissements que comme de simples comptes rendus* » (Id. 2000, p.12) et fonctionne donc sur un mode différent de celui du géographe. La mobilisation de la littérature en géographie ne pose donc pas seulement le problème de la prise en compte de la littérarité mais aussi celui de sa cohabitation avec une certaine scientificité.

Ainsi, si le premier écueil d'une mobilisation de la littérature pouvait se résumer à une **trahison de la littérarité**, une rencontre entre géographie et littérature qui se ferait au détriment de la seconde, le second écueil serait au contraire **une trahison ou du moins un éloignement d'une "géographicité" comme forme de scientificité**. Problème que soulignait d'ailleurs d  j Anthony Colombani qui, citant Douglas D-C Pocock, remarquait qu'« *il y a donc, dans certains cas, risque de glisser des exigences habituelles de la pratique scientifique à un travail focalisé plutôt sur l'évocation des lieux et des textes qui s'y rapportent, bref vers une géographie considérée comme un "intermédiaire entre l'art et la science"*¹ » (1997, p.32). La reconnaissance et l'affirmation d'une « *spécificité de la lecture littéraire* » (Brosseau, Cambron 2003, p.540) court en effet le risque de tomber dans un certain « *idéalisme de l'hagiographie littéraire* » qui confère à l'œuvre littéraire un statut « *individuum ineffabile* » (Bourdieu 2002, p.14 et 12). Reconnaisant le « *statut d'exception* » de la littéraire, mais ne pouvant à partir de celui-ci proposer un projet scientifique pertinent ou des solutions scientifiques satisfaisantes qui permettent de préciser l'apport que peut représenter une analyse scientifique de l'œuvre d'art, le géographe rejoint le groupe des « *défenseurs de l'inconnaissable* » (Id. 1998, pp.11, 12). Il s'éloigne alors du domaine scientifique pour s'inscrire dans l'univers de la « *croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé* » dans lequel « *l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale* », son analyse étant accusée de « *désenchantement, réductionnisme, en un mot grossièreté ou, ce qui revient au même, sacril  ge* » (Id. 2002, p.207). Ce problème concernant la question littéraire est récurrent au sein des sciences sociales qui ont choisi de s'en saisir. Ainsi, chez les historiens s'intéressant à la question littéraire, Denis Saint-Jacques et Alain Viala distinguent deux positionnements « *la "croyance" et l'attitude scientifique en matière littéraire* » (1994, p.395).

¹ Douglas D-C Pocock, 1981, « Imaginative literature and the geographer », in Douglas D.-C. Pocock (dir.), *Humanistic geography and literature, essays on the Experience of Place*, Londres, Croom Helm.

Au-delà de la reconnaissance du potentiel heuristique de la littérature - de l'intérêt de la prise en compte d'un savoir d'une autre nature que ceux auxquels la géographie est habituellement confrontée -, les distinctions entre modalités de connaissance, d'appréhension du monde ou de l'espace de la géographie et de la littérature rendent donc la mobilisation de la littérature par le géographe pour le moins problématique. **La question serait bien de savoir si les potentialités heuristiques particulières dont la littérature est porteuse sont finalement accessibles au géographe.** Un enjeu important du « "*champ*" géographico-littéraire » (Colombani 1997, p.47) consiste donc à trouver une posture respectant et éclairant les modalités de connaissances propres - en un mot la spécificité - de la littérature, sans pour autant abandonner ou s'éloigner du projet scientifique d'une géographie s'affirmant comme science sociale.

Enfin, si la littérature est considérée comme une source possible de connaissance pour la géographie, l'objet de l'enseignement dont elle serait porteuse diffère selon les différentes postures « géographico-littéraires ». C'est tour à tour la réalité géographique, le rapport individuel au monde et à l'espace (espace vécu), la spécificité de la représentation de l'espace au sein de l'œuvre littéraire (œuvre littéraire elle-même) ou encore le rapport entre espace de la société et espace représenté ou, par un retour réflexif, le discours géographique qui sont interrogés et considérés comme des objets susceptibles de "bénéficier" de l'apport de la littérature. Cette question de la diversité des objets de la connaissance envisagés dans le « "*champ*" géographico-littéraire » conduit à préciser les différentes postures qui y sont adoptées.

L'analyse des travaux menés dans le « "*champ*" géographico-littéraire » depuis une dizaine d'années et leur confrontation avec l'état des lieux proposé par Brosseau et Colombani mène à constater la résilience des deux premières postures identifiées par ces auteurs : celle d'une utilisation de la littérature comme source documentaire et celle d'un recours à l'œuvre littéraire comme témoignage d'une expérience individuelle des lieux. Effectué postérieurement à celui de Marc Brosseau, le travail d'Anthony Colombani propose une troisième catégorie qui correspond à la démarche adoptée par Marc Brosseau dans sa thèse qui sera publiée sous le titre *Des romans géographes* (1996). La réflexion menée dans ce chapitre aura recours à ces trois catégories. Elle en expliquera l'actualité ou les complètera et se positionnera d'une manière critique par rapport aux perspectives qu'elles impliquent. Elle proposera ensuite deux autres catégories qui semblent nécessaires pour qualifier l'émergence de nouvelles manières d'appréhender la littérature en géographie depuis une dizaine d'années.

Par ailleurs, il apparaît nécessaire de rappeler la précision apportée par Marc Brosseau sur l'importance de proposer des catégories qui ne soient pas « *figées* », certaines semblant se « *chevaucher* » (1996, p.8) dans quelques travaux. Il s'agit davantage d'avoir recours à une typologie qui, comme tout effort de classification, présente une dimension quelque peu idéal-typique et implique donc une certaine simplification. En effet, bien que souvent il soit aisé de distinguer une posture dominante dans les travaux de ces géographes, dans certains cas, l'hybridation des différentes postures, leur combinaison rend leur

classement difficile¹. Cette pluralité et parfois les ambiguïtés, voire même les contradictions qu'entraîne leur co-présence ne rend pas pour autant impossible l'identification de grandes "familles" de recours à la littérature qui se caractérisent par deux grandes tendances : la résilience de positionnements anciens et l'émergence timide de nouveaux points de vue.

2. La résilience de certains positionnements anciens

2.1. Permanence de « l'approche documentaire » et de l'approche testimoniale de la littérature

2.1.1. L'approche documentaire

Le premier usage identifié par Brosseau et Colombani, et qui fut dominant jusque dans les années 1970, consiste à se saisir de la littérature comme « *complément à une géographie régionale* » (Brosseau 1996, p.29) en lui accordant alors une « *valeur documentaire* » (Chevalier 2001, p.54) dans une perspective positiviste. Bien qu'aujourd'hui marginale, cette posture, ou du moins des rémanences de certains de ses arguments, se rencontrent encore dans les récents travaux des géographes. Ainsi, pour Philippe Gervais-Lambony (1998) la littérature de Dambudzo Marechera constitue une source complémentaire du géographe qui « *l'aide à comprendre la vie citadine d'Afrique australe, [...] en disant ce que signifie de vivre dans cet univers urbain* » (Id. 1998, p.112). C'est alors une conception illustrative de la littérature qui prédomine. Anthony Colombani souligne à juste titre que cet usage de la littérature s'inscrit dans la logique d'une réaction au rationalisme et au scientisme « *ce qui est visé, c'est une géographie plus "humaine"* » (1997, p.17). Révélatrice d'un enjeu épistémologique de renouvellement de la discipline, cette utilisation de la littérature « *apparaît comme une planche de salut providentielle pour qui veut persister dans un type "classique" d'analyses géographiques cristallisées, sinon sclérosées, dans des limites régionales et une problématique exceptionnaliste que seules parviennent encore à légitimer les références à une littérature régionaliste très largement sollicitée* » (Id. 1997, p.17).

Ce recours à la littérature comme source potentielle dans une logique archivistique, correspond d'ailleurs à un usage récurrent au sein des sciences sociales. Christian Jouhaud, dans une analyse retraçant l'évolution du champ historico-littéraire rappelle que cette posture y fut longtemps dominante : « *une histoire des mentalités boulimique a fini par goûter à la*

¹ La pluralité des postures adoptées par Denis Martouzet (1999) en est un exemple. Son positionnement hésite entre un recours à l'œuvre littéraire de Raphaël Confiant comme « *témoignage historique tant sur le cas particulier de ce quartier [le Morne Pichevin] [je souligne]* » (Martouzet, 1999, p.351), comme « *élément quasi historique et anthropologique pour la compréhension de l'évolution de la ville [je souligne]* » (Martouzet, 1999, p.345) - argument correspondant à la première posture traitée dans cette thèse - et celui reflet de l'expérience individuelle aux lieux, d'une « *perception subjective de l'espace urbain vécu [je souligne]* » ((Martouzet, 1999, p.346), d'un témoignage des « *relations que l'écrivain a lui-même avec le monde urbain* » (Martouzet, 1999, p.345), ce qui rappelle davantage la posture humaniste.

littérature mais sans grand souci de sa "littéralité". Les textes ont été considérés comme des réservoirs où la part de réalité qui échappe aux archives serait venue se déposer » (1994, p.271). Par ailleurs, pour ce qui concerne la sociologie, Laurence Ellena précise qu'un des principaux usages de la littérature consiste à s'en saisir « *comme document* » à valeur de « *témoignage objectif* [souligné par l'auteur] » (1998, p.29 et 35).

Dans une conception de la littérature comme reflet de la réalité géographique, le géographe s'attache alors à une « *lecture littérale des paysages littéraires* » (Brosseau 1996, p.30). Témoignage conçu comme quasi-objectif d'une littérature qui, dans le cas de Dambudzo Marechera par exemple, « *nous apporte une description très détaillée et réaliste, dépourvue de tout enjolivement nostalgique, de la vie des citadins africains dans la région durant les années d'apartheid* » (Gervais-Lambony 1998, p.118). En termes méthodologiques, cette perspective conduit bien souvent le géographe à adopter une démarche descriptive de la réalité retranscrite par l'œuvre littéraire. Philippe Guillaume, précise ainsi que son travail « *se propose d'étudier, à travers quelques thèmes transversaux à trois romans, l'impact des périodes de troubles en Afrique du Sud (1976-1986) sur la société blanche* » (Guillaume 1998, p.77). Posture censée, selon lui, garantir à son travail une certaine spécificité et scientificité et le distinguer des analyses strictement littéraires¹.

2.1.2. L'approche testimoniale

La seconde posture identifiée par Brosseau et Colombani - et qui tend à devenir dominante à partir des années 1980 - a été impulsée par la géographie humaniste qui s'est en partie constituée sur la base d'une critique de la nouvelle géographie et de ses méthodes quantitatives. Cette précision éclaire la mobilisation de la littérature. En effet, « *sembl[ant] échapper à toute forme de quantification* » (Colombani 1997, p.21), celle-ci représente une possibilité d'approche plus sensible du rapport à l'espace. Elle apparaît comme un enjeu épistémologique fort pour ce nouveau courant. Elle constitue un moyen de distinction et se donne à voir comme « *une stratégie pour se démarquer de l'analyse spatiale, "autonomiser" et particulariser un champ de recherche sur lequel elle aurait toute autorité* » (Id. 1997, p.22) et proposer, « *dans la mouvance humaniste* », une géographie « *recentrée sur la sensibilité et l'imaginaire* » (Savary 2007, p.79 et 82). Cette posture apparaît toujours d'actualité et les arguments auxquels elle fait appel sont encore couramment mobilisés par les géographes.

La littérature y est envisagée comme le témoignage individuel des rapports à l'espace. Elle semble alors représenter la possibilité d'éclairer « *l'espace vécu* ». Dans certains de ses travaux, Armand Frémont s'est d'ailleurs attaché à préciser l'apport que la littérature pouvait représenter sur cette question². Elle représente un moyen « *de se situer à l'échelle des individus et d'envisager espaces et territoires de leur point de vue* [je souligne]

¹ Etant donné que « *l'objectif de [son] article n'est pas de se livrer à un commentaire d'œuvres littéraires animé par des considérations géographiques, ni de tenter une approche comparative, mais d'aborder quelques thèmes communs à ces œuvres, travail nécessaire pour une meilleure compréhension de la réalité politique et sociale de cette période cruciale dans l'histoire de l'Afrique du Sud. Car dans ces ouvrages, l'imaginaire n'a peut-être jamais été aussi proche du réel* [je souligne] » (Guillaume 1998, p.78).

² Frémont A. (1981), « Flaubert géographe, à propos d'Un cœur simple », *Etudes normandes*, n°1, p.49-64 ; Frémont A. (1990), « Vingt ans d'espace vécu », *L'humanisme en géographie*, Paris, Economica-Anthropos, 212p.

» (Clerc 2003). Cet investissement de l'échelle individuelle assure une démarcation par rapport aux travaux de la géographie quantitativiste qui « *regarde généralement d'en haut le monde [...] délaissant souvent un niveau "micro"* » (Id. 2003, p.144).

Les arguments de cette posture apparaissent donc relativement inchangés par rapport aux caractéristiques identifiées il y a plus d'une dizaine d'années par Colombani. Il s'agit toujours d'avoir recours à la littérature pour questionner la « *pratique humaine* » (Clerc 2003, p.143), une « *expérience singulière de l'espace* » (Chivallon 1996, p.113). La littérature est perçue d'une manière un peu paradoxale à la fois comme témoignage individuel mais aussi comme représentative des pratiques et représentations sociales de l'espace - de l'« *espace de vie* », « *d'une pratique quotidienne* » (Clerc 2003, p.151), du « *quotidien des habitants et [de] leur appropriation de l'espace* » (Benit 1998, p.50). L'analyse de l'espace représenté dans l'œuvre d'art possède en quelque sorte le même statut qu'un entretien ou questionnaire. Son potentiel heuristique résiderait donc dans l'éclairage des rapports que les individus entretiennent aux lieux, dans l'éclairage des « *espaces vécus* ».

2.1.3. Des problèmes récurrents dans ces deux approches

Le principal changement qui caractérise le passage de la première posture à la seconde repose sur l'abandon d'une posture positiviste et sur la transition vers une approche phénoménologique. Cependant, un certain nombre de problèmes relatifs à la conception de la littérature et ses rapports problématiques avec la géographie restent irrésolus et se posent avec la même acuité dans le cas de cette seconde posture.

❖ Une conception « réaliste », mimétique de la littérature

Un des principaux problèmes réside dans le postulat plus ou moins implicite d'une « *vertu référentielle* » (Brousseau 1996, p.29) de la littérature censée refléter la réalité. L'idée d'une « *transcription* » (Id. 1996, p.9) directe résiste au changement de posture et c'est davantage l'objet de cette transcription et la nature du référent de la littérature qui évoluent. Dans le cas de l'utilisation de la littérature comme source documentaire, celle-ci est conçue comme le reflet d'une réalité objective que le géographe s'efforce d'analyser. Dans la posture impulsée par la géographie humaniste, elle est conçue comme le reflet d'une expérience individuelle¹. Selon des modalités sensiblement différentes, ces deux utilisations s'inscrivent ainsi dans la logique d'« *une lecture réaliste (subjective ou objective)* » (Brousseau 1996, p.38). Le champ lexical utilisé par les géographes pour qualifier l'œuvre littéraire s'avère

¹ Selon Muriel Rosemberg « *la citadinité du personnage de roman est révélatrice de la représentation que l'écrivain se fait de la citadinité* » et « *la ville de Fabio Montale et la ville de J-C Izzo coïncident dans la mesure où l'écrivain fait du héros son porte parole* » (2007, p.262). Elle en vient ainsi à assimiler représentation de la ville du personnage littéraire et représentation de la ville de l'auteur (Id. 2007, pp.262-273) et tombe ainsi dans le piège d'une confusion entre narrateur et auteur sur lequel avertissent pourtant les travaux des littéraires. Déjà en 1977 dans sa thèse portant sur la perception de l'espace urbain, Antoine Bailly initiait un même genre de raisonnement envisageant « *cet espace "inventé" [par la littérature] comme le résultat de la superposition de perceptions sensorielles modifiées par la mémoire et l'imagination* » et donc comme un moyen permettant de « *comprendre les liens perception, mémorisation, attitude et l'influence de la dimension des aires spatiales sur l'image* » (1977, p.128). Cette conception de la littérature comme un moyen d'accéder aux logiques de perception et de construction des représentations des individus oubliait l'importance des spécificités littéraires dans ces processus.

révélateur de cette conception non médiée des rapports entre littérature et réalité ou espace vécu. Claire Hancock considère par exemple que les textes littéraires de Morris et Vallès « **reflètent** [...] deux visions concurrentes de la ville » révélatrices de « **différences de perception de la ville en France et en Angleterre à partir de textes du XIX^e** [je souligne] » (1995, p.115).

D'un point de vue méthodologique, le géographe s'inscrit dans une position surplombante afin d'« *évaluer la qualité documentaire* », il adpote un rôle de juge s'engageant dans un travail de « *vérification* » (Brosseau 1996, p.31) des correspondances entre littérature et réalité, ce qui revient à « *purg[er] les aspects parasites de l'œuvre* » (Id. 1996, p.32). En précisant que le roman est « *autobiographique* », Philippe Gervais-Lambony se plaît à analyser l'œuvre littéraire de Dambudzo comme « **le reflet de [son] parcours** », **de son expérience des lieux, du vécu de l'écrivain** (1998, p.115-112) (1998, p.115 et 112) et aborde donc la question du rapport entre contexte et œuvre littéraire d'un point de vue déterministe. Une telle conception de la littérature peut sembler quelque peu naïve puisque se « *pose évidemment le problème de la vraisemblance mais aussi celui de la représentativité à laquelle une œuvre de fiction peut prétendre* [je souligne] » (Brosseau 1996, p.30). Elle se caractérise par une « *absence presque permanente de réflexion d'ordre théorique ou esthétique sur le fonctionnement d'un texte littéraire* » (Id. 1996, p.34) qu'ont pourtant largement investie de nombreux travaux de critique littéraire. Si la littérature s'attache à créer des « *effets de réel* » (Barthes 1982), ceux-ci sont l'objet d'une construction fictive s'appuyant sur des ressources stylistiques particulières. Le rapport à la réalité, la référentialité est donc avant tout un enjeu de vraisemblance et de séduction, dont le caractère artificiel, illusoire fait partie d'un contrat implicite avec le lecteur. L'attitude des géographes sur ce point apparaît donc pour le moins naïve puisqu'elle « *consiste à prendre "au pied de la lettre"* » [ce jeu de la vraisemblance instaurée par la littérature] *en croyant que sa relation au monde des référents (la réalité) est transparente et univoque* » (Colombani 1997, p.19). Finalement, c'est donc la spécificité même de la littérature qui s'avère mise entre parenthèses.

❖ La littérarité ou la grande impensée de ces deux postures

La **littérarité**, c'est-à-dire **les spécificités qui font qu'un texte est littéraire - est donc paradoxalement longtemps demeurée un impensé du « "champ" géographico-littéraire** ». Plusieurs géographes amorçant un retour critique sur ces pratiques se sont attachés à dénoncer cette absence¹. Absence qui mérite d'être interrogée dans une perspective épistémologique, à la fois du point de vue des rapports intra et extradisciplinaires. Deux séries d'hypothèses peuvent en effet être envisagées pour expliquer ce « *refus* » de la littérarité (Brosseau 1997, p.31).

La première postulerait l'éloignement d'un cadre d'analyse scientifique jugé trop rigide et d'une tentative d'approche géographique plus intuitive. Selon Colombani en effet, ces travaux présupposent que :

¹ Marc Brosseau trouve ainsi les traces d'une critique chez le géographe anglo-saxon Daniels S., 1985, « Arguments for a Humanistic Geography », dans R.J. Johnston, *The Future of Geography*, London, Methuen, p.143-158 qui « *a dénoncé le peu d'attention portée aux conventions littéraires et à leur importance pour comprendre la nature du monde représenté dans la littérature* » (1996, p.13).

« [...] la théorie (et, accessoirement, la quantification) coupe de l'objet étudié, par conséquent mieux vaut revenir à une connaissance authentique, c'est-à-dire non médiée de son objet d'étude. Ce "paradigme" [...] conduit à plusieurs types de postures en face de la littérature : par exemple le rejet de certaines formes de critique littéraire jugées trop "objectivisantes" du texte littéraire – la sémiotique [...] l'analyse textuelle »

(Id. 1997, p.27).

Bien que cette hypothèse puisse paraître pertinente d'un point de vue épistémologique - car elle prend en compte le contexte d'émergence des deux postures et la nécessité de leur distinction au sein de la discipline -, elle balaye un peu rapidement la question des rapports extradisciplinaires. Pourrait donc être formulé un autre type d'hypothèse postulant non pas un éloignement d'une démarche scientifique mais, au contraire, une tentative d'affirmation du caractère scientifique de la démarche géo-littéraire. Il s'agirait alors de se demander si ce refus n'est pas conçu par les géographes comme une garantie scientifique et de rejoindre ainsi le point de vue de Marc Brosseau lorsqu'il analyse qu'en « *purgeant le fictif du littéraire, on parviendrait à la fois à assouvir notre désir de scientificité et à établir une frontière nette entre science et littérature* » (Brosseau, Cambron 2003, p.544). Le refus de la littérarité peut alors constituer un enjeu de légitimation intradisciplinaire visant à apporter une garantie scientifique à des travaux géographiques sur la littérature parfois considérés avec circonspection, scepticisme ou ironie au sein de la discipline géographique. Par ailleurs, il semble également pouvoir s'analyser comme relevant d'une stratégie à enjeux extradisciplinaires, dans la mesure où les géographes ont pu implicitement considérer la littérarité comme la "chasse-gardée" des littéraires et, dans un souci de construction d'une posture distincte et de scientificité, essayer de proposer une perspective différente.

Quelle qu'en soit l'explication, reste néanmoins que cette absence apparaît extrêmement problématique puisque la géographie s'est intéressée à ce qu'il y avait de moins littéraire dans la littérature et a paradoxalement opposé « *un certain refus de la fiction à l'intérieur même d'un travail qui porte sur elle* » (Brosseau 1997, p.31).

❖ *Le problème de l'interprétation*

Par ailleurs, les auteurs de ces analyses sont, avant toute chose, des géographes. Nécessairement construite et orientée, l'interprétation qu'ils proposent du texte conduit à une « *revalorisation de l'espace comme catégorie interne du récit* » (Id. 1997, p.84). Cette interprétation repose bien souvent sur la « *croyance en la capacité de la science à exprimer en ses mots* » l'œuvre littéraire or, comme le remarque Marc Brosseau, la littérature oppose une « *résistance [...] à se laisser assimiler par la méthode, à se laisser transformer en objet* » (1996, p.60). Cependant, certains géographes lancés dans l'entreprise « *géo-littéraire* » ont pris la mesure de ce problème de l'interprétation. Dans un retour réflexif, s'interrogeant sur les limites de son propre travail, de sa lecture « *géopolitique* » de l'œuvre de Julien Gracq, Yves Lacoste explique qu'elle pourrait toujours être contestée dans la mesure où « *l'on pourrait dire qu'il s'agit là d'une interprétation qui traduit surtout les préoccupations géopolitiques de son auteur* » (1987, p.24). La prise de conscience de ce problème conduit à l'envisager avec une certaine fatalité, comme s'il était irrémédiable.

Ainsi, selon Sébastien Velut, « on court toujours le risque de projeter sur le texte littéraire des grilles de lectures quelque peu rigides » (2002, p.97).

❖ *Une géographie littéraire sélective ou la prédilection pour certains genres*

En outre, la conception réaliste de l'œuvre littéraire a conduit cette géographie à se focaliser sur **certaines œuvres** à « *finalité référentielle* » (Brosseau 1996, p.32) du fait de l'impression d'une « *possible combinatoire sur le plan théorique et thématique* » (B. Lévy 1997, p.37). La géographie littéraire a ainsi privilégié les récits de voyages et romans réalistes du XIX^e ou encore la littérature autobiographique (Gervais-Lambony 1998), c'est-à-dire des genres qui entretiennent un rapport particulier au réel. Le « *"champ" géographico-littéraire* » semble donc s'organiser selon une logique ségrégative, ses frontières restant fermées pour des genres dont la référentialité apparaîtrait davantage problématique¹.

Etabli par Lafaille, Brosseau et Colombani, ce constat d'une géographie littéraire ségrégative semble toujours d'actualité. Les géographes ont encore implicitement recours à l'argument de la référentialité pour justifier leur hiérarchisation des œuvres. Afin de légitimer l'analyse interne qu'elle mène sur l'œuvre de Salman Rushdie, Claire Hancock précise que cette littérature est « *saturée de références géographiques et de références à la construction des identités territoriales* » (2002, p.43)².

❖ *La littérature ou l'illusoire éclairage de la "réalité géographique" et de « l'espace vécu »*

A tout cela s'ajoute que considérer la valeur documentaire de la littérature vise à éclairer, dans un cas des "faits" géographiques, et dans l'autre, un « *espace vécu* ». Ce n'est donc pas la littérature en elle-même qui constitue l'objet et l'enjeu véritable de ces postures. Par ailleurs, la correspondance entre littérature et "réalité géographique" ou « *espace vécu* » apparaît beaucoup moins ténue que ce que ne laisse croire la conception mimétique de la littérature qu'entretiennent certains géographes si l'on considère qu'« *il paraît bien illusoire de vouloir tirer des enseignements généraux d'un document par essence égocentré, marqué du sceau de l'arbitraire et qui se signale par son caractère singulier [...] et égocentré [et qui] ne semble pas pouvoir être exemplaire au sens où on l'entend habituellement, il y a vraisemblablement là une aporie fondamentale* » (Colombani 1997, p.30).

¹ Lafaille (1988) a pu préciser l'absence de considération de la géographie pour la littérature moderne et Colombani pour la poésie parce qu'elles prennent toutes deux leurs « *distances avec le monde des référents* » et ont donc « *quelque chose de profondément déstabilisant, ce qui explique la "méfiance" qu'elle[s] inspir[ent] et [leur] rejet* » (Colombani 1997, p.9).

² Dans l'introduction du numéro de *Géographie et Cultures* de 2002 « Territoires littéraires et écriture géographique », Henri Desbois, rappelle également « *la proximité qui existe entre le texte littéraire, en particulier romanesque, et le texte géographique* » (2002, p.3).

En évoquant les géographes :

« *La littérature leur est alors moins un territoire nouveau où exercer leurs discours qu'un modèle épistémologique qui déstabilise l'univocité du sens* ».

Michelin Cambron (2003), dans Marc Brosseau et Micheline Cambron, *Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques*, p.542.

2.2. « L'approche "critique" »

Tentant de résoudre certains problèmes inhérents aux deux postures précédentes, certains géographes vont chercher à promouvoir une autre approche géographique de la littérature, une nouvelle posture qualifiée par Colombani d'« *approche "critique"* » (1997, p.34). Mobilisant le concept de « *chronotope* » emprunté à Bakhtine, Paul Claval a impulsé une réflexion intéressante sur la question des genres littéraires (1993). Jean-Louis Tissier a poursuivi dans cette voie¹, notamment en coordonnant récemment une réflexion sur la question des genres ayant donné lieu publication dans un numéro du *BAGF* (2007). Muriel Rosenberg a dirigé également un numéro de *Géographie et Cultures* consacré au genre spécifique du roman policier (2007). Les travaux les plus caractéristiques de cette ambition sont cependant ceux de Marc Brosseau qui tenta de remédier le plus en profondeur à l'absence de réflexion théorique sur la question de la littérarité dans *Des Romans géographes* ou dans des contributions ultérieures (2007). C'est donc principalement sa réflexion qui servira de guide pour dresser le tableau de l'« *approche "critique"* ».

2.2.1. Les apports de cette approche

❖ Une géographe littéraire attentive à la littérarité

L'« *approche "critique"* » part du constat de la littérarité comme grand impensé de la géographie littéraire et de l'autarcie disciplinaire des géographes s'étant intéressés à un objet littéraire pourtant analysé par d'autres champs disciplinaires. Cette autarcie semble d'autant plus problématique que ces disciplines, plus mûres que la géographie du fait de leur investissement plus précoce de cet objet, avaient connu des avancées non négligeables sur la question de la littérarité et apparaissaient donc potentiellement porteuses d'un certain nombre d'apports pour la géographie. Comme le remarque Marc Brosseau, la critique littéraire s'était notamment attachée à une « *critique radicale de l'imitation* » et a souligné « *le caractère intransitif et l'autonomie de l'œuvre d'art* » (1996, p.35). Cette fermeture des géographes à ces approches les a donc conduit à perpétrer une conception non seulement désuète mais naïve de la littérature or « *affirmer, sans en débattre, une telle conception de la*

¹ Notamment « Victor Segalen et la terre Jaune, une géopoétique du loess » (1999) ou encore dans la synthèse « Géographie et littérature » (1995) et plus précisément les pages 222 à 231.

littérature, à une époque où elle a tant mobilisé de discours, a quelque chose de profondément problématique » (Id. 1996, p.42).

❖ *Un souci de théorisation de la littérarité*

Afin de résoudre ce problème, l'« *approche "critique"* » va tenter, dans un effort d'ouverture interdisciplinaire, d'amorcer un « *dialogue* » intercontinental¹ avec la critique littéraire. Son objectif est de mener une analyse de la littérature qui « *considér[e] les médiations complexes que le discours et l'écriture font intervenir* » (Id. 1996, p.41), autrement dit, de proposer une géographie littéraire davantage à l'écoute des spécificités de la littérature. Pour mener à bien ce projet et tenter de dégager les apports que peut représenter la critique littéraire, Marc Brosseau a fourni un considérable effort de théorisation et de synthèse de ce champ depuis longtemps attaché à la question de la littérarité. Il retrace ainsi l'évolution des différentes conceptions de la littérarité et, surtout, précise leur complémentarité chacune semblant apporter un éclairage sur différents aspects de la spécificité littéraire.

Ainsi, si Jakobson (1963) avait insisté sur l'utilisation de procédés de langage particuliers qui conduisent à une opacification du message que la littérature délivre, ce critère était rapidement apparu insuffisant étant donné que « *ces aspects [...] du langage poétique ne lui sont pas exclusifs pas plus qu'ils ne sont stables dans le temps* » (Brosseau 1996, p.70). Un autre critère important correspond au rapport particulier que la littérature entretient avec la réalité : elle se situe par delà les régimes du vrai et du faux. Sa « *nature fictionnelle* » (Id. 1996, p.74) ne doit pas échapper au géographe qui doit en tirer les conclusions concernant sa propre approche : « *ce n'est donc pas tant la recherche de la réalité qui doit prévaloir mais bien son mode de présentation* » (Id. 1996, p.73). Cependant, cette « *autonomisation partielle* » (Id. 1996, p.74) apparaît extrêmement variable selon les genres littéraires. Certains reposent plus spécifiquement sur un jeu particulier et sur l'affirmation d'une référentialité, sans pour autant abandonner complètement la dimension fictive : roman historique, autobiographie, etc. De plus, cette nature fictionnelle n'apparaît pas, là encore, comme une exclusivité de la littérature. Devant l'impossibilité de trouver des critères suffisamment fiables et stables, devant ce « *demi-constat d'échec dans l'effort de définition de la littérature dans son essence, Todorov (1987), et bien d'autres, sont conduits à faire appel à la dimension pragmatique (relation entre les usagers) du phénomène littéraire, et donc sur l'horizon de la réception* » (Id. 1996, p.74). Partant de **l'insuffisance des indicateurs internes pour définir l'œuvre littéraire**, ces différentes théories insistent alors sur **le rôle du lecteur et sur l'importance de la question de la réception pour la définition de littérarité**.

Du fait de son effort pour embrasser d'une manière synthétique le champ de la critique littéraire - et proposer ainsi une définition de la littérarité incontestablement plus exigeante que ce que n'avaient pu le faire ces prédécesseurs géographes - le travail de Brosseau constitue un apport indéniable pour la géographie. Cependant, son parcours sur le continent de la critique littéraire s'arrête de manière quelque peu abrupte sur le constat de l'insuffisance de la définition interne et de l'importance de la question de la réception, sans

¹ Sont ici reprises et approfondies les propositions de Micheline Cambron et Marc Brosseau dans leur dialogue « *entre géographie et littérature* » d'aborder la question des échanges interdisciplinaires par des métaphores géographiques telles les « *continents, archipels, îles* » (2003, p.532).

précision sur les conséquences que cela peut représenter et les problèmes que cela soulève pour le géographe.

❖ *La littérature ou la proposition d'un autre regard géographique*

Soulever la question de la spécificité de la littérature revient à abandonner la conception mimétique des rapports littérature / réalité et à reconnaître la particularité des représentations de l'espace qu'elle propose. S'intéressant à la question des genres littéraires, comme le rappelle Colombani, Jean-Louis Tissier a également tenté de les appréhender « *comme autant de "promesse[s] d'un rapport au monde"* ». Son travail « *peut déboucher sur des problématiques qui instaurent un réel dialogue entre la théorie littéraire et l'approche géographique [...] en prenant en compte simultanément le type d'écriture propre à un genre littéraire et des thématiques géographiques* » (Colombani 1997, p.39).

Dans une perspective similaire, en focalisant plus particulièrement sur le genre romanesque et ses modalités spécifiques, Marc Brosseau cherche à démontrer que « *si les romans font de la géographie, ils la font différemment* » (1996, p.14). Dépassant le simple constat de la diversité des représentations de l'espace selon les genres littéraires, le "géographe-critique" va jusqu'à constater que, au sein d'un même genre - le roman -, les œuvres « *thématisent, de façon privilégiée, et à leur propre façon, un nouveau rapport à l'espace et aux lieux* » (Id. 1996, p.105). Chaque œuvre implique donc ses propres règles de lecture. Reconnaître « *l'originalité du rapport au monde que le roman peut générer* » (Id. 1996, p.93) et la singularité de ce point de vue de chacune des œuvres, leur caractère « *inclassable* » implique un certain nombre de conséquences méthodologiques. Il convient en effet pour Marc Brosseau de « *renoncer à une grille unique* » et privilégier « *une lecture au cas par cas* » (Id. 1996, p.104).

❖ *Une approche « dialogique » littérature / géographie*

Enfin, et toujours d'un point de vue méthodologique, la reconnaissance de la littérarité et l'abandon d'« *une sorte de "dialogue" dont l'interlocuteur est bâillonné* » (Id. 1996, p.51) conduit ces géographes à proposer une analyse hybride. Celle-ci combine approche géographique – qui permet une « *revalorisation de l'espace comme catégorie interne du récit* » (Id. 1996, p.84) - et mobilisation d'outils d'analyse issus de la critique littéraire. Cette posture consiste donc à faire dialoguer la géographie avec les recherches de la théorie littéraire¹.

2.2.2. La résilience de certains problèmes

❖ *Une géographie toujours sélective*

¹ Cette démarche sera expérimentée par Marc Brosseau aux travers de l'analyse des géographies singulières de quatre romans : Patrick Süskind : *Le Parfum*, John Dos Passos : *Manhattan*, Tournier : *Les météores*, Julien Gracq : *Le Rivage des Syrtes*.

Le travail de Marc Brosseau se focalise sur le roman, et même plus particulièrement sur quelques romans appréhendés dans leur singularité. Ce choix et « *la reconnaissance du caractère distinct du mode d'expression romanesque* » (1996, p.55) l'inscrit dans la continuité de la géographie littéraire des postures précédentes qui se focalisait sur certains genres littéraires en délaissant d'autres plus problématiques du point de vue de la référentialité. Cette permanence d'une prédilection pour ce genre apparaît d'autant plus paradoxale que Marc Brosseau lui-même s'était attaché à dénoncer cette sélection et hiérarchisation des genres établie par la géographie.

« Mais le projet géographique comme connaissance du rapport de l'homme et de la Terre s'accomplit-il vraiment dans ces travaux et ces résultats ? »

Jean-Louis Tissier (1995), « Géographie et littérature », *Encyclopédie de Géographie*, p.232.

❖ Quelle(s) pertinence(s) heuristique(s) de l'approche « critique » ?

- *L'analyse interne de l'œuvre littéraire : une géographie littéraire « anecdotique » ou la récréation du géographe*

Par ailleurs, comme le remarque à juste titre Anthony Colombani, cette posture repose toujours sur le postulat que la littérature constituerait « *un objet susceptible d'être explicité par la géographie* » du fait de ses « *compétences spécifiques pour ce qui concerne les problématiques spatiales* » (1997, p.3 et 40). Dans le dialogue qu'il instaure entre critique littéraire et approche géographique du texte littéraire, Marc Brosseau ne manque ainsi pas de souligner que « *le point de vue géographique permet aussi de mettre en valeur des aspects négligés de ses rapports multiples à l'espace* » (1996, p.224). Les analyses des textes de Julien Gracq par Jean-Louis Tissier s'inscrivent également dans cette même perspective consistant à affirmer « *que la géographie est "compétente" dans le domaine littéraire et peut produire des analyses textuelles inédites sur un auteur* » (Colombani 1997, p.46). Selon Colombani, la preuve de cette compétence est la publication des textes de Tissier dans des revues plus littéraires. Elle attesterait de la reconnaissance d'une compétence géographique « *validé[e] par l'approche critique classique* » contrairement aux publications des autres géographes qui « *restent confinées à un public de géographes* » (Id. 1997, p.46).

Cette reconnaissance par la critique littéraire soulève cependant une question importante. Elle peut en effet s'analyser comme la traduction du fait que les travaux des "géographes-critiques" représentent davantage d'enjeux heuristiques pour la critique littéraire que pour la géographie. L'approche critique de ces géographes répondrait donc davantage à la question : "qu'est ce que la géographie peut apporter à la littérature ?" plutôt que : "qu'est-ce que la littérature peut apporter à la connaissance géographique ?". Ce problème vient du fait que cette approche, bien que mobilisant des outils géographiques, est fondée sur un point de départ qui est plus littéraire que géographe. Elle revient au fond à instrumentaliser la géographie afin d'éclairer un texte, afin de proposer une analyse interne de l'œuvre littéraire. Cette analyse critique semble confirmée par les propos de Brosseau qui, lors de son récent

dialogue avec Cambron, expliquait que « *géographie littéraire* »¹ et « *géographie de la littérature* »² ne s'adressent pas aux mêmes interlocuteurs : dans le premier cas, « *ces interlocuteurs privilégiés seraient-plutôt des littéraires* » et dans le second, « *les spécialistes de sciences humaines* » (2003, p.526).

Un autre indice d'un éclairage présentant davantage d'intérêt pour « *les littéraires* » que pour « *les géographes* » semble pouvoir être trouvé dans les discours que les premiers portent sur ce genre d'approche. Les propos de certains tenants de la géo-critique (Westphal 2000; 2007) - un courant de recherche issu de la littérature comparée qui s'est développé depuis une dizaine d'années³ - fournissent un bon exemple. Bien qu'il ne repose que sur une connaissance très approximative, incomplète et superficielle de la discipline géographique, l'article de Daniel-Henri Pageaux (2000) affiche un positionnement clair quant à la place de cette discipline⁴ :

« [...] la question n'est pas tant celle d'une place, possible ou impossible, que celle d'une utilité ou de la finalité de la science géographique ou mieux du discours géographique dans une problématique littéraire et plus largement comparatiste » [je souligne]

(2000, p.125)⁵

S'il ne semble pas question d'instrumentalisation de la littérature par la géographie, c'est bien au contraire une instrumentalisation de la géographie par les littéraires qui est ici affirmée. L'éclairage des dimensions spatiales représentées dans la littérature et la mobilisation de la géographie dans cette analyse interne de l'œuvre littéraire relèveraient davantage d'une problématique littéraire qu'ils ne présenteraient de véritable pertinence pour le géographe. Si « *dialogue* » il y a et il peut y avoir sur la question de l'analyse interne de la littérature, ce « *dialogue* » semblerait donc se faire au profit de problématiques littéraires plutôt que géographiques.

- L'« *approche critique* » : une « *carrière infinie* » ?

L'« *attitude critique* » propose une conception plus respectueuse des spécificités de la littérature et envisage ses œuvres comme des propositions de représentations avant tout

¹ Qui s'attache à l'analyse de la représentation des dimensions spatiales dans l'œuvre littéraire.

² Qui privilégie l'analyse des rapports entre l'œuvre littéraire et les espaces "hors texte" qui président à sa production et à sa réception.

³ Donc postérieurement à celui de l'« *approche critique* » impulsée par les géographes et apparemment complètement indépendamment de celui-ci bien qu'il se caractérise par le même projet de mobilisation de la géographie et de la critique littéraire. Aucune trace de lecture de travaux de la « *géo-critique* » n'apparaît en effet dans les bibliographies des différents représentants de ce courant, ce qui pose, là-encore, le problème de travaux à prétention interdisciplinaire qui méconnaissent complètement les travaux des disciplines qu'ils entendent mobiliser.

⁴ Témoignages d'une conception condescendante et utilitariste de la géographie, d'une approche unilatérale des rapports interdisciplinaires entre géographie et littérature, ces propos trahissent une volonté d'affirmation d'un monopole disciplinaire quelque peu tyrannique de l'objet littéraire par les littéraires (monopole quelque peu illusoire d'ailleurs cet objet étant depuis longtemps investi par les sciences sociales).

⁵ Aurait également pu être cité le passage suivant plus explicite encore : « *Si nous voulons comprendre comment un espace est dit, écrit, c'est avec les moyens de la stylistique, de la poétique, de telle méthode de description textuelle qu'on pourra commencer à donner sur ce plan des réponses. La géographie n'a pas à donner, a priori, un cadre pour vérifier si tel ou tel texte illustre bien ou moins bien une question de géographie humaine, physique, ou autre. Elle peut (et doit) aider le littéraire à mieux comprendre comment, avec des mots et des images, un texte donne une représentation de ce que nous nommons réel, propose, à sa manière, une investigation du réel* [je souligne] » (Pageaux 2000, p.144).

littéraires, c'est-à-dire originales et uniques. Il apparaît alors difficile de postuler une montée en généralité sur les rapports aux mondes des hommes ou d'une quelconque "réalité". Si chaque œuvre instaure un rapport spécifique à l'espace, il s'avère par conséquent impossible d'instaurer une méthode d'analyse reproductible et de prétendre analyser autre chose qu'une configuration d'espace spécifique comme le conclue Marc Brosseau au terme de son analyse : « *il n'est guère possible de produire de résultats ou d'élaborer de nouvelles méthodes d'analyse à la lumière de ce que le roman communique* ». C'est ainsi une « *carrière illimitée* » (1996, p.219) qui s'ouvre à l'approche critique, champ de recherche qui tendrait à se constituer en tant que collection de descriptions de configurations spatiales uniques et spécifiques (rappelant en cela le projet de la géographie régionale et ranimant les critiques qui lui furent formulées sur ce point).

Si tant est qu'il puisse arriver à se dégager de l'épineux problème de l'interprétation et proposer une analyse de la "vérité" contenue dans l'œuvre littéraire, le géographe ne pourra prétendre à autre chose qu'avoir mené à bien l'analyse interne d'une représentation exceptionnelle, sans prétention d'exemplarité et de généralité. Il se sera donc lancé dans une entreprise géographique quelque peu « *anecdotique* » pour emprunter le vocabulaire bourdieusien et transférer la critique qu'il contient envers une sociologie littéraire – c'est-à-dire s'intéressant à la société représentée dans l'œuvre littéraire – à la géographie littéraire (Bourdieu 2002, p.212).

- *L'utilisation plus consciente du discours comme apport final pour la géographie ?*

Amorçant en conclusion un retour critique sur les limites de son travail, Marc Brosseau en vient à reconnaître qu'« *il était tout à fait prévisible [...] qu'il ne soit pas possible de récupérer, au sein des sciences sociales ou humaines, ce que le roman a d'exclusif* » (1996, p.219). Selon lui, le véritable apport de son travail à la géographie consiste en la reconnaissance de la nécessité d'un rapport réflexif à son propre langage et à l'écriture (Id. 1996, p.60). L'« *approche "critique"* » contiendrait un enseignement constructiviste dans le sens où elle inviterait indirectement à « *une utilisation plus consciente, sinon concertée, des ressources du langage et de la variété des formes du discours, comme moyen actif de recherche ou de découverte* » (Id. 1996, p.221).

Loin d'être l'apanage de l'approche géolittéraire « *critique* », cet encouragement à la réflexivité a déjà été promu par bien d'autres travaux. La contribution d'Olivier Orain à l'épistémologie de la géographie (2003), tout comme celle à tonalité constructiviste de la géographie de la perception et des représentations (engagés à partir des années 1970), ne peuvent en effet que conduire à relativiser l'originalité de cet apport, et de cette invitation à des pratiques géographiques (discursives, méthodologiques, théoriques...) davantage réflexives.

❖ *Sur la question de l'interprétation*

- *Une posture paradoxale*

Par ailleurs, à cette série de problèmes relevant de la question de l'heuristique, s'ajoutent également ceux relatifs à la question de l'interprétation. Force est de constater que

sur cette question, la posture adoptée par Marc Brosseau apparaît quelque peu contradictoire car caractérisée par une certaine hésitation entre reconnaissance des problèmes liés à la question de l'interprétation et tentative de proposition d'une élucidation transparente du contenu de l'œuvre littéraire.

En effet, lors du bilan épistémologique qu'il dresse sur la question géo-littéraire, à juste titre, Brosseau amorce une critique de la dimension interprétative et normative des analyses des géographes s'intéressant à la question littéraire qui tentent d'imposer un regard géographique sur une œuvre aux modalités de fonctionnement différentes. Il souligne alors l'importance d'une reconnaissance de la question du rapport au lecteur. Lorsqu'il dénonce l'absence de prise en compte des spécificités littéraires des postures géo-littéraires précédentes et le problème de l'interprétation particulière et géographique qu'elles soulèvent, Brosseau semble avoir parfaitement saisi le problème des différences entre modes de lectures géographique et littéraire.

Proposant ensuite, par une posture dialogique, de combiner approche géographique et critique littéraire, ce même chercheur tente cependant d'échapper à l'aporie à laquelle peut conduire le constat de l'omniprésence de l'interprétation dans le rapport à l'œuvre littéraire (qui consisterait à renoncer à toute possibilité d'analyse et d'éclairage du texte - celui-ci n'étant accessible qu'au travers d'interprétations qui induisent toutes un certain nombre de biais). Fuyant ainsi l'écueil d'un déconstructionnisme total, Brosseau refuse de s'accorder avec le constat que « *rien ne nous permet, donc, de trancher entre deux interprétations* » (1996, p.68) et tente de proposer une posture alternative entre l'idée d'une "bonne lecture" et la reconnaissance de l'omniprésence de l'interprétation. Si, devant l'épineux problème de l'interprétation, son refus de « *renoncer à toute forme d'initiative* » apparaît louable, la possibilité que l'approche critique « *offre une issue* » (Id. 1996, p.61) satisfaisante semble davantage contestable. Le postulat de l'approche proposée par Marc Brosseau repose implicitement sur l'idée qu'elle représenterait une lecture plus respectueuse de l'œuvre littéraire et par conséquent plus "juste" que les postures documentaires ou testimoniales de la géographie littéraire. Or cette idée d'une "bonne" ou du moins d'une "meilleure" lecture qui sous-tend cette approche paraît discutable à plus d'un titre. En effet, proposer une approche dialogique telle qu'il l'entend consiste à privilégier un mode de lecture combinant critique littéraire et point de vue géographique et à oublier ainsi un autre des principes inhérent à la littérature : celui de la pluralité des interprétations qu'une même œuvre autorise, celui d'une « *œuvre ouverte* » (Eco 1965). Ce mode de lecture, qui n'est certes pas uniquement géographique mais critique et géographique, reste cependant une interprétation possible parmi d'autres. Son choix implique une réduction de la pluralité des lectures possibles à une lecture jugée "meilleure" ou du moins "moins mauvaise". Cette lecture apparaît en partie construite depuis un point de vue qui est celui d'un individu particulier : un géographe familiarisé à la critique littéraire et donc un lecteur bien différent du lecteur ordinaire. Ce constat mène à s'interroger sur l'écart entre cette lecture, le projet de l'auteur et la réception du texte par des lecteurs plus "ordinaires"¹.

1 Une telle perspective conduit à la critique suivante : Pourquoi privilégier les modes de lecture du critique littéraire et celui du géographe ? En quoi seraient-ils plus légitimes que ceux des autres lecteurs et notamment des lecteurs, certes plus "ordinaires", mais aussi plus nombreux, et qui constituent *a priori* les premiers destinataires de l'œuvre ? Donner la primauté à une telle lecture revient en effet à soutenir implicitement l'idée que la meilleure lecture serait celle d'un savant aux compétences polyvalentes de critique et de géographe s'éloignant du destinataire "naturel" de

De plus, ce regard en partie géographique implique une focalisation sur la question de lieux ou espaces. Cette spécificité le conduit donc à privilégier une dimension de la représentation littéraire et donc à proposer une lecture "spatialiste" et éventuellement "spatialisante" de l'œuvre littéraire¹. Cette focalisation sur certains aspects de l'œuvre littéraire - qu'implique une lecture se faisant au détriment d'autres caractéristiques - induit un risque de surévaluation et survalorisation, de forçage de la dimension spatiale de la représentation littéraire qui n'est *a priori* pas (sauf dans certaines œuvres littéraires) l'enjeu du projet littéraire contrairement au projet géographique.

La posture de Marc Brosseau apparaît donc caractérisée par une alternance paradoxale entre une défense et illustration de l'« *approche "critique"* » (comme meilleure analyse d'une géographie littéraire) et reconnaissance du problème de l'interprétation (et donc des limites de cette « *approche "critique"* »). Toute analyse interne du texte littéraire semble ainsi se heurter au problème de l'interprétation. Elle implique une réduction de la variété des possibilités offertes par le texte à quelque uns de ces aspects. Elle conduit à imposer un mode de lecture univoque réduisant artificiellement la pluralité des lectures possibles autorisées par le texte. Marc Brosseau admet le caractère incontournable de ce problème en reconnaissant que « *ce qu'exprime une œuvre ne peut pas être paraphrasé* » (1996, p.56) et en constatant « *l'impossibilité de traduire l'ambiguïté et la fluidité de la littérature dans le langage de la science, qui tend toujours à se figer dans la certitude de l'univocité* » (1996, p.52). Il est de fait amené à constater les limites de son propre travail : « *au terme d'un dialogue avec le roman, il ne saurait y avoir qu'une seule voix réunifiant en une synthèse unique les enseignements de cette rencontre* » (Id. 1996, p.57).

- *Le géographe comme objet final de sa propre analyse*

Cette reconnaissance du problème d'une lecture « *résolument orientée* » (Id. 1996, p.61)² conduit à une remise en question de la possibilité d'une analyse interne satisfaisante. Marc Brosseau en vient ainsi à expliquer :

l'œuvre, du lecteur ordinaire et ainsi, à soutenir une conception très élitiste de la lecture. Or une telle approche normative et hiérarchique des modes de lecture peut être remise en question par le fait que le lecteur "critique" et éventuellement "géographe critique" n'est pas LE lecteur, le bon lecteur, le seul lecteur, le lecteur légitime, mais un lecteur parmi d'autres et de surcroît un lecteur aux modalités de lecture minoritaires. Cette conception élitiste de la lecture comprend d'ailleurs sa part de mythologie : compte tenu de l'incontournable problème de l'interprétation, la quête d'une "bonne lecture" ou d'une "meilleure" lecture peut sembler aussi vaine que la quête du sacré Graal, c'est-à-dire infinie et insatisfaisante.

Cette tentative paraît donc d'autant plus critiquable qu'elle ne coïncide pas au projet littéraire : un texte ne se donne pas à lire d'une seule façon, et autorise au contraire, notamment par l'opacification du message du fait des précédés stylistiques une pluralité des lectures. Cette conception du rapport au texte témoigne d'une forme de résilience de la « *croyance* », de la foi en une capacité d'élucidation du contenu de l'œuvre par le savant : « *je reconnais à l'œuvre la capacité de contribuer à forger mes hypothèses de lecture et que par ce jeu de va-et-vient, on aboutisse à une meilleure saisie du sens qu'elle exprime* [je souligne] » (Brosseau 1996, p.59). La tentative de Marc Brosseau - malgré les critiques qu'il fait aux travaux précédents - ne se caractérise donc pas par une remise en cause de cette croyance et son travail ne fait finalement que remplacer l'interprétation géographique de l'œuvre par celle d'un géographe familiarisé à une critique littéraire. Il passe ainsi de la croyance géographique, à une croyance géo-critique symptomatique d'une conception quelque peu hagiographique de la lecture des critiques littéraires.

¹ Semblant pressentir la critique à laquelle mène ce constat, Marc Brosseau constatait lui-même que, « *si "l'être de l'homme" est bien ce que seul le roman peut découvrir, parce qu'abandonné par les autres domaines intellectuels, il est peut-être présomptueux de prétendre que les lieux font partie de cet horizon d'exploration du roman* » (1996, p.62, éd. française).

² « [...] je force un peu le dialogue dans le sens qui m'est le plus "utile" » (Brosseau 1996, p.62).

« Ce qu'il me faut donc aussi assumer, c'est qu'au terme du dialogue, ce n'est pas tant le roman qui, en dernière instance, aura été le sujet de mes réflexions, mais bien, par un retour réflexif, **ma propre façon de réagir devant lui en tant que géographe** » [je souligne].

(1996, p.75)

En effet, constater que l'analyse interne ne peut être qu'une interprétation du lecteur conduit à admettre que l'analyse est davantage le reflet d'un regard - celui de l'analyste - qu'un saisissement et un éclairage de l'œuvre en elle-même et de sa substance. Ce constat apparaît fondamental : il était en effet question ici d'aborder les problèmes posés par l'« *approche "critique"* » du point de vue de l'interprétation ; or il s'avère que l'analyse de ces différents problèmes rejoint finalement la question de l'heuristique et complète l'analyse précédente sur ce point. En effet, j'avais été amenée à constater que, si l'« *approche "critique"* » reconnaissait la spécificité de chaque œuvre littéraire et acceptait l'impossibilité d'une analyse « *référentielle* », elle ne pouvait prétendre à une heuristique qui ne soit davantage qu'un éclairage d'une représentation exceptionnelle sans prétention d'exemplarité et de généralité. L'analyse du problème de l'interprétation conduit à réduire un peu plus ce potentiel heuristique puisque qu'elle rend illusoire la possibilité d'une analyse interne qui ne soit influencée par l'analyste. En définitive, ce n'est donc pas tant un travail sur la littérature et la question de l'espace mais un travail réflexif sur un individu « *réagissant* » face au roman, sur un géographe critique témoignant de sa subjectivité et son rapport au texte, d'une expérience individuelle et complètement subjective, s'assumant plus ou moins en tant que telle. L'objet de l'approche géocritique n'est donc pas la littérature mais le géographe Marc Brosseau lui-même.

2.2.3. Une approche restée marginale

Les différentes limites de la contribution de l'« *approche "critique"* » ne doivent pas faire oublier les avancées considérables qu'elle représente pour le « *"champ" géographico-littéraire* ». Brosseau propose un remarquable état des lieux critique de ce champ de recherche et des problèmes que posent les postures « *documentaire* » et « *testimoniale* » et invite à une pratique de géographie littéraire davantage réflexive. Par ailleurs, il constitue une contribution importante du fait de l'acculturation aux théories littéraires et à la prise en compte de la littérarité et notamment des dimensions stylistiques dans l'analyse du texte, réglant ainsi le problème d'une conception mimétique des rapports entre littérature et réalité qui avait été dominante chez les géographes jusqu'alors. Cependant, au terme de l'analyse qui vient d'être proposée, force est de constater qu'un certain nombre des problèmes inhérents aux deux premières postures qui ont été soulevés par Marc Brosseau (et sont donc désormais conscientisés) restent irrésolus dans l'approche « *critique* ». Ainsi, le projet de la géographie littéraire « *critique* », bien qu'ambitieux ne semble pas complètement avoir tenu ses promesses : il ne parvient pas à dépasser une partie des critiques qu'il formule et à proposer une démonstration complètement satisfaisante mettant en œuvre des solutions concernant notamment la prise en compte de la littérarité, le problème de l'interprétation ou de l'heuristique.

Ce décalage entre une première partie proposant une analyse épistémologique brillante et soulevant à juste titre les problèmes des postures géographico-littéraires et une seconde partie proposant une « *approche "critique"* » qui reste problématique sur de nombreuses questions peut en partie expliquer sa réception quelque peu timide. Il fut et est toujours peu pris en compte dans la communauté des « *géographes littéraires* », comme en témoignent, dans les bibliographies des récents travaux consultés, le peu d'apparitions de références faites à celui-ci, ainsi que la persistance des mêmes postures identifiées par Brosseau il y a plus d'une dizaine d'années et des problèmes qu'elles posent. Cet impact relativement faible et cette persistance de pratiques géophico-littéraires peu satisfaisantes s'expliquent peut-être par le fait que ce travail apparaît doublement problématique pour les géographes puisqu'il les met devant leurs limites et insuffisances sans apporter de réelles solutions aux problèmes soulevés.

D'un point de vue quantitatif, les travaux pouvant être assimilés à la posture « *critique* » restent donc assez marginaux par rapport aux autres pratiques géographico-littéraires. Rares en effet sont les travaux comme celui de Marianne Morange (1998) qui, à la suite des travaux pionniers de Tissier ou Brosseau (mais d'une manière plus "touristique" et moins approfondie qu'ils n'avaient pu le faire), utilisent les travaux de la critique littéraire dans leurs analyses de textes et proposent une réflexion soucieuse des procédés stylistiques participant à la représentation de l'espace.

2.2.4. Dépasser l'aporie posée par l'analyse interne de l'œuvre littéraire

Si, dans les deux premières postures, l'absence de prise en compte des spécificités littéraires du texte posait problème, dans le cas de l'« *approche "critique"* », la tentative de définition de la littérarité du texte par le recours aux travaux de la critique littéraire se solde par un « *demi échec* » (Brosseau 1996, p.74). Une définition de la littérature ne peut en effet se satisfaire de simples caractéristiques internes. Une œuvre littéraire n'est pas simplement un texte aux caractéristiques stylistiques et formelles particulières, mais aussi une œuvre *reconnue* comme telle, appartenant au domaine artistique et au champ littéraire. Une approche de la littérature du point de vue de ses spécificités internes, du point de vue de ses caractéristiques textuelles, doit donc être complétée par sa prise en compte en tant que *construction sociale*¹.

Devant l'épineux problème de l'interprétation, Brosseau en vient à critiquer « *une lecture symptomatique : le lecteur crée le texte* » (1996, p.67). Or, il reste possible de ne pas comprendre une telle lecture comme une négation des spécificités ou de l'importance du texte (et donc de ce qui le constitue d'un point de vue interne) mais simplement de reconnaître l'importance d'une perspective relationnelle entre le texte et le lecteur et de prendre effectivement en compte cette dimension dans la définition de la littérarité. Il s'agirait alors d'accepter que, comme de nombreux travaux ont pu le souligner, des textes

¹ La littérature se donne à voir et doit se saisir en envisageant la question du rapport au lecteur et de la pluralité des modes de lecture. Si Marc Brosseau constate effectivement l'insuffisance des critères "internes" et la nécessité d'avoir recours à la question de la réception, il n'en tire pas pour autant les conséquences que cela représente pour l'analyse. La question de ce critère de la réception et de la littérature comme construction sociale et de l'interprétation reste donc profondément problématique.

que des critiques considéraient comme mauvais stylistiquement sont finalement rentrés au Panthéon de la grande littérature¹, et que d'autres, dont des critiques au contraire pourraient souligner l'excellence de leurs qualités stylistiques, resteront à jamais à l'état de manuscrit, ne seront jamais publiés et considérés comme appartenant à la littérature.

Cependant, cette définition de l'œuvre littéraire comme « *œuvre ouverte* » (Eco 1965) pose problème à l'analyste. En insistant sur le caractère incontournable de l'interprétation dans le rapport au texte littéraire, et en soulignant le rôle de lecteur dans la construction de son sens, elle conduit à une éventuelle aporie : comment constater que l'accès à l'œuvre littéraire ne se fait qu'au travers d'interprétations particulières et prétendre à autre chose que de présenter une analyse interne, une lecture du texte en partie déterminée par ses propres caractéristiques de lecteur "savant" ou "ordinaire" et par conséquent subjective ? Ne peut-elle aboutir qu'à deux impasses : mener à une analyse du texte nécessairement insatisfaisante (car reposant sur une lecture subjective et donc réductrice) ou accepter un défaitisme scientifique constatant l'impossibilité de proposer une analyse pertinente ? Est-ce que ce constat constructiviste (de la pluralité des modes de lecture autorisés par le texte) n'ouvre pas aussi des voies plus positives et prometteuses de renouvellement de l'approche géolittéraire ? Le problème de l'interprétation abordé de cette manière semble à la fois fondamental et « *insoluble* » (Brosseau 1997, p.225). Une voie possible pour éviter cette aporie peut cependant être envisagée. Elle consiste précisément à tenir compte du rapport entre le texte et le lecteur, non plus dans le cadre artificiel d'un dialogue entre le savant et le texte, mais en quelque sorte dans son "cadre naturel", dans la relation instaurée entre l'œuvre littéraire et ses lecteurs en dehors de la présence du chercheur.

3. L'émergence d'une « *géographie de la littérature* » : la question des contextes socio-spatiaux de production et de réception de la littérature

3.1. Le rapport au social

3.1.1. De l'argument à l'objet de recherche

La résilience des postures documentaire et testimoniale dans les travaux les plus récents s'accompagne souvent d'une entreprise de « *relégitimation* » (Colombani 1997, p.30) de la littérature comme objet de recherche pertinent pour le géographe qui tente notamment d'affirmer une pertinence heuristique dépassant le simple cadre individuel. Colombani souligne que cette entreprise s'appuie sur deux grandes catégories d'arguments : la valeur

¹ Certains textes de Victor Hugo notamment sont un « *mauvais* » exemple souvent cités dans les cours de stylistiques.

« *exemplaire* » « *anthropologique du texte* » ainsi que sa « *capacité [...] à orienter notre "image du monde" et nos représentations* » (1997, p.30). Ces arguments peuvent s'analyser comme relevant d'une stratégie générale qui repose sur l'affirmation du rapport entretenu par l'œuvre littéraire avec le social. Ce rapport peut être envisagé au travers de deux dimensions : les liens avec l'espace social de la production de l'œuvre littéraire et celui ou ceux de sa réception.

Le premier argument consiste donc à affirmer le texte littéraire comme représentatif du regard des contemporains de l'auteur. Similaires dans leur démarche d'une géographie littéraire « *culturelle* », les travaux de Claire Hancock (1995) et de Michel Roux (2000), apparaissent particulièrement représentatifs de cette stratégie de légitimation de l'objet littéraire comme objet géographique. Dans les deux cas, et dans deux œuvres littéraires appartenant à deux cultures différentes - l'une anglo-saxonne et l'autre française -, il s'agit d'analyser la représentation d'un même type d'espace : la ville pour Claire Hancock, la mer pour Michel Roux. Hancock s'appuie ainsi sur les œuvres de Morris et de Vallès et Roux sur celles de Verne et de Melville. L'argument d'une littérature reflet des représentations culturelles des contemporains de l'auteur est mis en avant¹.

La conception des liens entre œuvre littéraire et représentations culturelles des contemporains relève d'une approche toujours mimétique de la littérature : l'auteur « *ne se démarque pas de ses contemporains* » (Hancock 1995, p.120) et la représentation de l'espace mise en scène par la littérature « *ne [...] semble pas relever de deux individualités, mais davantage de deux systèmes sociétaux* » (Roux 2000, p.83). C'est donc en termes « *d'homologie de structures spatiales* » (Id. 2000, p.81) que les liens entre littérature et représentations culturelles ou sociales des contemporains de l'auteur sont pensés. Si la question des rapports entre littérature et représentations sociales est donc enfin posée, il semble quelque peu regrettable qu'elle soit abordée d'une manière un peu simpliste et par trop déterministe. Par ailleurs, comme le remarquait Colombani ces travaux « *achoppent sur la démonstration ; faute d'un état théorique précis on en reste à une conception qui ressemble au thème romantique du "poète-prophète" qui voit mieux et plus loin que tout le monde* » (1997, p.31).

Les liens avec les représentations des lecteurs et cette question de l'influence ont également été envisagés par les géographes qui ont alors abordé la littérature comme un produit artistique destiné à faire l'objet d'une réception sociale. C'est alors son impact potentiel sur les représentations sociales qui est avancé comme argument pour son analyse interne. Colombani constatait déjà cette présence d'une rhétorique du potentiel cognitif de la littérature dans quelques travaux de géographes notamment ceux de Jean-Luc Piveteau (1991) ou d'Antoine Bailly et Renato Scariati (1989)(1989) qui affirmaient que « *la poésie*

¹ Hancock explique ainsi que les œuvres dont elle se propose d'analyser le contenu sont représentatives de « *la vision française* » et de « *la vision anglaise de la capitale nationale* », de différences de « *valeurs culturelles* » (1995, p.125 et 132). Roux légitime le choix des « *romans maritimes* » (2000, p.67) *Moby Dick* et *Vingt mille lieues* en précisant qu'ils constituent deux indicateurs des « *paradigmes* » (2000, p.65), anglo-saxon et français, de la manière de concevoir l'imaginaire marin. Les œuvres littéraires sont ainsi conçues et analysées comme significatives des différences culturelles dans la manière de concevoir le rapport à la mer.

également nous sensibilise aux paysages et agit sur nos représentations »¹. Depuis une dizaine d'années, le recours à cet argument s'est amplifié, au point de constituer une véritable tendance. Avant d'entamer une analyse de la représentation de l'espace dans l'œuvre de Salman Rushdie, Claire Hancock souligne ainsi son influence « *dans la réflexion contemporaine sur le "postcolonialisme"* » (Hancock 2002, p.44)².

Les propos concernant l'influence de la littérature sont généralement situés en introduction/ouverture ou en conclusion/clôture. Cette localisation témoigne de leur fonction avant tout rhétorique. Pris comme argument, comme postulat de départ, ces liens aux représentations sociales, l'influence subie ou exercée par la littérature, sont toujours affirmés mais jamais démontrés dans ces différents travaux. C'est le plus souvent en effet sous la forme affirmative et non pas hypothétique que cette dimension est abordée. La réflexion menée par David Gilbert et Claire Hancock par exemple s'appuie sur le « *postulat d'un rôle essentiel de la littérature de voyage, guides et récits* » (2000, p.15) dans la constitution de la ville de New-York comme destination touristique pour les publics européens, sans jamais rentrer dans une logique démonstrative³. Paradoxalement les seuls et rares véritables exemples d'influences données par ces géographes sont empruntés à leur histoire personnelle (Clerc 2003; Boulvert 2004)⁴. La seule tentative d'administration de la preuve de ces géographes repose sur l'expérience subjective de l'analyste et consiste en l'affirmation d'une influence personnelle. S'appuyant sur un argument relevant d'une approche purement sensible et égocentrée, elle s'éloigne de la démarche scientifique et des méthodes d'une science sociale.

Que ce soit du point de vue de la production ou de la réception, l'influence des rapports entre littérature et société a donc très souvent été utilisée comme argument des postures précédemment évoquées au point de devenir un lieu commun pour justifier l'analyse interne de l'œuvre littéraire. Cependant, depuis une dizaine d'années, certains géographes s'en sont saisis d'une manière moins rhétorique, en la plaçant au cœur de leurs travaux et en l'élevant au rang de problématique centrale. C'est donc un nouvel objet de recherche qui tend à se constituer autour de cette question du rapport entre société, espace et littérature. Cette posture novatrice constitue un tournant particulièrement important pour le « *"champ" géographico-littéraire* ».

¹ Bailly A., Berque A., Scariati R. (1989), « Voyages, contes et Genius loci », *L'Espace Géographique*, t.XVIII, n°1, p.22., cité p.30.

² Plus explicites sur cette dimension, les propos de Claire Benit apparaissent éclairants puisqu'ils affirment la fonction sociale de l'œuvre de Njabulo S. Ndebele : « *L'évocation de l'espace dans les nouvelles de Ndebele remplit une fonction : d'une part, créer des images qui ancrent la vie quotidienne des Noirs dans l'espace local et qui fondent une identité collective ; d'autre part, suggérer les contraintes imposées par l'apartheid aux pratiques spatiales des habitants* » (1998, p.42).

³ Jérôme Meizoz dans son analyse de l'œuvre de Ramuz évoque comme indices de son influence sur les mouvements d'extrême droite la présence de citations de cette œuvre dans des revues des droites nationalistes. Sans donner de précision ou d'exemple, il renvoie la démonstration de cette influence à une problématique possible pour un travail futur : « *Reste à mesurer l'impact, dans le grand public du temps, de la circulation généralisée des représentations littéraires du territoire, de la race et des identités régionales* » (1995, p.84).

⁴ Assumant la subjectivité comme critère de choix de ses objets d'analyse, Pascal Clerc, explique ainsi que « *ce choix est fondé [...] sur les modalités spécifiques – que chacun développe en fonction de sa propre histoire et de sa géographicité personnelle* » (2003, p.145).

3.1.2. Un tournant dans le « "champ" géographico-littéraire » : de la « géographie littéraire » à la « géographie de la littérature »

Partant d'une analogie avec les pratiques sociologiques de la littérature et reprenant notamment la distinction entre « *sociologie littéraire* » et « *sociologie de la littérature* »¹ qu'il transpose à la géographie, Marc Brosseau propose de distinguer « *géographie littéraire* » et « *géographie de la littérature* ». La perspective des travaux de sociologie littéraire peut se résumer à l'étude interne du texte littéraire et à la mobilisation d'outils sociologiques pour son interprétation. Elle a donc pour objectif de « *saisir l'inscription du social dans le texte* » (Brosseau 2002, p.7). La sociologie de la littérature quant à elle se dédouane d'une analyse purement interne qu'elle juge quelque peu « *anecdotique* » (Bourdieu 2002, p.212). Elle s'intéresse plus précisément à l'hors-texte, que ce soit en amont de celui-ci (par l'étude d'éléments qui président ou constituent le contexte de sa production), ou en aval (en s'intéressant à sa réception).

Dans le transfert qu'il propose de ces deux grands types d'usages de la littérature de la sociologie à la géographie, Brosseau (2002; 2003) regroupe sous les termes de « *géographie littéraire* », les travaux s'attachant à analyser les « *représentations des lieux* » **au sein de l'œuvre littéraire** (Brosseau, Cambron 2003, p.537) et qui proposent donc une **analyse interne**. Malgré les modalités différentes qu'elles impliquent en termes de conception de la littérature et d'approche méthodologique, les postures identifiées précédemment (les approches « *documentaire* », « *testimoniale* » et « *critique* ») s'inscrivent toutes trois dans cette perspective. La « *géographie de la littérature* » consiste à apprécier les rapports entre l'œuvre littéraire et l'espace de sa production ou de sa réception, ses liens avec les espaces hors-texte. Elle implique une définition et une problématisation plus complexe de la littérature (envisagée à la fois d'un point de vue interne mais aussi contextuel). Cependant, à l'heure où Brosseau dresse son constat, elle se limite à quelques « *tentative hâtives* » (2002, p.8), marginales et peu concluantes, contrairement à la diversité et la richesse des travaux de la sociologie sur cette question : « *la géographie de la littérature comme telle n'existe pas : elle n'a pas connu ses Lukacs, ses Goldmann, encore moins ses Bourdieu* » (Brosseau, Cambron 2003, p.534). Armand Frémont semble également partager ce constat lorsqu'il affirme dans un de ses derniers ouvrages, *Aimez-vous la géographie ?*, qu'« *il n'y a pas de géographie de l'art, comme il existe une sociologie de l'art. Seuls quelques pionniers se sont essayés à des esquisses* » (2005, p.131)².

¹ En réalité selon Didier Dirkx, les terminologies sont moins claires que ce que ne le laisse penser la lecture qu'en propose Marc Brosseau : « *les chercheurs n'arrivent pas toujours à s'entendre entre eux sur ses objectifs, ses méthodes, voire son objet même. Un indice qui ne trompe pas est le fait que son appellation est loin d'être fixée, certains préférant parler de "sociologie littéraire" ou "sociologie des faits littéraires", d'autres de "sociologie du texte (littéraire)", d'autre encore de "sociocritique", aucune de ces étiquettes ne faisant l'unanimité parmi ceux-là même qui s'en réclament* » (2000, p.6). Une distinction plus précise est « *introduite par le sociologue allemand Erich Köhler qui, en 1970 (dans L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois, trad. fr. 1974), séparait la Literatursoziologie, branche de la Literaturwissenschaft, de la Soziologie der Literatur, branche de la sociologie* » (Id. 2000, p.35).

² Notamment « *Michel Foucher et Jacques Lévy, par exemple, tous deux à propos de la musique. Pourtant, les activités artistiques ne se répartissent pas dans le plus grand hasard, même si l'on peut admettre que tous les hommes sont plus ou moins porteurs d'aspirations en ce sens. Elles ont des aires de diffusion. Elles émanent de centre de production privilégiés, différents selon les arts et les époques. Elles font l'objet d'un commerce, local,*

Bien qu'il soit quelque peu paradoxal en effet que ce soit les sociologues qui aient investis, à la fois plus massivement mais surtout bien antérieurement, cette question du rapport au lieu de production ou de réception, le constat d'une absence ou d'une faiblesse d'une « *géographie de la littérature* » mérite cependant d'être relativisé. Bien que leur nombre et leur maturité ne soit effectivement pas comparables à ceux de la sociologie, les travaux des géographes sur ces questions ne sont pas aussi rares que ne semblent le constater Brosseau et Frémont. Depuis une dizaine d'années, les géographes ont commencé à investir cette question au point qu'il soit aujourd'hui possible de parler d'une véritable posture émergente et prometteuse d'un renouvellement du « "*champ*" *géographico-littéraire* ». Deux voies ont été envisagées par ces travaux de géographie de la littérature correspondant aux deux questions sous-jacentes à celle des rapports entretenus par la littérature au social : la question de la production (en amont de l'œuvre littéraire) et la question de la réception (en aval de celle-ci).

3.2. La production en question

3.2.1. Pour la « *géographie littéraire* » : la littérature comme reflet de l'espace de production ou des représentations sociales

Si la question du contexte de l'œuvre littéraire en tant qu'objet de recherche constitue une « *problématique relativement inédite dans les analyses géographiques de la littérature* », il semble possible selon Brosseau de distinguer deux conceptions sous-jacentes des rapports écrivain/ œuvre/ contexte dans les approches de « *géographie littéraire* » précédentes (bien que celles-ci n'abordaient pas cette question comme leur problématique centrale, mais bien plutôt « *de façon implicite* ») (2002, p.6). Ce chercheur distingue en effet une conception « *volontariste* » du contexte qui correspondrait à la posture humaniste, d'une conception « *déterministe* » dominante dans l'approche « *herméneutique* » qui toutes deux s'inscrivent plus largement dans une « *conception relativement mimétique de la littérature* » (Id. 2002, p.11 et 99). Dans le premier cas, niant la spécificité de la médiation littéraire, la littérature est conçue comme le reflet de l'expérience vécue, comme sa « *transcription* » (Id. 2002, p.9 et 11). Ce qui prédomine c'est donc l'idée de volontarisme, d'une « *individualité* » conçue d'une manière quelque peu « *idéaliste et élitiste* » (Id. 2002, p.10). L'œuvre littéraire est envisagée comme un moyen d'éclairer son contexte (de l'interne vers l'externe). L'approche déterministe des rapports contexte / auteur / œuvre littéraire recoupe notamment les travaux des « *géographes d'inspiration néo-marxiste* », influencés par « *le matérialisme historique* » (Id. 2002, p.10). C'est alors une démarche inverse à celle de l'approche humaniste qui est proposée allant « *des conditions sociales à l'auteur* » (Id. 2002, p.11) (classe, origine sociale, sexe, ethnicité, orientation sexuelle...) vers l'explication de l'œuvre littéraire. L'auteur est donc envisagé comme un être « *entièrement dépossédé de son libre-arbitre ou d'une conscience autonome* », « *traversé par un ensemble de déterminations sociales et géographiques qui conditionnent sa vision du monde social et la représentation qu'il en*

régional, ou mondial. Elles sont devenues maintenant un "secteur de tout premier plan parmi les activités de relations qui animent le monde"» (Frémont 2005, p.131).

fait » (2002, p.12 et 9). Brosseau précise cependant qu'il distingue ces deux conceptions d'une manière quelque peu simpliste, archétypale et que, bien souvent, elles apparaissent mises en œuvre dans les travaux des géographes selon une logique d'hybridation ou de postures intermédiaires.

3.2.2. Pour la « *géographie de la littérature* » : les rapports œuvre / contexte de production / auteur comme objet de recherche

Dans les différents travaux relevant des postures humanistes ou « *néo-marxistes* », les conceptions des rapports contexte / œuvre littéraire / auteur demeurent bien souvent implicites, sous-jacentes et c'est le travail de l'analyste Brosseau qui permet d'en mettre en lumière les caractéristiques et leur orientation « *volontariste* » ou « *déterministe* ». Cependant, quelques récents travaux ont tenté de replacer explicitement cette question (jusqu'à alors marginale et peu traitée) au cœur du projet de recherche géographico-littéraire. Tentant de promouvoir une « *approche biographique et existentielle* » de la littérature, Bertrand Lévy a été l'un des précurseurs en la matière en proposant de « *replacer l'œuvre et les conditions de sa production dans le contexte de son existence, dans l'espace et le temps social* » afin d'en « *saisir le fondement existentiel* » et d'apprécier la « *prise de position de l'auteur par rapport au monde et au langage* » (1997, p.40). C'est donc la question des influences sociologiques et géographiques qui interviennent dans le processus littéraire qui constitue la problématique centrale de ses travaux.

Partageant un grand nombre de points communs dans leur démarche, leurs présupposés théoriques et leur méthodologie, les contributions de Jérôme Meizoz sur l'écrivain suisse Charles Ferdinand Ramuz (1995) et celle de Marc Brosseau sur Bukowski (2002) apparaissent particulièrement significatives de cette posture. Attestant d'un projet résolument géographique, ils cherchent à mettre en évidence que « *l'espace, les lieux et la spatialité traversent l'ensemble du processus littéraire, en amont du texte, dans le texte, et en aval du texte* » (Brosseau 2002, p.30) de la création à la réception¹. Non seulement ces travaux ont le mérite de renouveler efficacement la question géographie / littérature et de construire une posture spécifique à la géographie, mais ils témoignent en plus d'une ouverture extradisciplinaire qui leur permet d'intégrer une partie des apports de la sociologie de la littérature fournissant ainsi un bon exemple d'« *interdisciplinarité focalisée* » (Charaudeau 2000). Si la perspective adoptée ressemble beaucoup à celle des sociologues de la littérature, ils se distinguent cependant par un apport sur la question des « *lieux concrets (et ce qu'ils dénotent par métonymie) et [les] rapports que l'auteur entretient avec eux* » (Id. 2002, p.16). Ils représentent donc une véritable plus-value heuristique et tiennent le pari d'une distinction par rapport aux travaux des sociologues en apportant une véritable compétence géographique sur la question littéraire².

¹ Ils ne sont pourtant pas tous les deux l'œuvre d'un géographe : Jérôme Meizoz étant un chercheur sociologue et littéraire de formation. Cependant, la publication de son article dans une revue de géographie (et par conséquent sa destination et diffusion dans le milieu des géographes) et la dimension géographique de son projet conduisent à l'intégrer dans cette réflexion sur le « *"champ" géographico-littéraire* ».

² Ainsi, comme le souligne Marc Brosseau, si la perspective qu'il adopte sur la littérature peut-être rapprochée de celle de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'Art*, elle s'en distingue et la complète en tenant compte de « *la question de la spatialité qu'elle néglige* » (2002, p.16). L'enjeu géographique du travail de Brosseau est donc de

Cette nécessité (à la fois de tenir compte des apports incontestables de la sociologie de la littérature et de s'en distinguer en construisant une position distincte et en défendant une certaine pertinence disciplinaire) peut être rapprochée des enjeux des travaux en histoire littéraire de Denis Saint-Jacques et Alain Viala (1994). Leur approche s'appuie sur l'utilisation des apports de la théorie bourdieusienne. Les auteurs proposent ainsi une « *extension historique de la pertinence du concept de "champ"* » (1994, p.396). Prenant comme point de départ le constat du sociologue qui « *voit l'histoire génétique du champ littéraire dans le XIX^e siècle* », ils en interrogent la pertinence en posant la question « *et avant ?* » (Id. 1994, p.396). L'enjeu est donc de partir des propositions bourdieusiennes, d'en souligner les limites et d'y apporter des compléments en proposant une perspective historique de la constitution du champ littéraire en construisant une position spécifique à l'historien sur la question littéraire et d'adopter ainsi une **stratégie disciplinaire** en démontrant que « *le champ est le produit de son histoire* » (Id. 1994, p.396)¹.

Les géographes ayant placé la question des liens entre œuvre littéraire / contexte / auteur au cœur de leur projet de recherche vont adopter une stratégie d'« *interdisciplinarité focalisée* » (Charaudeau 2000) comparable à celle de ces historiens. Elle leur permet à la fois d'intégrer les apports extra-disciplinaires et de construire une compétence disciplinaire spécifique. Elle repose sur une conception de la littérature comme processus intégrant la question de l'amont et de l'aval du texte. Elle participe ainsi à compléter la définition jusqu'alors insuffisante d'une littérature envisagée uniquement d'un point de vue interne et d'intégrer d'une manière plus satisfaisante les différents critères de la littérarité, notamment les questions des modalités spécifiques de production et de la réception d'une œuvre littéraire. Par ailleurs, les rapports entre œuvre littéraire / auteur / contexte ne sont plus envisagés depuis une conception « *déterministe* » ou « *volontariste* », mais bien plutôt par la mise en évidence de leurs « *médiations complexes* » (Brosseau 2002, p.5). L'espace mis en scène par la littérature est désormais conçu, non plus comme le reflet d'une réalité ou comme transcription d'un espace vécu, mais bien comme une « **construction littéraire** » [je souligne] (Meizoz 1995, p.69).

D'un point de vue méthodologique, l'étude des liens avec le contexte se caractérise par l'instauration d'un dialogue, d'une combinaison entre analyse interne et externe qui permet un « *chassé-croisé entre les lieux de la vie et de l'œuvre* » (Brosseau 2002, p.5)².

préciser en quoi les « *lieux sont constitutifs de l'habitus de Bulkowski* », « *participent, en informant sa langue et son style, de la "stratégie" esthétique de Bukowski* » et aident « *à caractériser les positions successives qu'il y a occupées au cours de sa trajectoire d'écrivain* » (2002, p.16). Cette lecture semble autorisée par le fait que « *Bukowski lui-même problématise les rapports de l'écrivain et des lieux* » (Id. 2002, p.19).

¹ Une des critiques faites à l'analyse de Bourdieu est que celui-ci n'avait envisagé la constitution du champ littéraire qu'en France, ce qui selon Saint-Jacques et Viala posait quelque peu problème pour une méta-théorie prétendant à une grande généralisation. Les historiens se lancent alors dans une analyse comparative pour apprécier si l'outil et la théorie du champ est pertinente pour interroger la littérature dans d'autres contextes socioculturels, d'autres « *aires culturelles* » notamment au Québec. Leur conclusion apparaît particulièrement significative de la manière dont ils envisagent le rapport à la sociologie de l'art et de leur tentative de construction d'une posture historique spécifique :

« (...) il nous paraît donc utile de trancher dans les hésitations qui, par petites touches, jalonnent Les Règles de l'art, en prenant position – en assumant nos positions – pour un usage pleinement historique de la notion de champ, mettant en jeu toute la genèse de ce dernier, avec les configurations successives qui s'y sont présentées » (Saint-Jacques & Viala 1994, p.405).

² Elle consiste donc à :

L'analyse externe est produite à partir du recueil d'un certain nombre d'« informations contextuelles » (Meizoz 1995, p.71) qui vont entrer en dialogue et éclairer l'analyse interne¹.

Par ailleurs, si ces travaux de géographie se sont principalement centrés sur la question du contexte de production, sur l'amont plutôt que sur l'aval, ils ont également introduit la question de la réception en abordant la construction de la figure de l'auteur et en soulignant le rôle de la revendication d'un rapport aux lieux spécifique dans sa stratégie de distinction. Jérôme Meizoz s'est ainsi plu à préciser que, pour une littérature régionaliste telle que celle de Ramuz, l'espace constituait un enjeu littéraire particulier, le genre régionaliste reposant en partie sur un rapport particulier avec l'« espace d'identification » (Id. 1995, p.74)².

Cependant, comme le souligne à juste titre Meizoz, le chercheur ne doit pas se méprendre sur le fait que cette affirmation d'un rapport privilégié à certains lieux ne doit pas être pris au pied de la lettre comme preuve de justesse des thèses déterministes sur les rapports littérature / contexte mais témoigne bien plutôt d'une stratégie littéraire et de « la nécessité pour l'écrivain (dans une conjoncture régionaliste avant tout) de se re-construire un espace d'identification, quitte à l'inventer de toutes pièces » et que l'« on ne peut que constater le caractère artificiel de cette réappropriation spatiale » (Id. 1995, p.83). Brosseau également démontre que l'« association de Bukovski avec les bas-fonds [...] assure la mise en valeur du "caractère authentique de l'œuvre" » (2002, p.28). Cette origine des bas-fonds lui assure le « capital symbolique d'écrivain "underground" et lui permet d'asseoir son statut d'écrivain culte » (Id. 2002, p.29). La mise en scène relève d'une « stratégie de positionnement » et de distinction au sein du champ littéraire.

3.2.3. Le problème d'une heuristique toujours tournée vers l'œuvre d'art et l'auteur

Dans ces travaux, les méthodologies mises en œuvre et l'introduction d'une analyse externe comme outil complémentaire à l'analyse interne constituent des innovations considérables. Elles apportent un nouveau souffle à un « "champ" géographico-littéraire » souffrant de critiques nombreuses et récurrentes et menacé d'un risque d'enlèvement du fait de la persistance de pratiques « géo-littéraires » problématiques. Cependant, si ces travaux

« combiner les deux types de préoccupations, une géographie littéraire et une géographie de la littérature : tenter de mettre en lumière à la fois les rapports complexes entre les lieux de l'écriture, la vie de l'écrivain, en amont, les lieux représentés et divers aspects relativement inexplorés de l'œuvre de Bukoski de même que, en aval, quelques aspects du style ou de la mise en marché qui sont fortement spatialisés [je souligne] » (Brosseau 2002, p.8).

¹ Analyse interne qui a, pour sa part, comme objectif de préciser : « quelles sont les unités territoriales significantes dans ces essais ? À quel moment de l'argumentation interviennent-elles et à quelles fins ? Quel est le principe de découpage de ces unités ? Et enfin plus largement : que peut signifier le recours fréquent au vocabulaire géographique, à un lexique descriptif parfois spécialisé pour évoquer le pays ? » (Id. 1995, p.75).

² Le rapport au lieu est donc affirmé par l'auteur lui-même qui « évoque toujours le rapport déterminant qu'il aurait entretenu, dès l'adolescence, avec certains espaces géographiques concrets (lac, colline, etc...). Lui-même place ces espaces au centre de son intention esthétique » (Meizoz 1995, p.74). La littérature régionaliste se construit donc autour de la revendication et de la construction de « modèles "authentiques", immédiatement tirés du lieu vécu, (soi-disant) sans aucune médiation culturelle » s'opposant aux « modèles parisiens acquis par la culture » (Id. 1995, p.75).

témoignent d'un certain renouvellement à la fois du point de vue de la conception de la littérature (par l'intégration au cœur de la réflexion de la question du contexte), mais aussi en termes méthodologiques (par la fin d'une exclusivité de l'analyse interne), ils restent incontestablement focalisés sur la question de l'éclairage du texte lui-même ou de la figure de l'auteur. La perspective heuristique est toujours d'éclairer le rapport au monde d'un individu particulier, l'artiste, la représentation de l'espace qu'il propose dans son œuvre, ainsi que la manière dont il se construit en tant qu'auteur. La question du social n'est abordée que très rapidement, et dans une perspective qui se concentre sur l'individu. Le social et le contexte apparaissent comme des outils permettant d'éclairer les modalités de construction particulières d'un rapport individuel au lieu et de surcroît spécifique à un certain genre artistique. L'analyse externe est au fond mise au service de l'éclairage interne de l'œuvre littéraire. Si dialogue il y a entre approche interne et externe, celui-ci est tourné vers un éclairage interne, se fait à son profit et parfois au détriment de l'éclairage des phénomènes sociaux. Ainsi, même s'ils n'ignorent désormais plus complètement cette question du rapport au social et l'intègrent en partie dans leur réflexion, les géographes la prennent encore insuffisamment en compte. Se concentrant sur l'échelle individuelle, leurs travaux n'échappent donc pas à la critique déjà formulée pour les postures précédentes d'analyses quelque peu « *anecdotiques* » pour une science sociale telle que la géographie (Bourdieu 2002, p.212).

3.3. La réception en question : l'influence sur le social

Timidement et indirectement introduite par les travaux de Meizoz et Brosseau au travers de l'évocation de la construction de la figure de l'écrivain, la question de la réception sociale de l'œuvre littéraire, de l'influence qu'elle peut exercer sur la société et sur l'espace apparaît comme un objet de recherche potentiellement attirant pour un chercheur en sciences sociales et donc pour le géographe. Paradoxalement à l'intérêt qu'elle peut représenter pour une science sociale, et contrairement à son fort investissement en sociologie de la littérature notamment, cette question est pourtant restée longtemps un des grands impensés ou "quasi"-impensé des approches géographiques de la littérature¹.

¹ Marc Brosseau, dans le retour réflexif qu'il amorce sur ces propres travaux au cours de son dialogue avec Micheline Cambron reconnaît cette lacune :

« (...) votre texte m'a beaucoup stimulé et m'a aussi rappelé, ce que mes détours du côté de la littérature m'avaient curieusement fait oublier un peu, que **l'espace nous parle aussi de la culture et de la société** [je souligne] » (2003, p.530).

3.3.1. Les prémices : la géographie « progressiste »

Sans pour autant l'investir comme objet de recherche, quelques rares travaux relevant d'une géographie radicale et ayant considéré la littérature comme témoignage individuel avaient postulé son efficience sur le social¹. En réaction à la géographie quantitative, ces recherches d'inspiration marxiste proposaient une analyse critique de l'état social et souhaitaient s'inscrire dans un projet progressiste « *d'une plus grande justice sociale* » (Id. 1996, p.42). Dans cette double perspective épistémologique et politique, « *la **pertinence sociale de la littérature** qui, en tant qu'agent, participe aux transformations de la société* » en faisait un objet digne d'intérêt. La littérature était envisagée comme susceptible d'être porteuse d'un projet progressiste permettant de « *montrer ce que la réalité "pouvait" ou "devrait" être* » (Id. 1996, pp.46, 43 et 42)².

Cependant, une telle approche comportait l'écueil de mobiliser la littérature d'une manière quelque peu instrumentale et de l'« *embrigader [...] dans le militantisme* » (Id.1996, p.45), d'en avoir un usage plus politique que scientifique. Dans cette critique faite à l'approche radicale : « *ce n'est pas la légitimité d'une sociologie de la littérature qui est en cause ici, mais l'étroitesse d'une lecture sociologique militante* » (Id. 1996, p.45). Par ailleurs, cette approche s'est souvent contentée de proposer une analyse interne du texte littéraire en affirmant son influence sociale, sans jamais, là encore, en faire la démonstration. Enfin, elle a quelque peu confondu le projet littéraire et son propre projet progressiste, et ce au détriment des « *spécificités d'un discours qui cherche, par la forme et le style, à transcender les conditions du contexte dont il émane* » (Id. 1996, p.46), notamment de la prise en compte d'autres enjeux littéraires (tels que l'influence et les déterminations artistiques et la spécificité par rapport au social).

3.3.2. L'influence sociale de la littérature comme objet de récents travaux

Quelques travaux de géographes ont eu récemment le mérite, non plus seulement de postuler l'influence sociale de la littérature, mais de tenter de l'investir comme objet de recherche et d'ouvrir ainsi un champ de recherche prometteur. La littérature est alors mobilisée dans l'approche géographique en tant qu'« *elle participe à la construction, à la diffusion, voire à la "naturalisation" de certaines représentations sociales et géographiques* » (Brosseau, Cambron 2003, p.544). Cette question de la réception et de l'influence sociales confère une légitimité inégalée à une approche géographique de la

¹ Brosseau cite notamment les travaux de Silk C.P. et Silk J. (1985), « Racism, Nationalism and the Creation of a Regional Myth : the Southern States after the American Civil War », in Burgess J. et Gold, J. (dir.) *Geography, the Media and the Popular Culture*, Beckenham, Croom-Helm, p.165

² Bien que représentant un cas relativement isolé dans le paysage actuel du « "champ" géographico-littéraire », l'analyse des œuvres de Mark Behr et Antjie Krog par Myriam Houssay-Holzschuch (1998) francophone peut être rapprochée de cette approche « radicale ». S'intéressant à la reconstruction de l'identité afrikaner après l'apartheid et à la remise en question d'une identité conçue comme exclusive et fondée sur la logique de la ségrégation raciale, elle souligne le rôle social et politique joué par les écrivains dans cette reconstruction.

littérature puisqu'elle conduit à s'intéresser aux représentations des acteurs à l'origine des pratiques socio-spatiales. La « *relation dialectique du récit et du territoire* » (Id. 2003, p.543) en fait donc un objet de recherche privilégié pour une géographie envisagée comme science sociale.

3.3.3. Les méthodologies mises en œuvre

Les travaux géographiques traitant de cette question peuvent se départager en trois groupes du point de vue des méthodes qu'ils proposent pour appréhender les liens entre la littérature et le contexte de sa réception.

❖ *Pour une méthodologie comparative des analyses internes : l'intégration de la littérature dans un corpus d'œuvres artistiques*

Les travaux de Jacques Van Waerbeke sur les images de la banlieue (1996; 2002) ou ceux de Bernard Debarbieux sur celles de la ville et de la montagne (1999) sont fondés sur une méthodologie et une perspective de questionnement comparables. Ils placent au cœur du raisonnement la question de la construction et de « *la **circulation sociale** des représentations spatiales produites par les écrivains mais aussi de façon plus générale, par les artistes [je souligne]* » (Id. 2002, p.33). Il s'agit donc de préciser les interactions complexes « *entre le sens de l'espace des sociétés et l'univers des artistes* » (Id. 2002, p.34).

Dans son article de 1996, Jacques Van Waerbeke propose d'interroger l'œuvre littéraire – et plus largement l'œuvre d'art – comme processus, en tentant de préciser pour chaque étape de sa construction, ses liens avec le contexte (production et réception). Du point de vue de la production, il cherche à souligner la complexité des liens entre littérature et « *milieu urbain concret* » et en conclut que les représentations artistiques ne sont « *pas strictement en phase avec les mutations socio-spatiales majeures* » étant donné que « *les artistes [...] se servent d'une évocation de tel espace pour produire leur propre discours d'artistes selon leur propre logique d'écriture* » (1996, p.70-72-73)¹. La question des rapports que l'œuvre d'art entretient avec les représentations sociales des contemporains de l'artiste est également abordée. Jacques Van Waerbeke souligne qu'elles mettent en scène des « *représentations des périphéries parisiennes [qui] ont toujours à voir avec les désirs ou les besoins des résidents de la capitale* » (1996, p.55). Enfin, la question de la réception est aussi traitée puisqu'il s'agit d'étudier des « *œuvres **dotées socialement d'un statut de représentation à caractère artistique*** » [je souligne] (Id. 1996, p.52) et, de fait, d'engager une réflexion sur des « *représentations **mises en circulation dans la société** par les écrivains, les peintres, les photographes, les cinéastes et quelques autres artistes [je souligne]* » (Id. 1996, p.52). C'est donc bien le potentiel d'influence de ces œuvres d'art qui apparaît mis en question puisque les images qui en sont issues viennent « *nourrir l'imaginaire spatial et la sensibilité paysagère **dans une société*** [je souligne] » (Id. 1996, p.73). Ainsi, pour chaque étape d'analyse de la littérature comme processus, il s'agit de « *maintenir une juste distance*

¹ La littérature est plus largement les œuvres artistiques y sont donc conçues dans le respect de leur spécificités et de leurs « *logique d'écriture et de formulation spécifique* » impliquant un type de médiation et de rapport au monde particulier, à partir d'une « *assise dans une société donnée* » (1996, p.73).

entre le monde objectif en soi, la fulguration des images poétiques et les perceptions travaillées par les sujets lecteurs » et d'analyser les « "échanges incessants" existant entre "ces trois sphères" » (Id. 2002, p.42).

Les travaux de Jacques Van Waerbeke (2002) et Bernard Debarbieux (1999) s'intéressent au final tous deux à la question de l'« *intertextualité* » (Van Waerbeke 2002, p.41) des images d'objets spatiaux : la banlieue ou la ville et la montagne. D'un point de vue méthodologique, ils privilégient la constitution et l'analyse d'un corpus regroupant différentes œuvres d'art mais aussi, dans le cas de Bernard Debarbieux, plus largement de « *représentations génériques* » (1999, p.35) (peinture, cartes, affiches publicitaires...) dont participe la littérature. Ils s'attachent à étudier les constantes et variations dans les représentations des espaces qu'elles mettent en scène. Il s'agit de mettre en évidence la circulation des images, leur production ou récupération par les artistes et donc de questionner leur élaboration mais aussi leur réception. La littérature n'est donc étudiée d'une manière isolée, mais intégrée dans un contexte artistique, dans le corpus constitué par l'analyste. C'est donc toujours une analyse interne qui est privilégiée mais abordée d'une manière transpersonnelle et transhistorique et invitée à un dialogue avec l'analyse interne d'autres œuvres artistiques dans une perspective comparative¹.

Ces analyses débouchent sur la constatation d'un même phénomène. Au terme de l'étude des images de la banlieue, c'est « *l'impression d'une continuité dans le déroulement d'un "temps long" [qui] l'emporte sur celle de ruptures* » (Van Waerbeke 1996, p.70). Dans une perspective similaire, concernant la représentation de la montagne, Bernard Debarbieux observe une certaine « *constante des représentations géographiques de la civilisation occidentale depuis la Renaissance* » (Debarbieux 1999, p.48). Ces travaux conduisent donc au constat de l'existence d'images récurrentes, de « *matrices culturelles* »² qui circulent dans les œuvres d'art, participent à en organiser la représentation et influencent le regard de leurs récepteurs.

❖ La combinaison entre une approche interne et externe

Une autre perspective méthodologique fut envisagée pour traiter de cette question de la réception de l'œuvre littéraire et de son impact sur le social. L'analyse de l'œuvre de Jack London et de son influence sur les représentations sociales des mers du Sud d'Hadrien Dubucs (2002), la tentative de « *dialogue* » entre des textes romanesques et des habitants barcelonais proposée par Sophie Savary (2005, p.144), mes travaux sur l'influence de la littérature sur les représentations urbaines (Molina 2005; 2007) ou encore la contribution de Muriel Rosenberg qui cherche à apprécier comment la représentation de Marseille dans *Total Keops* « *renvoie à la nouvelle image produite sur Marseille par la classe des créatifs* » (2007) peuvent ainsi être rapprochés à la fois du point de vue de leur choix d'appréhension de ce phénomène mais aussi de certaines perspectives méthodologiques qu'ils mettent en

¹ La pertinence méthodologique de ce genre d'approche est défendue par Bernard Debarbieux de la façon suivante : « (...) les figurations singulières ne font pleinement sens que dans la mesure où elles actualisent, dans une représentation qui se veut réaliste, des occurrences de chacun de ces catégories » (Debarbieux 1999, p.35).

² Notion que Jacques Van Waerbeke emprunte à Alain Roger (1978).

œuvre. En effet, procédant en deux temps, ils proposent de combiner une analyse interne de la représentation de l'espace, au sein de l'œuvre d'art et une analyse externe.

L'analyse interne s'efforce alors d'identifier les caractéristiques de l'espace ou des espaces représentés avec une attention particulière aux procédés stylistiques du texte, à sa littérarité (Molina 2005; 2007). L'analyse externe cherche à mesurer l'impact, ou du moins l'influence, sur le social mais également à apprécier les rapports complexes que l'œuvre entretient avec l'expérience de l'écrivain, les représentations sociales de ses contemporains ou des récepteurs de l'œuvre, ou encore des œuvres artistiques ou intellectuelles qui leur succèdent (rapport conçus davantage en termes d'influence que de déterminisme ou de perspective mimétique¹). L'analyse externe tente donc d'apprécier comment cette représentation littéraire (dont les traits ont été précisés par l'analyse interne) entre en résonance avec le social.

Cependant, la manière de mener l'analyse externe diffère quelque peu selon les travaux. Dubucs par exemple tend en effet à rester à un certain niveau de généralité alors que mes travaux proposaient dans leur démonstration de se focaliser sur des cas particuliers afin de constater ainsi l'influence de la littérature en s'appuyant sur des indices précis. L'analyse de l'influence de l'œuvre de Jack London menée par Dubucs dans la seconde partie de son article propose ainsi un constat général sur le fait que « *cette géographie imaginaire joue un grand rôle dans la fascination occidentale pour une Océanie stéréotypées, qui est en quelque sorte "réintégrée" à sa géographie réelle par le biais du tourisme international* » (2002, p.63). Elle souligne également que cette influence dépasse le simple cadre des représentations et de l'imaginaire puisque, par leur biais, elle induit également des effets sur les pratiques de ces espaces et leur éventuel aménagement².

Pour Dubucs, c'est donc la question de « *l'articulation problématique entre la construction littéraire d'un espace et sa "réintégration" dans la réalité de celui-ci* » (2002, p.64) qui est ainsi mise en question. Pour autant, son analyse ne s'appuie pas sur un travail d'enquête précis permettant de la démontrer et de mesurer ainsi précisément le phénomène d'influence. Tentant de résoudre cette question de la démonstration de l'influence par un travail d'enquête s'appuyant sur le relevé de certains indices, mes travaux ont pour leur part cherché à préciser les processus au travers desquels certaines « *matrices* » nées dans l'œuvre littéraire étaient réinvesties ou instrumentalisées par différents acteurs de l'urbain et s'inscrivaient dans des stratégies d'acteurs participant à la construction et à l'évolution de la ville. Ils reposaient sur une tentative de dialogue et d'analyse comparative entre une œuvre littéraire et un espace de réception ou de récupération de celle-ci³.

¹ Pour exemple, Hadrien Dubucs souligne la pluralité de ces influences sur l'œuvre de Jack London. Il précise comment celle-ci entre en écho partiel avec « *une représentation occidentale [de] l'Océanie* », avec la littérature des « *écrivains "naturalistes" américains comme H.J. Thoreau* » (2002, p.66), ou encore l'œuvre du philosophe anglais Herbert Spencer, tout en témoignant aussi de l'expérience individuelle de l'auteur puisque « *son origine californienne, ses présupposés racistes, mais aussi les lectures romanesques de son enfance structurent son regard sur les mers du Sud* » (2002, p.63).

² « *Cette vision des mers du Sud a certes contribué à la construction de leur identité, mais également influencé l'évolution effective de leurs territoires* » (Id. 2002, p.64).

³ Trois études de cas furent ainsi proposées. Le premier consistait à mesurer l'influence du roman du XIX^e sur des médias de masse actuels comme la bande-dessinée par une étude de la transmission d'une matrice de la ville duale du roman zolien *Le Ventre de Paris*, vers la série de bande-dessinée « Les Fées noires, un récit en trois parties », *Le Diable Vauvert*, *La Tombe Issoire*, *Notre-Dame de dessous la terre*, de Pecau et Damien, Guy Delcourt, 2001. Le second s'attachait à démontrer que le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo fut à l'origine du mouvement de mobilisation pour la sauvegarde de la cathédrale à la suite duquel fut organisé le concours d'architectes pour la rénovation gagné par Viollet-le-Duc. Cet exemple a permis de mettre en évidence le poids d'un roman sur une

❖ *Le recours à l'analyse interne ou la persistance du problème de l'interprétation*

Une des convergences méthodologiques de ces travaux se focalisant sur la réception est la persistance d'un recours à l'analyse interne. Le statut qui lui est accordé diffère cependant des postures précédentes : elle est mobilisée d'une manière moins centrale, moins exclusive et combinée avec les analyses internes d'autres œuvres d'art (dans le cas de l'option méthodologique du corpus), ou avec une analyse externe visant à apprécier son influence sociale (dans le cas de la seconde option méthodologique). Le recours à cet outil méthodologique que constitue l'approche interne induit la persistance du problème de l'interprétation et de l'imposition d'un mode de lecture particulier qui ne peut prétendre à une représentativité de la pluralité des modes de lectures autorisés par le texte.

❖ *Le parti-pris résolument novateur d'une approche uniquement externe*

Dans le numéro de *Géographie et Cultures* (2007) consacré à la question littéraire, une contribution se distingue des partis pris méthodologiques précédents. Abandonnant l'analyse interne de l'œuvre littéraire, l'analyse de Daniela Dumitrescu cherche à analyser les répercussions socio-spatiales du mythe de Dracula créé par Bram Stoker en se focalisant sur l'exemple de l'« *usage touristique du mythe* » en Transylvanie et échappe donc ainsi aux problèmes inhérents à l'analyse interne.

3.3.4. Les limites des travaux sur la question de la réception

❖ *L'administration de la preuve : la difficile question de l'influence*

A ce problème, vient s'ajouter celui, plus spécifique, de l'administration de la preuve de l'influence de la littérature qui se pose à des degrés différents selon les travaux.

Dans le cas de l'option méthodologique du corpus, il se pose avec une acuité particulière puisque généralement l'influence est postulée mais jamais vraiment démontrée. C'est ainsi d'une manière affirmative et non problématique ou hypothétique que Bernard Debarbieux évoque cette question :

« L'intérêt de l'exemple de Rousseau tient aussi et surtout à sa postérité. Le regard qu'il porte sur la ville et sur la montagne guide celui de ses lecteurs et de ceux qui, après lui, vont préciser et fixer durablement les canons de la représentation de cette dualité géographique »

(1999, p.42)

Tout aussi insuffisant d'un point de vue démonstratif apparaît l'argument de Jacques Van Waerbeke¹ qui repose sur la bonne foi de l'auteur, sur son expérience personnelle, mais

action menée sur une forme urbaine. Le troisième enfin se focalisait sur l'instrumentalisation politique de la matrice de la ville tentaculaire née dans l'œuvre du poète belge Emile Verhaeren dans le discours sur la décentralisation et les grands ensembles de Pierre Sudreau, Ministre de la Construction du Président de Gaulle.

¹ Il rappelle d'ailleurs les tentatives tout aussi personnelles de l'affirmation de l'influence sociale de la littérature dans les arguments des postures « *documentaire* » ou « *testimonial* ».

s'éloigne par trop du registre de l'argumentation scientifique et d'une tentative d'administration de la preuve par des indices plus solides :

« Parce que l'image du dépeçage traverse tout Play-back, je ne pourrais plus jamais, en temps que lecteur de Daeninckx, penser à Villerupt et à l'histoire du Haut-pays du fer sans la voir revenir en mémoire. De même, des sentiments de l'ordre de l'abandon, de la filiation trahie, de l'unité brisée, s'associeront à l'évocation de la période la plus sombre de la restructuration industrielle dans le Valenciennois. Le lecteur est invité à partager une procédure de qualification ; il est dans une dynamique d'appropriation »

(2002, p.39)

Par le recours à une analyse externe, les travaux relevant de la seconde option méthodologique proposent une tentative de réponse à ce problème méthodologique central de l'administration de la preuve d'une influence sociale de la littérature. Cependant, malgré leurs efforts, ces démonstrations restent insuffisantes. Dubucs donne quelques exemples à la fois problématiques par leur rareté mais aussi par le fait qu'ils constituent davantage des affirmations que des démonstrations et pêchent par l'absence de précisions et d'indices qui permettraient de conforter les conclusions qu'il propose. Pour ce qui concerne l'influence sur l'industrie touristique, l'analyse se contente de préciser que « *Jack London joua un rôle direct dans la promotion de l'Outrigger Canoë Club (à Waikiki), moteur de l'essor du surf au tournant des années 1910* » (Dubucs 2002, p.76). Le même type d'affirmation est avancé pour l'influence qu'aurait eu son œuvre sur les pratiques sociales notamment sportives telle que « *l'aloïa spirit* » comme « *forme de sociabilité* » ou « *plus généralement l'attirance pour le monde "sauvage"* » (Id. 2002, pp.76-77). Aucun exemple d'influence quantifié ne vient à l'appui de son raisonnement.

La tentative de Savary, d'« *enclencher un véritable dialogue* » (2005, p.144) entre œuvres littéraires et habitants barcelonais « *afin de comprendre la relation ville fictionnelle / ville réelle* » pose un certain nombre de problèmes du point de vue de la démonstration scientifique :

- la faiblesse du nombre des enquêtés, cinq au total, d'autant plus problématique pour une étude qui prétend appréhender l'imaginaire des habitants de Barcelone¹ ;
- les biais introduits dans le choix des enquêtés (pourtant déjà peu nombreux) : une des enquêtés étant une doctorante en géographie travaillant sur Barcelone et une autre, institutrice, étant amie de la précédente (sur le total des cinq enquêtés, deux appartiennent donc au même réseau social) ;
- la conduite de l'entretien pose également question : le rapport à la littérature n'est pas un thème qui apparaît "naturellement" dans le discours des habitants, il est introduit par la chercheuse dans la présentation de soi, de l'enquête et dans les questions (cf le guide d'entretien dans les annexes de la thèse) et court donc le risque d'être forcé² ;

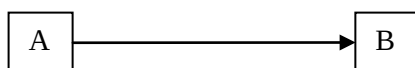
¹ ... et la justification du chercheur est pour le moins discutable puisqu'elle explique que « *le principe de représentativité est remplacé par celui de l'exemplarité, le savoir individuel est reconnu comme valeur universelle* » et que « *cette méthode permet de dépasser l'opposition individu / société et une lecture des rapports dialectiques entre le point de vue subjectif de l'acteur et son inscription dans une réalité socio-spatiale dynamique* » (Savary 2005, p.145).

² La conception de l'entretien de cette chercheuse est d'ailleurs éclairante sur ce problème puisqu'elle explique que son rôle était de « *"redresser" le discours en fonction de la grille d'entretien ou d'initier des "conversations" elles-mêmes orientés en fonction d'objectifs définis au préalable* » (Savary 2005, p.147).

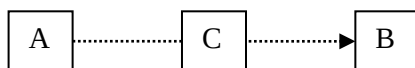
- enfin, les demandes faites à l'enquêté au cours de l'entretien de réagir par rapport à des « motifs ou configurations paysagères présentes dans les romans » ou à la lecture d'extraits des œuvres littéraires pour manifester sa « reconnaissance », son « approbation », sa « désapprobation » trahissent une conception quelque peu restrictive de la complexité et de la richesse du rapport que des lecteurs peuvent entretenir avec la littérature qui ne se limite pas à l'expression d'un accord ou d'un désaccord, loin s'en faut.

Par ailleurs, et même dans le cas d'une analyse externe davantage démonstrative et argumentée telle que celles que j'ai tenté de proposer (2005; 2007), l'administration de la preuve reste problématique et n'échappe pas au **risque de « surinterprétation »** (Eco 1992, p.144) que soulignent notamment les théories de la réception et de l'interprétation et notamment les travaux d'Umberto Eco : *L'œuvre ouverte* (1965), *Sémiotique et philosophie du langage* (2001), *Les Limites de l'interprétation* (1992). En effet, choisissant la littérature comme point de départ et recherchant une filiation de ses matrices dans d'autres représentations, il s'agissait de proposer une analyse des analogies et des variations d'une même matrice entre deux représentations afin d'attester de l'influence sociale de la littérature - ce que proposait également en quelque sorte Savary lorsqu'elle cherchait à comparer les « territoires personnels » des habitants et les territoires tels qu'ils seraient représentés dans les romans (cf annexe de sa thèse), ou encore Rosemberg analysant les correspondances entre la représentation de Marseille dans l'œuvre de Jean-Claude Izzo et celle produite par la classe des créatifs de Marseille. Or, si deux représentations A et B partagent un certain nombre d'analogies et que A a été produite antérieurement à B, quatre séries d'hypothèses différentes que la sémiotique aide à construire peuvent expliquer le constat de ces analogies¹ :

- A peut avoir influencé B directement, il existe donc une filiation entre ces deux éléments.



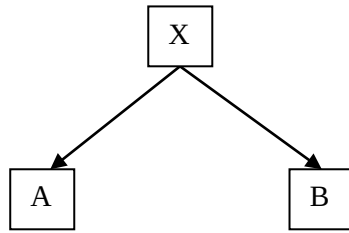
- A peut avoir influencé B indirectement sans forcément que le producteur de B n'ait pris connaissance de A. Une ou plusieurs représentations intermédiaires peuvent avoir assuré la transition des matrices entre A et B ce qui explique les analogies entre elles.



- A et B peuvent relever d'un même univers culturel sans que A n'ait influencé B. Les analogies s'expliqueraient alors non pas par une influence de A sur B mais par le fait que A et B aient été influencés par une même source, X².

¹ La réflexion a ici fortement bénéficié de la lecture des analyses d'Eco sur la question de l'influence en littérature et sa schématisation (2002, p.154). Elle s'en est en partie inspirée et les a adaptées et complétées pour leur permettre de s'adapter à l'objet d'étude ici traité.

² Pour ce qui est de la littérature, Eco précise que « l'hypothèse du texte archétype se révèle très fructueuse pour expliquer des analogies inexplicables autrement entre deux documents connus. Mais elle est nécessaire uniquement si ces analogies (les indices) ne sont explicables ni autrement, ni en termes plus économiques » (Eco 1992, p.102). Pour les exemples abordés dans ce chapitre, cette hypothèse est notamment envisageable dans le cas de l'œuvre de



- A et B peuvent partager un certain nombre d'analogies sans qu'elles n'entretiennent aucune relation et n'appartiennent au même univers culturel. Les analogies peuvent alors s'expliquer par des structures anthropologiques communes (Durand 1984).



La constatation d'analogies, de ressemblances entre un texte littéraire et un autre texte, discours, ou plus largement une autre représentation, ne peut donc pas suffire à administrer la preuve de son influence, celle-ci ne constituant qu'une hypothèse explicative parmi d'autres. Au terme de cette analyse des limites des approches géographiques sur la question de la réception de la littérature, il semble donc que l'analyse externe gagnerait à s'appuyer sur d'autres indices que la simple récurrence d'analogies, au risque de s'exposer sinon à la critique d'une influence qui serait davantage une construction, une interprétation du chercheur qu'une constatation objectivée.

Enfin, pour ce qui concerne la dernière option méthodologique, celle d'une analyse purement externe proposée par Daniela Dumitrescu, les exemples de l'utilisation touristique du mythe de Dracula en Transylvanie restent trop rares pour appuyer suffisamment la démonstration. Le chercheur ne s'appuie en effet que sur trois exemples succinctement développés pour démontrer l'influence socio-spatiale de l'œuvre littéraire à savoir :

- des études menées par la Société transylvaine « Dracula » qui « ont mis en évidence que 8 Américains sur 10 n'ont pas compris que la Transylvanie est un espace réel » (2007, p.120) ;
- le projet d'un parc thématique consacré à Dracula ;
- l'inauguration par les autorités locales du buste de Bram Stoker en novembre 2006.

Or, ces exemples n'ont pas du tout la même importance, ne se situent pas du tout sur le même plan et il reste à souligner que, pour ce qui concerne le second, le projet n'a pas abouti.

Cependant, au-delà de cette limite d'une démonstration encore trop tâtonnante, faisant le choix d'une analyse résolument externe, cette approche apparaît particulièrement innovante et prometteuse pour un éclairage des répercussions socio-spatiales des œuvres littéraires. Ses méthodologies mériteraient simplement d'être confortées.

Jack London. Comme s'est plu à le souligner Dubucs, cette œuvre littéraire subit elle-même un certain nombre d'influences et « *la dimension aphrodisiaque des mers du Sud n'est d'ailleurs qu'une reprise par Jack London de la tradition du paradis océanien* » (2002, p.78). Ce constat amène à soulever un paradoxe dans le raisonnement de Dubucs : comment conclure à l'influence de l'œuvre de Jack London par la constatation de la prégnance de cette dimension aphrodisiaque sur les représentations sociales puisque l'œuvre littéraire elle-même construisait déjà cette caractéristique paradisiaque à partir d'une influence en amont ? La seconde partie de la démonstration de Dubucs constitue d'ailleurs davantage un développement sur la reconstruction d'une identité des îles du Pacifique (correspondant aux représentations sociales occidentales du Pacifique) que sur l'influence effective de l'œuvre de London dans cette reconstruction.

❖ *Une conception toujours autarcique de la géographie de la littérature*

Enfin, si ces travaux ont le mérite incontestable d'avoir renouvelés l'horizon du « "champ" géographico-littéraire » - en assurant l'émergence de la question du social et en la constituant comme objet de recherche -, la manière quelque peu "touristique" d'aborder cette question pourrait cependant leur être reprochée. La méconnaissance ou l'absence d'utilisation, de mobilisation d'autres champs disciplinaires ayant investi à la fois plus tôt et plus massivement cet objet - et donc plus mûres dans leurs approches théoriques et méthodologiques - est d'autant plus regrettable que ces disciplines représentent des ressources et apports potentiels considérables sur la question du social. Une ouverture extradisciplinaire notamment vers la sociologie de la littérature pourrait assurer la construction de bases plus solides (et remédier à la faiblesse des approches théoriques sur la question de la réception et du rapport au social ou aux problèmes méthodologiques soulevés dans le paragraphe précédent). Susceptible d'être reconnue comme pertinente au-delà des frontières disciplinaires comme « *géographie de la littérature* », une stratégie disciplinaire spécifique mériterait également d'être explicitée.

3.4. Une géographie toujours sélective dans son rapport à la littérature

Dans ce tour d'horizon du « "champ" géographico-littéraire », un certain nombre de problèmes apparaissent récurrents aux différentes postures adoptées sur la question littéraire par les géographes. C'est notamment le cas d'une approche sélective qui se concentre sur certaines œuvres entretenant un rapport particulier avec la question de l'espace. Est toujours mobilisée dans le raisonnement géographique, une littérature bien particulière, choisie car suffisamment "spatialiste" au goût du géographe, et permettant de justifier sa présence dans ce champ disciplinaire¹. Implicitement, l'idée qui continue de prédominer est donc celle d'une "bonne" littérature, susceptible d'affinités électives avec les problématiques de la géographie. Les critères du "spatialisme" de l'œuvre littéraire évoluent quelque peu en fonction des différentes postures privilégiant tour à tour : le réalisme, la référentialité, la dimension significative de la représentation de lieux, le rapport particulier au contexte de la production ou le potentiel d'influence lors de la réception sociale. La « *géographie de la littérature* » privilégie ces deux derniers critères. La spécificité du rapport aux lieux entretenus par certaines œuvres littéraires est utilisée comme argument pour justifier la pertinence de la mobilisation d'éléments externes pour une explication interne.

Ainsi, ayant tissé des liens spécifiques avec le contexte de production (qui représente d'ailleurs des enjeux littéraires spécifiques), certains genres sont privilégiés dans cette « *géographie de la littérature* »². Le travail de Meizoz se focalise par exemple sur le roman régionaliste qui repose sur une problématique forte de l'enracinement régional. L'écrivain

¹ Van Waerbeke affirme ainsi : « encore faut-il que les questions du paysage, de la présence aux lieux ou de la qualification spatiale fassent réellement sens dans l'œuvre prise en compte » (2002, p.40).

² L'approche marxiste se focalise sur des œuvres engagées ou autorisant une lecture engagée et susceptibles d'être lues comme porteuses d'un projet progressiste. Conduisant à « rejeter toute littérature non-engagée » (Brosseau 1997, p.45), elle s'avère donc ségrégative.

régionaliste et son œuvre se veulent et s'affirment « *surdéterminé[s] par l'espace* » (1995, p.75). Ramuz revendique ainsi son œuvre littéraire comme le résultat d'une transcription directe de l'expérience au lieu, il la construit autour de la revendication d'un certain déterminisme géographique.

En dehors de ces genres, certains écrivains ont inscrit leur projet littéraire dans une stratégie spatiale ou "localiste" leur permettant de construire une posture spécifique et de se distinguer dans le champ littéraire. Ce rapport à un contexte particulier leur fournit à la fois une trame pour la construction de leur œuvre mais leur assure également un rapport particulier avec le social en termes de réception¹. Comme le souligne Pascal Clerc, des auteurs "spatialistes" tels que Julien Gracq ou Georges Perec² ont construit leur œuvre littéraire par l'affirmation d'une « *sensibilité particulière à la dimension spatiale de l'existence* » (2003, p.145). Selon ce chercheur, cette spécificité autorise une analyse de leur rapport avec le contexte de la production qui pourrait apparaître moins légitime et plus « *anecdotique* » pour d'autres œuvres littéraires. Le choix de Brosseau, qui consiste à placer l'œuvre de Bukovsky au centre d'une étude portant sur le rapport au contexte, s'explique par les mêmes raisons. Cet auteur pouvant également être qualifié de "spatialiste" au sens où son rapport aux lieux et notamment aux bas-fonds constitue l'enjeu même de son œuvre, un ressort de sa mise en scène en tant qu'auteur. Jacques Van Waerbeke explique également avoir retenu un auteur "localiste" tel que Didier Daeninckx pour son attachement particulier à Saint Denis et parce que « *la façon dont [cet écrivain] travaille la localisation de ses récits est exemplaire* » (2002, p.39).

Cependant, en se focalisant sur des genres ou des auteurs "spatialistes" se caractérisant précisément par un rapport très spécifique, original et personnel aux lieux et au contexte, ces différents travaux posent la question de la possibilité de leur généralisation et même de l'heuristique à laquelle ils peuvent prétendre. Davantage qu'une « *géographie de la littérature* », ils semblent bien plutôt proposer une "géographie de littératures particulières". Le caractère singulier, exceptionnel de ces œuvres littéraires en fait en effet des cas particuliers qui n'apparaissent pas représentatifs du rapport que d'autres œuvres littéraires peuvent entretenir avec l'espace. Dans bien des cas, le rapport au lieu ne se pose pas avec la même acuité.

¹ Du fait de leur fort investissement de la question spatiale, les œuvres de Julien Gracq ou de Georges Perec ont été reçues d'une manière providentielle dans le milieu des géographes. Elles sont très souvent utilisées comme ornement dans leurs écrits, par exemple en épigraphe. Par ailleurs, certains écrivains ont consciemment placé au cœur de leur projet littéraire une ville particulière (tels que l'auteur de romans noirs Pascal Dessaint pour la ville de Toulouse).

² Dans son œuvre, Perec s'est ainsi attaché à la retranscription d'un certain nombre d'expériences aux lieux, avec ces espaces de vie et espaces vécus qui justifie une étude des rapports entre espace de vie / espace représenté. Comme le rappelle Clerc, « *parmi ces nombreux projets, figurait celui, inabouti, d'une description des quelque deux cents chambres dans lesquelles il avait passé au moins une nuit* » (2003, p.154). Cette analyse entre vie de l'auteur et œuvre, ce dialogue analyse externe / interne ne doit pas pour autant envisagé sur le mode déterministe :

« *Ce n'est pas sa condition qui a fait de Perec un écrivain ; mais son histoire et ses souffrances ont participé d'une œuvre littéraire qui est aussi une réflexion profonde et sensible sur la condition humaine* » (Id. 2003, p.151).

4. Les immixtions : tentation littéraire de la géographie et tentation géographique de la littérature

Au commencement de ce chapitre a été évoquée l'altérité qui pouvait exister entre littérature et géographie. Ont été précisées notamment les différences entre projet littéraire et projet savant à la fois du point de vue des régimes de connaissance auxquelles ils prétendent, mais aussi des modalités d'écriture et des régimes de lecture divergents qu'ils impliquent. Ce tableau précisant les frontières entre le continent de la géographie et celui de la littérature ne saurait cependant être complet. Les « *continents* » de la géographie ou de la littérature ne fonctionnent en effet pas d'une manière complètement autarcique bien au contraire, certaines frontières ont été franchies. Pour achever l'état des lieux du « *"champ" géographico-littéraire* », il convient donc de s'intéresser à ces différences formes d'immixtions qui peuvent exister entre géographie et littérature et d'analyser ainsi les phénomènes de franchissement des frontières entre ces deux mondes. Il s'agira donc d'aborder les modalités discursives et les logiques d'hybridation, d'emprunt qui peuvent exister entre le discours savant géographique et la littérature. Dans un premier temps, je m'attacherai à préciser comment certains textes géographiques empruntent des modalités littéraires, à apprécier la "tentation littéraire" de certains géographes. Dans un second temps, j'analyserai inversement comment certains textes littéraires révèlent et témoignent d'une "tentation géographique".

4.1. La tentation littéraire : la littérarité des textes géographiques

L'usage de l'épigraphe ou de la citation littéraire dans le corps d'un texte constitue une forme de présence littéraire occasionnelle¹. Clairement délimitée, elle est aisément identifiable par le lecteur comme relevant d'un discours "autre" intégré d'une manière ponctuelle, rhétorique et ornementale au discours savant (et accepté par l'ensemble des représentants de la discipline pour ces mêmes raisons). En dehors de ces emprunts, de nombreux travaux ont pu souligner la littérarité de certains textes géographiques. L'article de 1997 de Marc Brosseau constate l'évolution historique de cette présence :

« *La géographie a connu, [...] ses auteurs un peu marginaux ou inclassables (un Gunnar Ollson ou un Yi-Fu Tuan par exemple), mais le contexte actuel, avec ses doutes, son irrésolution et son relativisme, est plus enclin à accueillir ce type d'ouvrage et d'articles comme faisant partie d'un corpus universitaire digne de ce nom* »

(1997, p.29).

Lors des premières tentatives d'institutionnalisation de la géographie, la littérarité apparaissait comme un repoussoir, « *les fondateurs voul[ant] se distinguer du discours à la première personne des explorateurs-découvreurs* » (Tissier 1995, p.223) et affirmer leur scientificité. L'adoption d'un style littéraire restait donc une pratique relativement marginale

¹ Sur cet usage en géographie, voir l'article de Jean-Louis Tissier (1995, p.121).

et peu assumée. Cependant, selon l'analyse de Marc Brosseau, elle deviendrait à partir des années 1980, une véritable tendance observable en géographie. Ce changement des pratiques d'écriture et de leur perception en géographie peut d'ailleurs être rapproché de l'évolution qu'ont connue d'autres sciences sociales sur cette question et notamment la sociologie. Dans un premier temps en effet, au XIX^e siècle, la sociologie s'est constituée en tant que science sociale en tentant d'affirmer la scientificité de son projet et de ses méthodes, en se démarquant ainsi clairement du projet littéraire. « *Ses modèles et ses ambitions originelles* » (Ellena 1998, p.8) sont donc ceux de la science et non de l'art. Cette sociologie en construction s'est donc efforcée de constituer un « *territoire balisé, constamment consolidé* » (Id. 1998, p.9). Elle a privilégié la logique du clivage et de la distinction avec le continent littéraire, par des efforts de théorisation et d'affirmation de méthodes d'enquêtes spécifiques, et le choix d'un discours et style d'écriture différents. C'est ainsi une logique de concurrence conflictuelle, un souci de division et de fermeture des frontières entre les deux continents qui caractériseraient les rapports de la sociologie à la littérature durant cette période¹. Si l'intégration de la littérarité pouvait s'observer dans certains travaux des sociologues, ces immixtions restaient exceptionnelles et suscitaient une certaine méfiance voir un rejet de la part des confrères. Cependant, comme le précise Pierre Lassave, l'évolution épistémologique des rapports entre sociologie et littérature, le « *parcours* », va se faire « *de la division au partage* » (2002). Une seconde phase dans ces rapports s'ouvre ainsi puisqu'« *une partie de la sociologie s'éloigne de ses projets d'alors, pense Raymond Boudon, pour suivre des voies bien différentes en se rapprochant des disciplines littéraires* » (Ellena 1998, p.8). Cette tendance s'est accentuée jusqu'à la période actuelle au point que « *certain sociologues d'aujourd'hui revendiquent pour la discipline une ouverture vers la littérature* » (Id. 1998, p.9). Caractérisée par deux grandes phases, une telle évolution, loin d'être l'exclusivité de la sociologie, résume assez bien une tendance historique de modification des rapports entre sciences sociales et littérature. La littérarité représente un certain danger pour une science sociale en cours de constitution qui tente d'affirmer un projet disciplinaire scientifique spécifique. Puis, une fois son institutionnalisation assurée et la spécificité de son projet disciplinaire affirmée, elle cherche, par l'ouverture de ses frontières et par le recours à la littérarité, à se renouveler.

4.1.1. Les « îles »

Ainsi, les premières "tentations littéraires" des géographes relèvent d'un phénomène marginal, et sont perçues comme des hérésies par leurs confrères, comme l'œuvre de chercheurs s'étant égarés au-delà des frontières de la discipline « *pour ainsi dire des "cas", des individualités singulières, des "îles"* [je souligne] » (Brosseau, Cambron 2003, p.536)².

¹ Laurence Ellena souligne ainsi l'« *aversion tenace d'une littérature qui entrevoit dans la sociologie, par delà ses projets scientifiques, l'ambition problématique de dire la vérité du monde* [je souligne] » (1998, p.7). Pierre Lassave analyse également les célèbres querelles publiques entre Émile Zola et Émile Durkheim à la Sorbonne comme des témoignages de ces rapports concurrentiels entre sociologie et littérature. Durant sa période de légitimation, la sociologie entre en lutte avec la littérature sur la question de la « *division du travail de représentation du monde social entre romanciers et sociologues* » (2002, p.33).

² Cette pratique s'observe pourtant en amont même de l'ambition d'institutionnalisation de la discipline si l'on en croit Bertrand Levy selon qui, « *les géographes, dès l'Antiquité, ont compilé des relations et des récits de voyage,*

Une fois, la discipline instituée, certains « *humanistes* » s'efforcent de « *transport[er] l'écriture géographique sur le terrain de la poésie* », de construire un « *versant plus poétique de la pratique géographique* » (Id. 2003, p.536).

Chez les géographes, l'un des plus illustres représentants de la discipline, Elisée Reclus, fournit un exemple parlant d'une des ces « *figures frontalières de l'écriture* » (Lassave 2002), comme en témoigne l'analyse de Joël Cornuault (2002). Son étude se concentre spécifiquement sur deux écrits du géographe que sont *Histoire d'un ruisseau* 1869 et *Histoire d'une montagne* 1880¹ qu'il considère comme « *les plus accomplis littérairement parlant* » (Id. 2002, p.14)². Cornuault s'attache à démontrer que ces ouvrages relèvent d'une logique de syncrétisme, d'hybridation entre géographie et littérature qu'ils « *mêlent intimement* » (Id. 2002, p.7)³. C'est donc l'idée d'une double affiliation de ces œuvres qui prédomine. Géographiques, elles le sont puisqu'elles « *reposent sur un socle scientifique solide* » (Id. 2002, p.33) et répondent ainsi aux attentes d'un régime de savoirs savants proposant par exemple à leurs lecteurs des analyses de processus géo-physiques tels que la transformation de la moraine en torrent, la description des méandres, les flux et reflux aux embouchures... Cependant, ces deux ouvrages peuvent également s'analyser comme relevant du domaine littéraire dans la mesure où certains de leurs passages prennent la forme d'une « *rêverie intime* » et se réfèrent à un « *savoir vécu* » (Id. 2002, p.35 et 47) individuellement, personnellement par Elisée Reclus. Par la présence de la littérarité dans son œuvre géographique, le géographe apparaît ainsi à son lecteur sous les traits du « *savant-poète* » (Id. 2002, p.55)⁴.

Deux raisons principales sont données par Cornuault pour expliquer cette littérarité de l'œuvre géographique de Reclus. Le caractère en partie autodidacte de sa formation pourrait expliquer la diversité du style et des régimes de connaissance mobilisés (Id. 2002,

des descriptions de paysage, des chroniques historico-littéraires, à côté d'autres sources de documentation plus scientifiques » (1997, p.31).

¹ Les deux livres auxquels s'attachent Joël Cornuault sont d'autant plus intéressants qu'ils étaient destinés à un jeune public et furent largement diffusés dans les écoles de la troisième République. *Histoire d'une montagne* a connu plusieurs rééditions dont la dernière en 2006 chez Arles, avec une préface de Joël Cornuault. *Histoire d'un ruisseau* vient d'être réédité (2010) chez Gollion, là encore accompagné d'une préface de Joël Cornuault.

² Bien que le constat de la littérarité de l'écriture d'Elisée Reclus puisse selon lui s'élargir à l'ensemble de ses textes : « *aucune de ses œuvres [...] aucun de ses articles [...] n'est, assurément, insignifiant d'un point de vue littéraire* » (Cornuault 2002, p.7).

³ Comme en témoignent les nombreuses expressions métissées qu'il utilise pour qualifier ces œuvres : « *recueil[s] de poèmes géographiques* » aux « *notes poético-scientifiques* » attestant d'un « *projet littéraire et scientifique* » (Cornuault 2002, p.33, 55, 18).

⁴ L'intérêt pour la littérarité de l'œuvre reclusienne s'explique en partie par l'origine de Cornuault, libraire et traducteur, et donc issu du monde des lettres et non de celui de la géographie. S'il s'agit d'un avantage incontestable pour une approche de la littérarité, cette identité s'avère quelque peu problématique pour ce qui concerne l'analyse d'un point de vue épistémologique de la géographie et plus largement de la dimension géographique de l'œuvre d'Elisée Reclus. L'auteur précise d'ailleurs lui-même la faiblesse de ses connaissances du champ géographique et de son histoire (ce qui limite d'autant plus son analyse concernant la spécificité d'Elisée Reclus par rapport aux géographes de son temps et par rapport aux enjeux disciplinaires de l'époque). Cette limite conduit d'ailleurs à poser la question de la compétence de l'analyste souhaitant engager des études dans le « *champ* » géographico-littéraire » et à affirmer l'intérêt que peut représenter un double bagage à la fois géographique et littéraire. De plus, d'un point de vue méthodologique, Cornuault propose une approche intuitive sur le mode de l'essai plutôt que sur le mode de l'analyse scientifique. Or, si tout au long de son ouvrage, il affirme la double nature géographique et littéraire de l'œuvre de Reclus, les analyses stylistiques demeurent absentes empêchant toute véritable démonstration. Ce problème semble d'autant plus paradoxal que ce travail est précisément l'œuvre d'un littéraire dont on pourrait attendre une démonstration efficace et approfondie s'appuyant sur des analyses stylistiques conséquentes. L'administration de la preuve de la littérarité de Reclus se fait donc au final simplement par la citation de passages signifiants, par une mise en présence des textes sans interprétation de l'analyste. L'auteur laisse ainsi le soin au lecteur de juger de cette littérarité, ce qui n'est peut être pas la plus mauvaise méthode. Les passages cités sont d'ailleurs effectivement très signifiants.

p.11). De plus, l'écriture littéraire constitue un excellent parti pris rhétorique et pédagogique¹ pour un auteur soucieux de charmer son lectorat. Cet enjeu de séduction et de transmission apparaît d'ailleurs comme un argument récurrent du recours à un style plus littéraire avancé par certains géographes. Comme le résume Bertrand Lévy, « *c'est [...] une affaire de clé. Qui se voit donner une clé avec amour est infiniment plus avantage que celui qui tente de forcer la porte* » (1997, p.32). C'est alors une pratique alternative à la géographie institutionnelle et un projet pédagogique original² « *pren[nant] congé, pour parler comme Gracq, des contraintes du discours universitaire pour réenchanter notre rapport au monde, à la nature, au paysage* » (Brosseau, Cambron 2003, p.537) qui sont revendiqués. Si elle présente de nombreux avantages d'un point de vue rhétorique et pédagogique, cette littérarité ne va cependant pas non plus sans présenter quelques dangers, comme le précise Cornuault qui rappelle les difficultés que peuvent rencontrer ces œuvres hybrides du point de vue de leur réception :

« Histoire d'un ruisseau et Histoire d'une montagne, trop poétiques pour plaire aux géographes et trop géographiques pour recevoir l'approbation des poètes ; ou l'instant émouvant où un petit objet à la dérive est happé par le courant »

(2002, p.13).

Rare figure frontalière de cette époque, Elysée Reclus constitue une de ces premières « îles » qui, « *en se multipliant, se sont organisées [au final] en archipels...* » (Brosseau, Cambron 2003, p.535).

4.1.2. Sur le "continent" géographique

L'évolution des pratiques discursives des géographes amène à constater une « *pluralisation des styles et des genres* » à partir des années 1980 (Brosseau 1997, p.295) et à aborder une seconde étape dans l'histoire des rapports entre sciences sociales et littérature. Cette période se caractérise par une plus grande ouverture des frontières disciplinaires et des phénomènes d'immixtions. Du point de vue des modalités discursives, elle se traduit donc par le fait que « *la géographie académique se met à explorer des genres et à adopter des **stratégies discursives** moins codifiées [je souligne]* » (Id. 1997, p.295). Les textes géographiques s'autorisent davantage à un métissage des modalités d'écriture, à une « ***littérisation** partielle du discours [souligné par l'auteur]* » géographique (Brosseau, Cambron 2003, p.537) qui conduisent à un certain brouillage des genres. Les géographes osent en effet plus massivement « *mettre à contribution les ressources heuristiques de formes de discours longtemps considérées comme strictement littéraires* » (Id. 2003, p.545) telles

¹ Poursuivant un projet de vulgarisation scientifique, les deux ouvrages dont il est question furent publiés dans une collection destinée à des adolescents (qui a accueilli également les écrits de l'astronome Jean Macé, l'architecte Viollet-le-duc). La logique de cette collection s'inscrit donc dans la « *lignée des Encyclopédistes* » (Cornuault 2002, p.29).

² Discours sur l'éducation prononcé à l'université de Bruxelles « *Que le collégien sorti de la prison sceptique et blasé, apprenne à suivre le bord des ruisseaux ; qu'il contemple les remous, qu'il écarte les feuilles ou soulève les pierres pour voir jaillir l'eau des petites sources, et bientôt, il sera redevenu simple de cœur, jovial et candide* » et dont la source exacte n'est pas précisée (cité p.48 dans Cornuault, 2002).

que l'essai¹. Publié sous la direction de Kenneth White, Bertrand Lévy et Claude Raffestin, le récent ouvrage collectif *Voyage en ville d'Europe, Géographie et littérature* (2004) apparaît particulièrement représentatif de cet air du temps. Les géographes s'y mêlent aux écrivains et poètes ou essayistes et s'essayent à une écriture empreinte de littérarité pour proposer leur récit de voyage dans des villes d'Europe. Ils s'inscrivent ainsi dans la logique de « *géographies personnelles* » assumant pleinement leur part de subjectivité.

Cette tendance s'explique par certains changements d'ordre épistémologique qui ont incité à la recherche et l'élaboration de nouvelles stratégies discursives. Pour Brosseau, elles apparaissent notamment comme l'une des conséquences de l'influence des théoriciens de la littérature et plus largement des travaux sur le discours ou encore de la sémiologie qui ont encouragé la réflexivité des pratiques d'écriture des géographes et ont permis une certaine prise de conscience des « *déterminations plus proprement formelles (linguistiques, rhétoriques, poétiques, etc.)* » (Brosseau, Cambron 2003, p.534) et l'élaboration de nouvelles stratégies discursives au sein de la géographie².

En dehors des raisons épistémologiques, l'intrusion de la littérarité dans les textes géographiques peut s'expliquer par les différents enjeux qu'elle peut représenter du point de vue de son efficacité. Elle s'inscrit dans une logique qui consiste à « *renouveler les genres ou les styles d'écriture* » par l'introduction de « *pratiques discursives alternatives* » (Brosseau 1997, p.297) et d'une « *libération relative des formes d'expression des géographes* » (Brosseau, Cambron 2003, p.528). L'introduction du numéro spécial de *Géographie et Cultures* proposée par Henri Desbois confirme l'analyse de Marc Brosseau. Partant de la question des « Territoires littéraires », c'est au final celle de l'écriture géographique qui est abordée : « *si étudier la littérature peut nous aider à considérer d'un œil neuf notre écriture de géographes, le détour n'aura pas été inutile* » (2002, p.4).

La mobilisation littéraire apparaît donc quelque peu instrumentale puisqu'au fond, le véritable objet en question dans cette introduction est la géographie, son rapport à l'écriture et la possibilité d'une amélioration de ses pratiques discursives par le recours à la littérarité. La littérature y est envisagée comme une sorte de leçon de style pour la géographie encore trop souvent enfermée dans une écriture jugée peu attractive pour le lecteur. Cette écriture répond en effet bien souvent aux canons d'un style savant peu séducteur et s'avère motivée par l'idée que « *la rigueur est ennemie de l'ornement, et c'est un droit imprescriptible du scientifique que d'ennuyer son lecteur* » (Id. 2002, p.4). Desbois rappelle pourtant que « *le projet scientifique avoué de la géographie [...] se double d'un projet littéraire inavoué : transmettre des représentations convaincantes des territoires* » (Id. 2002, p.3). Il propose

¹ Marc Brosseau (1996) s'attache à recenser les différents travaux engagés à partir des années 1980 sur ces questions des modalités de l'écriture géographique et des évolutions qu'elle a connues parmi lesquels figurent notamment ceux de Vincent Berdoulay (1982) sur l'utilisation de la métaphore, de Paul Claval (1984) sur l'usage de l'hyperbole et de la métonymie.

² Par ailleurs, selon Brosseau en dehors de la question de l'écriture, cette influence des travaux sur le discours et le sens a également participé à une prise de conscience constructiviste en assurant la mise en lumière du « *caractère construit des représentations sociospatiales produites par le discours géographique et, par voie de conséquence, leurs dimensions culturellement politiques* [je souligne] » (Brosseau & Cambron 2003, p.534). Cependant si la mobilisation de la littérature et du discours critique sur celle-ci a pu effectivement encourager ce retour réflexif, il convient de relativiser le constat de Brosseau pour le cas de la géographie française et de se demander si celui-ci ne surestime pas un peu trop son rôle. Les travaux géographiques sur la littérature sont d'ailleurs restés assez marginaux et ont fait l'objet d'une réception souvent bien confidentielle au sein de la discipline. De plus, d'autres facteurs explicatifs de ce tournant réflexif ont pu être analysés d'un point de vue épistémologique par Olivier Orain qui a étudié en détail ce tournant de la géographie.

alors un véritable plaidoyer pour une écriture géographique plus engageante pour son lecteur et pour l'adoption d'une stratégie d'écriture plus littéraire et séduisante.

Par ailleurs, la prise en compte des modalités propres à la littérature contient un autre apport éventuellement intégrable au projet disciplinaire géographique qui consiste en « *l'introduction d'une dose de subjectivité consciente et assumée dans l'écriture géographique* » (Id. 2002, p.4). Il s'agit alors de reconnaître au final certains apports du constructivisme notamment le caractère construit et la relativité de chaque savoir même si celui-ci s'affiche sous une forme "scientifique". L'introduction d'une certaine littérarité dans les formes d'écritures géographiques assure ainsi des fonctions tout à la fois **pédagogique**, de **vulgarisation**, de **performativité et de recul critique dans la production des savoirs** permettant aux géographes de « *réussir à exprimer une pensée qui ne trouvait pas de solutions satisfaisantes dans les formes universitaires bien balisées* » (Brosseau, Cambron 2003, p.535).

4.2. La tentation géographique des écrivains : la géographicité de certaines œuvres littéraires

Ces analyses des franchissements des frontières entre les deux continents resteraient incomplètes si n'étaient pas envisagées réciproquement les immixtions du géographique dans les œuvres littéraires. Ainsi, après la question de la littérarité des discours géographiques, c'est en quelque sorte la "géographicité" de certaines œuvres littéraires qu'il convient maintenant d'apprécier. Comme le souligne Bertrand Levy, « *l'influence géographique dans les œuvres d'écrivains est un champ immense et partiellement exploré* » (1997, p.31). Il ne s'agit ici pas de retracer tout son historique, un recensement des différents travaux qui le constitue ayant été précédemment proposé par Marc Brosseau (1996) et Bertrand Levy (1997). Julien Gracq constitue d'ailleurs un symbole même de cette "géographicité" littéraire, « *tout un pan de son œuvre [étant] marqué par le questionnement géographique* » (Id. 1997, p.31), ce qui explique d'ailleurs sa très forte mobilisation dans des travaux géographiques. Cependant, en dehors de ce genre d'auteurs singuliers cristallisant une "géographicité" particulièrement importante, certains genres ou courants littéraires témoignent également d'un effort et d'une revendication d'un rapport particulier à la géographie. C'est notamment le cas pour le roman géographique qui s'affiche comme un "entre-deux", se revendique comme « *un véritable prolongement de la géographie* » (Brosseau 1996, p.48).

Des travaux, comme par exemple ceux sur Jules Verne proposés dans le numéro spécial qui lui été consacré par *Géographie et Cultures* en 1995, abordent cette question du métissage entre dimensions littéraire et géographique dans l'œuvre littéraire. Les contributeurs Dao Humeau et Frédéric Landy révèlent comment les romans de cet écrivain se construisent en partie sur des modes similaires à ceux de la géographie. Ces œuvres littéraires s'appuient par exemple sur des descriptions approfondies, détaillées et nombreuses d'espaces, rappelant celle de la géographie de leur époque. Cette proximité conduit Dao Humeau à entreprendre une comparaison entre un extrait de l'œuvre de Verne, *Les Aventures de trois Russes et de trois Anglais*, et un texte tiré d'une œuvre géographique contemporaine à celle du romancier, *L'Encyclopédie Clartès* de 1973 pour en constater les similitudes. Par

ailleurs, une autre dimension de la "géographicité" de Jules Verne réside dans l'attention particulière aux grandes découvertes de son temps et leur intégration dans son projet littéraire des *Voyages extraordinaires*. Cet ouvrage peut se lire en effet comme « *la synthèse sur les connaissances géographiques mais aussi scientifiques acquises à l'époque* » (Humeau 1995, p.23). Un autre argument avancé par Humeau est l'importante récurrence de la représentation de la figure du géographe dans l'œuvre du romancier.

La prétention savante de ces livres « *annoncés comme géographiques* »¹, ainsi qu'une correspondance partielle entre projet littéraire d'un roman géographique et lecture géographique, en autoriseraient une « *lecture géographique* » (Landy 1995)² sous-tendue par une conception mimétique de la littérature et justifierait une comparaison entre le texte et la réalité avec un relevé des éventuels décalages, des « *erreurs* » de Verne. Cependant, la "géographicité" de ces romans géographiques connaît ses limites. Plutôt qu'une véritable conversion à la géographie, ces romans proposent en effet bien davantage une hybridation entre littérature et géographie, une intégration de dimensions géographiques dans un projet qui reste incontestablement à dominante littéraire.

D'autres genres littéraires ou courants se caractérisent également par la prégnance d'une certaine "g  graphicit  ". Ainsi, la littérature régionaliste utilise les ressources et le vocabulaire géographique. Elle fournit donc un autre exemple de cette "tentation géographique" de textes littéraires. Jérôme Meizoz souligne « *le caractère déterminant du paradigme géographique dans [la] démarche* » (1995, p.80) littéraire de l'écrivain régionaliste Ramuz. Revendiqué comme mode d'écriture, le modèle géographique s'initie dans le texte littéraire notamment par « *le recours fréquent au vocabulaire géographique, à un lexique descriptif parfois spécialisé pour évoquer le pays* » (Id. 1995, p.75). Enfin, l'influence de la représentation cartographique sur l'organisation de l'espace mis en scène par la littérature est également soulignée par Meizoz.

Plus largement, une influence géographique plus diffuse s'observe dans certaines œuvres littéraires sans qu'elle ne s'explique par leur appartenance à un genre *a-priori* plus "géographique". Ainsi, l'ouvrage *Shakespeare et la géographie de la différence, Shakespeare and the Geography of Difference*, de J. Gillies - dont Jean-François Staszak (1995) propose un compte rendu de lecture - analyse l'influence de la géographie sur l'œuvre shakespearienne concluant au fait que « *la géographie [en] constitue une matrice dramaturgique importante* ». Il « *recense les mentions ou les allusions cartographiques dans les pièces de Shakespeare, et démontre qu'elles prouvent que le dramaturge maîtrisait un savoir géographique assez diversifié et plusieurs types de langages cartographiques* » (Id. 1995, p.129).

¹ La labellisation « *géographique* » de ses œuvres et leur réception sociale en tant que telles sont soulignées par Humeau qui précise que ces romans furent « *accueillis à l'époque comme soutien    l'enseignement de la géographie, les Voyages extraordinaires apparaissent comme une série de "manuels scolaires"* » (1995, p.29).

² Dans le cas de Landy, elle est menée en parallèle avec deux autres types de lectures : l'une « *politique* » et l'autre « *littéraire* ». Son analyse se situe au croisement de trois modes de lectures.

CONCLUSION

Le constat des traces de la littérature dans la ville établi par le premier chapitre invitait à regarder du côté de la géographie et des recherches qu'elle a pu mener sur la question littéraire pour apprécier si celle-ci proposait des outils théoriques et méthodologiques intéressants. La lecture des différentes postures adoptées par la géographie sur la question littéraire depuis un peu plus d'une dizaine d'années et sa comparaison avec les états des lieux dressés par Colombani (1997) et Brosseau (1996) mène à constater les très fortes permanences des usages de la littérature dans ce champ de recherche. Par ailleurs, l'examen des différentes postures adoptées dans le « *"champ" géographico-littéraire* » (Colombani 1997, p.47) a permis de conclure qu'encore bien souvent, « *les enjeux épistémologiques et les questions méthodologiques sont rarement traités* » (B. Lévy 1997). La littérature apparaît pour de trop nombreux géographes comme une sorte de "récréation". Leurs approches relèvent généralement d'une conception hagiographique de la littérature, fascinée par son objet et s'inscrivant peu dans une perspective de questionnement scientifique.

Cependant, bien qu'encore très timide, l'émergence d'une posture novatrice dans quelques travaux témoigne désormais d'un questionnement sur les rapports que les œuvres littéraires entretiennent avec les contextes socio-spatiaux de leur production et de leur réception (ce qui amène à interroger les influences qu'elles reçoivent et qu'elles peuvent avoir). Cette posture constitue une évolution particulièrement intéressante du champ, et s'avère d'autant plus pertinente pour le présent travail que la question des traces littéraires dans la ville s'inscrit complètement dans cette perspective. Par le choix d'une approche qui ne porte pas que sur le texte littéraire mais accorde une attention privilégiée à sa relation avec ses destinataires, elle présente l'avantage de permettre au chercheur de se dégager enfin de l'épineux problème de l'interprétation inhérent à l'analyse interne de l'œuvre littéraire. Elle implique un changement de point focal : ce ne sont plus la littérature en elle-même et l'/les espaces/s qu'elle représente qui sont placés au cœur de la réflexion, mais ses rapports avec des espaces réels et les groupes sociaux qui les investissent. L'ambition heuristique de tels travaux n'est alors plus tournée vers l'œuvre littéraire elle-même et son auteur, mais bien davantage vers des questions socio-spatiales. Le chercheur échappe ainsi à la critique d'une analyse qui, se concentrant sur l'échelon individuel, ne pourrait prétendre à aucune généralisation et se résumerait à une analyse d'une subjectivité finalement quelque peu « *anecdotique* » pour une science sociale. C'est donc bien cette posture - qui interroge les liens que la littérature entretient avec son contexte de production, mais aussi de réception - qui présente le plus d'intérêt pour interroger la question de la présence littéraire dans la ville, celle-ci se focalisant sur la construction du sens de l'œuvre littéraire et son utilisation par les acteurs sociaux dans le contexte de l'urbanisme et de la question urbaine. En interrogeant les répercussions et utilisations socio-spatiales de la littérature, une telle posture ouvre donc des possibilités prometteuses pour la géographie.

Néanmoins, dans les travaux pionniers de la « *géographie littéraire* », l'administration de la preuve de l'influence ou de l'utilisation de la littérature reste faible. Par ailleurs, cette géographie continue bien souvent d'être sélective quant aux œuvres littéraires qu'elle mobilise et encore un peu trop autarcique face à d'autres disciplines ayant investi des perspectives de questionnements similaires avant elle et susceptibles d'enrichir ses réflexions

théoriques et méthodologiques. Face à cette attitude trop répandue dans le « *"champ" géographico-littéraire* », des chercheurs qui se sont plongés pleinement, comme Marc Brosseau, dans les travaux de la critique littéraire, et se sont initiés aux travaux des sociologues, font malheureusement figure d'exception. Ce manque d'ouverture peut s'analyser comme une erreur de la stratégie disciplinaire de géographes pensant qu'il suffisait d'annexer la littérature en employant leurs outils habituels et en ignorant les points de vue des autres disciplines sur la littérature. Or, j'ai tendance à penser, pour ma part, que l'élaboration d'un programme de recherche spécifique à la géographie sur la littérature - soit sur un objet investi par différents champs disciplinaires - ne peut se faire que par la connaissance des points de vue qu'ont pu adopter les autres disciplines. Dans ce qui relève d'une concurrence disciplinaire sur l'objet littérature, la géographie pourrait alors se positionner d'une manière moins "touristique", à la fois plus réflexive et convaincante que ce qu'elle n'a pu le faire jusqu'à présent en ne prenant pas la mesure des apports et limites des autres disciplines, des points de convergence ou de divergences possibles. L'enjeu serait alors d'arriver à se distinguer efficacement en construisant un point de vue spécifique apportant une réelle plus-value scientifique sur cet objet d'étude¹.

En définitive, c'est donc la logique d'un positionnement scientifique conçu selon le principe d'une « *cumulativité critique* » (Lahire 2006a, p.15) qui a guidé la réflexion de ce second chapitre sur le « *"champ" géographico-littéraire* ». « *Cumulativité* » puisque l'évaluation de la pertinence géographique des différentes postures qui constituent ce « *"champ" géographico-littéraire* » a permis de préciser que la question d'une présence littéraire dans la ville s'inscrit dans le prolongement d'un certain nombre de travaux investissant la question des utilisations et répercussions socio-spatiales de la littérature et de bénéficier ainsi de leurs apports. « *Critique* » parce que l'analyse a permis également de prendre la mesure de leurs limites et d'envisager la construction d'un positionnement qui tentera de les dépasser. S'éloignant tout à la fois des dangers d'une recherche qui aurait la prétentieuse arrogance d'avoir tout inventé, ou au contraire de la frilosité d'une posture purement révérencieuse, la « *cumulativité critique* » permet donc de proposer une recherche simplement constructive par rapport aux travaux précédents. Mon travail se donne donc à voir comme une "contribution" au sens plein du terme, comme une participation à une entreprise commune : celle de faire avancer les recherches dans le « *"champ" géographico-littéraire* » en se situant en aval d'un courant de recherche et en construisant un positionnement spécifique. C'est ce positionnement spécifique que le troisième chapitre qui s'ouvre maintenant va permettre de préciser.

¹ Différent du champ de la sociologie de la littérature qui a su se constituer en apportant une contribution originale sur la question littéraire et sans tomber dans le travers de méconnaître ou de singer les approches littéraires.

Chapitre 3 :
La littérature et tous ses espaces :
quels enjeux pour la géographie ?

INTRODUCTION

Le chapitre précédent s'est clos sur le constat d'un certain nombre de carences des travaux du « *"champ" géographico-littéraire* ». Celles-ci proviennent en partie de la conception simpliste de la littérature qui les sous-tend et de la faible prise en compte des avancées d'autres disciplines. Elles révèlent une relative incapacité des géographes à proposer tout à la fois une certaine ouverture disciplinaire et à trouver un positionnement satisfaisant et original capable d'apporter une réelle plus-value par rapport aux autres disciplines.

Pour tenter de remédier à ce problème, ce troisième chapitre s'ouvre sur la proposition d'une définition de la littérature bénéficiant des apports d'autres domaines de savoirs que la géographie. Qu'elles soient entièrement consacrées à la littérature (études littéraires), ou que de courants de recherche spécifiques se soient constitués en leur sein sur cet objet (sociologie de la littérature), ces disciplines se sont saisies depuis plus longtemps, mais aussi plus massivement, de la littérature que n'a pu le faire la géographie. Elles apparaissent donc plus matures que cette dernière pour interroger la littérature. Ces excursions extra-disciplinaires dans les territoires de ces champs de savoirs permettront donc de faire bénéficier la géographie d'enrichissements, tout à la fois théoriques et méthodologiques sur la question littéraire. Elles conduiront à aborder différents versants participant à sa définition. Pour chacun d'eux, il s'agira de dégager les enjeux plus spécifiques à la géographie.

Ces réflexions liminaires proposées, il conviendra d'apprécier comment elles permettent de renforcer la construction d'une position de recherche novatrice relative à la question de l'utilisation sociale de la littérature et ses répercussions spatiales (introduite d'une manière empirique dans le premier chapitre, et contextualisée du point de vue épistémologique dans le second). Là encore, la sociologie de l'art, les études littéraires mais aussi les sciences politiques qui ont su, avec une pertinence certaine, interroger la question de l'utilisation politique de la littérature seront d'un grand secours. À partir de ces apports interdisciplinaires, l'objectif sera donc de construire une posture géographique cohérente et susceptible d'apporter une certaine plus-value sur la question de l'utilisation sociale de la littérature.

Restera alors à préciser en quoi la ville constitue un point focal particulièrement intéressant pour interroger cette question de l'utilisation sociale de la littérature et de ses répercussions spatiales. Allant même jusqu'à l'utiliser dans des stratégies ayant l'espace comme enjeu, certains producteurs d'espaces, les grands architectes-urbanistes contemporains, seront donc introduits comme objet de recherche pour la suite du travail.

1. D'une définition interdisciplinaire de la littérature aux enjeux spécifiques à la géographie

Le chapitre précédent a permis de démontrer que trop souvent les travaux des géographes reposaient sur une conception naïvement hagiographique de la littérature témoignant d'une fascination quelque peu problématique pour une science sociale telle que la géographie. Cette conception reste d'ailleurs bien souvent implicite : la littérature y est considérée sans que paradoxalement ne soit jamais posée la question de sa définition. Or, comme se sont attachées à le préciser les pages précédentes, loin d' "aller de soi", l'analyse de la littérature en géographie pose un certain nombre de problèmes. Cette première sous-partie répond donc à la nécessité d'interroger ce qu'est au fond la littérature en s'efforçant de proposer une définition qui tienne compte des avancées qu'ont connu les différents domaines de connaissance, tels que les études littéraires ou la sociologie de la littérature, qui se sont saisis de la littérature pour en proposer différents éclairages.

1.1. La littérature à la croisée de différents champs disciplinaires

Une des premières difficultés à laquelle se heurte une tentative de définition de la littérature est le « *statut incertain de l'objet littéraire* » (Dirkx 2000, p.32) particulièrement bien résumé par Robert Escarpit :

« Rien n'est moins clair que le concept de littérature. Le mot lui-même possède une très grande variété d'emplois et son contenu sémantique est aussi riche qu'incohérent. En fait il est impossible d'appréhender la littérature en une seule opération intellectuelle »

(1970a, p.9).

Cette incertitude, cette difficulté à l'aborder dans toute sa complexité en fait un objet de concurrence entre des disciplines telles que la sociologie de la littérature et les études littéraires, qui, « *en rivales historiques* » (Dirkx 2003), se sont organisées en privilégiant l'un de ses aspects et en revendiquant la primauté et le caractère essentiel pour la définition de la littérature. Cette lutte s'est notamment organisée autour du « *clivage texte - extratexte* » (Id. 2000, p.8) et ce « *avant même que sa validité n'ait pu être démontrée* » (Id. 2000, p.16). C'est donc l'adoption de stratégies de positionnement fondées sur la concurrence disciplinaire et la tentative d'affirmation d'une pertinence disciplinaire au détriment des autres qui a régi les rapports entre ces deux principales « *rivales* » : les études littéraires et la sociologie de la littérature.

Pourtant, ces disciplines se sont intéressées à des aspects très différents de l'objet littéraire qui gagneraient fortement à être envisagés dans une optique complémentaire plutôt

que concurrentielle. C'est donc sur le principe d'une réconciliation que souhaite s'ouvrir la réflexion ici proposée, réconciliation d'ailleurs prônée par Paul Dirkx. Exhortant à s'appuyer sur ce qui « *caractérise tout travail scientifique efficace, à savoir les bénéfices de la division du travail scientifique ou, tout au moins, d'une coopération avec d'autres spécialisations* » (Id. 2000, p.157), il encourage ainsi les chercheurs des sciences sociales à un véritable effort d'acculturation aux études littéraires¹. Ce point de vue sur la littérature rejoint d'ailleurs celui sur l'œuvre d'art de Nathalie Heinich (2001), ou d'une autre des principales représentantes de la sociologie de l'art, Raymonde Moulin, qui affirmait très récemment que « *l'analyse de l'œuvre "en elle-même" ne s'épuise dans aucune des disciplines qui s'intéressent à elle* » et qu'au contraire « *chacune des disciplines fournit, selon son propre mode de construction et d'analyse, une grille d'interprétation propre à enrichir la compréhension de l'œuvre* » (Moulin 2007, p.23). Il conviendrait alors de s'inscrire là encore dans la logique de la « *cumulativité critique* » (Lahire 2006a, p.15) – évoquée dans la conclusion du second chapitre - mais cette fois-ci interdisciplinaire et de reconnaître que « *l'objet littéraire [...] indissociablement littéraire et social (littérairement social, pourrait-on dire) n'a pas été fait pour les disciplines, mais l'inverse, et nécessite une approche pluridisciplinaire* » (Dirkx 2000, p.153). Ainsi, si aucune discipline ne peut raisonnablement prétendre à embrasser dans ses différentes dimensions la complexité de ce qu'est la littérature, la meilleure stratégie scientifique consistera donc à se positionner à la croisée de ces différents domaines de savoirs, afin de dégager les apports et les éclairages complémentaires qu'ils délivrent sur ce même objet.

Dans cette perspective d'un recul interdisciplinaire et réflexif acceptant un certain relativisme et une certaine modestie disciplinaire, il apparaîtra nécessaire de préciser ensuite la place de la géographie dans cette division du travail, d'une géographie tout à la fois curieuse et soucieuse de prendre en compte les apports des autres disciplines mais aussi capable d'un positionnement spécifique sur des aspects de la littérature et donc d'apporter une plus-value particulière. C'est certainement sur l'éclairage des différentes « *configurations* » spatio-temporelles et sociales² (Elias 1991, p.154) mises en jeu par la littérature que l'apport de la géographie peut s'avérer être le plus significatif. Les lignes qui vont suivre s'attacheront à décliner les différentes facettes d'une définition plurielle de la littérature. Il conviendra donc d'identifier et d'analyser chacune des articulations entre temps, espaces et sociétés que la littérature permet d'interroger et d'aborder en quelque sorte la littérature *et* tous ses espaces. Il s'agira alors de préciser la pertinence des géographies

¹ Effort qui devrait consister en quelques principes simples tels que : « *se mettre au fait des diverses théories et méthodes en matière d'analyse de texte, de théorie littéraire, de littérature comparée et d'histoire littéraire. À partir de ces premières connaissances théoriques, que les études littéraires sont seules à élaborer, on choisira des outils conceptuels et techniques en fonction d'une méthode toujours mieux adaptée à l'objet étudié* », « *consulter ses collègues "littéraires", par exemple sur des problèmes de terminologie métatextuelle ou d'histoire littéraire* » et « *se donner la chance d'une double formation méthodologique* » (Dirkx 2000, p.152-157 et 159).

² Le concept de « *configuration* » tel que le définit Norbert Elias insiste sur les rapports d'« *interdépendance* » (1991, p.160) entre les individus d'une même configuration, qu'ils relèvent de tensions ou au contraire d'accords interpersonnels. Par ailleurs, la question des évolutions sociales qui amènent à changer de « *configuration* », la question du temps est également pleinement intégrée à la réflexion de ce sociologue. Il semble donc particulièrement intéressant d'insister sur les trois caractéristiques de ces configurations (spatiales, temporelles et sociales) en accolant trois épithètes à ce concept.

*possibles*¹ de la littérature mais aussi de porter un regard critique sur chacune en en précisant également les limites.

1.2. De la littérature comme objet et des essais de définition par l'immanence...

1.2.1. Le textualisme : une tradition - religion

Le « *textualisme* » consiste à définir et étudier la littérature du point de vue de son immanence par une analyse de ce qui est compris dans les limites du texte littéraire. Paul Dirx dans son ouvrage *La Sociologie de la littérature* a analysé le « *poids de la doxa littéraire* » qui s'est construite dans une « *tradition de révérence à l'égard du texte* »². Cette tradition repose sur une représentation de l'œuvre littéraire et de l'œuvre d'art fortement empreinte de fascination et d'une certaine forme d'hagiographie (Bourdieu 1998; Dirx 2000, p.22). Le célèbre *Contre Saint-Beuve* de Marcel Proust incarne cette approche immanente et sacrée de l'œuvre littéraire dont l'apogée correspond certainement aux années 1960 et 1970 avec le courant du structuralisme littéraire. Celui-ci « *se caractérise par une double exigence d'immanence et de clôture textuelle* » (Rabau 2002, p.23). Il fut fortement influencé par le formalisme russe et ses principaux représentants (Iouri Tynianov, Roman Jakobson, Boris Eickensbaum, Victor Chklovski) dont l'ambition consistait à définir la littérature en s'appuyant sur l'« *étude des formes littéraires à l'intérieur du texte, de la littérarité du texte littéraire, c'est-à-dire de son usage particulier des formes linguistiques* » (Id. 2002, p.23). Adoptant la logique d'un « *formalisme textuel radical* », d'une « *quête de lois universelles* », et d'une tentative de « *systématicité toujours plus poussée* » (Dirx 2000, p.24), la démarche conduisait à exclure « *tout ce qui n'est ni littéraire, ni contenu dans les limites du texte, au premier chef le monde* » (Rabau 2002, p.23) et donc la question du rapport à la société. La « *poétique* » telle qu'elle a été théorisée par les travaux des années 1960 et 1970 de Gérard Genette proposait ainsi une étude des formes littéraires déclinée notamment au travers de la question des genres et codes littéraires, d'une analyse structurale des récits, du nouveau roman, de la poétique romanesque ou des figures de style.

Avec ces approches immanentes du texte littéraire produites ou inspirées par le structuralisme, on assiste donc bien au « *triomphe du Texte [qui] est le triomphe d'une conception particulière de la littérature sur d'autres conceptions particulières existantes, donc d'un mode de lecture du texte littéraire sur des modes de lecture concurrents* » (Dirx 2000, p.24). Comme ont pu l'analyser Jacques Leenhardt ou Robert Escarpit, ce sont des groupes d'acteurs spécifiques et notamment des enseignants et universitaires qui imposent leur lecture du Texte comme mode de lecture légitime, se constituant par là-même « *en*

¹ Si le second chapitre a abordé les géographies *mises en œuvre* sur la littérature et s'intéressait donc aux pratiques effectives des géographes, il s'agit là d'aborder les géographies *possibles* de la littérature et donc ce qui relève du domaine de l'éventuel, du réalisable.

² Nathalie Heinich proposera un an plus tard, en 2001, le même genre de constat du poids d'une *doxa* esthétique sur la question plus générale de l'œuvre d'art.

lecteur universel par universalisation des normes qu'elle diffuse et impose » (Jacques Leenhardt dans le collectif *La Lecture littéraire*, 1987, cité par Dirkx 2000, p.24).

Cependant, ces différentes tentatives s'avéreront insuffisantes et se heurteront à l'impossibilité d'appréhender véritablement le sens du texte. Sur le constat de ces limites et intégrant comme base de la réflexion cette « *impasse du sens* », les courants post-structuraliste et post-moderniste avec à leur tête Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard vont proposer des théories telle que le « *déconstructionnisme* » qui « *réfuse jusqu'à la possibilité même d'une interprétation textuelle* » (Id. 2000, p.25). Pourtant, force est de constater que ces propositions s'inscrivent finalement dans une certaine continuité d'une approche structuraliste, le point focal restant la question du sens du texte « *au prix d'une évacuation du "sujet"* » (Id. 2000, p.25).

Dans un même ordre d'idée, les propositions théoriques sur l'intertextualité (Kristeva, 1969, 1974, Jenny, 1976, Sollers, 1971...) restent entièrement focalisées sur le texte. Comme le rappelle Sophie Rabau, « *l'intertextualité désigne [...] le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens* » (Rabau 2002, p.65). Elle ne doit pas être confondue avec la question de l'influence puisque « *de la relation entre les textes, on ne retient ni son point de départ, la source, ni même le trajet [...] : seul compte le point d'arrivée, le texte dans son immanence et ses limites* » (Id. 2002, p.16). Ainsi, l'"extériorité" du texte n'est pensée qu'au travers de ce qu'en fait le texte et le projet heuristique reste confiné à l'intérieur même de ses limites.

La légitimité et la consécration des approches textualistes ont eu des implications défavorables sur la sociologie de la littérature en reléguant pendant longtemps ses objets à des dimensions anecdotiques de l'œuvre d'art (Dirkx 2000, p.27). Or, le « *présupposé selon lequel le texte serait prioritaire dans l'étude de la littérature* » s'inscrit dans une « *approche réductrice de la littérature* » (Id. 2000, p.110). Malgré cette limite majeure, reste que cette primauté du Texte construite par une longue tradition, relayée par les institutions scolaires et universitaires mais aussi les critiques littéraires a été fortement « *intériorisée* » (Id. 2000, p.33) et ce par les scientifiques et sociologues de l'art eux-mêmes. Cette prégnance explique aussi certainement en grande partie l'un des constats établis dans le second chapitre de cette thèse : le fait que les géographes se soient "cantonnés" à une analyse interne de l'œuvre littéraire sans se donner les moyens d'interroger véritablement la pertinence scientifique d'une telle démarche.

Une des principales critiques qui peut être faite à la majorité des tentatives de définition de la littérature par l'immanence concerne son ambition d'appréhender la littérature uniquement au travers de son texte. Innombrables sont les travaux ayant tenté de "dire" ce qu'était l'œuvre littéraire en fonction d'une analyse interne, d'une analyse du texte et de ses caractéristiques stylistiques. L'analyste se pose alors en lecteur capable d'appréhender le sens de l'œuvre, de proposer une interprétation à même de saisir l'essence de la littérature par la définition de son contenu. Or, force est de constater que l'analyste s'éloigne fortement du lecteur "ordinaire" et n'entre pas dans la lecture avec la même démarche que celui-ci. Ses objectifs, son appréhension cognitive du texte n'obéissent pas aux mêmes principes. Il conviendrait donc d'accepter comme s'est plu à le faire Umberto Eco qu'il existe deux grands niveaux d'interprétation du texte, à savoir « *l'interprétation sémantique [qui] résulte du procédé par lequel le lecteur, placé devant une manifestation linéaire du texte, la remplit d'un sens donné* » et « *l'interprétation critique [qui] est en*

revanche une activité métalinguistique visant à décrire et à expliquer pour quelles raisons formelles un texte donné produit une réponse donnée » (Eco 1992, p.229).

Cette différence de projets de lecture et la pluralité des modes d'interprétation d'un même texte conduisent à reconnaître que toute analyse de texte ne peut échapper à une forme d'« *indexation* » dépendante du lecteur, de ses spécificités et de son mode de lecture et donc à constater la vanité de toute entreprise d'analyse du sens du texte littéraire prétendant le fixer. Ainsi Pierre Lassave accepte modestement de reconnaître pour ce qui concerne sa propre discipline que « *l'indexation sociologique de notre analyse de discours explique l'aspect instrumental et transitif de nos incursions dans les structures sémiotiques des textes* » (Lassave 2002, p.65).

Certaines considérations ne se réduisant pas à la seule question du sens du texte mais relevant plus largement de la question de l'immanence de la littérature ont cependant réussi à en définir certains aspects avec un certain succès. Il convient donc de s'y intéresser de plus près.

1.2.2. La littérature, une certaine immanence : l'appartenance au régime « *allographique* »

Si Gérard Genette est plus particulièrement connu pour sa théorisation de la poétique ou de l'hypertexte, il a également tenté dans des travaux postérieurs de restituer la question littéraire en la replaçant dans le contexte plus général de l'art. Pour ce faire, il s'est notamment attaché à la comparer à d'autres formes d'art à la fois du point de vue de leur immanence et de leur transcendance¹ (1994). Reprenant et enrichissant la catégorisation proposée par le philosophe Nelson Goodman, il définit le mode d'existence de l'œuvre littéraire, son immanence comme « *allographique* » et la distingue de celui d'œuvres « *autographiques* » telles que la peinture ou la sculpture. La différence devant être entendue de la manière suivante :

« Il me semble donc que les objets allographiques (idéaux) sont exhaustivement définis par leur identité spécifique (puisque'ils n'ont pas d'identité numérique qui en soit distincte), et que les objets autographiques (matériels) sont essentiellement définis par leur identité numérique, ou, comme dit Goodman, leur "histoire de production", puisqu'ils changent constamment d'identité spécifique sans que le sentiment de leur "identité" tout court s'en trouve aboli »

(Genette 1994, p.29)

La littérature se distinguerait donc par la « *pluralité de [ses] modes d'existence* », de ses « *manifestations* », par sa capacité à « *s'incarner* » (Id. 1994, pp.19, 29 et 21) dans différents objets. L'œuvre littéraire en effet prend forme dans différents exemplaires contrairement à certaines œuvres d'art correspondant à un objet unique telles que celles de la peinture. Elle possède ainsi en quelque sorte « *des corps de rechange* » (Souriau E., *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p.48, cité par Genette 1994, p.19). Cette

¹ « Son œuvre propre – la poétique – née dans la mouvance du structuralisme s'est vite dotée d'une autonomie et d'une capacité de renouvellement qui lui ont permis d'échapper au déclin subi par la plupart des théories critiques apparues à cette époque » (Pierre-Marc de Biasi, 2008, « Gérard Genette », *Encyclopédie Universalis*, p.577).

particularité lui confère une capacité particulière de diffusion puisque « *le propre du régime allographique est de permettre une multiplication illimitée des exemplaires de manifestation d'un objet d'immanence idéal et unique* » (Id. 1994, p.200). Régi par une logique d'occurrences, son fonctionnement immanent itératif lui assure ainsi une certaine ubiquité.

Cette approche de la littérature présente l'avantage de ne pas réduire la littérature à un texte même si celui-ci s'avère pleinement intégré comme élément de la réflexion, le régime allographique présupposant un « *objet idéal qui fonde son fonctionnement* » (Id. 1994, p.177). Le texte est donc envisagé comme un modèle que « *"reproduisent", c'est-à-dire manifestent, sous des formes matérielles identiques ou non, le manuscrit original, l'exemplaire imprimé authentique de l'édition originale (ou de toute autre édition autorisée), et leurs éventuels fac-similés frauduleux – mais aussi n'importe quelle transcription produite dans une autre graphie ou typographie, pourvu qu'elle soit orthographiquement" (littéralement) correcte, c'est-à-dire conforme au modèle* » (Id. 1994, p.86).

En évoquant l'œuvre de Marcel Proust :

« [...] le Livre comme monde et le monde comme Livre »

Roland Barthes (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, p.119¹

1.2.3. La littérature comme « construction d'un monde »

Si l'appartenance au régime « *allographique* » permet de définir le mode d'existence de l'œuvre littéraire, elle n'apparaît cependant pas suffisante pour la définir du point de vue de son immanence et amène à se poser la question du contenu. Concernant cet aspect, si l'on en croit Umberto Eco, l'une des problématiques essentielles de la littérature consiste en la constitution et la mise en scène d'un « *monde narratif* » (1992), d'un monde créé par le discours, par la représentation littéraire. La littérature en effet met en jeu du point de vue du contenu une ou plusieurs « *configurations* » spatio-temporelles et sociales (Elias 1991, p.154).

Dans une même perspective, Nelson Goodman évoque la littérature comme « *construction d'un monde* » (1992, p.105) et en précise les procédés. Selon lui en effet, c'est une logique de recreation (bien souvent fictionnelle) qui préside à la construction de l'œuvre littéraire puisque « *la construction du monde commence avec une version et finit avec une autre* » (Id. 1992, p.139) et que « *pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition; faire, c'est refaire* » (Id. 1992, p.22). C'est en fait dans une réflexion beaucoup plus large sur les différentes « *manières de faire des mondes* » (scientifiques, artistiques, etc.) que doit être replacée son analyse de la littérature. Selon Goodman, cette dernière ne diffère au fond pas fondamentalement d'autres modes de construction de mondes :

« *La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction. Cervantès, Bosch et Goya, pas moins que Boswell, Newton et Darwin, prennent, défont et refont, et reprennent nos mondes familiers, en les*

¹ (1953 pour la 1^{re} éd.).

refondant de manières remarquables et parfois obscures, mais finalement reconnaissables – c'est-à-dire re-connaissables »

(Id. 1992, p.149).

Comme le second chapitre de cette thèse s'est attaché à le préciser, cette analyse du ou des monde(s) construit(s) par la littérature semble présenter un intérêt pour de nombreux géographes qui ont choisi de centrer leur étude sur cette/ces « *configuration/s* » créée/s par la littérature. Cette géographie interne de l'œuvre littéraire se plaît à analyser l'espace représenté en mobilisant les outils classiques du géographe. Elle conduit ainsi à explorer cet espace interne comme serait étudié tout autre espace réel. Cette approche de l'œuvre littéraire comme objet d'étude géographique correspond à la démarche privilégiée par la très grande majorité des géographes travaillant sur la littérature. Cependant, comme cela a pu être précisé précédemment au second chapitre, cette géographie de l'œuvre littéraire comme témoignage d'un rapport au monde et à l'espace particulier conduit à travailler sur la représentation d'un seul individu et présente donc une portée relativement limitée pour éclairer les rapports des hommes à l'espace. Or, dans la suite de ce chapitre, le lecteur de cette thèse aura l'occasion de découvrir que la littérature met en jeu bien d'autres « *configurations* » spatio-temporelles et sociales (Elias 1991, p.154). Elle présente donc d'autres enjeux pour le géographe qui lui permettent de dépasser la seule échelle individuelle.

1.2.4. Des signaux stylistiques aux effets de l'écriture : opacification du message et « *aptitude à la trahison* »

En tant qu'elle construit au sein de ses œuvres des mondes, si la littérature est comparée par Goodman à d'autres manières « *de faire des mondes* », ce sont les moyens qu'elle met en œuvre pour les élaborer qui amènent à la distinguer. L'écriture et ses procédés lui permettent en effet de construire et de transmettre ses représentations. Cette question des procédés d'écriture a très longtemps monopolisé le devant de la scène dans les travaux sur la littérature et constitue un axe toujours profondément privilégié dans l'enseignement, que ce soit dans le secondaire ou à l'université. La stylistique (analyse des signaux de littérarité, des procédés stylistiques) a par le passé et continue aujourd'hui de former les générations d'étudiants. *Le Gradus* (Dupriez 1984) reste la bible de chevet de générations des élèves de classes préparatoires en lettres supérieures.

Certains procédés stylistiques restent donc très fortement associés à la littérature dans le sens commun mais aussi chez de nombreux critiques. Pourtant de nombreux travaux ont démontré qu'ils constituaient un critère insuffisant pour prétendre à lui tout seul définir la littérature. Par ailleurs, la littérature moderne et contemporaine a largement remis en question certaines frontières de la littérarité, rendant difficile, voire impossible, la définition d'une spécificité stylistique de la littérature. Ainsi, dans son célèbre ouvrage, *Le Degré zéro de l'écriture* (1972) Roland Barthes a analysé ces « *écritures neutres* », « *blanches* » comme relevant d'« *une forme sans hérédité [qui] ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe* » (Id. 1972, p.11). Camus, Blanchot, Cayrol, Queneau sont ainsi présentés comme autant de représentants de cette tendance d'une « *recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture* » (Id. 1972, p.67).

Au regard de ce qui vient d'être précisé, tenter de définir la littérature par une approche stylistique peut donc rapidement conduire à une impasse. Cependant, la question de l'écriture ne doit pas pour autant être complètement évacuée. C'est au travers de la question de ses effets et notamment de l'opacification du message de l'œuvre littéraire qu'elle produit qu'elle mérite d'être interrogée. L'écriture, en effet, correspond au moyen par lequel la littérature « *fonctionne d'une certaine façon comme un symbole* » et « *littéralement ou métaphoriquement, ell[e] exemplifi[e] des formes, des sentiments, des affinités, des contrastes* » (Goodman 1992, p.100 et 188). Cette capacité de l'écriture à construire un/des « monde/s » comme « *symbole[s] exemplifiant[s]* » (Id. 1992, p.100) repose sur une certaine « *aptitude à la trahison* » (Escarpit 1970a, p.28) qu'elle autorise. L'opacification du message par le biais de l'écriture assure en effet une grande richesse, une pluralité d'interprétations et détermine donc sa capacité à se constituer en « *symbole exemplifiant* » :

« [...] est littéraire une œuvre qui possède une "aptitude à la trahison", une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle. [souligné dans le texte] [...]. »

On peut [...] dire qu'une œuvre est d'autant plus littéraire – c'est-à-dire littérairement "bonne" – que sa disponibilité et donc sa faculté de communication est plus durable et plus étendue »

(Id. 1970, p.28).

Aborder la question de l'écriture littéraire sans prétendre en saisir les caractéristiques formelles et stylistiques spécifiques mais bien plutôt en interrogeant son « *aptitude à la trahison* », sa capacité à délivrer un message opacifié permet ainsi d'éviter un certain nombre d'écueils du textualisme. Une telle démarche s'appuie en effet sur le principe d'une distinction entre texte et œuvre que Gérard Genette a proposé (1994). Si le texte correspond au fond à « *une affaire strictement syntaxique* » (Goodman N., 1968, *Langages de l'art*, trad. fr. de J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 cité par Genette 1994, p.270), la notion d'œuvre implique une dimension autrement plus processuelle puisqu'elle « *commence là où le texte se met à fonctionner, c'est-à-dire à faire l'objet d'une lecture et à porter un sens* » (Id. 1994, p.274). L'œuvre peut donc se définir comme un texte en action, comme « *la manière dont le texte agit* » (Id. 1994, p.275). La pertinence de cette distinction se trouve renforcée par le célèbre et convaincant exemple Borges / Cervantes pris par Genette qui invite au constat d'un même texte mais de deux œuvres différentes¹. Définir le texte comme « *une potentialité d'œuvre, sous diverses conditions attentionnelles* » et donc l'œuvre comme « *objet de relation esthétique* » (Id. 1994, p.274 et 287) revient à proposer une approche profondément tout à la fois processuelle mais aussi relationnelle, puisque, au fond, dans le passage qui s'opère du texte à l'œuvre, dans l'interrogation de la manière dont un texte

¹ Comme le précise Genette, « *les deux phrases de Cervantès et de Ménard dénotent la même chose (et jusqu'ici elles ont donc encore "la même phrase")*, mais elles n'ont pas la même connotation, et pour les deux raisons énoncées par Borges : l'une, que je viens de mentionner, est que la même opinion n'a pas la même résonance à deux époques différentes ; l'autre est que le style de cette phrase, standard au XVII^e siècle, est archaïque au XX^e » (Genette 1994, p.278).

« fonctionne » et accède au statut de l'œuvre, c'est un troisième élément qui se voit investi implicitement dans l'analyse : le lecteur.

1.2.5. Les sciences sociales ou la nécessité de dépasser la question de l'immanence

Au terme de cette tentative de définition de la littérature, il convient de conclure sur la possibilité d'un positionnement pertinent de la géographie sur la question de l'immanence. Peut-elle raisonnablement prétendre éclairer la littérature d'un point de vue "interne", du point de vue du texte ? Est-il souhaitable qu'elle le fasse ? Pour répondre à ces questions il convient de se remémorer une partie des conclusions établies dans le second chapitre de cette thèse sur les limites des travaux géographiques ayant choisi cet objet. Par ailleurs, il paraît particulièrement éclairant pour compléter ce constat de le mettre en perspective avec celui, également fort critique, proposé par Nathalie Heinich la sociologie des œuvres d'art qui y voit « *la regrettable rémanence d'une conception pré-sociologique de la sociologie de l'art* » (2007, p.28)¹. Soulignant les limites de ce genre d'approche en la replaçant dans le contexte d'un projet scientifique d'une science sociale, ses arguments apparaissent pour partie transposables à la géographie. Deux d'entre eux méritent d'être maintenant convoqués :

- ce genre d'approche trahit une « *valorisation implicite des œuvres d'art* » et une forme de « *normativité non explicitement assumée* » que Nathalie Heinich juge contraire à démarche scientifique de la sociologie (Id. 2007, p.28) ;
- « *elle est sous-tendue par un hégémonisme sociologiste – très présent chez Bourdieu – postulant que la sociologie devrait coiffer toutes les autres disciplines [...] en proposant des explications de niveau supérieur* » (Id. 2007, p.28).

Critique, la réflexion de Nathalie Heinich n'en est pas moins constructive et comporte un enseignement dont la géographie, du fait de son statut de science sociale, mériterait de tirer partie. Elle oppose en effet à cette approche critiquée « *une conception distribuée des connaissances* » dans laquelle le chercheur en science sociale gagnerait à reconnaître qu'il « *n'est certainement pas mieux placé que l'historien d'art [ou que le littéraire] pour parler des œuvres [et de littérature], du moins telles qu'elles sont définies par la tradition esthète [littéraire]* » (Id. 2007, p.28). Il s'agirait donc de passer d'un modèle disciplinaire « *hégémoniste* » à un modèle de « *"compétences distribuées", permettant un passage de relais avec les disciplines voisines, plutôt qu'un rapport agonistique cherchant à affirmer la suprématie de la sociologie, y compris sur les terrains déjà investis par d'autres* » (Id. 2001, p.88).

Ainsi, tout naturellement les tentatives définitionnelles de la littérature par l'immanence avaient induit, un glissement de la question du texte "en lui-même" vers une approche plus relationnelle impliquant au final la nécessité d'un recours à question du lecteur et de l'extériorité du texte. Par ailleurs, l'interrogation sur la pertinence d'une focalisation sur la question de l'immanence pour la géographie – même si celle-ci s'avère incontournable pour penser la littérature dans sa complexité et que le géographe ne peut donc en faire

¹ Voir également à cet égard : « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler », *Sociologie de l'art*, n°10, 1997.

l'économie –mène à constater qu'elle ne semble pas pouvoir constituer un objet de recherche très cohérent avec la démarche scientifique d'une science sociale. Les nombreuses incomplétudes d'une approche par l'immanence et l'insatisfaisant projet qu'elle représente pour la géographie conduisent donc à aborder d'autres aspects participant à la compléter et à élaborer une définition de la littérature qui en respecte davantage la complexité en s'appuyant également sur d'autres aspects.

1.3. ... à la littérature comme processus et à la question de sa transcendance

L'insuffisance des critères de définition reposant sur l'immanence amène à envisager la littérature, non plus comme un simple objet, mais bien plutôt comme un « *processus* » (Escarpit 1970a, p.29; Esquenazi 2007) dans une approche davantage relationnelle, capable de prendre en compte le lecteur et la dimension sociale dans sa définition même. La lecture de *Temps et récit* de Paul Ricoeur proposée par Florent Gaudez et Cécile Léonardi éclaire cet aspect : « *le monde du texte est à envisager comme une configuration (Mimésis II) de tout un champ sémantique et symbolique socialement préfiguré (Mimésis I) que le lecteur, par l'acte de lecture, va potentiellement re-figurer (Mimésis III)* » (Gaudez, Léonardi 2007, p.284). L'œuvre littéraire ne peut donc exister en tant que telle qu'à condition de s'actualiser au travers d'une lecture, de son saisissement par le travail, le regard du lecteur.

Jean-Pierre Esquenazi, a tenté de conceptualiser et de synthétiser cette idée d'une œuvre d'art comme processus qui sous-tend de nombreux travaux depuis une quarantaine d'années dans le champ de la pragmatique mais aussi de la sociologie de l'art. Selon lui en effet, « *une œuvre n'est pas un objet* » (Esquenazi 2007, p.186) mais bien plutôt « *un processus au travail* » (Id. 2007, p.194). Il rappelle la pluralité des interprétations possibles d'une même œuvre en précisant que, du fait de ses « *différentes traversées d'espaces sociaux variés* », elle est amenée à « *chang[er] d'aspect, de statut, de signification, de rôle* » et par conséquent « *participe d'une histoire et même de plusieurs histoires* » (Id. 2007, p.186). Par ailleurs, revenant sur le processus d'interprétation, il insiste sur le fait que celui-ci repose sur une opération de réduction du « *possible interprétatif* » du texte (pour ce qui concerne la littérature) et implique nécessairement « *une sélection* » dans la richesse de ce que l'œuvre propose aux lecteurs (Id. 2007, p.194). Ainsi, pour poursuivre la réflexion introduite par Nelson Goodman sur la littérature comme création de monde(s), « *tout se passe comme si les interprétations construisaient des mondes différents avec la même œuvre* » (Id. 2007, p.194).

Une telle approche implique une évolution considérable du point de vue porté sur la littérature. Celle-ci n'est plus abordée simplement comme un objet dans l'illusion d'arriver à la définir uniquement par ce qu'elle *serait*, mais bien plutôt, dans une approche tout à la fois processuelle et relationnelle, visant à préciser ce qu'elle *fait*. Le titre de l'ouvrage de Gérard Genette de 1994 est un excellent indice de cette évolution de la conception de l'art et de la littérature. C'est désormais « *l'œuvre de l'art* » et non plus l'œuvre d'art qui se trouve placée au cœur de la réflexion, entendu que ce que l'art *fait* participerait à définir ce que l'art *est*.

1.3.1. Les efforts de théorisation

❖ *La question du lecteur et du rapport au social dans la théorie sartrienne*

Sartre a été l'un des premiers à développer une théorie sur la littérature intégrant pleinement la question du rapport au lecteur et au contexte social. Robert Escarpit le considère d'ailleurs dans *Le littéraire et le social* (1970) comme un précurseur sur lequel il convient de s'appuyer et Paul Dirkx, dans la synthèse qu'il proposera en 2000 sur la sociologie de la littérature, considère la réflexion de l'écrivain-philosophe existentialiste comme « *sociologique et historique* » (Dirkx 2000, p.102). Sartre a pu préciser sa théorie du lecteur et du rôle social de l'écrivain dans plusieurs contributions¹. L'écrivain doit selon lui se caractériser par un investissement social et politique fort. Citant les exemples Voltaire / Calas, Zola / Dreyfus, Gide et l'administration du Congo, il en vient à l'un des points essentiels de sa conception de l'écrivain : sa responsabilité devant l'Histoire.

Selon lui en effet, l'écrivain se doit d'être « *en situation dans son époque* » ce qui fonde sa responsabilité puisque si « *chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi* » (*Les Temps modernes*, 1945). L'écrivain a donc comme devoir d'assurer une certaine « *fonction sociale* » et de « *concourir à produire certains changements dans la Société* ». Aux antipodes de la conception des surréalistes, celle de Sartre revendique donc une position de l'écrivain qui se résume à un mot : l'engagement.

Cette question du rapport de l'écrivain au social qui sous-tend la réflexion sartrienne repose sur l'intégration de la question du lecteur dans la définition de la littérature. Pour Sartre :

« [...] l'objet littéraire est une étrange toupie qui n'existe qu'en mouvement.
Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne
dure qu'autant que cette lecture peut durer »

Sartre (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, p.52,
cité par Escarpit (1970), p.18.

Cette conception « *dialectique* » des rapports auteur / lecteur s'appuie également sur un autre principe : le « *pacte de générosité* » (Sartre 1948 cité par Dirkx p.98) qui fonde selon Sartre le rapport auteur / lecteur. L'acte d'écriture repose sur une anticipation de la lecture dans lequel l'auteur oriente en partie sa création en fonction du lecteur.

Avec Sartre, le lecteur se trouve donc désormais pleinement intégré comme acteur incontournable de la littérature : en amont, du fait de l'anticipation de l'acte de lecture lors de l'écriture, et en aval, du fait de la lecture comme actualisation nécessaire à la vie de l'œuvre.

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, 1948, des textes parus dans sa revue *Les Temps modernes*, une conférence à la Sorbonne sur *La Responsabilité de l'écrivain*, novembre 1946, « Qu'est-ce qu'écrire ? », « Pourquoi écrire ? », texte de 1947, réédité en 1948 dans *Situations II* avec « Présentation ».

Nombreux sont les travaux qui vont développer ces premiers principes en proposant des théorisations assez approfondies de ces questions du rapport au lecteur et au social. Il s'agit donc maintenant de prêter attention à quelques-uns d'entre eux qui proposent des bases solides et particulièrement intéressantes pour penser ces questions.

❖ L' « œuvre ouverte », l'interprétation et ses limites (Eco 1962)

Dès le début des années 1960, Umberto Eco commence à élaborer une théorie de l'interprétation particulièrement précise et qui remportera un très grand succès. La première édition de *L'œuvre ouverte* en 1962 (traduite en 1965) en constitue un premier temps fort que ses contributions suivantes auront à charge de compléter. Selon lui en effet, les œuvres littéraires se caractérisent par une certaine ouverture en ce sens « *que chacune d'elles comporte, au-delà d'une apparence définie, une infinité de "lectures" possibles* » (1965, p.43). C'est donc le principe d'un large champ des possibles interprétatifs qui caractériserait l'œuvre littéraire. Le principe d'une « *dialectique* » (Id. 1965, p.124) auteur / lecteur se voit donc réaffirmé¹, entendu que « *tout texte est une machine paresseuse qui prie le lecteur d'accomplir une partie de son propre travail* » (Eco 1996, p.9)².

Cependant, comme s'attacheront à le préciser ses ouvrages ultérieurs (1992; 2003; 1996), cette ouverture et la pluralité des interprétations qu'elle rend possible connaissent leurs limites. En effet, « *le lecteur peut inférer des textes ce qu'ils ne disent pas explicitement (la coopération interprétative est basée sur ce principe), mais il ne peut faire dire aux textes le contraire de ce qu'ils ont dit* » (Id. 1996, p.98). L' « ouverture » de l'œuvre littéraire s'arrêterait donc aux frontières de la « *surinterprétation* » et de la « *paranoïa exégétique* » (Id. 1992, p.144 et 133). Ces précisions permettent à Umberto Eco d'occuper une position intermédiaire refusant deux formes d'extrémismes : celle d'une œuvre complètement déterminée par l'auteur (cf. textualisme) et celle d'une œuvre ouverte à des possibilités d'interprétations infinies, cette seconde lecture étant jugée caractéristique d'une certaine « *dérive hermétique* » (Id. 1992, p.370).

Enfin, la distinction entre « *lecteur modèle* » et « *lecteur empirique* » apparaît comme un autre élément particulièrement intéressant des théories d'Eco. Selon lui en effet, il convient de différencier le « *lecteur modèle* » correspondant à « *un lecteur-type que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer* » du « *lecteur empirique* » qui « *utilise le texte comme réceptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte ou que le texte suscite fortuitement en lui* » (Id. 1996, p.15). Ces deux types de lecteurs impliquent des modalités de lecture quelque peu différentes. Le « *lecteur modèle* » se trouverait en effet davantage du côté de l'acte « *interpréter* » et le lecteur empirique du côté d'une « *utilisation* » du texte littéraire (Id. 1996, p.16). Pour Eco, le lecteur modèle serait donc davantage à même de respecter les « *règles du jeu* » interprétatif (Id. 1996, p.16).

¹ Et ce dans un sens comme dans l'autre puisque là encore l'acte d'écriture est conçu comme une anticipation des réactions du lecteur : « *Il s'agissait de comprendre comment l'œuvre [dans l'œuvre ouverte], en prévoyant un système d'expectatives psychologiques, culturelles et historiques de la part du récepteur (nous dirions aujourd'hui "horizon d'attentes"), essaie d'instituer ce que Joyce appelait, dans Finnegans Wake, un "Ideal Reader"* » (Eco 1992, p.27).

² Pour développer cette question des possibles interprétatifs du texte littéraire, Umberto Eco emploie la métaphore du bois : « *un bois est un jardin dont les sentiers bifurquent. Et même si un bois n'est pas quadrillé de sentiers, chacun a le loisir de tracer son propre itinéraire en prenant à droite ou à gauche d'un arbre donné, à chaque arbre rencontré. Dans un texte narratif, le lecteur doit à chaque instant accomplir un choix* » (Eco 1996, p.12).

Robert Escarpit, en développant une théorie de la littérature comme communication aborde également cette question des rapports entre lecteur et auteur sous l'angle d'une « *mythologie réciproque* » (1970a, p.26) précisant que l'écrivain comme le lecteur se construisent chacun une image de l'autre. Il aborde également le fossé qu'il peut y avoir entre le lecteur « *à qui* » l'auteur écrit (le lecteur « *modèle* » d'Umberto Eco) et le lecteur « *pour qui* » il écrit, c'est-à-dire le lecteur réel, précisant qu'ils « *se confondent rarement* » (Id. 1970, p.27).

❖ L' « horizon d'attente » : l'école de Constance et le groupe de l'Allemagne de l'Est

Enfin, si les travaux d'Umberto Eco éclairent particulièrement bien la question du rapport au lecteur en se situant à l'échelle individuelle, au cours des années 1970, la théorie de la réception apporte également sa contribution en intégrant également plus précisément la question de la société. Son représentant le plus célèbre Hans-Robert Jauss (1978) a proposé le concept, désormais célèbre, d' « *horizon d'attente* » pour interroger les relations auteur / lecteur / société, concept pouvant s'entendre comme :

« [...] le système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »

(1978, p.49).

Il permet donc de prendre en compte dans l'analyse de la question littéraire les attentes spécifiques des individus ou groupes sociaux ainsi que la situation socio-historique qui construit en partie ces attentes. Jauss propose de distinguer deux types d'*horizons d'attente*. Le premier, « *l'horizon d'attente littéraire* » serait intra-littéraire, c'est-à-dire compris dans les limites de l'œuvre, alors que le second, « *l'horizon d'attente social* » serait pour sa part extra-littéraire, et relèverait du lecteur, de son expérience individuelle, artistique et sociale.

Naumann et son groupe de l'Allemagne de l'Est ont joué un rôle très important dans la conception de l'*horizon d'attente* de Jauss qui a beaucoup évolué et s'est enrichi au fil des années et des travaux de l'école de Constance. Ce groupe de l'Allemagne de l'Est, au travers de concept tel que la « *Rezeptionsvorgabe* » qui peut se traduire par « *prédisposition à la réception* » a particulièrement enrichi la théorisation sociale de l'esthétique de la réception en précisant que celle-ci était en grande partie influencée par des facteurs sociaux et historiques. Par ailleurs, comme le rappelle Maria Marta Laus Pereira Oliveira¹, Naumann a particulièrement insisté sur le rôle des instances médiatrices (librairies, bibliothèques, activités sociales liées à la lecture, enseignement de la littérature, fonction des institutions, de la presse, des éditeurs, etc.) et a largement participé à compléter les propositions de Jauss en démontrant que « *si chaque lecteur réagit à un texte de façon individuelle, la réception reste*

¹ En s'appuyant sur le travail de Rita Schober (1980), « À Estética da recepção e o problema do realismo » in *Vértice*, n° 434-435, Coimbra, pp. 257-271.

fondamentalement un fait social » et qu' « elle rassemble les caractéristiques communes aux réactions d'un groupe de lecteurs à un moment historique donné » (Laus Pereira Oliveira).

❖ *La « transcendance » de la littérature (Genette 1994)*

La contribution de Gérard Genette sur l'œuvre d'art peut se lire comme une synthèse particulièrement intéressante pour définir l'œuvre littéraire puisqu'elle conduit à l'envisager tout à la fois du point de vue de l'immanence mais aussi de la transcendance :

«[...] si l'immanence, sous ses deux régimes, est bien de l'ordre de l'"être" ("De quelles sortes d'objets s'agit-il ?"), la transcendance, sous ses divers modes, est davantage de l'ordre du "faire" ou de l'"agir", puisqu'elle tient au rapport variable entre l'objet d'immanence et l'effet qu'il exerce (ou non) sur ses récepteurs [...]. Si l'immanence définit en quelque sorte l'œuvre au repos (ou plutôt en attente), la transcendance nous montre déjà, au moins à l'horizon, l'œuvre en action, et l'art à l'œuvre »

(1994, p.288).

L'œuvre littéraire se définirait donc aussi par sa capacité à « *transcender les limitations du temps et de l'individu* » (Id. 1994, p.93).

La transcendance repose en partie sur le fonctionnement « *partiel* », « *sélectif* » de toute forme de réception de l'œuvre littéraire, étant donné que « *deux récepteurs peuvent porter leur attention sur des traits différents de la même œuvre* » (Id. 1994, p.283). Ces réceptions plurielles dépendent en partie des contextes sociaux de réception d'une même œuvre d'art qui implique des « *paradigmes esthétiques* » différents influençant « *la tolérance opérable du public* » (Id. 1994, p.232). En grande partie « *historiquement et culturellement déterminée* » la réception des œuvres littéraires consisterait donc à lire les œuvres « *à la lumière et dans la perspective de notre hic et nunc* » (Id. 1994, p.281 et 285).

Ainsi, ce détour du côté de ces théories enrichi considérablement la définition de la littérature. Ces exemples de conceptualisations de l'œuvre littéraire comme « *œuvre ouverte* », de son interprétation plurielle et de ses limites, la question des « *horizons d'attente* », ou encore de la transcendance et des facteurs socio-historiques influençant sa réception apparaissent comme autant d'outils permettant de penser la littérature non plus seulement du point de vue du texte mais dans une approche beaucoup plus complexe de l'œuvre littéraire conçue comme processus en partie social.

Cependant, si ces propositions apparaissent incontournables et constituent autant d'avancées notables dans la manière d'aborder la littérature, elles envisagent le rapport au lecteur et la prise en compte de la dimension sociale uniquement d'un point de vue théorique, sans enquête sur les conditions réelles de l'entrée en dialogue de l'œuvre littéraire avec son public mais aussi, plus largement, sur l'articulation entre société et littérature. S'inscrivant dans la logique d'une science sociale forte de ses compétences en matière de travail d'enquête, la sociologie de la littérature s'est saisie de ces questions dans une démarche résolument plus empirique qu'il convient donc maintenant d'aborder.

1.3.2. La sociologie de l'art : le recours au travail d'enquête des sciences sociales

Contrairement à ce qui avait pu être constaté pour la « *géographie de la littérature* » dans le second chapitre de cette thèse, la sociologie de la littérature se caractérise tout à la fois par son investissement plus précoce de la littérature comme question sociale (depuis une quarantaine d'années), par une réflexion théorique plus approfondie mais aussi par des travaux de recherche empiriques tout à la fois fort nombreux et convaincants. Elle mérite donc d'autant plus l'attention. La sociologie de la littérature a d'ailleurs réussi à acquérir ses lettres de noblesse sur la question littéraire, à faire valoir son point de vue spécifique et à s'institutionnaliser d'une manière assez efficace¹ (Moulin 2007; Heinich 2007; Sebbah 2007).

❖ *La sociologie de l'art : questions et méthodes*

C'est en tant qu'elle représente un « *fait de société* » (Dirkx 2000, p.32) que la sociologie s'est intéressée à la littérature. Tentant d'appréhender l'articulation entre société et littérature sous de multiples angles de vue, elle s'est avérée sur ce point bien « *loin d'avoir des visées déterministes ou simplificatrices* » (Id. 2000, p.13). Elle a envisagé la littérature tout à la fois du point de vue de l'œuvre, du livre, de la lecture démontrant que « *c'est dès la première lettre que l'écriture, au même titre que la lecture, est travaillée de l'intérieur, dans ce qu'elle a de plus intime, par les logiques sociales, et ce du fait qu'elle est le produit d'un être humain socialisé depuis sa naissance, si "asocial" soit-il* » (Id. 2000, p.13).

Dépassant la simple question du rapport auteur / lecteur, elle a interrogé l'ensemble des interactions, des acteurs et des logiques sociales participant à l'existence de l'œuvre littéraire. Ont par exemple été investis comme objets de recherches plusieurs groupes d'acteurs : les médiateurs (éditeurs, critiques, libraires, bibliothécaires, etc.) mais aussi écrivains et lecteurs, soit tout un ensemble d'acteurs participant à faire de la littérature une activité sociale complexe. Du point de vue des logiques à l'œuvre, un certain nombre de travaux se sont intéressés aux déterminants économiques de l'œuvre littéraire (commandes, processus de sélection des manuscrits, distribution et diffusion, vente, consommation, adaptations, etc.) ainsi qu'au rôle joué par certaines institutions, notamment l'école, dans la construction de la culture littéraire par exemple.

Dans le panorama sur la sociologie de l'art (2001) qu'elle a proposé, Nathalie Heinich explique que cette branche de la sociologie est née de travaux de spécialistes d'esthétisme et de l'histoire de l'art ayant choisi d'investir la question du rapport au social. Son évolution s'est donc faite à partir de ce point de départ en trois temps au cours desquels elle s'est peu à peu émancipée et distinguée des domaines de connaissances ayant fondé ses origines. Ainsi, « *après l'esthétique sociologique de la première génération et l'histoire*

¹ Ces représentants illustres (tels que Michel Maffesoli, Bruno Pequignot, Jean Duvignaud, Jacques Leenhardt, Raymonde Moulin et bien d'autres), sa revue, *Sociologie de l'art*, le bon taux de qualification au CNU de ses docteurs, mais aussi la création en 1984 du Centre de sociologie des arts, laboratoire de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales associé au CNRS ou encore du GDR « Analyses comparées de la valeur artistique en sociologie et en économie » et du GDR « Œuvres, publics, sociétés » : OPuS, apparaissent comme autant d'indices d'une bonne institutionnalisation.

sociale de l'art de la deuxième génération, la sociologie d'enquête de la troisième génération a fait la preuve que la sociologie de l'art peut répondre aux critères de rigueur, aux méthodes contrôlées et aux résultats positifs qui signent l'appartenance d'une discipline aux sciences sociales, et non plus aux traditionnelles "humanités" » (Id. 2001, p.100)¹. Introduisant de nouvelles perspectives mais surtout des résultats d'enquêtes concrets, elle a donc réussi à « arracher son objet au poids de la tradition esthétique qui en eut longtemps le monopole » (Id. 2001, p.100).

C'est grâce à ses méthodes d'enquête, grâce aux savoir-faire de la sociologie qu'elle a atteint cet objectif. Même si la sociologie de l'art se caractérise par une très grande hétérogénéité en termes d'objets d'études et de choix méthodologiques, il reste possible de distinguer deux grandes options, deux principales méthodes d'enquêtes utilisées : la statistique (économétrie) et l'ethnométhodologie (entretiens, observations, etc.). En faisant ce choix d'un fort ancrage dans les problématiques d'une science sociale par l'investigation de la littérature comme fait social, mais aussi de la mobilisation d'outils d'enquêtes spécifiques, la sociologie de la littérature a apporté une contribution particulièrement intéressante sur la littérature. Elle a réussi le pari de démontrer que « *les problématiques et les méthodes sociologiques éprouvées dans d'autres domaines étaient désormais à l'œuvre dans le domaine de l'art longtemps tenu, par convention sociale, comme inaccessible à l'analyse sociologique* » (Moulin 2007, p.15).

❖ Quelques exemples de travaux

Du fait de l'hétérogénéité des contributions, de leurs choix de focalisation sur des aspects très différents de la littérature comme processus et de la multiplicité des options méthodologiques qu'elles retiennent, il serait impossible, en quelques pages, de dresser un panorama exhaustif de l'ensemble des travaux de la sociologie de la littérature. Les lignes qui suivent s'attacheront donc simplement à proposer un aperçu de quelques axes de réflexion investis par cette branche de la sociologie permettant d'apprécier un certain nombre de résultats intéressants qu'elle a pu produire.

Certains travaux se sont par exemple intéressés à la question de l'écrivain, dans des perspectives finalement proches de celles de la sociologie des professions ou de l'identité. Par des méthodes d'enquête associant l'analyse de données statistiques à des méthodes d'enquête plus qualitatives comme l'entretien, la récente étude de Bernard Lahire sur *la Condition littéraire* (2006a) analyse ainsi ce qu'est au fond un écrivain aujourd'hui, ses conditions sociales et économiques, ses conditions de vie et leur influence sur la production de l'œuvre littéraire.

¹ Nathalie Heinich distingue trois générations en sociologie de l'art :

- l'« *esthétique sociologique* » qui correspond, selon elle, à un « *stade présociologique* » (2001, p.25) et dont les principaux représentants furent Pierre Francastel, l'École de Francfort, Walter Benjamin. Elle aborde les rapports entre l'art et la société en les envisageant comme des entités distinctes et extérieures l'une à l'autre ;
- l'« *histoire sociale de l'art* » s'étant intéressée à l'art dans la société en éclairant notamment les questions du mécénat, des institutions, du contexte de production et de réception.
- la « *sociologie d'enquête* » (2001, p.41) qui a investi le fonctionnement du milieu de l'art, ses acteurs, sa structure interne comme une société et comme objets de recherche.

Constatant cependant en parlant de l'auteur que « *tout l'appareil de communication lui échappe* » et qu' « *entre lui et son lecteur s'interpose le formidable système de sélection et de hiérarchisation de l'institution littéraire : choix de l'éditeur, orientation du libraire, jugement du critique et surtout examen d'entrée au corpus des auteurs reconnus par l'Université* » (Escarpit 1970a, p.22) certaines contributions ont plus particulièrement abordé la question de la médiation, c'est-à-dire de tout ce qui intervient entre une œuvre littéraire et son lectorat. Ils ont notamment permis d'élaborer une sociologie du marché littéraire et des intermédiaires culturels.

Dès les années 1960, sous l'égide de Robert Escarpit, l'école de Bordeaux a ainsi conduit toute une série d'enquêtes sur les modes de production mais aussi de circulation de la littérature notamment par un traitement statistique des faits sociaux présidant à l'œuvre littéraire. Abordant la littérature comme « *appareil* », l'envisageant tout à la fois comme production, marché, consommation, ils ont insisté sur le rôle prépondérant de l'éditeur comme « *producteur* », « *entrepreneur qui prend la décision, responsable de fabriquer et de mettre en valeur le livre* » (Id. 1970, p.32) et sur l'importance des logiques économiques dans la production littéraire¹. Une partie du jeu littéraire échappe donc en quelque sorte à l'auteur et le livre apparaît comme « *le résultat d'une série de sélections opérées par divers filtres sociaux, économiques et culturels dans les projets que les écrivains ont menés jusqu'au stade de l'écriture* » (Id. 1970, p.32). Si l'éditeur joue un rôle prépondérant du fait de « *sa capacité à orienter l'écriture et la lecture* » (Dirkx 2000, p.109) d'autres acteurs participent au jeu littéraire et « *la sélection économique [s'avère] complétée par une sélection-hiérarchisation émanant de la communauté élitaires des intellectuels* » (Escarpit 1970a, p.33) à savoir les critiques ou lecteurs au compte de l'éditeur. Sélection à laquelle viennent ensuite s'ajouter celles des diffuseurs tels que les libraires et bibliothécaires par exemple.

Largement introduites par les travaux de l'école de Bordeaux, ces questions constitueront des axes de recherche particulièrement fructueux pour la sociologie qui proposa de nombreuses études sur la structure du marché littéraire ou d'autres analyses de la littérature comme industrie. Deux numéros de la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* proposèrent ainsi en 1999 une analyse des « *champs* » éditoriaux de différents pays permettant d'apprécier les logiques actuelles de sélection et de publication des textes littéraires en démontrant une nouvelle fois leur poids sur les pratiques d'écriture².

Se concentrant plus spécifiquement sur la lecture, des enquêtes ont pu éclairer les caractéristiques sociales et les comportements de certains lectorats. Là encore, l'école de Bordeaux a joué un rôle certain en précisant certains facteurs contribuant à influencer le regard du lecteur tels que « *sa formation scolaire* », « *ses expériences de lectures antérieures* », « *mais surtout de sa problématique personnelle* » (Escarpit 1970a, p.31). Des contributions s'attacheront au lectorat de certains genres spécifiques tel que le roman noir (Collovald, Neveu 2004), d'autres à la construction des compétences de lectures en interrogeant le rôle des modèles de lectures familiaux ou scolaires (Leenhardt, Jozsa 1999). Enfin certains, tels que Christine Baudelot, Marie Cartier, Christine Deprez, (1999) ou Fanny

¹ Robert Escarpit expliquait ainsi que « *le seul jeu économique élimine en un an près de 90% des œuvres publiées. [...] Vingt ans après leur parution 1% des œuvres sont devenues des « classiques » et sont inscrites sur une liste ne variant que constitue le stéréotype de la culture littéraire, ce qu'on appelle en fait "la littérature" à l'Université* » (1970a, p.36).

² *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1999, n°126-127 et décembre 1999, n°130.

Renard (2007), choisiront comme point de départ certains groupes sociaux spécifiques en abordant la question des lectures des jeunes. Ce sont également l'évolution des pratiques des lecteurs au cours du temps qui ont pu être analysées (Mauger et al. 1999) ou encore la corrélation entre pratiques culturelles et capital scolaire et social (Poulain 1993; Seibel (dir.) 1996; Singly 1993). Au terme de l'examen de ces quelques exemples sur la seule sociologie de la lecture, apparaissent la très grande richesse et la très grande diversité des travaux entrepris qu'il serait bien vain de prétendre ici résumer exhaustivement.

La littérature en tant que « *monde à part* » (Dirkx 2000, p.121) fut également abordée par l'un des plus illustres représentants de la sociologie française, Pierre Bourdieu. Dans *les Règles de l'art* paru en 1992, il analyse en détail le champ littéraire et son fonctionnement. L'écrivain apparaît comme un agent qui se caractérise par sa capacité à adopter une position originale dans l'« *espace des possibilités offertes – c'est-à-dire les différents genres, écoles, styles, formes, manières, sujets, etc.* » (Id. 2000, p.389) qui représente donc un « *l'univers fini des potentialités* » (Id. 2000, p.387). L'enjeu dans le champ littéraire pour l'écrivain est donc de « *faire exister une nouvelle position* » (Id. 2000, p.261), d'affirmer la « *singularité de son projet créateur* » (Id. 2000, p.167), et de se construire ainsi une identité spécifique. Du point de vue des grandes logiques de fonctionnement du champ littéraire et des stratégies des écrivains, Pierre Bourdieu a pu démontrer que celles-ci se partageaient « *entre deux limites qui ne sont, en fait jamais atteintes, la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences* » (Id. 2000, p.235).

La théorie bourdieusienne des champs a remporté un succès certain et a inspiré de nombreux chercheurs en sociologie de la littérature qui se sont plus à intégrer dans leurs approches un certain nombre de ses concepts au point¹. Le rôle de Pierre Bourdieu ne s'arrête d'ailleurs pas à celui de théoricien visionnaire puisqu'il a également assuré un rôle certain dans la légitimation de la sociologie de l'art et son institutionnalisation en publiant un certain nombre de travaux sur l'art et la littérature dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* qu'il a longtemps dirigée.

Ainsi, comme en témoigne les quelques résultats qui viennent d'être abordés, la sociologie de la littérature a réussi le pari de construire une position disciplinaire spécifique, pertinente et complémentaire aux études littéraires en mettant en œuvre « *sa capacité à travailler au niveau du collectif : au minimum, en mettant des objets individuels en rapport avec des phénomènes collectifs ; et, mieux encore, en construisant des corpus collectifs* » (Heinich 2001, p.88).

Envisager la littérature en tant que fait social comme a pu le faire la sociologie implique donc une théorisation et des méthodes d'enquêtes spécifiques. Or si quelques travaux encore rares et marginaux de géographes se sont intéressés à cette question (comme le second chapitre de cette thèse l'a démontré), ils se sont trop souvent élaborés sans véritable ouverture sur les apports des théories littéraires et de la sociologie de l'art qui viennent d'être précisés dans ce troisième chapitre. Cette absence d'effort interdisciplinaire explique l'insuffisante théorisation de la littérature et la faiblesse de l'élaboration des enquêtes (et donc le problème de l'administration de la preuve de sa dimension sociale) qui constituent

¹ (Sapiro 1999; Heinich 1999; Saint-Jacques & Viala 1994).

leurs principales carences. Au regard de la proposition d'une définition de la littérature recoupant la question de son immanence mais aussi de sa transcendance et de ses caractéristiques comme fait social, reste donc maintenant à préciser les différentes implications qui en résultent pour la géographie et à ouvrir quelques perspectives générales pour lui permettre d'occuper une position disciplinaire plus pertinente sur la question littéraire.

1.3.3. Quelques perspectives générales pour la géographie

En tant qu'objet créé dans un contexte spatio-temporel et social particulier, l'œuvre littéraire permet en effet d'interroger l'espace dans lequel elle est produite et pourrait ainsi motiver une géographie de sa production. Sur cette question, la géographie pourrait apporter une contribution intéressante en précisant les lieux de production et de valorisation littéraire (analyse des lieux de production, des localisations des maisons d'éditions, des critiques littéraires mais aussi des écrivains eux-mêmes, par exemple, et de leur éventuel rapport à l'œuvre littéraire, etc.). Les lieux de résidence et de fréquentation des écrivains et de création littéraire ont-ils une influence sur la future reconnaissance sociale de leurs œuvres ? Certaines localisations leur permettent-elles d'accéder plus aisément à une certaine reconnaissance sociale en leur permettant d'élaborer un certain réseau social (éditeurs, critiques, etc.), etc. ? Quels sont les espaces qui correspondent à des lieux à forts enjeux pour la reconnaissance littéraire et pourquoi ? Les écrivains développent-ils des stratégies "spatiales" dans leur quête de la reconnaissance littéraire ? Ont-ils des stratégies de mobilité particulières liées aux lieux des grands événements littéraires (festival, foire, etc.) ? Quels sont les lieux incontournables pour se faire connaître et reconnaître ? Voici tout autant de questions sur lesquelles la géographie mériterait de se pencher et qui pourraient justifier des travaux d'enquête particulièrement intéressants. Il s'agirait donc d'aborder le contexte socio-spatial d'émergence de l'œuvre littéraire, la « *configuration* » spatio-temporelle et sociale (Elias 1991, p.154) mettant en jeu le temps, l'espace et la société de la production¹ de l'œuvre littéraire, en somme son rapport à l'Histoire en tant qu'elle se pose en amont et lors de sa production.

Par ailleurs, en tant qu'œuvre d'art, elle fait également l'objet d'une ou plusieurs réceptions sociales dans un / des espace(s) et en un /des temps particulier(s). Cette/ces « *configuration(s)* » de sa réception peu(ven)t correspondre, déborder ou différer complètement du contexte spatio-temporel et social de sa production du fait de sa capacité à transcender une seule époque. Par conséquent, la littérature pourrait justifier une géographie de sa/ses réception(s) étudiant les « *configurations* » spatio-temporelles et sociales dans lesquelles sont reçues les œuvres littéraires. Comme l'a démontré le second chapitre de cette thèse, cette dimension ne reste encore que très peu traitée par les géographes à l'heure actuelle. Cette faiblesse du nombre de travaux peut paraître quelque peu paradoxale pour une science sociale telle que la géographie puisque la question de la réception de l'œuvre

¹ Comme cela a pu être largement précisé par la sociologie de l'art et rappelé dans la première sous-partie de ce troisième chapitre, la « production » est à entendre au sens large comme impliquant un ensemble vaste d'acteurs tels que l'écrivain mais aussi les éditeurs, critiques, etc.

littéraire permet de poser, avec une acuité certaine, la question de la relation de la littérature au social et à l'espace.

Le géographe pourrait ainsi s'interroger par exemple sur la localisation de certaines communautés de lecteurs : pourquoi certaines œuvres sont reçues par des communautés de lecteurs particulières, rejetées ou ignorées par d'autres ? Quelles influences certaines œuvres littéraires peuvent-elles avoir sur leurs représentations et pratiques de certains espaces ? Quelles est la part des caractéristiques socio-spatiales de ces phénomènes de réception de l'œuvre littéraire ? Par ailleurs, la question des inégalités d'accès aux œuvres littéraires mériterait également d'être posée. Quelle est la répartition territoriale des points de ventes telles que les librairies¹ ou plus largement des équipements culturels liés à la littérature ? Cette répartition est-elle équilibrée ou au contraire inégale ? Quelles influences cette répartition a-t-elle sur les pratiques de lecture, ou encore sur les pratiques et représentations socio-spatiales des territoires concernés ?

Cette question de la réception des œuvres littéraires semble donc à même de pouvoir ouvrir des perspectives de recherches prometteuses pour le géographe qui souhaiterait s'en saisir. Elle représente également de véritables enjeux méthodologiques que la géographie - en s'aidant des apports de la sociologie de l'art et en élaborant une position spécifique - devrait s'attacher à relever. Comment en effet enquêter sur la réception de l'œuvre littéraire, sur son influence et les spécificités spatiales de ces phénomènes ? Quels outils seraient véritablement pertinents pour permettre une appréciation fine des phénomènes de réception et d'influences socio-spatiales de la littérature ?

Au final, le regard du géographe s'intéressant à la question des traces de la présence littéraire dans la ville (chapitre 1) s'enrichit donc largement des excursions dans les théories proposées par les études littéraires ou la sociologie de la littérature. Ces domaines de connaissances permettent d'aborder la littérature en tant que processus complexe nécessitant d'être envisagé du point de vue immanent mais également comme fait social à part entière. C'est donc en bénéficiant des apports et plus-values d'une telle définition que se construira la suite du travail proposé dans cette thèse.

Par ailleurs, pour chacun des éléments participant à sa définition décliné, la/les « *configuration/s* » spatio-temporelle/s et sociale/s mises en jeu ont pu être précisée(s). Leur mise en lumière permettait d'apprécier quelles places pouvait occuper la géographie dans la division du travail disciplinaire et saisir ainsi l'immensité du champ des possibles qui s'offre à elle sur la question littéraire. Fort de ces éléments de cadrage, de théorisation généraux et du recul méthodologique des travaux des sociologues, il reste donc maintenant pour le géographe qui écrit ces lignes à resserrer son point focal sur la question introduite par le premier chapitre de l'utilisation socio-spatiale de la littérature dans la ville.

¹ Les gares et lieux de transit (aéroports, etc.) ont par exemple été largement investis par des enseignes de librairies relevant de grandes chaînes de distribution notamment *Relay* (*holding* internationale lancée par *Relais H* en 2000). Louis Hachette avait créé en 1852 les « Bibliothèques de gares » à Paris, qui se transformèrent en 1984 avec le concept *Relais H* proposé par le groupe Lagardère Services qui occupe une position commerciale dominante dans le domaine de la diffusion de presse. Les implantations de ces points de vente de presse et de littérature ne se sont pas fait au hasard. Ces commerces s'appuient et confortent des pratiques de lecture spécifiques aux transports, à la mobilité modernes.

« Quand un acte de communication déclenche un phénomène de mœurs, les vérifications définitives devront être faites dans le cadre non du livre mais de la société qui le lit ».

(Eco 1993, p.240)

2. Une focalisation sur l'utilisation de la littérature, une question de prédilection pour la géographie sociale

La question de l'utilisation socio-spatiale de la littérature a été introduite dans le premier chapitre de cette thèse par un travail empirique sur les traces de la littérature dans la ville. La constatation de ces différents phénomènes et l'importance des enjeux qu'ils soulèvent ont amené à se tourner vers la géographie pour y chercher des outils théoriques et méthodologiques. Ce recours à la géographie et l'exploration des travaux entrepris dans le « "champ" géographico-littéraire » (Colombani 1997, p.47) se sont avérés quelque peu déceptifs puisque ce n'est que très tardivement et qu'au travers de quelques rares travaux que la géographie s'est saisie de la littérature en tant que fait social. Par ailleurs, ces travaux péchaient quelque peu par leur conception faiblement théorisée de la littérature mais aussi par l'insuffisance des méthodes d'enquête mises en œuvre pour apprécier l'influence et l'utilisation socio-spatiales de la littérature.

Au terme de ce panorama, la constatation des limites de ces travaux avait donc amené à se tourner vers d'autres disciplines pour apprécier si celles-ci pouvaient apporter des éléments théoriques et méthodologiques permettant d'y pallier. Ces excursions extra-disciplinaires dans les champs des études littéraires mais aussi de la sociologie de l'art s'avérèrent particulièrement fructueuses. Elles permirent d'élaborer une définition de la littérature se dégageant de la conception hagiographique et trop souvent naïve des géographes et d'apprécier, au travers des différentes dimensions sociales de la littérature, à quel point celle-ci méritait d'être interrogée par des sciences sociales fortes de leurs outils spécifiques sans singer les littéraires sur leur propre terrain mais en tenant cependant compte des apports de leurs réflexions.

Si ces précisions s'avéraient incontournables pour poser les bases d'une réflexion sur la littérature par une science sociale telle que la géographie, reste qu'une des dimensions de la littérature comme fait social, à savoir son influence sur le social mais aussi de sa récupération et de son utilisation socio-spatiales par d'autres acteurs, mérite maintenant d'être interrogée plus spécifiquement. Pour se faire, il convient donc de pallier les carences des approches géographiques sur la question en se penchant sur les apports de courants de recherche tels que la « *géocritique* » ou de disciplines telles que la sociologie de la littérature ou les sciences politiques, s'étant intéressées à l'utilisation sociale de la littérature, mais aussi à certains travaux issus des lettres modernes.

2.1. Une question de recherche émergente dans d'autres champs disciplinaires

Dans les lignes qui suivent, il ne s'agit pas de prétendre à une quelconque exhaustivité, mais bien plutôt de présenter succinctement quelques exemples de travaux s'étant penchés sur la question de l'utilisation sociale de la littérature dans d'autres champs disciplinaires, et d'apprécier en quoi le géographe pourrait éventuellement s'en inspirer.

2.1.1. La « géocritique » : un programme interdisciplinaire ambitieux mais non réalisé

La « géocritique » est un courant de recherche qui est apparu et s'est développé récemment. Dans un ouvrage paru en 2000, Bertrand Westphal s'est attaché à poser les premières bases d'une méthode, la « géocritique » qu'une de ses contributions récentes allait s'attacher à compléter (Westphal 2000). Cette méthode se fonde sur un projet d'une poétique « *des interactions entre espaces humains et littérature* » (Id. 2000, p.17). Ces interactions peuvent être déclinées de multiples manières : rapports étroits de certains auteurs à certains espaces, représentation des espaces dans les textes littéraires, mais aussi « *importance du texte dans la construction du lieu* » (Id. 2007, p.18). Afin de les analyser dans toute leur complexité, Bertrand Westphal prône une approche résolument interdisciplinaire affirmant qu'avec la géocritique, la littérature se trouve « *recontextualisée dans un environnement qui fait la part belle à la géographie, à l'urbanisme, à bien d'autres disciplines encore* » (Id. 2007, p.18) telles que l'architecture, l'anthropologie ou l'histoire.

Par ailleurs, la question de l'articulation réel / littérature et notamment « *l'impact du texte sur la représentation du lieu* » (Id. 2007, p.247) semble constituer un axe privilégié de sa réflexion au point qu'il lui consacre le dernier chapitre de son plus récent ouvrage. En introduction de l'ouvrage, l'enjeu de ce chapitre est donné comme étant le suivant :

« [...] il s'agira d'interroger l'importance du texte dans la construction du lieu, de passer de la spatialité du texte à la lisibilité des lieux. Poussant jusqu'au bout la question de la référentialité, je me demanderai qui du texte ou du lieu... fait l'autre »

(Id. 2007, p.18).

Du fait des questions originales et alléchantes qu'il propose d'analyser mais aussi par sa volonté interdisciplinaire affirmée, le projet de la géocritique ouvre des pistes particulièrement intéressantes et apparaît donc très séduisant. Cependant, ses résultats s'avèrent quelques peu décevants au vu de ces ambitions. En effet, l'interdisciplinarité revendiquée propose de mobiliser de nombreux champs disciplinaires compétents sur les questions de l'espace (géographie, architecture, urbanisme, etc.) mais au final, les auteurs mobilisés restent peu nombreux et des pans entiers particulièrement passionnants de ces disciplines ne sont pas sondés, trahissant parfois un manque de maîtrise réelle de ces différents champs de savoirs, et parfois une certaine dispersion peu utile au propos.

Par ailleurs, concernant la question de l'éclairage des impacts du texte sur le lieu réel, les résultats restent quelque peu mitigés. Le traitement de cette piste, pourtant fort intéressante est limité à la question de l'influence de la littérature sur les représentations de

l'espace. Par ailleurs, cette analyse souffre des mêmes défauts que les travaux des quelques géographes s'étant attelés à la question : l'administration de la preuve reste trop faible, aucune véritable enquête approfondie ne venant appuyer la réflexion. Bertrand Westphal se contente de donner quelques exemples individuels tels que celui d'Italo Calvino ou d'Umberto Eco qui « *se rendent à Paris, expérimentent Paris, après avoir lu des romans qui ont informé leur paysage intérieur* » ou que « *des urbanistes et architectes se servent des pages de Dickens (Kevin Lynch), de Zola, de Pratolini, de Vázquez Montalbán (Flavia Shiao) pour expliquer Londres, Paris, Florence ou Barcelone* » (Id. 2007, p.247 et 258). Les exemples donnés d'influences restent ainsi là encore à l'état d'indices sans pouvoir accéder au rang de preuves et ne peuvent donc soutenir suffisamment la démonstration qui reste déceptive. Par ailleurs ils ne se situent qu'à l'échelle de l'individu et non des groupes et apparaissent donc quelque peu limités pour aborder dans toute sa complexité la question des répercussions spatiales de la littérature, celle-ci étant aussi à envisager comme fait social.

En définitive, aussi séduisant soit-il, le programme proposé par la géocritique d'une réflexion sur « *l'impact* » de la littérature sur l'espace n'a donc pas entièrement rempli ses promesses. Sur ce point, du fait de l'absence d'enquête véritable qui bloque la progression de la réflexion, l'ouvrage ne démontre finalement pas plus que ce qu'il postulait initialement¹. Proposant d'éclairer la question de l'utilisation sociale de la littérature en s'appuyant sur des méthodes d'enquête précises relevant des sciences sociales, et bien qu'ils n'abordent pas directement la question spatiale, d'autres domaines de connaissance s'intéressant à la question de l'utilisation sociale de la littérature méritent donc d'être interrogés.

2.1.2. Les enquêtes de la sociologie et des sciences politiques sur l'instrumentalisation sociale de la littérature : des bases empiriques solides

L'utilisation sociale de la littérature est une question émergente dans le champ des sciences sociales ayant encore assez peu fait l'objet de travaux. Une thèse en sociologie de l'art (Ellena 1996) s'est attachée à traiter de cette question en prenant comme exemple l'utilisation des références littéraires dans les écrits des sociologues. Par ailleurs, des travaux d'enquête en sciences politiques ont pu aborder également l'instrumentalisation de la littérature à des fins politiques, notamment par les présidents de la République.

Dans le champ de la sociologie, dans le cadre de sa thèse, Laurence Ellena s'est intéressée à l'usage des références artistiques par les sociologues (1996). Dans la publication de sa thèse (1998), du fait la prégnance des références littéraires, elle choisira de se concentrer plus spécifiquement sur celles-ci. Son travail a eu pour objectif d'analyser la « *présence du littéraire dans le scientifique* » (Id. 1998, p.13), c'est-à-dire les références littéraires, en cherchant à préciser leurs fonctions et leur significations. Investissant la

¹ Réflexion qui donne d'ailleurs l'impression de tourner à vide par moments. De plus, les conceptualisations très complexes, et parfois un peu impropres (par exemple : « *Géologie des grands ensembles* ») ou des néologismes tels que « *tempuscules* », « *polysystème* », « *consensus homotopiques* », « *brouillage hétérotopique* », « *espace navicule* », égarer le lecteur qui s'interroge sur leur intérêt, leur pertinence pour éclairer le projet de départ de l'auteur.

référence à la littérature comme une pratique des sociologues, elle a donc proposé une enquête qui s'est concentrée sur des sociologues très réputés représentant les principaux courants de la sociologie française actuelle à savoir Georges Balandier, Raymond Boudon, Pierre Bourdieu, Michel Crozier, Jean Duvignaud, Michel Maffesoli, Edgar Morin, Alain Touraine. C'est par une méthodologie rigoureuse s'appuyant sur un corpus conséquent de 89 œuvres écrites au total¹ correspondant aux principales contributions de ces acteurs que Laurence Ellena a cherché à analyser ce phénomène. Elle a travaillé à partir d'un relevé systématique de toutes ces références (lui permettant de constituer une base de données à même de quantifier le phénomène observé) et a cherché à les expliquer en fonction de leur contexte. Afin d'enrichir et de compléter cette analyse quantitative, elle a également utilisé, dans une démarche plus qualitative, des entretiens avec les acteurs concernés par son enquête.

C'est tout à la fois le « *citant* » et le « *cité* » qui se trouve mis en jeu par un tel travail d'enquête. L'éclairage heuristique est donc double puisqu'en investissant comme objet de recherche la relation entre discours sociologique et l'un de ses constituants, Laurence Ellena tient le pari d'éclairer non seulement les pratiques de communication et plus précisément d'écriture des sociologues, mais aussi la littérature en tant que fait social. Les résultats de son enquête démontrent ainsi la richesse de l'utilisation de la littérature par ce groupe d'acteurs. La littérature est utilisée par les sociologues comme une « *source* » (Id. 1998, p.23) permettant d'éclairer les cultures et civilisations, mais aussi à même d'ériger des « *portraits* », des types humains, des « *modèles* » et « *structures* » (Id. 1998, p.37) propices à une schématisation utile à l'analyse sociologique ou encore d'aider les sociologues à penser leurs propres procédures par inspiration des démarches et réflexions qu'ont pu avoir certains écrivains.

Par ailleurs, le potentiel heuristique de la littérature ne suffit pas à éclairer entièrement la richesse des usages des références littéraires par les sociologues. Ceux-ci s'expliquent aussi par la capacité des références à faire « *signe* », à faciliter la communication. C'est donc également sous l'angle de la stratégie de communication, de la rhétorique qu'elles se trouvent analysées. La littérature s'avère employée comme un « *renfort* » pour la démonstration sociologique. La référence s'inscrit dans une logique d'« *invocation* » d'une autorité capable de renforcer celle du sociologue (Id. 1998, p.63 et 124). Envisagée comme une ressource du discours, elle facilite la communication par l'affirmation d'une proximité avec le destinataire avec lequel le sociologue démontre qu'il partage un univers culturel littéraire commun. Elle « *met en relation le sociologue avec sa communauté* » et constitue donc une « *plus-value pédagogique et didactique* » (Id. 1998, p.107).

Dans le champ des sciences politiques également, certains travaux se sont plus à analyser les stratégies politiques d'instrumentalisation de la littérature. C'est dans cette perspective que s'inscrivent notamment François Hourmant (2005), Lucie Fougeron et Yannick Dehée (2006) qui se sont plus particulièrement intéressés à la figure de François Mitterrand. François Hourmant a ainsi démontré que François Mitterrand a « *cultivé une posture d'écrivain* » en en précisant « *l'économie et l'efficacité politique* » (Id. 2005, p.531 et

¹ Avec 51 œuvres comportant des références littéraires sur ce total de 89.

532). La construction et la mise en scène de cette identité littéraire de François Mitterrand s'est organisée selon deux modalités principales : les fréquentations littéraires - et notamment les entretiens accordés dans un cadre officiel ou privés aux écrivains - et « *la présentation de soi de Mitterrand en écrivain* » (Id. 2005, p.532).

Pour ce qui concerne les fréquentations littéraires, Hourmant précise qu'elles s'inscrivent dans une « *vision stratégique et utilitariste [...] à des fins politiques* » (Id. 2005, p.534). Il distingue deux principales phases historiques des rapports de Mitterrand aux écrivains. De 1930 à 1950, François Mitterrand n'ayant pas encore construit une stratégie politique trop élaborée, « *se cherche* » et rencontre les écrivains pour lesquels il a une certaine admiration « *sans aucune arrière-pensée* » (Id. 2005, p.535). Après 1962 cependant la période qui s'ouvre serait marquée par une conception plus « *instrumentale* » de ses contacts littéraires. Ces favoris sont bien connus, il s'agit de Marguerite Duras, Françoise Sagan et Paul Guimard. Par ces fréquentations, François Mitterrand s'inscrit dans « *une tradition littéraire, celle de la visite au grand écrivain, érigée en lieu de mémoire* » (Id. 2005, p.546)¹. Cette question des fréquentations littéraires de Mitterrand a été développée par la suite par une enquête de Lucie Fougere et Yannick Dehee qui se sont essayés à un traitement et une description plus systématiques de ces fréquentations (2006).

La stratégie de construction d'une identité littéraire de François Mitterrand va également emprunter une autre voie que celle du simple réseau social puisqu'il va aussi « *endosser, sur le plan personnel, une identité d'écrivain, éventuellement de l'utiliser comme ressource politique originale* » (Hourmant 2005, p.533)². Il ira jusqu'à l'utiliser comme élément prépondérant « *dans la construction de la personnalité du candidat [à la présidentielle] et dans son entreprise de légitimation à la candidature* » (Id. 2005, p.533). Une telle mise en scène comme écrivain lui permet de bénéficier des valeurs sociales et « *sacrées* » (Bourdieu 1998) de la littérature. Elle lui confère ainsi une légitimité particulière entendu que « *la symbolique littéraire fonctionne bien comme opérateur de sacralité et opère l'érection d'un (candidat)-président en officiant, captant une légitimité suprapolitique* » (Hourmant 2005, p.547).

En conclusion de sa contribution, en s'appuyant sur l'exemple d'autres figures emblématiques telles que Charles de Gaulle ou Georges Pompidou, François Hourmant en vient à interroger l'utilisation de la littérature à des fins politiques comme une « *spécificité française* » évoquant des « *affinités électives entre la fonction présidentielle et la vocation d'écrivain* » (2005, p.556 et 531). Ce constat d'une « *littérisation du pouvoir* » que faisait déjà Christian Jouhaud (2000) mériterait aujourd'hui d'être révisé. L'élection de Nicolas Sarkozy semble en effet marquer l'émergence d'une nouvelle figure politique, celle du Président *manager* à l'américaine qui succède à celle d'un président-littéraire et cultivé.

Ces différentes contributions qui viennent d'être examinées, abordent donc une même question, l'usage social de la littérature, depuis des contextes fortement différenciés (le champ de la sociologie et le champ du pouvoir politique). Elles présentent également le point commun de reposer sur des bases empiriques solides et d'avoir mobilisé efficacement des

¹ Sur cette question voir également l'article d'Olivier Nora (1986), « La visite au grand écrivain » paru dans Nora P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, II, 3. *La Gloire des mots*, Gallimard.

² François Mitterrand a notamment publié *La Paille et le grain* en 1975 et *L'abeille et l'architecte* en 1978 qui furent assez bien accueillis par la critique littéraire.

méthodologies d'enquêtes permettant de mesurer les phénomènes étudiés. La preuve de l'utilisation sociale de la littérature, de son instrumentalisation se trouve donc administrée d'une manière solide. Des travaux menés dans le champ des études littéraires sur le travail de la citation ou sur les stratégies visant à parler de livres que l'on n'a pas lu relèvent également d'une même perspective de questionner la littérature en tant qu'elle fait l'objet de pratiques sociales particulières. Leur point de vue mérite d'être pris en compte.

2.1.3. Du côté des études littéraires : la citation et la non lecture

Certaines contributions des études littéraires se sont penchées sur des sujets qui relèvent de formes d'utilisations sociales de la littérature. Ainsi le travail d'Antoine Compagnon sur la citation en tant que travail d'une « *seconde main* » (1979) analyse cette pratique sous ces différents aspects à la fois du point de vue de ce qu'elle est - des procédés qu'elle utilise - mais aussi de ce qu'elle *fait* en étant introduite dans un certain contexte, de ses fonctions. Il se place ainsi dans une démarche qui en s'intéressant à l'acte de citer, à une relation qui interroge et éclaire tout à la fois le cité et le citant. Il insiste par exemple sur les fonctions de la citation dans le contexte dans lequel elle s'insère et sur le fait qu'elle constitue un procédé rhétorique permettant non seulement la « *reconnaissance* », une meilleure « *compréhension* », mais aussi une « *interprétation* ». De fait, elle constitue un moyen d'« *amplifier* » certaines significations dans le discours du citant et par là-même une « *valeur* » (*Id.* 1979, p.71) particulièrement intéressante dans un processus de communication.

Si le terme de « social » n'est jamais prononcé par Antoine Compagnon, en s'intéressant à la citation comme un usage, en interrogeant les pratiques et les effets sur la communication, c'est donc bien au final la question de l'utilisation de la littérature dans des logiques sociales qui s'avère être en jeu dans son analyse.

Avec son talent désormais reconnu de choisir des sujets provocateurs, Pierre Bayard propose une contribution récente qui intéresse particulièrement la réflexion sur l'utilisation sociale de la littérature (2006). Il engage en effet une analyse sur une question taboue « *comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* ». Pratique sociale particulièrement intéressante à analyser d'ailleurs puisqu'elle est à peu près aussi taboue qu'elle est pratiquée, c'est-à-dire énormément. Pierre Bayard explique ainsi que certains mondes sociaux, notamment les plus cultivés - ou du moins censés être cultivés - reposent sur une profonde « *forme de sacralisation* » de la lecture (*Id.* 2006, p.13). Du fait des « *règles policées de la société [... qui] contraignent à dissimuler* » (*Id.* 2006, p.112), les acteurs de ces groupes se trouvent souvent dans des situations sociales les menant à élaborer des stratégies leur permettant de tenir des conversations parfois très intellectualisées sur des ouvrages qu'ils n'ont pourtant pas lus. Les normes d'une culture omnisciente, et de fait illusoire, qui pèsent sur certains univers sociaux induisent « *une hypocrisie générale sur les livres effectivement lus* » (*Id.* 2006, p.15) et un décalage important entre les lectures annoncées et les pratiques de lectures effectives. Les acteurs de ces champs se trouvent donc dans l'obligation sociale d'un « *paraître cultivé, qui [... les] tyrannise intérieurement* » et socialement (*Id.* 2006, p.119). Par ailleurs, les stratégies pour masquer la non lecture et se mettre en scène comme une personne cultivée s'avèrent tellement élaborées qu'il reste paradoxalement « *difficile, sinon*

impossible, de savoir dans quelle mesure celui avec lequel on parle d'un livre l'a lu » (Id. 2006, p.137) et donc de différencier les vrais lecteurs des faux lecteurs.

C'est en adoptant la perspective d'une enquête¹ que Pierre Bayard aborde cette question de la « *non lecture* » en précisant les grands types, les degrés². Il choisit ensuite de préciser les situations sociales concrètes dans lesquelles il s'avère nécessaire de mettre en œuvre des stratégies pour parler des livres non lus. Dans un dernier temps prescriptif et là encore provocateur, il livre quelques conseils, précise « *les conduites à tenir* »³ (Id. 2006, p.105).

Ce rapide panorama des contributions dans les différents domaines de savoirs que représentent la géocritique, la sociologie, les sciences politiques et les études littéraires a permis d'apprécier la variété des traitements qui ont pu être proposés sur des questions relatives à l'utilisation sociale de la littérature, et son instrumentalisation. À partir des apports incontournables de ces différents travaux, il convient d'élaborer une posture plus spécifique au géographe aux fondations suffisamment solides pour permettre un travail d'enquête sur cette question.

« La littérature n'est pas au service des autres sciences humaines et sociales. Mais elle peut rendre service. »

Bertrand Westphal (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, p.58.

2.2. Pour une géographie sociale *de et par* la littérature

2.2.1. L'utilisation sociale de la littérature et ses perspectives pour la géographie

La question de l'utilisation socio-spatiale de la littérature a récemment émergé dans le « *"champ" géographico-littéraire* », comme le second chapitre de cette thèse s'est attaché à le démontrer. Ces premiers travaux de géographes, bien qu'ils aient eu le mérite d'innover en investissant une question particulièrement pertinente pour la géographie qui permette de réinvestir l'échelle sociale, péchaient quelque peu par l'absence d'une réflexion théorique solide, de prise en compte de travaux sur cette question proposés par la sociologie ou les sciences politiques et de l'absence de démonstration empirique solide (rendant l'administration de la preuve insatisfaisante). Il convient donc de préciser les modalités de saisissement de la question de l'utilisation sociale de la littérature dans le travail de recherche qui va suivre et combien celles-ci s'inscrivent dans la perspective du projet porté par la géographie sociale.

¹ Distincte des méthodologies davantage protocolaires des sciences sociales, son enquête s'appuie sur des exemples issus de son expérience personnelle et de ses observations individuelles de certains de ces milieux sociaux.

² Différenciant les livres « *que l'on ne connaît pas* », ceux « *que l'on a parcourus* », ceux « *dont on a entendu parler* », ou encore, ceux « *que l'on a oubliés* ».

³ Qui consiste notamment en « *ne pas avoir honte* », « *inventer les livres* », « *parler de soi* ».

❖ Une géographie sociale de et par la littérature ou la promesse d'un double éclairage

En se saisissant de la question de l'utilisation sociale depuis un point de vue géographique, il s'agira dans les lignes qui suivent de s'inscrire dans la perspective ouverte par la géographie sociale qui revendique une forte inscription de la discipline dans le champ des sciences sociales, et qui considère que son enjeu consiste à investir pleinement la « *dimension sociale du spatial* »¹. Sur la question de l'utilisation sociale de la littérature, il conviendra donc de préciser que si le géographe peut et doit s'appuyer sur les avancées considérables en la matière des sociologues de la littérature, il lui revient d'apporter une contribution, une plus-value particulière par rapport aux autres sciences sociales en s'intéressant plus spécifiquement à cette fameuse « *dimension fondamentale de la société* » (Séchet et al. 2006) qu'est l'espace, dans la continuité du constat proposé par Jacques Lévy, d'une société « *spatiale de part en part* » (1994). C'est donc sur les bases d'un tel projet que se fonde la réflexion proposée dans les lignes qui suivent.

Tout d'abord, le point focal, mérite d'être précisé. S'intéresser à la question de l'utilisation sociale de la littérature implique de questionner « *les trajectoires des œuvres, ces parcours historiques à travers différents milieux qui les fabriquent, les diffusent, se les approprient* » (Esquenazi 2007, p.187). La question de l'utilisation sociale de la littérature revient donc à s'intéresser à une forme d'appropriation, d'utilisation qui met tout autant en question la littérature et sa capacité transcendante que le social, le contexte dans lequel elle est utilisée². Au travers de cette question, il s'agit donc bien d'interroger ce que Nathalie Heinich exhortait récemment à prendre comme objet d'étude, c'est-à-dire « *l'évaluation, autrement dit l'ensemble des opérations par lesquelles les sujets confèrent tel ou tel type de valeur à un objet* » (Heinich 2007, p.28). Ce n'est donc pas seulement la littérature mais également le social dans lequel elle est réinvestie et fait l'objet d'une utilisation qui s'avèrent être en jeu, et notamment « *les systèmes de perception, de représentation et d'évaluation que mettent en œuvre les acteurs* » (Id. 2007, p.28). Ainsi, tout autant qu'une géographie de la littérature, il s'agira aussi de proposer une géographie sociale par la littérature et de transférer à cette discipline les souhaits de deux représentants de la sociologie pour leur discipline de « *se donner l'ambition, au-delà de connaître les œuvres d'art, de ce que peut signifier connaître avec les œuvres d'art* » [souligné dans le texte] (Gaudez, Léonardi 2007, p.276)³. En interrogeant la question de l'utilisation sociale de la littérature par l'angle de l'espace, une géographie par la littérature contient donc les promesses d'un double éclairage de la littérature mais encore et surtout par la littérature.

Le second chapitre de cette thèse avait précisé les limites d'une approche géographique des liens entre espace et littérature trop anecdotique, se confinant à des

¹ Formule de Jacques Lévy, 1984, « Paris, carte d'identité : espace géographique et sociologie politique », *Sens et non-sens de l'espace*, Paris, Collectif français de géographie sociale et urbaine, 1984, p.175-197 ; 2003, « Dimension », Lévy J et Lussault M., *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, p.907-910 et reprise comme notamment par les étoiles montantes de la jeune génération de chercheurs en géographie sociale comme base de théorisation pour « Penser l'espace comme dimension de la société » (Veschambre 2006, p.393).

² « L'œuvre chemine et, durant sa traversée, se transforme : chaque transformation exprime une situation particulière, et aussi un moment particulier à l'intérieur d'une histoire, celle de l'œuvre et celle des milieux qui l'ont accueillie » (Esquenazi 2007, p.194).

³ Nathalie Heinich, dans une même perspective exhortait à une « une sociologie, autrement dit, qui soit de l'art moins au sens génitif qu'au sens ablatif : "à partir" de l'art » (2007, p.34).

problématiques individualistes. Or, aborder la question de l'utilisation de la littérature permet de réinvestir l'échelle sociale. Elle présente donc de fait un intérêt indéniable pour une géographie envisagée comme science sociale. Comme le remarquait si bien Laurence Ellena à propos de l'utilisation des références littéraires et artistiques par les sociologues : celles-ci « sont [...] des signes révélateurs de la nature de la sociologie dans son identité, dans ses projets et dans ses luttes : riches d'indications sur la culture des sociologues, sur leur public et, parce qu'elles sont liées étroitement aux théories et aux épistémologies des sociologues qui en font l'usage, sur les identités profondes de chacun, ces références délimitent un territoire culturel, intellectuel et scientifique » (1998, p.160). À partir de cette citation, il paraît possible de dégager les enjeux d'une analyse de l'utilisation de la littérature : celle-ci permet à la fois d'éclairer la littérature en tant que construction sociale, mais aussi les utilisateurs de cette littérature et la « configuration » spatio-temporelle et sociale (Elias 1991, p.154) à laquelle ils appartiennent. En se saisissant de la question de l'utilisation de la littérature par certains acteurs ayant la production de l'espace comme enjeu, il s'agira donc d'interroger d'une manière originale les rapports des acteurs à la ville. Une telle perspective d'enquête permet de préciser certains enrichissements spécifiques que les géographes peuvent apporter.

En interrogeant les interactions entre œuvre littéraire, société et espace, le géographe est conduit à aborder la question de l'appropriation sociale de l'œuvre littéraire et de ses répercussions sur l'espace. En effet, du fait du potentiel d'influence qu'elle peut représenter sur les représentations sociales, la littérature peut également faire l'objet d'une instrumentalisation dans une « configuration » spatio-temporelle et sociale (Elias 1991, p.154) qui pourrait donner lieu à une géographie particulière visant à étudier ce retour et cette utilisation de l'œuvre littéraire dans le monde social et la manière dont les acteurs la mobilisent dans leur rapport à l'espace.

Il ne s'agira donc pas dans ce travail de mobiliser la littérature et de l'étudier pour elle-même mais de saisir comment, en tant que construction sociale et du fait des interactions particulières qu'elle entretient avec la société, elle permet d'interroger un certain nombre de problématiques socio-spatiales, de pratiques et d'actions sur l'espace.

Pour ce faire, il conviendra d'avoir un fort ancrage méthodologique dans la géographie d'enquête qui permettra de s'inscrire dans des questions propres à une science sociale, mais aussi de s'assurer une meilleure administration de la preuve que n'avaient pu le faire les travaux précurseurs en géographie de la littérature. Ceux-ci en effet péchaient sur ce point par l'absence d'enquête et de méthodes solides. Il s'agira donc de sortir d'une conception de la littérature un peu fascinée et en somme, tout comme pour la sociologie, de « dépasser le stade d'une "esthétique sociologique" à la fois arrogante et peu productive, riche de programmes mais pauvre en résultats, parce qu'enfermée dans les problématiques lettrées – privilège accordé de facto aux œuvres, apories normatives et manie interprétative » (Heinich 2001, p.101). L'objectif sera de construire une démarche d'enquête ambitieuse à même de proposer une véritable géographie *de et par* la littérature en choisissant comme point focal la manière dont certains acteurs l'utilisent dans des stratégies ayant l'espace comme enjeu. Dans cette perspective, la proposition de Raymonde Moulin apparaît comme providentielle. En effet, celle-ci propose tout simplement de travailler avec les méthodologies propres aux sciences sociales : « à partir de gros corpus permettant le repérage des

réurrences, ou à partir d'enquêtes pragmatiques sur la façon dont les œuvres sont perçues et traitées concrètement, en situation » (Moulin 2007, p.29).

En définitive, en investissant comme objet les usages de la littérature de certains acteurs, l'approche proposée s'intéresse à une relation et peut donc prétendre à un éclairage de deux objets et de leur rencontre. Cette perspective relationnelle lui permet de s'inscrire tout à la fois dans la logique d'une géographie *par* la littérature mais aussi d'une géographie *de* la littérature. Si les enjeux concernant la géographie *par* la littérature viennent d'être précisés, il convient maintenant d'apprécier ceux que soulève une telle approche du point de vue de la littérature.

❖ *Une perspective transversale sur la littérature*

Pour ce qui concerne la littérature, la question de son utilisation sociale met plus précisément en évidence son « *destin social* » (Moulin 2007, p.22), « *la survie* » d'une œuvre après la disparition de ses conditions de production (Escarpit 1970b, p.129). Au travers de l'analyse des usages des œuvres littéraires par d'autres acteurs, c'est donc bien au fond la « *carrière* » (Fourmentraux 2007) des œuvres littéraires, qui s'avère être interrogée. Il s'agit donc d'apprécier au fond comment celles-ci font l'objet d'une « *co-construction aux cours des interactions sociales situées* », et « *constituent en effet l'espace et le résultat d'une pratique collective et instrumentée que la sociologie [ou la géographie] peu[vent] projeter d'étudier "sans ôter des relations sociales l'ensemble des objets qui les font exister"* [Hennion, 1993, *La passion musicale – Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié] » (Id. 2007, p.199).

Un des premiers intérêts de travailler sur la question de l'appropriation par des groupes d'acteurs sociaux particuliers de l'œuvre littéraire est qu'elle permet au fond, non seulement d'éclairer la « *configuration* » spatio-temporelle et sociale dans laquelle l'œuvre est utilisée et éventuellement instrumentalisée, mais également les « *configurations* » spatio-temporelles et sociales en amont :

- En effet, si l'œuvre littéraire est utilisée par des groupes d'acteurs dans leurs stratégies sociales c'est bien parce qu'elle constitue un enjeu pour ces groupes d'acteurs ou plus largement pour la société qui l'emploie dans un usage différent de son usage initial. Ainsi, c'est parce qu'elle a fait l'objet d'une réception sociale particulière, qu'elle influence les représentations sociales, parce qu'elle tend à se constituer comme un repère identitaire qu'elle est ensuite récupérée et utilisée. C'est sa réception sociale qui fait de son utilisation, par d'autres acteurs que les créateurs, et dans des projets se différenciant de la création artistique, un enjeu. La récupération et utilisation de l'œuvre littéraire assurent donc au final l'administration de la preuve de l'effectivité de sa réception sociale.
- Par ailleurs, ces liens entre problématique de la récupération et problématique de la réception permettent également d'interroger indirectement la/les « *configuration/s* » spatio-temporelle/s et sociale/s représentée/s au sein de l'œuvre d'art. Le succès d'une œuvre littéraire, de sa réception renvoie à ce que contient l'œuvre, à la capacité de ce contenu, de ce qu'elle représente à rentrer en relation et à trouver des échos dans le monde des lecteurs.
- Enfin, c'est sa production, son rapport à son contexte de production et sa capacité à transfigurer un certain nombre de représentations collectives de ce contexte qui lui ont permis d'être reconnue comme œuvre littéraire et ont assuré sa reconnaissance, sa survie. Ils

participent donc également à en faire un élément suffisamment séduisant pour être utilisé par d'autres acteurs comme instrument dans certaines de leurs stratégies socio-spatiales.

Ainsi, au travers de la problématique de la récupération de l'œuvre littéraire c'est toute la chaîne et les interactions entre les différentes « *configurations* » spatio-temporelles et sociales qui la composent qui sont interrogées. Étudier l'utilisation sociale et éventuellement l'instrumentalisation de l'œuvre littéraire permet donc d'éclairer le processus d'élaboration de l'œuvre littéraire comme construction sociale. Est en effet œuvre littéraire ce qui est reconnu en tant que tel (approche constructiviste de la littérature). En définitive, les différentes « *configurations* » spatio-temporelles et sociales mises en jeu par la littérature (production-réception-représentation-utilisation sociale) qui ont été identifiées au fil de ce chapitre s'interrogent mutuellement et il est souhaitable que l'analyse respecte cette perméabilité afin de ne pas isoler d'une manière artificielle des choses qui ne le sont pas en réalité et apparaissent toutes en lien les unes avec les autres. Une telle analyse répond donc au souhait de Nathalie Heinich « *que se développent davantage de travaux intégrant les quatre perspectives – production, médiation, réception, œuvres –, nouées dans une même "configuration" spatiotemporelles – pour reprendre un terme cher à Norbert Elias* » (2007, p.35).

La question de l'utilisation sociale de la littérature présente donc un double enjeu pour la géographie puisqu'elle lui permet non seulement d'éclairer des logiques socio-spatiales liées au contexte et à la stratégie des acteurs utilisant la littérature, mais aussi d'éclairer les différentes « *configurations* » spatio-temporelles et sociales mises en jeu par la littérature. Ces enjeux d'une géographie *de* et *par* la littérature éclairés, avant que d'introduire plus spécifiquement la question de recherche qui guidera le travail d'enquête, il convient d'apporter une dernière précision en proposant des critères permettant de définir les œuvres qui seront considérées dans le travail comme appartenant à la littérature.

❖ *Une définition de la littérature comme construction sociale : le recours aux critères « intentionnel » et « attentionnel »*

À partir des bases posées dans la première sous-partie de ce chapitre d'une définition de la littérature, la réflexion va donc maintenant s'attacher à proposer des critères plus opérationnels dans une perspective d'enquête géographique sur la question de l'utilisation de la littérature. Ils permettront de préciser ce qui sera considéré comme « *œuvre littéraire* », comme relevant du domaine de la littérature dans la suite du travail.

Une proposition de Pierre Bourdieu semble particulièrement intéressante pour résumer d'une manière efficace une partie des conclusions du premier temps de chapitre accordé à la définition de la littérature. Selon lui en effet, la littérature et plus largement « *l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle* » (Bourdieu 1998, p.375). Résumant l'importance des autres acteurs que le créateur dans le processus de construction d'une œuvre d'art, il invite à penser que l'œuvre littéraire serait avant tout une œuvre capable de construire une « *représentation* » (Id. 1998, p.281) sociale d'œuvre à qualité littéraire. Cette valeur de l'œuvre produite par le

jeu d'acteurs participant à faire reconnaître socialement l'œuvre littéraire en tant que telle conduit donc à l'analyser tout simplement comme une construction sociale. Construction sociale complexe mettant en jeu une pluralité d'acteurs, la littérature apparaît ainsi au terme de l'analyse comme un « *objet sacré et consacré, produit d'une immense entreprise d'alchimie symbolique à laquelle collaborent, avec la même conviction et des profits inégaux, l'ensemble des agents engagés dans le champ de production, c'est-à-dire les artistes et les écrivains obscurs aussi bien que les "maîtres" consacrés, les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus* » (Id. 1998, p.284).

À partir de cette synthèse définitionnelle de la littérature comme construction sociale, comment poser des critères permettant de définir comme « *littéraires* » certaines œuvres et en disqualifier d'autres ? Comme le remarque Paul Dirks, le risque lors de la préparation de l'enquête peut-être pour le chercheur de « *fond[er] certains de ses choix sur des présupposés normatifs, notamment au moment de la sélection de son objet* » (2000, p.33). Dans le très grand nombre des œuvres produites, qu'est-ce qui en effet peut-être considéré comme littéraire, sachant - comme cela a pu être précisé dans le premier temps de ce chapitre - à quel point la question de la littérarité et de ses critères a mobilisé d'énergies et de travaux de recherche sans que la question puisse être vraiment résolue ? Le chercheur ne court-il pas le risque de définir comme littéraire ce qu'il trouve au fond légitime d'appartenir à cette catégorie du fait de ses propres goûts, de son expérience individuelle de lecteur ? Une issue à ce problème pourrait consister à se servir précisément de cette question des valeurs et de la littérature mais en tant que construction sociale, de définir les frontières du littéraire et du non littéraire en s'appuyant sur les processus de valorisation et de légitimation sociales des œuvres littéraires. Il s'agirait alors de s'accorder avec Florent Gaudez et Cécile Léonardi en transférant aux méthodes du géographe s'intéressant à l'utilisation sociale de la littérature celle du sociologue qui explique qu'il « *n'est-il plus tant question pour le sociologue de cautionner l'illusion esthétique (comme Bourdieu semblait le craindre et s'en défendre dans Les règles de l'art), mais bien de s'en servir dans une perspective expérimentale* » et que c'est donc à partir des « *usages qui en sont faits* » (2007, p.287 et 286) ou proposés que la littérature devrait être définie.

Pour ce faire, la distinction proposée par Gérard Genette entre deux régimes de la littérarité que sont « *le constitutif, garanti par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes, et le conditionnel, qui relève d'une appréciation esthétique subjective et toujours révocable* » peut constituer un outil efficace dans le cadre d'une enquête¹. Aussi, ces deux caractéristiques « *intentionnelle* » et « *attentionnelle* » pourront être retenues pour déterminer la littérarité d'un texte. Comme son nom le suggère, « *intentionnel* » signifie que le critère retenu relèverait de l'intention de l'auteur. Dans une telle perspective, pourrait donc être considérée comme littéraire, une

¹ Ces notions furent théorisées dans *Fiction et diction* (Genette 1991) et développées dans d'autres contributions (Genette 1994). Correspondant à trois niveaux d'interprétation, trois concepts proposés par Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation* (1992) permettent également d'éclairer cette dimension : l'« *intentio auctoris* », soit ce que l'auteur voulait dire, l'« *intentio operis* », ce que le texte dit indépendamment des intentions de l'auteur, l'« *intentio lectoris* », ce que le lecteur lit et comprend.

œuvre d'écriture « *à fonction* » littéraire, c'est-à-dire prévue comme telle par son auteur, par l'« *intention auctoriale* » (Genette 1994, p.10 et 223). Cependant, comme la première partie de ce chapitre s'est efforcée de le démontrer, la littérature doit aussi être envisagée en tant que fait social et la multiplicité des auteurs participant à sa production doit être prise en compte. L'œuvre littéraire est donc non seulement un objet à prétention littéraire (littéraire par la volonté de son auteur), mais constitue aussi un « *objet en situation de produire un effet esthétique* » (Id. 1994, p.10). C'est donc également l'*attention* que vont lui porter les autres acteurs, leur reconnaissance de son statut littéraire qui participe à cette définition, ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle « *la reconnaissance de la directive "Voici une œuvre"* » (2007, p.191). Est donc littéraire aussi ce qui est valorisé en tant que tel par un ensemble d'acteurs qui contribuent à découvrir, reconnaître, valoriser consacrer l'œuvre littéraire comme telle. Ces acteurs vont des « *censeurs préalables* » - tels que les éditeurs, critiques, intellectuels - qu'évoquait Robert Escarpit (1970a, p.33) au public plus large des lecteurs. À cet égard, et insistant sur la complémentarité avec le critère « *intentionnel* », Paul Dirkx rappelait « *l'écrivain n'est pas seulement écrivain pour l'avoir choisi librement, mais aussi parce que, indissociablement, le public le considère comme tel* » (2000, p.99).

Fondant plus spécifiquement son travail d'enquête sur le critère « *attentionnel* » - bien qu'il n'utilise pas cette terminologie qui sera introduite postérieurement par Genette (1994, p.274) – Robert Escarpit s'interrogeait sur « *qu'est-ce au juste que nous percevons comme littérature ?* » (1970b, p.148). Son travail fournit un exemple intéressant puisqu'il repose sur l'utilisation de ce qui peut être considéré comme des sources particulièrement intéressantes pour l'analyse des normes et des usages sociaux de la littérature à savoir : les dictionnaires, manuels d'histoire de la littérature française utilisés dans les universités et le catalogue des thèses de doctorat ou encore le Catalogue des Imprimés de la Bibliothèque Nationale. À partir de ces sources et de leur traitement statistique, Robert Escarpit établit une liste des écrivains considérés socialement comme littéraires. Si les résultats d'une telle enquête produits dans les années 1970 datent un peu et qu'il serait par conséquent quelque peu anachronique de les présenter ici, la méthode utilisée, qui consiste à prendre en compte des normes sociales et institutionnelles dans la définition de la littérature méritait d'être évoquée.

Envisager la littérature comme construction sociale en s'appuyant sur des critères d'objectivation que représentent la littérarité « *intentionnelle* » et « *attentionnelle* » semble donc ouvrir des pistes prometteuses pour une géographie sociale *de* et *par* la littérature. L'entrée empirique que proposait le premier chapitre de cette thèse a permis de mettre en évidence combien la focalisation sur la ville et les espaces qui la composent s'avérait riche en perspectives sur cette question de l'utilisation sociale de la littérature. Il convient maintenant d'expliquer plus précisément les raisons qui ont conduit à retenir le groupe des grands architectes-urbanistes contemporains comme cœur de cible pour le travail d'enquête approfondi auquel s'est attelé cette thèse.

2.2.2. Les enjeux d'une focalisation sur les grands architectes-urbanistes contemporains et la littérature

❖ *Ville et littérature : une relation privilégiée.*

Ville et littérature, une relation privilégiée... tellement privilégiée, qu'il serait bien vain, bien illusoire, de prétendre en quelques lignes ou quelques pages à une quelconque exhaustivité sur cette question. Une seule thèse y suffirait difficilement tant le nombre de travaux sur la question est important, vertigineux même¹. Les entrées se sont démultipliées sur la question, attestant d'un champ de recherche tout à la fois particulièrement vaste et fertile : entrée par *la ville* comme entité générique (Kerbrat 1995; Caniaux 2004), entrées par des villes particulières², par couples ville / écrivain ou poète³, par des œuvres⁴, des époques⁵ ou des genres⁶ particuliers avec, à chaque fois, comme horizon d'éclairer une partie de la complexité de ces rapports étroits entre ville et littérature. Il ne s'agira pas ici de se lancer dans un impossible état de l'art mais plus modestement de rappeler quelques-unes des affinités électives entre ville et littérature.

Dès l'antiquité grecque et latine, la ville est apparue comme un thème littéraire fécond. Les épopées d'Homère, *L'Iliade*, comme l'*Odyssée*, *L'Enéide* de Virgile, mais aussi la tragédie grecque vont contribuer à mettre en mots, diffuser, sublimer les mythes de villes comme Troie, Carthage, Thèbes, Mycènes. L'histoire des amours tout à la fois passionnelles et tumultueuses de la ville et de la littérature se poursuit avec les romains de la période néo-classique, Rome chez Martial et Juvenal par exemple (Bailly, 1977, p.132⁷), au Moyen-Âge, puis au XVI^e siècle avec une certaine nostalgie pour des villes mythiques telles que Rome

¹ Une recherche sur la base de données d'Abes sudoc par exemple choisissant comme entrée « ville » et « littérature » donne la mesure (gigantesque) du nombre de travaux abordant la question : soit 1114 au 1 août 2008, sans compter les ouvrages sur des villes particulières et la littérature. Une durée de thèse ne suffirait donc pas à les lire et encore moins à les analyser pour formaliser une synthèse analytique capable de les embrasser. À l'impossible, nul n'est tenu...

² Marie-Claire Bancquart a apporté une contribution considérable sur la représentation de Paris dans la littérature qu'elle a décliné au travers des époques s'intéressant tour à tour aux images littéraires de la ville de la Belle Epoque (1979; 1997; 2002), chez les surréalistes (2004) mais aussi après 1945 (2006). Des analyses ont également été proposées par d'autres chercheurs sur bien d'autres villes, par exemple Londres (Hanna 2005), Barcelone (Serra 2000), Marseille (Agostini & Forno 1997; Octau 2005; Lignon 1997), etc.

³ Avec les mythiques romanciers parisiens tels que pour n'en citer que quelques-uns : Zola (Kranowski 1968; Payet 2003), Simenon (Lemoine 2000), Morand (Young-Sook 2001) ou les poètes comme Baudelaire (Pichois, 1993), mais aussi pour les villes étrangères Dickens / Londres (Ackroyd 1991), Henry James / Londres (Kimmey 1991), Barcelone / Cervantes (Riquer 1989), Marseille / Izzo (Rosemberg 2007), James Joyce / Dublin.

⁴ De multiples analyses proposent ainsi de se concentrer sur la représentation de la ville dans des œuvres particulières, notamment par exemple les plus mythiques : *La Comédie humaine* (Stevenson 1938), *Les Rougon-Macquart* (Max 1966), *Les Mystères de Paris* (Cathelinaud 1973), *Les Hommes de bonne volonté* (Roncayolo 1994; L. Romain & J. Romain 1991), etc.

⁵ Villes antiques telles Troie, Carthage, Thèbes, Rome, etc. (Croizy-Naquet 1994; David-Guignard 2001).

⁶ La poésie (Citron 1961), le roman (Dufief 1994; Durieux 2000; Munier 2007), plus spécifiquement le roman policier également (Rosemberg (dir.) 2007) ou le polar (Blanc 1991) font par exemple l'objet d'attentions toutes particulières.

⁷ Antoine Bailly a consacré dans sa thèse un chapitre de sa thèse à « la ville dans la littérature » et propose notamment un rapide historique sur la question avant de s'attarder plus spécifiquement sur « la ville dans le roman policier », et dans la poésie française (1977, p.127-214).

dont témoignent *les Regrets* de du Bellay... Pour ce qui concerne la tradition chrétienne, Jean-Bernard Racine a pu démontrer comme le thème de la ville se posait avec une acuité particulière dans les écrits bibliques avec les mythiques et antithétiques Babylone et Jérusalem (1993).

C'est cependant en France avec le siècle des Lumières, que les rapports entre ville et littérature prennent un nouveau tournant du fait du processus de centralisation du pouvoir politique à Paris (Bailly 1977, p.133). Avec le XIX^e, la relation se fait plus charnelle encore puisque si « *la ville est au cœur de la nouvelle société industrielle, elle sera donc au cœur des œuvres romanesques* » (Lanot 2000, p.119). La ville est centrale, elle devient personnage chez les grands romanciers, chez Hugo, chez Flaubert, chez Balzac, chez Dickens, chez Emerson, chez Dostoïevski ou chez Gogol. À la fin du XIX^e et à l'aube du XX^e, cette modernité urbaine enflamme également la poésie. La ville s'y voit chantée ou décriée (*Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, *les Villes tentaculaires* de Verhaeren, *Alcools* d'Apollinaire). Elle est déclinée avec toutes les contradictions qu'elle autorise : la ville comme lieu de « *l'épanouissement de l'individu, la rencontre avec les autres à soi-même étrangers, la multiplicité des possibles, etc.* » mais aussi comme « *vaste cimetière des désespéré(e)s, des déçu(e)s, des floué(e)s* » (Paquot, à paraître). Les générations se succèdent, les œuvres aussi, avec toujours autant d'attention pour la ville : Cendrars et New-York, Léon-Paul Fargue, piéton de Paris, Jules Romains puis les surréalistes avec Aragon et son *Paysan de Paris*, Breton et le Paris de *Nadja*... La liste serait longue et difficilement complète de toutes ces œuvres qui sont autant d'indices que « *la littérature, sur tous les tons, fait entendre que nous sommes entrés dans la civilisation urbaine* » (Lanot 2000, p.125)... Mais allons nous en sortir ?

La question paraît bien complexe et renvoie au fond à des problématiques fondamentales des études urbaines contemporaines, car si le roman est né avec la ville est-il écrit qu'il survivra au règne de l'urbain ? C'est une telle interrogation qui semble guider une partie de la réflexion de Thierry Paquot dans son prochain essai (à paraître). Roman et ville relèvent-ils d'« *un destin commun ?* ». Selon Thierry Paquot, la ville n'aurait pas éclipsé complètement tous les autres lieux en littérature mais les dominerait aujourd'hui inévitablement, les « *récits campagnards* » étant désormais eux-mêmes « *urbanisés, comme filtrés par cette nouvelle grille des valeurs sociétales, des attitudes et des comportements, que la ville-monde* ». Le règne de l'urbain marquera-t-il une nouvelle ère dans ces rapports entre ville et roman ? « *Le roman est-il compatible avec l'urbain ?* » et la fin de la ville, si fin de la ville il y a, marque-t-elle la fin du roman ?

La récente contribution de Christina Horvath (2007) apporte sur ces questions un éclairage intéressant. Issu d'un doctorat en littérature française, *Le roman urbain contemporain en France*, son récent ouvrage, aborde en effet la question de la mise en fiction dans le roman contemporain français d'une « *modernité extrême et contemporaine* »¹, de la surmodernité au travers de romans tels ceux de Jean Echenoz, Michel Houellebecq, Jean-

¹ Dont globalisation, mondialisation, révolution du système d'information, hypermédiation, marchandisation, domination financière, changement d'échelles, non-lieux, conurbation, hyperconcentration urbaine, étalement urbain, mégapole constituent autant de maîtres-mots du phénomène également largement investi par les sciences sociales. Il a non seulement le mérite de poser la question de la littérature « *extrême contemporaine* » longtemps dénigrée par des études littéraires universitaires frileuses qui se cantonnaient aux époques antérieures, mais en plus de s'appuyer sur un certain nombre de travaux issus des sciences sociales (même si l'on peut regretter que l'excursion se soit principalement limitée à de Certeau, de Virilo, Baudrillard et Augé).

Claude Izzo, Tonino Benacquista ou encore Daniel Pennac. Expliquant les liens étroits, particuliers, consubstantiels que ces romans entretiennent avec la ville, Christina Horvath s'essaye à une définition de la notion de « *roman urbain* ». Elle aborde ensuite la mise en fiction de l'urbain qui s'articule autour de la question de la quotidienneté, le roman se confondant souvent avec « *un projet documentaire* » sur les acteurs et pratiques urbaines contemporaines. Prenant pour cadre des espaces emblématiques de l'urbanisation contemporaine, ces romans privilégient la représentation d'espaces périurbains, du thème de la ville réseau, des « *banlieues, espaces fortement marqués par les problèmes sociaux, [d]es non-lieux, occupations temporaires à l'image de l'ère de la globalisation et [d]es quartiers populaires, derniers lieux identitaires* ». Pluralité des lieux, pluralité des figures urbaines¹ mais aussi polyphonie, diversité langagière et stylistique caractérisent le roman urbain. Il se construit en effet sur une logique de « *collage-recyclage* » (Id. 2007, p.185), de bribes de tous ordres : paroles d'habitants, textes scientifiques, images cinématographiques, bribes de discours médiatiques ou publicitaires. La combinaison de ces fragments révèle une esthétique « *surmoderne* » reflétant la pluralité culturelle des mégapoles comme si le roman devenait « *le carrefour et le lieu de métissage des discours qui circulent sur la ville et portent sur elle* » (Id. 2007, p.249). Par la richesse et la pluralité des facettes de l'urbain qu'il représente, le roman urbain « *devient une expression privilégiée de l'univers contemporain* » (Id. 2007, p.249).

Ville dans la littérature, la question a donc été maintes et maintes fois abordée sous une pluralité d'angles faisant peut-être couler autant d'encre chez les chercheurs que chez les écrivains et poètes pourtant si nombreux qui s'en sont saisis au travers de leurs œuvres. Ville dans la littérature, littérature dans la ville, le problème méritait aussi d'être renversé, et également abordée cette nouvelle question. La présence de la littérature dans la ville est effective, attestée, comme le premier chapitre de cette thèse s'est attaché à le souligner. Elle représente de forts enjeux pour les études urbaines et la géographie mais aussi pour d'autres acteurs participant plus directement à la production de la ville, aussi insolite et paradoxale qu'une rencontre entre littérature et producteurs d'espace puisse paraître *a priori*...

¹ Dont le flâneur, le consommateur, le détective, le serial killer, les femmes fatales, les fleurs de trottoir, la passante, « *cette silhouette féminine évanescence* » dont l'apparition est « *conditionnée par le nouvel anonymat urbain* » (Horvath 2007, p.116), ou encore les « *marginiaux* » tels que le sans-abri, l'immigré ou le banlieusard constituent autant de déclinaisons abordées par Horvath.

« Insolite :

Qui provoque l'étonnement, la surprise par son caractère inhabituel, contraire à l'usage, aux règles ou par sa conduite inattendue.

Synonymes : bizarre, étrange, extraordinaire. »

Le Trésor de la Langue Française Informatisé :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4060947420>

Paradoxal :

« Etymologiquement, est paradoxos ce qui va parà ten doxan, au-delà de l'opinion commune. [...] « Le paradoxe est une inversion réelle de la perspective commune qui présente un monde inacceptable, provoque résistance et refus, et qui pourtant, si on fait l'effort de le comprendre, produit de la connaissance ; à la fin, il semble spirituel parce qu'on doit admettre qu'il est vrai. »

Umberto Eco (2003), *De la littérature*, p.87 et 92.

❖ *Les grands architectes et la littérature : une question insolite ou à forts enjeux heuristiques sur l'architecture et l'urbanisme ?*

La littérature génère un certain nombre de pratiques sociales spécifiques et imprègne sa marque dans les imaginaires jusqu'à constituer un enjeu pour certaines politiques publiques et certains projets d'aménagement comme le premier chapitre sur les présences littéraires dans la ville s'est attardé à la préciser. C'est la prégnance de la littérature sur le social qui explique qu'elle soit désormais présente dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture. Cette constatation peut paraître insolite, paradoxale au sens étymologique que rappelle Eco dans l'épigraphe qui précède d'aller « *au-delà de l'opinion commune* ». Elle va en effet à l'encontre d'un certain nombre d'idées reçues comme en témoigne par l'exemple le récent ouvrage d'Olivier Mongin *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*. Celui-ci oppose en effet « *les villes de l'écrivain* » et celle de l'urbaniste expliquant que :

« À propos de la ville, on a spontanément recours à deux langages antagonistes. Du moins de prime abord : le langage de l'écrivain et du poète d'une part, le discours de l'urbaniste de l'autre. [...] Entre science et phénoménologie, entre savoir objectif et narration, la ville oscille entre une "ville-objet" et une "ville-sujet". La poétique serait l'envers des savoirs de l'urbaniste, de l'aménageur et de l'ingénieur, pour lesquels l'expérience urbaine doit être cartographiée, disciplinée et contrôlée »

(2005, p.25-27).

Position que l'auteur maintient par la suite dans toute la première partie de son ouvrage - confondant d'ailleurs ingénieur et urbaniste (*Id.* 2005, pp.24-26) – il explique que ces « *deux représentations de la ville* » sont séparées par une « *coupure* » (*Id.* 2005, p.27 et 26). Il invite bien évidemment dans la suite de son ouvrage à leur réunir pour recréer les

conditions d'une véritable « *condition urbaine* » à l'heure de la mondialisation¹. Or de nombreux indices témoignent que cette analyse ne correspond pas aux rapports véritables qu'il existe entre littérature et urbanisme et architecture et que la frontière qui, selon Olivier Mongin, les sépare s'est depuis longtemps effritée... Tantôt discrets tantôt ostensibles mais toujours signifiants, ces indices apparaissent de différentes natures.

Attentifs à la littérature, alertes à la repérer en dehors de ses cadres habituels, Bertrand Westphal et Thierry Paquot ont tout récemment amorcé une réflexion sur cette présence de la littérature chez des producteurs d'espaces urbains. Ainsi, Bertrand Westphal relève que « *des urbanistes et architectes se servent des pages de Dickens (Kevin Lynch), de Zola, de Pratolini, de Vázquez Montalbán (Flavia Shiavo) pour expliquer Londres, Paris, Florence ou Barcelone* » (2007, p.258). Il ne dépasse cependant pas ce constat pour proposer une analyse quantifiée et problématisée de cette présence littéraire, constat qui s'avère d'autant plus limité qu'il ne s'arrête qu'à deux observations, deux figures d'architectes.

En fin connaisseur du milieu, Thierry Paquot propose d'aller un peu plus loin, sans pour autant se lancer dans une enquête approfondie, lui préférant le genre de l'essai, il note simplement les occasions au cours desquelles il a pu constater personnellement et par hasard cette présence littéraire chez des producteurs ou futurs producteurs d'espaces. Salle d'attente de l'agence d'urbanisme d'une « *métropole du sud-est de la France* », agence d'architectes, à Paris, bureau d'un urbaniste-chercheur, propos d'élus lors d'inaugurations ou d'ouvertures de colloques et autres symposiums, plus fréquemment discours des ministres de l'Équipement, du Logement ou de la Ville, copies d'étudiants, des mémoires et des thèses constituent autant de lieux d'apparition de cette présence. À partir de ces quelques indices, il précise quelques enjeux de cette mobilisation de la littérature : faire « *intello sans pédanterie* », « *donn[er] du grain à moudre à l'auditoire* », s'inscrire dans « *des effets de mode* ». Il révèle également quels sont les écrivains les plus cités par les urbanistes et professionnels de l'aménagement : Perec-Gracq-Calvino qui apparaissent comme une « *sainte trinité* », un « *trio gagnant au "pari mutuel urbain"* ». Il invite également à se lancer dans une enquête plus systématique que justifierait ce phénomène et les premiers indices relevés : « *il faudrait tenir scrupuleusement les comptes des citations, en indiquer les pourcentages selon les périodes, et puis classer les auteurs* ».

Sur les traces de ces précurseurs, il conviendrait donc d'ouvrir une véritable enquête, de proposer une analyse de l'utilisation de la littérature par ces acteurs sociaux et de voir comment ceux-ci l'utilisent dans des stratégies qui ont l'espace, sa production et sa gestion comme enjeu. Sur cette question, les discours d'acteurs clés dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture constitueraient une entrée intéressante car en effet, comme le remarquait Bertrand Westphal :

Si « La littérature joue ; elle a du jeu. D'autres discours ne jouent pas ; ils reproduisent au plus près un pan de réalité – celui qu'ils ont sélectionné parmi d'autres possibles. Surgit alors une alternative. Soit on sanctionne la rupture générique et partant épistémologique entre production littéraire et production "performative" (celle qui participe du "réel") et l'on invoque

¹ Invitation peu originale par ailleurs, Michel Huet, entre autres, proposant le même type de réconciliation dans le chapitre « Des noms et des œuvres pour mieux penser l'Urbain », de son ouvrage *Le Droit de l'urbain. De l'urbanisme à l'urbanité* (1998, p.309-346) paru plusieurs années avant celui d'Olivier Mongin.

l'autonomie de la littérature et de la littérarité. Soit on estime qu'étant soumis à un principe de transgressivité le seuil entre le réel et la fiction est franchissable »

(2007, p.275).

L'enjeu du travail pourrait alors consister à relever et analyser les différentes formes de présences littéraires dans les discours des acteurs participant fortement à la production et la gestion des espaces urbains. Les grands architectes-urbanistes, en tant qu'ils relèvent tout à la fois de deux champs professionnels majeurs de la production de la ville, l'architecture et l'urbanisme, constituent un groupe d'acteurs particulièrement intéressant.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Partant d'un constat empirique de phénomènes témoignant de la présence littéraire dans la ville, et cherchant les outils théoriques et méthodologiques permettant de les interroger, cette première partie s'est attachée à poser les bases d'une posture de recherche particulière. Celle-ci s'inscrit dans le projet d'une géographie sociale ouverte sur d'autres disciplines et ainsi à même de se saisir de la question de l'utilisation sociale de la littérature avec un certain recul épistémologique. Dans cette perspective, le second chapitre a permis de préciser le positionnement du présent travail de thèse en aval de différents travaux du « "champ" géographico-littéraire » (Colombani 1997, p.47). Poursuivant une même ambition de « *cumulativité critique* » (Lahire 2006a, p.15), le troisième chapitre a ensuite délivré une définition interdisciplinaire de la littérature. En se situant à la croisée de différents champs disciplinaires, cette définition permettait tout à la fois d'intégrer les avancées des travaux issus des études littéraires mais aussi de la sociologie ou des sciences politiques tout en soulignant les enjeux spécifiques à la géographie pour chacun des aspects qu'elle recouvrait. Synthétisant ces différents apports, le premier temps de la réflexion proposé dans ce dernier chapitre s'est déroulé d'une manière progressive : en s'intéressant à l'œuvre littéraire d'un point de vue interne tout d'abord, il conduisait à l'envisager comme un objet avant de tenter de l'expliquer davantage comme un processus en posant la question des interactions sociales qui contribuent à la construire en tant que telle.

Relevant de ce deuxième type de conception, émergente dans différents champs de savoirs, la question de l'utilisation sociale de la littérature met en jeu non seulement la littérature, mais aussi le social dans lequel elle s'avère réinvestie. Par l'interrogation des mécanismes d'appropriation et d'instrumentalisation sociale de l'œuvre littéraire et leur rapport au spatial, elle contient en effet pour le géographe la promesse d'un double éclairage de la littérature ainsi que des phénomènes socio-spatiaux. L'enjeu heuristique se résume ainsi tout à la fois à une géographie *de* et *par* la littérature. Les fondements d'une telle position de recherche établis, restait à proposer une focalisation sur un objet de recherche plus précis. Dans cette perspective, le caractère privilégié de la relation ville et littérature conduisait à décliner la diversité de leurs liens et à constater que, si la question de la ville dans la littérature a constitué un objet de recherche largement surinvesti dans divers champs disciplinaires, la question de la littérature dans la ville, de la littérature dans le champ de l'urbanisme, malgré l'importance des enjeux qu'elle recouvre (et que le premier chapitre de cette thèse a soulevé) reste largement sous-investie par la recherche. Quelques rares travaux (Mongin 2005; Westphal 2007; Paquot à paraître) ont pu amorcer un début de réflexion sur cette question, sans cependant s'appuyer sur une démonstration empirique approfondie. Il convenait de pallier cette absence en proposant de se focaliser sur l'utilisation de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme par des acteurs participant fortement à la production et à la gestion des espaces urbains, tels que les grands architectes-urbanistes.

La question du surgissement de la littérature dans ces discours d'architectes-urbanistes stars s'avère ainsi posée comme le cœur de cible de la suite du travail de thèse. Ces discours ont, *a priori*, des fonctions, des modes de lecture ou d'écoute très différents du

discours littéraire)¹. Si la présence de la littérature dans le monde de ces producteurs d'espace mérite d'être interrogée, elle se doit donc de l'être en prenant au préalable le soin de questionner ce contexte d'apparition, ces lieux de récupération et d'utilisation de la littérature que sont ces discours de stars du monde architectural et urbanistique. Avant de s'intéresser à cette présence déroutante et de l'analyser plus en détail, il convient d'apprécier les spécificités de ces discours et en quoi ils présentent une forme d'altérité par rapport au discours littéraire mais aussi d'explicitier les raisons du choix de ce groupe d'acteurs. Pourquoi s'être intéressé à ces producteurs d'espaces dans le cadre de l'enquête et en quoi leurs discours constituent-ils une clé d'entrée pertinente pour les interroger ? Les pages qui vont suivre s'attacheront à répondre à ce double questionnement ainsi qu'à préciser l'intérêt que présente une focalisation sur les grands architectes-urbanistes et leurs discours pour le géographe s'intéressant à la question urbaine.

¹ Comme le remarquait, Nelson Goodman, pour le cas précis de la citation, il peut exister en effet une altérité profonde entre la chose citée et le contexte dans lequel elle va être utilisée : « *ce qui est cité et ce qui cite appartiennent parfois à des systèmes différents* » (1992, p.81).

« Pour aborder le phénomène architectural et urbain, les focales possibles sont relativement nombreuses. Un survol rapide de ce paysage intellectuel montre des lignes de structuration assez marquées et différencie les travaux selon qu'ils s'attachent aux thèmes de la réception du travail sur la ville (usages, habitants, quartiers...), à la dynamique des formes urbaines (génétique urbaine, typo-morphologie, métropolisation...), ou bien, enfin, aux logiques de la production de la ville (professionnels de l'espace, référents urbanistiques et architecturaux...). Or, [...] les travaux relatifs à la connaissance des groupes et des logiques professionnelles au principe de l'action sur la ville restent encore peu nombreux et mal connus. [...] Partant, ce sont non seulement ces groupes professionnels qui restent peu connus mais c'est également leurs méthodes et leurs logiques d'action et valeurs de référence qui restent dans l'ombre. Autrement dit, alors que l'on dispose de nombreux travaux sur les acteurs du "vivre en ville", on connaît encore assez peu ceux qui "font la ville"¹ »

Olivier Chadoin (2007), *Être architecte : les vertus de l'indétermination*, p.37 (je souligne).

PARTIE II :

Les discours des architectes-urbanistes stars : une entrée pour interroger la production de la ville

¹ Olivier Chadoin reprend cette distinction proposée par Véronique Biau (1994), « Que sait-on de ceux qui font la ville », *Le courrier du CNRS, La ville*, n°81, CNRS.

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Après avoir dégagé une définition de la littérature et les enjeux de son utilisation sociale, la partie précédente s'était close sur l'ouverture d'une question de recherche, celle des grands architectes et de la littérature, de leur rencontre. Or proposer une analyse fructueuse d'une rencontre implique une connaissance préalable des deux éléments qui vont être amenés à rentrer en relation. Si du point de vue de la littérature, la première partie a apporté un grand nombre de précisions, reste à présent à éclairer le second élément – les discours des architectes-urbanistes stars - et les questions plus spécifiques qu'il soulève.

Comme le remarquait à juste titre Olivier Chadoin dans la citation proposée en épigraphe, les études urbaines privilégient largement la question du « *vivre en ville* », des usages au détriment de celle de la production des espaces urbains. Elles se situent bien souvent en aval des formes produites en interrogeant leur appropriation et questionnent plus rarement l'amont, délaissant l'étude des processus de production de ces espaces urbains et des acteurs qui « *font la ville* ». Proposer une entrée par les grands architectes-urbanistes, ces faiseurs de ville, conduit donc à s'intéresser à un objet de recherche relativement négligé par la géographie, mais aussi pour partie par les autres sciences sociales s'intéressant à la question urbaine. Pourtant, de tels individus apparaissent comme des acteurs-clés, des figures emblématiques, des références sur la question de la production de l'espace et ce à divers titres.

Un premier chapitre aura pour enjeu de mettre en évidence la prégnance d'une personnalisation comme logique structurante des champs de la production architecturale et urbanistique. L'éclairage de ses enjeux et de ses paradoxes soulignera l'intérêt d'un coup de projecteur sur ce groupe d'acteurs, précisant ainsi sa pertinence comme un objet de recherche. Il s'agira ensuite de préciser sur quels critères s'est opérée la délimitation du groupe d'individus choisi comme cible de l'enquête en précisant ses caractéristiques socio-historiques. Sera ensuite interrogée la manière dont ils construisent leur rapport à l'action et le médiatisent au travers de leurs discours. En effet, pour ces acteurs, le discours apparaît comme un incontournable, comme un lieu éminemment stratégique de positionnement et présente des liens étroits et multiples avec leurs actions. Il apparaît donc comme un objet de recherche stimulant qui permet d'aborder sous un angle original la question de la production des espaces urbains, des processus contemporains d'action sur la ville, qu'elle soit architecturale ou urbanistique et ouvre ainsi des perspectives heuristiques prometteuses pour le géographe. Au travers de l'interrogation sur ces discours, ce sont donc plus largement des questions relatives à l'urbanisme aux modes de faire la ville qui s'avèrent être en jeu.

Au regard d'une telle approche, l'entrée par la question des acteurs ne signifie donc pas le refus d'une interrogation sur des problématiques collectives mais bien au contraire la garantie de leur questionnement. Les acteurs sont ainsi envisagés comme une porte d'entrée pour interroger la question de la production des espaces urbains. C'est sur la promesse d'une sortie « *du réductionnisme, en cessant de privilégier le général sur le particulier, ou le particulier sur le général, pour envisager "symétriquement" ces deux façons de voir* », et la volonté d'envisager les « *déplacements entre ces pôles du général et du particulier, du "social" et de l'individuel* » (Heinich 2001, p.102) que s'amorce la réflexion qui sera

proposée dans cette seconde partie. S'intéresser aux acteurs ne conduit en effet pas dans le cas présent à privilégier l'individuel sur le collectif mais, bien au contraire, à apprécier tout aussi bien des logiques de fonctionnement individuelles *et* collectives propres à différents groupes sociaux (tels que les architectes-urbanistes, les professionnels de l'urbanisme, etc.) et d'interroger plus largement les dynamiques et processus à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Une telle posture consiste donc à reconnaître la complexité des processus sociaux et d'affirmer la nécessité d'un travail de contextualisation des actions et discours des acteurs. Elle implique un travail constant de mise en perspective de la question d'acteurs particuliers avec des problématiques plus larges des champs de l'architecture et de l'urbanisme. Il s'agit par conséquent de s'inscrire dans la perspective ouverte par Anthony Giddens d'évitement des deux écueils de l'« *impérialisme du sujet individuel* » et de celui de l'« *impérialisme de l'objet sociétal* » (2005, p.50) dans lequel tombent inlassablement de nombreux travaux en sciences sociales et donc de s'accorder avec le sociologue sur le constat fondamental que « *les structures n'existent qu'au moment de leur actualisation dans les activités des sujets humains compétents et spatio-temporellement situés* » (Id. 2005, p.368).

Pour mener à bien ce plan de travail, refusant le principe d'un cloisonnement des savoirs, j'ai tenté de situer ma réflexion à l'interface de différents domaines de connaissance scientifique en mobilisant tout à la fois des travaux relevant des études urbaines, de la sociologie des professions¹ et de la sociohistoire du champ architectural telle que la pratique Jean-Louis Violeau, mais aussi de la sociologie de l'acteur, des sciences politiques ou des théories sur le discours telles que les envisagent les chercheurs en linguistique, en sciences sociales, mais aussi en philosophie.

¹ Le lecteur l'aura donc certainement compris, cette seconde partie ne s'annonce pas comme un nouvel état des lieux des travaux de la sociologie des professions ou des études urbaines (sociologie ou géographie urbaines) mais s'inscrit bien plutôt dans une logique d'hybridation entre différentes disciplines qui, travaillant pourtant sur des objets proches (la ville, l'urbain et les professions qui s'y rattachent, etc.) ne se rencontrent guère. Si ces champs de recherche ont pourtant des ancrages théoriques et méthodologiques, et des traditions de recherche distinctes, leurs objets de recherche se recouvrent en partie ou apparaissent du moins largement complémentaires. Bien modestement et certainement non sans quelques maladresses, il me semblait important de tenter de situer mon travail à leur jonction, de tirer parti de leur rencontre, en tentant d'établir entre eux des passerelles. Présentant le défaut d'avoir été tardive et de rester trop partielle, mon acculturation aux travaux de la sociologie des professions a cependant permis d'éviter de partir d'une « *définition préalable [du] groupe professionnel* » (Chadoin 2007, p.126) étudié comme le font la plupart des travaux de sociologie des professions et me garantissait peut-être ainsi plus d'attention, de naïveté et de neutralité par rapport aux découvertes de l'enquête.

Chapitre 4 :

Les grands architectes-urbanistes et la question de la production de la ville : des acteurs et espaces à forts enjeux

INTRODUCTION

Ce premier chapitre sera l'occasion de préciser combien les grands architectes-urbanistes constituent une clé de lecture intéressante pour interroger la question de la production de la ville. Le champ architectural, et dans une certaine mesure, le champ urbanistique, apparaissent en effet fortement structurés par une logique de personnalisation. Un petit nombre d'individus, de personnalités focalise une grande partie de l'attention. Ces vedettes, ces membres de l'élite apparaissent comme des références largement sollicitées pour produire la ville mais aussi plus largement pour s'exprimer sur la question urbaine et monopolisent dans ces champs des places de pouvoir. Cette logique de *star-system* qui régit le fonctionnement des mondes de l'architecture et de l'urbanisme invite donc à accorder une attention particulière à ces acteurs, à préciser de quelle manière ceux-ci apparaissent comme des points de repère importants pour un grand nombre d'acteurs de la question urbaine. Il conviendra aussi de s'interroger sur les raisons de cette personnalisation très forte et d'exposer les ressorts sur lesquelles elle repose, en introduisant la question des modalités de spectacularisation et de mise en scène individuelles des vedettes architecturales et urbanistiques.

De plus, analyser le fonctionnement du champ architectural et urbanistique au travers de la problématique de la personnalisation conduira à en interroger les fondements, les raisons historiques, à en préciser les enjeux mais aussi les paradoxes au regard des évolutions récentes de la production des villes. Le « *faire la ville* » tend en effet à devenir de plus en plus collectif, partagé et interdisciplinaire. Dans le contexte actuel de la production des espaces urbains, la personnalisation mérite aussi d'être abordée du point de vue de la plus-value qu'elle représente pour des architectes-urbanistes constamment en proie à des logiques concurrentielles, et ce à la fois au sein de la profession, mais aussi, à une autre échelle, avec les représentants d'autres métiers de la maîtrise d'œuvre. Enfin, ce personnalisme exacerbé et les individus qu'elle conduit à placer au cœur de la réflexion devront aussi être analysés au regard de l'ensemble de la production concrète des espaces urbains. La réflexion s'attachera à interroger la part que représente la production de ces faiseurs de ville d'un point de vue à la fois quantitatif et symbolique (la comparaison entre ces deux versants révélant un nouveau paradoxe du rôle des architectes-urbanistes dans la production des espaces urbains).

Une fois ces enjeux et paradoxes de la personnalisation exposés, il restera à présenter les caractéristiques du groupe d'acteurs choisi comme cœur de cible dans le cadre de cette thèse. Un dernier temps de la réflexion ouvrira donc un certain nombre de perspectives sur le travail d'enquête en présentant les critères de différentes natures qui ont été retenus pour établir les frontières de l'échantillon étudié. Seront donc précisés en détail les indicateurs suivants : les signes de la reconnaissance, les caractéristiques socio-historiques (les individus retenus s'avérant caractéristiques d'une période particulière), et enfin les prétentions urbanistiques (ces acteurs entendant exercer leur compétence au-delà du seul territoire de l'architecture). Ces critères permettront de retenir un certain nombre d'individus dont les caractéristiques supplémentaires seront précisées dans un dernier temps, entendu que l'établissement d'une liste nominative permet de faire surgir d'autres traits distinctifs du groupe d'acteurs étudié.

« Que veut dire la création architecturale pour l'habitant d'un grand ensemble ? L'architecture est-elle personnifiée par l'architecte, ce personnage à la mode ? On fait des films sur ses colères, ses amours et ses accidents. »

« L'architecture, pourquoi faire ? », *l'Humanité*, 3 mars 1972

1. La problématique de la personnalisation ou la pertinence d'une entrée par les "grands" architectes-urbanistes

Les lignes qui suivent s'attacheront à préciser l'intérêt pour le géographe d'une entrée par les acteurs spécifiques que sont les "grands architectes-urbanistes". Il s'agira donc de comprendre le rôle clé qu'ils jouent dans les processus de production et de gestion de la ville. Peu nombreux, ils n'en apparaissent pas moins comme des acteurs placés au centre des projecteurs de la scène architecturale, urbanistique ou plus largement sociale, notamment lorsque les médias en viennent à se pencher sur la question urbaine. Cristallisant une grande partie de l'attention sur la question de la production et de la gestion urbaine, ils semblent ainsi pouvoir constituer un point focal particulièrement pertinent pour le chercheur s'intéressant à la production et à la gestion de la ville. Leur importance témoigne de l'organisation actuelle de l'architecture autour d'un *star-system* utilisant des moyens de communication modernes et de véritables stratégies pour mettre en scène ces figures de "grands architectes-urbanistes". Ce personnalisme exacerbé contribue à conférer un pouvoir certain à ces acteurs qui occupent des places dominantes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Les procédés de mise en scène et de spectacularisation qu'ils emploient pour construire leur image publique de "grands architectes-urbanistes" seront donc analysés. Il conviendra notamment d'étudier comment ces procédés s'apparentent à une ressource essentielle de pouvoir qui leur permet de se constituer comme membre d'une élite et d'occuper des places à forts enjeux dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme.

1.1. Les "grands" architectes-urbanistes, des références sur la question de la production de la ville

Le groupe d'acteurs sur lequel ce travail propose de se pencher est constitué par des architectes-urbanistes particuliers appartenant à ce que Véronique Biau, dans sa thèse, désignait comme l'élite, comme des personnalités ayant donc dépassé un certain « *seuil de notoriété* », atteint les « *plus hauts degrés de la consécration* » et étant dignes d'apparaître au « *panthéon des grands architectes* » (1998, p.17, 22, 24). Cette sociologue précisait que l'importance de ce groupe d'acteurs tient au fait qu'il participe en grande partie à la définition de l'architecture légitime, de l'architecture de « *qualité* ». Les protagonistes qui le composent assurent donc un rôle de référence pour de nombreux acteurs sur les questions relatives à la production de l'espace, rôle qu'il convient d'analyser maintenant plus en détail en s'appuyant sur les résultats d'un certain nombre de travaux scientifiques réalisés en

sociologie des professions. Ceux-ci attestent en effet de la prédominance de cette élite tout à la fois dans le champ architectural *stricto-sensu*, pour les maîtres d'œuvre, qu'ils soient publics ou privés, ou encore plus largement pour les usagers et habitants.

1.1.1. Pour la presse et l'édition spécialisées en architecture et en urbanisme

Afin d'apprécier l'importance que jouent les grandes figures de l'élite dans le monde de la presse et de l'édition spécialisées sur la question architecturale, les conclusions de la thèse de Véronique Biau sur le fonctionnement de la consécration en architecture fournissent des éléments particulièrement intéressants. Pour la presse, son enquête a porté principalement sur les quatre principales revues qu'étaient *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Techniques et Architecture*, *Architecture Intérieure-Créé* et *AMC-Le Moniteur Architecture*. Ses analyses révèlent que les revues, mais aussi plus largement les publications dans le champ de l'architecture, se focalisent principalement sur un très petit nombre d'architectes au regard de l'ensemble de la profession, sur les stars. Ces revues proposent régulièrement des dossiers sur le mode du portrait d'un architecte de référence. Ils dépeignent sa personnalité, délivrent son point de vue sur l'architecture et les questions relatives à la production de la ville, retracent son parcours, évoquent ses relations avec les autres architectes, etc. La logique d'individualisation semble poussée à l'extrême puisque bien souvent l'architecte y est mis en scène « *seul, éventuellement avec son associé(e), mais rarement dans le cadre de son agence, cadre de travail collectif où les collaborateurs auraient leur place* » (Id. 2001, p.239). En-dehors des revues, l'un des principaux types de publications spécialisées, les monographies, témoigne peut-être plus fortement encore de l'importance accordée à ces figures de l'élite. Une grande partie des ouvrages diffusés dans le monde architectural correspond en effet à des portraits d'architectes célèbres ou à la présentation de leurs principales œuvres.

C'est donc bien une « *image de parisianisme et d'élitisme* » (Id. 2001, p.242) forte que renvoient la presse et l'édition architecturales : les grands architectes-urbanistes y apparaissent comme des références montrées sous toutes les coutures, mises en scène d'une manière profondément individuelle. Cette personnalisation et starisation très forte de la presse et l'édition spécialisées s'expliquent en partie selon Véronique Biau par une concordance d'intérêts entre les principaux intéressés. Si en effet pour des raisons économiques (du fait de l'attraction que ces grandes figures peuvent exercer sur le lectorat, de la promesse de meilleures ventes et donc de bénéfices plus grands) les revues ont tout intérêt à se focaliser sur des stars, les grands architectes-urbanistes ont également tout autant besoin, pour renforcer leur image, et donc leur pouvoir de séduction, d'y apparaître mis en scène. Les relations s'apparentent ainsi à de la « *coopération dans le partage d'une tâche, au bénéfice des deux parties* » (Id. 2001, p.125). La logique des bénéfices mutuels et du renforcement bilatéral du pouvoir de la presse-édition et des figures de l'élite justifie donc cette « *coopération* » et la personnalisation très forte du contenu des productions éditoriales.

Établi par Véronique Biau pour la presse et l'édition architecturale, le constat d'une focalisation très forte sur les stars, sur l'élite, peut être en partie élargi à la presse et l'édition urbanistiques. L'élite des grands architectes-urbanistes y apparaît très souvent sollicitée pour donner son point de vue sur les questions urbaines d'actualité par le biais d'articles ou de billets d'humeur par exemple. Dans une revue telle que *Les Cahiers de la Recherche*

Architecturale et Urbaine qui se rapproche de la presse scientifique, le point de vue des stars est régulièrement publié, leur permettant ainsi de jouer un rôle clé dans le débat sur les questions urbaines¹. Par ailleurs, *Urbanisme*, qui assure le rôle de principale revue d'actualité sur les questions urbaines (et touche très largement un public de praticiens mais aussi de chercheurs et d'étudiants en urbanisme ou encore de professionnels des collectivités territoriales) accorde régulièrement une place importante dans ses colonnes aux stars. La participation de personnalités telles que Christian de Portzamparc au jury du prix de *La Ville à lire*² - et donc à la définition de la "bonne littérature" sur les questions urbaines - constitue un indice de la légitimité qu'accorde cette revue aux vedettes. La distinction avec la presse architecturale réside peut-être dans le fait que cette revue s'assume une posture plus critique, moins révérencieuse à l'égard de l'élite que ne le sont ses voisines dans le champ de l'architecture. Elle arrive à susciter davantage de polémique en publiant aussi des articles de contestations du point de vue et des œuvres des stars³, même si, comme le soulignait son éditeur Thierry Paquot, lors du dernier colloque de l'association Pierre Riboulet⁴, cette position est de plus en plus difficile à tenir du fait des pressions très fortes exercées par ces personnalités et leur refus de la critique.

De par leur rôle de médiation et de diffusion des informations dans le monde architectural et plus largement urbanistique, la presse comme l'édition spécialisées participent largement à conforter l'image des grands architectes-urbanistes comme membres d'une élite pesant un poids considérable dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Le constat du rôle de ces médias dans l'« *entre-observation* » (Biau 2000, p.243) des professionnels de l'architecture peut être élargi au champ de l'urbanisme.

1.1.2. Pour les « *confrères* » et « *prétendants* »

Le champ architectural est composé de différents sous-groupes d'acteurs dont il ne s'agit pas ici de proposer une revue exhaustive. Plus simplement, il conviendra de préciser comment les grands architectes-urbanistes apparaissent comme un point structurant pour les principaux sous-groupes d'acteurs qui le composent. Ces membres de l'élite constituent en effet des références incontournables pour les autres architectes actuels ou à venir, qu'ils fassent partie de l'élite, ou qu'ils soient plutôt architectes de « *série B* » (Claude, in PREDAT 2008) plus ordinaires et moins connus, ou encore pour un certain nombre d'étudiants engagés dans des études d'architecture.

¹ Par exemple, le numéro d'octobre 2000, *Sans doute ? Cent architectes parlent doctrine*, est ainsi tout entier consacré au point de vue des cent principaux architectes. Ils sont invités à donner leur point de vue sur des questions architecturales et urbaines. Les stars de l'architecture publient aussi régulièrement des articles dans les autres numéros.

² Créé en 1996 par la revue *Urbanisme* en partenariat avec France Culture.

³ L'article publié par Françoise Choay « Branly, un nouveau Luna Park était-il nécessaire ? » (*Urbanisme* n° 350, sept.-oct. 2006) suscita par exemple une polémique cinglante. Yves Crehalet prenant la défense de Jean Nouvel et de Jacques Kerchache lui répondra dans *Urbanisme* (« Pour une critique constructive » *Urbanisme* n°352, janv.-fév. 2007). Dans une réponse indirecte qui prend pourtant des tournures d'attaque personnelle, Frédéric Edelmann affichera son regret de voir « l'excellente Françoise Choay » devenue « *acariâtre* » et « *bilieuse* » (http://www.archicool.com/cgi-bin/presse/pg-newspro.cgi?id_news=2372).

⁴ *Vacances de la critique ?*, 2^e colloque *Pierre Riboulet*, organisé par l'Association Pierre Riboulet, 24/10/07 à Boulogne-Billancourt et dont les actes ont été publiés en 2008 par les éditions le Linteau.

Le numéro spécial que consacrent *les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine* à cent personnalités architecturales (collectif 2000) fournit des témoignages intéressants des mentalités des architectes, de la manière dont ils conçoivent le rapport à leurs confrères mais aussi au construit. Ainsi, l'architecte Edouard François interrogé sur le bâtiment récent lui semblant « *le plus important et significatif de notre époque* » répond d'une manière quelque peu étonnante : « *je ne m'intéresse pas beaucoup aux œuvres des architectes mais plus aux architectes eux-mêmes, à ce qu'ils veulent faire, disent ou pensent* » (collectif 2000, p.74). Plus que leurs bâtiments, plus que leurs œuvres produites, plus que ces réalités construites, ce sont donc les architectes « *eux-mêmes* », leurs personnalités qui semblent structurer le référentiel¹ de ces professionnels et apparaître comme des références fondamentales dans leur imaginaire. Induisant une logique d'« *entre-observation* » chez ces acteurs, cette personnalisation peut être déclinée à différents niveaux selon la position qu'occupent les architectes pour lesquels les stars apparaissent comme des références prédominantes.

❖ Pour les autres membres de l'élite

Un premier constat peut être établi pour ce qui concerne les autres membres de l'élite. Menés au printemps 2008 dans le cadre de cette thèse, les entretiens auprès de ces grandes figures amènent à préciser l'importance qu'accordent les grands architectes-urbanistes à leurs confrères gravitant dans la haute sphère du *star-system*. Parfaitement au courant des productions à la fois construites, mais aussi des écrits et propos de leurs confrères, ils cherchent constamment à se comparer les uns aux autres, à se positionner par rapport aux autres membres de l'élite, tantôt en s'y assimilant, tantôt en s'en distinguant. La construction de leur identité passe donc par ces logiques d'évaluations réciproques, par toute une stratégie de références, qu'elle soit assimilative ou distinctive, aux autres membres de l'élite. L'enjeu de la référence aux pairs, aux semblables est donc principalement identitaire.

Une logique de l'observation horizontale semble globalement prédominer : observer ses semblables, se positionner par rapport à eux pour affirmer sa place dans le groupe de l'élite. Interrogé sur sa propre pratique de la conception, Christian Devillers par exemple cite Jean Nouvel et établit durant l'entretien des parallèles entre sa démarche et celle du récent lauréat du Prix Pritzker :

« Pour moi l'architecture est toujours située. [...] Donc on pourrait éventuellement me ranger dans les architectes "contextualistes" ou contextuels [rires]. [...] on peut signaler au passage qu'un architecte tout à fait célèbre comme Jean Nouvel par exemple, revendique - tout à fait légitimement d'ailleurs, parce que c'est vrai - cette attitude très contextuelle. Les projets de Nouvel sont, répondent toujours et de façon directe et parfois de façon assez géniale, parce qu'il a une espèce de capacité comme ça à trouver l'acte architectural qui va entrer en résonance très forte avec un contexte. [...] Il y a une certaine radicalité dans sa démarche qui en assure la force si vous voulez, mais c'est toujours en rapport avec un lieu. Bon donc je parle de Jean Nouvel pour ne pas parler de moi [petit sourire]. [...] donc,

¹ Le terme de « *référentiel* » est ici, comme dans toute la thèse, utilisé dans le sens que lui ont donné Bruno Jobert et Pierre Muller comme ensemble de « *normes et [de] représentations [...] qui orientent les comportements* » des acteurs (1987, p.49) dans un secteur ou un champ donné.

je pense en effet qu'on fait un projet dans un lieu précis et, c'est sans doute une des choses les plus importantes dans la démarche de projet, c'est évidemment quelque chose qui peut venir de la connaissance de la ville ou de l'exercice de l'urbanisme. »

Dans la référence aux autres membres de l'élite, certains tendent cependant parfois à s'insérer dans une *logique d'observation davantage surplombante* : la référence à l'autre s'inscrit dans une perspective dépréciative qui consiste à le dévaloriser pour se positionner au dessus de lui. La star construit alors sa propre image et tente de la renforcer au travers d'une confrontation et d'une comparaison négative aux autres membres du groupe. Chez l'un des acteurs de l'échantillon étudié par exemple, cette seconde logique semble poussée à son extrême puisque celui-ci déclare en entretien : *« je prends beaucoup d'architectes pour des crétiens »*. Et ses attaques se ciblent ensuite d'une manière plus personnelle sur les architectes les plus en vue dans l'actualité architecturale du moment notamment Yves Lion :

« Il y en a des architectes qui sont à mourir de rire. Il y avait un article dans Le Monde sur les tours¹ et il y a un croquant qui s'appelle Yves Lion, je le traite de croquant, la photo est infâme, infâme ! C'est hallucinant ! Voilà ce que dit par exemple Yves Lion, c'est éloquent : "Nous avons voulu éviter le gonflage de muscles - Ecoutez ça ! Le degré d'inculture ! C'est presque dégoûtant ! De la boucherie ! – qu'on voit chez certains architectes dès qu'on leur parle de construire des tours" – donc déjà la formulation est fabuleuse ! Et c'est un Monsieur qui fait la pluie et le beau temps notamment à ce propos-là, qui se dit urbaniste et qui parle de la cité ! [...] C'est tout de même extraordinaire ! »

Qu'elle soit positive ou négative, la référence aux autres "grands" apparaît donc comme une logique structurante forte observée dans les discours des membres de l'élite. Les grands architectes-urbanistes s'entrecitent, s'évaluent, se positionnent en s'identifiant ou se distinguant les uns des autres mais en s'utilisant toujours les uns les autres comme aunes, comme étalons de mesure, comme points de référence. Contribuant au renforcement identitaire de l'individu qui y a recours, cette pratique valorise également l'ensemble du groupe en affermissant l'image d'un peloton de tête.

❖ Pour les architectes de « série B »

Par ailleurs, pour les « obscurs » (Lugassy 1972, p.79), les architectes moins connus, les "grands" apparaissent tout autant comme des références incontournables structurant fortement l'imaginaire de ces professionnels plus ordinaires. Les résultats du travail de Françoise Lugassy (1972) ont constaté la prégnance sur la profession d'une représentation idéalisée de l'architecte en partie fondée sur le mythe de l'architecte créateur ; même si, au final, il existe un véritable fossé, un décalage profond entre cette représentation dominante et les pratiques réelles de la grande majorité des architectes et que celle-ci n'entre en concordance avec les pratiques réelles que du petit groupe des stars. Figures prédominantes, les vedettes semblent donc jouer le rôle de véritables *normes* pour l'ensemble de la

¹ Jérôme B., « Bertrand Delanoë et ses totems urbains », *Le Monde*, 30 octobre 2007.

profession et apparaissent intériorisées en tant que telles par les architectes des « séries B » (Claude, in PREDAT 2008).

❖ *Pour les architectes des CAUE*

Du fait du rôle qu'il joue dans le débat et la vulgarisation des questions relatives à l'architecture et l'urbanisme, un autre sous-groupe d'architectes professionnels, celui des architectes des CAUE, mérite une attention particulière. L'enquête menée par Jacques Allégret (1999) sur ces acteurs précise en effet les spécificités de leurs activités professionnelles par rapport à la majorité libérale de la profession. Malgré l'« *hétérodoxie de [leurs] pratiques* », il constate cependant leur adhésion aux « *valeurs identitaires et idéologiques* » (1999, p.39) dominantes de la profession. Partageant les mêmes représentations, la même culture architecturale que les autres architectes, ils s'inscrivent donc tout autant dans l'« *idéologie du don [qui] rapporte le talent et l'inspiration à des caractéristiques génétiques ou à des correspondances divines* » (Id. 1999, p.43). Du fait de leur « *croyance en l' "Architecture"* » (Id. 1999, p.45), les stars apparaissent pour eux également comme des points de repère incontournables qui structurent la représentation qu'ils se font de l'architecte et de ses caractéristiques.

Par ailleurs, les fonctions de médiation, de sensibilisation du public aux questions architecturales et urbanistiques dévolues aux CAUE fondent la spécificité de leurs pratiques professionnelles. Leur travail repose principalement sur des activités d'animation, d'information, de pédagogie et de conseil auprès de divers publics (particuliers, élus, scolaires, etc.). Ils participent également à des travaux d'inventaire du patrimoine, à des jurys, à l'organisation de conférences ou la production d'expositions, de publications. Ces différentes activités leur permettent donc aussi d'assurer un rôle important dans la diffusion des normes du modèle et d'une certaine représentation sociale de la figure de l'architecte.

❖ *Pour les « prétendants » (Biau 2000), les étudiants en architecture*

Edgar Morin dans son ouvrage sur *Les Stars*, a pu préciser combien celles-ci faisaient l'objet de véritables « *cultes* » (1972, p.65) notamment par des publics en quête d'identité. Pour un certain nombre d'étudiants engagés dans des études d'architecture, dont l'identité professionnelle est en cours de construction, la star apparaît effectivement « *non seulement informatrice mais formatrice, non seulement incitatrice mais initiatrice* » (Id. 1972, p.130).

L'organisation de l'enseignement de l'architecture dans lequel ces figures sont données comme exemples est un phénomène qui a été en partie analysé par Jean-Pierre Frey (2001, p.6) et par Véronique Biau (2000). Leurs observations menées sur les modalités d'apprentissage dans les écoles d'architecture concordent : l'initiation puis la formation au métier d'architecte et à la composition architecturale apparaissent structurées par des « *modèles de référence proposés par les enseignants ou la littérature la plus facilement disponible* » (Frey, 2001, p.29). Les activités pédagogiques telles que les cours, excursions, voyages de fin d'année proposent une focalisation récurrente sur les grandes vedettes qui renforce un peu plus les images de ces acteurs que leurs renvoient déjà les expositions, les revues et publications spécialisées.

Pour ces étudiants ayant comme horizon d'attente le *star-system*, comme espoir d'en faire un jour partie, la logique de l'« *entre-observation* » se trouve exacerbée, poussée à sa limite extrême : « *les jeunes architectes semblent-ils faire, plus que leurs aînés, une part importante à l'actualité voire à la mode : ils fréquentent les expositions, lisent assidûment les revues, achètent les monographies sur les architectes contemporains, s'intéressent à d'autres champs de la création contemporaine (design, arts plastiques)* » (Id. 2001, p.142). Chez ces « *prétendants* », c'est donc une *logique d'observation verticale et assidue* des grandes vedettes qui prévaut et qui consiste à regarder ce qui est au-dessus de soi, valorisé dans le futur champ professionnel qu'ils se destinent à intégrer, et plus largement socialement. Les stars constituent donc, pour ces jeunes acteurs, un modèle de réussite à suivre. En définitive, les grandes figures d'architectes-urbanistes et les grands projets sur lesquels ils travaillent assurent le rôle de points de repère structurants dans l'apprentissage du métier et la construction de leur future identité professionnelle.

« Il n'est pas certain que les formes les plus dégradées d'utilisation de l'architecte (recours à son nom pour légitimer culturellement, administrativement et socialement une construction, recours à ses bons services pour cautionner des dossiers d'agrément) ne se trouvent pas du côté des architectes bénéficiant de la notoriété maximale. »

Raymonde Moulin et al. (1973), *Les architectes : métamorphose d'une profession libérale*, p.285

1.1.3. Pour la maîtrise d'ouvrage...

Les commanditaires apparaissent comme des acteurs qui portent une attention toute particulière aux grandes stars d'architectes-urbanistes. En effet, comme l'ont remarqué plusieurs observateurs, « *"l'architecte est un des supports publicitaires de leur statut social de décideur"* » et « *créer un événement architectural est une des manières, pour le décideur, d'utiliser l'architecture comme image de marque*¹ » (Martinon in Biau 2000, p.182). Qu'elle soit publique ou privée la maîtrise d'ouvrage corrobore donc largement l'élite des praticiens dans leur rôle de références dominantes et la relation entre les stars architectes-urbanistes et les maîtres d'ouvrages témoigne d'enjeux conséquents pour les deux parties.

¹ Véronique Biau cite ici Jean-Pierre Martinon, 1980, *Les maîtres d'ouvrage et la commande d'architecture*, Paris, EHESS, p.345

« Les élus locaux sont victimes de l'illusion naïve que leurs villes n'ont besoin que de grands projets construits par des stars de l'architecture pour attirer l'attention et le prestige. »

William J. R. Curtis, « Les excès du star-system : le Projet Triangle de Herzog, de Meuron », *Le Moniteur*, 09/12/2008.

❖ ... publique

La contribution de Véronique Biau, *L'architecture comme emblème municipal* (1992), a parfaitement démontré l'importance que représentaient l'architecture et plus précisément ses grands noms comme faire valoir dans les grands projets urbains des maires. Cette logique d'une utilisation d'« une "signature" emblématique » (*Id.* 2001, p.158), de « la cote symbolique de l'architecte auquel ils s'adressent » (*Id.* 2001, p.67) ne se limite pas aux seules collectivités territoriales que sont les mairies, même si celles-ci, du fait des reconfigurations de l'échiquier politique et de la décentralisation, constituent un objet d'étude particulièrement pertinent. C'est en effet plus largement pour toute la maîtrise d'ouvrage publique que l'utilisation de l'image des vedettes de l'architecture représente un fort enjeu politique et c'est dans la perspective des plus-values symboliques qu'elle assure aux maîtres d'ouvrage qu'elle se trouve instrumentalisée ou du moins « consommée » comme « emblème » (*Id.* 2001, p.34). Ricardo Bofill par exemple a joué un rôle particulièrement important dans le grand projet urbain de Georges Frêche à Montpellier (dont on sait combien celui-ci a su mettre à profit les logiques du marketing urbain dans sa stratégie politique en restant maire de 1977 à 2004. Les grands travaux du Président François Mitterrand pour Paris et plus spécifiquement la Grande Bibliothèque apparaissent tout autant comme des marqueurs monumentaux dans les villes. Ils associent noms d'architectes prestigieux et grandes personnalités politiques dans une tentative de valorisation réciproque et de symbolisation exacerbée.

Photo 6 :
Le nom de l'architecte comme ressource du marketing municipal montpelliérain



Dans ce support de la communication municipale, les noms de quelques grands architectes sont utilisés comme éléments de valorisation de l'identité de la ville. Si ces noms apparaissent aux côtés de ceux d'artistes contemporains, d'un grand couturier, d'un réalisateur célèbre, d'un danseur réputé, ils sont cependant cités les premiers, avant toutes les autres célébrités du milieu de la mode et de l'art, ce qui témoigne de l'importance qui leur est accordée dans la construction d'une image de la ville de Montpellier comme « cité attractive ».

Source : *Télérama*, 15 janvier 2008

En outre, pour l'État, ces vedettes du monde architectural et urbanistique assurent des fonctions qui dépassent largement le cadre de la conception. Dans la troisième partie de sa thèse, Véronique Biau met en évidence le rôle primordial de l'État dans le système français de consécration de l'architecte. Elle montre aussi, réciproquement, l'importance et la variété des rôles que les architectes sont amenés à jouer dans le dispositif d'intervention étatique de définition de l'architecture et des architectes « *de qualité* ». Ce dispositif « *repos[e] sur un groupe restreint et très spécifique d'architectes "de la technostructure" qui, tout en étant personnellement très investis dans la conception d'édifices publics, occupent une ou plusieurs de ces positions d'orientation, de conseil, de contrôle et d'évaluation de l'action de leurs pairs pour le compte de l'État* » (2000, p.295).

Par son discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine au Palais de Chaillot à Paris le chef d'État Nicolas Sarkozy semble d'ailleurs vouloir renforcer un peu plus cette alliance politico-architecturale. Devant un public réunissant les principales personnalités du monde architectural, il déclarait ainsi :

« L'architecture c'est l'identité de notre pays pour les 50 ans qui viennent. Eh bien il est tout à fait normal qu'en tant que chef de l'État je m'engage pleinement dans cette mission : redonner à l'architecture la possibilité de l'audace ».

Nicolas Sarkozy cité dans « Sarkozy veut "rendre la possibilité de l'audace" aux architectes », *Challenges*, 18.09.2007

Appelant de ses vœux, une production de « *grands gestes architecturaux* » notamment pour le logement social, il défend clairement et la renforce ainsi, l'individualisation comme logique fondamentale du travail architectural. Cette prise de position pour une architecture « *audacieuse* », de « *grands gestes* » confère une autorité politique un peu plus importante encore aux grandes stars en réaffirmant la prépondérance de leur statut. C'est d'ailleurs avec une satisfaction profonde que ce discours a été accueilli par les grandes personnalités de concepteurs qui ont vu ainsi leur pouvoir affermi... du moins dans les propos du Président. La crise économique récente, ses implications probables à venir sur la politique de l'État, mais aussi la stratégie habituelle des grands effets d'annonce du Président amènent en effet à se demander si le discours sera suivi d'effets et d'applications à la mesure de ces ambitions affichées.

"Grâce aux architectes de prestige auxquels ils confient l'image de leur entreprise, les dirigeants gagnent en stature. L'homme de l'art sert le patron, le patron sert l'homme de l'art, une coentreprise, en somme !"

Marie-Dominique Lelièvre « Ils sont devenus des monuments », *Challenges*, n° 161 - 01/08/2001

❖ ... et privée

Pour ce qui concerne les promoteurs privés qui constituent une partie de la maîtrise d'œuvre privée, dès 1973, Raymonde Moulin et ses collaborateurs observaient déjà combien, pour ces acteurs, les grands architectes constituaient une ressource particulièrement fructueuse. Selon ces sociologues en effet, « *le recours à l'expertise de l'artiste est le "point*

d'honneur spirituel", pour reprendre le mot de Karl Marx, du promoteur spécialisé dans la logique économique [...] » (1973, p.242). Le prestige associé au nom de l'architecte et « la fonction de conception, en tant qu'elle met en jeu l'expertise la plus rare » (Id., 1973, p.243) exercent ainsi une séduction forte sur la maîtrise d'ouvrage privée lui permettant de revendiquer une certaine qualité de la production finale. Comme le rappelle le lauréat du Palmarès des jeunes urbanistes de 2005 chargé du projet de réaménagement provisoire de la rue Alsace-Lorraine à Toulouse, Pierre Roca d'Huyteza, interrogé sur les bénéfices de ce prix sur sa carrière : « tout l'enjeu dans le privé, c'est de se faire un nom [...], ça rassure les maîtres d'ouvrage » (2007).

Illustrant l'intérêt d'une adhésion aux valeurs de la distinction personnelle de grandes vedettes d'architectes-urbanistes pour la maîtrise d'ouvrage privée, Olivier Chadoin raconte qu'un promoteur a eu recours à Christian de Portzamparc pour la conception du *Holiday Inn* situé en face de la Cité de la Musique à Paris, réalisée par ce même architecte. L'enjeu est alors clair : il s'agit d'affirmer une architecture de qualité comparable à celle du bâtiment public en utilisant l'image de marque de l'architecte et les valeurs qui lui sont associées. Pourtant, dans ce cas précis, la stratégie confine à un affichage marketing puisque « la société hôtelière, après avoir obtenu un bâtiment de cet architecte de renom, s'est en effet réservée le droit de recourir à d'autres compétences pour en concevoir la disposition et l'aménagement intérieur ; ce qui fut la source d'un conflit public ». Cependant, loin d'analyser cet exemple comme le simple témoignage d'une instrumentalisation de la figure de l'architecte et de sa notoriété, Olivier Chadoin y voit avant toute chose un signe de l'importance du « capital symbolique attaché au titre » d'architecte (Id. 2007, p.247) et donc la preuve d'un important pouvoir de séduction exercé par ces grandes figures d'architectes sur la maîtrise d'ouvrage privée et plus largement sur le monde social.

L'association grands architectes / grands patrons apparaît d'ailleurs désormais comme une réalité telle que le magazine sur l'actualité économique *Challenges* lui a consacré un long article dans l'un de ses numéros en 2001. L'article rappelle que Renzo Piano s'est vu confié la réalisation de la maison d'Hermès à Tokyo par Jean-Louis Dumas, le PDG de cette entreprise, qui fut inaugurée en juin 2001. Bernard Arnault a, pour sa part, fait appel à Christian de Portzamparc pour la conception de la tour LVMH qui constitue un marquage fort dans le paysage new-yorkais et fit sensation bien au-delà de la simple communauté des architectes et spécialistes d'architecture. Les grands noms du luxe s'associent ainsi avec ceux de l'architecture en leur demandant la production de gestes architecturaux forts : Jacques Cartier et Jean Nouvel pour la fondation Boulevard Raspail à Paris, mais aussi Jacques Cartier et Ricardo Bofill pour son siège international Cité du Retiro à Paris, ou encore Luciano Benetton et Tadao Ando pour la Fabbrica près de Venise, un centre de recherche pour les jeunes créateurs, Rem Koolhaas et Patrizio Bertelli pour la réalisation de deux tours à San Francisco pour la marque Prada... Les exemples cités par *Challenges* sont nombreux et il ne semble pas que cette logique se soit essoufflée depuis 2001, bien au contraire.

Le dernier prix Pritzker à l'heure où s'écrit cette thèse, a ainsi multiplié les interventions pour des grands patrons et grandes entreprises. « 40 Mercer » est par exemple une réalisation pour les Hôtels AB, Hines, Goldman Sachs de boutiques et de 42 appartements à New-York pour un budget de 65 000 000 \$. À Madrid en 2003, une réalisation reste certainement la plus emblématique des enjeux d'une association grandes entreprises / grand architecte. L'hôtel de luxe Puerta America s'est en effet construit autour de l'ambition d'une liberté artistique et d'une créativité architecturale débridées et fortement

personnalisées par plusieurs grands noms d'architectes. Il s'agissait alors de mettre en œuvre une logique de gestes architecturaux forts et combinés. 19 grands architectes furent mobilisés sur le projet parmi lesquels Zaha Hadid et Norman Foster. Jean Nouvel a remporté la plus grosse part du gâteau, puisque si le 12^e étage est confié à sa « *créativité* », la façade extérieure l'est également. L'architecte français semble ainsi chaperonner le projet. La réalisation joue donc pleinement la carte de la référence et du jeu sur la personnalisation de l'architecture. Les étages portent le nom de ces stars qui sont utilisées comme un véritable outil marketing notamment dans la visite virtuelle de l'hôtel sur le site Internet de l'hôtel.

Photo 7 :
L'hôtel de Puerta America à Madrid
La « griffe » de Jean Nouvel au service de l'hôtellerie de luxe

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Source : site Internet de l'Hôtel Puerta America (consulté le 25/01/09)
<http://www.hoteles-silken.com/HPAM/index.php>

« L'interaction fait que chaque partenaire construit l'autre [...] Ensemble, ils construisent l'espace social »

Claude Jamet, Anne-Marie Jannet (1999), *La mise en scène de l'information*, p.39

1.1.4. La logique du renforcement mutuel

Si les grands architectes-urbanistes apparaissent ainsi comme des références fortes structurant l'imaginaire de la production de la ville pour les nombreux groupes d'acteurs qui viennent d'être cités, c'est au fond très certainement que ces différents acteurs y trouvent un intérêt. S'inscrire dans une relation de révérence et de recours aux grandes figures de l'architecture représente pour eux des bénéfices certains. Avoir recours, symboliquement (dans des discours, des articles, des discussions, etc.) ou matériellement (pour des réalisations, des projets, etc.) à la figure du grand architecte-urbaniste, la revendiquer comme référence ou partenaire assure un certain transfert de valeurs au bénéfice de l'acteur concerné. Comme l'analysait en effet Pierre Bourdieu, il existe une certaine logique interactive de la consécration, une « *circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique* » (1998, p.377). Sur la question de la production de la ville, le recours à l'autorité du grand architecte-urbaniste constitue donc une « *monnaie fiduciaire* » (Id. 1998, p.377) qui renforce la position de son « *utilisateur* ». Les bénéfices que peuvent remporter les différents groupes d'acteurs en s'inscrivant et en utilisant la croyance en ces grandes figures d'architectes-urbanistes sont de différents ordres. Ils apparaissent tout à la fois identitaires, symboliques et économiques.

Pour les autres architectes, qu'ils soient membres de l'élite, architectes plus « *ordinaires* », professionnels travaillant dans les CAUE ou encore « *prétendants* » (Biau 2000) en cours de formation, les grandes stars représentent un enjeu avant tout identitaire. Ces personnalités contribuent à forger une image dominante fortement valorisée de la profession dans le monde des producteurs de la ville ou plus largement dans le monde social. Se dire architecte revient alors à s'approprier une part du prestige de ces grandes figures qui appartiennent à la même profession, à y être apparenté d'une manière plus ou moins lointaine. L'enjeu identitaire implique alors une plus-value symbolique. Pour les autres membres de l'élite, reconnaître les autres personnalités et s'y référer d'une manière positive ou négative revient à affirmer sa place dans le groupe des dominants, et contribue donc à renforcer un positionnement et une identité de star. Pour les architectes des « *séries B* », il s'agit bien plutôt de tenter de récupérer une partie des profits symboliques et du prestige d'acteurs appartenant à la même profession mais situés au-dessus d'eux dans une hiérarchie des valeurs économique et symbolique. Pour les étudiants enfin, dans une certaine logique de reproduction et d'imitation, le grand architecte-urbaniste constitue un point de repère et un modèle à suivre pour construire son identité de futur professionnel en conformité avec les attentes du champ architectural et des futurs maîtres d'ouvrage. Ainsi, la représentation sociale de l'architecte, la représentation sociale de la profession étant en grande partie structurée autour de ces grandes figures d'architectes-urbanistes, les autres architectes, quels

que soient leur rang et leur statut, ont tout intérêt à s'y référer et participent ainsi en retour à renforcer la consécration de cette élite.

Pour les acteurs de la maîtrise d'ouvrage, les bénéfices apparaissent également multiples. L'utilisation du grand architecte relève d'un enjeu de prestige, elle constitue un « *acte de magie sociale* » (Monique Pinçon-Charlot cité par Lelièvre 2001, p.91) par lequel le commanditaire s'assure une plus-value symbolique très forte. Pour la maîtrise d'ouvrage publique et plus particulièrement l'État, Véronique Biau a précisé l'importance de son rôle dans le système de consécration de l'architecture, dans la désignation des élites, puis dans leur mobilisation pour les réalisations publiques, système qui permet de « *"boucler la boucle" en confiant ses principales commandes aux concepteurs qu'il a contribué à désigner comme les plus talentueux, entretenant de ce fait leur possibilité d'accroître encore leur pouvoir matériel et symbolique* » (Biau 1999, p.25). Cette relation étroite avec les grandes figures de l'architecture et de l'urbanisme lui permet en retour de renforcer son pouvoir en bénéficiant de réalisations « *de qualité* » produites par des grands noms de l'architecture hautement valorisés par tout un ensemble d'acteurs. Résumant l'intérêt des architectes dans ces formes de partenariats, Francis Rambert, rédacteur en chef de la revue *D'architectures* expliquait aussi que « *sans grand client, il n'y aurait pas de grande architecture* » (cité par Lelièvre 2001, p.91). Cette logique du renforcement mutuel grand architecte-urbaniste / maître d'ouvrage fonctionne de la même façon pour les autres commanditaires publics, notamment les maires qui se livrent largement à un usage « *emblématique* » de l'architecture (Biau 1992) et se rapproche également de celle de la maîtrise d'ouvrage privée.

Pour les grands patrons en effet, faire appel à des vedettes de l'architecture permet de « *transformer du pouvoir économique en pouvoir symbolique* », de « *donner de profondes racines culturelles et sociales à leur réussite financière* » (Monique Pinçon-Charlot cité par Lelièvre 2001, p.90). Les avantages sont donc multiples puisqu'il s'agit tout à la fois : de tenter de s'assurer une maîtrise d'œuvre de qualité, un bâtiment de prestige, de bénéficier de la notoriété de l'architecte et de créer un événement architectural qui sera relayé dans la presse spécialisée mais éventuellement aussi dans la presse nationale et faire ainsi partie de l'actualité. L'objectif est alors pour le grand patron de faire parler de sa propre marque et de soi en s'associant au nom de l'architecte « *reconnu par la communauté internationale des connaisseurs ou, à tout le moins, mondainement valorisé* » (Moulin et al. 1973, p.279), et s'assurer ainsi une forme de publicité de premier choix. Pour exemple, comme le rappelle Marie-Dominique Lelièvre, l'inauguration de la tour LVMH avait constitué un véritable événement auquel Hillary Clinton elle-même avait participé. Apparaissant de nombreuses fois aux côtés de Christian de Portzamparc lors de la médiatisation du projet, Bernard Arnault, le PDG, a depuis été classé par *Business-Week* au rang des cinquante grands patrons de la planète. Son conseiller en communication explique ainsi qu'« *à la cinquantaine, la tour LVMH lui a donné une assise de grand patron international* » (Lelièvre 2001, p.89).

L'enjeu symbolique rejoint alors l'enjeu identitaire pour le grand patron, mais aussi l'enjeu économique. En ayant recours au grand architecte, l'acteur privé s'assure aussi des

retombées économiques certaines au point qu'il semble que la logique économique soit bien davantage celle d'un véritable investissement que d'une dépense : « *Tout le monde devrait investir dans l'architecture. [...] Un bon projet d'architecture paie toujours en retour et, finalement, ne coûte pas plus cher qu'un bâtiment banal* » (déclaration de Luciano Benetton dans *D'Architectures*, citée par Lelièvre 2001, p.90). Pour le grand patron ou le promoteur, « *monnayant le statut de légitimité que lui reconnaît la culture dominante, [...] l'architecte* » serait celui qui confère à un objet quelconque le label architectural à seule fin de lui donner un surplus de valeur économique » (Moulin et al. 1973, p.279). Là encore, la relation se construit donc sur une logique de renforcement mutuel à la fois économique (l'architecte obtient une commande, le grand patron des retombées financières) symbolique et identitaire (le pouvoir des deux partenaires étant renforcé au travers du projet qui les unit et les conforte dans leur identité de grand patron ou de grand architecte).

Enfin, il apparaît important de noter que les logiques de renforcement ne se font pas simplement entre l'architecte et le maître d'ouvrage, mais aussi, au travers du recours au même concepteur, entre les différents maîtres d'ouvrage eux-mêmes. Le système de la consécration fonctionne donc comme « *cercle* » vertueux ou vicieux (selon le point de vue des acteurs adopté) (Biau 2000). Dès 1973, Raymonde Moulin observait déjà la complexité de ces phénomènes en donnant l'exemple de la maîtrise d'ouvrage privée : « *utiliser la caution de l'architecte, déjà partiellement au service de l'État, et l'architecte qui utilise la "carte de visite" publique pour obtenir une commande privée, et éventuellement des honoraires rémunérant plutôt une signature qu'une prestation réelle* » (1973, p.285).

1.1.5. Pour le grand public

Une analyse de l'importance des grandes figures d'architectes-urbanistes ne saurait être complète sans que soit évaluée son éventuelle importance pour un dernier groupe d'acteurs particulièrement important, celui des destinataires de la production architecturale, les usagers et habitants. Comme Véronique Biau a eu l'occasion de le souligner dans sa thèse, la représentation de l'architecture par le grand public se construit en grande partie au travers des médias. Or il s'avère qu'il existe une homologie très forte entre l'image de l'architecture que renvoient les grands médias et celle que renvoie le champ architectural.

Les résultats de ses observations menées sur trois grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*), de 1978 à 1995 révèlent en effet que l'architecture reste peu connue du grand public, qu'elle apparaît peu dans ces médias et que, par ailleurs, cette médiatisation ne se fait quasiment qu'au travers des grandes personnalités d'architectes. La logique monographique est, là encore, largement privilégiée aux approches thématiques ou problématisées autour de questions socio-spatiales. C'est donc au travers de l'image de « *l'architecte qui réussit* » (Biau 1992, p.145) que le grand public construit sa représentation de l'architecture. Cette enquête conforte un peu plus l'idée d'une prédominance particulièrement marquée des grandes stars et éventuellement de leurs œuvres emblématiques. Cette tendance dans la presse nationale s'est renforcée un peu plus encore ces dernières années comme en témoigne la médiatisation extrême de Jean Nouvel à l'occasion de la remise du prix Pritzker en 2008 dont l'écho se retrouve jusque dans les

colonnes de *la Dépêche du Midi* qui titrait le 30 mars 2008 « *Le lot-et-garonnais Jean Nouvel, lauréat du prix Pritzker d'architecture* ».

En outre, si Véronique Biau précise que « *l'importance du rôle qu'ont pris les médias audio-visuels à l'heure actuelle* » est désormais considérable, elle limite cependant ses observations à la seule presse nationale. L'investigation méritait donc d'être poursuivie sur l'image que renvoie la télévision puisque celle-ci apparaît de loin aujourd'hui comme le principal média de masse. Une enquête sur les principaux films et documentaires réalisés depuis les années 1980 et diffusés à la télévision corrobore les résultats obtenus par Véronique Biau pour la presse nationale. À la télévision également, la transmission d'une culture architecturale vers le grand public passe principalement par ces personnalités : leurs portraits hagiographiques sont régulièrement dressés, leurs points de vue sur les grandes questions urbaines et architecturales recueillis avec ferveur, et leurs réalisations présentées sous tous les angles bien souvent par le concepteur lui-même¹. C'est donc généralement dans une logique extrêmement révérencieuse à l'égard de l'architecte et de son œuvre mis en scène dans une perspective beaucoup plus artistique que sociologique que sont produits ces films et documentaires. Plusieurs séries de documentaires à destination du grand public ont ainsi été proposées. En 2003 par exemple, la série « *Promenades d'architectes* » diffusée par France 5 proposait le regard d'un architecte sur une ville particulière : *Paris vu par Roland Castro* (Carrière, Terzieff 2003), *Rio vu par Christian et Elisabeth de Portzamparc* (Ouanounou, Terzieff 2003), *Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*, *Promenades d'architectes* (Gibson, Terzieff 2003), etc. La collection « *Faits d'architecture* » (2000) quant à elle présentait dans chacun de ses reportages un bâtiment particulier réalisé par un architecte connu² par exemple *Le Stade Charlety* ou *L'hôpital Robert Debré*. Les seuls titres de ces films et documentaires témoignent de la très forte personnalisation de l'architecture. Le point de vue du créateur y apparaît extrêmement valorisé et privilégié sur tout autre : *La Ville vue par Paul Chemetov* (Pain 1992), *L'espace d'un regard*, celui d'Henri Gaudin (Deschamp 1986), *Jean Nouvel* (André 1998), *Regards croisés : le boulevard Raspail vu par Jean Nouvel* (Strouvé-Beckers 1996), *Jean Nouvel*, (Lafontaine 1988), *Renzo Piano*, (Petitjean 1999).

Les conclusions d'un certain nombre de travaux réalisés par la sociologie de l'architecture et de l'urbanisme, mais aussi les observations menées dans le cadre de cette thèse amènent donc à constater que les grands architectes-urbanistes focalisent une grande partie de l'attention des principaux acteurs de la production urbaine. Cette personnalisation extrêmement prégnante conduit à interroger les formes de pouvoir qu'elle confère à ces individus placés sous le feu des projecteurs et à tenter de mettre en évidence les fondements

¹ L'usager et l'habitant semblent être les deux grands absents de ces films et documentaires. Au mieux apparaissent-ils au loin sur les images comme des protagonistes secondaires par rapport à l'artiste et son œuvre qui focalisent toute l'attention. Leur appréciation des lieux, leur point de vue ne sont que très exceptionnellement recueillis. Quelques bribes de propos d'enfants par exemple sur le Stade Charlety (Terzieff & Carrière 2000), quelques secondes leurs sont accordées seulement alors que les propos du concepteur et celle d'une voix off révérencieuse envers l'artiste et son œuvre occupent quasiment tout l'espace « sonore ».

² Elle est destinée prioritairement au public des collègues et lycées. Lorsque ces films sortent, « *Savoir regarder la ville, l'édifice, le construit. Analyse de l'œuvre architecturale* » constitue une part du programme des classes de troisième, seconde et première en arts plastiques qui vient s'ajouter à la question de « *L'architecture au XX^e siècle* » également au programme en seconde et terminale alors qu'au programme de géographie en troisième, seconde et première un axe consiste à « *Identifier un projet architectural, les étapes de sa construction, sa destination* ».

sur lesquels elle repose ainsi que les stratégies qui permettent à ses acteurs d'occuper ces places prépondérantes dans le champ de la production de la ville.

1.2. La personnalisation comme logique structurante du champ architectural

1.2.1. Le pouvoir des dominants : l'omniprésence ou le monopole des places

Dans son analyse du système de consécration architecturale, Véronique Biau précisait qu'au sommet de la hiérarchie se trouve une élite tout à la fois « *très circonscrite et d'autant plus puissante* » (Biau 1999, p.17). Ce constat conduit à souligner une première spécificité du pouvoir de ces acteurs : son importance est inversement proportionnelle au nombre d'individus qui l'exerce. Il se caractérise par un monopole qu'il convient de préciser. Ces acteurs occupent dans le champ architectural mais plus largement aussi dans le champ urbanistique des places de « *dominants* » et apparaissent comme « *détenteurs de la légitimité* » (Biau 1992, p.199). Cette légitimité se construit grâce à deux formes de pouvoir qu'ils exercent : un pouvoir réel - qui consiste en l'occupation des places à forts enjeux -, et un pouvoir qui relève d'une dimension plus symbolique.

En premier, il semble inévitable en effet de constater que ces acteurs au nombre très réduit détiennent le monopole des places et positions prestigieuses. Tour à tour enseignants dans les écoles d'architectures ou instituts de formation sur les questions urbaines, finalistes des grands concours d'architecture publiques, membres des jurys de ces mêmes concours, lauréats des grands prix, bénéficiaires de grandes commandes privées, sujets d'expositions, d'ouvrages monographiques, de publications spécialisées ou des médias nationaux, leur omniprésence sur la scène architecturale et urbanistique apparaît comme une évidence. Si l'on s'accorde avec Anthony Giddens sur une définition du pouvoir comme « *capacité transformatrice* » (2005, p.63) et du contrôle comme « *la capacité qu'ont certains acteurs, groupes ou types d'acteurs d'influencer les circonstances de l'action d'autres acteurs ou groupes d'acteurs* » (Id. 2005, p.345), on conviendra aisément que cette omniprésence des grands architectes rime en partie avec une certaine forme d'omnipotence. L'occupation des postes-clés leur confère un contrôle et un pouvoir certain sur le champ architectural et les acteurs qui le composent.

Par ailleurs, cette omniprésence leur assure une visibilité maximale bien au-delà de la seule scène architecturale, ce qui conduit à interroger une autre dimension de leur pouvoir et des formes de contrôle qu'ils exercent qui relève davantage du symbolique. Comme le soulignait Edgar Morin, « *la star intervient dans la dialectique de l'imaginaire et du réel, qui forme et transforme l'homme d'aujourd'hui* » (1972, p.134). Les stars de l'architecture apparaissent aussi comme des « *patterns of culture* », comme des producteurs d'« *idées-forces* » (Id. 1972, p.134) amenés à jouer un rôle considérable dans le champ de l'architecture, de l'urbanisme mais plus largement dans le monde social sur les questions relatives à la production des espaces urbains. Leur position dominante leur garantit en effet un certain monopole de la définition légitime de ce que sont l'architecte et l'urbaniste, de leur rôle dans la société, mais aussi plus largement des positionnements à adopter sur les grandes problématiques urbanistiques et sur la question de la production de la ville. Par l'élaboration

de représentations de la profession et de son rôle qui tendent à s'imposer comme dominantes, comme des normes, ils participent à la construction d'un référentiel de la production de l'espace (Jobert, Muller 1987). Ce référentiel est en partie adopté par d'autres acteurs du champ architectural notamment les jeunes architectes, accepté par les commanditaires, et diffusé plus largement à destination du grand public. Ils constituent par là-même « *l'image la plus représentative de la profession* » (Biau 2000, p.50) du fait de ce que Raymonde Moulin analysait déjà en 1973 comme une « *adhésion de tous les acteurs à l'idéologie régnante, à la notion symbolique de la valeur ajoutée par le "geste" de l'architecte* » (1973, p.287).

Paradoxalement ce sont peut-être pourtant ce pouvoir et ce contrôle réels et symboliques dont ils sont les détenteurs qui les distinguent le plus de leurs confrères plus ordinaires et leur assurent une liberté en terme de conception par rapport aux autres architectes englués dans des contraintes fortes et dont les marges de manœuvre et de créativité sont autrement plus réduites (Lugassy 1972). Ainsi, il semble que « *le moment où sa "signature" met l'architecte dans un statut de conseiller, de créateur ou de "maître" reconnu face à un maître d'ouvrage qui lui laisse alors une grande indépendance dans sa démarche procure une véritable rétribution symbolique* » (Biau 2000, p.155).

« *L'architecte, en caricaturant un peu, aspire à se faire reconnaître : le star-system, d'une manière ou d'une autre, est son horizon.* »

Thierry Paquot, « L'architecte, l'urbaniste et le citoyen »,
Le Monde diplomatique, novembre 1999.

« *Architecture works on the "star" system. Stars are architects who are thought to be making contributions to history, who are published, draw at lectures, are in demand to teach and sometimes even get commissions.* »

John Lobell

<http://johnlobell.com/publications/AmerWmnArch.htm>

1.2.2. Les vedettes d'un star-system

❖ *Le star-system architectural...*

La prédominance de ces grandes figures d'architectes-urbanistes, leur capacité à se constituer en tant que références pour une grande majorité d'acteurs majeurs de la production de la ville par l'utilisation des moyens de médiation diversifiés invite à les penser comme les vedettes de ce que certains auteurs, ces dernières années, se sont plus à appeler le *star-system* architectural. Entrée dans l'ère de la « *société du spectacle* » (Debord 1996), l'architecture est désormais mise en scène dans un culte et une consommation effrénée d'images dans lesquelles, les célébrations, révérences et autocébrations de ses principales vedettes constituent désormais des logiques profondément structurantes. Le *star-system* se définit en effet communément comme un « *mode de fonctionnement d'une activité, centré sur le prestige, la notoriété d'une personne* » (Le Trésor de la Langue Française Informatisé) et du culte dont elle fait l'objet. Sa logique est celle du vedettariat, d'une gloire médiatique absolue dévolue à quelques individus, à quelques personnages de premier plan.

Obéissant à ce « *modèle où la réputation acquise auprès d'un public large grâce à la médiatisation du travail joue [...] un rôle essentiel* » (Champy Florent 1999, p.37) l'architecture semble s'inscrire désormais dans des logiques de fonctionnement très proches de celle de la publicité ou de la mode. Cette ère architecturale du « *souci de soi* » (Le Dantec 1992, p.101), du « *narcissisme* » extrême se caractérise notamment par une adhésion aux « *pseudo-valeurs des disciplines de la communication* » (Le Dantec 1992, p.128). Si les différents chercheurs ayant analysé l'architecture contemporaine s'accordent sur le constat de l'émergence et du développement d'un *star-system*, la date d'entrée dans cette nouvelle ère de fonctionnement diffère quelque peu selon les auteurs. Pour Jean-Pierre Le Dantec, c'est la « *me-génération* » des années 1970 (1992, p.101) qui constitue le point de départ fondateur alors que Véronique Biau, s'intéressant davantage aux logiques de consécration, le place un peu plus tardivement, « *au tournant des années 80* » (2000, p.54) qui correspond finalement à l'arrivée de cette génération à des positions plus établies et leur reconnaissance plus officielle notamment par l'État (avec les concours publics d'architecture) et plus largement l'ensemble du système de consécration.

Quoiqu'il en soit, cette starification de l'architecture s'inscrit dans une logique plus globale qui touche l'ensemble de la scène artistique. Raymonde Moulin rappelait encore récemment cette forme de mondialisation et ses logiques de fonctionnement basée sur la reproduction d'une élite restreinte et starifiée : « *les réseaux occidentaux, culturels et économiques, constitués au niveau le plus élevé perpétuent l'hégémonie du noyau central et contribuent à contrôler l'élaboration des valeurs et des réputations et à entraîner la starification des acteurs participant au noyau central* » (2007, p.22). Cette vedettisation peut se lire comme le signe d'un phénomène plus général encore qui s'avère lié à la diffusion de l'économie capitaliste et au triomphe de la civilisation bourgeoise. Selon Edgar Morin en effet « *le star-system est une institution spécifique du grand capitalisme* » (1972, p.98) et s'inscrit dans la logique des bénéfices économiques maximums. Il repose également sur la construction de vedettes, sur une logique de « *fabrication* » (Id. 1972, p.99) de personnalités symboliques. Une certaine artificialisation préside donc à la construction de l'architecte vedette qui se révèle être « *à la fois marchandise de série, objet de luxe, et capital source de valeur* » (Id. 1972, p.101). Du point de vue des œuvres produites, le *star-system* se caractérise par « *des gestes spectaculaires au diapason de l'économie de marketing, de la privatisation, des aléas des intérêts de la globalisation capitaliste et de la "société du spectacle"* » (Curtis 2008). Production culturelle et symbolique, l'architecture apparaît ainsi en partie instrumentalisée par des logiques économiques qui la dépassent, l'englobent et l'utilisent comme ressource marketing.

❖ ... et ses outils modernes

Pour compléter l'analyse du *star-system* architectural qui vient d'être proposée, il convient de proposer une description des moyens techniques, économiques et humains sur lesquels il repose, des processus de fabrication des stars architecturales. Au cœur de ce système se trouve en effet la vedette architecturale qui se construit et est construite au travers d'une exploitation de toutes les ressources d'une diffusion massive assurée par « *les plus grands multiplicateurs du monde moderne* » (Morin 1972, p.100) que sont les médias de masse tels que la télévision ou la radio. Portée par un « *climat de promotion* » (Curtis 2008), l'image de la star se construit en grande partie grâce aux médias. Françoise Choay dénonce le caractère artificiel de ce processus en prenant l'exemple d'une des vedettes contemporaines : « *Zaha Hadid, c'est l'absolue fausse valeur, elle est portée au pinacle, c'est purement médiatique* » (Choay, entretien).

Analysant plus en détail le fonctionnement du système, Véronique Biau concluait à une logique de promotion accrue et à l'existence de stratégies communicationnelles de plus en plus sophistiquées et professionnalisées faisant l'objet d'un investissement économique de plus en plus important. Selon elle en effet, les architectes vont même jusqu'à adopter des « *stratégies offensives* » dans le sens où désormais « *ils ne se contentent pas d'attendre d'être sollicités pour faire connaître leur travail : ils vont à la rencontre de leur "public", sollicitent un intérêt de sa part* » (Biau 2000, p.86). L'enjeu est donc de se faire reconnaître auprès d'un public le plus large possible et de communiquer auprès des maîtres d'ouvrage privés et publics, du grand public, des pairs, mais aussi des rédacteurs des principales revues d'architectures.

Véronique Biau démontre que différents outils et ressources leur permettent d'élaborer ces « *stratégies offensives* ». La plaquette de « *présentation de soi* » est à l'architecte ce qu'est le *book* au monde de la mode et de la haute couture. La division du travail au sein des agences et la délégation de certaines tâches de communication à certains spécialistes apparaît comme un autre indice de l'importance accordée à la construction marketing de vedettes du *star-system*. La sociologue observait ainsi il y a quelques années une tendance à la professionnalisation des tâches liées à la communication dans le champ de l'architecture. Formés au journalisme et la « *com* » et possédant une bonne connaissance du milieu architectural et culturel, des spécialistes sont ainsi salariés dans les grandes agences d'architectes ou employés ponctuellement pour des événements. Les grandes agences et les principaux organismes et institutions professionnelles (Maison de l'Architecture, IFA, Pavillon de l'Arsenal...) possèdent aussi leurs propres attachés de presse.

Par ailleurs, les logiques communicationnelles et marketing tendent à s'intensifier fortement lors de certains événements, dans certaines phases à forts enjeux du travail architectural telles que les présentations de projets, expositions, inaugurations, concours, etc. Pour ces tâches, les architectes peuvent avoir recours de manière ponctuelle à des agences de communication spécialisées dans la prestation de services aux architectes. L'exemple de l'étape finale de présentation du projet conçu comme une véritable machine à communiquer est à cet égard très instructif : « *du point de vue des architectes, les stratégies qui accompagnent cette phase du concours sont donc les suivantes : ce peut être la consultation de graphistes et de publicitaires pour la mise en page et la lisibilité des panneaux rendus ;*

c'est parfois aussi le recours à des "hommes de lettres", philosophes, spécialistes de communication ou journalistes pour la structuration du discours ; c'est éventuellement enfin un travail de type scénographique portant sur la gestuelle de l'architecte au cours de son exposé » (Biau 2000, p.150). S'ajoutant à ces outils de communication et ce recours à des professionnels, les architectes adoptent de nombreuses « stratégies du "paraître" » (Biau 1998, p.14) : rendez-vous après des grands maîtres d'ouvrages, organisation de visites de leurs réalisations, envoi de documents sur leurs projets et réalisations aux revues d'architecture. Leur présence assidue dans les vernissages d'expositions, leur intégration dans des clubs ou associations mondains susceptibles de leur donner la possibilité de se rapprocher des décideurs politiques et économiques témoignent également de leur tentative de construction d'un réseau social potentiellement valorisable pour leur activité professionnelle.

Le contexte actuel semble témoigner d'une confirmation, d'un renforcement de cette tendance observée par Véronique Biau. Les outils modernes mobilisés se multiplient. *Le Nouvel Observateur* a ainsi récemment proposé à David Mangin, lauréat du Grand Prix de l'Urbanisme 2008 d'héberger sur le site Internet du journal le blog de l'architecte lui assurant ainsi une tribune publique pour donner son point de vue personnel sur l'actualité architecturale et plus largement urbanistique, de recueillir ses pensées, ses lectures, etc.¹ En outre, le rôle d'animatrice publique qu'assurent des individus comme Ariella Masbouni dans le champ urbanistique et la promotion de figures d'urbanistes emblématiques d'un urbanisme de qualité qu'elle assure sont un autre indice du renforcement de cette tendance, d'une organisation de plus en plus structurée, et du rôle que l'État entend jouer dans ce dispositif. Dans les ouvrages de la collection « Grand prix de l'urbanisme » qu'elle fait chaque année publier en l'honneur du lauréat, Ariella Masbouni ne recule pas devant des stratégies qui relèvent parfois de l'"esbroufe" pour mettre en scène ces grandes stars, les porter au pinacle. Ainsi, dans le portrait qu'elle dresse de Bruno Fortier en ouverture de la publication à l'occasion de la remise du Grand Prix de l'Urbanisme 2002, elle n'hésite pas à prétendre que celui-ci est « souvent qualifié d'écrivain d'ouvrages de best-sellers ». Or comme le rappelle Bruno Fortier sur le ton de la plaisanterie en entretien, les ouvrages qu'il a écrits ont fait l'objet d'une publication relativement confidentielle autour de 200 exemplaires et qu'en vertu de cela le qualificatif de « best-seller » apparaît pour le moins abusif :

« "Best-seller", c'est un pur mensonge parce que je serais au courant hein.
Je ne suis pas au courant. [rires] »,

Enfin, il semble important de conclure que ces différents moyens modernes et sophistiqués utilisés par les grandes figures d'architectes-urbanistes et les acteurs participant à leur promotion poursuivent tous un même objectif qui consiste à « forg[er] et affich[er] à la fois une image personnelle et une image de leur "produit" (selon leurs propres termes) » (Biau 1992, p.4). Il s'agit donc de construire et mettre en scène sa propre image ainsi que le constate Philippe Panerai lorsqu'il justifie son choix de conserver une petite structure de travail et décrit les logiques de fonctionnement des grosses agences :

¹ Le blog a pour titre « un architecte entre deux tours », il est consultable à l'adresse suivante : <http://unarchitecteentredeuxtours.blogs.nouvelobs.com/> (consulté le 15 août 2008).

« On se transforme en gestionnaire de sa propre image et de sa propre structure. Il y a des gens qui le font très bien ! Il ne s'agit pas du tout de mépris pour les gens de ma génération qui ont réussi à monter des grosses boîtes et qui les font... Bon, je pense à un type comme Portzamparc, il contrôle la production de son agence même s'il y a beaucoup de monde et qu'il ne met pas la main lui-même sur tous les projets, il a une manière, intellectuelle, de tenir cela qui est assez remarquable ! Ils ne sont pas tous comme ça mais enfin lui, en tout cas, ça c'est sûr ! »

Dans les grosses agences, la division du travail est plus importante et le rôle de la star consiste principalement en la construction et la mise en scène de sa propre image alors que des structures de taille plus réduite permettent de conserver une plus grande diversité des tâches.

Si les moyens techniques, économiques et humains mis en œuvre par le *star-system* viennent d'être explicités, il convient de préciser autour de quelle idée force il s'organise, sur quelle idéologie principale il repose.

« Le star-system est une énorme fabrique [...] de personnalité »

« La star s'admire, s'adore »

(Morin 1972, p.54, 64)

1.2.3. Un personnelisme exacerbé

Les citations proposées en épigraphe, mais aussi plus largement les conclusions des analyses qui précèdent invitent à penser la logique de fonctionnement du champ architectural et, dans une certaine mesure, du champ urbanistique, comme relevant d'une certaine forme de personnelisme, c'est-à-dire d'un « *système philosophique pour lequel la personne est la valeur suprême* » (Rey-Debove, Rey 2003, p.1846). Comme cela vient d'être précisé, elle se traduit par une mise en vedette et une prééminence de personnalités monopolisant différentes formes de pouvoir et les positions dominantes dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme.

Dans le champ architectural, Olivier Chadoin a pu récemment mettre en lumière les enjeux d'un « *savoir-être* »¹ de l'architecte (2007, p.368) et de l'affirmation de sa personnalité dans ses relations avec les autres acteurs de la production urbaine. Ceux-ci tendent en effet à « *évoqu[er] moins sa qualification, son "métier", que sa personnalité (notamment par l'usage de son nom propre et l'évocation de sa réputation) comme élément de facilitation de relations dites de "confiance"* » (Id. 2007, p.369). Cette tendance à l'augmentation de la personnalisation dans le champ architectural passe en partie par un travail de « *construction sociale* » (Id. 2007, p.110) réalisé par les architectes au cours de leurs pratiques et discours.

¹ Au sens que lui donne François Dubet : « *ce qu'on appelle couramment le "savoir-être" qui procède de la socialisation de l'individu, de son expérience personnelle, de ses capacités d'engagement et de sa maîtrise de soi* » (Dubet F. *Le déclin de l'institution*, p.317-325, cité par Chadoin O. p.368).

Analysant l'urbanisme comme un champ situé au point de jonction de différents autres champs professionnels, Bernard Haumont a précisé les logiques d'appartenances variées des acteurs qui le composent mais aussi de concurrences et de tensions qui en régissent le fonctionnement. Dans ce monde hétérogène de l'urbanisme, la distinction reposerait selon lui sur la capacité des acteurs à se construire, là encore, une « *identité singulière des spécialistes* », une certaine « *notoriété* » (Haumont 1996, p.199).

Cette logique d'individualisation forte de l'architecture - et, dans une moindre mesure, de l'urbanisme - s'observe notamment dans les tentatives de mise en exergue de caractères individuels de ces principaux acteurs et dans la très forte tendance à l'égotisme qui les caractérise. L'égotisme en effet peut se définir comme une « *disposition à parler de soi, à faire des analyses détaillées de sa personnalité physique et morale* », comme propension au « *culte du moi* » et à la « *poursuite trop exclusive de son développement personnel* » (Rey-Debove, Rey 2003). Le terme convient parfaitement pour décrire les « *grands* » architectes-urbanistes, ces stars tombées dans cette forme d'*hybris*, éblouies par leur propre image, s'adonnant au « *jeu du "moi-je"* » (Le Dantec 1984, p.109). Leur « *égo démesuré* » (Choay, entretien) transparait plus particulièrement lors de conversations informelles que l'observateur peut engager avec eux ou au cours des entretiens qu'il lui accorde. Il se fait un peu plus discret lors des représentations publiques durant lesquelles il apparaît souvent de bon ton d'afficher une posture plus modeste.

Différents indices de cette tendance au « *moi je* » sont apparus au cours des investigations menées dans le cadre de cette thèse. Le protocole d'enquête avait été construit d'une manière extrêmement prudente. Une première prise de contact par courrier visait à les informer de la démarche (interroger les "grands" architectes-urbanistes) sans demander de réponse immédiate mais les avertissant d'un futur appel téléphonique pour leur proposer un entretien. Du fait des emplois du temps particulièrement chargés de ces acteurs, cette étape avait été montée avec peu d'espoir sur la possibilité future d'obtenir un rendez-vous. Contrairement à ces prévisions, ravis à l'idée que l'entretien soit centré sur leur propre personnalité et qu'un chercheur souhaite recueillir et immortaliser leur point de vue, non seulement la plupart répondirent favorablement à la demande, mais certains prirent même les devants : sans attendre le contact téléphonique annoncé ils m'envoyèrent des courriers, l'un d'eux me téléphona même à plusieurs reprises, craignant que je ne l'oublie. Quelque peu anecdotique mais non moins signifiante, la réponse, de l'un d'eux¹ permet d'apprécier un peu plus la la régnance de cet égotisme:

« *J'ai bien reçu votre lettre qui me fait rougir de confusion ! Je ne me sens pas aussi "grand" que vous le pensez. Néanmoins mon narcissisme (classique dans notre profession) et l'amour de la science m'encouragent à vous recevoir.* »

Empreints d'autodérision, ces propos renseignent sur la réalité d'un égotisme répandu dans la profession et plus précisément dans le petit groupe qui en constitue l'élite. La suite de l'enquête, et notamment les rencontres, confirmèrent largement ces premières impressions. L'égoцентризм légendaire de Roland Castro m'apparût par exemple dans toute sa splendeur :

¹ Qui s'avérera être pourtant au final, au cours de l'entretien, certainement l'un des plus modestes d'entre eux.

« Je ne suis pas mafieux, en même temps en France je suis probablement celui qui fait le plus de politique au sens strict. Je n'ai jamais supporté d'être architecte tout seul, rien que par orgueil parce que c'est quand même un métier où on est payé au pourcentage, comme un garçon de café, c'est assez humiliant, dans lequel il faut être poli avec des gens que parfois vous pouvez ne pas trouver estimables. Donc j'ai toujours essayé de faire le citoyen dans mon travail d'architecte mais aussi à côté parce que c'est vrai, mais ça c'est personnel, j'ai beaucoup de mal à supporter la position du "à la droite de". À la droite du prince, ça ne me suffit pas, j'aimerais bien être prince moi-même voilà ! » .

(Castro)

Cette déclaration ne faisait d'ailleurs que confirmer les conclusions de certains observateurs, très familiers d'un architecte connu pour être *« encombré par son narcissisme »* (Le Dantec 1984, p.55), *« très obsédé par lui-même, très égocentré »* (propos de son fils, Samuel Castro, recueillis par Linhart 2008, p.20).

Loin de ne constituer que des témoignages de comportement isolés, ces indices se sont vus largement corroborés par les réponses à l'une des questions posées au cours de l'entretien sur l'autoperception dans le champ architectural et urbanistique (*« Comment percevez-vous votre place dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ? »*). Alors qu'ils font l'objet d'une notoriété nationale, et pour certains internationale, incontestable, la plupart d'entre eux¹ se sont définis comme *« marginaux »*, révélant une insatisfaction profonde de leur statut et suggérant parfois explicitement une reconnaissance insuffisante au regard de leurs qualités personnelles, de leur talent et de leur travail :

« Je constate si vous voulez plusieurs choses. C'est que le système des concours... Il n'y aurait pas de systèmes des concours en France, je sais quelle serait ma place : la première ! Ca ne veut pas dire que je ferais tout, mais quand je vois le succès d'un Rogers, d'un Foster... Prenez les pays normaux, au Japon, je vois Fumihiko Maki qui a mon âge, il a un statut de monument historique vivant parce qu'il est arrivé à 80 ans ou presque, quelques mois de moins que moi, en étant toujours un architecte, toujours lui-même, toujours pertinent, toujours en activité. »

(Chemetov)

Largement présent dans les entretiens, ce discours de la marginalité trahit donc un certain narcissisme et révèle, comme le constatait Jean-Pierre Le Dantec, si familier du monde de l'architecture, qu' *« il y a [au fond] toujours du danger d'Architecte chez n'importe quel architecte »* (Le Dantec 1984, p.159).

Cette personnalisation et toutes les représentations et comportements individualistes qui en découlent reposent en grande partie sur une mythologie, qui, si elle apparaît très peu revendiquée explicitement à l'heure actuelle (contrairement à ce qu'elle a pu l'être par le passé notamment jusqu'aux années 1970), n'en reste pas moins extrêmement prégnante. Pour exister en tant que tels, les grands noms d'architectes-urbanistes *« s'installent dans la position qui est celle des gens de la catégorie des peintres, des artistes, des créateurs »* (Choay, entretien). Sous-tendant toute la construction mythique de ces grandes figures, cette

¹ Roland Castro, Henri Gaudin, Michel Cantal-Dupart, Paul Chemetov.

posture n'apparaît cependant qu'assez rarement dans les propos de ces acteurs – pour des raisons que je prendrai le soin d'explicitier par la suite. Au cours des entretiens, seuls les propos d'Henri Gaudin seront au fond suffisamment explicites sur ce point pour mériter d'être cités. La manière dont s'est déroulé l'entretien, mais aussi l'attitude adoptée par cet architecte, trahissent en effet un positionnement très « *artiste* », même si celui-ci critique par ailleurs ardemment ses collègues qu'ils accusent de s'afficher comme des « *créateurs* ». S'il est apparu très motivé à l'idée d'un entretien, le déroulement de la rencontre s'est avéré paradoxalement décevant car il a refusé quasiment systématiquement de répondre à mes questions, de citer des noms... prétextant à chaque fois l'indigence de l'œuvre et le mystère de la création artistique. Interrogé sur sa trajectoire, il esquive ainsi :

« Alors je ne sais pas comment j'ai commencé parce que d'abord, on ne peut rien savoir de ses commencements, ce n'est pas possible, on ne sait rien. Je ne sais pas comment je suis né, évidemment j'ignore tout de ma naissance et par conséquent, je ne peux donner comme ça que des jalons »

Les questions relatives à son rapport à la ville et à l'architecture resteront également sans réponse puisqu'il aura recours à l'idée éculée d'une création comme révélation et illumination, d'une création comme une transe magique que la raison, et donc le chercheur, ne saurait prétendre expliquer :

« On ne choisit pas son approche. Un écrivain ne choisit rien ! Un artiste ne choisit rien. Je n'ai jamais rien choisi. Si vous voulez je pense que s'est révélé à moi une série de soleils noirs, d'oxymores qui finalement étaient le fait de l'architecture, l'architecture elle ne cesse après tout, on peut appeler ça, même si ce serait difficile à définir la dialectique et pour moi, elle existe à chaque instant, à chaque instant dans la ville. »

« Donc vous voyez cette façon de me tenir, après tout, elle est celle de... Je n'en sais rien ce que je suis. Elle est celle de l'écrivain, du penseur, elle est celle du poète, elle est celle aussi de celui qui dessine, tout ça est totalement lié. Donc je serais incapable de dire ce que je suis et d'où ça vient. »

Après avoir évoqué l'indigence de la création, son mystère impénétrable, il ne renoncera pas à mobiliser un autre poncif, un autre *topos* du discours artistique en adoptant une position surplombante par rapport au public sur la question de l'appréciation artistique. Selon lui, l'architecte, en tant qu'artiste, reste donc avant tout un incompris, et surtout un être torturé, soumis aux affres - là encore intraduisibles - de la création, aux douleurs extrêmes de l'enfantement de l'œuvre :

« Celui qui ne connaît pas l'angoisse ne connaît pas la joie ! [...] Et je suis d'ailleurs assez souvent interloqué par la façon dont l'art est sacralisé, adulé : on va dans les musées, on va voir Rembrandt, on va voir Velasquez et on se prosterne, et les vieux messieurs se prosternent devant tout ça, "extraordinaire". Alors que finalement tout ça la plupart du temps ils n'y comprennent rien parce qu'ils ne savent pas à quel point ce que ça représente d'angoisse. Ce que ça représente d'engagement, ce que ça représente d'être dans le pétrin, ce que ça représente d'être dans un gouffre, finalement c'est le gouffre ! On ne peut pas écrire, penser, sans avoir envie de se suicider finalement ! C'est le gouffre de la vie. Si on ne touche pas à ce gouffre, on ne touche rien puisqu'on essaye, si on est peintre, si on est architecte, on n'essaye d'être habité par la pensée de l'impossible, parce

qu'on est habité par la pensée "Je vais tenter de faire une maison ! Une vraie maison ! Un édifice, c'est-à-dire un édifice souverain, quelque chose pour la pensée." »

Par ailleurs, cette tendance chez Henri Gaudin à détourner les questions et à refuser d'y répondre apparaît aussi comme un moyen de recentrer constamment l'attention sur son « moi profond », tendance qui, si elle apparaît poussée à son extrême chez cet architecte, n'en reste pas moins largement répandue aussi chez ses confrères.

L'égotisme tel qu'il se manifeste chez ces grands concepteurs repose donc en partie sur une idéologie de l'irrationnel qui consiste à introduire « *la mythologie, voire [...] la magie, dans nos sociétés dites rationnelles* » (Morin 1972, p.7), sur les valeurs de la création, du don, de la personnalité et du mérite individuelles, de la ténacité, et de la volonté, et surtout du talent. Par leur statut d'exception, par l'« *aura "magique"* » (Ethis 2007, p.144) que leur confèrent les valeurs qu'ils incarnent, ces grands noms de concepteurs ont réussi leur entrée dans le domaine du mythe, de la croyance et se donnent à lire comme les symboles de la réussite d'un processus d'élection proche de la divinisation.

Cette prégnance des formes de personnalisation et d'égotisme mise en lumière, il convient de préciser la manière dont elles se construisent, leurs modalités d'instauration.

1.2.4. Les modalités d'une spectacularisation et d'une mise en scène individuelles

S'interroger sur les procédés auxquels ont recours ces acteurs pour se construire en tant que grandes personnalités du monde architectural et urbanistique et les pouvoirs que ce statut leur confère revient à s'inscrire dans la perspective d'une « *science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels* » et d'analyser ses « *effet[s] d'imposition d'autorité* » (Bourdieu 1998, p.279, 288). En somme, il convient donc de s'interroger sur la fabrication du créateur et de son mythe, du pouvoir qui leur est attaché. Rapportée aux champs de l'architecture et de l'urbanisme, cette interrogation prend d'autant plus de pertinence que, comme l'a démontré Olivier Chadoin (2007), la notion de « *travail professionnel* » prend une double acception pour les grands architectes-urbanistes. Elle recouvre en effet une acception classique, au sens où ces acteurs se livrent à un « *travail de production architecturale* » et urbanistique en donnant naissance à des réalisations concrètes. Elle prend aussi une dimension plus symbolique puisque le « *travail de production d'une identité professionnelle* » (Id. 2007, p.19) s'avère aujourd'hui indispensable pour ces acteurs et leur permet de se distinguer et de s'affirmer face aux autres acteurs qui les concurrencent dans la maîtrise d'œuvre. Engagé dans un travail constant de construction sociale de leur figure de grand architecte-urbaniste, « *chacun [d'eux] se fabrique une personnalité de confection* » et « *vit le mythe de sa personnalité* » (Morin 1972, p.127). Interrogé sur sa trajectoire personnelle au cours de l'entretien, les propos d'Henri Gaudin trahissent l'importance de ce travail de fabrication d'une image publique personnelle :

« Toute rétrospective ou rétrospection (je ne sais pas comment il faudrait le dire) de toute façon est entachée d'erreur parce que évidemment tous les événements dont je parle ici ou là – d'ailleurs je l'exprime sans cesse "Ce que je dis est une fiction. Ça fait partie de mes mythologies." »

Véronique Biau a souligné dans son rapport de 1992, l'activisme de l'architecte dans cette construction et comment ces acteurs se livrent à un travail permanent de « *présentation de soi* » (2000, p.5) relevant d'une forme d'autopromotion et de « *stratégies du paraître* » (Biau, Frey 1994).

Cette construction d'une image publique qui passe en partie par une construction fictionnelle emprunte différents procédés. Ceux-ci reposent principalement sur une logique de mise en scène des attributs de la personnalité de la star qui se doit de passer pour « *originale, rare, unique* » (Morin 1972, p.100). La vedette du monde de l'architecture et de l'urbanisme est ainsi mise en scène sur ses chantiers, celui de l'opéra de Lyon par exemple pour Jean Nouvel dans le film de Michel Van Zele (1993). Elle apparaît aussi dans des espaces qui lui correspondent et se livrant à des activités censées représenter sa « *personnalité* » : au volant d'une voiture de sport la nuit dans un parking, dans une discothèque pour Jean Nouvel, cet « *homme de la nuit* » dans *Jean Nouvel* de Marie Jo Lafontaine (1988), d'une manière récurrente aussi face à la mer ou scrutant l'horizon d'un port pour Henri Gaudin¹ dans *l'Espace d'un regard* de Jacques Deschamp (1986), au sein de son agence aussi (*Jean Nouvel* 1998, Jean-Louis André, Renzo Piano *Renzo Piano, architecte au long cours*, Marc Petitjean, 1999) ou enfin dans les espaces qui l'inspirent ou qu'il a produit. Le décor n'est cependant qu'un des éléments de cette théâtralisation parmi bien d'autres.

La « *signature* » en est un autre. En effet, le nom de ces figures d'architectes-urbanistes fonctionne sur une logique symbolique forte. Largement chargé de valeurs il s'apparente à une signature, à une marque. Un peu comme dans le champ de la haute couture, les « *dominants* », les acteurs de la *haute architecture* sont en effet « *ceux qui détiennent au plus haut degré le pouvoir de constituer des objets comme rares par le procédé de la "griffe"* » (Bourdieu 2002b, p.197). Ainsi, dans le documentaire de Marc Petitjean, *Renzo Piano, architecte au long cours* (1999), l'architecte se livre à des séances de signatures d'autographes pour ses « *fans* » sur les pierres du site de l'église Padre Pio qu'il est en train de construire près de Foggia dans les Pouilles en Italie. Il ne se lance d'ailleurs pas dans l'exercice sans manifester des signes ostentatoires d'énervement allant même jusqu'à l'exaspération devant ces témoignages d'admiration d'un public un peu trop pressant. Ces manifestations d'enthousiasme rappellent immanquablement les pratiques des groupies des stars de rock. La réaction capricieuse d'un Renzo Piano réagissant comme une vedette harcelée ne peut manquer de renforcer cette comparaison. Cet exemple illustre bien l'importance du « *pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets sacrés* » (Bourdieu 1998, p.376). Parce qu'il devient ensuite une « *caution du produit* » (Moulin et al. 1973, p.122) architectural ou urbanistique, le nom du grand architecte-urbaniste fonctionne comme une synecdoque des valeurs positives qui sont attachées à la personnalité qu'il représente. Dans une telle perspective, les prix, ou autres marques de la reconnaissance qui lui sont associées, viennent renforcer un peu plus la valeur de la signature. Ainsi par exemple, fonctionnant comme attribut de la grandeur de l'architecte, le Pritzker « *est utilisé comme une marque de fabrique censée garantir une certaine supériorité* » (Curtis 2008).

¹ Cette mise en scène repose sur une allusion à ses débuts dans la marine marchande.

Photo 8 :
L'architecte, son image et sa signature comme garanties de l'œuvre future

Droits de diffusion
en ligne non acquis

La couverture de ce magazine gratuit distribué aux usagers de la Défense à l'entrée de la station de métro fournit une parfaite illustration de la prégnance du personnalisme architectural. Plutôt que le projet lui-même, plutôt que le bâtiment futur, c'est l'architecte qui constitue le véritable sujet de la photographie. Un flou d'avant plan assure une focalisation sur le visage de l'architecte au second plan et non sur la maquette du bâtiment située au premier plan. Au-delà de l'allitération « signal »/« signée », le titre de l'article témoigne d'ailleurs de la manière dont est problématisé le projet qui est donné à voir comme le produit d'une signature célèbre. La qualité du projet semble garantie par le seul nom du concepteur.

Si la star du monde architectural et urbanistique est celle « *qui impose son nom* » (Morin 1972, p.53), elle est aussi celle qui s'impose et en impose par son attitude qui ne peut apparaître que comme éminemment charismatique. L'analyse d'Edgar Morin du *star-system* du cinéma transposée aux champs de l'architecture et de l'urbanisme peut là encore donner un éclairage intéressant. Selon lui en effet, « *la star joue dans la vie son mythe (personnage d'écran) ce mythe est inscrit dans son type – son visage et son corps* » (1972, p.117). Au début des années 1970, Raymonde Moulin observait déjà ce genre de comportements chez l'architecte Emile Aillaud qui venait de construire la Grande Borne à Grigny pour l'entreprise Bouygues. Elle démontrait que le pouvoir de séduction de l'architecte reposait sur une mise en scène de son individualité celui-ci se donnant « *les signes extérieurs (vestimentaires par exemple) de la singularité* » tentant ainsi d'incarner « *la grâce du "créateur"* » (Moulin et al. 1973, p.144). Force est de constater que ces logiques de mises en scène passant en partie par un jeu d'« *acteur* » – au sens non pas ici sociologique mais bien plutôt théâtral ou cinématographique et reposant sur des logiques de spectacularisation - se sont renforcées. Cette construction d'une image publique exploite tous les attributs de la singularité, du vestimentaire au gestuel. L'image de Renzo Piano fumant une pipe de tabac ou la tenant à la main, celle de Roland Castro avec ses grands gestes, son ton tout autant provocateur que roublard et son inséparable cigarette (qui l'accompagne dans les films qui le prennent pour acteur principal et les conférences qu'il donne sur les grandes scènes du spectacle architectural telles que le Pavillon de l'Arsenal) en sont des exemples, parmi bien d'autres. Ces grandes figures s'inscrivent ainsi pleinement dans la « *dialectique du naturel-artificiel qui amène les acteurs à entretenir certains tics – secouer son veston, passer ses mains dans ses cheveux, sans compter ce signe clé du "naturel" : allumer une cigarette* » qui laissent penser qu'ils « *invent[ent] à chaque geste le naturel* » (Morin 1972, p.114).

Dans l'économie de cette mise en scène, là encore, comme pour l'acteur de théâtre ou de cinéma, le costume joue un rôle important. Ainsi, depuis des années tenant son rôle d'« *homme de la nuit* », Jean Nouvel n'apparaît qu'en noir. Toutes ces constatations pourraient apparaître quelque peu anecdotiques si elles n'occupaient pas une place extrêmement importante dans la construction de l'image publique de ces personnages au point d'ailleurs d'être présentes jusque dans certains débats architecturaux officiels. Débats dont la futilité extrême mérite tout autant d'être soulignée que d'être analysée tant elle témoigne de l'importance de la contamination des champs de l'architecture et de l'urbanisme par une logique de « *peoplisation* » propre au *star-system*. Un récent ouvrage paru aux environs des 4 000 exemplaires - et dont le titre à lui seul résume la profondeur de la réflexion qu'il prétend mener : *Pourquoi les architectes s'habillent-ils en noir ?* (Cordula Rau, 2008, *Why Do Architects Wear Black ?*) - donne la mesure de cette tendance. À la question cruciale qu'il pose, les principaux intéressés ont répondu avec non moins de perspicacité comme en témoignent ces deux citations : « *parce que je m'aime !* » (Rudy Ricciotti), « *parce que je croyais être le seul à faire ça !* » (Michel Desvigne). Relevant l'importance d'une publication traitant d'un problème aussi décisif pour la réflexion architecturale, *le Moniteur* a d'ailleurs accordé dans ses colonnes un entretien à l'auteur de cet ouvrage (Milena Chessa, 16/10/2008), se faisant ainsi le relais sur la scène éditoriale française de cette question vestimentaire capitale.

Au terme de la réflexion menée dans la première partie de ce chapitre, les grands architectes-urbanistes apparaissent comme des acteurs clés de la production de la ville. Leur prédominance invitait à questionner la prégnance d'une logique de l'architecture comme *star-system*, les outils qui lui permettent de fonctionner sur ce mode et l'idéologie profondément personnaliste qui la sous-tend. Ces logiques de mise en scène individualistes tendent à apparenter l'architecture, et dans une certaine mesure, l'urbanisme, à des formes de *spectacles* et l'architecte-urbaniste à un *acteur* (au sens théâtral et cinématographique) engagé dans un travail constat de construction et de renforcement de son image publique. Ces différentes logiques de fonctionnement mises en lumière et décryptées, il convient de s'interroger plus en avant sur les raisons qui en sont à l'origine.

2. Paradoxes et enjeux de la personnalisation du champ architectural

Comment expliquer la prégnance de cette personnalisation dans le champ architectural et urbanistique ? Doit-on en chercher les fondements dans l'essence même du métier initial de ces grandes figures, à savoir le métier d'architecte, dans ses fondements historiques ou tenter bien plutôt de les expliquer par les évolutions récentes qu'a connues cette profession ? C'est guidée par la perspective d'un tel questionnement que la seconde partie de ce chapitre se donnera à lire.

Par ailleurs, il conviendra aussi de préciser que, même si ces protagonistes apparaissent comme des acteurs à forts enjeux pour interroger la question de la production de la ville, il n'en reste pas moins que les modes de fabrication et de gestion urbaines actuels mobilisent désormais une importante pluralité de savoir-faire et impliquent une multiplicité d'acteurs dans laquelle le grand architecte-urbaniste apparaît comme un acteur parmi bien d'autres. Cette personnalisation semble donc entrer en partie en contradiction avec les modes du « *faire la ville* » (Claude 2006) tout à la fois éminemment collectifs et complexes. Cette contradiction apparente entre la force d'une personnalisation des champs architectural et urbanistique et la réalité d'actions de plus en plus collectives, le constat d'une division du travail de production de la ville croissante invitent aussi à interroger les enjeux, les raisons d'une mise en vedette d'un nombre finalement extrêmement réduit d'individus dans un contexte d'action tendant sans cesse vers plus de complexité et de pluralité.

Enfin, l'importance prise par ces acteurs dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme mérite d'être mise en perspective avec la faiblesse des espaces urbains qu'ils produisent effectivement, et le constat que toute une part de la production de la ville leur échappe. Il conviendra donc en dernier lieu d'apprécier la production concrète de ces acteurs en précisant que la faiblesse quantitative des espaces urbains qu'ils produisent s'avère être inversement proportionnelle à leur importance urbaine, sociale et politique.

2.1. Les raisons historiques de cette focalisation

Retraçant l'histoire du métier d'architecte, Raymonde Moulin explique que celui-ci s'est structuré par la revendication d'une spécificité et l'affirmation d'une identité de « *créateur, [de] démiurge, [d'] l'alter deus* » (1973, p.17). Si c'est au début du Quattrocento que la sociologue fait remonter la naissance du métier, elle précise cependant que c'est à partir du début du XVI^e siècle que celui-ci va renforcer ses prérogatives et affermir sa « *dimension sublime* » commencer à vivre « *à l'enseigne du génie* ». C'est donc sur une « *idéologie du "Divin", de la grâce et du don* » (Id.1973, p.20) que semble se fonder le métier d'architecte. Cette construction sociale de la figure de l'architecte comme créateur, comme artiste et la reconnaissance sociale qu'elle lui assure lui permettent de se distinguer des autres acteurs engagés dans la construction et notamment ses principaux concurrents d'alors : l'artisan dont le travail manuel est, à la Renaissance, chargé de valeurs négatives, et le géomètre associé à l'activité intellectuelle.

La personnalisation et les valeurs qui la sous-tendent se sont donc instaurées dès le départ comme une raison d'être fondant la légitimité du métier. Elles vont constituer un axe structurant de l'identité professionnelle au fil de l'histoire et des différentes époques et continuent d'occuper une place importante dans l'imaginaire de la profession mais aussi plus largement dans la représentation sociale de la figure de l'architecte. Ce rôle fondateur dans la construction identitaire du métier et dans son renforcement au fil des siècles explique en partie la prégnance de cette personnalisation, son importance dans l'organisation du champ architectural. Ainsi, elle organise fortement le système de l'enseignement et plus largement le champ de l'architecture jusqu'au début des années 1970. Jean-Louis Violeau (2005) a rappelé en effet combien l'organisation traditionnelle du travail dans les ateliers avant les réformes de la fin des années 1960, et du début des années 1970 était largement structurée autour de grandes figures de mandarins, les lauréats du Grand prix de Rome, patrons d'ateliers prestigieux au sommet d'un système extrêmement hiérarchisé.

Or si la génération des jeunes architectes de « 68 » s'est en partie construite en réaction, en opposition à ce système mandarinal en dénonçant le poids des patrons et leur posture « *artiste* », il s'avère que, paradoxalement, ces mêmes individus, contestataires dans leur jeunesse, ont pris le pouvoir en reproduisant sous d'autres formes les logiques de domination et de personnalisation qui régissaient antérieurement le fonctionnement du champ (Violeau 2005). Si la structure de travail a délaissé le nom d' « *atelier* », pour lui préférer celui plus contemporain d' « *agence* », reste néanmoins qu'elle porte toujours le nom de l'architecte « *dominant* » privilégiant l'affichage individuel à la reconnaissance du caractère collectif du travail qui s'y déroule. Plutôt qu'un « *partage* » des places, c'est donc un renouvellement brutal des positions qui s'est opéré avec les réformes de la fin des années 60 et du début des années 70. Le noyautage très fort du milieu par ces grandes personnalités témoigne au final d'une logique de reproduction du système et même de renforcement de la personnalisation.

C'est en effet l'image d'un « *tout petit monde* » qui prédomine dans le tableau que Véronique Biau a dressé du système actuel de consécration en architecture : les membres de l'élite se retrouvent systématiquement en position centrale et dominante. Ces positions s'expliquent par leur maîtrise parfaite de leur image publique, par les modalités d'attribution de la commande qui se font selon des logiques d'interconnaissance et de réitération¹ ou encore par le contrôle qu'ils exercent sur la critique et la presse architecturale² (Biau 1992; 2000). Tout « *petit monde* » dont les protagonistes une fois entrés dans la « *spirale ascendante* » du système de consécration se retrouvent engagés dans un cercle vertueux qui leur assure, du fait de la concordance des différentes « *aires de légitimation* » (sociale, architecturale, urbanistique...) (Violeau 2005, p.377), le monopole des places à enjeux. Ce processus explique donc pour partie la résilience d'un fonctionnement fondé sur les valeurs de la personnalité et sur des logiques de monopole, sa survie au-delà de la mort du « *système Beaux-Arts* » (Id., 2005, p.165) dont dépendait auparavant l'architecture :

« C'est alors que devenant juré de concours, enseignant, membre de comités de rédaction, etc., il reproduit sur les praticiens ascendants les critères d'évaluation qui l'ont fait lui-même parvenir à la consécration. Le système se boucle ainsi, reproduisant d'assez près le système académique traditionnel renversé en 68. »

(Biau 1998, p.23)

Cette résilience apparaît d'autant plus paradoxale que la génération 68 s'était précisément construite en réaction à ce système. Son histoire pourrait ainsi se synthétiser grossièrement en deux principales étapes en fonction de l'accès à la commande. Une première phase au début des années 80 fut ainsi caractérisée par une logique d'ouverture de la commande à de nouveaux talents. À partir des années 1980, une seconde phase commence avec le maintien de cette même élite, le monopole des places :

« Dès la fin des années 80, les administrations ont eu tendance à faire appel en priorité à des architectes qui avaient travaillé pour elles au début de la décennie [...] L'organisation de concours avec sélection préalable permettait en effet de ne laisser concourir que les candidats dont le dossier de références attestait d'une expérience professionnelle dans le domaine. »

¹ Véronique Biau donne notamment l'exemple des grands travaux des années 1980 pour lesquels le choix a privilégié des figures incarnant « *l'architecte auteur du projet* » et à même d'« *adopter la stature d'un personnage public, capable d'exprimer brillamment son parti sous les diverses formes et versions que nécessiteraient les différents médias d'information. Et les journalistes non spécialisés ont efficacement joué leur rôle de relais* » (2000, p.69).

² Dans la presse architecturale française en effet, il semble que se soit substituée à une logique de la critique et de l'information une logique de la « *com* » et de la révérence à l'égard des stars. Véronique Biau décrit par exemple la pratique de ces architectes qui consiste à proposer à la presse des textes déjà élaborés, par le biais de laquelle l'architecte fait « *admettre comme discours critique son propre discours d'argumentation* » (1994, p.86). Ce constat d'un contrôle de plus en plus grand des architectes sur les discours qui les choisissent eux et leurs œuvres comme objets a donné lieu récemment au second colloque de l'Association Pierre Riboulet : *Vacances de la critique ?*, organisé le 24 octobre 2007 à Billonne-Billancourt. Ces « *affinités entre "architectes-stars" et critiques-journalistes* » (2000, p.125) révèlent une situation quelque peu paradoxale d'absence de la critique dans des lieux mêmes qui lui étaient historiquement consacrés (revues, publications spécialisés, articles dans les journaux nationaux, etc.). Les positions d'Ariella Masbouni pour l'urbanisme et de Frédéric Edelmann pour l'architecture témoignent bien de ce glissement vers une logique révérencieuse de médiation et de médiatisation à l'égard des grandes figures d'architectes-urbanistes qu'ils contribuent largement à mettre en scène, renforçant ainsi un peu plus leur pouvoir.

Ainsi, malgré les nombreuses réformes et autres mesures qui ont modifié l'enseignement mais aussi le cadre juridique de la pratique professionnelle et notamment le moyen d'accès au marché, le nouveau « *système de consécration* » ne remet non seulement pas en question le monopole des places et la prégnance de la personnalisation mais semble bien plutôt témoigner de leur renforcement (Biau 2000). Comme l'a observé Florent Champy, l'originalité et la fonction symbolique des bâtiments sont beaucoup plus valorisées à l'heure actuelle qu'elles n'ont pu l'être avant la fin des années 1970 où la mode était plutôt à l'uniformité des bâtiments et la simplicité voire la pauvreté formelle. Au travers de cette exigence d'une originalité et d'une innovation formelles plus grandes, c'est donc la valeur de la « *création* » qui se trouve ainsi renforcée (Champy 1999). Or, il s'avère qu'elle implique elle-même une logique d'individualisation d'autant plus forte que la génération 68, cette « *me-generation* » (Le Dantec 1992, p.101) l'a parfaitement intériorisée.

Sur cette question de la posture « *artiste* », les conclusions des récents travaux réalisés en sociologie des professions ou en « *socio-histoire* » des architectes mettent en évidence deux tendances qui semblent au premier abord antagonistes mais apparaissent en réalité toutes les deux à l'œuvre chez les acteurs de l'échantillon étudié. Un certain nombre de travaux démontre une relative stabilité de la figure de l'architecte comme artiste, comme créateur (Tapie 1999; Biau 2000; Chadoin 2007). Pour ces chercheurs en effet, souvent « *les architectes continuent [...] à se déclarer comme des créateurs d'œuvres* » (Chadoin 2007, p.15). Insistant sur l'évolution récente, d'autres recherches soulignent davantage le fait que les grands architectes actuels issus de la génération 68 ont su prendre leur distance vis-à-vis de cette posture « *artiste* », consommer la rupture avec le mythe de « *l'architecte démiurge* » (Violeau 2005, p.364). Pour prolonger la réflexion, il convient en fait de différencier la posture *affichée* par ces acteurs, notamment au travers de leur discours, de la posture *réelle* que leurs pratiques effectives trahissent et que le système de consécration actuel les poussent à adopter. La posture *réelle* adoptée par ses acteurs trahit effectivement une certaine stabilité voire un renforcement de la figure de l'architecte artiste, de l'architecte créateur. Par contre, l'idée selon laquelle « *les discours [de ces acteurs resteraient] imperturbablement centrés sur la continuité du nom d'architecte, sur la force de sa signature en tant qu'architecte* » (Chadoin 2007, p.15) ne se trouve pas corroborée par mon travail d'enquête sur les grandes de l'architecture et de l'urbanisme. Au contraire, la posture *affichée* par ceux-ci dans leurs discours publics témoigne d'un renoncement *apparent* au « *masque de l'artiste* » (Violeau 2005, p.95).

En définitive, il me semble possible de conclure que la résilience d'une concentration forte des pouvoirs et des formes de prestige autour de quelques individus laisse penser que la personnalisation et les valeurs qui lui sont attachées apparaissent au fond comme des invariants de la figure de l'architecte. Cependant, depuis la remise en question du « *système bozart* » (Id. 2005), ce serait donc à une forme de prégnance silencieuse des valeurs de la création et de la distinction individuelle que l'on assisterait. S'étant construite en remettant en question la posture « *artiste* » des architectes des beaux-arts, dénonçant la mythologie de la création, il s'avèrerait en effet peu stratégique pour les architectes de la génération 68 d'avouer ouvertement qu'elle fonde aujourd'hui leur propre légitimité. Cette situation donnerait donc lieu à un paradoxe, celui d'une posture « *artiste* » qui ne serait plus

officiellement/explicitement revendiquée et ferait même l'objet de critiques de la part de ces mêmes acteurs qui en retirent pourtant les bénéfices économiques et symboliques. La question de l'architecture comme art et de l'architecte comme créateur donnerait lieu à des positionnements complexes et quelque peu ambigus du fait des dangers que l'affirmation d'une telle posture représenterait. Paradoxale, il s'agirait donc d'une posture artiste "silencieuse" qui ne s'assumerait pas en tant telle.

Si cette question du positionnement sur la problématique de la création et de l'architecture comme art méritait d'être ici introduite, son caractère complexe nécessite de recourir à une enquête plus approfondie qui aura à charge de l'élucider plus précisément en confirmant ou infirmant la série d'hypothèses qui vient d'être formulée.

2.2. Une personnalisation paradoxale : des actions architecturales et urbanistiques de plus en plus collectives

Comme les pages précédentes se sont attachées à le démontrer, les champs de l'architecture et de l'urbanisme apparaissent en partie structurés par une logique de *star-system*, le fonctionnement de la reconnaissance professionnelle tendant à la valorisation extrême d'un petit nombre d'individus. Confrontée à la réalité d'actions architecturales et urbanistiques, cette personnalisation apparaît pour le moins surprenante. Si la reconnaissance est en effet individuelle, le travail des acteurs valorisés s'inscrit pourtant dans des logiques d'actions éminemment collectives comme l'a notamment démontré Christian de Montlibert (1995). Collectives tout d'abord parce que "leur" production émane de structures de travail mettant en jeu de très nombreux acteurs de l'ombre et implique bien souvent des modes d'organisation et de division du travail assez élaborés. Collectives aussi car plus largement en tant qu'acteurs de la maîtrise d'œuvre, ils apparaissent intégrés dans une logique d'action faisant appel à une pluralité de compétences professionnelles. Collectives enfin parce qu'en investissant les territoires de l'urbanisme, ils participent à la production d'espaces urbains en interaction avec de très nombreux acteurs.

La réalité du travail de ces acteurs, son insertion dans des logiques d'action complexes impliquent donc de préciser les évolutions récentes de leur « *territoire d'intervention* » (Chadoin 2007). L'architecte se trouve en effet aujourd'hui tout à la fois concurrencé dans ses rôles traditionnels à l'échelle de la maîtrise d'œuvre des bâtiments, mais aussi amené à jouer de nouvelles fonctions notamment en investissant une échelle plus globale qui est celle du projet urbain. Autant d'évolutions qui affirment un peu plus son insertion dans des collectifs d'acteurs et rendent la personnalisation paradoxale à plus d'un titre.

2.2.1. Au sein des agences, un travail collectif : l'architecte et son équipe

Si la division des tâches dans les structures de travail architectural est loin d'être nouvelle (les ateliers du « *système Beaux-Arts* » étaient déjà organisés selon ce principe), elle prend plus d'importance encore pour l'architecture contemporaine. Les évolutions récentes et l'apparition de nouvelles tâches ont en effet entraîné une division accrue du travail au sein

des agences. Ainsi, la modernisation technique du métier et notamment l'importance grandissante de l'utilisation de l'outil informatique (Tapie 1999, p.66) ou l'accroissement des enjeux liés à la communication, l'art de « *se faire connaître* » ont fait naître de nouvelles « *tâches* » spécifiques (Biau 2000, p.159). Désormais budgétisées et intégrées dans la division du travail, elles donnent lieu à des modes d'organisation élaborés et viennent s'ajouter aux tâches traditionnelles telles que la conception, le suivi de chantier ou la gestion administrative de la structure de travail. L'activité de conception telle qu'elle se pratique dans les agences apparaît donc d'autant plus éminemment collective et fragmentée, divisée entre les différents membres de l'équipe, chacun l'enrichissant de ses compétences particulières. Si dans la composition des agences, les architectes restent majoritaires, ils travaillent désormais aux côtés d'autres spécialistes de la maîtrise d'œuvre, qu'ils soient paysagistes, économistes, ingénieurs, techniciens, acousticiens, éclairagistes, chargés de communication, etc.

La dimension collective ne se limite d'ailleurs pas à ces seuls acteurs intégrés à l'agence. En effet, les agences fonctionnent en partie sur une forme d'externalisation de certaines tâches et de gestion flexible de la main d'œuvre qui permettent des « *ajustements pragmatiques à la commande et au contexte de crise* » (Tapie 1999). Cette main d'œuvre est constituée de stagiaires, étudiants, jeunes architectes, de « *prétendants* » (Biau 2000). Ces "petites mains" sont utilisées pour les périodes de « *charrettes* » lors desquelles de « *véritables structures temporaires se mettent en place pour gérer non seulement la construction mais également cette main d'œuvre* » (Tapie 1999, p.71).

Une telle division du travail, cette organisation segmentée au sein de l'agence faisant appel à des compétences diverses et de fait, des individus multiples, témoignent donc du caractère profondément collectif de la production architecturale. Cette dimension collective rend d'autant plus paradoxale la forte individualisation de la reconnaissance du grand architecte-urbaniste. Étonnamment en effet le « *capital symbolique qui revient quasi-uniquement à l'architecte auteur du projet alors que c'est, comme au cinéma, toute une équipe qui a constitué le "casting" de l'opération* » (Biau 2000, p.74). Phénomène que William Curtis dénonçait comme l'une des dérives les plus inquiétantes du *star-system* en prenant l'exemple de « *certain architectes de la jet set [qui] ne savent pas toujours le nom des villes où sont construits leurs projets, puisqu'ils ont perdu tout contact direct avec le processus de conception de leurs propres bâtiments* » (2008).

Or, paradoxalement, il semble que plus la star est connue, et nécessite donc la mobilisation d'un personnel nombreux et une agence de taille importante, plus la personnalisation est forte. En effet, plus l'organisation est collective, le travail segmenté, divisé et plus l'individualité est réputée et l'affirmation individuelle de la signature est marquée comme dans le cas des agences de Jean Nouvel ou de Christian de Portzamparc. Les Ateliers de Jean Nouvel, « *avec 40 projets en cours dans 13 pays* »¹ apparaissent comme l'une des plus grosses agences de France. Ils emploient ainsi plus de 140 professionnels. L'agence de Christian de Portzamparc possède quant à elle à l'heure actuelle une équipe d'environ 80 personnes et possède des bureaux dans trois grandes villes du monde : Paris, New-York et Rio de Janeiro qui lui permettent d'organiser son travail en se positionnant à

¹Comme l'indique le site internet de l'agence : <http://www.jeannouvel.fr/>, consulté le 15 février 2009.

l'échelle planétaire. Pour ce qui concerne le seul exemple de la communication : quatre personnes en sont officiellement chargées pour Christian de Portzamparc. Une directrice de la communication et trois autres personnes se partagent chacune une spécialité : les textes, l'infographie et la photographie. Au vu du nombre des projets en cours et de la taille des structures de travail, la question de la part réelle du travail effectué par la seule star laisse donc effectivement songeur.

De fait, l'observation de la réalité du travail architectural conduit à envisager la posture du grand architecte-urbaniste sous l'angle de l'égoïsme. L'hyper exposition individuelle de la star masque en effet l'importance du travail collectif à l'origine des productions architecturales et urbaines. L'oubli des autres - ou plutôt des siens - engendré par cette propension à « *parler trop de soi, à rapporter tout à soi* » implique que la star « *subordonne l'intérêt d'autrui à son propre intérêt* » (définition de l'égoïsme in Rey-Debove, Rey 2003). Le chercheur serait alors tenté d'analyser ces grandes figures comme des personnalisations d'un travail collectif. Semblant alors personnifier le travail collectif, l'architecte-urbaniste star lui donne sens et valeur en tant que produit symbolique de sa signature. La personnalisation consiste en une forme de labellisation. Dans un tel système, les hommes de l'ombre, les membres de l'équipe apparaissent comme une masse anonyme et dépersonnalisée comme un outil, un instrument au service de la signature... d'un autre. Chargée de la personnalisation d'une production collective, l'enjeu pour la star est donc de « *veiller à l'homogénéité de la production sortant de l'agence sous leur signature personnelle* » (Biau 2000, p.73).

Le grand architecte-urbaniste placé sous la lumière des projecteurs, se trouve ainsi engagé dans un travail constant de construction et de contrôle de sa propre image publique. Ainsi, dans le film de Marc Petitjean (1999), *Renzo Piano*, le personnage principal - entendu qu'il n'y a dans le film pas réellement de personnages secondaires mais bien plutôt ce qui pourrait s'apparenter à des figurants - est présenté comme un homme très actif et hypermobile se déplaçant aux quatre coins du monde pour négocier avec les maîtres d'ouvrage, diriger son agence et se rendre sur les sites où de grands projets sont prévus. Un exemple plus précis pris dans le cadre de ce film permet d'apprécier plus en détail la position quelque peu tyrannique adoptée par la star face à son équipe, star qui s'affirme tout à la fois comme le chef et le créateur. Lors d'une discussion avec l'un de ses collaborateurs chargé de la préparation d'une exposition à Beaubourg consacrée à l'architecte italien, une certaine organisation de l'évènement lui est proposée. Renzo Piano insatisfait adopte alors, une fois de plus, le comportement du créateur caractériel et capricieux. Il part furieux en pestant contre la proposition, invitant ainsi, d'une manière quelque peu brutale et très « *artiste* », son collaborateur à revoir sa copie. En outre, cet exemple témoigne de la volonté de contrôle de l'architecte dans le processus de construction de sa propre image publique qui constitue un enjeu fondamental. Il permet de mesurer à quel point une exposition demande un important travail et combien la mise en scène fait partie de l'activité du grand architecte-urbaniste.

Au-delà de la structure de travail qu'il dirige, le grand architecte-urbaniste est aussi amené à produire en relation avec bien d'autres acteurs. La maîtrise d'œuvre à l'échelle du bâtiment tout autant que le projet urbain impliquent des actions à dimensions collectives.

2.2.2. L'architecte et la maîtrise d'œuvre des bâtiments : la fin d'une hégémonie et le temps du partage

Nombreux sont les travaux qui se sont attachés à préciser la complexification des systèmes d'acteurs et d'action de la maîtrise d'œuvre¹, son entrée dans l'ère du pluralisme, la fin du règne de l'architecte comme « *chef d'orchestre* » et le rétrécissement de ses fonctions traditionnelles (Moulin et al. 1973; Chadoin 2007; Tapie 1999; Biau 2000). L'observation des pratiques ces dernières décennies mène à constater la fin d'une certaine main mise individuelle de l'architecte sur la maîtrise complète du processus de construction et l'insertion de cet acteur dans une logique d'action beaucoup plus collective qui minimise son rôle. L'« *éclatement de la maîtrise d'œuvre* », et la « *multiplication des acteurs présents sur un pied d'égalité avec l'architecte* », cette « *dépossession* » de l'architecte de ses anciennes prérogatives (Champy Florent 1999, p.28) sont autant d'évolutions qui ont conduit à une segmentation plus importante de la maîtrise d'œuvre et une organisation de plus en plus collective du travail dans laquelle l'architecte est « *réduit à fournir des prestations fragmentaires* » (Moulin et al. 1973, p.278). Cette division du travail de plus en plus grande au sein de la maîtrise d'œuvre et cette concurrence conduisent les architectes à se focaliser sur la conception. Cette évolution, se résume à la fin de l'hégémonie de l'architecte concurrencé par de nouveaux professionnels pour le travail de maîtrise d'œuvre comme le passage « *de l'un au multiple* » (Chadoin 2007, p.14).

La maîtrise d'œuvre et le travail de conception impliquent donc désormais le recours à des compétences plurielles tout à la fois complémentaires et concurrentes. Ainsi, du point de vue du système d'acteurs, au « *noyau dur des professions de la maîtrise d'œuvre* » (Id. 2007, p.196) composé par les architectes, ingénieurs, économistes de la construction, professionnels de l'Ordonnancement Pilotage et Coordination viennent s'ajouter de nouveaux prétendants notamment les urbanistes, paysagistes, géomètres, architectes d'intérieur, maîtres d'œuvre agréés mais aussi designers, concepteurs-lumière, vidéastes, etc. La maîtrise d'œuvre relève désormais d'une logique d'« *action en commun* » de la « *pluridisciplinarité* » ou de « *l'interprofessionnalité* » (Id. 2007, pp.110, 94) bien plutôt que d'un travail solitaire du seul architecte.

Comme cela a pu être précisé dans la sous-partie précédente, les compétences de ces acteurs de la maîtrise d'œuvre peuvent être intégrées d'une manière structurelle au sein de l'agence que dirige le grand architecte-urbaniste. Il peut également y avoir recours de manière plus ponctuelle en faisant appel à des structures autonomes qui proposent leurs services aux autres professions de la maîtrise d'œuvre. Lors du montage de certains projets des équipes pluridisciplinaires sont constituées et permettent de répondre aux exigences de la maîtrise d'ouvrage. Les grands architectes-urbanistes n'hésitent ainsi pas à s'associer le temps d'un projet avec d'autres professions. Ainsi, par exemple, Renzo Piano s'est associé à Alban Bensa, ethnologue spécialiste de la Mélanésie pour réaliser le projet du Centre culturel

¹ Définition de la maîtrise d'œuvre :

« La maîtrise d'œuvre est généralement définie comme un espace qui rassemble les professions qui prennent en charge dans le processus de production d'un ouvrage des missions ayant un caractère intellectuel ou de service. C'est-à-dire « l'ensemble des activités destinées à étudier, concevoir, faire réaliser un ouvrage ou un système d'ouvrages et à assister l'exploitant pour sa mise en fonctionnement » [Elisabeth Courdurier, Guy Tapie (dir.), *Les professions de la maîtrise d'œuvre*, La documentation Française, 2003, p.11] » (Chadoin 2007, p.196).

Tjibaou à Nouméa, Christian de Portzamparc a travaillé en partenariat avec des acousticiens pour la Cité de la musique à Paris.

La réalité actuelle de la maîtrise d'œuvre conduit à constater une réduction de l'hégémonie de l'architecte, un partage des places avec bien d'autres acteurs. Ces mutations entraînent tout autant des coopérations, des logiques de travail collectives que des relations de concurrence. Malgré ces évolutions, la représentation de l'architecte reste stable. Selon Olivier Chadoin en effet, « *la force symbolique du titre et sa représentation historique demeure dans les esprits alors qu'elle est mise en cause par la réalité des transformations actuelles* » (2007, p.71). Il semble donc exister une dissension entre l'évolution, les mutations des pratiques professionnelles et la résilience d'une représentation qui, en valorisant avant tout des personnalités, minimise le caractère éminemment collectif de la production architecturale.

Si un aperçu rapide des conditions actuelles de la maîtrise d'œuvre conduit à constater un rétrécissement du « *territoire* » de l'architecte, les évolutions ne sont pas pour autant à envisager sous le seul registre de la perte, l'architecte ayant également su investir et se positionner sur « *de nouveaux territoires professionnels* » notamment ceux de l'aménagement urbain (Tapie 1999, p.71).

2.2.3. L'architecte dans le projet urbain : les territoires pluriels de l'urbanisme

La ville et l'urbanisme sont devenus des enjeux de positionnement professionnel pour les architectes qui ont ressenti la nécessité de se positionner sur ce que le vocabulaire des marchés publics nomme « *la maîtrise d'œuvre urbaine* ». Un indice de cet intérêt grandissant pour la ville et les enjeux d'action qui lui sont liées est l'arrêté du 20 juillet 2005 concernant les diplômes de spécialisation et d'approfondissement en architecture. Afin d'élargir les possibilités d'insertion professionnelle vers les territoires de la maîtrise d'ouvrage ou de la maîtrise d'œuvre urbaine, celui-ci intègre la « *maîtrise d'œuvre urbaine* » comme objectif du DSA (Diplôme de Spécialisation et d'Approfondissement en architecture) mention « *architecture et projet urbain* ». Or le projet urbain apparaît comme un mode d'action impliquant des logiques profondément collectives sur des espaces de la ville.

Il conduit donc l'architecte à se positionner dans ce champ profondément hétérogène qu'est l'urbanisme et qui se donne à voir comme « le produit conjoint et souvent contradictoire de *politiques publiques*, de divers *savoirs* et *savoir-faire* ou *connaissances* et d'une série de *professions* ou plutôt de *métiers* » (Claude 2006, p.17). Par ailleurs, largement entré dans l'ère de la complexité, l'urbanisme se trouve désormais confronté à des problématiques de développement des villes inédites et difficiles à appréhender et à contrôler qu'évoquent en partie les termes de fragmentation urbaine, périurbanisation massive, ville éclatée, émergente... qui se retrouve dans la littérature scientifique. Complexification des processus d'urbanisation à laquelle vient s'ajouter celle des cadres d'action du fait de la décentralisation et de l'eupéanisation des logiques d'action qui impliquent l'intervention de nouvelles instances politiques (Europe, régions...) dans la production et la gestion des villes (Bourdin 1996; Genestier 1996a; 2004; Chalas 2004; Chalas (dir.) 2005). En outre, la montée en puissance de la société civile qui refuse désormais le simple rôle traditionnel de destinataire et entend jouer celui de partenaire, d'acteur à part entière constitue un autre

phénomène majeur relatif à la question de la gestion et la production de la ville. Toutes ces évolutions récentes ont conduit à un « *alourdissement considérable des règles de toutes sortes et des systèmes d'action (reliant élus, maître d'ouvrage, maître d'œuvre, consultants, etc.) qui sont devenus très complexes en raison de situations elles-mêmes difficiles à appréhender* » (Claude 2006, p.198). Dans un tel système, loin d'être un créateur solitaire, l'architecte-urbaniste apparaît bien plutôt comme un acteur parmi bien d'autres. Entendu que l'urbanisme correspond aussi à un « *champ de luttes professionnelles* », il se caractérise par une forte variabilité des relations entre les différents acteurs qui le composent (Id. 2006, p.43). Oscillant entre l'opposition et la coalition, ces relations s'expliquent par des enjeux relatifs aux titres, aux statuts et aux marchés de travail.

Dans une telle perspective des relations entre les acteurs de l'urbanisme, le constat d'une tendance nouvelle d'un affaiblissement du système corporatif et de l'augmentation des coordinations établi par Alain Bourdin (1996) semble devoir être pour partie nuancé. Les rapports interprofessionnels dans le champ de l'urbanisme paraissent bien plutôt s'organiser en effet sur la logique plus complexe de la « *coopération concurrentielle* » (Haumont 1999, p.78). La montée en puissance de la logique de l'interprofessionnalité, serait donc concomitante à la permanence, voir à l'augmentation des logiques concurrentielles. Dans le champ de l'urbanisme, les grands architectes-urbanistes se trouvent ainsi engagés dans un travail impliquant l'articulation de compétences, la coordination, un travail partenarial de « *co-conception* » (Chadoin 2007, p.239) et, dans le même temps, entrent dans une logique de concurrence interprofessionnelle du fait de la lutte constante pour l'occupation des positions à enjeux dans la division du travail.

Ainsi, au terme de ce parcours, l'analyse des modalités d'actions architecturales et urbanistiques et de la place que l'architecte y occupe conduit à dégager une dimension fortement problématique de l'organisation de la reconnaissance des grands noms d'architectes-urbanistes. Décliner leurs pratiques de travail effectives conduit à constater leur caractère incontestablement collectif, à préciser les différents systèmes d'acteurs qu'elles engagent et à mettre ainsi en lumière toute une série de paradoxes. Que ce soit à l'échelle de sa propre agence qui mobilise une pluralité d'acteurs, que ce soit plus largement au sein de la maîtrise d'œuvre qui a évolué vers une minimisation du rôle de l'architecte ou encore, que ce soit par l'investissement du champ de l'urbanisme notamment au travers du projet urbain, le grand architecte-urbaniste apparaît toujours comme un maillon d'une chaîne qui le relie à de très nombreux acteurs qui participent également à la production architecturale et urbanistique. L'examen des modalités de ces pratiques réelles de travail dont ces acteurs revendiquent la paternité conduit donc en partie à relativiser leur rôle, à déconstruire le mythe de l'architecte créateur et le donne bien plutôt à voir comme un acteur parmi bien d'autres des logiques de production de la ville.

L'examen des modes de production architecturale et urbanistique amène donc à analyser la personnalisation comme une logique profondément paradoxale étant donné que l'architecte apparaît bien plutôt engagé dans des modes de faire collectifs que dans une action de type individuelle que ce soit dans sa structure de travail quotidienne, l'agence, ou plus largement pour ce qui concerne l'espace de la maîtrise d'œuvre ou de l'urbanisme dans lesquels les logiques de coordination et de concurrence avec les autres acteurs prédominent. Ce fossé entre les pratiques réelles de production du bâtiment et des morceaux de ville et la

présentation médiatique centrée sur la seule star conduit à s'interroger sur l'intérêt que peut présenter cette logique de personnalisation à l'heure actuelle.

2.3. La personnalisation comme ressource dans les luttes internes et externes actuelles

Si la personnalisation est restée une logique structurante du champ architectural et que cette mise en vedette de quelques individus a même eu tendance à se renforcer depuis une trentaine d'années, c'est en partie parce qu'elle représente une ressource stratégique permettant aux architectes de se positionner par rapport aux différentes professions avec lesquelles ils entrent en concurrence. La question des bénéfices qu'elle représente pour cette profession mais également pour d'autres acteurs engagés dans la production des espaces urbains doit donc être mise en perspective avec les logiques de collaboration mais aussi de concurrence et de distinction qui structurent les relations des différents acteurs dans le champ de l'architecture, dans la relation de l'architecte à ses pairs, mais aussi dans celui de la maîtrise d'œuvre et celui, plus large encore de l'urbanisme. L'architecte, à tous les niveaux se situe dans un « *marché risqué* » (Lamy in Chadoin 2007, p.11). Par ailleurs, la nature de ses bénéfices mérite également d'être questionnée.

L'enjeu de distinction et d'affirmation d'une spécificité individuelle apparaît tout d'abord important au sein même du champ architectural, dans la relation qui unit l'architecte à ses pairs. La loi du 5 mai 1977 qui fixe le cadre de la pratique professionnelle des architectes a permis à l'architecte de conserver une position importante dans la production des espaces urbains. Elle a aussi généralisé le concours comme mode d'attribution de la commande publique impliquant ainsi une mise en compétition continue des architectes souhaitant accéder au marché. Par ailleurs, la croissance des effectifs étudiants en architecture depuis les années 1970 observée par Olivier Chadoin (2007, p.55) augmente un peu plus le nombre des « *prétendants* » (Biau 2000) au marché et participe ainsi à exacerber ces logiques concurrentielles. Cette rivalité forte avec les pairs et les prétendants induit des logiques de positionnement stratégiques fortement individualisées des architectes qui tentent de se distinguer les uns des autres. Face à la concurrence interne à la profession, face à la compétition dans laquelle l'architecte se trouve constamment engagé avec ses confrères, la personnalisation et l'affirmation de caractéristiques individuelles apparaissent ainsi comme des ressources particulièrement efficaces pour se distinguer et s'assurer une certaine visibilité.

Loin de n'être qu'interne à la profession, la concurrence semble structurer une grande partie des rapports des architectes aux autres acteurs désormais engagés dans la maîtrise d'œuvre. Apparaissant dès lors comme un « *lieu de lutte des places* » (Chadoin 2007, p.205), l'espace de la maîtrise d'œuvre s'est pluralisé en accueillant d'autres maîtres d'œuvre en bâtiment que l'architecte tels que les constructeurs de maisons individuelles et promoteurs, les architectes d'intérieur. Cependant, comme le remarquait Florent Champy (2000) dans un rapide historique de la profession d'architecte et sa comparaison avec celui des urbanistes et paysagistes, celle-ci s'avère être de loin la plus ancienne ce qui lui confère

une « *compétence originelle* » (Id. 2000, p.219) qui lui garantit une certaine légitimité et une reconnaissance historiques. C'est à partir de celles-ci que les acteurs « *prennent position sur une mission spécifique du processus* » (Id. 2000, p.219) de la maîtrise d'œuvre actuelle.

Les travaux en sociologie des professions s'attachent généralement à dresser le constat d'une déprofessionnalisation de la profession, d'un affaiblissement de l'importance des architectes concurrencés par d'autres professions, de son effacement par rapport à la production de l'espace et l'acte de construire. Olivier Chadoin défend au contraire l'hypothèse d'une vitalité de la profession d'architecte. Selon lui en effet, le titre d'architecte et les valeurs qui lui sont associées fonctionneraient comme un « *capital symbolique* » (2007, p.28). La permanence du titre ne serait donc pas à lire comme le témoignage d'une incapacité de la profession à s'adapter aux nouvelles configurations d'acteurs au sein de la maîtrise d'œuvre mais bien plutôt comme un atout pour « *conserver les ressources sociales qui sont attachées à cette dénomination* » (Id. 2007, p.359), un gage de survie professionnelle.

Dans un espace de la maîtrise d'œuvre désormais fortement concurrentiel, l'affirmation de compétences spécifiques, de signes identitaires tout à la fois distincts et complémentaires de ceux des groupes concurrents constitue un enjeu fort pour la profession. Dans cette stratégie de la différenciation, les valeurs traditionnelles associées à la profession constituent une ressource primordiale. Entretenir le mythe du créateur, de l'individu singulier au-dessus du lot, et construire sa position dans le système d'acteurs actuel en répondant aux principes de l'individualisation permet, du même coup, de s'assurer les bénéfices de « *la croyance dans les pouvoirs quasi divins* » qui lui sont attachés (Bourdieu 2002a, p.220). Comme le remarquait déjà en 1973 Raymonde Moulin, l'adoption – même implicite – de la position d'artiste confère aux architectes « *un certain charisme* » (1973, p.62) et participe à la construction d'un *ethos* qui représente un enjeu stratégique dans la concurrence avec les autres acteurs.

Pour qu'elle soit en effet réussie, la stratégie de distinction doit assurer une reconnaissance mutuelle aux acteurs concurrents et donc permettre de poser des frontières consensuelles entre les compétences et savoir-faire réciproques, de clarifier les logiques de partage des territoires communs. Dans la concurrence avec les ingénieurs, souvent prise comme exemple par la sociologie des professions qui s'intéresse aux architectes, l'enjeu est donc la « *construction d'une identité autonome des architectes, scientifiquement et socialement aussi élevée que celle de l'ingénieur-architecte, mais opposée culturellement* » (Ferretti 1999). La personnalisation et les valeurs qui lui sont associées semblent répondre à cette nécessité : l'ingénieur se voit associer aux dimensions techniques et rationnelles tandis que l'architecte se voit reconnaître des « *qualités d'imagination* », « *la vision de l'espace* » (Moulin et al. 1973, p.66).

Les intervenants dans le champ de l'urbanisme relèvent de formations initiales distinctes. Cette caractéristique structurelle implique de fait une logique tout à la fois collaboratrice et fortement concurrentielle, comme cela a pu être précisé dans la sous-partie précédente. D'un point de vue historique, les architectes peuvent revendiquer une certaine antériorité dans le champ (Frey 1996; 2000; 2001). Ce champ tend cependant à devenir un enjeu encore plus important pour les architectes. La réorientation croissante des diplômés en amont vers la maîtrise d'ouvrage ou vers une activité d'urbaniste en constitue un indice. Dans le contexte actuel, les architectes bénéficient donc d'une certaine légitimité historique étant identifiés comme des acteurs traditionnels de l'urbanisme. Tout comme pour le champ

de la maîtrise d'œuvre, leur identification comme vedettes, comme individus exceptionnels contribue à les positionner de manière là encore distinctive par rapport aux autres acteurs avec lesquels ils entrent en compétition sur les territoires de l'urbanisme. L'individualisation joue un rôle de ressource dans la stratégie de ces acteurs en leur assurant une compétence originale et fortement différenciée des autres savoir-faire engagés dans la production urbanistique.

La construction mythique des grands architectes et la forte personnalisation dont elle témoigne apparaissent donc comme des expédients efficaces dans les stratégies de distinction actuelles qui permettent aux architectes de se positionner dans le contexte actuel de la production architecturale et urbanistique de « *coopération concurrentielle* » (Haumont 1999, p.78). Les bénéfices qu'ils en retirent sont de différents ordres. La prégnance d'une image de l'architecte comme créateur et individu de génie leur permet de s'assurer « *une garantie transcendante* » (Bourdieu 1998, p.455) en se constituant comme des objets de croyance et en faisant appel au sacré. Au-delà des seuls individus portés au pinacle, Véronique Biau a pu en analyser ainsi les bénéfices qu'elle représente largement : « *l'ensemble des architectes a un intérêt à ce que cette définition de l'architecture perdure, parce qu'elle leur donne un statut très spécifique et quasiment insubstituable parmi les acteurs de la construction* » et assure ainsi « *la sauvegarde de leur profession* » (2000, p.65). Confortant les observations de Véronique Biau, Olivier Chadoin a pu préciser un peu plus cet enjeu identitaire en constatant le rôle structurant interne et externe que jouaient ces grandes figures et combien celles-ci assuraient la construction d'une image cohérente et valorisée de la profession : « *l'idéal de la profession fonctionne comme "une forme symbolique", [...] en produisant du capital symbolique utile à l'ensemble de la profession (y compris aux positions les plus dominées) pour son positionnement face à la concurrence des autres métiers, ensuite en offrant aux architectes une représentation capable de maintenir la croyance en une cohésion interne préservée et une foi en la dimension artistique et culturelle de leur activité* » (Chadoin 2007, p.363-364).

Cependant, la plus-value de cette personnalisation et du mythe qui la sous-tend ne s'arrête pas à un simple enjeu symbolique, les bénéfices sont également économiques étant donné que « *la star, supposée irrésistible [est] en conséquence, génératrice de profits pour les investisseurs* » (Ethis 2007, p.142). Ce deux types d'enjeux et de bénéfices apparaissent donc fortement corrélés et participent à se renforcer mutuellement entendu que les logiques économiques sont fortement alimentées par les logiques symboliques.

« Par rapport à tout ce qui se fait, qui se construit en France, le pourcentage est infinitésimal de ce qui passe par des architectes-urbanistes. Les 9/10 du territoire français, sont faits par des géomètres qui dessinent des lotissements et puis par des gens qui ne sont même plus les DDE qui dessinent les systèmes de voirie, et une fois que vous avez fait ça, c'est quasiment 9/10 du territoire qui est dessiné. Donc c'est infinitésimal. »

David Mangin, entretien

2.4. La production concrète de ces acteurs : des espaces limités mais à forts enjeux

Si la problématique de la personnalisation méritait d'être confrontée à la réalité de l'organisation du travail architectural et urbanistique et que les bénéfices qu'elle représente nécessitaient également d'être précisés, il convient en dernière instance de la mettre également en perspective avec la production concrète des acteurs qu'elle met en vedette.

La loi du 3 janvier 1977 assure un certain monopole à la profession. Elle rend obligatoire le recours à un architecte pour la conception de bâtiments neufs non agricoles de plus de 170 mètres carrés, ou dont le maître d'ouvrage est une personne morale, pour les bâtiments agricoles de plus de 800m² et pour les réhabilitations impliquant des modifications des façades ou entraînant des changements de fonction du bâtiment. D'un point de vue historique, elle a modifié sensiblement les conditions de la pratique architecturale en marquant la fin de la participation de l'architecte à la définition de la commande et l'indépendance désormais affirmée du commanditaire. Ce dernier assure donc désormais la responsabilité juridique de l'élaboration du programme de l'opération et fournit un cahier des charges à l'architecte. Au regard du cadre d'exercice légal de cette profession, le nombre de réalisations nécessitant le recours à un architecte apparaît donc relativement réduit. Les architectes investissent également au travers du projet urbain de nouveaux territoires qui restent cependant, d'un point de vue quantitatif, relativement marginaux au regard de l'ensemble de la production urbaine. Le caractère quantitatif limité de la production concrète de ces acteurs n'amène-t-il pas finalement à constater un nouveau paradoxe d'une importance démesurée accordée à ces individus et le caractère quelque peu « *anecdotique du point de vue de la vile des villes* » de leur contribution (Siza in Brausch, Emery 1996a, p.224) ?

Envisager les espaces produits par ces acteurs non pas d'un point de vue simplement quantitatif, mais bien plutôt en considérant les rôles socio-spatiaux qu'ils assurent conduit au contraire à prendre le contre-pied d'une telle analyse. Les enjeux fondamentaux que ces espaces soulèvent ne justifient-ils pas en effet qu'une attention particulière soit portée à leurs concepteurs ? C'est en tentant de répondre à ce questionnement par ce double angle d'attaque que cette sous-partie propose de clore la question de la personnalisation.

D'un point de vue quantitatif tout d'abord, force est de constater la baisse du volume global de la commande d'architecture pour les raisons qui ont été évoquées dans les sous-parties précédentes. Les principaux marchés actuels des grands architectes-urbanistes sont la commande publique et celle d'équipements privés, d'immeubles de bureaux, ou encore de bâtiments à destination industrielle, le logement social collectif, le marché de la réhabilitation

mais aussi les espaces publics et les projets urbains. Le marché de la maison individuelle apparaît par contre fort peu investi en dehors de quelques grandes maisons ou villas de très haut standing tels que par exemple la maison Dick réalisée par Jean Nouvel à Saint-André-les-Vergers (1976) ou encore *la Villa Dall'Ava* à Saint Cloud (1991) ou *La maison de Bordeaux* de Rem Koolhaas (1998, Floirac).

Or, le pavillonnaire et le lotissement séduisent de nombreuses catégories sociales en accession à la propriété. Le succès qu'ils remportent conduit à les considérer comme de véritables « *modèles sociaux* » (Rougé 2005). Ils représentent une partie considérable du volume global de la construction. Par ailleurs, les mutations profondes des logiques de l'urbanisation et les divers espaces fortement modelés par la mobilité automobile qui ont été désignés par des notions ou expressions telles que la « *ville émergente* » (Chalas, Dubois-Taine 1997), la « *ville franchisée* » (Mangin 2004), ou encore le « *règne de l'urbain* » (Choay 1994), de la marée pavillonnaire aux entrées de villes tendent à constituer une question de plus en plus primordiale pour le politique et plus largement la société. Qu'ils soient analysés sur le registre du désastre, de la perte, sur le mode de la plainte (Choay 1994; Davis 2006; Rougé 2005) ou de l'enthousiasme de l'avènement d'un futur réjouissant pour des formes de sociabilités en recomposition (Chalas, Dubois-Taine, 1997), reste que ces territoires concentrent désormais une part considérable de la population et des activités urbaines, une part majeure de la production urbaine qui échappe aux grands architectes-urbanistes. Une rapide analyse quantitative des espaces que ces acteurs produisent, mène à constater que les espaces et bâtiments produits par ces architectes représentent une part finalement très réduite de la construction.

Cependant, si cette part apparaît négligeable du point du volume total, elle correspond pourtant à des segments de la production présentant de forts enjeux socio-spatiaux. La commande publique par exemple joue un rôle primordial. Elle se situe en effet au sommet de la hiérarchie symbolique de la production des espaces urbains et cristallise de très nombreux enjeux au contraire du logement individuel que les architectes sont nettement plus réticents à investir (Champy 1999; Biau 1992). Elle se donne en effet à voir comme un laboratoire, un « *modèle de la production construite en matière d'innovation, de qualité* » (Biau 2000, p.42). Les budgets conséquents qui lui sont associés, la monumentalité qu'elle implique et la marge de manœuvre, de liberté créatrice qu'elle laisse à ces acteurs, mais aussi le prestige qu'ils retirent de s'y voir associés en font un terrain de prédilection des grands architectes-urbanistes. Elle constitue donc un point de repère primordial tout à la fois pour la critique et les spécialistes du monde architectural et urbanistique, pour les architectes, mais aussi pour les usagers et habitants. Elle représente par là-même des enjeux tout à la fois politiques et sociaux primordiaux.

Ainsi, les espaces produits par la commande publique, qu'ils correspondent à des grands équipements publics, des espaces publics, des immeubles d'habitation collectifs ou encore à une autre échelle, les projets urbains, peuvent se lire comme des espaces cristallisant une grande partie de l'attention sociale, et font l'objet de pratiques nombreuses et diversifiées. Ils occupent une place prépondérante dans les représentations et les pratiques sociales et contribuent de fait fortement à façonner l'image d'une ville. Par leur dimension publique en effet, ces espaces et bâtiments constituent des lieux « *communs* » (Lussault 2003, p.334), des lieux dans lesquels les échanges et pratiques sociales sont maximisés. Ils participent également grandement à l'« *autovisibilité de la ville* » (J. Lévy 2003, p.336) et

constituent des symboles de la ville d'ailleurs fortement valorisés par le politique. Du fait de ces différentes dimensions, ils se donnent à lire en quelque sorte comme des « *synecdoques* » de la ville, comme des symboles de sa totalité (*Id.* 2003, p.337).

Les immeubles d'habitation collectifs occupent également une part importante dans l'imaginaire de la ville. Pour ce qui concerne plus précisément le cas particulier des grands ensembles, leur symbolisme s'est inversé : donnés à voir comme des modèles d'un urbanisme moderniste et comme les avant-gardes d'une ville et d'une urbanité à venir lors de leur construction, ils apparaissent désormais constamment mis en avant, comme des anti-modèles, comme les symboles d'une urbanité en perdition. Ils sont ainsi passés de la « *synecdoque* » futuriste positive à une autre, bien plus négative, de relégation sociale. Paradoxe qu'évoquait avec poésie dès 1971, Michel Ragon lorsqu'il analysait que « *jamais les gens ne se sont sentis aussi seuls que depuis qu'on les a obligés à vivre ensemble* » (1971, p.89). Les enjeux liés à la réhabilitation de ces grands ensembles n'en apparaissent que maximisés, ce qui explique aussi pour partie qu'ils soient investis comme objet de réflexion et de projet par les grands architectes-urbanistes. Par ailleurs, la construction de nouveaux logements sociaux constitue un terrain de jeu, de travail et parfois d'expérimentation pour ces acteurs.

À une échelle plus globale, les projets urbains enfin représentent des enjeux plus importants qui expliquent leur intégration dans les stratégies marketing des municipalités (Rosemberg 2000). La mise en scène de ces espaces fortement chargés symboliquement permet aux villes de construire leur image, de la valoriser et de l'exporter.

Ainsi, logements sociaux, bâtiments et espaces publics, espaces des grands projets urbains cristallisent tous un grand nombre d'enjeux de différents ordres (politiques, sociaux, économiques et symboliques). Par là-même, ils invitent à nuancer largement la faiblesse quantitative que ces espaces représentent au regard de l'ensemble de la production du secteur de la construction. L'analyse des réalisations concrètes des grands architectes-urbanistes renforce donc un peu plus le constat établi dans les sous-parties précédentes : pour interroger la production des espaces urbains, la question de la personnalisation révèle au moins autant d'enjeux qu'elle ne semble poser de paradoxes. Elle invite donc à considérer l'entrée par les grands architectes-urbanistes comme un angle d'attaque particulièrement pertinent pour un travail de géographie urbaine. Si la question de la « *personnalité* » a été largement introduite dans cette première partie du chapitre qui se clôt, il convient maintenant de resserrer un peu plus le point focal en précisant quels critères ont été retenus pour délimiter le groupe d'acteurs sur lequel s'est concentré le travail d'enquête.

3. Perspectives d'enquête sur les grands architectes-urbanistes contemporains : essai de caractérisation d'un groupe d'acteurs

Une fois abordés les enjeux et problèmes que soulèvent la personnalisation et une entrée par les acteurs-clés que sont les grands architectes-urbanistes pour l'éclairage des processus de production des espaces urbains, reste à préciser les contours du groupe d'acteurs placés au cœur de l'enquête de ce travail de thèse et ses principales caractéristiques. C'est guidé par cette optique plus "opérationnelle" pour le travail d'investigation que c'est construit le troisième temps de ce chapitre.

Bien que quelque peu alourdie par l'accumulation d'épithètes, la désignation « *les grands architectes-urbanistes contemporains* » utilisée jusqu'ici permettait de résumer d'une manière exhaustive les principales caractéristiques de ce groupe d'acteurs. "Grands" résume en effet l'importance du critère de la reconnaissance. "Contemporains" permet de préciser la génération d'acteurs sur laquelle se focalise la recherche et la période à forts enjeux qu'elle couvre. Le cadre temporel de l'enquête se déploie du début des années 1970 (qui correspond tout à la fois à une crise urbaine et une crise des modes de production modernistes de l'espace mais aussi de celle d'une figure professionnelle, celle des architectes, qui leur était largement associés) à nos jours. Enfin, la désignation "architectes-urbanistes" résume le caractère hybride de ces individus qui ont su se saisir de la ville comme d'un enjeu pour renouveler en partie la pratique architecturale et tenter de proposer une réflexion et des perspectives d'actions qui dépassent largement l'objet en se situant à une échelle urbaine plus vaste. Il convient donc de revenir plus précisément sur chacune de ces composantes afin de saisir avec plus de profondeur les différents aspects qu'elles recouvrent.

Parmi ces caractéristiques, le lecteur aura peut-être noté que ne figure pas celle des « *courants* » ou « *mouvements* ». Différentes raisons justifient cette absence. Tout d'abord, cette thèse entend accorder une attention particulière aux acteurs et à leurs stratégies, et privilégier une perspective qui diverge des postures que peuvent adopter la critique d'art et d'architecture en s'inscrivant bien plutôt dans la tradition des sciences sociales. Or, une attention à l'autodésignation – la manière dont les acteurs se désignent – permet de constater que les architectes contemporains ont eux-mêmes peu recours à ces termes de « *courants* » ou de « *mouvements* » pour se désigner ou désigner leur travail ou ceux de leurs confrères actuels. L'absence d'utilisation de ces qualificatifs peut s'expliquer en partie par la méfiance à l'égard des grandes terminologies qui caractérise cette génération portant le deuil des idéaux du mouvement moderne. Par ailleurs, qualifier ces architectes contemporains en les désignant par leur appartenance à un mouvement semble quelque peu artificiel et peu pertinent dans la mesure où, comme ont pu le constater certains observateurs (Le Dantec)¹, la

¹ Jean-Pierre Le Dantec choisi le terme de « *baroquisme* » pour désigner la production des architectes contemporains entendu que « *le baroquisme n'est pas un style, mais une "démarche", une "attitude à l'égard de l'architecture et de l'espace"* », « *il est multiple, polycentrique, insaisissable* », « *il anime, à des degrés divers, des démarches architecturales stylistiquement éloignées* » (1992, p.238). Les citations employées par Le Dantec sont empruntées à Hans Hollein et François Burkhardt (1987, *Métaphores et métamorphoses*, album de l'exposition du centre Georges Pompidou, Paris).

production d'un même architecte depuis les années 1970 apparaît bien souvent plurielle, hybride. Elle prétend s'adapter au contexte, et se situer au-delà de la rigidité doctrinaire en se jouant largement des frontières entre les courants que tentent assez vainement de poser certains critiques ou analystes. Si l'une des productions de ces acteurs peut donc par exemple parfaitement mériter le qualificatif de « *high-tech* », il sera par contre certainement moins à propos de qualifier le producteur d'architecte « *high-tech* ». En effet, bien qu'elle obéisse à certaines constances, sa production est capable de variations importantes qui rendraient caduc tout effort intempestif d'enfermement de l'acteur dans un courant ou un mouvement.

3.1. "Les grands" : le critère de la reconnaissance

Il s'agissait de s'intéresser aux architectes et urbanistes reconnus, à « *ceux dont on parle* » (Moulin et al. 1973, p.139). Les acteurs étudiés sont donc ceux qui occupent une place importante dans le paysage de l'urbanisme et de l'architecture actuels. Personnalités consacrées, ils bénéficient d'une certaine notoriété et occupent une position dominante voire hégémonique dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme sur lesquels ils exercent un pouvoir d'influence direct et indirect réel. Ces acteurs cumulent différentes formes de reconnaissance : celle des pairs mais aussi celle des autres acteurs professionnels de l'urbanisme et celle aussi d'acteurs "ordinaires", usagers et habitants. Ils se retrouvent souvent à un niveau de consécration national voire international puisqu'un certain nombre d'entre eux sont invités à participer à des concours organisés à l'étranger et à y construire. Leur avis sur des questions relatives à l'urbanisme et à l'architecture pèse donc d'un poids certain sur de nombreux autres acteurs de ces champs et sur les décideurs politiques. Ils participent amplement à la construction d'un référentiel sur les questions relatives à la production des espaces urbains.

Pour le chercheur, l'utilisation de la reconnaissance et des différentes formes qu'elle recouvre présente l'intérêt d'avoir recours à un critère de sélection qui, non seulement respecte, mais s'appuie sur les « *structures interprétatives ordinairement partagées* » (Lahire 2006b, p.136) plutôt que de reposer sur des catégories construites artificiellement pour les besoins de l'enquête. Reste que pour les rendre opérationnelles pour le travail d'enquête, il convenait de s'appuyer sur des indices plus précis permettant d'éviter tout choix arbitraire.

3.1.1. Question de méthode : une approche qualitative

Afin d'identifier ces personnalités de grands architectes-urbanistes, un certain nombre d'indices ont été privilégiés. Il ne semblait en effet pas nécessaire de procéder à une analyse quantitative poussée et exhaustive des différentes marques de la consécration tel qu'a pu le proposer Véronique Biau dans sa thèse dont le système de consécration en architecture était l'objet d'étude et ce pour deux raisons. Tout d'abord, contrairement au travail de cette sociologue, la présente thèse n'a pas l'identification des grandes figures et des parcours de la reconnaissance comme objets finaux d'analyse, ceux-ci constituent bien plutôt un point de

départ¹. Par ailleurs, comme Véronique Biau a pu au final le démontrer, une analyse très fine des différentes instances de consécration, des différents indices et plus largement de tout le système de consécration conduit à constater des effets d'entraînement dans le processus de la reconnaissance (1999). Le système de consécration en architecture fonctionne selon une logique de réitération : plus un architecte est reconnu, plus les commandes se multiplient et plus la reconnaissance s'accroît. Quatre sources de consécration qui pèsent d'un poids inégal sur la consécration des élites sont distinguées par Véronique Biau : la critique architecturale, les médias grand public, les instances étatiques et les instances officielles de la profession. Cependant, les effets de notoriété et l'importance de la construction d'une réputation induisent la confluence de ces différentes sources de notoriété qui « *agissent les unes par rapport aux autres* » (Id. 1999, p.21) et participent donc à renforcer la reconnaissance des mêmes individus. Au regard des résultats de cette thèse, il semblait donc au final que quelques indices de notoriété issus de ces différentes sources suffisent pour identifier les stars.

3.1.2. Frontières nationales et excursions internationales

Si cette thèse s'est principalement concentrée sur le cas français, il eut cependant été trop restrictif et surtout peu pertinent de limiter l'enquête aux seuls architectes-urbanistes français étant donné l'importante circulation et production de ces acteurs hors de leur territoire national d'origine. En effet, l'élite des architectes-urbanistes français participe à des concours à l'étranger et produit aux quatre coins du monde des réalisations, de même que certains architectes-urbanistes étrangers, largement reconnus en France, y ont beaucoup construit et ont largement influencé les débats sur les questions urbaines qui s'y déroulent. L'architecture et l'urbanisme s'exportent et les propositions et réalisations des grandes personnalités dépassent donc le seul territoire national. Le concept d'« *exo-architectures* » proposé par François Lamarre comme titre d'une exposition qui s'est tenue en 2008 au Pavillon de l'Arsenal, et à laquelle François Chaslin avait consacré une partie de son émission du *Métropolitain* du 9 janvier 2008 pourrait inspirer un concept voisin, celui d'un « *exo-urbanisme* ». À eux deux, ces concepts résument assez bien cette idée d'une mondialisation de l'architecture et de l'urbanisme, cette ouverture extranationale et la circulation des savoirs et des modes de faire la ville qui invite à penser aussi la dimension internationale qu'ont pu prendre certaines stars de l'architecture et de l'urbanisme.

Si l'échantillon pris dans le cadre de cette enquête s'est principalement focalisé sur des architectes-urbanistes français dont l'un d'eux par exemple, largement reconnu internationalement a même installé une partie de ses bureaux à l'étranger², il s'est aussi

¹ L'enjeu de la thèse de Véronique Biau était de dresser une « *image globale du système de consécration* » (1999, p.23). Pour ce faire, son travail s'est attaché à l'identification du système de consécration par l'analyse des instances, événements, étapes des processus de consécration. Son analyse s'est principalement construite sur une approche quantitative mobilisant de nombreux indices statistiques pour apprécier le potentiel, les modalités de consécration. Elle propose ainsi par exemple comme outil l'indice de notoriété individuelle pour les architectes. Si la thèse ici proposée, a largement bénéficié de la lecture des résultats de cette enquête, elle s'inscrit cependant dans une démarche plus qualitative et propose une approche moins systématique des modalités de consécration.

² S'assurant ainsi un rayonnement et une réactivité à l'échelle internationale, Christian de Portzamparc a en effet implanté des bureaux à Paris mais aussi à Rio de Janeiro et à New-York.

autorisé quelques petites excursions auprès de quelques figures étrangères bénéficiant d'une reconnaissance internationale et française importante. Ainsi en est-il par exemple de Bernardo Secchi, urbaniste dont la récente obtention du titre de Docteur Honoris Causa de l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2 (2004), mais aussi le fait d'être choisi aux côtés de 9 autres équipes pour la Consultation sur le Grand Paris lancée par Nicolas Sarkozy témoignent d'une reconnaissance française certaine pour son travail et sa réputation internationale. Star internationale ayant construit dans de très nombreux pays, Renzo Piano a également laissé une empreinte parisienne, le Centre Georges Pompidou qui lui assure une notoriété française certaine qui s'est vu corroborée un peu plus par sa participation au débat sur la question urbaine dont la récente publication avec Ariella Masbounji *Penser la ville heureuse* (2005 édition de la Villette) constitue un témoignage parmi d'autres.

3.1.3. Le croisement de multiples indicateurs de la reconnaissance

Différents niveaux de reconnaissance (reconnaissance par les pairs, reconnaissance dans le champ de l'urbanisme, reconnaissance sociale...) ont donc été mobilisés. Il s'agissait d'identifier les individus architectes-urbanistes occupant des places importantes pesant un poids certain dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Pour ce faire, des critères de différents ordres, qu'ils soient institutionnels, opérationnels ou tout simplement relatifs à la médiatisation dont font l'objet ces grandes figures ont été utilisés. Une attention particulière a ainsi été portée à l'obtention de grands prix nationaux ou internationaux d'architecture et d'urbanisme. Le prix Pritzker¹ décerné par la fondation américaine Hyatt qui récompense annuellement le travail d'un architecte d'envergure internationale est considéré comme l'équivalent du Prix Nobel en Architecture. Un certain nombre d'architectes retenus dans l'échantillon pour ce travail de thèse en ont été lauréats. Pour les architectes français par exemple, Christian de Portzamparc l'a ainsi obtenu en 1994 et Jean Nouvel en 2008 et pour les personnalités étrangères, Alvaro Siza en 1992 et Renzo Piano en 1998.

Au niveau national, l'État joue un rôle particulièrement important dans la hiérarchisation professionnelle des architectes et urbanistes. D'un point de vue historique, c'est plus particulièrement depuis les grandes réorganisations qui ont touché l'architecture après 1968 et la réduction qui s'est suivie du rôle des praticiens sur le choix des élites que l'État s'est plus largement investi dans la promotion de la qualité architecturale et la désignation des personnalités capables de la produire (Biau 2000, p.278). L'État s'est doté de différents outils qui lui permettent d'assurer ce rôle. Ainsi, dans la première moitié des années 1970, le Plan construction a lancé les PAN (Programmes d'Architecture Nouvelle) et la Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques (MIQCP) chargée de repérer les jeunes talents dans la génération qui vient alors de terminer sa formation participera à lancer des futures stars telles que Christian de Portzamparc ou Roland Castro. La promotion d'une architecture et d'architectes, mais aussi d'un urbanisme et d'urbanistes « *de qualité* » passe aussi par les Grands Prix nationaux (d'architecture, de critique architecturale, d'urbanisme et d'art urbain, et de promotion de l'architecture) créés entre

¹ Il a été créé en 1979 par Jay A. Pritzker et sa femme. Son montant est de 100 000 \$.

1975 et 1990¹. Ces prix attribués par l'État « ont une très grande visibilité dans la profession, et certain[s] d'entre [eux] auprès du grand public également » (Id. 2001, p.276). Par ailleurs, ce rôle prédominant de l'État dans la construction de la hiérarchie professionnelle et dans la production des élites se trouve renforcé un peu plus par le système des concours, des commandes publiques. Cette particularité française a donc conduit à privilégier dans le choix des acteurs de l'échantillon étudié des individus ayant obtenu des grands prix nationaux².

Enfin, l'intérêt pour des figures transfrontalières entre l'architecture et l'urbanisme a conduit à accorder une attention plus particulière au Grand Prix de l'urbanisme créé en 1989 et décerné par le Ministère de l'Équipement puis par son successeur, le Ministère de l'Écologie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire. Un aperçu de la liste des lauréats de ce Grand Prix de l'Urbanisme, tout comme d'ailleurs la liste des 10 équipes retenues pour la réflexion sur le Grand Paris donne la mesure de l'importante représentation des architectes dans le champ de l'urbanisme. Un grand nombre d'architectes-urbanistes de l'échantillon retenu en sont lauréats : Bernard Huet en 1993, Christian Devillers en 1998, Philippe Panerai en 1999, Alexandre Chemetoff en 2000 (qui, cela mérite d'être noté, est aussi paysagiste de formation), Bruno Fortier en 2002, Christian de Portzamparc en 2004 et enfin, tout récemment, David Mangin en 2008.

Les grands prix constituent donc une première batterie d'indicateurs à laquelle viennent s'en ajouter d'autres, notamment la réalisation d'opérations de grande envergure, la participation à des grands projets ou encore l'élaboration de politiques publiques. Des figures comme Roland Castro ou Michel Cantal-Dupart par exemple chargés de la Mission Banlieues 89 créée en 1983 ont joué un rôle important dans l'élaboration de pistes d'action publique sur les quartiers sensibles. Bien que cette mission se soit terminée d'une manière quelque peu décevante et n'ait pas abouti aux résultats pragmatiques escomptés, force est de constater que Banlieues 89 a été et restera un moment fort des politiques urbaines. Si la mission se clôt en décembre 1990 avec la création du Ministère de la Ville qui est en partie le résultat des luttes engagées par un certain nombre de militants pour la reconnaissance du problème des banlieues, un certain nombre d'observateurs se sont attachés à souligner l'influence qu'a eu ce moment fort sur les politiques publiques qui allaient suivre et la filiation qui pouvait être établie entre Banlieues 89 et la Politique de Ville (Behar 1995), ce cheminement d'idées que s'est plu à retracer un numéro d'*Urbanisme De Banlieues 89 à Jean-Louis Borloo*, (n° 332, septembre-octobre 2003). L'histoire des politiques publiques et de leur filiation conduirait donc à relativiser l'échec de la mission au vu de cet essaimage d'idées concernant l'action sur les quartiers sensibles qui furent mises en œuvre par certaines politiques publiques lui succédant. Par ailleurs, la mission Banlieues 89 et ses deux principaux responsables, Roland Castro et Michel Cantal-Dupart ont fait l'objet d'une très importante médiatisation et ont largement marqué la mémoire du grand public, des usagers et habitants. Il n'est donc au final pas très étonnant de retrouver ces deux personnalités parmi les quelques architectes retenus pour la consultation du Grand Paris lancé par Nicolas

¹ Les dates de création de ces prix sont les suivantes : 1975 pour le Grand Prix National d'Architecture, 1980 pour le Grand Prix National de la Critique Architecturale, 1985 pour le Grand Prix National de Promotion de l'Architecture, 1989 pour le Grand Prix National d'Urbanisme et d'Art Urbain, 1990 pour le Grand Prix du Paysage.

² Le détail n'est pas donné dans le texte pour ne pas l'alourdir. Les fiches biographiques proposées dans les annexes précisent pour chaque acteur le nombre et le type obtenu et permettront ainsi au lecteur de satisfaire sa curiosité plus en détail s'il le souhaite.

Sarkozy, Roland Castro concourant pour sa propre agence, l'Atelier Castro, Denissof, Casi et Michel Cantal-Dupart aux côtés de Jean Nouvel qui a choisi de faire appel à lui pour cette occasion.

La pratique de l'enseignement et de la recherche ont également constitué d'autres indicateurs pris en compte pour déterminer les acteurs sur lesquels l'enquête allait porter. Il semblait important en effet de prendre en compte ces dimensions étant donné que l'enseignement et la recherche participent à augmenter l'influence que peut exercer un acteur dans un champ donné en lui permettant de diffuser son point de vue et ses propositions. En dehors de personnalités rares comme Jean Nouvel qui fait figure d'exception, les individus dont il est question dans ce travail, se sont tous attachés à un moment ou à un autre de leur trajectoire à transmettre au travers de l'enseignement notamment leur réflexion en matière architecturale et urbanistique témoignant de l'importance de ce versant de leur activité dans la construction de leur identité professionnelle. Christian de Portzamparc par exemple a participé à l'enseignement de l'architecture en étant professeur invité à l'École Spéciale d'Architecture en 1980, puis professeur à l'École d'Architecture de Paris-Nanterre (UP5) en 1982 puis Président de l'École Spéciale d'Architecture à Paris de 1985 à 1991. Il sera également en 2006 le premier titulaire de la chaire de « *création artistique* » au Collège de France. Pierre Riboulet et Christian Devillers ont pour leur part tous deux enseigné à l'École Nationale des Ponts et Chaussées (de 1980 à 1997 pour le premier et de 1995 à 1999 pour le second). Ces trois exemples pris parmi bien d'autres témoignent d'une volonté forte de transmission, d'un souci important de conserver, en parallèle de l'activité plus pragmatique du projet architectural ou urbain, un lien avec la formation et le monde de l'enseignement et de la recherche, d'une ambition de réflexion et de communication d'une culture architecturale et urbanistique personnelle.

Enfin, l'omniprésence de certains personnages sur différentes scènes médiatiques, qu'elles soient architecturales, urbanistiques ou grand public au travers de débats, conférences, rencontres, articles de presse, émissions de radio, ou encore documentaires destinés à la télévision et l'importante médiatisation de leur discours sur la ville, l'architecture et l'urbanisme dans ces différentes sphères a également constitué un critère déterminant pour la sélection des enquêtés. La « *publicisation* » de leurs discours, le fait qu'ils soient largement relayés et possèdent une grande capacité d'influence de l'opinion à la fois dans les champs architectural et urbanistique mais aussi plus largement social fut donc largement prise en considération dans le choix des acteurs étudiés. Un recensement des films et documentaires disponibles à l'École d'Architecture de Toulouse permettait par exemple d'apprécier quels individus revenaient d'une manière suffisamment récurrente pour constituer un indice de la médiatisation dont ils font l'objet. Ces films et documentaires présentaient en plus l'avantage d'être non pas initialement destinés à un public restreint de spécialistes mais d'avoir été produits pour des chaînes publiques de la télévision sur lesquelles ils furent d'ailleurs diffusés. Or, Véronique Biau identifiait la diffusion en direction du grand public comme la seconde instance de consécration la plus importante et dont le rôle tend à augmenter largement depuis les années 1980. En complément d'une attention à l'apparition des noms des individus dans la presse nationale, ces films constituaient donc un bon indicateur de la reconnaissance sociale dont font l'objet les stars de l'architecture et de l'urbanisme.

Au terme de ce rapide aperçu de quelques-unes des modalités qui ont guidé le choix des enquêtés, il convient de préciser que ces différents critères n'ont pas été mobilisés d'une

manière complètement rigide. Certains acteurs de l'échantillon n'apparaissent pas représentés ou sous-représentés sur tel ou tel aspect de la reconnaissance : Jean Nouvel n'enseigne pas, il n'en reste pas moins que sa notoriété est aujourd'hui maximale et qu'il apparaît largement sur-représenté si plusieurs indicateurs sont pris en compte. Au regard des autres acteurs de l'échantillon, Roland Castro et Michel Cantal-Dupart pour leur part cumulent, relativement peu de prix mais bien d'autres marques de reconnaissance institutionnelle. C'est donc au final bien plutôt le croisement de différents indicateurs, leur comparaison qui ont prévalu dans les choix effectués sans que l'un d'entre eux n'apparaisse éliminatoire.

3.1.4. Fragilité et réversibilité du critère de la reconnaissance

« *La divinité de la star est éphémère. Le temps la ronge. Elle ne s'échappe du temps que dans l'au-delà des souvenirs... La mort est plus forte que l'immortalité* » (Morin 1972, p.94). Cette citation d'Edgar Morin résume assez bien tout le problème de la reconnaissance, son caractère fragile et surtout réversible. Le statut de star apparaît finalement et paradoxalement aussi puissant qu'il est menacé. Le système de consécration fonctionne d'une manière cyclique, et le sommet de la hiérarchie n'échappe pas à un processus de renouvellement : les anciennes stars sont détrônées et bousculées par la génération ascendante. Le fonctionnement du système implique donc en quelque sorte deux phases : durant la première, c'est une logique ascendante qui prédomine pour l'impétrant, un parcours de la reconnaissance qui se fait vers la sacralisation, mais une fois le sommet de la reconnaissance atteint, c'est bien le déclassement et une logique inverse de dévaluation et de critiques qui guettent l'architecte-urbaniste. Le même processus, et le passage, au fil du temps, d'une position d'avant-garde de certains acteurs à celle de dominants puis le déclassement et la transformation en arrière-garde qu'observait Pierre Bourdieu pour le champ littéraire dans *Les Règles de l'art* (1998) semble donc régir les champs architecturaux et urbanistiques.

Chute de la reconnaissance vers la dépréciation ou l'oubli d'autant plus importante dans le cas de l'architecture et de l'urbanisme que les productions ont une destination sociale, se matérialisent dans le cadre de vie des habitants et usagers. Elles sont vécues et pratiquées quotidiennement. Tout échec ou lassitude à l'égard d'une production n'en sera que plus éclatant. Le problème de l'obsolescence et la réversibilité semble donc se poser avec une acuité particulière pour ces faiseurs de ville. Si en effet « *la perversion finale du but initial* » est inévitable et que « *les solutions d'hier sont les problèmes d'aujourd'hui* » (Chalas 2004, p.246), il est en effet fort probable aussi que les acteurs stars de la production des espaces urbains actuels soient aussi ceux qui cristalliseront les plus fortes critiques du futur. Tout programme d'action et donc tout acteur prétendant agir sur la ville semble ainsi s'exposer à connaître un jour autant de critiques qu'il n'aurait pu être loué par le passé.

Enfin, ce problème de l'obsolescence risque de se poser d'une manière assez brutale pour les architectes-urbanistes consacrés actuels en raison des effets de génération. En effet, les principaux membres de l'élite actuelle, ces acteurs en position dominante sont issus de la génération 68 qui avait massivement "balayé" en quelque sorte ceux qu'elle considérerait comme des vieux mastodontes, des « *diplodocus "modernes"* » (Le Dantec 1984, p.61) de l'architecture dont elle refusait l'héritage. Cette génération arrivée en masse qui, après la séparation avec l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a créé les Unités Pédagogiques

– ancêtres des actuelles écoles – et qui monopolise une grande partie des places à enjeux à l’heure actuelle a atteint un âge honorable. Va donc se poser dans les années à venir la question de son renouvellement avec le départ à la retraite d’une grande partie du corps enseignant mais aussi des grandes figures du *star-system* actuel. Cette question du changement de génération et de fragilité de la reconnaissance ne constitue pas une limite d’un travail portant sur les grandes personnalités du monde architectural et urbanistique dont les conclusions se doivent de dépasser le simple cadre factuel et individuel pour dégager des enjeux et des principes de fonctionnement ayant une prétention heuristique plus large. Par ailleurs, si la reconnaissance dans sa dimension positive apparaît comme une donnée en partie réversible, reste qu’un grand architecte-urbaniste, s’il est amené à être détrôné et critiqué, n’en restera pas moins un étalon de mesure pour les générations à venir, en somme une référence à l’aune de laquelle se mesure et tente de se positionner la relève. Le Corbusier en est certainement l’exemple le plus parlant.

3.2. "Contemporains" : les caractéristiques socio-historiques

Interroger les grands architectes-urbanistes actuels et les principaux critères qui permettent de les identifier conduit aussi à s’interroger sur ce que recouvre le terme de "contemporains" : à quelle/s génération/s appartiennent les architectes-urbanistes consacrés de la période actuelle ? Quelles limites temporelles doivent être fixées comme cadre de l’analyse pour comprendre cette/ces génération/s ?

3.2.1. La question de « l’âge architectural » : la génération 68 au pouvoir

Une des premières caractéristiques sociologiques qui pourrait frapper un observateur peu familier du champ architectural et urbanistique est l’âge des architectes-urbanistes "consacrés", le fait qu’ils se situent dans une tranche d’âge honorable. Caractéristique qui semble entrer en contradiction avec la déclaration de l’un d’eux lors d’un entretien réalisé dans le cadre de cette thèse le 10 juin 2008. Roland Castro né en 1940 alors âgé de 68 ans affirmait en effet « *Je suis un jeune architecte. Enfin un architecte de mon âge... il me reste 33 ans par rapport aux 100 ans de Niemeyer ! Je démarre !* ». Analyser ce témoignage comme une simple plaisanterie d’un acteur qui est à l’architecture ce qu’était Gainsbourg à la musique - incorrigible roublard, infernal provocateur - sans tenir compte du fond de vérité sociologique sur lequel il se construit serait une erreur. Il révèle en effet une logique de fonctionnement propre au champ de l’architecture et qui se voit en partie confirmée par un adage largement répandu dans la profession selon lequel « *un bon architecte est un vieil architecte* ».

Comme le proposait Véronique Biau (2000, p.83) en reprenant un concept de Pierre Bourdieu (1998, p.213), il convient de faire la distinction entre « *l’âge biologique* » et « *l’âge architectural* ». Du fait d’études relativement longues, non seulement les architectes débutent assez tardivement leur activité professionnelle, mais en plus, ils commencent généralement à travailler en s’essayant comme salarié. La création de leur propre agence arrive par conséquent généralement assez tardivement dans les trajectoires. Enfin, la construction de

l'expérience professionnelle et donc de la compétence étant lentes à acquérir, l'acquisition de la notoriété se fait généralement assez tardivement du point de vue de « *l'âge biologique* ». En résumé, les grands architectes-urbanistes sont des acteurs assez âgés et principalement issus de la génération 68, même si quelques rares représentants de la génération précédente gardent une place plus qu'influente et que la génération suivante commence aujourd'hui à se faire connaître, certains de ses « jeunes » représentants ayant percé et s'apprêtant à faire dans peu de temps partie des élites.

Ainsi, si « *la génération qui s'identifie au moment-68 structure aujourd'hui fortement le champ architectural* » (Violeau 2005, p.177), que ces principaux représentants apparaissent aujourd'hui comme les principaux membres de l'élite des architectes-urbanistes ayant « *le monopole tout à la fois du discours légitime (les revues et l'enseignement) et de la production des critères de légitimité (la recherche et la théorie)* » (Id. 2005, p.401), il convient de se livrer alors à un rapide rappel « *socio-historique* »¹. Caractériser les grands architectes-urbanistes contemporains, le *star-system* actuel qui s'est mis en place à partir des années 1980 ne semble en effet pas pouvoir faire l'économie d'une interrogation sur une période charnière qui débute à la fin années 1960 avec la crise urbaine et la critique des modes de faire la ville modernistes et dont les questionnements qui l'ont animé donnent tout leur sens aux modes d'action actuels. Comme l'a démontré Jean-Louis Violeau, mai 68 constitue le « *facteur identitaire* » de la génération actuelle au pouvoir, le ciment social d'une « *communauté affective* »² (2002, p.48) qui garde aujourd'hui même une actualité incontestable dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Le choix des personnalités retenues pour la consultation du Grand Paris lancée par Nicolas Sarkozy en témoigne puisque, parmi celles-ci, les représentants français de cette génération 68 apparaissent largement surreprésentés notamment avec Christian de Portzamparc, Roland Castro, Michel Cantal-Dupart.

Même si, au final, c'est davantage la période de la fin des années 1960 et du début des années 1970 qui permet de comprendre les grandes évolutions et la construction du référentiel architectural et urbanistique contemporain que le moment mai 68 au sens strict, reste que la mythologie qui entoure cet événement est particulièrement puissante. En partie réécrit *a posteriori* par certains de ses représentants, mai 68 a finalement eu un rôle de catalyseur plus que d'invention et a finalement « *façonné l'esprit du temps en même temps qu'elle l'épousait* ». Sa dimension symbolique extrêmement forte en fait donc un moment incontournable qu'il conviendra de préciser succinctement tout en le contextualisant dans une perspective historique plus large en rappelant les principales conclusions de la thèse que Jean-Louis Violeau lui a consacré.

¹ Les travaux de Violeau se revendiquent d'une telle perspective qui consiste à proposer un éclairage sociologique grâce à une perspective historique et permettent d'apprécier les logiques profondes du fonctionnement d'un groupe d'acteurs.

² Violeau reprend ici le concept de Maurice Halbwachs proposé dans *Les cadres sociaux de la mémoire collective*, 1994, Paris, Albin Michel, p.VI (éd. originale, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1925), cité p.48 in Violeau, 2000.

3.2.2. Le référentiel moderniste et son entrée en crise

❖ *La domination d'un référentiel moderniste jusqu'à la fin des années 1960*

Se replonger dans un certain nombre de discours de l'époque « moderniste » permet de prendre la température, de mesurer l'importante prégnance du référentiel moderniste et d'apprécier ainsi la teneur des débats. L'encadré qui suit propose une analyse des propos de Xavier Arsène-Henry tirés de sa longue biographie (1999), mine inépuisable pour prendre la mesure d'une certaine intransigeance et d'un certain dogmatisme modernistes.

Xavier Arsène-Henry ou la défense jusqu'au-boutiste du référentiel moderniste

Alors qu'il évoque les débuts de sa trajectoire professionnelle, la fin de sa formation et ses premières expériences de conception à la fin des années 1940, le poids considérable de Le Corbusier et de la Charte d'Athènes pour la génération de jeunes architectes à laquelle il appartient apparaît à plusieurs reprises. Il précise ainsi pour l'année 1946 qu'avec ses camarades ils étaient des « *lecteurs assidus de la Charte d'Athènes* » (1999, p.129) et que l'un de ses premiers succès a été de remporter en 1947 le premier prix d'un concours pour une usine de radars en Inde à Bangalore avec la proposition d'un projet d'« *une usine moderne et [d'] une ville conçue selon les principes de la Charte d'Athènes* » (1999, p.133). Cet exemple corrobore les analyses de nombreux observateurs qui ont constaté le caractère tutélaire de la figure corbuséenne, des CIAM et de la Charte d'Athènes sur les modes de pensées et d'actions de l'époque en matière d'architecture et d'urbanisme notamment chez les jeunes architectes : « *Vers une architecture était leur Bible et le Modulor leur nouveau compas* » (Le Dantec 1984, p.38), et la Charte d'Athènes « *paroles d'Evangile* » (Ragon, 1971, 148).

Un certain nombre d'enthousiasmes d'Arsène-Henry apparaissent également caractéristiques du référentiel moderniste. La fascination pour la production industrielle en est un exemple puisque selon lui, « *"L'industriature" serait un art nouveau comme la gravure a été un art nouveau par rapport à la peinture* » (1999, p.210). Le futurisme qui ne manque pas de transparaître dans un certain nombre de propos en est une autre illustration comme en témoignent les deux citations suivantes :

-« *une œuvre architecturale n'a de valeur que si elle ouvre au futur. Ce n'est pas le moment présent qui compte le plus, mais demain* » (1999, p.317).

-« *Adaptation et évolution sont les deux mamelles de la ville. [...] Maîtriser le futur, préparer l'avenir sont des impératifs qui ne peuvent être refusés au nom du confort de la seule conservation de l'héritage. [...] tailler dans le tissu urbain, de percer de nouveaux axes, de raser les îlots périmés, de bloquer les périmètres d'agglomération afin de "reconstruire la ville sur la ville"* » (1999, p.383).

Enfin, comme l'y invitait déjà la citation précédente, la préférence est largement affichée pour un mode de faire la ville selon la logique de la table-rase témoignant d'une prédilection pour la rénovation et le refus de la ville historique considérée comme anachronique, archaïque. Ainsi, dans un texte paru en février 1993 dans *Etudes* et intitulé « Une volonté d'Aménagement », Xavier Arsène-Henry explique que : « *le paysage urbain est en partie périmé. Il n'est plus adapté aux exigences élémentaires de la vie contemporaine. Nous sommes aujourd'hui dans l'obligation de régénérer la ville pour préparer le siècle futur* » (1999, p.354).

Déification de Le Corbusier, fascination pour les principes théoriques de la Charte d'Athènes, futurisme, prédilection pour l'industrialisation et la rénovation constituent un certain nombre de piliers du référentiel moderniste. Ces modes de faire la ville caractérisés par un rationalisme et un cartésianisme extrêmes, par une logique de rupture par rapport à la ville historique eurent « *pour objet architectural l'immeuble collectif "à redents" posé sur des pilotis au-dessus d'un espace vert indéfini, et pour esthétique l'amour de la ligne droite*

et de l'angle droit » (Le Dantec 1992, p.26). L'application des principes modernistes en matière architecturale et urbanistique doit aussi, pour rappel, être mise en perspective avec les conditions socio-historiques particulières de l'époque et notamment la Reconstruction, dans l'après-guerre, la croissance urbaine de plus en plus rapide, l'afflux massif des commandes aux maîtres d'œuvre qui participent aussi à expliquer la prédilection pour des solutions d'urgence. C'est donc la compatibilité entre les propositions du mouvement moderne proposant une certaine conception de l'architecture et de l'urbanisme et des enjeux politiques et sociaux particulièrement exacerbés qui expliquent que les théories urbaines et architecturales des modernistes se soient « *transformées en vulgates modernistes mises en forme par des décideurs technocratiques ou financiers* » au point qu'elles n'eurent, dans l'application « *plus rien à voir avec la liberté plastique revendiquée par Wright ou par Le Corbusier* » (Id. 1992, p.27 et 28)¹.

❖ De la nuance sémantique à la question des « passeurs » (Violeau 2005, p.209)

Une petite précision s'impose aussi quant à l'usage qui sera fait dans ce travail de thèse du terme « *modernisme* ». Si l'on s'accorde entièrement avec Thierry Paquot sur les précautions qu'il convient de prendre quant à l'utilisation du qualificatif « *moderne* » en architecture et en urbanisme « *sachant qu'il concerne un très large éventail d'attitudes* » et entendu que, « *rare sont les "anciens", vraiment intransigeants face au refus du Progrès, et nombreux sont les "modernes", plus ou moins "modernes"* » (2000, p.75), reste qu'il apparaît difficile de nier qu'un référentiel moderniste ait largement dominé la pensée et l'action architecturales et urbanistiques jusqu'à la fin des années 1960. Ainsi, le terme de « *moderniste* » sera donc privilégié sur celui de « *moderne* » et principalement utilisé ici pour qualifier un référentiel, c'est-à-dire un ensemble de représentations, de pratiques et de normes correspondant à des valeurs dominantes non exclusives, étant donné que l'existence d'un modèle se double toujours en son sein où à sa marge d'une certain nombre de contradictions, de formes de contre-pouvoir ou tout simplement de nuances.

Pluralité dont le Team Ten, groupe d'architectes auquel appartenaient notamment Aldo Van Eyck, Alison et Peter Smithson, Shadrach Woods ou encore Georges Candilis, est un exemple parmi d'autres. Au sein même du mouvement moderne, le Team Ten tenta de proposer une approche quelque peu dissidente en remettant notamment en question la ségrégation spatiale induite par le fonctionnalisme prôné par la Charte d'Athènes. Le positionnement de structures de travail telles celle de l'AUA (l'Atelier d'Architecture et d'Urbanisme) ou de l'Atelier de Montrouge en sont une autre illustration. Défendant le principe qu'une autre modernité est possible, les productions de ces équipes se distinguaient de celles de l'ère du temps par leur recherche d'une « *solution médiane entre la table rase et la nostalgie du passé, entre l'acte héroïque et la banalité* » (Blain, non daté). L'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (A.U.A) (1960-1986) dont Paul Chemetov fut l'un des

¹ De nombreux critiques d'architecture ont dénoncé une certaine simplification et perversion de la pensée de Le Corbusier dans l'utilisation vulgarisée qui en a été faite dans les années 1950 et 1960. Adaptation peu légitime que regrettait déjà en 1971 Michel Ragon : « *Le Corbusier a d'ailleurs été déifié en France juste au moment où sa pensée était devenue périmée. Ou plus précisément, on a retenu de la pensée de Le Corbusier ce qui était périmé, pour l'appliquer immédiatement et l'enseigner aux élèves architectes. Ce qui n'était pas périmé – c'est-à-dire son esprit d'aventure, son goût de la recherche, son non-conformisme –, fut considéré comme déviationniste et enterré avec lui* » (1971, p.154).

membres et l'Atelier de Montrouge (1958-1981) créé par Pierre Riboulet, Gérard Thurnauer, Jean-Louis Véret et Jean Renaudie ne furent pas des structures de travail classiques pour l'époque. Elles poursuivaient l'objectif « *de donner sens au travail collectif, affirmant la libre agglomération des producteurs face aux agences hiérarchiques, fortes de leurs projeteurs ramant dans l'obscurité des cales* » (Chemetov, 2000, p.17). Elles seront « *des centres les plus actifs d'une architecture progressiste, éprise de modernité et de questions sociales* » (Le Dantec 1984, p.180). D'un point de vue méthodologique, ces ateliers s'appuyaient sur la base d'un travail collectif et pluridisciplinaire (cohabitation d'architectes, urbanistes, ingénieurs, sociologues, paysagistes, designers). L'AUA regroupait par exemple des jeunes architectes dont Jean Deroche, Jacques Kalisz, Henri Ciriani ou Borja Huidobro et le paysagiste Michel Corajoud. Ils reposaient sur trois grands principes : une alliance entre architecture et urbanisme, un souci de tenir compte des spécificités du contexte, l'engagement social et éthique. Enfin, l'AUA comme l'Atelier de Montrouge se caractérisait par un engagement politique et s'était spécialisée dans la construction de logements sociaux et d'équipements publics.

Appartenant à la génération précédente celle des soixante-huitards, deux des représentants de ces structures de travail, Paul Chemetov et Pierre Riboulet ont été intégrés à l'échantillon étudié dans le cadre de cette thèse. Ce n'est pas en tant que survivants fossilisés d'une approche moderniste déchu qu'ils ont été pris en compte, mais bien plutôt en tant que « *passeurs* » (Violeau 2005, p.209) actifs entre deux référentiels, celui du modernisme et celui qui allait lui succéder. En effet, formés à la culture classique de l'architecture façon « *Bozart* » (Id. 2005) ayant fait leurs débuts en plein âge d'or du modernisme, ils ont pourtant su amorcer le virage de sa remise en question, de sa crise, et saisir les enjeux d'une nouvelle ère en matière de réflexion et de production architecturale et urbanistique qui s'est ouverte dès la fin des années 1960 et s'inscrire dans une approche plus soucieuse de la diversité des usages, du contexte de l'œuvre architecturale et du rapport à l'histoire. Ayant vécu à la fois l'âge d'or de la production moderniste, son déclin et son remplacement par d'autres modalités d'actions architecturales et urbanistiques et participé à ces changements., ils font figures de « *passeurs* » entre deux générations, celle du modernisme et celle soixante-huitarde de sa remise en question. Ils apparaissent donc comme des « *modernes* » ayant su envisager la transition vers une nouvelle architecture et faire un retour réflexif sur les modes de faire la ville qui avaient dominé leurs débuts.

Par ailleurs, si à ces deux exceptions « *modernes* » près, ce sont les architectes anciens étudiants en 68 qui dominent l'échantillon étudié, s'ajoute aussi le cas un peu particulier de Bernard Huet. Jeune enseignant contestataire à la fin des années 1970, « *se sent[ant] objectivement plus proche des étudiants que des enseignants titulaires* » (Id. 2005, p.128), il allait occuper une place prépondérante dans le paysage de l'architecture à partir de la fin des années 1960 et jusqu'à sa mort en 2001. La critique exigeante et la réflexion intellectuelle qu'il a menées sur l'architecture et la question urbaine mais aussi son rôle dans l'enseignement de l'architecture et sa pratique opérationnelle en font une figure incontournable du référentiel contemporain. Pour la « *génération 68* » à laquelle il va en partie servir de guide, il symbolise l'intellectuel abouti.

3.2.3. La fin des années 1960, un moment charnière : crise des modes de « faire la ville » et déclassement de l'architecte

La défense du référentiel moderniste telle que la pratique encore Xavier Arsène-Henry au milieu des années 1990 peut, sans conteste, s'apparenter à un combat d'arrière garde. En effet, dès la fin des années 1960, ce référentiel fut largement remis en question sous la pression tout à la fois de la population elle-même, des habitants et usagers, des chercheurs en sciences sociales et notamment de la sociologie urbaine avec les manifestes aux titres évocateurs tels celui d'Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville* (1968), *Des Hommes et des Villes* d'Henri Chombart de Lauwe (1965), ou encore les travaux d'autres observateurs tout aussi critiques comme Michel Ragon qui publiait en 1971 *Les erreurs monumentales* ou l'anthologie de Françoise Choay (1965). La génération d'étudiants en architecture de l'époque, quelques-uns de leurs enseignants et quelques modernes entendirent, partagèrent et formulèrent aussi certaines critiques des modes du penser et du faire la ville qui avaient prédominé jusqu'alors. Des attaques virulentes furent portées contre l'urbanisme de « zoning », et les principes productivistes, rationalistes, industriels, mécaniques d'un faire la ville caractérisé par l'internationalisme et l'hygiénisme, contre les productions architecturales simplistes, répétitives et monotones, mais aussi contre la spéculation foncière et les processus ségrégatifs qu'elle participait à engendrer, contre ce « mariage contre-nature [...] des financiers avec les épigones du "mouvement moderne" » (Le Dantec 1984, p.37).

Ces critiques et ce ressentiment allaient se cristalliser autour de certains objets - la barre et la tour, deux archétypes pervertis, deux « images exécrables que le public rejette » (Henri Ciriani cité par Le Dantec 1984, p.121) - mais aussi de la profession des architectes assimilés à des « bétonneurs » (Lucien Kroll cité par Le Dantec 1992, p.135). La crise du référentiel moderniste s'est donc en grande partie traduite par une crise de l'architecture « vomie par sa population, exclue du champ intellectuel et négligeable sur le plan international » (Le Dantec 1992, p.34) et par un déclassement de l'architecte. L'ensemble de la profession paya chèrement en effet la remise en question du référentiel moderniste. L'architecte, largement associé à l'image désormais négative des « grands ensembles » paradoxalement devenus des symboles d'exclusion fut considéré comme l'un des principaux responsables des échecs du modernisme. La haine sociale qu'il inspira n'a d'ailleurs pas échappé aux architectes de l'époque qui en témoignent, sur le mode du regret et de l'incompréhension pour les épigones du modernisme, ou de l'ironie et de la dérision pour la génération d'étudiants qui allait prendre la relève.

**Les années 1960 et 1970 : la haine de l'architecte :
après le temps des grandes commandes, le temps du déclassement**

Une fois encore, Xavier Arsène-Henry fournit des témoignages très éclairants sur cette question. Il raconte en effet à de nombreuses reprises dans sa longue autobiographie l'« *indifférence du public* » voire son « *opposition* » (1999, p.235) parfois très violente. Les rares contacts qu'il a avec les habitants se dégradent au fil des années, témoignant de la réception de plus en plus négative de l'architecture et de l'urbanisme modernistes au fil des années 1960 et 1970. Ainsi, en 1962, alors qu'il est chargé de l'aménagement de la ZUP de Nîmes, il confie :

« j'ai traversé des moments difficiles avec l'opposition des comités de quartiers périphériques qui voulaient garder leur tranquillité. On a jeté des cailloux sur ma voiture, cassé mon pare-brise et des banderoles fleurissaient sur les troncs des oliviers : "A bas la Z.U.P !", "A mort Arsène !". Les terrains ont été achetés ou expropriés malgré les récalcitrants. » (1999, p.193)

L'opération des Allées de Boutaut à Bordeaux en 1968 ne remporte pas un plus grand succès et un accueil plus favorable : « Nous avons voulu, *généreux*, présenter l'étude à la population. Rendez-vous est pris dans un bistrot des Allées de Boutaut. Cela s'est très mal passé. Une bande de dockers de Bacalan conviée par le patron du bistrot est venue s'opposer bruyamment à toute modification qui entraînerait la suppression de l'estaminet. Nous avons été pris à parti et, fort heureusement, sous un bombardement de bouteilles de bière, Manciet [le Secrétaire Général de la municipalité] et moi avons battu en retraite par une porte dérobée » (1999, p.240, je souligne).

La tonalité de ces propos indique bien la posture qu'adopte l'architecte qui se place en position surplombante par rapport à l'habitant largement infantilisé et considéré comme un destinataire bien plutôt qu'un partenaire, un destinataire ingrat dont on tente de faire le bonheur contre son gré, entendu qu'il ne possède pas l'appareil intellectuel lui permettant d'avoir une opinion légitime qui pourrait être prise en compte par les grands experts de l'architecture et de l'urbanisme. Le qualificatif de « *récalcitrants* » pour les désigner apparaît particulièrement éclairant, tout autant que le terme de « *généreux* » pour évoquer sa propre attitude durant l'étape d'information des populations et la manière. L'information est conçue comme une simple option, un supplément dans la démarche du maître d'œuvre non pas nécessaire mais superflue que certains, grands seigneurs, accepteraient cependant parfois d'accorder.

Dans un même registre, l'ouvrage de Claude Parent, *L'Architecte bouffon social*, paru en 1982 fournit un autre exemple intéressant de la manière dont ces acteurs ont vécu ce déclassement. En 1975, dans un autre ouvrage plus biographique, *Architecte- Un homme et son métier*, il témoigne ainsi du caractère « *moribond* » de l'architecture et de la profession : « L'architecte sur son podium est un mort vivant. Et dans son vaisseau qui prend l'eau de toutes parts, il ne lui reste plus, dans ce sauve-qui-peut, qu'à choisir une des nombreuses façons de faire de l'architecture pour demeurer encore en activité » (cité par Chadoin 2007, p.17). Claude Parent aura d'ailleurs à cœur de revenir largement sur ce thème dans un autre ouvrage au titre là encore évocateur : *Quand les bouffons redressent la tête* (2002).

Que ce soit dans ses différents ouvrages, lors de déclarations publiques, ou en entretien, sur un ton amusé bien loin de la lamentation, Roland Castro n'a de cesse également de rappeler que lui et ses jeunes compères autour de 1968 se plaisaient à se traiter d'« *architectes* », qualificatif qui équivalait selon lui à une « *injure suprême* » à l'époque.

3.2.4. Les réactions face à la crise : remise en question et tentative de construction d'un nouveau référentiel

Cette crise a eu un impact important sur l'architecture et l'urbanisme tant du point de vue des modes d'action que de l'enseignement et de la manière de concevoir l'action sur la ville. La fin des années 1960 et le début des années 1970 verront ainsi le crépuscule puis la mort du système Beaux-Arts sous les attaques d'une contestation violente et fortement politisée des étudiants mais aussi d'un certain nombre d'enseignants. Jean-Louis Violeau en effet a parfaitement démontré comment la thèse d'un mai 68 comme révolution totale résistait peu à l'épreuve de l'analyse historique et de l'examen des archives et comment finalement : « *l'ancienne école est morte avant 1968. Le nouveau programme des études était adopté, les textes réglementaires étaient prêts pour la signature, les emplois et crédits nécessaires figuraient au budget de 1969, et les équipes chargées d'animer les premières écoles nationales se constituaient* » (2005, p.136). Renversant la problématique habituelle d'un mai 68 comme grand moment de rupture, il analyse comment au contraire, mai 68 se situe dans une tendance qui le précède. Au temps de la crise, de la remise en question, des critiques acerbes du référentiel moderniste et de la déconstruction de l'ancien système d'enseignement succède celui de la reconstruction avec la mise en place des Unités Pédagogiques et une « *redistribution des positions* » (Id. 2005, p.10) les anciens leaders de la contestation étudiante se retrouvant enseignants.

Parallèlement, à ces grandes évolutions qui bouleversent l'enseignement de l'architecture, tout aussi radicaux sont les changements qui touchèrent les politiques en matière d'architecture et d'urbanisme et ce dès le début des années 1970. Jusque dans les années 1960, le référentiel moderniste avait largement guidé les actions politiques. Dans la manière de concevoir l'action sur la ville, dominait une logique productiviste et rationaliste extrême. Fondée sur une simplification des principes de la Charte d'Athènes et des théories corbuséennes, elle était proposée comme solution providentielle et incontournable en réponse à l'urgence de la Reconstruction et de la crise du logement. Recommandant la fin de la construction des tours et des barres, la circulaire du 30 novembre 1971 du ministre de l'Équipement Olivier Guichard marque le début de la création de toute une série de mesures et d'institutions pour rendre effectif un changement profond qui se fit en faveur d'une architecture et d'un urbanisme « *de qualité* ». Le Plan Construction et Architecture, qui deviendra le Plan Urbanisme Construction et Architecture : PUCA est également créé la même année pour favoriser la recherche et l'innovation en matière d'architecture. En 1972, il organise les PAN, Programmes d'architecture nouvelle (qui deviendront les Europan), des concours pour promouvoir l'innovation et le renouvellement de la conception architecturale notamment en encourageant la participation de jeunes architectes. Une mesure également en faveur de la revalorisation de la profession d'architecte voit le jour avec la loi de 1977 qui la déclare d'intérêt général. En 1978, la MIQCP, Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques vient renforcer un peu plus ces différents dispositifs. Et enfin, en 1979, l'Institut français d'architecture (IFA) est créé dans le but de promouvoir la recherche et la diffusion des savoirs en matière architecturale.

Ainsi, à partir des années 1970, les « *doctrines de l'architecture "urbaine"*, à l'origine italiennes, et qui se diffusent dans toute l'Europe, notamment en Espagne et en

France » (Cohen 1998) et auxquelles adhéraient pleinement la jeune génération contestataire d'architectes ayant pris le pouvoir sur le système de l'enseignement allaient trouver écho du côté du politique. Cette concomitance d'un changement dans le champ de l'enseignement de l'architecture et dans celui des politiques publiques architecturales et urbanistiques s'inscrit dans un même mouvement de critique du référentiel moderniste et de ses échecs et de volonté d'envisager l'action sur la ville selon de nouvelles modalités. C'est cette volonté conjointe d'envisager de faire la ville différemment, cette prise de conscience concomitante de ces différents acteurs qui donna naissance à un nouveau référentiel dont les principes sont aujourd'hui toujours d'actualité.

Le concours de la Roquette apparaît comme un temps fort, comme un moment emblématique du début d'une certaine forme de reconnaissance politique de cette architecture urbaine. En 1974, lors d'un premier concours, les projets des architectes de la jeune génération, notamment celui de Roland Castro, ne sont pas retenus mais seront salués par une partie de la critique dont la presse prendra le relai leur permettant ainsi de se faire connaître. L'année suivante, Christian de Portzamparc présente son projet retravaillé pour la 7^e session du PAN (Programme d'Architecture Nouvelle lancé par le Ministère pour découvrir de nouveaux talents). S'appuyant sur le recours au modèle de la ville historique et de l'urbanité, jouant sur le principe d'un vide structurant, il conçoit une cour urbaine s'apparentant au Palais-Royal. La victoire de ce projet emblématique de la conception architecturale et urbanistique de la jeune génération marque une étape décisive pour la carrière de Portzamparc et le début de la mise en pratique de conceptions en rupture avec les approches modernistes. Le projet affirmait l'importance du rapport à l'histoire, au contexte et l'importance d'une réflexion sur les formes. Ce concours fut donc aussi comme l'observe Jean-Pierre Le Dantec, « *l'occasion de la véritable percée* » (1984, p.64) de la jeune génération. Entre 1976 et 1979, les avancées se poursuivent. La réalisation des Hautes-Formes par Christian de Portzamparc et Georgia Benamo constitue un autre temps fort des débuts remarquables de cette génération 68. Le programme organisé par la RIVP et le PAN prévoyait un quartier d'environ 200 logements sociaux en impasse sur la ZAC de Lahire dans le 13^e arrondissement¹. Pour Portzamparc, ce travail constitue l'une des premières grandes illustrations des principes qu'il allait ensuite s'attacher durant toute sa carrière à préciser et développer mais aussi appliquer au travers d'un très grand nombre de réalisations prestigieuses. Le refus d'une architecture uniformisée, la recherche formelle et le principe de construction d'un îlot sur un jeu entre ouverture et fermeture en constituent les trois principaux piliers, les ferments de ce que le jeune architecte allait développer sous le nom de l' « *îlot ouvert* ».

Cette entrée remarquée sur le marché de la construction des représentants de la jeune génération, ce renouvellement des concepteurs correspond au début d'une nouvelle ère en matière d'architecture et d'urbanisme et aussi à une nouvelle forme de monopole d'un groupe d'acteurs sur la maîtrise d'œuvre des constructions étant donné que « *l'accès à la*

¹ Alors que deux grandes tours étaient prévues sur cet emplacement, refusant le principe des blocs monolithiques, il propose une répartition des logements dans plusieurs bâtiments structurés par les espaces publics de la rue, la place intérieure et une cour. Il crée plusieurs immeubles de taille variée et notamment de taille plus réduite au sud-ouest afin de faciliter l'entrée du soleil. Réussissant le pari d'une architecture à la fois contemporaine et en continuité avec la ville existante, les Hautes-Formes furent saluées par l'ensemble de la critique et se donnent à voir comme « *le premier exemple abouti d'une nouvelle architecture française en rupture avec les austères canons du mouvement moderne* » (Le Dantec 1984, p.66). Cette réalisation constitue donc un véritable « *tournant dans l'histoire de l'architecture française de l'après-guerre* », « *elle fit figure de manifeste* » (Le Dantec 1984, p.67).

commande publique suppose l'insertion dans des réseaux qui ont remplacé ceux du système académique, mais ne sont pas moins exclusifs » (Champy Florent 1999, p.35). C'est donc dans ces années 1975 à 1985 que commence à s'appliquer concrètement un nouveau référentiel de l'architecture et de l'urbanisme qui s'est en grande partie construit en prenant le contre-pied des propositions du référentiel moderniste.

« Autant dire qu'à l'époque de la civilisation urbaine qui est la nôtre, ville et architecture ne font qu'un. Et que toute architecture renvoie, plus encore qu'à une théorie esthétique, à une conception du politique, du lien social, de la cité. »

Jean-Pierre Le Dantec (1992) *Dédale le héros*, p.225

3.3. « Architectes-urbanistes », ce qui se cache derrière la désignation : la ville comme enjeu

La question de la désignation sera ici abordée depuis différents points de vue, différents registres : celui de la désignation « intentionnelle »¹ (la manière dont l'architecte s'autodésigne, et comment l'acte de se désigner témoigne d'une intention particulière de l'acteur analysé), la désignation « attentionnelle » (la manière dont sont désignés ces mêmes individus par les autres acteurs qui témoigne d'une qualification et d'une reconnaissance sociale). La désignation « intentionnelle » serait donc de l'ordre de la prétention et la désignation « attentionnelle » de celle de la reconnaissance. Par ailleurs, les actes de qualification en tant qu'éléments de caractérisation des acteurs étudiés ne sauraient être considérés comme des indicateurs complets s'ils ne s'intéressaient que strictement à la désignation de ces seuls acteurs sans que ne soient abordés également la manière dont est désigné leur travail. Une attention à la désignation des produits de leur réflexion et de leur action sera donc nécessaire pour compléter l'analyse de la désignation de ces acteurs.

Enfin, si la désignation « intentionnelle » comme la désignation « attentionnelle » permettent de prendre en compte le point de vue des acteurs étudiés mais aussi de ceux qui les entourent, elles doivent être envisagées par le chercheur dans une tentative d'objectivation des faits sociaux et de perspective critique qui se doit de questionner les enjeux qui les sous-tendent mais aussi leur légitimité en les mettant en perspective avec les « savoirs » (les connaissances acquises notamment au travers de la formation), les « savoirs-faire » (construits notamment au travers de l'expérience pratique) ou encore les « produits » (correspondant aux résultats concrets de ces activités) (Tapie (dir.) et al. 2005, p.41).

3.3.1. De la question de la désignation...

S'intéresser à la désignation pourrait apparaître comme une entreprise aux enjeux quelque peu secondaires dans un travail relatif à des questions d'architecture et d'urbanisme, et pourtant cette question apporte au contraire un éclairage sur des dimensions essentielles

¹ (Genette, 1991, pp.38-39)

dans la mesure où l'appellation et les tentatives de qualification se révèlent être des « *instrument[s] de légitimation symbolique* » et de « *slogan dans les luttes de construction d'un champ* » (Frey 1999). Indice primordial de « *l'espace des positions qu'occupent ceux qui usent de ce vocable pour parler d'un certain nombre d'objets dont personne ne saurait avoir l'exclusive* » (Id. 1999), la désignation « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38), la manière dont un acteur se désigne et désigne son action, permet en effet d'aborder les stratégies de construction de la légitimité et d'éclairer leurs tentatives d'ancrage dans les champs fortement concurrentiels de la maîtrise d'ouvrage et de l'urbanisme (comme cela a pu largement être précisé dans le chapitre précédent) de cet acteur. Quant à elle, correspondant à la façon dont sont nommés les individus en question par d'autres acteurs, la désignation « *attentionnelle* » (Genette 1994) peut se lire comme un indicateur du succès de la désignation « *intentionnelle* » (Genette 1991) et par exemple un indice de « *la reconnaissance institutionnelle des compétences dans les milieux professionnels* » puisque « *les mots [y] deviennent des armes dans des luttes d'influence et de subordination* » (Frey 1999).

Révélaient pourtant toutes deux *une même prétention à l'urbanisme* des acteurs étudiés, deux tendances principales peuvent être dégagées du point de vue de la désignation « *intentionnelle* » et « *attentionnelle* ». Ces tendances correspondent à deux stratégies de positionnement différentes.

La première, et la plus répandue parmi les acteurs de l'échantillon analysé, consiste à revendiquer le titre d' "architecte-urbaniste" et à se faire reconnaître comme détenteur légitime de ce titre. Un grand nombre de ces acteurs en effet *se désignent* en tant que tels notamment sur les sites internet de leur agence¹ ou lors de leurs interventions (désignation « *intentionnelle* »). Ils *sont aussi reconnus, présentés comme tels* lors des grandes messes du milieu par exemple les conférences au Pavillon de l'Arsenal², ou encore dans les différents médias qu'ils relèvent d'internet³ ou de la presse nationale écrite et récompensés en tant que tels aussi avec par exemple la remise des Grands Prix de l'urbanisme⁴ (désignation « *attentionnelle* »). Alexandre Chemetoff réussit même pour sa part le pari d'une revendication et d'une reconnaissance sur les trois champs de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage. Triple désignation qui lui permet de rajouter le titre de paysagiste à celui d'architecte-urbaniste et se faire valoir aussi comme spécialiste du paysage et des techniques de projet du fait de sa formation à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture à Versailles en jouant ainsi sur la « *frontière entre les interventions des paysagistes et celles des urbanistes qui est la plus floue* » (Champy 2000, p.6).

¹ L'affichage du titre architecte-urbaniste ou d'une double compétence « *Architecture et Urbanisme* » se retrouve par exemple sur les sites de Christian de Portzamparc, Roland Castro, de l'agence SEURA pour David Mangin et celui voisin d'« *architecte-projets urbains* » sur celui de l'agence de Christian Devillers.

² Conférences du Pavillon de l'Arsenal lors desquelles par exemple Alexandre Chemetoff, ou Bruno Fortier sont désignés comme urbanistes.

³ Michel Cantal-Dupart est ainsi par exemple qualifié d'« *urbaniste-architecte* » sur le site « *perspectives urbaines* » ou d'« *architecte-urbaniste* » sur bien d'autres sites.

⁴ Remis notamment à Bernard Huet (1993), Christian Devillers (1998), Philippe Panerai (1999), Alexandre Chemetoff (2000) Bruno Fortier (2002), Christian de Portzamparc (2004) ou David Mangin (2008).

Quelques autres acteurs de l'échantillon, tels que Paul Chemetov, Henri Gaudin ou Jean Nouvel, s'ils ne se revendiquent pas directement comme « *architectes-urbanistes* » et se contentent de celui d'architecte, affichent cependant le souci permanent d'une réflexion dépassant l'échelle de l'objet architectural pour se situer à celle des questions urbaines. La ville est ainsi affichée comme une préoccupation première et essentielle. Des notions telles celle de « *l'objet contextualisé* » - grand poncif des discours contemporains qui a remplacé la logique de « *l'objet solitaire* » - témoignent de ce souci permanent d'une remise en question de la frontière entre architecture et urbanisme qui constitue un enjeu de positionnement actuel majeur pour les grands architectes contemporains.

À titre d'exemple, un extrait d'entretien mis en ligne sur le site de l'agence de Jean Nouvel dont le titre évocateur « Questions urbaines »¹ précise à quel point celle-ci représente un enjeu pour l'architecte qui se plaît largement à utiliser les termes de « *projet urbain* ». Il propose une réflexion sur l'aménagement des villes déplorant ce qu'il analyse comme un désinvestissement des architectes par rapport aux questions urbaines telles que celles du développement des villes du sud ou des banlieues. L'entretien se conclut sur une sentence qui résume l'ensemble des propos tenus durant l'entretien : « *la question urbaine est une question stratégique* » pour les architectes, une « *question historiquement cruciale* ». Est-il utile également de rappeler que l'équipe de Jean Nouvel a été récemment retenue parmi les 10 équipes finalistes sur la consultation du Grand Paris (2008) chargée de faire des propositions à l'échelle de la métropole ? Le fait que ce soit en très grande majorité les équipes des grands noms de l'architecture qui ait été choisies corrobore d'ailleurs largement le constat d'une forte prégnance des architectes dans le champ urbanistique.

Ainsi, les quelques architectes qui ne revendiquent pas explicitement le qualificatif d'« *urbaniste* », accordent un soin constant à afficher une certaine compétence en matière d'urbanisme notamment au travers du recours au vocabulaire du « *projet urbain* » et d'une réflexion sur les questions urbaines. Cette propension à se saisir des concepts clés et cette tentative constante de démonstration d'une réflexion complexe capable d'appréhender la question de l'enchevêtrement des échelles d'actions sur la ville témoigne donc d'une seconde stratégie qui consiste à considérer finalement l'architecture comme un champ de compétence englobant pour le moins hégémonique. L'architecture correspondrait ainsi à une méta-catégorie comprenant notamment les compétences urbanistiques. Cette attitude témoigne donc de la tendance qu'observait Olivier Chadoin selon laquelle « *dans un contexte où les thèmes, on ne peut plus généraux et généraux, de la ville et de l'urbain font recette, les architectes ont sans doute tout à gagner (leur statut et sa préservation) à se réclamer d'une compétence globale en matière d'aménagement de l'espace et à définir les autres intervenants ou interventions comme étant para-architecturale* » (2007, p.83). Sur cette question, les propos de Paul Chemetov apparaissent particulièrement éclairants. En 1987, constatant la nécessité d'architectes « *visionnaires de leur ville* », il s'interrogeait ainsi :

« [...] ne faudrait-il pas, aujourd'hui, préciser le terme général d'urbanisme pour parler de l'architecture retrouvée par la ville, de la forme et du projet urbain ? En somme substituer l'identité de chaque projet à l'esprit de procédures que l'on pensait généralisables. »

¹ Entretien du 14/02/01, site Internet des Ateliers Jean Nouvel, consulté le 1^{er} mai 2008.

Les compétences en matière urbanistique de Paul Chemetov sont d'ailleurs en partie reconnues au point qu'il figure parmi les membres du jury de la consultation sur le Grand Paris.

Cette stratégie de conservation du seul titre d'architecte ou l'hybridation « *architecte-urbaniste* » (dans laquelle le titre d' « *architecte* » apparaît en première position) témoignent donc du fait que l'appartenance disciplinaire initiale chez ces acteurs « *reste une référence constante pour aborder toutes les facettes de la fabrication des territoires et des espaces* ». Selon les rédacteurs de la récente étude sur le « *référentiel métier des urbanistes* » (Tapie (dir.) et al. 2005) cette tendance historique présente lors de la constitution même de l'urbanisme se serait accentuée avec l'augmentation de la division du travail dans ce champ (Id. 2005, p.12). Tout autant que le positionnement sur les problématiques urbanistiques par le recours à l'appellation « *urbaniste* » ou par l'affirmation de compétences qui en relèvent, la conservation du titre d' « *architecte* » semble donc constituer un instrument dans la légitimation. Elle s'avère même au final utilisée comme un outil dans l'annexion des territoires de l'urbanisme, entendu que certaines valeurs attachées au titre d'architecte et notamment « *la croyance en la représentation généraliste et au supposé talent de synthèse qui caractériserait ce métier* » (Chadoin 2007, p.233) fonctionnent comme un argument de valorisation des architectes. Elle semble donc les placer de fait « *en position favorable pour investir de nouvelles fonctions* » (Id. 2007, p.233) et constitue un atout mobilisable dans la concurrence avec d'autres professions au sein du champ urbanistique. Qu'elle soit ou non corrélée avec l'ajout d'un autre élément de désignation tel que celui d'urbaniste, la conservation du titre d'architecte assure donc aux acteurs en question le bénéfice d'un certain « *capital symbolique* » (Id. 2007) mobilisable dans la lutte des places qui caractérise le champ de l'urbanisme.

3.3.2. ... à la difficile question de sa légitimité...

L'évaluation de la légitimité de ces désignations se heurte à la difficulté d'élaboration de critères pertinents et suffisants pour définir ce qu'est un urbaniste. Comment en effet départager les détenteurs légitimes des prétendants opportunistes et différencier le qualificatif mérité de l'attribution abusive ? Est-ce le critère de la formation reçue, de l'expérience opérationnelle, d'une culture particulière, de l'insertion dans un réseau d'acteurs particuliers, etc., etc. qui doit prévaloir ? Ce questionnement et l'interrogation sur ces critères renvoient à des débats à la fois anciens et très actuels qui agitent le milieu de l'urbanisme et sont aujourd'hui loin d'être tranchés. Chacun de ces critères mérite donc d'être précisé et discuté au regard des caractéristiques des acteurs de notre échantillon.

Du point de vue de la formation tout d'abord, il conviendrait de distinguer les acteurs ayant complété leur formation initiale d'architecte par une formation en urbanisme entendu que pour certains chercheurs, l'enseignement légitime de l'urbanisme serait celui de l'université puisque dans les écoles d'architecture, celui-ci serait bien souvent conçu simplement comme « *un appendice de l'histoire de l'architecture, un registre de type socio-culturel dans l'abord d'un contexte ou un cadre spatial plus ou moins large susceptibles*

d'offrir le plan-masse des interventions architecturales » (Id. 1999, p.47). Une des thèses défendues par Jean-Pierre Frey (1999, p.47-48) est en effet que la réflexion sur les problématiques urbaines diffère sensiblement selon que l'architecte est uniquement diplômé en architecture ou qu'il ait suivi une formation complémentaire en urbanisme.

Une attention aux parcours des acteurs de l'échantillon retenu révèle la fragilité d'un critère aussi fermement établi. Un acteur comme Pierre Riboulet a poussé à l'extrême la logique de la formation complémentaire en allant, après l'obtention d'une licence lors de sa reprise d'étude à partir de 1971 jusqu'à soutenir une maîtrise de sociologie à l'Université de Paris VIII-Vincennes et enfin un doctorat d'État ès Lettres et Sciences humaines en 1979. Son parcours paraît donc exemplaire pour illustrer le propos de Jean-Pierre Frey. Cependant bien d'autres architectes ont fourni un réel effort d'acculturation interdisciplinaire qui a souvent emprunté des voies bien moins institutionnelles. Les représentants de la génération 68, Christian de Portzamparc, Roland Castro, Philippe Panerai et bien d'autres ont multiplié les excursions en dehors du champ de l'enseignement architectural et se sont nourris, au travers de séminaires ou de cours suivis en passagers clandestins mais aussi de lectures nombreuses, de bien d'autres disciplines telles que la sémiologie (Roland Barthes eut par exemple un succès certain), la sociologie urbaine (*Le Droit à la ville* d'Henri Lefebvre est rapidement devenu un livre de chevet), la philosophie (Michel Foucault notamment les inspira largement), tentative d'ouverture intellectuelle d'une génération qu'a largement retracée Jean-Louis Violeau dans ses travaux (2005).

Limiter l'apprentissage et la pertinence de la constitution des savoirs urbanistiques en privilégiant la seule formation apparaît donc pour le moins contestable : les lectures nombreuses, les travaux de recherche ou les réalisations s'inscrivant dans une perspective interdisciplinaire constituent également autant de critères à prendre en compte et sont, en même temps, nettement plus difficilement quantifiables que la formation. Par ailleurs, le constat sur l'enseignement de l'urbanisme dans les écoles d'architecture semble pouvoir être également nuancé au regard des constats établis par la récente étude sur le référentiel du métier d'urbaniste. Selon ses auteurs en effet, il existe une très forte hétérogénéité des formations à l'urbanisme dans les écoles d'architecture ou de paysage qui proposent, depuis de nombreuses années, des parcours de formation liés au projet urbain. Certaines fonctionnent par exemple en association avec l'université ou les instituts d'aménagement et les formations spécialisées (Tapie (dir.) et al. 2005).

Considérer la construction de la compétence et le travail d'acculturation qui peut se faire au travers de l'expérience constitue aussi un autre élément qui mérite d'être pris en compte. Il apparaît donc d'autant plus intéressant de ne pas avoir une approche limitative de la construction des savoirs et de prendre des indicateurs complémentaires à la formation tels que ces « *acquis de l'expérience* », ces « *compétences [...] acquises dans l'action, définies par la situation de travail ce qui implique une relative variété des apprentissages, spécialisations douces et progressives pour les généralistes* » (Id. 2005, p.30). De par leur pratique professionnelle, leur expérience des organisations et des réseaux structurant le milieu professionnel de l'urbanisme, leur mise en contact avec des acteurs clés, certains architectes n'ayant ainsi pas reçu de formation complémentaire en urbanisme ont pu arriver à construire une approche urbanistique pertinente.

La question de la fabrication de la ville et des territoires serait également envisageable comme critère complémentaire. L'urbaniste serait alors aussi un acteur engagé

dans l'analyse des problèmes urbains et dans la tentative de leur résolution au travers de l'aménagement, de l'organisation et de la gestion des territoires. De ce point de vue, les architectes et paysagistes auraient plus d'un atout du fait de la dimension fortement pragmatique de leur activité qui consiste en la conception et concrétisation, la mise en œuvre de projets. Par ailleurs, leur « *maîtrise du spatial et des instruments de représentation qui y sont liés* » (Id. 2005, p.29) constitue également un second argument en leur faveur. Enfin, comme le souligne la récente étude sur le référentiel du métier d'urbaniste, les réseaux individuels jouent un rôle considérable dans le travail de l'urbaniste étant donné que « *la relation interindividuelle n'est pas sans effet sur l'élaboration et le fonctionnement des partenariats* » et que « *des liens interpersonnels fluidifient les relations* » (Id. 2005, p.32).

La construction d'un bon carnet d'adresses et les relations que les grands architectes ont été amenés à tisser avec des acteurs clés dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme font partie des activités constitutionnelles et traditionnelles en architecture largement mobilisables pour l'exercice efficace d'une activité d'urbaniste par ces mêmes acteurs. Même si dans le champ de l'urbanisme, la dimension collective est largement mise en avant dans un certain nombre de discours convenus, il s'avère qu'en réalité, « *l'accent est mis sur les talents individuels comme mode d'adaptation au poste et à la situation de travail* » et que « *cette capacité à faire réseau est une qualité recherchée [bien qu'elle soit] rarement affichée comme telle dans les postes de travail mais elle fait partie intégrante de tous les savoirs relationnels et des critères implicites de recrutement* » (Id. 2005, p.32). La renommée architecturale s'avère donc pouvoir être également utilisée comme une monnaie fiduciaire intéressante dans le champ de l'urbanisme.

Enfin, les architectes retenus dans le cadre de l'échantillon de cette thèse affichent le souci permanent de s'inscrire dans une culture professionnelle partagée au travers d'une tentative constante d'affirmation d'une pensée sur la ville, les territoires et leur emboîtement qui « *sont définis de façon extensive, du territoire planétaire au territoire de proximité et de la sociabilité quotidienne* » (Id. 2005, p.23). Ils s'attachent également à constamment à faire la démonstration de leur familiarité avec les différentes disciplines et plus largement les différents domaines de savoirs relatifs à l'urbanisme notamment les sciences sociales. Cet affichage d'une culture interdisciplinaire leur permet ainsi de remplir une partie des exigences nécessaires pour relever le défi d'être un "bon" urbaniste. Leur talon d'Achille, là où peut-être leur légitimité d'urbaniste se trouve le plus prise en défaut, est certainement sur la dimension "diagnostic" et notamment la question de l'évaluation, de la prise en compte des pratiques sociales. L'observateur est en effet en droit de se demander si les vœux pieux des grands architectes sur ces points ne relèvent pas davantage de l'incantation que de la réelle tentative d'amorcer un dialogue et de tenter de mesurer et prendre en compte un peu finement ces fameuses « *pratiques sociales* » toujours invoquées dans les discours et les récits de leurs démarches de travail. Les modalités de leurs prises en compte concrètes restent les grandes absentes de ces discours. Ainsi en entretien, seul Philippe Panerai évoquera le travail de terrain et d'observation des populations par des méthodes largement empruntées à l'ethnographie. Une des faiblesses de ces grands architectes semble donc résider dans la relative faiblesse ou absence des fameuses enquêtes qui devraient être le préalable de toute démarche urbanistique digne de ce nom, entendu que « *toute intervention sur l'urbain suppose [...] une investigation beaucoup plus lourde et circonstanciée que des interventions ponctuelles en termes d'édifices* » (Frey 2001, p.33).

3.3.3. ... et des stratégies qui la sous-tendent : tirer partie du flou

❖ *L'indétermination de l'urbanisme comme marge de manœuvre*

Qu'elle soit revendiquée explicitement ou non, que leur légitimité puisse être mise en question ou pas, les différents acteurs retenus dans l'échantillon pour cette thèse ont donc tous une certaine prétention à l'urbanisme. Ils ont délaissé la réflexion et l'action sur le seul objet architectural et ont tous largement investi la question urbaine. Cette stratégie d'inscription de sa démarche dans une logique urbanistique profite d'un certain flou, d'une incertitude et de l'absence de consensus autour de la définition de l'urbanisme. L'indétermination qui règne sur les objets, les missions de l'urbanisme et les critères d'identification de l'urbaniste exacerbe en effet les luttes et les effets de concurrence entre les différentes professions qui s'en réclament et l'opportunisme des architectes qui tentent de s'y positionner d'une manière prépondérante notamment au travers de la labellisation croissante d'« *architecte-urbaniste* » ou encore par la revendication d'une compétence en matière de « *projet urbain* ».

La sociologie des professions se refuse d'ailleurs à caractériser l'urbanisme comme profession préférant bien plutôt le qualificatif d'« *espace professionnel* » (Tapie (dir.) et al. 2005, p.8) ou celui de « *champ* » (Claude 2006) qui respecte également davantage son caractère nébuleux, la pluralité des profils et des positions occupées par les acteurs qui s'y installent et l'hétérogénéité des pratiques¹ qui s'en revendiquent et s'y articulent. Cette indécision pose problème à certains analystes des sciences sociales qui constatent son « *défaut d'institutionnalisation* » (Frey 1999) et donne lieu à de nombreuses controverses et difficultés pour certains acteurs qui tentent de fixer des méthodes, objets, théories communs permettant l'unification nécessaire à la construction d'une identité professionnelle plus cohérente. Elle profite pourtant à d'autres acteurs tels que les architectes contemporains qui bénéficient largement de ces hésitations. Reste aussi que cette indétermination apparaît fondamentalement liée à l'essence même de l'urbanisme, à son principe essentiel, celui-ci s'étant constitué par hybridation des profils. Les tenants d'une institutionnalisation et d'une définition statutaire plus rigoureuse de l'urbanisme se retrouvent ainsi devant un paradoxe que soulignait l'étude portant sur le référentiel des urbanistes : « *à partir d'une fédération de métiers et d'activités, [de] structurer une entité collective aux frontières établies et consensuelles* » (Tapie (dir.) et al. 2005, p.8). La question de l'appellation et de la désignation renvoie donc à des enjeux internes au champ de l'architecture mais aussi externes et plus largement relatifs à l'urbanisme qu'il conviendra bientôt de préciser.

¹ Qui recouvrent tout à la fois les études d'aménagement, les activités de planification et de programmation urbaines (élaboration de directives et de schémas), d'assistance à la maîtrise d'ouvrage ou d'œuvre, l'animation et la direction de projets, mais aussi la gestion des droits des sols et des politiques foncières, d'équipement ou d'habitat et ce au sein d'institutions tout aussi diversifiées (publiques, parapubliques ou privées).

❖ *L'antériorité historique dans l'espace professionnel des urbanistes comme atout*

Dans ce champ, les architectes bénéficient d'un avantage de taille qui est leur antériorité historique. Paradoxalement « *ce sont les architectes n'ayant pas suivi cette formation [en urbanisme] qui en revendiqueront les premiers la dénomination* » (Frey 1999, p.49). En effet, ceux-ci participèrent largement à la constitution du champ professionnel en créant au début des années 1910 la Société Française des Architectes-Urbanistes (SFAU), qui allait devenir en 1919 la Société Française des Urbanistes (SFU). C'est donc très tôt qu'ils se sont positionnés dans cet espace professionnel en tentant d'y imposer leurs prérogatives. Par la suite, considérant que leur participation à la construction de ce champ leur permettait de revendiquer une certaine légitimité, ils entendirent l'investir massivement et conserver « *une position de force parmi les urbanistes* » (Champy 2000), comme en témoignent les déclarations de Le Corbusier au milieu du XX^e siècle pour qui « *l'urbaniste n'est pas autre chose qu'un architecte* » (1946, *Manière de penser l'urbanisme*, cité dans Champy 2000) ou encore, à la fin du XX^e, les propos de Paul Chemetov qui ont été cités précédemment.

❖ *Un renforcement de la tendance à partir des années 1970*

À partir des années 1970, le déclasserment de l'architecte, la crise de l'architecture et des modes de production de la ville modernistes, et le déclasserment de la profession d'architecte mais aussi la forte concurrence qui limite leur place au sein de la maîtrise d'œuvre poussent les architectes à annexer plus fortement le territoire de l'urbanisme. L'investissement de l'échelle urbanistique et de la ville comme objet de réflexion, de discours mais aussi d'interventions devient un enjeu incontournable pour la reconstruction de la légitimité professionnelle et la survie du métier.

Dès le début des années 1970, pour sa part, Françoise Lugassy établissait le constat d'une tendance à un glissement de la composition architecturale vers la composition urbaine (1972, p.99). En conclusion de l'ouvrage qu'ils consacraient aux architectes, Raymonde Moulin et ses collaborateurs identifiaient ainsi comme enjeu pour le renouvellement de l'architecture et la survie de la profession la nécessité pour l'architecte de « *réinterpréter sa fonction traditionnelle en construisant à la fois une vision neuve et cohérente de la ville et de sa propre place dans le processus infiniment plus compliqué que jadis, mais toujours aussi fondamental, de l'appropriation des espaces par les hommes en société* » (Moulin et al. 1973, p.293). Ce processus était analysé comme une tentative de sortie de crise, comme le témoignage d'une volonté de reconstruction de la légitimité professionnelle du fait des forts enjeux sociaux liés à la question urbaine. Cette tendance allait s'accroître dans leur discours et les pratiques professionnelles des architectes au point qu'il soit parfois aujourd'hui difficile d'opérer une distinction claire entre architecte et urbaniste. Sous l'influence italienne en effet la génération des architectes terminant leur formation au début des années 1970 s'est construite autour d'une revendication centrale, celle de proposer une « *architecture urbaine* »

et de construire une figure professionnelle hybride d'« *architecte urbain* », d'« *architecte de la ville* » (Jean Castex cité par Violeau 2005, p.226)¹.

Par ailleurs, l'investissement plus fort de la problématique urbaine et de l'échelle urbanistique par les architectes dès les années 1970 s'avère concomitant d'un changement radical des politiques publiques. Cette correspondance entre ces deux tendances - l'une qui touche le milieu des praticiens, et l'autre celui des politiques publiques - génère un changement de référentiel : pour les praticiens, il signifie la possibilité d'une mise en œuvre des nouvelles représentations des modes d'agir sur l'espace qu'ils avaient commencé à élaborer. La ville devient ainsi pour tous ces acteurs à partir de cette période « *une nouvelle figure du collectif* » (Genestier 2004, p.195), l'incarnation même de valeurs sociétales positives, de la possibilité du progrès et le catalyseur de la solidarité. En témoigne la mode terminologique qui mobilise avec une récurrence insistante les notions d'« *urbanité* », de « *mixité* », de « *citoyenneté* » ou d'« *espaces publics* », grands poncifs des politiques publiques actuelles. C'est au final sur le principe d'une « *confusion entretenue entre le spatial et le politique* » que repose ce surinvestissement de la ville conçue comme « *grand artefact, comme emblème de la création humaine et sociale* » digne de succéder, selon Philippe Genestier, à celui de Nation au titre de « *grand cadre de rassemblement et de civilisation des individus* » (Id. 2004, p.195).

Enfin, ce renforcement d'une tendance à l'annexion de l'urbanisme de la part des architectes depuis les années 1970 doit être mis en lien avec un certain nombre d'enjeux socio-spatiaux récents tels que « *l'urbanisation croissante, le vieillissement des grands ensembles, le perfectionnement des outils de planification et de gestion des villes, leur évolution aussi, la place des espaces publics dans la structuration de la ville* » qui participent à « *entérin[er] la césure progressive entre production architecturale et production urbanistique* » (Tapie 1999, p.72). Au point que, dans la définition donnée par le Ministère de la Culture, l'enjeu urbain est largement présent² (Chadoin 2007, p.229). Par ailleurs, depuis quelques années, les lois sur la planification (Solidarité Renouvellement Urbain) participent à renforcer un peu plus le besoin en urbanistes (Tapie (dir.) et al. 2005, p.8) et donc les débouchés pour les professions qui en revendiquent le statut.

L'examen des enjeux historiques et récents de l'investissement de la problématique urbanistique et de la revendication du titre d'urbaniste par les architectes permet d'apprécier dans quelle perspective et stratégie s'inscrivent les grandes personnalités auxquels ce travail s'intéresse. La manière dont ces acteurs se positionnent doublement dans l'espace

¹ Jean-Louis Violeau analyse comment peu avant 1968 déjà, les premières recherches structuralistes et une certaine pensée relationnelle des objets architecturaux ou la question de la ville avaient émergées notamment dans les travaux de Georges Candilis. Ainsi, dès 1966 à l'École des Beaux-Arts fut proposée une initiation à des cours d'urbanisme. Il démontre comment la révolution de l'enseignement de l'architecture à la fin des années 1960 allait s'appuyer sur cette « *révolution symbolique [qui fut] une révolution "urbaine"* » (Violeau 2005, p.84), les architectes prétendant désormais dépasser la seule échelle de l'édifice pour investir celle de la ville et de l'urbain. Le décret du 6 décembre 1968 qui marquait la fin du système Beaux Arts est particulièrement illustratif de la prégnance de cet enjeu puisqu'il stipule que l'enseignement : « *peut toujours entretenir des rapports avec les Beaux-Arts – comme il le fait depuis le décret Jules-Grévy depuis 1883 – mais ces rapports ne sont pas exclusifs, et la construction et l'urbain doivent désormais être intégrés à part entière* » (cité par Violeau 2005, p.171).

² Dans la présentation du métier d'architecte proposée par le Ministère de la Culture dans le « *Guide des formations aux métiers de l'architecture* » de 2005, l'échelle de la ville est affirmée comme une compétence de l'architecte comme le montrent les extraits de ce guide cité par Olivier Chadoin : « *Les missions qui sont confiées à un architecte sont multiples. Elles vont de la conception la réalisation de bâtiments, aux interventions sur la ville et le territoire* » (cité p. 229).

professionnel architectural et urbanistique témoigne de l'importance du renouvellement des compétences et des « *mutations* » (Tapie 2000) d'une profession. Leur travail s'inscrit désormais dans une logique d'hybridation qui rend en partie caduque et insuffisante « *la seule référence au terme "architecte" [...] pour dire ce qu'ils font aujourd'hui* » (Chadoin 2007, p.101). Les enjeux considérables de l'annexion des territoires de l'urbanisme justifient donc une stratégie de positionnement à l'intersection de différents champs de compétences et assurent ainsi une plus value par l'adjonction d'une « *compétence de plus à leur professionnalité de base* » (Id. 2007, p.101).

Au final, c'est donc bien la logique du « *double profit* » (Id. 2007, p.360) qui prévaut. L'investissement du territoire de l'urbanisme ne se fait pas en effet au prix de l'abandon du titre d'architecte et des prérogatives qui lui sont associées. Dans la dénomination, « *le titre "architecte" [...] précède les autres qualificatifs* » et reste donc « *dominant* » (Id. 2007, p.360). La concomitance de cette tentative de conservation des prérogatives attachées historiquement à leur titre initial et de celle de l'adaptabilité de la profession par l'ajout d'un nouveau titre témoigne d'une stratégie complexe de ces acteurs entre permanence et mutations pour s'assurer une place de choix dans les processus d'action sur la ville.

Cette stratégie du « *double profit* » des architectes, cette volonté de renforcement des prérogatives architecturales et l'octroi du titre d'urbaniste entrent en contradiction cependant avec une autre tendance à l'œuvre dans le champ de l'urbanisme, qui est celle de la tentative d'autonomisation et d'affranchissement par rapport aux disciplines mères. En effet, de plus en plus, « *les urbanistes sortent de l'ombre des architectes* » (Claude 2006, p.212) et tentent de transcender les origines disciplinaires en stigmatisant notamment l'adjonction de ces préfixes au titre d'urbaniste (Tapie (dir.) et al. 2005, p.12). Les initiatives de l'État et des organisations professionnelles se sont d'ailleurs multipliées pour tenter d'institutionnaliser et de professionnaliser l'urbanisme¹ notamment par la création d'une filière propre de formation dès le premier cycle. L'urbanisme se donne donc au final à voir comme un champ de lutte entre différents corps professionnels. Cette guerre oppose certains groupes d'acteurs notamment entre les architectes qui tentent d'y conserver et renforcer leurs prérogatives et les tenants d'une stratégie d'indépendance par rapport aux formations initiales.

¹ La création de divers organismes témoignent de ces tentatives d'institutionnalisation et de cadrage de la profession d'urbaniste. Ainsi, à la fin des années 1970 est créée la Société Française des urbanistes (SFU). 1984 voit la création de l'APERAU (Association pour la Promotion de l'Enseignement et de la Recherche en Aménagement et Urbanisme) avec comme objectif d'harmoniser les formations à l'urbanisme, d'encourager leur dimension interdisciplinaire et d'assurer le lien avec les besoins des milieux professionnels. Afin de fédérer associations professionnelles et partenaires institutionnels, Profession Urbaniste sera créé en 1993 avant de devenir, en 1996, le Conseil Français des Urbanistes (CFDU). En 1998, l'Office Professionnel de Qualification des Urbanistes vient compléter ces différents dispositifs, même si ce n'est qu'à partir de 2000 que commence véritablement le travail de qualification qui tente par ces diverses initiatives de pallier l'absence d'un Ordre, et d'assurer la protection du titre.

3.4. Quels individus se dégagent ?

Afin de préciser les contours du groupe des individus choisis comme échantillon dans le cadre de cette thèse, les indices de la reconnaissance, de la consécration ont donc fait l'objet d'une attention privilégiée. Permettant de mesurer une certaine omniprésence de ces acteurs sur les différentes scènes architecturale, urbanistique mais aussi sociale, la combinaison de plusieurs critères a ensuite permis de s'interroger sur les autres caractéristiques de ce groupe d'acteurs et de constater notamment l'importante prégnance de la génération 68. En effet, en-dehors de quelques individus appartenant à la génération précédente, quelques « *passseurs* », la plupart des architectes consacrés appartiennent à cette fameuse génération 68. Autant d'individus qui ont également largement manifesté une prétention certaine à l'urbanisme et investi la ville comme sujet de réflexion et comme territoire d'action.

3.4.1. Les individus étudiés

Ces différentes caractéristiques socio-historiques du groupe d'acteurs abordées, il apparaît dès lors possible de préciser d'une manière plus individuelle et nominative quels sont les différents individus retenus et sur lesquels se concentreront plus précisément les chapitres qui vont suivre. Les architectes français à prétention urbanistique étudiés seront les suivants : Paul Chemetov (1928), Pierre Riboulet (1928-2003), Bernard Huet (1932-2001), Henri Gaudin (1933), Michel Cantal-Dupart (1940), Roland Castro (1940), Philippe Panerai (1940), Christian de Portzamparc (1944), Jean Nouvel (1945), Christian Devillers (1946), Ariella Masbouni, Bruno Fortier (1947), David Mangin (1949), Alexandre Chemetoff (1950).

Il semblait également important de pouvoir saisir les éventuelles spécificités socio-historiques des tendances observées pour ce groupe d'acteurs et de pouvoir ainsi les contextualiser plus aisément. Pour ce faire, ce travail s'est autorisé quelques petites excursions en amont auprès d'acteurs constituant des références pour des périodes antérieures, et par là-même, de bons indicateurs tels qu'Auguste Perret, Le Corbusier ou encore Mies van der Rohe. Par ailleurs, du fait de l'internationalisation de l'architecture et de l'urbanisme qui ont été évoquées plus précisément au cours de ce chapitre, des excursions dans des territoires étrangers auprès de quelques architectes d'autres pays semblaient également importantes pour enrichir le regard et comprendre les éventuelles spécificités du cas français ou au contraire les tendances dépassant le simple cadre national. Ricardo Bofill, Renzo Piano, Alvaro Siza, Richard Rogers, Bernardo Secchi furent ainsi pris également comme sujets d'étude.

Enfin, si comme le chapitre précédent s'est attaché à le démontrer, la question de l'individualisation apparaît comme une question aussi centrale du champ de l'architecture et de l'urbanisme, se contenter de préciser les caractéristiques socio-historiques du groupe d'acteurs et les citer nominativement ne saurait suffire. Pour chacun d'eux il convenait en effet de réaliser un portrait plus détaillé et individualisé. C'est à ce programme que ce sont

attelées les fiches biographiques. Elles sont proposées en annexes afin de ne pas alourdir la lecture du chapitre et de permettre aussi au lecteur de s'y référer aisément à d'autres moments de la lecture en cas de besoin.

La liste des individus qui vient d'être donnée permet au lecteur d'apprécier plus précisément encore les contours du groupe d'acteurs étudié. Peut-être sera-t-il alors amené à s'interroger sur deux dimensions que la lecture de cette liste fait ressortir : le parisianisme indéniable des individus retenus ainsi que le caractère profondément masculin d'un échantillon qui ne comprend qu'une seule femme. Ces deux aspects méritent de rapides précisions.

3.4.2. Le constat empirique du parisianisme...

Si tous les grands architectes-urbanistes retenus dans le cadre de cette thèse ont implanté leur structure de travail à Paris ou dans la région Ile-de-France, sans que ce critère n'ait été retenu comme électif dès le départ pour construire l'échantillon, c'est certainement du fait de la centralisation qui reste particulièrement prégnante pour l'activité architecturale et urbanistique en France. Les grandes commandes s'avèrent en effet bien souvent concentrées sur la région Ile de France. Par ailleurs, toute l'organisation du champ de l'architecture reste polarisée sur la capitale (Biau 1992; 2000) et il semble que ce constat puisse être en partie élargi au champ de l'urbanisme. Du fait de la localisation des revues éditeurs et plus largement des acteurs à forts enjeux dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme qui leur permettent ainsi de se construire un réseau social conséquent, l'accès aux commandes prestigieuses, mais aussi la possibilité de se faire publier et de se faire connaître sont largement facilités pour les architectes s'implantant à Paris. Ainsi, si la reconnaissance est avant tout nationale ou internationale, le système de consécration s'organise principalement à Paris et sur la région parisienne : « *la reconnaissance symbolique est en France largement commandée depuis la capitale* », ce qui explique la « *forte prédominance des architectes parisiens dans l'ensemble de ce système de consécration* » (Id. 2001, p.254). Cette distribution socio-spatiale s'avère donc discriminante pour les provinciaux qui se trouvent confrontés au « *handicap de la distance aux réseaux d'inter-connaissance, très importants dans ce milieu* » (Id. 1992, p.83). Constat qui amène d'ailleurs les jeunes architectes ambitieux à « monter » à Paris et s'inscrire ainsi dans une stratégie professionnelle plus audacieuse que s'ils faisaient le choix de rester dans leur région d'origine.

3.4.3. ... et de la prégnance masculine

Enfin, concernant la masculinité indéniable de l'échantillon, il semble que celle-ci s'explique en grande partie par deux caractéristiques du point de vue des genres qui ont été récemment observées par la sociologie des professions, à savoir la féminisation tardive du champ architectural et les inégalités sexuelles de la répartition des tâches et de l'accession à certaines activités professionnelles (Chadoin 1998; 2007). Pour ce qui relève du premier aspect, la féminisation du champ architectural a commencé dans les années 1980. Cette

arrivée récente des femmes dans la profession combinée à l'âge tardif de la reconnaissance architecturale explique pour partie le fait qu'elles restent très peu présentes dans le groupe de l'élite architecturale et n'aient pas encore atteint les plus hauts degrés de la consécration. Il est par exemple frappant de constater à quel point Zaha Hadid fait figurer d'exception parmi les lauréats du Pritzker (considéré, s'il est utile de le rappeler, comme la plus haute récompense internationale pour un architecte) puisqu'aucune autre femme en-dehors d'elle n'a jamais reçu ce prix. Alors que 30 hommes en sont lauréats, Zaha Hadid fut donc en 2004 la première femme à obtenir ce prix décerné depuis 1979.

À cet effet générationnel vient s'ajouter l'importance du taux de salariat des femmes architectes qui est deux fois plus important que celui des hommes (*Id.*) et leur faible accès au statut libéral. Les femmes sont en effet statistiquement nettement plus souvent amenées à exercer en tant que salarié dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Ainsi, les femmes travaillent plus souvent dans « *"dans l'ombre d'un architecte"* » (*Id.* 2007, p.104) en se concentrant sur certaines tâches associées à la féminité telles que les études, la gestion, le conseil, la pédagogie, l'animation, l'information ou l'aménagement intérieur. Les ateliers Jean Nouvel illustrent particulièrement bien cette tendance puisque les femmes qui travaillent pour ce grand architecte sont fort nombreuses quantitativement. Les tâches dans lesquelles les femmes sont le plus représentées correspondent aux « *secteurs dits les plus "impurs", les moins valorisés, et « légitimes du point de vue des valeurs dominantes de la profession »* (*Id.* 2007, p.65) comme l'explique Olivier Chadoin qui constate la rémanence dans l'imaginaire de la profession d'un modèle dans lequel le « *véritable architecte est un homme, concepteur, et libéral* » (*Id.*).

Enfin comme l'a démontré statistiquement ce même chercheur, la présence des femmes architectes dans le secteur public est largement plus marquée que celle des hommes. Celles-ci ont davantage tendance à suivre des formations complémentaires en urbanisme et à s'orienter vers les professions de salarié dans ce secteur notamment dans l'administration publique (*Id.* 2007, p.63). Le cas de la seule femme présente dans le corpus ne semble donc pas faire figure d'exception par rapport aux tendances observables dans l'ensemble des champs architectural et urbanistique bien au contraire. Même si elle apparaît comme un individu bénéficiant d'une reconnaissance certaine, de par son statut d'architecte urbaniste de l'État et les activités d'animation, de médiation et d'organisation de la communication et de l'information pour l'architecture et l'urbanisme qu'elle assure, Ariella Masboungi, occupe donc au sein du corpus une place particulière qui la distingue des architectes masculins, grands créateurs, concepteurs.

En définitive, et à divers titres, l'échantillon apparaît donc représentatif de certaines tendances sociologiques à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme et notamment du fait que « *le monde de l'architecture demeure tant dans son organisation que dans ses représentations les plus communes marqué par un point de vue foncièrement masculin* » (*Id.* 2007, p.103). Si s'observent désormais des tendances de féminisation et d'accès aux femmes à certains degrés de la consécration qu'elles n'auraient auparavant pas pu atteindre, reste que, du fait de l'âge tardif auquel un architecte est consacré, le *star-system* actuel se révèle encore foncièrement masculin.

CONCLUSION

Au terme de ce chapitre, les acteurs placés au cœur de la réflexion de ce travail de thèse apparaissent ainsi comme des figures centrales de la question de la production urbaine et ce à la fois pour des acteurs appartenant aux champs de l'architecture et de l'urbanisme (tels que ceux de la presse et l'édition spécialisée, les pairs, les architectes des « *série B* » ou des CAUE, ou encore les prétendants), mais aussi pour les maîtres d'ouvrage et le grand public. Cette focalisation, centralisation très forte autour de ces personnalités invite à les penser comme des « *dominants* », leur omniprésence, la multiplicité des places qu'ils occupent leur conférant des pouvoirs certains. Cette personnalisation constatée, elle méritait d'être interrogée du point de vue de ses logiques de fonctionnement et de ses modalités de construction. Il apparaissait en effet que l'architecture et l'urbanisme s'apparentaient désormais à des *stars-systems* dans lesquels ces vedettes construisaient leur image publique par le recours à des outils modernes et performants et en s'inscrivant dans des logiques de spectacularisation et de mise en scène. Le caractère profondément élaboré de l'image publique de ces faiseurs de ville invitait également à interroger son éventuelle artificialité en la confrontant aux pratiques de travail réelles qui régissent la production architecturale et urbanistique, mais aussi son efficacité et les enjeux qu'elle soulève.

Cette personnalisation trouve ses origines dans le principe même de constitution historique du métier d'architecte, qui s'est fondé dès le départ sur la revendication d'une posture de créateur. Elle constitue également une ressource précieuse dans les luttes actuelles entre confrères mais aussi dans la concurrence qui se joue avec d'autres professions sur les territoires de la maîtrise d'œuvre et de l'urbanisme. Cependant, elle révèle aussi une série de paradoxes. Les pratiques professionnelles effectives et la réalité du travail architectural et urbanistique s'avèrent à toutes les étapes éminemment collectives et inscrites dans des logiques de coproduction et de négociation. Le grand architecte-urbaniste se trouve en effet inséré dans un réseau d'acteurs et ce à différents niveaux d'intervention. Du point de vue de l'organisation interne, dans l'agence, le travail sur les projets est celui d'une équipe. Dans le champ de la maîtrise d'œuvre, le règne de l'architecte comme chef d'orchestre s'étant achevé, celui-ci y apparaît désormais comme un acteur intervenant dans un jeu de concurrence ou de complémentarité avec d'autres professions. Lorsqu'il investit le champ de l'urbanisme enfin, ce territoire d'action fondé sur la pluralité des professions qui s'y rencontrent, l'architecte s'engage également dans un travail de coconstruction reposant sur la pluralité des compétences engagées. Par ailleurs, cette concentration autour de quelques figures de faiseurs de ville entre également pour partie en contradiction avec le constat de la faiblesse quantitative de leurs réalisations par rapport à l'ensemble de la production urbaine, la production des logements individuels se passant largement de leur participation. Cependant, une analyse plus poussée des espaces qu'ils produisent a permis de révéler qu'ils posent avec une acuité particulière la question du « *vivre ensemble* » et du « *faire société* » (Jaillet 1997, 1999). La faiblesse quantitative des espaces urbains produits par les grands architectes-urbanistes semble donc devoir être au final nuancée par l'importance des enjeux qu'ils cristallisent d'un point de vue politique, social, économique et symbolique.

Ces enjeux et paradoxes indiqués, restait à donner chair à ces acteurs en précisant sur quels individus l'enquête allait se concentrer et en fonction de quels critères de sélection. Les acteurs étudiés ont été retenus du fait de leur importante notoriété, mais aussi de leur appartenance à la période contemporaine (délimitée de la fin des années 1960 à nos jours, en

fonction des évolutions socio-historiques qui ont touché les champs de l'architecture et de l'urbanisme et impacté la manière de concevoir la question urbaine). En outre, les enjeux grandissants d'un déplacement de la réflexion de l'objet architectural vers l'échelle plus vaste de la ville, la prétention (plus ou moins légitime selon les acteurs, leur formation, leurs expériences et leurs pratiques professionnelles, etc.) à l'urbanisme et l'affirmation d'une compétence sur la question urbaine constituaient un troisième critère d'identification de ces acteurs. En définitive, ces trois caractéristiques s'enchevêtraient et apparaissaient étroitement liées, entendu que les acteurs dont la notoriété est la plus forte sont ceux qui ont réussi à se positionner sur les enjeux de la période contemporaine. Une fois la pertinence et les modalités de leur élaboration comme critères d'identification précisées, ces caractéristiques permettaient de tracer les frontières de l'échantillon et de déterminer plus précisément les individus le constituant. Ces individus identifiés, une attention aux caractéristiques complémentaires aux critères préalables établis permettait de faire le constat d'un parisianisme et d'une masculinité particulièrement marqués chez cette élite.

La pertinence d'une entrée par ces acteurs s'avère ainsi démontrée et les perspectives d'enquête qu'elle ouvre précisées. Reste alors à apprécier au travers de quelles ressources ces acteurs arrivent à se positionner d'une manière aussi centrale dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Une telle perspective de questionnement invite donc à envisager plus précisément les modalités de construction de l'image publique de ces faiseurs de ville et à resserrer ainsi le point focal sur leurs discours.

« Dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, la parole est partout. Fréquemment accordée aux grands noms de la discipline, elle sert le prestige ou la course au renom tout autant qu'elle permet d'asseoir la légitimité d'une profession »

Frédéric Seitz (2002), *Pour une éthique de l'entretien*, p.40.

« La compétence de l'architecte paraît bien être avant tout compétence à manipuler des êtres de papier plus que des pierres et du ciment, à manipuler des simulacres qui sont des signes »

Philippe Hamon (1989), *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, p.28

Chapitre 5 :

Le rôle des discours publics des vedettes de l'architecture et de l'urbanisme

INTRODUCTION

À la fois représentatives du champ de l'architecture et de l'urbanisme, et contribuant à le modeler, certaines figures d'architectes-urbanistes, certaines personnalités de renom y occupent une place particulière. Participant ainsi à fabriquer la ville, ces acteurs présentent de fait un certain intérêt pour le géographe soucieux de comprendre les processus contribuant à créer ou modifier la morphologie urbaine. Du fait du caractère central du langage dans leur activité, leurs discours apparaissent comme une entrée particulièrement intéressante pour les étudier plus en détail. Comme le soulignait Lorenza Mondada, « *c'est en effet à travers un enchaînement de pratiques, notamment discursives, que se constituent progressivement des versions des faits qui – en circulant dans des réseaux de plus en plus vastes, en constituant la base à partir de laquelle des décisions sont prises ou des actions planifiées – se réifient progressivement* » (2006, p.135). Les grands architectes-urbanistes sont en effet amenés à utiliser le discours lors des diverses activités qu'ils effectuent : concours, dialogues avec des maîtres d'œuvre, des habitants, enseignement, rédaction d'articles, d'ouvrages, participation à des débats, élaboration de conférences, etc. Ces activités constituent différentes facettes de leur activité professionnelle qui s'inscrivent toutes dans une logique communicationnelle et relationnelle forte. Ces acteurs possèdent donc une compétence discursive particulière et incontournable pour le bon déroulement de leur pratique professionnelle.

Dans cette thèse, leurs discours ne seront donc interrogés en eux-mêmes et pour eux-mêmes mais en se posant la question de leur rapport à l'action sur la ville et sur les espaces urbains. L'enjeu de ce chapitre sera donc de préciser les modalités de cette « *parole bâtitrice* » (Ostrowetsky 1980, p.173), les interactions spécifiques qu'elle entretient avec l'action sur la ville : en quoi l'analyse des discours des concepteurs permet-elle d'éclairer d'une manière heuristique la question de la production des espaces urbains ? Comment les discours produits par les architectes et urbanistes contribuent-ils à faire la ville ? Tenter de répondre à cette interrogation conduit à s'inscrire dans « *une vision praxéologique qui pense [le langage] dans son imbrication dans l'action et dans l'interaction* » (Mondada 2006, p.149). Il conviendra d'interroger l'action urbanistique et architecturale en tant que construction nécessitant l'appui d'un discours pour construire sa compétence et sa légitimité. Cette perspective amène à interroger une question géographique, celle de l'action sur les espaces urbains, depuis une analyse constructiviste qui cherche à comprendre les représentations qui la sous-tendent, qui lui confèrent son sens et qui, mises en scène dans des discours, participent à la construction de sa légitimité. Cette approche nécessite d'avoir recours à des théories issues d'autres sciences sociales que la géographie et de les réinterroger en fonction des interactions spécifiques qui caractérisent le discours et l'action chez ces concepteurs. Au final, au travers de l'éclairage du rôle du discours dans les dispositifs qui participent à sa construction, c'est donc la question de la production de l'espace qui se trouve posée.

Dans ce chapitre, un premier temps sera accordé à préciser dans quelle définition et quelle approche du discours s'inscrit ce travail de thèse. Il conviendra ensuite d'apprécier comment un même discours, loin d'être un simple reflet plus ou moins déformé des productions des concepteurs, assure un grand nombre de fonctions indispensables aux actions urbanistiques et architecturales, comme je m'attacherai à le préciser dans les deux sous-parties suivantes. Enfin, postulant la pluralité des interlocuteurs ou des destinataires, ces discours apparaissent contextualisés d'une manière particulièrement complexe. Ils permettent

donc d'éclairer la question du positionnement des grands concepteurs dans le système d'acteurs de l'urbanisme et de l'architecture qui sera abordé dans le quatrième et dernier temps du chapitre.

1. La construction du corpus : des discours publics « *dominants* »

Le socle de l'enquête a reposé sur la réalisation et l'analyse d'un corpus de discours représentatifs du référentiel architectural et urbanistique contemporain. Il convient d'expliquer rapidement quels sont les contours du corpus et la méthodologie ayant permis sa construction. Sera donc précisé tout d'abord le type d'approche du discours dans lequel souhaite s'inscrire cette recherche de thèse. Il s'agit en effet de se positionner sur cet objet dans l'héritage d'une tradition linguistique, mis en perspective avec une approche relevant des sciences sociales. Un tel travail s'inscrit également dans un champ de recherche qui a déjà été en partie défriché par d'autres travaux antérieurs par rapport auxquels il convient de se situer. La définition large du discours retenue dans le cadre de cette thèse conduira à intégrer des types de discours couvrant un large spectre (allant des discours oraux des architectes-urbanistes immortalisés dans des documents audio-visuels à leurs principaux écrits) sur une période s'étendant du début des années 1980 à aujourd'hui. L'objectif est donc de s'intéresser à des discours faisant l'objet d'une large diffusion et possédant, de fait, un important pouvoir d'influence sur le monde architectural, urbanistique et social. Ces différents critères seront précisés tour à tour. Dans un dernier temps enfin, je reviendrai sur l'intérêt tout à la fois heuristique et méthodologique du choix, de discours déjà produits par les acteurs au cours de leurs pratiques professionnelles "naturelles" comme principal cadre d'enquête. Plutôt que de s'intéresser à des paroles ou des écrits uniquement élaborés dans le cadre de la situation d'enquête, il s'agissait en effet de s'intéresser à des discours existants indépendamment de la présence de l'enquêteur.

1.1. Quelle définition, quelle approche et quel statut du discours ?

1.1.1. Les discours des architectes et urbanistes comme objet d'étude : positionnement dans un champ de recherche existant

Le champ de recherche sur cette question du discours des architectes ou urbanistes n'est pas vierge et la question a déjà été investie par différents travaux. Certains chercheurs, tels qu'Olivier Chadoin utilisent le discours comme un indicateur ponctuel. Dans une partie de la récente publication de sa thèse (2007), il propose en effet d'aborder la question de la place des architectes dans les marchés de la réhabilitation au travers d'un travail sur les discours de ces acteurs. Selon lui, ces discours constituent des outils majeurs d'une *réhabilitation symbolique* » (Id. 2007, p.301) qui permet de redéfinir la réhabilitation comme « *création* » (Id. 2007, p.335) et de l'inscrire dans le champ de compétences des architectes. Ils s'avèrent être d'excellents indices des stratégies des architectes pour accéder au marché de la réhabilitation et s'y maintenir. Des travaux comme ceux de Sylvia Ostrowetsky (1980) et Christophe Camus (1996; 1999; 2001; 2005) ont, pour leur part, choisi

d'investir le discours, non pas comme objet d'éclairage ponctuel, mais bien plutôt comme sujet central, avec une attention aux discours oraux des urbanistes pour la première, et aux discours écrits des architectes pour le second. Il convient de préciser succinctement le positionnement de ma recherche par rapport à ces travaux.

Dans sa thèse, Sylvia Ostrowetsky (1980) s'est intéressée à des discours oraux produits dans le cadre d'entretiens auprès d'urbanistes des villes nouvelles réalisés de 1965 à 1974. Elle s'appuyait sur un corpus d'une quinzaine d'entretiens d'une durée d'1h30 à 3h et sur l'analyse de leur contenu par une méthodologie systématique extrêmement minutieuse et détaillée (parfois peut-être à l'excès et avec une terminologie sémiotique qui perd un peu le lecteur). Si les travaux de Sylvia Ostrowetsky ont le mérite indéniable de s'être courageusement intéressés à un objet de recherche alors considéré comme peu légitime pour une thèse sur la question urbaine - et d'avoir ainsi largement participé à ébaucher un champ de recherche prometteur - reste que l'analyse se confine aux discours eux-mêmes sans parvenir à les mettre peut-être suffisamment en perspective avec les acteurs qui les produisent, leur contexte d'énonciation et les problématiques du champ urbanistique. Cette critique doit cependant être complétée et nuancée par un rappel épistémologique de l'état des savoirs sur la question de l'analyse de discours à l'époque où Sylvia Ostrowetsky écrit. L'analyse des discours en effet s'est longtemps limitée à une analyse de contenu : les modalités d'élaboration des discours et leurs liens avec les contextes sociaux ont été relativement tardivement investis comme objets de recherche. Dans le cadre de la thèse qui s'écrit ici, les discours seront questionnés en tant que « *pratiques socio-langagières incarnées et situées* » (Mondada 2006, p.129) ce qui permet de les mettre en perspective avec des problématiques essentielles du champ architectural et urbanistique.

Christophe Camus, quant à lui, s'est intéressé à des types de discours d'architectes très particuliers. Dans le cadre de sa thèse, il s'est attaché à analyser le « *champ de l'architecture d'entreprise décrite* » (1996, p.16) en se focalisant sur des articles décrivant cette architecture particulière. Ses travaux ultérieurs se sont concentrés sur la presse architecturale et notamment sur des articles écrits soit par des architectes, soit par des journalistes. Les analyses proposées dans ses articles de 2001 et 2005 reposent sur deux textes issus d'une même revue, *L'Architecture d'Aujourd'hui* et ont tous deux été écrits par des architectes (l'un par Christian de Portzamparc en 1981, l'autre en 1998 par Matthieu Poitevin et Pascal Reynaud). Une autre de ses contributions (1999) a pris pour analyse un corpus de cinq articles principalement écrits par des journalistes de revue. À partir de ces quelques cas extraits de l'énorme masse des articles de la presse spécialisée, il déduit des principes de structuration et de fonctionnement des « *textes architecturaux* » ou des « *textes de présentation de bâtiments* », tire des conclusions générales sur les écrits d'architectes (2001; 2005) et sur le positionnement de personnalités telles que Jean Nouvel ou Christian de Portzamparc quant à la question urbaine ou à l'utilisation de l'image, de l'écrit ou du dessin (1999). Confronté à la multitude d'articles publiés dans la presse spécialisée, le petit nombre de cas étudiés par Christophe Camus pose donc peut-être la question de la représentativité de

son échantillon. Pour administrer d'une manière plus convaincante la preuve de ses conclusions, son analyse mériterait d'être confortée par des enquêtes supplémentaires¹.

Par ailleurs, en ciblant ses analyses sur ce type de discours produit par la presse spécialisée, Christophe Camus exclut de son champ de travail tout un pan des discours des architectes qui s'adressent à bien d'autres destinataires que ceux de la presse architecturale au travers d'autres médias tels que la télévision ou de débats publics par exemple. En outre, comme Véronique Biau (2000) a pu le démontrer, si ces revues spécialisées jouent un rôle important dans l'imaginaire professionnel et dans les logiques d'« *entre-observation* » du milieu, les articles sont lus lors de leur parution mais bien peu "ressortis des placards" par la suite. S'ils marquent l'imaginaire, ils agissent donc d'une façon très ponctuelle et éphémère, exception faite de ceux qui font l'objet d'une nouvelle publication ultérieure dans des anthologies (comme *Anachroniques d'architecture* pour Bernard Huet, *Un architecte dans le siècle* pour Paul Chemetov ou encore l'anthologie des écrits de Jean Nouvel publiée par Patrice Goulet par exemple) plus facilement consultables par la suite. Du fait d'une focalisation sur les seuls écrits de la presse architecturale, toute la production orale des architectes se trouve également exclue de l'analyse alors qu'elle participe pourtant largement aussi à construire l'image de l'architecte et de son œuvre.

D'un point de vue méthodologique enfin, le sociologue s'essaie à l'analyse de texte en s'efforçant de dégager les « *actants* » (2005) et en s'inspirant de l'analyse de Roland Barthes dans *Système de la mode* (1967) sans justifier précisément la pertinence du choix de cette approche plutôt que d'une autre au regard de la spécificité de son objet de recherche.

Par rapport aux diverses contributions qui viennent d'être évoquées, le travail de recherche proposé dans le cadre de cette thèse s'inscrit dans une logique sédimentaire et constructive. Il s'agit de prendre en compte leurs apports, de tenter de dépasser certaines de leurs limites en apportant des perspectives complémentaires. Pour assurer une représentativité suffisante de l'échantillon, et garantir ainsi une certaine légitimité à l'analyse, cette thèse repose sur la base d'un corpus de discours conséquent intégrant tout à la fois des écrits mais aussi des discours oraux (films, conférences, etc.). L'enjeu sera de questionner ces différents discours et le potentiel heuristique qu'ils représentent pour interroger les problématiques socio-historiques du champ architectural et urbanistique, mais également la construction de l'identité professionnelle des acteurs.

1.1.2. La question du discours : définition, approche et précisions méthodologiques

Il apparaissait essentiel de respecter la diversité des discours tels qu'ils sont proposés par les acteurs étudiés, c'est-à-dire tels qu'ils circulent et entrent en relation avec le monde social. Cette perspective a conduit à s'inscrire dans une définition large du discours comme actualisation du langage dans un contexte d'énonciation particulier. Cette définition est héritée de l'« *analyse du discours* » qui se situe au carrefour de la linguistique et des sciences sociales, et insiste sur la dimension sociale des discours. La mise en acte du langage chez les concepteurs peut se traduire sous différentes formes : écrite (ouvrages, articles, rapports)

¹ Un certain nombre de ses résultats sera réinterrogé dans la suite de ce chapitre à la lumière d'une analyse portant sur un corpus de discours plus conséquent.

mais aussi orale (conférences, émissions radiophoniques, de télévision, etc.) et peut donc relever de contextes variés. Il s'agit de s'inscrire dans une définition du discours inspirée de la tradition linguistique pour laquelle celui-ci apparaît comme « *la langue assumée par le sujet parlant* » (Dubois 1974). Il apparaît « "*orienté*" non seulement parce qu'il est conçu en fonction d'une visée du locuteur, mais aussi parce qu'il se développe dans le temps » (Maingueneau, Charaudeau 2002, p.187). Cette dimension contextuelle est essentielle pour saisir les discours en tant qu'actes situés et la pertinence de leur analyse dans un travail tel que celui qui sera proposé. Cependant, du point de vue des destinataires mais aussi du contexte de l'énonciation, ces discours présentent une certaine originalité. Quelle que soit leur nature, orale ou écrite, et le contexte particulier de leur énonciation, ils sont assurés d'une certaine pérennité (publication, enregistrement...) et donc de leur réception dans des contextes différents de celui de leur énonciation première.

Reconnaître le caractère central du contexte – qui ne se réduit donc pas au « *contexte de l'énonciation* » – c'est aussi en accepter les implications méthodologiques. Il convient en effet de faire en sorte qu'une analyse de contenu du discours soit toujours mise en perspective avec des enjeux externes au discours, relatifs à son contexte large dépassant largement le seul contexte de l'énonciation, entendu que « *le discours n'intervient pas dans un contexte, comme si le contexte n'était qu'un cadre, un décor ; en fait, il n'y a de discours que contextualisé : on ne peut véritablement assigner un sens à un énoncé hors contexte* » (Maingueneau, Charaudeau 2002, p.189) (mise en gras par l'auteur).

La simple analyse de contenu s'avère donc insuffisante, même si un certain nombre de travaux de géographes s'en satisfont, appliquant religieusement les propositions du célèbre manuel de Laurence Bardin (2007). Cette insuffisance est d'autant plus regrettable pour des chercheurs d'une science qui se veut sociale et qui devrait donc privilégier une approche du discours comme acte, comme pratique contextualisée et socialisée. D'un point de vue théorique, si cette dimension est prise en compte (notamment grâce à l'ouvrage de Laurenza Mondada, 2000 *Décrire la ville : la construction des savoirs urbains et dans le texte* qui a acquis le statut de véritable manuel chez les géographes), les conséquences du point de vue de la méthodologie du travail d'enquête sont trop souvent oubliées (peut-être car l'ouvrage de Mondada ne contient pas de réelle proposition facilement applicable d'un point de vue méthodologique). L'analyse du discours se limite ainsi trop souvent à une simple et classique analyse de contenu et donc à une analyse interne du discours qui ne met pas assez l'accent sur le discours en tant que construction sociale et interactive.

Par ailleurs, appliquer religieusement des méthodes toutes faites en termes d'analyse de contenu, pose le problème de la spécificité de l'utilisation du langage selon le groupe social d'appartenance et, au-delà, selon les individus. Les mots n'ont pas la même signification selon les personnes et les contextes d'énonciation et, au sein d'un même discours, selon leur contexte d'apparition. Ce constat explique pour partie le refus d'une analyse quantitative assistée par ordinateur dans le cadre de cette thèse qui, du fait de son caractère automatisé ne permettrait pas de prendre en compte finement la polysémie, les variations de sens et d'importance donnée à un mot selon son contexte d'apparition.

1.1.3. Les rapports entre discours et action : le refus d'une approche simpliste et bipartite

La posture adoptée dans cette thèse tente donc d'échapper à un double écueil par rapport au discours et au langage en « *se défin[issant] à la fois contre les démarches qui l'ignorent ou le négligent, et contre les démarches qui le prennent en compte en faisant abstraction de son rôle et de des fonctions dans l'action et les processus d'incorporation* » (Lahire 2001, p.280). Il s'agit par là-même de refuser le parti pris d'une opposition simpliste entre les discours et les pratiques ou l'action, « *entre le discursif et le non-discursif, entre le linguistique et le social* » peu respectueuse de la complexité de la réalité sociale en considérant au contraire leurs interactions étroites entendu qu'« *aucune pratique, aucune action, aucune forme de vie sociale n'existe en dehors de pratiques langagières (ou discursives, comme on voudra) qui prennent des formes variées [...] et dont les fonctions sociales sont multiples* » (Id. 2001, p.295).

En effet, du point de vue des rapports étroits qu'ils entretiennent avec l'action sur les espaces urbains, les discours des grands architectes-urbanistes peuvent être interrogés en tant que révélateurs d'enjeux socio-historiques. Depuis les années 1970, ils témoignent notamment des reconfigurations des modalités de l'action sur la ville et des enjeux qui leur sont liés. Le discours peut donc constituer une porte d'entrée, un moyen d'étudier un référentiel puisqu'il participe largement à conférer du sens à l'action. Comme le souligne Marcel Roncayolo, dans son travail sur les formes urbaines, les aménagements urbains « *n'appartiennent pas exclusivement au domaine des formes [...] ils portent surtout l'empreinte des mécanismes qui contribuent à créer l'espace urbain* » (1996, p.66). Au travers d'une attention au discours, il s'agit donc de s'intéresser aux « *patterns, ces schémas culturels, qui fondent la valeur et l'intérêt des formes* » (Id. 1996, p.73). Le discours s'avère donc révélateur de représentations sociales de l'espace et d'« *une pensée productrice de l'espace comme de sa logique* » (Ostrowetsky 1980, p.290).

Par-delà ce premier lien entre discours et production de l'espace, le discours participe grandement à la construction de la compétence et de l'identité professionnelle (Camus 1999) en permettant, auprès de divers interlocuteurs et acteurs, d'« *attester d'une légitimité* » (Chadoin 2007, p.347). La nécessité de la production du discours pour assurer la compétence des concepteurs et la légitimité de leur action sera donc également questionnée. Cette perspective consiste à aborder l'action sur les territoires urbains dans une optique constructiviste conduisant à interroger les représentations qui la sous-tendent, qui lui confèrent son sens et qui, mises en scène dans des discours, participent à une entreprise de légitimation, de justification et de construction de la compétence. En effet, si la compétence est couramment analysée comme capacité à agir, comme un ensemble de savoir-faire, elle repose également sur la reconnaissance de cette aptitude, sur un savoir dire et un faire savoir. C'est au travers de ce double enjeu présidant à sa construction qu'elle a donc été abordée, comme cela sera précisé dans la suite du chapitre.

1.2. La construction du corpus : des discours dominants comme perspective d'enquête

Choisir comme cœur de cible les discours des grandes personnalités de l'architecture et de l'urbanisme contemporains consiste à s'intéresser à un type particulier de représentations : des représentations socio-discursives, des représentations « dominantes » en ce sens qu'elles s'imposent avec une certaine autorité dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme.

Il s'agit donc de retenir des discours de référence de l'urbanisme et de l'architecture contemporains. En circulant dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture et plus largement dans le monde social, ils jouent un rôle certain dans la construction et la légitimation de l'action urbanistique et architecturale. Particulièrement médiatisés, ils participent à la construction d'un référentiel¹.

1.2.1. La diversité des types de discours : des sources audio-visuelles aux textes

Conformément à la définition présentée dans la sous-partie précédente héritée de la linguistique, le discours sera considéré comme une méta-catégorie comprenant tout à la fois les écrits et les discours oraux. Le texte est en effet envisagé comme une catégorie de discours particulière au sens où le texte correspond à « *un discours fixé par l'écriture* » (Ricoeur 1986). La construction du corpus a ainsi respecté la diversité des discours tels qu'ils sont proposés par les urbanistes, tels qu'ils entrent en relation avec le monde social et qu'ils circulent. Ils peuvent donc être écrits (ouvrages, articles, rapports) mais aussi oraux (conférences, émissions radiophoniques, de télévision...), s'inscrire dans des contextes variés et être adressés à des destinataires différents (professionnels de l'architecture et de l'urbanisme ou plus largement au monde social, dans le cas des émissions de télévision par exemple)². Les articles de la presse spécialisée ont déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études (Christophe Camus 1996; 1999; 2001; 2005; Biau 2000). Par ailleurs, leur influence sur l'imaginaire apparaît plus éphémère et limitée dans le temps que d'autres formes de discours (présents dans des ouvrages, des anthologies) plus aisément consultables et donc consultés, ils sont lus au moment de leur parution puis tombent plus facilement dans l'oubli. Pour ces deux raisons, ils n'ont pas été pris en compte dans le cadre du travail d'enquête mené dans cette thèse en-dehors des articles de presses intégrés à des anthologies telles que celle des écrits de Bernard Huet (*Anachroniques d'architecture*), de Paul Chemetov (*Un architecte dans le siècle*) ou de Jean Nouvel (*Jean Nouvel*).

La question des destinataires mais aussi du contexte de l'énonciation de ces discours conduit à s'interroger sur leur éventuelle variabilité : des ajustements importants s'observent-

¹ Il s'agit ainsi d'envisager l'architecture et l'urbanisme au travers d'une articulation entre leur double versant « idéal » et « matériel » en considérant que les métiers qui en relèvent reposent sur « *un capital de techniques, de références, un ensemble de "croyances"* » (Bourdieu 2002b, p.115). S'inscrire dans une approche se revendiquant de la théorie du référentiel consiste donc à considérer que les « *monde[s] sont] fait[s] tout autant de connaissances que d'expériences et d'opinions* » (Haumont 1996, p.202).

² À noter, pour ce dernier point, que les destinataires prévus ne correspondent pas forcément au public effectif du discours. Il peut y avoir un décalage entre la réception prévue lors de la production des discours et leur réception effective.

ils en fonction du type de destinataires et du contexte dans lequel il est prononcé ? Les grands architectes-urbanistes adaptent-ils leurs discours selon le public auquel il est destiné ou observe-t-on au contraire une certaine stabilité quel que soit le contexte d'énonciation, une certaine forme de permanence au-delà des variations de ce contexte et de destinataires directs ? Reposant sur le rassemblement de discours diversifiés (écrits, conférences, interventions...) le corpus a également été élaboré en fonction de deux autres critères.

1.2.2. Les délimitations temporelles : une focalisation sur la période s'étendant du début des années 1980 à nos jours

Cette limite n'a pas été posée *a priori* mais s'est dessinée après un premier travail exploratoire et des recherches bibliographiques (notamment la consultation de travaux sur le champ de l'urbanisme et de l'architecture). Des excursions en amont de cette période ont mis en évidence qu'avec les diverses critiques dans les années 1970 (venant du monde social, des chercheurs, mais aussi de certains architectes et urbanistes) et la crise que connaissent alors l'architecture et l'urbanisme, s'opère un tournant. Après une phase de remise en question et de déconstruction des manières modernistes de concevoir l'action urbanistique et architecturale, on assiste à l'émergence de nouvelles modalités dans la façon de concevoir l'action sur la ville, modalités qui sont plus clairement appréhendables à partir des années 1980.

Les frontières temporelles de cet échantillon ne sont cependant pas des bornes strictes et 1980 n'apparaît pas comme une date ferme. En effet, ont été pris en compte dans l'échantillon des discours précurseurs¹ qui eurent un rôle structurant et furent en partie inducteurs du changement. C'est le cas notamment des écrits de Bernard Huet pour la période 1970 à 1980 qui ont été recueillis dans le cadre d'une anthologie, *Anachroniques d'architecture* publiée en 1981. Si la décennie durant laquelle ils ont été produits correspond plus à une période de crise et de critiques que de propositions constructives des architectes, les écrits de Bernard Huet apparaissent en avance sur ces tendances et tendent déjà à formuler des propositions élaborées pour reconstruire une légitimité architecturale et urbanistique. Il était donc essentiel de pouvoir les prendre en compte. Le protocole d'enquête et la constitution du corpus de discours de cette thèse n'apparaissent donc pas enfermés dans des contraintes et des limites trop fermes. Cette flexibilité permettait de ne pas passer à côté de nuances fondamentales pour la compréhension des évolutions de l'architecture et de l'urbanisme. Il s'agissait de refuser un cadre artificiellement rigide et de fait simpliste pour l'enquête, l'Histoire étant toujours beaucoup plus complexe, faite d'hésitations, de nuances et les grandes tendances n'excluant pas les positions avant-gardistes de certains précurseurs. Le caractère tout à la fois progressif, non unilatéral et non équivalent à une même période pour différents acteurs appartenant au même champ était ainsi respecté par la souplesse que s'accordait l'enquêteur sans que ce souci ne se fasse au détriment d'une attention particulière aux grandes tendances.

¹ Philippe Panerai explique ainsi en entretien : « Bernard Huet qui était un peu plus âgé que moi, que nous, et qui jouait un peu le rôle..., qui était un peu avancé intellectuellement sur nous, sans aucun doute, sur beaucoup de gens ».

Les années 1970 correspondent en effet pour l'architecture à « *une crise d'adolescence* » (Le Dantec 1984, p.42) qui se déroule en deux phases. L'une s'est étalée sur la première moitié des années 1970, elle « *avait semblé très claire, tout entière réglée par un conflit majeur – celui des jeunes "rénovateurs" contre les vieux "modernes"* » (Id. 1984, p.72). Celle qui lui succède et couvre la seconde moitié des années 1970 fut au contraire une « *ère de confusions, de méprises et de querelles scolastiques* » (1984, p.71). L'analyse établie par Jean-Pierre Le Dantec se trouve corroborée par les résultats de la thèse de Jean-Louis Violeau qui constate également que « *si autour de 68, le changement social est porté par les jeunes qui posent un regard neuf sur l'héritage accumulé, ce n'est qu'en se diffusant à l'ensemble des générations composant le corps social que ce changement peut s'installer durablement* » (2005, p.201). Succède à ces deux phases des années 1970 le temps de la maturité à partir des années 1980, la « *crise d'adolescence s'achève et [...] la scène se dégage. Se désencombre de ses scories* » (Le Dantec 1984, p.109). Après le temps de la crise, des remises en question, puis des ajustements dans les années 1970, les embryons de propositions nouvelles en matière architecturale vont être largement développés et s'étoffer dans les années 1980 permettant ainsi à un nouveau référentiel de s'affermir.

Cette hypothèse d'un changement de référentiel semble également pertinente pour le champ de l'urbanisme. Elle s'avère confortée par les analyses de nombreux chercheurs dont font notamment état les ouvrages collectifs : *L'Imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques. Contribution au débat* (Chalas (dir.) 2005) , *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?* (Genestier (dir.) 1996), ou encore l'analyse de l'évolution historique des métiers de l'urbanisme de Viviane Claude, *Faire la ville, Les métiers de l'urbanisme au XX^e siècle* (2006).

1.2.3. Des discours dominants : le critère de la diffusion et du potentiel d'influence des discours de ces acteurs

Au critère de la reconnaissance de l'acteur, s'est ajouté celui de la diffusion et du potentiel d'influence de leurs discours. Ont été retenus des discours qui ont fait l'objet d'une large diffusion et qui circulent dans le champ de l'urbanisme et plus largement dans le monde social plutôt que des discours difficilement accessibles. Il s'agissait en effet de s'intéresser à des discours de référence.

Ce critère établi, il convenait de trouver le moyen d'accéder à ces discours dominants. Du fait de leur importante fréquentation par des professionnels de l'urbanisme, par des étudiants et, dans certains cas, par des acteurs plus "ordinaires", trois lieux de documentation principaux ont été privilégiés : le centre de documentation de l'urbanisme (CDU) du Ministère de l'Équipement à la Défense, le Pavillon de l'Arsenal (archives textuelles et audio-visuelles), ainsi que la bibliothèque de l'École d'Architecture de Toulouse. Ces lieux permettaient de travailler sur des discours aisément accessibles aux praticiens, aux étudiants, mais aussi à d'éventuels acteurs plus "ordinaires". Au travers du potentiel de diffusion, il s'agissait de comprendre comment se construit la figure, la personnalité du grand architecte, de l'urbaniste : ces acteurs étant tout à la fois des praticiens de l'action architecturale et urbanistique, des producteurs d'un discours sur la ville et l'urbanisme, et des enseignants. Ces trois facettes de l'activité professionnelle au travers desquelles s'opère la diffusion d'un nouveau référentiel de l'urbanisme ont été prises en

compte dans la constitution du corpus. Il s'agissait ainsi d'appréhender les différentes scènes : architecturale, urbanistique et sociale sur lesquelles s'exposent les grands et où se déploient leurs discours.

Bien que toute personne intéressée par des questions relatives à l'urbanisme puisse venir s'y renseigner, le CDU est un centre de documentation plutôt destiné à un public de professionnels, de spécialistes ou d'étudiants. Il comprend tout à la fois des documents très techniques, des rapports pour le Ministère, mais aussi des ouvrages destinés à un public beaucoup plus large. En le choisissant comme un des principaux lieux d'archives pour le travail d'enquête, il s'agissait de pouvoir travailler sur les discours des grands architectes urbanistes qui peuvent y être consultés et participent donc à construire et influencer l'imaginaire professionnel de l'urbanisme.

Centre d'information, de documentation et d'exposition dépendant de la Ville de Paris, le Pavillon de l'Arsenal a pour mission la diffusion de la culture architecturale et urbanistique contemporaine au travers d'expositions (temporaires ou permanentes), d'une vidéothèque comprenant différents boxes individuels en accès libre qui permettent de visionner des divers documents audio-visuels (films, conférences, émissions de télévision concernant l'architecture et l'urbanisme), ainsi qu'un centre de documentation et une boutique. Le Pavillon de l'Arsenal participe également à l'organisation d'échanges et de rencontres sur les questions architecturales et urbanistiques, notamment au travers de conférences et de débats qui en font aussi ponctuellement un lieu de rencontres mondain, un lieu d'« *entre-observation* » (Biau 2000) des professionnels lors des grand-messes comme les conférences de grandes personnalités, de l'architecture et de l'urbanisme. Par ailleurs, il est ouvert à tous, au travers d'expositions et de sources audio-visuelles. Présentées de manière très attractive, ces dernières sont en effet consultées par des nombreux touristes ou parisiens. Des passants dont la curiosité a été attirée par les affiches ou le bâtiment lui-même s'arrêtent devant sa façade et se décident souvent à y entrer. Ils y découvrent l'exposition et se laissent tenter par le visionnage d'un film dans les box très design, qui attirent le regard et invitent à s'y installer. Ainsi, spécialistes et néophytes le fréquentent plus ou moins occasionnellement. Des sorties scolaires y sont également organisées et permettent aux enfants de visiter l'exposition.

Enfin, le choix du troisième lieu d'accès aux discours s'explique par le fait que s'intéresser à la bibliothèque d'une école d'architecture comme celle de Toulouse permettait d'apprécier ceux auxquels avaient accès les futurs praticiens de l'architecture, les étudiants, et donc de prendre en compte les sources capables de les influencer. En plus des discours écrits auxquels elle permettait d'accéder, disposant d'un fond audio-visuel conséquent, elle constituait une mine particulièrement intéressante pour accéder aux discours oraux et compléter ainsi les films et documentaires visionnés au Pavillon de l'Arsenal. Ses archives audio-visuelles ont notamment permis d'analyser non seulement des films ou documentaires ayant été réalisés pour la télévision et ayant été diffusés sur les chaînes de télévision auprès d'un large public, mais également ultérieurement diffusés dans le système de l'enseignement via cette bibliothèque.

Au travers des fonds disponibles au Pavillon de l'Arsenal ou à la bibliothèque de l'École d'Architecture de Toulouse, les sources audiovisuelles (telles que les films, documentaires, conférences ou débats enregistrés) ont ainsi été largement intégrés dans l'enquête. Ce type de sources semblait particulièrement important à étudier puisque, comme le concluait Véronique Biau dans sa thèse, « *compte tenu de l'importance du rôle qu'ont pris*

les médias audio-visuels à l'heure actuelle, cela peut sembler tautologique de dire que la reconnaissance publique d'une personnalité passe par sa présence dans les médias » (2000, p.216). Et cela d'autant plus que, paradoxalement, ce genre de sources n'avaient pas été analysé, ni par Véronique Biau elle-même¹, ni par Christophe Camus. Elles constituaient par là-même un objet de recherche novateur, susceptible d'apporter un éclairage complémentaire intéressant aux travaux de ces chercheurs s'étant déjà penchés sur la question des discours des architectes, qu'ils soient écrits (Camus 1996; 1999; 2001; 2005) ou oraux (Biau 2000).

Les critères de la reconnaissance, du potentiel d'influence ainsi que la délimitation temporelle assurent naturellement la délimitation "quantitative" du corpus (à la fois le nombre d'acteurs retenus mais aussi le nombre de discours) puisque ne sont retenus que les acteurs qui jouent un rôle majeur dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme depuis les années 1980.

1.3. Le double bénéfice d'un travail sur des discours déjà produits

1.3.1. Le bénéfice heuristique : une ponction dans le monde social

Travailler sur des discours déjà produits consiste à effectuer une sorte de ponction dans le monde social étudié en recueillant des discours produits indépendamment de la présence du chercheur qui assurent naturellement un certain nombre de fonctions sociales. Contrairement à des discours élaborés dans le cadre des entretiens, ceux-ci sont en situation et appartiennent au groupe social étudié. Ils sont « *de nature collective* », « *publique* » et ont de fait « *une efficacité collective* » (Debarbieux 2000, p.26). Dans le cadre de ce travail, au travers de l'analyse de ce type de discours, il s'agissait donc de travailler sur des représentations officielles, dominantes, mobilisées par un certain groupe d'acteurs. S'intéresser à ces discours produits par les acteurs en situation professionnelle "naturelle" consistait à poser comme objet d'étude des discours produits en-dehors de la présence de l'enquêteur et donc non influencés dans leur production par l'enquête. Contrairement à ceux produits lors d'un entretien, ils ne sont pas co-construits avec l'enquêteur dans un jeu de questions / réponses et d'interactions avec celui-ci. Choisir ces discours permet donc d'éviter un certain nombre de biais. L'enquêteur travaille à partir d'un emprunt qu'il effectue dans le monde social, en allant y chercher des objets d'enquête qui y existent, y assurent un certain nombre de fonctions sociales. Les objets de l'analyse ne sont pas artificiellement produits pour les besoins de l'enquête. Le bénéfice méthodologique d'une telle méthode s'avère donc double : elle permet de s'intéresser à des objets qui assurent un rôle certain dans le monde social étudié, et d'éviter l'écueil de participer à construire son objet d'enquête.

« Comme à l'accoutumée, l'entretien avec le personnage connu se révéla stérile : à chaque fois que cela se produisait et quelle que soit la

¹ Véronique Biau en effet à plusieurs reprises dans sa thèse souligne l'importance de ce genre de sources notamment pour la construction de l'image de l'architecte par le grand public, mais ne les intègre pas pour autant dans son enquête.

star, les questions des sociologues se heurtaient à l'entraînement intensif à l'interview dont bénéficiait n'importe quelle personne un peu médiatisée. »

Clarisse Buono (2006), *Félicitations du Jury*, p.86

1.3.2. Une échappée aux problèmes méthodologiques posés par l'entretien

L'entretien se définit en effet toujours comme une « *co-construction* » (Mondada 2000) entre enquêteur et enquêté, c'est-à-dire que le discours obtenu n'est jamais qu'un discours de circonstance, produit de la rencontre artificielle entre un individu interrogé et la personne qui le sollicite pour recueillir un point de vue. Dans le cas de l'entretien, c'est en effet le chercheur qui induit la production d'une parole. L'énonciation du discours est donc fortement influencée par ce contexte et par la présence de l'enquêteur, quelles que soient les précautions que celui-ci prend.

Pour les acteurs ici étudiés, les problèmes de détermination de l'objet de recherche que pose cette dimension relationnelle de la production du discours dans le cadre de l'entretien se doublent d'une autre difficulté méthodologique. Travailler sur les personnalités dominantes, réputées, sur les « *stars* » d'un champ donné pose en effet un certain nombre de problèmes au chercheur souhaitant utiliser l'entretien comme méthode d'investigation. Laurence Ellena dans sa thèse sur l'utilisation de la littérature par les sociologues français les plus reconnus précisait que, lors des entretiens avec ces acteurs, il s'avérait « *relativement difficile de contrôler les paramètres constitués par le cadre temporel, spatial et contractuel* » (1996, p.39) dans lequel se déroule l'entretien, notamment du fait de la position socio-professionnelle qu'occupent ces acteurs comparativement à la sienne. Même si le champ d'investigation s'avère différent dans le cadre de ce travail, il eut été fort probable que le choix de l'entretien comme méthode principale d'enquête m'eut confronté au même problème.

1.3.3. La compétence discursive particulière de ces acteurs

Par ailleurs, force est de constater que l'entretien s'inscrit largement dans les habitudes professionnelles des acteurs étudiés. Les grands architectes sont largement sollicités à diverses occasions pour des entretiens. Ils ont de fait une compétence concernant la construction de leur discours et une capacité de contrôle de leur parole qu'il convenait de ne pas sous-estimer (comme le démontrera d'ailleurs plus en détail la suite du travail). Dans le retour réflexif qu'ils opèrent sur leurs enquêtes sur ces mêmes acteurs, Frédéric Seitz et Jean-Louis Violeau insistent largement sur cette compétence particulière qu'ont ces acteurs et sur les problèmes méthodologiques qu'elle leur a posés. Seitz souligne ainsi le problème d'une certaine pratique de l'entretien dominante dans le champ de l'architecture, à laquelle les architectes sont familiers et dont l'objectif diffère fondamentalement de celui d'un entretien mené dans le cadre d'une recherche : « *les entretiens qui sont généralement proposés dans le domaine de l'architecture – notamment dans la presse architecturale – sont le plus souvent destinés à mettre en valeur la personne interrogée, plutôt que l'occasion d'exposer une démarche scientifique* » (2002, p.40). Jean-Louis Violeau quant à lui précise la

familiarité qu'ont les architectes avec la parole, l'importance de leur compétence linguistique en la mettant en perspective avec les différentes activités qu'ils sont amenés à exercer dans leur cadre professionnel, avec les différents rôles qu'ils jouent (chercheurs, praticiens, enseignants...). Il constate donc à quel point ces acteurs apparaissent « *à l'aise dans le langage* » et « *ont, dans leur métier un grand usage de la parole* » et la récurrence de la situation d'entretien « *qu'ils soient hommes de médias, enseignants (et l'on sait que l'enseignement du projet est un enseignement oral) ou participants réguliers de concours (la récente polémique sur l'anonymat a montré le rôle qu'y joue l'oral), ils peuvent s'être eux-mêmes trouvés dans la situation d'enquête ou, en qualité de chercheur, d'enquêteur* » (2002, p.47).

Si ces différentes difficultés posées par l'entretien ne doivent pas conduire pour autant à l'évacuer complètement du cadre de l'enquête, elles invitent cependant à privilégier les discours déjà produits. L'intérêt heuristique de prendre pour cœur de cible des discours déjà produits se voit ainsi redoublé par ces considérations méthodologiques.

La définition du discours retenue dans le cadre de cette thèse conduit à s'inscrire dans la perspective d'une science sociale pour laquelle le discours n'est pas considéré comme une fin d'analyse en soi mais bien plutôt pour les acteurs qui les produisent comme un outil d'échanges et de communication privilégié qui participe largement à l'action de ces professionnels de l'architecture et de l'urbanisme. Cette articulation forte entre le discours et l'action, leurs liens étroits méritent d'être maintenant analysés plus en détail. Il s'agira donc de préciser maintenant la pluralité des enjeux que recouvre le discours par rapport à la question de l'action sur les espaces urbains produite par les grands architectes-urbanistes.

2. De la pluralité des fonctions du discours à l'hypermédiatisation

Avant que d'aborder les différentes fonctions du discours, il convient de préciser le choix de la focalisation sur ce mode de représentation et de communication pour questionner le groupe d'acteurs des grands architectes-urbanistes. Dans les représentations "ordinaires", en effet, ce sont bien davantage le dessin ou l'iconographie qui sont avant tout assimilés à la profession. Le lecteur est ainsi en droit de se demander pourquoi finalement le travail proposé se focalise sur la question du discours. Pour répondre à cette interrogation, il convient donc de contextualiser son utilisation par ces acteurs, au regard de celle du dessin et de l'iconographie et de leurs évolutions récentes, avant que de préciser la richesse des rôles qu'ils assurent dans les processus d'action sur la ville de ces acteurs.

2.1. L'entrée du dessin dans l'ère du soupçon et la promotion du discours

2.1.1. Le dessin et l'image : des modes de représentation et de communication longtemps privilégiés...

Dans le champ de l'architecture, le dessin, et plus largement l'iconographie, ont longtemps constitué les modes de représentation et de transmission par excellence, que ce soit dans l'enseignement, mais aussi plus largement dans la communication de l'architecte avec ses confrères, ses partenaires et avec le monde social. Ils se sont ainsi constitués comme un faire valoir, comme un moyen d'affirmation d'une compétence professionnelle spécifique. Au travers des témoignages de l'architecte Xavier Arsène-Henry, l'encadré qui suit illustre l'omniprésence du dessin comme mode de représentation et de communication pour un architecte moderniste.

Du temps de l'omniprésence du dessin... (témoignages de Xavier Arsène Henry)

Lorsqu'il fait le récit de son enfance, Xavier Arsène-Henry n'a de cesse d'afficher son goût pour le dessin. Il explique ainsi :

« [...] c'était ma manière de traduire le monde qui m'entourait et de conserver la forme de certains objets que je retrouvais dans les livres de peinture » (1999, p.11)

L'évocation de ses années de jeunesse ne font que conforter cette importance :

« Je dessine de plus en plus pour ceux qui sont autour de moi. C'est un beau mode d'expression pour remercier ceux qui sont gentils avec moi » (1999, p.85).

Quelques centaines de pages de son journal plus loin, alors qu'il est désormais entré dans l'activité professionnelle, il revient sur sa passion pour ce mode d'expression et note pour les années 1985-86 :

« J'ai toujours aimé enseigner surtout le dessin. » (1999, p.319)

« Dessiner, c'est maîtriser les gestes de la main et des doigts pour tracer sans fléchir des lignes droites ou courbes car il faut une énergie contenue pour ne pas trembler et dévier.

Dessiner, c'est savoir exprimer la troisième dimension, l'épaisseur sur une feuille de papier » (1999, p.320).

Enfin, un des derniers exemples particulièrement évocateurs des enjeux qui sous-tendent la revendication du dessin comme mode d'expression privilégié de l'architecte correspond aux propos qu'il tient lors d'une des réunions de l'association mise en place par Jacques Chirac pour la question urbaine en vue des élections de 1995 à laquelle il participe :

« [...] tout artiste, à quelque discipline qu'il appartienne, sait que la base de l'Art est le dessin. Nous avons été quelques enseignants convaincus de l'intérêt de consacrer, au cours des études, une part importante du temps à dessiner. Cette faculté de représenter sur du papier la perception du monde qui nous entoure, la vision d'assemblages d'objets, la transformation d'idées abstraites en réalités matérielles, la découverte du sens caché d'un paysage, la beauté du corps d'un modèle, cette faculté n'appartient qu'à ceux qui dessinent et sont acharnés à dessiner toute leur vie et qui reste leur moyen préférentiel de s'exprimer.

Mais ce goût pour le dessin, ce besoin de dessiner comme on respire, n'existe que chez un nombre limité de personnes.

Il ne faut pas pour autant condamner ou mépriser ceux des architectes qui n'en sentent pas le besoin. Mais, de grâce, qu'ils ne prétendent pas être des artistes. On peut être un homme d'affaires honnête ! C'est un problème de choix, et le choix fait partie de la liberté. Être Architecte-artiste est un choix, un choix exigeant, car il impose d'y être fidèle toute une vie. [...]

Aussi, puis-je présenter deux orientations pour faire renaître ce goût de dessiner et conforter l'idée que l'Art est aussi nécessaire pour vivre que le pain.

Premier point :

Demander que, dans chaque unité pédagogique, on développe le dessin » (1999, p.370, je souligne).

Dans ce témoignage, le dessin se trouve ainsi tantôt envisagé sur le registre de la passion, du don, de l'apprentissage et de la transmission mais aussi comme moyen d'affirmation d'une position, celle de l'« *architecte artiste* ». Il est utilisé comme un étalon permettant d'établir une hiérarchie au sein de la profession, au sommet de laquelle se trouvent les architectes-artistes dont fait bien évidemment partie l'auteur, ce qui constitue un indice clair de son statut central. Dans un tel référentiel, la valeur du dessin comme mode principal de représentation et de communication se trouve fortement corrélée à la conception de l'architecture comme art, comme création. Cependant, comme le trahit la dernière phrase citée du témoignage, à l'heure où Xavier Arsène-Henry la réaffirme (1995), une telle conception appartient en partie à l'ancien temps et l'exigence d'une présence plus forte du dessin dans l'enseignement des Unités Pédagogiques constitue un combat d'arrière-garde. Le constat que l'« *iconographie, comme forme privilégiée de perception et de représentation des lieux et des objets occupe [...] une place privilégiée dans le domaine de l'architecture* » (Frey 2005, p.92) peut aujourd'hui être en partie relativisé.

2.1.2. L'ère du soupçon à l'égard de l'image et la promotion du discours

En effet, pour les architectes, la remise en cause du référentiel moderniste et l'émergence du référentiel contemporain se sont traduites par la nécessité de reconstruction de leur légitimité sur des modalités nouvelles clairement distinctes de celles de leurs prédécesseurs, or le dessin était au centre de l'enseignement et de la conception de l'architecture façon « *bozart* » (Violeau 2005). Dès la fin des années 1960, il apparaît nettement que « *les architectes ne pouvaient plus se légitimer simplement sur leurs dessins. Il fallait que réapparaisse une légitimité intellectuelle* » (Id. 2005, p.219). La génération des jeunes architectes autour de 1968 prend donc ses distances à l'égard de ce mode de représentation assimilé à la logique d'une architecture « *bozart* ». Sur cette question du rapport au dessin, Jean-Louis Violeau distingue deux phases : l'une avant 1975 qui aurait correspondu à un moment de rejet fort et de critique de son « *impérialisme* » (Id. 2005, p.210), et la seconde, après 1975, qu'il analyse comme le retour du dessin comme moyen d'affirmation d'une compétence spécifique de l'architecte, notamment par rapport aux sciences sociales¹. Pourtant, si le dessin continue pour l'architecte de constituer en partie un enjeu de distinction et d'affirmation d'une spécificité, au regard de l'analyse de mon corpus

¹ Jean-Louis Violeau cite ainsi Philippe Panerai qui déclare à propos des sociologues : « *Ils ne comprennent pas comment fonctionne le projet. Donc, il y a un truc qu'ils ne comprendront jamais. [...] Je crois que les choses se transmettent aussi par les dessins et pas seulement par les phrases* » (cité dans Violeau 2005, p.391).

recueillant un très grand nombre de discours et complété par des entretiens qui ont permis une étude fine des positions des différents architectes quant à cette question du discours et du dessin, j'aurais pour ma part tendance à relativiser l'idée d'un retour en grâce du dessin et à constater des postures assez ambiguës de chaque acteur sur cette question.

Après 1975 en effet, de nombreux témoignages d'une méfiance vis-à-vis du dessin et plus largement des modes de représentation iconiques continuent d'être largement affichés par les grands architectes-urbanistes. Cette méfiance a notamment eu pour corollaire l'accroissement des enjeux liés au discours.

**... à la méfiance à l'égard des images comme *leitmotiv*
(témoignages de Jean Nouvel)**

« L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger [...] Elle doit s'adresser à l'esprit plus qu'à l'œil, traduire une civilisation vivante plus qu'un héritage. [...] De ce point de vue, l'avenir de l'architecture est plus littéraire qu'architectural, plus linguistique que formel. Si l'architecture devient ce moyen de véhiculer des idées, de signifier par l'espace, l'architecte, par voie de conséquence, est un homme qui dit (avec le construit du langage), qui parle à ceux qui vont venir vivre l'espace qu'il définit. Ce qu'il dit, ce qu'il choisit de dire, est au moins aussi intéressant que sa façon de le dire. »

(Nouvel, 1987, "L'avenir de l'architecture n'est plus architectural", in Goulet 1987, p.162, je souligne).

La rencontre filmée entre les deux personnages, Buren et Nouvel commence sur ces mots de l'architecte, particulièrement éclairants sur son rapport au langage et la place fondamentale qu'il lui accorde par rapport à son architecture :

« [...] les critiques me situent généralement comme un architecte conceptuel, c'est-à-dire que je travaille beaucoup plus avec des mots qu'avec le crayon. Le dessin n'est jamais que la représentation préalable, dès que l'on commence à dessiner, c'est qu'on sait déjà exactement ce que l'on va faire. C'est à l'opposé de la tradition des Beaux-Arts.

Je crois que j'ai été le premier architecte, en tout cas, le premier élève des beaux-arts, c'est sûr, à répondre à un projet uniquement par des feuilles dactylographiées. Les professeurs ont perçu ça comme une provocation, comme une blague alors qu'en fait pour moi ce n'en était pas une du tout. »

(Nouvel in Centre de Création Contemporaine de Tours 1994)

Dans le film du réalisateur Jean-Louis André (1998) *Jean Nouvel : portraits et reflets*, la voix-off revient sur son rapport au dessin :

« Jean Nouvel ne dessine pas, tout juste s'il corrige les dessins des autres. Il se sert simplement du papier comme il se sert des maquettes ou des images de synthèse pour communiquer ou convaincre un maître d'ouvrage. Mais l'essentiel pour lui, c'est le Verbe. C'est par les mots pour lui que s'élabore un concept, qu'il s'affine, qu'il s'impose. Sur ce point, Jean Nouvel n'a jamais varié. Il fut le premier à rendre un discours en guise de mémoire à l'école aux Beaux-Arts. Là où la tradition imposait plutôt un bon coup de crayon. »

Bien qu'affirmée d'une manière particulièrement récurrente chez Jean Nouvel, cette position est en réalité loin d'être aussi marginale et originale que ne le laissent à penser les déclarations de cet architecte. Et, contrairement à ce qu'écrit Christophe Camus, l'opposition entre les postures de Jean Nouvel et Christian de Portzamparc dans leur rapport au dessin n'est qu'apparente et mérite d'être en partie déconstruite (1999). Si en effet, Portzamparc a pu afficher une position prudente quant au discours, du fait des limites qu'il présenterait pour

transmettre l'essence architecturale - essence que respecterait davantage le dessin et l'iconographie - force est de constater qu'il n'a eu paradoxalement de cesse d'affirmer ce genre de pensées et plus largement de prendre position dans les champs architectural et urbanistique au travers de ses discours. Loin de mener au constat d'une disqualification et d'un boycott de ce mode d'expression et de communication, la réalité de cette utilisation du discours par Christian de Portzamparc témoigne ainsi de son caractère incontournable et de l'importance des enjeux qu'il recouvre. Les discours oraux ou écrits de cet architecte sont en effet très nombreux et contredisent largement sa position affichée d'une distance à l'égard du discours.¹

Les déclarations d'un lauréat au Palmarès des jeunes urbanistes du Grand prix de l'urbanisme (2005), viennent conforter un peu plus la thèse d'une distance forte prise à l'égard des modes de représentations iconiques et témoignent d'une volonté de placer le discours au cœur du dispositif de conception et de communication du projet. Comme l'explique le concepteur lui-même, Pierre Roca d'Huyteza, le projet réalisé pour le réaménagement provisoire de la rue Alsace-Lorraine à Toulouse repose en effet, sur la proposition d'un scénario. Il n'a ainsi pas été présenté et « *construit sur une image mais sur quatre idées-forces* » (qui sont : douceur, partage, modernité, concertation). Dans un cours donné à des étudiants de l'Université du Mirail², il s'est attaché à le préciser lors d'une présentation de sa démarche de construction du projet et de présentation au maître d'ouvrage « *l'image ne m'intéresse absolument pas, ce qui m'intéresse, c'est ouvrir un débat* ». Le PowerPoint de présentation du projet de réaménagement de la rue Alsace-Lorraine présenté dans le cadre de la négociation avec la maîtrise d'ouvrage utilise d'ailleurs l'image avec beaucoup de parcimonie et selon des usages très particuliers : soit pour parler du passé du site

¹ Cet exemple permet d'apprécier la distance critique que se doit de prendre le chercheur vis-à-vis des affirmations contenues dans les discours de ces acteurs. Il démontre le caractère essentiel d'un travail de contextualisation d'un discours d'architecte au regard des autres qu'il a pu produire mais aussi de ceux de ses confrères. Cette analyse comparative permet d'éclairer les enjeux de positionnement et l'affirmation d'une distinction individuelle parfois plus déclarée que réelle. N'ayant étudié leur position qu'à partir de deux articles écrits par Françoise Fromonot qui dresse le portrait de chacun des architectes (« Atelier Nouvel. Boîte à concept », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°296, décembre 1994, « Portzamparc, l'agence. Atelier d'artiste », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°302, octobre 1995), l'analyse de Christophe Camus (1999) pêche en partie sur ce point, le chercheur ne parvenant pas à prendre le recul nécessaire par rapport aux stratégies discursives de Nouvel et Portzamparc. Une attention à plusieurs discours de Christian de Portzamparc sur la question apparaît essentielle pour éviter tout contresens. Dans sa rencontre publique avec Philippe Sollers (1998), il donne un certain nombre de précisions qui permettent de saisir les nuances de sa position. Il explique ainsi que selon lui le discours sera par exemple nécessairement insatisfaisant et incapable de saisir la définition de l'essence de l'architecture gothique, de l'importance de la lumière et du rapport à l'apesanteur, ceux-ci étant intraduisibles d'une manière satisfaisante par le biais du langage. L'architecte ajoute d'ailleurs que durant les années 1970, ses lectures d'ouvrages de sémiologie et ses rencontres avec Barthes lui laissaient un arrière goût d'insatisfaction concernant cette possibilité d'une médiation complète par le langage. Dans l'ouvrage qui proposera une retranscription de ses différents échanges avec Philippe Sollers, Christian de Portzamparc sera amené à préciser sa pensée en apportant les nuances qui permettent au chercheur de saisir ces subtilités. Il reviendra largement sur cette question expliquant que, pour lui, « *le poète est celui qui réinterroge la dénomination, remet en question le sens lexical, réécrit la langue. Il éprouve à neuf, ou fait rééprouver et imaginer les sensations, et ces idées, que signifient les mots* » (2005). Le langage poétique serait donc, selon lui, plus du côté de l'image que du discours. Comme le lui fait remarquer l'écrivain, ses doutes portent en réalité plus sur un certain discours et un certain langage rationnels, que sur le langage et le discours en général. C'est donc en réalité une certaine approche du discours, et non le discours en général, que Portzamparc juge incapable d'accéder à l'essence de l'architecture. Le doute de l'architecte ne porte au final pas tant sur le langage lui-même que sur la forme de pensée qui se cache derrière celui-ci. Ce sont donc plus les pouvoirs du discours rationnel de l'ordre du *logos* à tout saisir et tout dire, tels que les entendaient Barthes ou Foucault, qu'il remet en question. Il leur oppose une forme poétique qui relèverait du sensible et dont les pouvoirs seraient par contre illimités pour dire le monde et l'architecture dans sa complexité et sa dimension sensible.

² Conférence de Pierre Roca d'Huyteza (architecte urbaniste) donnée au département de Géographie pour la Licence du Master en IUP le vendredi 27 avril 2007 à l'Université de Toulouse-le-Mirail.

et replacer le projet dans une histoire par l'utilisation de photos anciennes, soit en utilisant l'image comme repoussoir pour remettre en question des solutions qui ont été jugées peu pertinentes et n'ont pas été retenues, soit dans une visée comparative pour présenter d'autres projets similaires réalisés à Londres par exemple, mais jamais pour représenter le projet de réaménagement lui-même. Là encore, si ce genre de posture est systématiquement mis en scène par l'architecte comme une prise de position individuelle quasi-héroïque et distincte de celles des confrères, force est de constater qu'en réalité Roca d'Huyteza adopte une position très actuelle, dans l'air du temps depuis la remise en question de l'enseignement façon « *bozart* » et la crise du référentiel moderniste.

Au-delà des seuls champs de l'urbanisme et de l'architecture, il apparaît important d'analyser aussi ces prises de position en les replaçant dans une tendance plus générale de distanciation face à un certain usage de l'image. S'inscrire dans la perspective d'un tel constat conduit à relativiser les analyses de Christophe Camus sur l'avènement et le règne de l'image. Si son texte est daté de 2005, les références qu'il utilise pour appuyer son discours et démontrer « *une polarisation contemporaine sur l'image* », « *l'émergence d'une société de l'image* » apparaissent relativement datées. L'élargissement des constats établis par les auteurs qu'il cite (Georges Matoré, Georg Simmel ou encore Richard Sennett) à la période contemporaine nécessite en effet d'être modulé. De plus récents travaux ont en effet démontré que l'omniprésence de l'image dans les sociétés contemporaines et les multiples instrumentalisation dont elle a fait l'objet ont entraîné une tendance à une certaine défiance à l'égard de la séduction qu'elle opère et ont alerté sur les trahisons possibles des effets de vérité et de réalité qu'elle produit. Chacun dans leur genre, la conférence de Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* (1996), l'essai *Télémorphose* de Jean Baudrillard (2001), l'essai-enquête d'Ignacio Ramonet *La Tyrannie de la communication* (1999)¹, ou le film *Redacted* de Brian de Palma (2007)², constituent autant de témoignages de cette méfiance à l'égard de l'image et de dénonciation des manipulations et instrumentalisation dont elle peut faire l'objet. Un air du temps auquel les grands architectes-urbanistes, désormais particulièrement soucieux de revendiquer le titre d'intellectuels (et qui, rappelons-le, se sont d'ailleurs plus à multiplier les dialogues publics et privés avec ceux-ci notamment Roland Barthes, Michel Foucault mais

¹ La démonstration de Ramonet repose sur une série d'exemples empruntés à l'actualité et au traitement qu'ont choisi d'en faire les médias de masse. Notamment au travers des cas du faux charnier de Timisoara ou de la manipulation médiatique de la guerre du Golfe, il dénonce les réinventions de l'Histoire construites par les médias et l'abandon de ce qu'il appelle la logique de l'« *information* » pour une logique de la « *communication* » avec tous les travers qu'elle implique : invention de témoignages, d'événements présentés comme réels, non vérification des sources des images et documents utilisés, absence d'indépendance des différents médias et unification de leur production, etc., etc.

² Le film de Brian de Palma s'attache à une déconstruction de la propagande du Pentagone et de l'administration Bush. Il dénonce l'instrumentalisation des images vidéo qu'ils utilisent en les sortant de leur contexte et l'inversion de sens qui en résulte. Il se focalise sur l'exemple de la trop fameuse scène de décapitation d'un soldat américain par des représentants d'Al Qaïda largement diffusée sur toutes les chaînes de télévision. Elle fut en effet donnée à voir comme le symbole de la barbarie de « *l'axe du mal* » sans que ne soient traduits les propos des exécuteurs. Brian de Palma s'est attaché à les passer dans leur intégralité, c'est-à-dire en leur restituant la bande son et traduisant les propos des bourreaux. Ce travail de restitution de l'intégralité du témoignage en bouleverse et en inverse totalement le sens, les bourreaux expliquant qu'ils mettent à mort un des soldats appartenant à l'unité américaine ayant violé et brûlé vive une jeune fille irakienne avant de massacrer sa famille, civils innocents. Par ailleurs, tout le film se construit sur un travail mêlant le documentaire et le fictionnel qui permet à de Palma de replacer aussi ces images dans leur contexte plus général et propose de faire la lumière sur les faits tels qu'ils se sont produits et non tels que les médias occidentaux ont choisi de les réécrire.

aussi Philippe Sollers pour Christian de Portzamparc et Jean Baudrillard pour Jean Nouvel) n'ont pu être que sensibilisés.

Chez les grands architectes-urbanistes, ce changement dans le rapport à l'image ne doit pas s'analyser comme une remise en question complète mais bien plutôt comme un relatif déclin dans l'utilisation que ces acteurs peuvent en faire, ou du moins un recours nettement moins systématique. La plupart des discours écrits ou oraux consultés témoignent soit d'un usage parcimonieux de l'image, soit de son absence. À partir du début des années 1970, « *la création d'une "architecture de contenus narratifs" devient un concept phare* » (Goldschmidt 2001, p.20). La narration et l'élaboration d'un discours construit prend donc en partie le pas sur l'image, « *libér[ant] l'architecture de l'abstraction et de l'hyperfonctionnalisme* » (Id. 2001, p.20). Il semble alors que l'interaction texte / image ne soit donc plus considérée comme systématique, incontournable. Le récent rapport *Images spatiales et projet urbain*, mené sous la direction scientifique d'Enrico Chapel (2005) semble confirmer cette hypothèse issue des investigations effectuées dans le cadre de la présente thèse. Ce rapport s'attache à étudier l'utilisation des images dans les projets urbains. Le terme « image » y est employé dans une acception large et intègre les images iconographiques mais aussi « *verbales* ». Selon les conclusions de cette étude, ces différents types d'images assurent des rôles distincts et, au final, « *ce sont les images verbales qui forment le creuset susceptibles de construire un langage partagé* » (2005, p.9). Les rapporteurs prennent notamment l'exemple du projet urbain Andromède à Toulouse expliquant que l'échec de l'équipe de Christian Devillers au concours serait pour partie lié à l'utilisation d'images de synthèse hyperréalistes alors que le vainqueur n'avait au contraire utilisé que quelques supports iconographiques peu travaillés techniquement et sans détails précis sur le projet. Cette étude de cas et la confrontation avec l'analyse d'autres projets urbains les amènent à constater que le succès de certaines images s'expliquerait par « *la qualité de la déformation dont elles peuvent faire l'objet* » (2005, p.138).

Ce serait donc un certain flou, une certaine flexibilité laissant une porte plus largement ouverte à l'interprétation de l'interlocuteur qui constituerait la meilleure stratégie : « *si l'on croit Barthes¹, l'hyperréalisme ne semble pas la forme la plus adéquate à la déformation mythique* » (Id. 2005, p.140). Les auteurs concluent ainsi que « *l'ouverture, l'évolutivité, la malléabilité du dessin et sa capacité à laisser la place à la parole jouent un rôle majeur dans l'appropriation collective des images* » (Id. 2005, p.141) et qu'« *il faut donc insister sur la place que le temps, le verbe et l'oralité tiennent dans la construction de l'entente entre les acteurs, dans la définition d'une action commune* » (Id. 2005, p.139). Selon eux, du fait d'un flou relatif qui le différencierait de certaines images trop réalistes, le discours présenterait une flexibilité assurant une plus grande liberté d'interprétation au destinataire. Il constituerait par là-même une meilleure stratégie dans le contexte actuel. Ce changement dans le rapport à l'image ne doit pas s'analyser comme une remise en question complète mais bien plutôt comme un relatif déclin, ou du moins un recours plus parcimonieux à l'iconographie. Comme s'attachait également à le démontrer Umberto Eco dans sa théorie de l'œuvre ouverte (1965) et plus largement dans ses différents travaux sur les processus d'interprétation, le discours autorise une très grande variété d'interprétations. Il semble ainsi se prêter plus aisément au consensus, alors que les modes de représentation

¹ Barthes R., *Mythologies* p. 213, cité p.140.

iconiques présentent plus de difficultés pour « *constituer un langage commun* » (Frey 2001, p.28). La relative méfiance à l'égard de ces modes de représentations qui en découle renforce le poids du discours et son importance dans la communication des grands architectes avec leurs interlocuteurs.

Enfin, tout récemment, semble s'observer une tendance au renforcement de cette saturation et une méfiance de plus en plus grande des jurys ou du grand public à l'égard des images et notamment des images hypertechniques. Les critiques se font en effet de plus en plus vives comme celle récente de William Curtis (2008) qui dénonce « *ce que d'aucuns ont appelé "l'effet Bilbao" [et qui] fut une bénédiction ambiguë pour l'architecture : la porte ouverte à une obsession pour l'imagerie vaine, pour une rhétorique visuelle débridée et pour une insipide recherche de la forme pour la forme* » (Id. 2008).

Cependant, si les images et le dessin s'avèrent moins systématiquement utilisés qu'ils n'ont pu l'être par le passé, ceux-ci restent présents dans le processus de conception du projet, contrairement aux déclarations faites en ce sens par certains architectes comme Jean Nouvel. Si l'image n'occupe plus une place aussi primordiale que dans l'approche « *bozart* », elle n'a en effet pas été complètement évacuée, ni de la conception du projet, ni de sa communication. Le dessin, et plus largement l'image, assurent un rôle certain dans le processus de conceptualisation du projet notamment du point de vue formel. La représentation iconique apparaît donc comme une compétence difficilement évacuable pour l'architecte. Elle « *suppose une éducation particulière de l'œil et de l'esprit selon un apprentissage par répétition de gestes sinon muets, du moins toujours un peu laconiques, [et] n'est pas difficilement conciliable avec celle qui, structurée comme un logos, procède d'une conceptualisation opérée à partir du langage* » (Frey 2005, p.87). S'apparentant à deux modes de représentation et de conceptualisation distincts, le discours et l'iconographie ne mettent donc pas en jeu des « *aptitudes mentales* » et des « *performances cérébrales* » similaires, ce qui a pour effet de les rendre insubstituables l'un à l'autre (Id. 2005).

Mettant en doute la capacité d'un architecte à supprimer complètement ces modes de représentations dans la manière de construire un projet, Philippe Panerai revient sur le caractère incontournable du dessin pour la démarche architecturale et urbanistique :

« Mais à un moment, à un moment, je veux dire, il y a un point qui est commun à l'architecture et à l'urbanisme, qui ont des différences (l'architecture qui produit des bâtiments, et puis l'architecture du projet urbain qui serait autre chose), mais si il y a un point qui est commun aux deux, c'est qu'à un moment, il y a des dimensions, et les dimensions, c'est de la géométrie et la géométrie, c'est du dessin, je veux dire point à la ligne. On peut me raconter tout ce qu'on veut. On peut le faire à l'ordinateur aujourd'hui, et non pas avec de l'encre sur du papier comme à l'époque où je faisais mes études, mais, la question, elle est la même. À un moment, la voie, elle doit faire tant de large et puis là-dedans, on découpe, il y a des trottoirs, il y a des arbres que l'on plante, il y a des tuyaux qui passent dessous, à un moment, si ce n'est pas dessiné, personne n'est capable de le construire, donc si l'on veut que ça finisse par se faire, heu, je crois que ça passe par le dessin. »

(Panerai)

Revenant sur les positions adoptées par ces confrères, il propose les analyses suivantes de leur rapport au dessin et au discours :

À propos de Jean Nouvel :

« C'est le vieux truc ! Alors ça c'est le vieux formalisme anti Beaux-Arts, mais qui est exactement, qui fonctionne comme le formalisme Beaux-Arts, c'est exactement pareil, c'est-à-dire que l'on dit un truc, mais attendez s'il y a quelqu'un dont les productions sont dessinées avec soin, c'est Nouvel ! Il ne faut pas raconter d'histoire ! »

« On peut avoir une parole qui est assez imagée pour faire rêver un peu les gens sans montrer le dessin car le dessin n'est pas forcément fait pour faire rêver, mais un jour, je dois dire il balance la tour Agbar à Barcelone quasiment dans l'axe de la diagonale, enfin elle est un peu excentrée sur le côté, mais enfin, elle est prise dans l'axe de pas mal d'autres voies, ce n'est pas venu comme ça par une lecture philosophique. Il faut bien à un moment dire, c'est là qu'elle est et puis, elle fait telle hauteur. Les gens sont engagés dans la forme. »

À propos de Paul Chemetov :

« Paul Chemetov, est quelqu'un qui dessine peu. Il dessine peu, mais il y a des gens qui dessinent pour lui, hein ! C'est une question d'organisation du travail, etc. »

(Panerai)

Comme les exemples donnés par Philippe Panerai invitent à le penser, il existe aussi une certaine variabilité interindividuelle dans le recours à certains modes de représentation, même si de grandes tendances s'observent pour ce groupe d'acteurs. Du point de vue de la représentation architecturale et urbanistique, une distinction peut être opérée entre « processus privé » et « image publique » (Goldschmidt 2001). Or, comme cela a été précisé au cours d'un chapitre précédent, le processus privé et l'organisation de la réflexion sont en grande partie collectifs et requièrent donc que « les idées en question soient présentées de façon à ce que chacun puisse réagir, les transformer, les affiner ou les éliminer » (Id. 2001, p.15). Les représentations iconiques telles que les dessins, photographies, maquettes, etc. jouent dans cette phase un rôle certain. Cependant, si les esquisses et croquis s'avèrent irremplaçables, le discours apparaît également largement mobilisé par l'équipe de conception qui « utilise [...] des moyens de représentation similaire à ceux d'un créateur individuel mais, du fait de besoins accrus en communication, la représentation verbale, entre autre, joue un rôle plus important » (Id. 2001, p.16).

Ainsi, au-delà de la défaveur affichée par certains architectes et malgré l'importance prise par les discours, le dessin et l'iconographie restent des modes de représentation « constitutifs » de l'activité même de l'architecte, qu'il choisisse de les déléguer à ses collaborateurs (les jugeant ingrates ou désormais insuffisamment nobles) ou de continuer à en revendiquer l'utilisation. Mais c'est généralement une attitude plus ambiguë qui caractérise ces acteurs qui se situent dans un rapport quelque peu paradoxal, oscillant entre « fascination et répulsion » (Violeau 2005, p.284) pour le dessin et plus largement l'iconographie. Cependant, s'ils conservent une place certaine dans le processus de formalisation du projet architectural et urbanistique, le discours recouvre pour sa part une

multiplicité d'enjeux par rapport à l'action urbanistique et architecturale qu'il convient d'éclairer plus en détail.

2.2. De la pluralité des fonctions du discours...

Le discours occupe une place privilégiée dans la construction des savoir-faire mais aussi dans la communication de l'architecte-urbaniste avec ses différents partenaires. Il révèle ainsi à quel point « *le fait professionnel n'est pas donné a priori mais bel et bien le fruit d'un travail de construction permanente mobilisant des ressources spécifiques de la part des architectes* » (Chadoin 2007, p.110). Comme cela a pu être esquissé lors de la définition du discours proposé en début de chapitre, cette thèse souhaite s'inscrire dans une « *conception praxéologique* » du langage (Mondada 2006, p.134). Une telle approche insiste sur les liens entre discours et pratiques professionnelles et considère que « *les activités verbales s'imbriquent dans d'autres activités, contribuent puissamment à construire leur intelligibilité, leur sens, à imposer une certaine vision du monde, du contexte dans lequel a lieu l'action, de l'action elle-même* » (Id. 2006, p.134).

Il s'agira donc dans les lignes qui suivent de préciser les différentes articulations qui existent entre le discours et l'action en déclinant les diverses fonctions qu'assume le discours. Celui-ci participe à la fois à la construction des savoir-faire, mais aussi à la mise en valeur de l'action dans la communication de l'architecte-urbaniste avec ses partenaires. Les différents pouvoirs du discours conduiront au final à interroger sa dimension performative et à l'envisager lui-même comme une forme d'action.

2.2.1. Le discours comme lieu d'élaboration des savoirs-faire nécessaires à l'action : l'enjeu cognitif

Afin de dégager l'importance de ces discours pour éclairer la question de l'action architecturale et urbanistique, la théorie du référentiel élaborée dans le champ des politiques publiques semble constituer un bon outil heuristique. Le concept de référentiel recouvre en effet « *l'ensemble des normes ou des référents d'une politique* » (Jobert, Muller 1987, p.52) et permet donc d'aborder la question de la dimension idéale de toute politique, la question de son sens. Il conduit à interroger l'action publique comme le résultat d'un système de représentations et de pratiques¹, au sens où la représentation constitue un « *système d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, orientant les conduites et les communications sociales* » (Jodelet 1989, p.53). Les représentations ne sont donc pas envisagées en elles-mêmes et pour elles-mêmes mais bien plutôt dans leurs articulations avec les pratiques et les actions des acteurs. C'est notamment l'articulation entre ces deux versants des représentations et des pratiques qui nous intéresse dans cette approche.

De fait, bien que le référentiel ait été théorisé initialement pour interroger l'action publique, il semble que son transfert pour questionner des objets différents, mais qui

¹ Au sens où la pratique correspond à « *une action [...] en situation* », « *qui s'insère dans un environnement constitué, notamment d'autres pratiques, et ainsi le transforme* » (Ruby 2003, p.740).

partagent avec elle certaines problématiques, se trouve justifié. Ce travail propose donc de se servir de cet outil pour désigner le système de représentations et de pratiques qui participe à définir et organiser les actions de l'urbanisme et de l'architecture sur la ville. L'idéal est d'ailleurs affirmé comme dimension même de l'architecture et de l'urbanisme par ses principaux représentants. Ainsi, Henri Gaudin dans un entretien réalisé en 1988 et qui fit l'objet d'une publication affirmait : « *L'Architecture, c'est une question d'organisation de la pensée* » (H. Gaudin, Auzanneau 1989, p.32). La même année, dans un documentaire télévisuel, Jean Nouvel expliquait également que : « *l'architecture, c'est de la pensée qui se solidifie, c'est une fiction qui devient réalité, c'est quelques idées qui se matérialisent, quelques sensations fugitives qui se perpétuent* » (in Lafontaine 1988)¹. La double dimension idéale et matérielle apparaît ainsi revendiquée par les concepteurs comme constitutive de l'architecture et de l'urbanisme. Christian de Portzamparc précise en effet que, selon lui, « *l'architecture serait située un peu entre la pensée et la matière* » (in Portzamparc, Sollers 2003, p.44).

Dans ce système, les discours des concepteurs permettent d'agencer un certain nombre de savoirs, de connaissances théoriques et pratiques qui participent à l'élaboration d'un ensemble de savoir-faire indispensables à l'action. Michel Foucault précisait à cet égard que le discours peut se lire comme « *le mouvement d'un logos [...] qui permet à la conscience immédiate de déployer finalement toute la rationalité du monde* » (Foucault 1971, p.50). Il peut donc s'analyser comme assurant une fonction cognitive, heuristique. Revenant sur sa production scripturale, Paul Chemetov explique ainsi que selon lui « *l'écriture structure la pensée* » (1985 puis 2002, p.92)². L'action nécessite une mise en cohérence de la pensée qu'assure en partie le discours. Fonction dont ont parfaitement conscience les concepteurs et qu'ils explicitent d'ailleurs dans leurs propres discours, comme le démontrent à nouveau ces propos de Paul Chemetov : « *C'est à partir d' [une] approche contextuelle, fondamentale, que s'élabore le concept du projet. Le concept, c'est l'intelligence de la sensibilité [...] il faut bien, à partir d'outils intellectuels, bâtir des réponses au déchiffrement sensible que vous faites. Sans cela, vous n'êtes pas un intellectuel : l'architecte est un intellectuel... formalisant donc* » (1982/1983, 2002, p.353)³. Si « *connaissance et langage sont strictement entrecroisés* » et que « *c'est dans le même mouvement que l'esprit parle et connaît* » (Foucault 1966, p.101), le discours présente des vertus organisationnelles qui contribuent à la construction de la cohérence de la pensée.

Ainsi, si « *parler, éclairer et savoir sont, au sens strict du terme, du même ordre* » (Id. 1966, p.103)⁴, les discours de nos acteurs apparaissent alors comme les moyens d'organisation d'un savoir sur la ville nécessaire à l'action sur ce milieu. Les travaux de

¹ Dans cette logique de conception du bâtiment comme une forme de matérialisation de représentations, Castro définit la construction architecturale comme « *métaphore d'une pensée, concentrée sur un seul bâtiment* » (1994b, p.112).

² « Discours aux futurs élèves de l'École nationale des Ponts et Chaussées », conférence publiée dans *PCM Le Pont* (revue des anciens élèves de l'École nationale des Ponts et Chaussées, n°33, févr 1985), publié également en 2002 dans *Un architecte dans le siècle*, Collection « architextes », Le Moniteur, Paris, 463p.

³ « Histoire et modernité, le sens de la ville », entretien dans la *NRS* (Nouvelle Revue Socialiste), n°60-61, décembre 1982-1983, publié également dans *Un architecte dans le siècle*, op.cit..

⁴ Dans *Les mots et les choses*, cette analyse renvoie au langage classique mais il semble que dans une certaine mesure cette dimension puisse être élargie et pertinente pour analyser d'autres discours.

recherche fondamentale des grands concepteurs¹ s'inscrivent par exemple dans ce processus et apparaissent comme des « réservoirs de connaissance » (Giddens 2005, p.79) qui seront engagés dans l'action. Cette dimension du discours comme forme organisée de savoirs, comme « instruments performants de connaissance » (Debarbieux 2003, p.7), comme porteur d'un « enjeu cognitif » nécessaire à l'action (Debarbieux, Vanier 2002) est d'ailleurs revendiquée par les concepteurs eux-mêmes.

Le rôle des discours dans la construction des savoirs architecturaux et urbanistiques

Des cahiers de notes d'Henri Gaudin...

« Un tel écrire, qui consiste, dit Dante, à "signifiare" : " facere signa" - former les signes, advient non pas après, mais dans l'acte même de connaître – de noter – la chose » (2003, p.163).

A l'explication du rôle de la recherche fondamentale par Louis Bergeron...

En préface à un ouvrage de Christian Devillers de recherche fondamentale en histoire urbaine :

« un tissu urbain, une forme urbaine comme un art de vivre appartiennent à la longue durée. Avant d'ajouter, de retrancher ou de transformer dans ces domaines, on conçoit la légitime curiosité de l'architecte, chargé de définir un cadre de vie et de satisfaire les besoins d'une société à un moment de son histoire, à l'égard des antécédents, et sur plusieurs générations » (1981, p.5).

... et Bernard Huet...

« nous pourrions qualifier de fondamentale toute recherche (épistémologique, historique, sociologique, etc.) qui, prenant pour objet l'architecture, contribue à forger l'appareil théorique sur lequel se fonde l'ensemble des doctrines utilisées par l'architecte à un niveau opérationnel dans le projet.

Certaines personnes pourront contester l'existence même de la théorie architecturale ou estimer qu'elle n'est d'aucune utilité pour la pratique. À ceux-là, il suffit d'opposer l'indigence de l'architecture française des 30 dernières années, et de leur rappeler que pendant cette période il n'y eut pratiquement pas de recherche fondamentale, pas d'édition d'ouvrage d'architecture, pas de débats théoriques ni dans la profession ni dans les écoles. La nécessité de la théorie et son influence sur la qualité des projets sont ici démontrées a contrario. »

(Communication au colloque "Architecture, Recherche et Action" à Marseille les 12 et 13 mars 1979, in B. Huet 1981, p.32, je souligne)

C'est en tant qu'articulation que sont pensés les rapports entre savoirs et pratiques, discours et action. Cette perspective interactive correspond d'ailleurs à l'un des axes fondamentaux des écrits de Bernard Huet qui publia en 1981 une anthologie de ces textes théoriques et de ses propositions pour un nouvel agir urbanistique *Anachroniques d'architecture* (1981), *Sur un état de la théorie de l'architecture au XX^e siècle* (2003). Action et savoirs théoriques portés par le discours sont donc conçus comme faisant système, s'enrichissant et se construisant dans des interactions réciproques et dans une forme de dialectique. Bernard Huet précise ainsi qu'à la fois « la construction d'un objet n'est

¹ Les travaux de Bernard Huet (2003), Christian Devillers (1981) ou les nombreux travaux collectifs auxquels participa Philippe Panerai (Castex et al. 1980; 1980; 1986; 1988; 1991; 1997; 2003) sont particulièrement représentatifs de cette exigence.

évidemment possible qu'à partir de l'énoncé de concept » (2003, p.16) et que « la construction alimente [sa] critique » (1981, p.169).

Au travers des différents exemples empruntés au corpus de cette thèse, les discours apparaissent donc comme des lieux de capitalisation et d'incorporation de l'expérience, mais également d'élaboration d'une « *mémoire objectivée* » (Lahire 2001, p.204). Ils sont revendiqués comme des formes organisées de savoirs, comme des « *instruments performants de connaissance* »¹ (Debarbieux 2003, p.7), comme porteurs d'un « *enjeu cognitif* » nécessaire à l'action (Debarbieux, Vanier 2002). Enjeu qui ne doit cependant pas être analysé au détriment des autres rôles assurés par le discours.

En effet, comme le remarquait Anthony Giddens, les « *schèmes d'interprétation* » contenus dans les discours des acteurs assurent non seulement un rôle heuristique mais également communicationnel : « *Les réservoirs de connaissance dont se servent les acteurs dans la production et la reproduction de l'interaction sont aussi ceux qui leur permettent de rendre compte de leurs actions et d'en donner les raisons* » (2005, p.79).

2.2.2. Le discours comme communication et rhétorique de l'action : l'enjeu du « *savoir-dire* » et « *faire-savoir* »

Ces discours correspondent également à des représentations engagées dans une logique de communication impliquant une « *mise en scène sociale des réalisations architecturales* » et urbanistiques (Christophe Camus 1996, p.16). Il convient donc aussi de les analyser en tant que représentations socio-discursives assurant un rôle de communication. Du fait de la vocation sociale de l'action architecturale et urbanistique, du fait de l'appropriation sociale dont ses résultats vont faire l'objet (qui entrent dans des processus complexes de territorialisation ou de reterritorialisation), une certaine forme de communication et de médiatisation apparaît indispensable. Ces discours, ces représentations mises en jeu dans une logique de communication, répondent donc à un enjeu de publicisation. Ils se présentent comme une entreprise rhétorique destinée à justifier et légitimer l'action sur la ville et répondent à la nécessité d'un faire valoir et d'un faire croire. Cette nécessaire « *mise en scène* » correspond donc à ce que Bernard Debarbieux identifie comme un « *enjeu en termes de lien social* » et qui révèle la « *capacité des représentations [...] à véhiculer un sens commun susceptible d'entretenir un lien fonctionnel et imaginaire entre les membres d'une même société* » (Debarbieux, Vanier 2002, p.18). Enjeu dont les architectes et urbanistes ont d'ailleurs parfaitement conscience. Christian de Portzamparc précise ainsi : « *On demandera toujours à l'architecture de s'expliquer. C'est normal. L'architecture est un art public* » (1986, p.9).

Cet enjeu rhétorique et communicationnel fait traditionnellement partie des discours des architectes. La production d'une parole écrite ou orale convaincante n'est en effet pas une nécessité nouvelle. Raymonde Moulin en 1973 observait pour Émile Aillaud l'importance du rôle joué par sa parole pour convaincre ses différents partenaires et déployer une stratégie de séduction efficace. Sa rhétorique avait notamment largement conquis le

¹ Pour reprendre la terminologie proposée par Bernard Debarbieux pour l'analyse de l'iconographie de projet (2003, p.7).

représentant de Bouygues, partenaire de l'architecte pour la réalisation de la Grande Borne : « *Moi je suis drogué par Aillaud. Vous comprenez, Aillaud, vous l'avez vu, je ne sais pas si vous avez longtemps discuté avec lui... je ne sais pas s'il était en forme, mais c'est un homme extrêmement attachant et qui s'exprime très bien comme vous avez pu le constater et qui nous a fait passer son message. Le message d'Aillaud, je le comprends* » (1973, p.160).

Cependant, si la dimension communicationnelle apparaît inhérente au projet architectural et urbanistique, elle fait l'objet d'un enjeu particulièrement exacerbé depuis les années 1970-1980 et la remise en question d'un référentiel de l'architecture et de l'urbanisme modernistes. Les critiques émanant à la fois des chercheurs en sciences sociales, mais aussi de certains architectes et urbanistes, et plus largement de la société elle-même ont porté un coup à la légitimité des concepteurs. Dans le nouveau référentiel qui commence alors à se construire et qui correspond à celui du contexte actuel, la communication apparaît comme un problème majeur. Les écrits de Bernard Huet sont particulièrement éclairants sur l'importance de cet enjeu qu'il a été l'un des premiers à identifier et sur lequel il tenta de sensibiliser ses pairs dès les années 1970. Une anthologie de ses écrits de la période 1970-1980 permet d'apprécier la récurrence de cet enjeu de la communication avec le public identifié, « *aux côtés de la question de l'urbain, [de] la maîtrise des techniques de construction* » (1981, p.92) qu'il considère comme l'un des trois problèmes majeurs de l'architecture.

L'enjeu communicationnel...

... 1970- 1980 : de la tentative de sensibilisation des architectes par Bernard Huet...

« le problème de la communication de l'architecture et de son public repose sur un malentendu : une infime minorité d'individus, au nom d'une vérité infuse et d'une légitimité improbable, a la prétention hégémonique d'imposer un code esthétique, un système symbolique et un mode de vie étranger à toute une population qui continue de ne pas comprendre, de subir avec dégoût l'architecture "moderne" et de vivre obstinément selon ses propres modèles culturels. Ce constat de divorce souvent déploré par les architectes n'a jamais ébranlé leurs certitudes. Au contraire, pour l'Ordre et les Syndicats, les mass média et l'école devraient, comme en d'autres domaines, avoir pour but de reproduire et d'imposer le "bon" goût et les modèles des élites de la classe dominante.

Le malentendu cessera le jour où les architectes comprendront que le goût des masses est une donnée respectable et que la substance de l'architecture ne réside ni dans un style ni dans l'innovation mais dans la qualité intrinsèque des "formes" et des espaces donnée aux objets banalisés. »

(B. Huet 1981, p.93)

... au constat de Christian de Portzamparc en 2000...

Expliquer : « *c'est une chose qui est devenue, je crois, indispensable [...] on est constamment amené à expliquer ce qu'on fait devant des associations seul ou côte à côte avec l'élus et l'aménageur* ».

(Portzamparc in Nouvel, Portzamparc 2000)

... expliquer mais aussi et surtout séduire, la compétence communicationnelle étant devenue un enjeu clé dans les « *stratégies de séduction* » (Goldschmidt 2001, p.19) mises en œuvre par les architectes dans un contexte de *star-system* et de médiatisation extrême des grands noms de l'architecture et de l'urbanisme.

2.3. ... à l'inflation de la logique communicationnelle

2.3.1. L'hypermédiatisation

Le rôle que le discours tend à jouer dans la construction d'une image publique et dans la mise en scène de la figure du grand architecte-urbaniste s'est largement amplifié, d'autant plus accentué encore depuis les années 1980 qui ont vu la logique du *star-system* s'imposer largement dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. L'enjeu communicationnel tend donc à prendre une importance grandissante comme le constatait déjà Véronique Biau en 2001, « *les attitudes de communication qui, récemment encore, établissaient une distinction valorisante par rapport à la moyenne de la profession sont maintenant devenues ordinaires* » (2000, p.88) au point que les jeunes architectes les considèrent désormais comme une dimension incontournable de l'activité professionnelle. Cet enjeu croissant d'un savoir-dire et d'un faire savoir efficaces renforce donc le rôle du discours qui devient un instrument incontournable de promotion des productions architecturales et urbanistiques, de construction d'une image publique d'architecte-urbaniste. La communication discursive participe ainsi à « *l'exercice du pouvoir* » (Cotteret 1997, p.80) de ces acteurs. La compétence discursive a en effet pris les allures d'un enjeu essentiel pour la communication dans le jeu de relations sociales qui les unissent aux différents acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme et plus largement social, entendu que « *communiquer signifie reconnaître et exploiter statut, place et rôle dans l'espace social, pour continuellement affirmer, construire et reconstruire le lien social* » (Jamet, Jannet 1999, p.74). Elle constitue par là-même une ressource essentielle dans les « *stratégies d'autopromotion* » (Biau 2000, p.104) mises en place par les grands architectes-urbanistes. Relevant d'un « *talent en quelque sorte commercial* » (Champy Florent 1999, p.34), le discours devient un moyen particulièrement efficace pour l'architecte pour faire valoir sa place et la maintenir dans les champs architectural et urbanistique. Le discours se donne ainsi à voir comme une véritable « *construction sociale* » au sens où il apparaît comme « *primordial dans la construction de la confiance qui structure la relation aux clients* » (Chadoin 2007, p.336), mais aussi aux autres acteurs, professionnels de l'urbanisme, ainsi qu'aux usagers et habitants.

2.3.2. La remise en question de l'équilibre entre enjeux heuristique et communicationnel

Cette inflation de la logique communicationnelle pose un certain nombre de problèmes, notamment la question de la possibilité de son articulation avec la logique cognitive, heuristique des discours. L'étude du corpus de discours révèle une certaine diversité quant aux conceptions que se font les acteurs concernés des relations entre ces deux fonctions principales des discours et les conséquences de la montée en puissance de l'une d'entre elles. Deux grandes tendances de positionnement se dessinent sur cette question.

❖ *Une conception des enjeux heuristiques et communicationnels sur le mode de l'antithèse...*

La communication contemporaine dont font l'objet l'urbanisme et l'architecture est conçue par certains comme une entrave au développement de la dimension heuristique et à la construction des savoirs. L'excès de communication, la sur-médiatisation sont alors envisagés comme synonyme d'une vulgarisation, d'un appauvrissement de la pensée, et donc comme antithétiques à toute dimension heuristique. Risque, excès de mise en scène d'un marketing architectural et urbanistique dépouillé d'une signification heuristique que dénonce notamment Roland Castro ou Henri Gaudin.

L'hybris communicationnelle pensée comme entrave aux savoirs architecturaux

Un leitmotiv des discours de Roland Castro :

- « le médiatique triompha sur la pensée au point que la "pensée" en vint à célébrer le triomphe du médiatique. »
- « l'image a servi d'écran à la pensée »
- « Cette prise de pouvoir du médiatique [qui] explique que la question de la ville et de la civilisation urbaine, en l'absence d'images, n'existe pas. »

(Castro 1994b, p.147-148)

... et de ceux d'Henri Gaudin :

« C'est bien la Théâtralité qu'il faut incriminer au premier chef dans la négation de l'urbain. Aussi, en ce qu'elle suscite l'écriture et la floraison de signes. Ce n'est pas impunément que la façade fait l'objet de propos nauséux, si l'on sollicite son autonomie, si l'on réclame sa libération c'est parce qu'elle est le lieu idéal d'une disponibilité aux pédanteries et autres citations d'écolier, qu'elle est le support des justifications et des "à la place". »

Les sectataires (sic) du point de vue de la ville comme spectacle ont quelques belles recommandations : mais c'est pour puiser en de légères mises en scène des théâtralités grandiloquentes, écrire une histoire finaliste, découvrir dans le moindre geste les chromosomes du Monumental. Le Néo-classicisme y excelle qui tend la corde à craquer, étire jusqu'à l'infini les perspectives au beau prétexte de faire scintiller les architectures, de leur donner corrélation, en distribue au loin les axes, leur donnant mesure du lointain, en dialoguant avec le Cosmos au prix d'un éloignement des choses proches, d'une solitude glacée. Image de l'Utopie, ou non-lieu : la communication illusoire et terroriste avec ce qui n'est pas d'une communauté immédiate. »

(H. Gaudin 1984, p.179)

Cependant, on peut se demander si cette conception antithétique des pôles communicationnel et heuristique ne conduit pas à une certaine forme d'aporie. En effet, la dénonciation de cet aspect passe nécessairement par une communication par le discours : la transmission d'une pensée et d'une critique concernant les savoirs architecturaux et urbanistiques ne peut se faire sans une communication discursive. Ce qui pose donc problème n'est donc pas tant la médiatisation en elle-même (qui apparaît incontournable pour l'existence même d'une heuristique) mais certains usages de celle-ci et donc une communication qui se ferait sur une insuffisance du contenu, des savoirs à communiquer.

Par ailleurs, la dénonciation que font ces acteurs de la médiatisation apparaît quelque peu paradoxale puisqu'eux-mêmes sont placés et s'évertuent à se trouver au centre des projecteurs, à user largement des logiques de la communication pour mettre en valeur leur production et construire une image publique de grand architecte.

❖ ... à une réflexion sur leur complémentarité...

Cependant, il convient de préciser que la conception antithétique des deux pôles n'est pas dominante dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture et l'aporie qui vient d'être mise en lumière ne semble pas échapper complètement aux acteurs en question. Ceux-ci reconnaissent la nécessité d'une articulation entre ces deux pôles et revendiquent que le communicationnel soit mis au service de l'heuristique. La médiation discursive assure la communication et donc la transmission des savoirs architecturaux, contribuant ainsi à la mise en scène de la compétence de ces acteurs à agir sur la ville. Le dépassement des risques d'une antithèse possible entre les deux rôles assurés par le discours et la possibilité d'une complémentarité repose donc sur la question de l'objectif premier du discours : la communication n'est pas conçue comme objectif, comme fin en soi mais plutôt comme un médium mis au service de l'heuristique. Par exemple, la nécessité de la transmission apparaît comme une récurrence importante dans les discours de Bernard Huet. La construction de la figure du grand architecte-urbaniste semble ainsi passer en partie par son souci et sa capacité à « *faire école* » (Cohen 2002), à informer et à transmettre des savoirs relatifs à l'action sur la ville par le biais de ces discours.

La communication au service de la construction et de la transmission des savoirs
L'exemple de Bernard Huet

« J'ai toujours essayé de faire le rapport dans mon travail, dans mon enseignement et dans mes écrits entre le côté matériel et le côté idéal de ma pratique. Ainsi pensé, l'architecte n'est pas un artiste mais un homme de l'art d'une activité éminemment socialisée » (B. Huet 1981, p.97).

« Ma culture, c'est d'avoir regardé, d'avoir étudié, d'avoir enseigné et d'avoir beaucoup construit » (1981, p.102).

Lors de la création d'une unité pédagogique à laquelle il participa, il explique :

« Le travail d'un enseignant consiste à transmettre un ensemble de connaissances et à s'assurer qu'elles sont correctement assimilées » (1981, p.99).

« [...] l'Unité Pédagogique souhaite développer en priorité :

- l'analyse rigoureuse de la production de l'objet bâti qui nous conduit à élaborer une méthodologie du projet architectural ;*
- la recherche sur l'espace architectural qui permette de constituer une science et une théorie de l'architecture ;*
- l'application des résultats de nos recherches à la formation d'architectes chercheurs, d'historiens, de critiques et d'enseignants » (1981, p.82).*

. « Il est peut-être nécessaire de réaffirmer très fortement le caractère pratique de l'enseignement de l'architecture au moment même où un important travail théorique est entrepris. En effet, toute coupure entre théorie et pratique mènerait à l'opposé des buts recherchés par l'Unité Pédagogique n°8 » (1981, p.83).

« Comme si le langage était toujours à distance de l'action, comme s'il n'était pas lui-même, à l'occasion, action »

Bernard Lahire (2001), *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, p.280.

2.3.3. Le discours comme action ou les pouvoirs du discours

C'est à l'articulation de ces deux fonctions, de ces deux pôles - heuristique et rhétorique - que se construisent la compétence et la légitimité de ces concepteurs à agir sur des espaces urbains. Ainsi, l'éclairage des fonctions que le discours assure par rapport à l'action conduit à poser la question de son pouvoir puisque comme le remarquait 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* » (1971, p.12).

Si les conceptions de sens commun réduisent le discours à un simple et pâle reflet, plus ou moins déformé de l'action, l'analyse des différents rôles qu'il assure conduisent à le penser d'une manière moins simpliste et à le considérer comme un élément incontournable d'un système d'action particulièrement complexe. Une étude des rapports entre discours et actions qui se limiterait à constater leur degré de décalage ou de correspondance et à critiquer les premiers en argumentant qu'ils ne représenteraient pas d'une manière « réaliste » la production architecturale et urbanistique serait donc particulièrement hors de propos. Ce genre d'analyse serait d'autant plus contestable dans le cas des discours des grands architectes-urbanistes que ceux-ci n'ont pas pour ambition d'être de simples reflets ou descriptifs des actions de ces acteurs. Bien plus qu'un simple ornement efficace. Ils ont en effet une dimension performative et peuvent être considérés comme des formes d'action. La dimension performative est ici entendue au sens où la définissait John Langshaw Austin, comme capacité de l'énonciation à réaliser une action (1970)¹. Le discours prend de fait « *le statut d'une deuxième forme de production architecturale* » de « *qualité de production culturelle signifiante* » pour reprendre les expressions de Véronique Biau qui s'inspire de la réflexion menée par Pierre Bourdieu sur le discours dans le champ de la mode vestimentaire² pour analyser le fonctionnement professionnel des architectes (2000). Il constitue une forme d'action et de pouvoir, un atout incontournable pour « *obtenir la reconnaissance de la légitimité* » (Bourdieu, Passeron 1970, p.157). L'art du discours, la capacité à entrer en « *conversation* » réelle ou symbolique avec un auditoire, un lectorat, un public devient donc une arme utilisée par l'architecte pour assurer sa promotion puis sa « *conservation* » dans les champs architectural et urbanistique (*Id.* 1970, p.157).

¹ « Performatif : énonciation qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, *font* quelque chose (et ne se contentent pas de la *dire*). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation, dans ce cas, est une perlocution), ou des deux façons à la fois. » (Austin 1970, p.181).

² Roland Barthes, 1977, *Système de la mode*, Paris, PUF.

« Quand on parle, on joue aussi avec sa vie. »

Jean-Louis Violeau (2002), « Mai 68. Entre histoire et mémoire... », p.47.

3. Le discours comme mise en mots des actions

« Le temps est pour le langage son mode intérieur d'analyse »

Michel Foucault (1966), *Les mots et les choses*, p.104

Par ailleurs, ces discours de référence présentent une particularité notoire. Contrairement à des discours ponctuels pour l'inauguration d'une construction ou la simple présentation d'un projet par exemple, ils ne se focalisent pas sur une seule production architecturale mais articulent au sein d'une même structure discursive à la fois *une réflexion rétrospective* sur des espaces produits et soumis aux usages et aux logiques d'appropriation, *une réflexion d'accompagnement* d'espaces en cours de construction et *une dimension prospective* concernant des espaces à construire ou à modifier. Ils conduisent donc à interroger l'action comme un processus complexe - allant du projet, de la conception au résultat matériel, à la forme bâtie et appropriée, en passant par la phase de la construction - mettant en jeu la capacité réflexive de l'acteur.

3.1. Le discours comme lieu de construction d'une réflexivité accrue

Pour Anthony Giddens, si la capacité réflexive s'avère « *constamment engagée dans le flot des conduites quotidiennes, dans les divers contextes de l'activité sociale* » (2005, p.33) et apparaît donc inhérente à tout acteur quel qu'il soit, il semble qu'elle prenne une actualité particulière dans le cas des discours des grands architectes-urbaniste et ce pour trois raisons :

- le « *contrôle réflexif* » rendu possible par le discours (*Id.* 2005, p.54) :
La logique de la médiation langagière inhérente à ce mode d'expression implique une particularité dans le déploiement de la pensée. Il assure en effet une sorte de mise à distance des représentations mentales des acteurs, une « *rupture avec l'immédiat* » (Foucault, 1966, p.98) et induit donc une réflexivité accrue. Comme le remarquait en effet Antony Giddens : « *non seulement les acteurs humains sont capables de contrôler leurs activités et celles d'autres acteurs dans le cours régulier de leurs conduites de tous les jours, mais ils sont aussi capables "de contrôler ce contrôle" dans leurs consciences discursives* » (*Id.* 2005, p.79, je souligne).
- la spécificité du groupe d'acteurs considéré et du fonctionnement de leur profession :
Les concepteurs en tant que "fabricants d'espaces" produisent une action à vocation sociale qui nécessite donc une forme de réflexivité exacerbée. Cette réflexivité apparaît particulièrement élaborée, au point que son processus de construction n'échappe pas à la

« conscience discursive » des concepteurs –c'est-à-dire « à la capacité qu'a une personne d'exprimer ce qu'elle fait de façon discursive, de mettre en mot les choses » (Id. 2005, p.93) - alors que pour d'autres acteurs elle ne dépasse pas le stade de « la conscience pratique, laquelle est tout ce que les acteurs connaissent de façon tacite, tout ce qu'ils savent faire dans la vie sociale sans pour autant pouvoir l'exprimer directement de façon discursive », (Id. 2005, p.33).

- le contexte actuel qui succède à « une ère du soupçon » et à la crise de légitimité qu'a connue l'action urbanistique et architecturale après 1970. Dans ses travaux sur les architectes et urbanistes au début des années 1970¹ Françoise Lugassy observait une tendance très nette chez ces acteurs d'adoption d'une posture surplombante face aux usagers et habitants. Le contexte actuel se caractérise par une nouvelle composition et approche du système d'acteurs et par le passage d'une conception verticale et hiérarchisée à une conception davantage horizontale. Les professionnels de l'urbanisme et de l'architecture ont désormais une « attitude très réflexive » (Debarbieux 2003, p.26) et adoptent une position moins hégémonique face aux autres acteurs. La stratégie actuelle des professionnels participant à la production des territoires consiste en effet en la « construction d'une véritable intelligence collective du territoire ou du milieu correspondant » (Id. 2003, p.28). Cet impératif n'échappe d'ailleurs pas à la conscience discursive des architectes et urbanistes qui l'explicitent parfois très clairement, comme en témoigne ce propos de Paul Chemetov : « la part intellectuelle de chacun croit dans la production contemporaine, dans la formation reçue, dans l'information répandue. La dénonciation des pseudos-experts se retourne contre notre part réflexive, vise la capacité d'expertise, l'expérience que chacun peut théoriser, tout au moins formuler » (1996, p.91).

La génération d'architectes-urbanistes dominante à l'heure actuelle est en effet issue de la crise de la fin des années 1960 et des années 1970. Elle s'est en partie construite à une époque de remise en question. Or, comme le constatait Jean-Louis Violeau : « un corps en crise est plus réflexif, plus incliné à l'interrogation sur soi qu'un corps pour lequel tout va de soi » (2005, p.287). Le caractère particulièrement prolifique de leurs discours écrits et oraux en témoigne. Les acteurs étudiés dans le cadre de cette thèse se caractérisent bien par une volonté de réflexivité accrue au regard de la génération précédente pressée par l'urgence de construire vite, à moindre coût et en grande quantité :

« Tous les architectes qui ont beaucoup produit dans la génération qui a été mise au..., qui est arrivée sur le travail juste à la Reconstruction, alors là, ils avaient une avenue devant eux. Ils pouvaient foncer. Ils se sont récoltés des commandes immenses, à la fois de production en série de logements, ça a donné les grands ensembles qui n'ont pas toujours été des réussites mais aussi d'abord les plans de reconstruction des villes. Et là, ce sont les architectes qui ont fait ça, les formations d'urbanistes à l'époque étaient très très faibles du point de vue de la quantité de gens. Donc les architectes se sont lancés là-dedans, avec tout ce qu'ils savaient faire, la composition plus grande, etc. Et du coup, cette énorme commande qui leur est tombée

¹ Cette forme de condescendance transparaissait chez les architectes et urbanistes dont l'« attitude consist[ait] à ne pas se référer à l' "opinion publique" » et à « se situer de droit au-dessus du public ». Ce comportement était analysé par Françoise Lugassy comme le témoignage d'une « dévalorisation des désirs de l'usager, ramenés à une pauvreté de son imaginaire, une tendance au mauvais goût et à la médiocrité » (1972, p.63).

dessus rapidement et les a occupés jusqu'à leur mort, a fait que, sans doute, très peu d'entre eux ont vraiment pris le temps d'écrire, quelques-uns. »

(Panerai)

Cette intensification de la réflexivité correspond d'ailleurs à une évolution qui ne touche pas les seuls champs de l'architecture et de l'urbanisme mais qui s'inscrit bien plus dans une tendance sociale générale. Yves Chalas définit en effet la société contemporaine comme « *société de la réflexivité* » (2004, p.232). Viviane Claude décrit la période actuelle comme une ère de la « *réflexivité généralisée* » qui correspond à « *sortie d'une époque où l'on a cru avoir des solutions cartésiennes face à cet inconnu* » (2006, p.230). Alain Bourdin va pour sa part jusqu'à évoquer ces changements comme le fruit d'une « *petite révolution copernicienne qui fait que l'on consacre moins d'efforts à la technologie de l'action qu'à sa connaissance : autrement dit, on remplace le "comment bien agir ?" par un "comment bien connaître son action ?"* » (1996, p.39). La récurrence de cette question dans les travaux récents de ces différents chercheurs témoigne donc de l'actualité de cette question dans le champ de l'urbanisme et, plus largement, dans le monde social. Elle correspond de fait à un enjeu fort pour les grands architectes-urbanistes dont les discours constituent un moyen privilégié pour amorcer des retours réflexifs. Reste à comprendre quelle particularité dans le déploiement de la pensée assuré par le discours permet aux grands architectes-urbanistes de construire cette forme de réflexivité accrue.

3.2. Trois déclinaisons de l'action comme processus

3.2.1. La dimension rétrospective : le retour sur expériences

Tout d'abord, les discours de ces acteurs comportent le récit et l'explication d'actions sur la ville qui appartiennent au passé, des « *analepses* ». Dans le cadre d'un récit, le terme d'« *analepse* », proposé par Gérard Genette (1972) désigne le procédé discursif qui consiste à effectuer un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration. L'« *analepse* » correspond donc au récit d'une action passée. Ces retours en arrière assurent un rôle explicatif, pédagogique. Ils permettent au concepteur de construire le sens de son action passée mais aussi d'expliciter et d'en communiquer les enjeux. Ils s'inscrivent donc à la fois dans un processus de justification, de légitimation et de valorisation de ces actions accomplies par les grands architectes-urbanistes.

Ainsi, revenant sur la production du centre culturel Jean-Marie Tjibaou (1991-1998) à Nouméa, Renzo Piano explique son souci de mise en scène de la culture Kanak au travers de la reprise des principes de construction de sa tradition bâtitrice et de l'intégration de certains éléments de cette culture locale. Il met en évidence un des axiomes de la production architecturale et urbanistique : l'adaptation du projet au contexte.

La production du centre Tjibaou : l'explicitation des enjeux de la réalisation

« J'ai d'une part l'habitude, bonne ou mauvaise je ne sais, de commencer à travailler un projet à partir de sa philosophie, son contexte, son environnement, mais d'autre part d'élaborer sa conception autour de la pièce qui le forme » (Piano in Bordaz, Piano 1997, p.27).

« Nous avons essayé d'intégrer tout ce qu'il était possible de prendre, sans tomber dans le pittoresque, et certainement il y a dans cette construction quelque chose qui appartient au lieu. La matière, la façon de traiter le bois, de courber les pièces, et surtout nous avons tenu compte du climat. [...] Voilà un mode qui appartient à l'histoire de la construction du Pacifique. Le reprendre, c'est une façon d'adopter comme des anthropologues pourraient le faire, les éléments d'une culture, en l'espèce, le rapport avec le climat. » (Id. 1997, p.54).

L'enjeu dans ce projet était donc pour les concepteurs *« d'être les interprètes d'une culture envisagée dans sa globalité »*, de proposer un *« projet à la frontière de l'architecture et de l'anthropologie »*

(Id. 1997, p.62 et 58).

En outre, les actions des grands concepteurs apparaissent comme des résultats qui ont contribué à modifier ou à produire un espace désormais approprié, vécu, s'étant donc constitué en tant que territoire ou faisant l'objet d'une nouvelle forme de territorialité. Ce recul temporel permet aux concepteurs de porter un regard rétrospectif, distancié et critique sur ces actions.

L'action passée ou la distance réflexive

L'action sur les banlieues, distance réflexive, ironie et auto-critique chez Paul Chemetov

« Pour aborder le problème de la réparation, celui du recyclage de l'existant dans une ville, j'évoquerais mon expérience à Marseille. [...] La rénovation de chaque quartier fut l'occasion de plaquer un masque nouveau, des costumes d'arlequin sur les pauvres ou vieilles gens qui l'habitaient pour présenter une face plus aimable à la société. »

(Chemetov 2002, p.46)

La question de la participation et de l'intégration des acteurs "ordinaires" au projet, la position modeste d'Henri Gaudin :

« Je réponds à certaines choses, Jean Nouvel à d'autres. Nous sommes impuissants à répondre à une totalité. Je crois que c'est le fait de notre siècle. »

(Gaudin in H. Gaudin, Auzanneau 1989, p.27)

Du fait de la distance critique sur lesquels elles reposent, ces analepses apparaissent comme de véritables retours sur expérience. Elles participent donc à la construction de la légitimité d'un concepteur en lui permettant de mettre en scène et de revendiquer ses expériences d'action.

Le retour en arrière : construction et mise en scène de l'expérience

« Nos expériences nous aident à construire la manière dont on perçoit les choses et d'une certaine façon, dont on peut exercer cette mémoire lorsqu'on a soi-même à se poser la question de savoir comment on ferait un quartier, comment on y habiterait, comment on le transformerait »

(Chemetoff 2006)

Ayant à leur charge de mettre en évidence les expériences des actions passées, ces retours en arrière confèrent ainsi une compétence et une légitimité à l'acteur pour ses actions en cours et à venir.

3.2.2. La dimension actuelle : accompagner l'action

Le discours intègre également parfois la question de l'action en cours. Il assure alors un rôle quasiment unique d'accompagnement, d'explication et de communication, l'absence de recul temporel ne permettant pas un retour réflexif du même ordre que pour les actions advenues. Cependant, les difficultés rencontrées par le concepteur sont souvent mises en relief, ce qui permettra de valoriser leur résolution une fois l'action advenue, ou de relativiser l'échec du projet ou de la réalisation mais aussi les éventuelles critiques futures qui pourraient l'entacher. Leur présentation constitue donc un enjeu stratégique dans la mise en scène de l'action en cours, comme témoigne la description de son projet berlinois par Renzo Piano en 1997.

Le projet en cours et ses difficultés : un enjeu contextuel problématique dans le cas berlinois

« Une ville qui a la force de Berlin est capable de survivre même à un vide de trente ou quarante ans. Je pense donc possible de réussir mais le problème est que l'on est ici confronté à un lieu historique réputé magnifique, alors que tous les monuments ont disparu. Dans un lieu historique, vous avez l'avantage de trouver les monuments. À Berlin, il ne reste rien à quoi s'accrocher. [...] quand [...] vous vous retrouvez en face d'un vide total, tout en étant conscient qu'autrefois c'était le centre historique de la ville, vous ressentez alors une sorte de paralysie : construire avec les contraintes d'un lieu historique mais sans les repères qu'il donne en général, c'est une tâche éprouvante »

(Bordaz, Piano 1997, p.78)

3.2.3. La dimension prospective : préparer l'action

Enfin, les discours présentent bien souvent des propositions plus ou moins précises et élaborées pour des actions à venir. Un nouveau recours aux concepts de Gérard Genette (1972) permet d'explicitier cette dimension. La logique de prospective, d'anticipation contenue dans les discours peut en effet se lire comme une « *prolepse* », comme le récit d'une action à venir.

La mise en scène d'une action à venir

Dans un entretien de 1991 publié dans *Télérama*, Paul Chemetov décrit ainsi sa quête du meilleur geste architectural :

« Je passe mon temps à me promener dans des endroits sans but précis, dans des bureaux, des bistrots en banlieue, et à me demander comment je pourrais provoquer l'effet maximum avec une intervention minimum. [...] Mon rêve secret serait, sur un très beau paysage comme ceux qu'on voit en voiture ou en train, de bâtir un mur, un pont, peu importe : une simple ligne pour conjuguer la nature et la création humaine. »

("Autoportrait", *Télérama* n°2175, 18 septembre 1991, réédité dans 2002, p.84)

Ce souhait et cette quête affichés par Paul Chemetov aboutiront à la réalisation en 2002 d'un projet paysager, la Méridienne verte¹. Cet exemple permet de saisir que ces sortes de « *prolepses* » constituent un point particulièrement important puisqu'elles mettent en jeu la capacité du concepteur à se projeter dans le futur et à envisager ses actions selon une logique évolutive, de progression de la compétence au fil du temps, qui permet de « *préparer et [de] donner du sens à l'évènement* » futur (Lahire 2001, p.287).

« Il s'agit pour l'architecte d'attester d'une légitimité et de rendre palpable sa future intervention auprès du client. De fait, la relation au client ne se construit pas seulement sur la seule présentation du diplôme. Elle procède surtout, et d'une relation sociale dans laquelle le dialogue tient une place de toute première instance, et de l'importance de la mise en mots de l'acte de concevoir lui-même. »

Olivier Chadoin (2007), *Etre architecte : les vertus de l'indétermination*, p.347

3.3. La construction d'une œuvre comme horizon des discours

Au sein d'une même structure, le discours déploie et décline donc l'action comme processus selon les trois modalités qui viennent d'être évoquées. Se présentant comme le lieu de conjonction des différents temps du processus d'action, le discours permet à l'acteur une prise de distance par rapport à celle-ci et de l'appréhender d'une manière synthétique et réflexive. Qu'elle soit advenue, à venir, ou en cours, toute action s'inscrit ainsi dans un ensemble discursif révélateur de la construction progressive, évolutive d'une « *œuvre* »². Le

¹ La Méridienne verte est un projet paysager qui fut réalisé par Paul Chemetov à l'occasion de l'an 2000. Il a consisté en la matérialisation du méridien de Paris qui traverse la France du nord au sud par la plantation d'arbres tout le long de son tracé. Sa dimension symbolique forte en a fait un lieu d'évènements et de manifestations sociales ponctuelles. Ainsi pour le 14 juillet 2000, un pique-nique fut organisé le long de cet axe. En février 2007, « *la marche du vivant* » fut l'occasion d'une grande traversée de la France, du sud au nord organisée sur le thème de la rencontre et du dialogue avec les habitants sur la question de l'amélioration des conditions de vie et les différents enjeux qu'elle recoupe, qu'ils soient environnementaux ou sociaux (éducation, santé, lien social, etc.).

² « *Œuvre* » doit ici s'entendre comme l'ensemble des productions d'un architecte, comme on parle de l'œuvre d'un écrivain pour désigner l'ensemble de ses écrits.

discours participe largement à construire la cohérence de cette œuvre puisque, comme le remarquait Michel Foucault dans *les Mots et les choses*, « le langage est analyse de la pensée : non pas simplement découpage, mais instauration profonde de l'ordre dans l'espace » (1966, p.97). La compétence de ces grands concepteurs se construit donc en partie sur une forme de réflexivité complexe qui repose sur la capacité à articuler avec cohérence au sein du discours les différentes temporalités, les trois temps de l'action comme processus qui ont été distingués. La réflexivité de ces concepteurs apparaît donc particulièrement élaborée puisque son processus de construction n'échappe pas à leur « conscience discursive » (Giddens 2005).

Les discours comme construction d'une œuvre : la mise en perspective des différentes actions

A l'occasion de la publication d'une anthologie de ses écrits de la période 1970-1980, Bernard Huet constate que ce fut un « *exercice instructif [...], car il m'oblige aujourd'hui à évaluer le chemin parcouru, à découvrir grâce à la lucidité que me donne le recul du temps, la continuité profonde cachée derrière une discontinuité apparente et surtout à vérifier l'intégrité de ma position actuelle face à l'évolution de l'architecture contemporaine* »

(Avant propos 1981, p.5) ;

Lors d'un entretien réalisé à cette occasion, répondant à Maurice Culot, il explique :

« *tu as raison de remarquer que mes positions ont évolué. Quand je relis les textes que j'ai écrits, je me rends compte qu'il y a une évolution et qu'il y a des choses qui, maintenant, s'éclairent différemment. Ce que j'ai écrit à une certaine époque était le fragment d'un puzzle qui est en train de se constituer, et comme c'est un processus qui se fait par liens et connections entre fragments, je ne renie pas ce que j'ai écrit* »

(Culot M., août 1980, *Conversation avec Bernard Huet* dans Huet 1981, p.170) ;

Tout aussi conscient de ce processus, Chemetov déclare également :

« *Et je crois que face à quelqu'un qui critiquerait mon travail, disant : ceci est plus réussi que cela, je pourrais le défendre et l'attaquer en rappelant cette citation : "Je suis un homme d'œuvre, et la première ligne de ma première œuvre prendra tout son sens quand j'aurai mis un point final à la dernière"* » (Roger Vailland)

(Chemetov, 1984, "Le militant comblé du modernisme", entretien publié dans Le Dantec, *Enfin l'architecture. L'histoire d'un renouveau*, Paris, éd. Autrement, republié dans Chemetov 2002, p.335)

Il apparaît particulièrement intéressant de noter que dans le dernier exemple, la revendication de la construction d'une « œuvre » de grand architecte passe par la référence à l'écrivain, Roger Vailland. Cette référence est utilisée dans une stratégie discursive de légitimation qui présente l'action non comme manifestation ponctuelle, mais bien plutôt comme inscrite dans l'ensemble des actions qui ont pu, peuvent et pourront s'inscrire dans l'œuvre du concepteur.

Par ailleurs, si la compétence de ces concepteurs repose en partie sur leur capacité à mettre en mots la cohérence d'une « œuvre », celle-ci se construit également à partir de stratégies qu'ils adoptent pour prendre position d'une manière subtile dans un système d'acteurs pluriel.

« Faut-il considérer alors les architectes et les urbanistes, non plus comme les conseillers du prince, mais comme ce que Kant appelait les spectateurs et les citoyens du monde, c'est-à-dire ceux qui donnent sens à l'action en favorisant l'émergence et le déploiement "d'enthousiasmes", comme "analogues de ferveurs civiques" ? »

Bernard Haumont (1996), « Enseignement, déontologie, éthique »

4. Le discours reflet d'enjeux de positionnements complexes

« Les acteurs [...] se "positionnent". Ils se positionnent ou se "situent" dans l'espace-temps [...] ils se positionnent aussi dans un système de relations, comme le suggère elle-même l'expression "position sociale".

Les systèmes sociaux n'existent que dans et par la continuité des pratiques sociales, qui s'évanouissent dans le temps, mais certaines de leurs propriétés structurelles se caractérisent mieux en tant que relations entre des positions et des pratiques. [...] Une position sociale suppose la définition d'une "identité" précise dans un réseau de relations sociales [...]»

Anthony Giddens (2005), *La constitution de la société*, p.133

Un des enjeux des discours contemporains des grands architectes-urbanistes consiste en l'affichage d'une approche relationnelle qui se décline avec les différents acteurs de l'architecture et de l'urbanisme désormais pensés comme des partenaires à part entière. Cette stratégie relationnelle est à mettre en lien avec les évolutions socio-historiques qui ont touché le champ de l'architecture et de l'urbanisme depuis la fin des années 1960 (crise de l'architecture et de l'urbanisme modernistes, déclassement de l'architecte, évolution des modes de production et de gestion de la ville) qui ont induit chez les grands architectes-urbanistes, un changement de posture et de conception de leur rapport aux autres. Olivier Chadoin soulignait en effet l'inflation de l'enjeu d'« articulation », de « médiation » (2007, p.271) dans le travail de l'architecte. Cet enjeu s'avère aussi présent dans la communication, et notamment dans les discours qui permettent aux architectes de se mettre en scène comme les médiateurs entre différents référentiels.

4.1. Des discours à prétention pérenne : la notion de contextualisation élargie

Comme le rappelait Dominique Maingueneau, s'« il n'y a de discours que contextualisé » (Maingueneau, Charaudeau 2002, p.189), force est de constater l'originalité de ceux des grands architectes-urbanistes de ce point de vue. Du fait de la diffusion et de la transmission importante dont ils font l'objet, ces discours se caractérisent en effet par la

pluralité de leurs réactualisations dans des contextes différents de celui de leur énonciation. Leur réception dépasse donc largement le contexte de leur première énonciation.

Pour les discours oraux, les conférences du Pavillon de l'Arsenal fournissent un bon exemple. Elles sont initialement prononcées dans un contexte particulier et devant un public principalement composé de professionnels de l'urbanisme et de l'architecture (encore que soient parfois aussi présents des représentants d'associations d'habitants et d'usagers, et d'autres acteurs plus "ordinaires"). Cependant, bien souvent, les conférences sont aussi filmées, retranscrites et donc reçues dans des cadres différents de ceux de leur énonciation initiale. Cette transmission et cette diffusion conduisent à une multiplication des différents contextes possibles de réception et des différents récepteurs qui leurs correspondent. Les films de ces conférences sont par exemple proposés en libre service au Pavillon de l'Arsenal. Ils sont donc susceptibles d'être visionnés par des publics très différents et plus larges, notamment des acteurs "ordinaires" (habitants, touristes, publics scolaires...). Quant à elles, une fois publiées, les retranscriptions de ces conférences font au moins l'objet d'une diffusion dans les bibliothèques ou centres de documentations spécialisés et sont ainsi accessibles aux étudiants ou professionnels de l'architecture et de l'urbanisme.

Si l'exemple des conférences du Pavillon de l'Arsenal témoigne d'une logique de diversification et d'élargissement des publics, inversement la conservation et la transmission sur la longue durée peuvent aussi conduire au passage d'un public très large à une focalisation sur un public plus spécifique. Les émissions réalisées et diffusées par et sur les grandes chaînes télévisuelles en sont un exemple. À l'origine destinées à un très large public, elles font ensuite l'objet d'un enregistrement sur cassette ou DVD et sont diffusées et transmises à des bibliothèques spécialisées comme celles des écoles d'architectures. Qu'ils soient oraux ou écrits, ces divers discours sont donc susceptibles d'être réactualisés dans des contextes très différents pouvant s'éloigner de celui pour lequel ils ont été produits.

Non seulement ces acteurs ont conscience de ces phénomènes et savent pertinemment que leur parole est destinée à dépasser le simple cadre de son énonciation mais ils tentent d'encourager le processus en cherchant à produire une parole pérenne. Chaque discours témoigne d'un souci d'articuler la prise en compte des destinataires et du contexte d'énonciation immédiat avec, plus largement, les différents interlocuteurs possibles de l'action architecturale et urbanistique. Il s'agit donc d'une contextualisation élargie au sens où la logique de « *l'actualité* » de ces discours s'articule à celle de leur « *postérité* » pour reprendre les notions proposées par Guy Lambert (2006) dans son analyse des discours d'Auguste Perret. En effet, la parole du concepteur ne peut faire l'économie d'une certaine forme d'« *actualité* », de pertinence et de réponse aux problématiques du contexte immédiat et restreint de son énonciation. Cependant, elle témoigne également d'une volonté de « *postérité* » et ménage aux discours une flexibilité qui leur assure une diversité de réactualisations possibles dans différents contextes de réception plus ou moins éloignés de celui de leur énonciation¹. L'ambition de cette parole, de s'adresser à tous et de déborder les

¹ Selon moi, le constat de cette ambition pérenne ne doit pas pour autant conduire à constater une forme de « *décontextualisation* » comme le propose Guy Lambert. Cette conclusion est même à mon sens contradictoire avec le souci dont témoignent ces discours d'articuler « *actualité* » et « *postérité* ». Il s'agit davantage d'une contextualisation élargie au sens où la diversité des contextes d'énonciation futurs, la prise en compte de la postérité ne se fait pas au détriment du contexte de l'énonciation restreint mais vient s'y ajouter, s'y superposer. Bien plutôt

frontières du contexte immédiat de son énonciation s'avère particulièrement révélatrice d'un souci de consécration et de la quête d'« immortalité »¹ de ces acteurs. Elle témoigne d'une tentative d'auto-construction d'« une image publique » (Lambert 2006). Au travers de leurs discours, les grands architectes-urbanistes participent à la mise en scène de leur mythologie personnelle, à la construction de leur propre postérité.

Ce souci d'éternité, de pérennisation de la parole apparaît comme une préoccupation récurrente chez les grands architectes. Un des exemples les plus éloquents de la manière dont le concepteur organise sa propre postérité est certainement celui de Le Corbusier. L'architecte moderniste créa une fondation éponyme² ayant notamment pour vocation la réunion des objets et discours dignes de le représenter et de participer à la construction du mythe corbuséen tel qu'il l'envisageait. Cette ambition de pérenniser sa propre parole a pour conséquence la production d'un discours qui superpose au contexte de l'énonciation immédiat et premier, une pluralité des récepteurs possibles (allant des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture aux acteurs "ordinaires").

Cette contextualisation élargie présente donc un véritable atout pour les grands architectes-urbanistes. Au-delà des différents contextes d'énonciation, la relative stabilité de leurs discours assure en effet à ces acteurs la construction d'une image publique cohérente sur le long terme. Elle s'avère donc être un enjeu important de crédibilisation auprès de leurs différents interlocuteurs et une garantie de reconnaissance de leur légitimité.

Ces discours ne témoignent donc pas seulement d'un contexte d'énonciation particulier mais aussi du système d'acteurs dans lequel se trouve le concepteur, de sa prise de position à l'intérieur de celui-ci. Par conséquent, ils permettent de dégager quels sont les impératifs et les possibilités du contexte auxquels sont soumis ces acteurs pour agir sur la ville.

4.2. Une position paradoxale : entre nécessités de la conformité et stratégies de la distinction

Pour reprendre une interrogation formulée par Anthony Giddens et l'appliquer au contexte particulier de mon travail, il s'agit ici de se demander « *dans quelle mesure [les acteurs] font [...] usage de règles et de ressources qui renvoient à un contexte plus large que celui plus immédiat et plus restreint de leur action* » (2005, p.361). En tant qu'actes situés les discours apparaissent révélateurs du système d'acteurs dans lequel se trouvent les grands

qu'une « décontextualisation », ces discours sont ainsi caractérisés par une pluralité et une diversité des contextes de réception pris en compte.

¹ Dans une de ses conférences (1994a), sur un ton provocateur et avec toute l'emphase propre à son style, Roland Castro explique ainsi que ce qui caractérise avant tout les architectes c'est l'acte même de « *bâtir, c'est-à-dire échapper à la mort* », d'accéder à une forme d'éternité qui les distingue et suscite la jalousie des politiques « *dont rien ne restera* » après leur mort. Il reprend ici et adapte au champ de l'architecture une des problématiques classiques de la question artistique.

² Le site officiel de la fondation Le Corbusier est suffisamment explicite sur cette dimension : « *Le Corbusier soucieux d'éviter la dispersion de ses travaux a, de son vivant, engagé les démarches nécessaires à la création de la Fondation Le Corbusier qu'il a instituée légataire universel pour l'intégralité de son œuvre recouvrant divers domaines : architecture, urbanisme, peinture, dessin, sculpture, tapisserie, papiers collés, émaux, œuvre gravée, mobilier et écrits* » (<http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/> consulté le 2 mai 2009).

architectes-urbanistes et révèlent leur prise de position par rapport aux autres. Ce système s'organise à différentes échelles et représente à la fois un ensemble de contraintes mais également de ressources permettant à ces acteurs de configurer leurs actions. Il s'agit donc de se demander quels sont les impératifs et les possibilités de contexte auxquels sont soumis ces grands architectes-urbanistes pour agir sur la ville. Pour y répondre, il convient de préciser que l'action et les discours urbanistiques et architecturaux des concepteurs se définissent par une tension paradoxale entre deux logiques.

4.2.1. Des enjeux pluriels de l'hétéronomie...

Du fait du système des concours ou des commandes, l'action des grands architectes-urbanistes correspond à une réponse faite à une demande provenant d'autres acteurs. De plus, leurs productions ont une vocation sociale puisqu'elles sont destinées à être utilisées, habitées, appropriées par d'autres acteurs. Ces deux dimensions impliquent une forme de dépendance et de conformité à d'autres acteurs et mènent à envisager l'architecture et l'urbanisme comme relevant d'une certaine forme de « *"devoir social", d'une éthique du bien commun* » (Paquot 1999). Ces contraintes conduisent les concepteurs à penser l'architecture et l'urbanisme comme des champs pour partie hétéronomes, pour reprendre le vocabulaire bourdieusien, et à afficher largement, un souci du social et des préoccupations éthiques. Les architectes-urbanistes ont en effet parfaitement intériorisés le principe d'une architecture « *engagée et [qui] engage par sa façon de traiter les usages et l'existence de ses habitants* » (Younès, 2000, 33). Le discours apparaît comme une ressource primordiale pour faire valoir ce souci éthique et le mettre en scène.

L'architecture et l'urbanisme pensés comme champs hétéronomes

Selon Henri Gaudin : « *Il ne peut y avoir autonomie de l'architecture. Celle-ci est n'est atteinte que par l'Habitation. Que là où son contenant la laisse être et accueillir l'autre* ».

(2003, p.177)

Paul Andreu définit la tâche de l'urbanisme en ayant recours à la même problématique : « *le travail d'urbaniste : ouvrir à la liberté, à la vie. C'est définir les règles d'un jeu que l'on ne jouera pas. Il faut accepter d'être au second plan et même de disparaître. [...] Il faut accepter de disparaître ; il faut surtout veiller à fixer les règles qui aillent dans le sens de ce qu'est la société, de ce qu'elle désire être. [...] L'architecture doit être perméable à l'esprit du temps.* »

(Andreu 2003, p.20-21)

Cette conscience de la dépendance au social et de la nécessité pour l'architecte et l'urbaniste de s'inscrire dans une conformité par rapport à celui-ci passe très souvent par la remise en question du mythe du créateur et de la distinction, comme en témoignent les propos de Bernard Huet. Ce dernier remet en question le « *principe de l'art de la distinction tel qu'il a été fondé au 19^e siècle* » qu'il juge « *tout à fait incompatible d'une part, avec l'habitat comme objet d'architecture, et d'autre part, avec la ville comme lieu de l'architecture* » (1981, p.170). Selon lui, en effet, le problème du référentiel moderniste tel qu'il fut appliqué en architecture et en urbanisme repose sur le fait qu'il était constitué par

une « *élite coupée de la demande sociale* » (1981, p.17). Il avait donc « *privé les habitants du droit fondamental de faire passer une certaine forme de communication à travers leur architecture et leur habitat et [...] on a remis ce droit dans les mains des architectes et des autres constructeurs, on doit maintenant rebâtir une nouvelle pratique* » (1981, p.170). Bernard Huet a donc milité pour imposer une définition de l'architecture affirmant fortement sa dimension sociale et collective, sa dépendance à la société, une architecture comme « *objet social qui correspond à une réalité sociale* » relevant donc du « *domaine d'intérêt public* », et qui doit être « *l'affaire de tous et non l'apanage exclusif des spécialistes* » et se référer à « *une idée du monde* » (1981, p.19 et 14).

À cette nécessité d'une certaine hétéronomie avec le monde social vient s'en ajouter une autre, à une échelle plus réduite : celle des champs de la maîtrise d'œuvre et de l'urbanisme. Afin de se faire reconnaître comme un acteur compétent dans ces différents champs, le grand architecte-urbaniste se doit également d'entrer en résonance avec leur culture spécifique. Par là même, il s'agit pour lui de se faire reconnaître à la fois comme un acteur maîtrisant les compétences et la culture spécifiques de la maîtrise d'œuvre mais aussi, plus largement, celles de l'urbanisme¹.

4.2.2. ... à ceux, tout aussi nombreux, de la distinction

❖ *La concurrence avec les pairs : la distinction individuelle*

Ces nécessités d'une certaine hétéronomie au monde social et au champ de la maîtrise d'œuvre et de l'urbanisme entrent en contradiction avec une autre tendance à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. La logique des concours reflète en effet une autre dimension de l'architecture et de l'urbanisme puisqu'elle conduit au contraire à analyser la production architecturale et urbanistique comme « *œuvre* », comme « *création* ». Elle implique des logiques concurrentielles et une nécessité de distinction du grand architecte-urbaniste. Cet acteur doit en effet aussi faire reconnaître son action architecturale ou urbanistique comme une « *poétique singulière* ».

¹ L'urbanisme pouvant en effet être défini, comme le propose le rapport réalisé sous la direction de Guy Tapie, comme un « *espace professionnel* » regroupant différents métiers et dont la relative cohésion est assurée par une « *culture professionnelle* » partagée (2005, p.21) dont les auteurs s'attachent à préciser les principaux principes du point de vue des connaissances, des modalités de travail et des valeurs (2005, p.21-39).

La comparaison au poète et ou la mise en lumière de la logique de distinction

« Les architectes sont des poètes qui sont ravis lorsqu'il y a des guerres, ce qui n'est pas le sentiment ordinaire de tous les poètes.

Ce sont mes amis, mais nous passons notre vie à nous tuer pour un angle de rue. À chaque commande, à chaque concours, il n'y a qu'un terrain et un budget unique. Les architectes sont des paysans qui se battent pour la moindre parcelle de terre.

Mais ils s'aiment au fond car ils ont en commun de faire trace, de taquiner l'immortalité, ce qui est un plaisir que ne partage pas le commun des mortels.

D'autant qu'il s'agit d'une immortalité orgueilleuse, pas aussi discrète que les livres de bibliothèque ou les tableaux de la galerie, mais d'une immortalité publique, prostitutionnelle, au coin de la rue. »

(Castro 1994b, p.65)

La reconnaissance de ces concepteurs est donc aussi en partie celle d'une « *personnalité* », d'un « *créateur* » susceptible de propositions d'actions originales. Cette distinction repose sur une dynamique fortement individuelle dont l'enjeu consiste à se différencier de ses pairs et à s'affirmer comme un individu original et unique.

❖ *La concurrence au sein de la maîtrise d'œuvre et de l'urbanisme : la distinction professionnelle*

À cette première logique de distinction individuelle, vient s'en ajouter une seconde, plus collective. Concurrencé au sein de la maîtrise d'œuvre et de l'urbanisme (cf chapitre 4) par de nombreux autres groupes professionnels, le grand architecte-urbaniste doit aussi s'inscrire dans une logique de différenciation par rapports à ceux-ci. La distinction face à ces autres groupes d'acteurs relève cette fois-ci d'une tendance collective bien plutôt qu'individuelle, l'enjeu étant alors d'affirmer la spécificité d'architectes-urbanistes présentant des savoirs et savoirs faire distincts et valorisables au regard des compétences et identités professionnelles des groupes concurrents.

La complexité de l'action que doit mener le grand architecte-urbaniste s'explique donc par l'imbrication des différents systèmes d'acteurs des champs dont elle relève et au sein desquels il doit prendre position d'une manière suffisamment subtile et ambiguë pour arriver à répondre aux différents enjeux qui viennent d'être soulevés. Le discours lui permet de se positionner au sein de ces différents champs dans une stratégie complexe qui oscille constamment entre distinction et conformité.

4.3. Les niveaux de construction de la compétence architecturale et urbanistique

C'est donc dans cette tension entre conformité et distinction, et en articulant de manière dialectique ces deux logiques, que le concepteur construit sa compétence. Pour aborder cette dimension, trois niveaux de construction de la figure du concepteur peuvent être dégagés au travers de l'analyse de leurs discours.

4.3.1. « *Le référentiel global* »

Emprunté à Bruno Jobert et Pierre Muller, le concept de « *référentiel global* » est utilisé pour évoquer les « *valeurs dominantes* » (1987, p.67) de la société à une époque donnée. Il correspond au système de représentations et pratiques sociales dans lequel va s'insérer l'action urbanistique. Le référentiel des architectes-urbanistes se doit donc d'être pour partie « *intégré dans un modèle culturel qui lui donne son sens et l'articule aux pratiques quotidiennes des individus et des groupes* » (Id. 1987, p.68). L'affirmation de la nécessité de l'articulation du référentiel du concepteur au référentiel global passe notamment par la remise en question du statut d'auteur, du mythe du créateur et de la distinction comme uniques logiques d'action. Cette remise en cause apparaît comme une récurrence incontournable, comme un axiome fondamental des discours.

La remise en cause des problématiques de la création et du statut d'auteur ou l'affirmation de l'articulation au référentiel global

« La coïncidence de la capacité formelle, de la clarté intellectuelle et de l'état de la société est la condition qui permet d'élaborer le projet urbain. »,

« On ne peut donc revendiquer pour l'architecte le seul statut d'auteur pour son œuvre et sa place dans la ville. [...] si la seule revendication culturelle était celle de la singularité d'écriture des auteurs de différents bâtiments et si l'affirmation de ce qui fait le contrat social, la domination du réseau des services publics, n'était pas affirmée, malheureusement, Disneyland pointerait à l'horizon. »

(Chemetov 2002, p.353, 46)

« Dès les débuts de mon activité d'architecte, je me suis très vite convaincu que le projet ne pouvait pas être le résultat d'un décret, d'une création d' "artiste" cherchant à faire valoir la singularité de son œuvre ; il ne pouvait pas non plus être le fruit d'une conception d'idéologue prétendant à l'universalité de sa théorie. [...]

Le projet préexiste en quelque sorte à l'architecture qui s'en occupe ; il est ambiant dans le site, il repose dans le vécu de la population à laquelle on le destine. Le principal souci de l'architecte, au commencement d'une étude, consistera à observer et à déchiffrer ces caractéristiques premières, à faire apparaître les significations qui habitent l'histoire des lieux, les vocations qui se dégagent de ses données physiques et naturelles, en un mot à restituer sous une forme unifiée et praticable ce qu'il a pu percevoir dans la confusion.

Je m'interroge toujours sur le fait de savoir si l'art lui-même n'est pas, pour partie, une affaire de médium se proposant de mettre au jour la poésie de la matière et des choses plutôt que de démiurge

attaché à la définition d'un univers qui ne serait rapportable qu'à lui ; mais je suis convaincu que c'est dans cette première attitude que réside le sens légitime de la création architecturale. En effet, la "créativité" seule, sans un bagage de compétence et une capacité d'écoute, ne vaut rien. »

(Piano 1985, p.189)

Le référentiel du grand architecte-urbaniste se construit dans une forme de correspondance avec le référentiel global revendiquée au travers de ses discours. Cette nécessité d'une articulation forte des différentes formes d'action sur la ville et les espaces qu'il produit avec les valeurs, normes et plus largement les représentations et pratiques sociales y est en effet largement affirmée. L'inscription et la revendication d'une approche relationnelle, ouverte aux autres acteurs apparaît comme un enjeu actuel fort pour les architectes, entendu que *« l'accueil de l'autre sous la forme de l'écoute des futurs habitants fonde un sorte de civisme architectural en contraste avec le civisme qui voulait produire un nouveau citoyen en le plongeant dans une cité inventée par l'architecte »* (Ghitti 2000, p.212).

L'affirmation d'une résonance avec le référentiel global

De l'exemple du logement...

« Le logement n'est pas là pour manifester les valeurs de la raison d'État [...] Ce que l'on peut offrir aux habitants, outre le confort, est de signifier leur communauté. Chacun d'entre eux dans son logement a droit à l'intimité la plus grande, mais le hall, les escaliers se réfèrent aux termes communs de la société, sans pour autant la monumentaliser. »

(Chemetov 2002, p.26)

... à celui de la typologie

« [...] l'invention typologique se fait lentement et [...] elle ne précède jamais la transformation des rapports sociaux, ni l'institutionnalisation des pratiques. En outre, les types relèvent essentiellement d'une production collective, de groupes sociaux (ou même d'une société dans son ensemble) qui reconnaissent la permanence de certaines formes ; la fonction des architectes consiste à révéler les types (rarement), à les fixer (parfois) ou à les paraphraser (toujours). On comprend que dans un tel contexte l'objet de l'enseignement se situe, au-delà de la répétition ou de l'innovation, dans l'exacte re-connaissance des mécanismes d'engendrement typologique, sans toutefois renoncer à son rôle éventuel de révélateur. »

« il faut passer du stade fonctionnel ou hyperfonctionnel représenté par le codage des "activités", à celui de recommandations basées sur les modèles culturels des habitants »

(B. Huet 1981, p.99-100)

Les discours produits par les grands architectes-urbanistes depuis les années 1970 témoignent de l'abandon d'une posture surplombante, prométhéenne longtemps adoptée par l'architecte vis-à-vis des usagers et de la fin du mythe de l'architecte ou de l'urbaniste tout-puissant. Les discours se donnent en effet désormais à entendre, à lire ou à voir comme les lieux de remise en question, de renoncement à la sacralisation de l'action sur le spatial et du geste architectural. Ils témoignent d'une stratégie nouvelle qui consiste à affirmer une conception « intégrée » de l'action architecturale et urbanistique, ainsi qu'une conscience du caractère pluriel du système d'acteurs. C'est donc ainsi une conception de l'architecture

« chevillée à l'usage » (Le Dantec 1992, p.181) qui se trouve ainsi affirmée au travers de la revendication récurrente d'une approche relationnelle. Une rapide excursion dans les discours architectes de la génération précédente permet de prendre la mesure de ce changement et d'appréhender plus précisément la conception du rapport aux usagers et habitants dans le référentiel moderniste.

Les architectes du référentiel moderniste : une conception verticale et condescendante des usagers et habitants

« Le propre des artistes est d'avoir le génie de la rupture et particulièrement de la rupture avec leur temps. [...] L'art est un futur jamais atteint. [...] Certains artistes ont le pressentiment de nouvelles orientations de la pensée » (Arsène-Henry 1999, p.317, je souligne).

« Les architectes transportés par la vocation de "l'exercice libéral" de leur métier sont de moins en moins nombreux, alors que cet élan est le seul mode de sauvegarde de l'indépendance de l'artiste. Certains sourient avec condescendance quand on déclare que l'architecte libéral est d'abord et avant tout un artiste qui n'a de compte à rendre qu'à lui-même après avoir mesuré sa responsabilité dans la portée de son œuvre. [...]

Ce pouvoir sans limite nous a été donné lorsque nous avons opté pour la profession d'architecte. Personne ne pourra jamais nous enlever la faculté de créer, ni les technocrates, ni les bureaux d'études, ni les ordinateurs.

De nos jours il faut une certaine dose d'héroïsme pour demeurer "signe de contradiction", pour n'être ni porte-plume, ni valet, face à l'abus d'autorité d'un client, public ou privé, qui s'octroie le droit d'imposer parce qu'il paye, alors qu'il n'a que le droit d'accepter ou de refuser. Les exigences désordonnées du petit univers des usagers, au nom de la concertation, entraînent le respect d'un programme, mais proportions, volumes, formes et couleurs sont le domaine de l'architecte-artiste, seul maître de la création.

Le client, quel qu'il soit, n'est qu'un "accident" dans la continuité d'une vie de recherche »

(Arsène-Henry, 5 mai 1985, *La Croix* cité dans Arsène-Henry 1999, p.369).

Cette conception démiurgique de l'architecte repose donc sur une prétention certaine du rôle de l'architecte, sur une approche artistique futuriste de l'architecture et sur un mépris marqué pour les usagers et habitants. Incapables de comprendre l'architecte, ceux-ci sont, au mieux, envisagés comme des destinataires chanceux et bien peu méritants des réalisations de l'architecte. Leur avis ne mérite pas la moindre considération de la part de l'« architecte-artiste » qui adopte une position surplombante et dominatrice.

Loin de n'être qu'un témoignage isolé et exceptionnel, une telle conception des rapports de l'architecte aux usagers et habitants de ses réalisations apparaît dominante jusqu'à la fin des années 1960. Les recherches réalisées à cette époque sur cette question viennent en effet largement corroborer ce témoignage. Analysant la réalisation de la Grande Borne à Grigny II par Emile Aillaud, Raymonde Moulin précise la condescendance avec laquelle l'architecte envisage les usagers et habitants conçus uniquement comme des destinataires et non des partenaires de l'architecte :

« Le goût du public est déformé, perversi : on lui abandonne donc l'intérieur car il ne saurait de toute façon que le "gâcher". Emile Aillaud n'est pas moins méprisant pour l'art de vivre des locataires H.L.M. que pour celui des cadres moyens de Grigny II » (1973, p.178).

Menés à partir d'entretiens avec des architectes et urbanistes, les travaux de Françoise Lugassy renforcent un peu plus encore ce constat d'un « contact perdu entre l'architecture et l'utilisateur » (Moulin et al. 1973, p.178). Au cours des rencontres avec ces professionnels, elle prend la mesure d'une relation aux habitants et usagers aux relents paternalistes conçue sur le mode de l'imposition autoritaire, de la contrainte. Les discours analysés témoignent, en effet, d'une « dévalorisation des désirs de l'utilisateur, ramenés à une pauvreté de son imaginaire, une tendance au mauvais goût et à la médiocrité, qui autorisent à présenter son propre rôle comme un rôle d'adaptation non pas aux usagers

(justification implicite du fait que la finalité de la construction n'est pas l'adaptation aux usagers) mais à une image abstraite de la civilisation concrète et symbolique de l'espace » (Lugassy 1972, p.63). *S'inscrivant dans une approche paternaliste et élitiste, ces professionnels jouent d'une conception d'« opposition affirmée entre la compétence personnelle (de définir les valeurs, l'organisation de l'espace et les buts qu'elle poursuit) et l'incompétence de l'utilisateur » (Id. 1972, p.71). Cette conception d'un usager et d'un habitant infantilisé justifie l'affirmation d'une « relation pédagogique de forme autoritaire » (Id. 1972, p.71).*

À partir des années 1970, vont émerger puis se développer, avant d'exploser dans les années 1990, des mouvements s'inscrivant dans une logique participative initiant un changement profond dans le rapport à l'utilisateur. La Tendenza en Italie et en Espagne fut particulièrement représentative de ce genre d'approche. Lucien Kroll a été l'un des principaux représentants de ces architectes qui furent qualifiés d'« *alternatifs* » ou de « *participationnistes* ». Récusant l'« *arrogance des professionnels de la mise en forme* » (Frey 2007, p.9), ils revendiquèrent l'inscription dans un nouveau rapport aux utilisateurs et habitats désormais promus au rang de partenaires de l'action architecturale et urbanistique. Cette évolution d'une conception verticale vers une conception davantage horizontale et « *un mode de production de type "négocié"* » (Chadoin 2007, p.230) a constitué un enjeu de reconstruction de la légitimité particulièrement fort pour les architectes et urbanistes après la crise de la fin des années 1960 et les très fortes critiques qu'ont du essuyer ces professionnels. La mutation de la conception du rapport aux utilisateurs et habitants constituait donc un enjeu de survie professionnelle, entendu que l'architecte comme « *l'urbaniste est condamné à voir ses propositions inopérantes si elles négligent les tendances, quitte à les canaliser, à essayer d'entraîner les valeurs et les goûts de la société urbaine* » (Merlin 2005, p.60). Réponse efficace pour la reconstruction de la légitimité professionnelle, l'affirmation d'une approche relationnelle, négociée et l'articulation au référentiel global constitue également un moyen de « *distinction par rapport à d'autres professions, dites plus "marchandes" ou plus "techniques"* » (Chadoin 2007, p.344).

4.3.2. Les référentiels de champs

Si l'articulation au référentiel global apparaît comme un des enjeux majeurs des discours de ces acteurs révélateur d'une action sur la ville qui se pense toujours en résonance avec sa dimension sociale, leur compétence dépend aussi de leur capacité à penser leurs actions comme intégrées dans une chaîne qui relie aux différents professionnels de l'urbanisme et de l'architecture. Étant donné la particularité du fonctionnement professionnel de l'urbanisme et de l'architecture, plutôt que de les considérer comme des « *secteurs* » et de parler de « *référentiel de secteur* » comme Bruno Jobert et Pierre Muller, il semble plus pertinent de les apparenter à des « *champs* » - comme le propose Viviane Claude en reprenant le concept bourdieusien pour l'urbanisme (2006) et de nombreux chercheurs tels que Christian de Montlibert¹, Jacques Allégret, Véronique Biau ou encore Jean-Louis Violeau pour l'architecture¹.

¹ Dans *L'impossible autonomie de l'architecte* (1995), Christian de Montlibert se sert par exemple du concept d'« *hétéronomie* » de la théorie des champs pour analyser les modes de production architecturale. Il démontre

L'articulation de l'architecte au référentiel de champ

Paul Chemetov rappelle ainsi que non seulement l'architecture doit se construire en fonction d'un référentiel global mais également d'entrer en relation et en cohérence avec un référentiel de champ :

« Encore une fois, l'architecture n'est pas un huis clos entre architectes, elle est parcours, cheminements, dialogue, entre une maîtrise d'ouvrage, un maître d'œuvre et des entreprises. Aucun interlocuteur ne peut se désengager sans compromettre l'avenir du projet » (2002, p.88). *Le discours permet d'afficher le souci d'une articulation forte entre maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre :* « Choisir un architecte pour travailler avec lui, c'est, pour un maître d'ouvrage, être exigeant à la mesure de ce qu'il offre en échange en retour, y compris financièrement, pour partager la compétence technique et la compréhension des enjeux culturels et économiques. »

(Chemetov 2002, p.22)

Comme le précisait son principal théoricien, le champ apparaît comme un « *monde à part, soumis à ses propres lois* » (Bourdieu 1998, p.86). La cohésion du champ repose donc sur la constitution d'un « *système symbolique* » (Id. 1970, p.22), d'une culture spécifique. À cet égard, Bernard Haumont rappelait pour l'urbanisme, l'importance des enjeux attachés à l'élaboration et l'épanouissement d'une « *"culture urbaine", plus ou moins savante, susceptible d'être partagée par l'ensemble des praticiens et des professionnels de la ville et de l'urbain : une vision en quelque sorte des "gens de la ville" [...] à même de partager des mêmes valeurs et des représentations communes, et qui ne peuvent également que revendiquer leurs singularités vis-à-vis de la société civile, puisqu'elles viennent fonder leurs capacités d'expertise et leurs reconnaissances, sinon leurs utilités* » (Haumont, 1996, 202).

Les grands architectes-urbanistes se doivent de prendre position, à la fois dans ce champ de l'urbanisme par l'affirmation d'une culture urbaine des professionnels travaillant sur la ville, mais aussi, dans le champ plus restreint de l'architecture, par l'inscription dans une culture professionnelle et spécifique. Comme le soulignait en effet Pierre Tripier, « *"le métier, c'est non seulement une façon de travailler, ce sont aussi des constructions culturelles fortes qui servent à la fois d'instruments de socialisation des nouveaux venus, de repère pour évaluer la qualité du travail à effectuer, mais qui offrent aussi une vision du monde où la fonction professionnelle particulière est valorisée, fournissant ainsi une image positive de soi et un argument de résistance à la pression des possesseurs de capitaux, culturels et financiers"* (Paradeise C., Tripier P., "Introduction", in Tripier P., 1986, *Travailler dans le transport*, Paris, l'Harmattan, cité par Shapiro 1999, p.13). Le discours permet donc aux architectes de revendiquer le double ancrage dans les champs de l'urbanisme et de l'architecture par l'affirmation d'une articulation avec leurs référentiels spécifiques dont les frontières instables se chevauchent et apparaissent parfois difficiles à tracer. Au travers de celui-ci, les cultures de l'urbanisme et de l'architecture apparaissent comme des

combien les évolutions récentes ont accentué l'hétéronomie de l'architecte, celui-ci se trouvant inséré dans des modes de travail de plus en plus collectifs, à la fois d'un point de vue externe (une nouvelle division du travail l'amène à travailler en réseau avec d'autres professions), et d'un point de vue interne (la division du travail s'étant accrue au sein des agences).

¹ Dans sa thèse, Véronique Biau délivre une synthèse bien plus exhaustive que celle ici proposée des différents travaux sur l'architecture ayant eu recours au concept du champ. Ce concept occupe également une place centrale dans son propre travail (Biau 2000) comme dans celui de Jean-Louis Violeau (2005).

instruments qui corroborent la définition proposée par Michel Crozier et Erhard Friedberg de la culture comme « *capacité que les individus acquièrent, utilisent et transforment en bâtissant et vivant leurs relations et leurs échanges avec les autres* » (1977, p.210).

4.3.3. Le référentiel personnel ou l'affirmation d'une identité et d'une compétence individuelles spécifiques

Cependant, ces deux enjeux d'articulation au référentiel global et aux référentiels de champs apparaissent insuffisants pour éclairer pleinement le processus de construction de la figure de grand concepteur. Il convient donc d'aborder ici un troisième niveau nécessaire à l'élaboration de la compétence de cet acteur. L'accès au statut de grand architecte -urbaniste passe par sa capacité à construire une plus-value individuelle et à se faire reconnaître en tant que personnalité susceptible d'une action exceptionnelle sur la ville. La notion de référentiel personnel est ici proposée pour désigner les logiques de distinction, de construction et de mise en scène d'une identité individuelle originale de concepteur. Il est nécessaire de préciser que ce troisième niveau n'apparaît pas dans la théorie initiale du référentiel, l'objectif d'une politique publique étant de proposer un cadre de référence collectif. Le recours à l'explication des logiques individualistes au sein d'un champ telles qu'elles sont pensées par la théorie bourdieusienne permet de rajouter ce niveau d'analyse en intégrant les questions des stratégies individuelles et de la distinction, questions essentielles pour comprendre la construction de la compétence des grands urbanistes et architectes. La notion de référentiel personnel permettra donc d'analyser ces logiques de construction et de mise en scène d'une identité individuelle, originale, et des stratégies de « *distinction* » développées par ces acteurs.

Si architecture et urbanisme se revendiquent comme « *sociaux* », et comme le produit d'un système d'acteurs appartenant à des champs particuliers, ils s'affichent donc également comme le produit d'une personnalité comme en témoigne le titre de l'ouvrage publié par Ricardo Bofill : *L'architecture d'un homme*. Une nouvelle excursion dans les discours permet d'éclairer ce troisième enjeu. La revendication de cette dimension passe en partie par le recours à la problématique de la création et du statut d'artiste. Ricardo Bofill explique ainsi : « *Je ne vois pas pourquoi un architecte ne peut pas avoir la même licence créative dans une œuvre particulière pour étudier un phénomène particulier. Je ne vois pas pourquoi il ne pourrait pas faire une proposition dans laquelle il exprimerait son univers.* » (1978, p.174), « *Je crois que la création s'organise avant tout par rapport à un système foncièrement personnel.* » (1978, p.217). L'accès au statut de grand architecte-urbaniste repose donc aussi sur sa capacité à construire cette plus-value individuelle qui constitue un autre enjeu fort de reconnaissance. Dans le retour réflexif qu'il amorce pour évoquer sa propre position dans le champ en tant que personnalité, Paul Chemetov précise les externalités positives de sa notoriété sur les propositions qui lui sont faites pour agir sur la ville. Ses propos témoignent de l'importance des enjeux de la distinction individuelle : « *il se trouve que mon travail, ma notoriété, la place que j'occupe sur l'échiquier architectural français, et les concours que nous avons gagnés avec Borja Huidobro me permettent de construire, en ce moment, la partie publique des équipements du sous-sol des Halles, le Ministère des Finances, l'ambassade de France à New Dehli et les laboratoires de l'hôpital Necker* » (2002, p.331).

Poussant à l'extrême la revendication de la distinction, Rem Koolhaas propose quant à lui une définition provocatrice de l'architecture qui témoigne également de l'importance de cet enjeu individuel et de son caractère problématique, compte tenu de la nécessité d'une articulation avec le référentiel global et le référentiel de champ : « *Architecture = impose au monde des structures qu'il n'a jamais réclamées et qui n'existeraient jusque-là que comme projets nébuleux dans le cerveau de leurs créateurs* » (2002, p.246). La problématique de la création et du statut d'artiste constitue une des ressources sur lesquelles s'appuie la mise en scène du référentiel personnel. La revendication de cette capacité à faire une « œuvre » singulière, originale se construit notamment d'un point de vue rhétorique par le recours à la référence et à la comparaison au poète, à l'écrivain qui apparaissent comme les symboles par excellence, comme les archétypes de la liberté créatrice. L'analyse critique que fait Roland Castro du jardin de la Villette et la comparaison qu'il propose avec sa propre production personnelle en est un bon exemple : « *il faut que je mette un codicille à l'appréciation de ce jardin. J'en ai réalisé un beaucoup mieux, très romanesque, rempli d'un maillage d'eau, une sorte d'inflation du poétique de séquence en séquence* » (1994b, p.130). La référence au poète ou à l'écrivain constitue donc un moyen d'affermissement d'une dimension personnelle et individuelle de l'action architecturale et urbanistique particulièrement récurrente dans les discours. Un autre passage du discours de Roland Castro l'illustre plus particulièrement encore. La référence poétique lui permet de distinguer différents « styles » correspondant à différentes personnalités du monde de l'architecture et de l'urbanisme.

La comparaison au poète et au travail poétique ou l'affirmation d'un référentiel personnel

« Déjà s'était passé sur le plan architectural une révolution. Jusqu'aux années trente [parle des trente glorieuses pas des années trente : 30 glorieuses = « trente horribles » 167], il régnait dans le travail architectural de la règle : les ordres classiques à une certaine époque, le carcan haussmannien à une autre, la nouvelle objectivité – avec son cortège de codes – dont parlait l'avant-garde des années vingt. Pour faire très court, les architectes fonctionnaient depuis des siècles sur le sonnet : ils versifiaient, ils étaient tenus à la rime.

Mais à partir des années trente, c'est le vers libre. Et chez les architectes qui résistent au désastre de la pensée, on constate une manière personnelle d'œuvrer à tel point qu'aujourd'hui, les bons bâtiments, ceux qui passent publiquement pour bons, ressemblent à leurs auteurs. L'esprit torturé et très poétique de Gaudin se lit dans ses bâtiments. Le caractère aristocratique des bâtiments de C. de Portzamparc est éclatant. Les bâtiments de J. Nouvel sont ceux d'un être de la brume, de la nuit, de l'enfer des villes. Quand à l'obsession du sédiment, elle se voit dans n'importe quel projet d' A. Grumbach. On peut donc aujourd'hui dire, avec B. Huet, qu'on est passé à une autre époque, celle d'une nouvelle subjectivité »

(Castro 1994b, p.167, je souligne).

Le discours sert donc aussi la construction d'un référentiel personnel qui permet à l'architecte de se distinguer de ses pairs en tentant de se positionner aussi d'une manière individuelle par l'affirmation de spécificités personnelles. Pour les grands architectes-urbanistes, il joue donc un rôle certain dans la construction d'un « *égo architectural* » et la « *quête d'un style, qui est censé leur être propre et grâce auquel ils entendent se singulariser* » (Frey 2005, p.89). La construction du référentiel personnel qui s'opère au travers des discours doit donc être mise en perspective avec la « *recherche de différenciation* » (Lugassy

1972, p.78) qui découle de la rivalité entre pairs et avec les autres concurrents pour l'exercice de la maîtrise d'œuvre. L'élaboration d'un référentiel personnel au travers des discours permet d'« *affirmer une dichotomie entre le corps professionnel dans son ensemble et soi-même, c'est-à-dire reprendre à son compte la disjonction qu'établit la notoriété entre soi et le corps professionnel* » (Id. 1972, p.79). Elle repose sur une affirmation de soi, de ses spécificités individuelles et d'un style personnel. Au travers de ses discours, l'architecte-urbaniste cherche donc aussi à se mettre en scène comme une individualité, une singularité, comme une star qui « *affiche sa personne, ses gestes, ses goûts* » (Morin 1972, p.55) rendant parfois publique une partie de sa vie privée au travers d'interviews, de bribes de confessions sur ses lectures, ses passions, le récit d'épisodes biographiques, etc. Selon un mécanisme proche de celui qu'observait Emmanuel Ethis dans le domaine artistique, toute donnée un peu personnelle est bonne à exploiter pour la construction de l'image de la star et « *leurs propos les plus insignifiants sont colportés, répétés, commentés à l'infini* » (2007, p.144). Roland Castro cultive ainsi le style décontracté d'un orateur à l'aise n'hésitant pas à user d'une certaine familiarité avec son auditoire et à l'interpeller d'une manière parfois très directe. Le paraverbal, avec notamment l'éternelle cigarette qui l'accompagne dans chaque conférence ou documentaire dans lequel il fait son apparition, ses gestes participent à la construction de l'image de d'un architecte gauchiste et populaire. Christian de Portzamparc apparaît quant à lui plus torturé et endosse le style d'un architecte romantique. Son élocution parfois difficile, sa parole hésitante, son physique également lui confèrent une image d'architecte « *rimbaldien* », un peu timide et poétique.

4.4. Le discours comme ressource de « *multipositionnement* » : le dépassement dialectique des tensions entre conformité et distinction

Au terme de ce rapide aperçu des stratégies de positionnement qui sous-tendent les discours des grands architectes-urbanistes, il semble que la tension paradoxale entre conformité et distinction tiennent à la complexité de l'action architecturale et urbanistique. Cependant, l'ambiguïté qui règne autour du recours à la problématique de la création, au statut d'auteur et d'œuvre d'art - tantôt utilisées pour qualifier l'architecture et l'urbanisme, tantôt pour les en démarquer - invite à penser qu'il existe un certain nombre de contradictions, de dissonances produites par la tension entre ces deux logiques antithétiques. Complexité qui se voit redoublée par la difficulté de concilier ces deux logiques à différents niveaux (celui du monde social et ceux des champs de l'architecture et de l'urbanisme) tout en les articulant avec les nécessités de construction d'un référentiel individuel. Comme l'analysait très justement Bernard Haumont « *il faut assurer simultanément l'existence de compétences spécifiques et de leurs alliances, voire de leur affichage, avec des préoccupations sociales et collectives* » (1996, p.203). En effet, un des problèmes essentiels du positionnement de ces acteurs de l'architecture et de l'urbanisme contemporains consiste à résoudre, ou du moins intégrer, la contraction entre une action de plus en plus dépendante d'un système d'acteurs qui tend à se complexifier et qui s'avère désormais conçue comme collective, partagée, et l'affirmation d'une position singulière, individuelle et originale. Comme le remarquait Jean-Paul Lacaze, l'action architecturale et urbanistique ne va pas sans difficultés étant donné que « *la dialectique des formes traduit aussi un jeu complexe de*

références où se mêlent le poids des traditions historiques générales et locales, des déterminants sociaux et politiques souvent assez puissants pour imposer des codages très précis et la créativité des maîtres d'œuvre » (1997, p.26).

L'articulation des trois référentiels comme enjeu de construction de la compétence du grand concepteur

« Les propositions que je fais se fondent sur une série de convictions : l'architecture et la ville se situent à l'intérieur de conventions ; ces conventions subissent une évolution très lente ; il y a un rapport à elles un consensus qui passe par le langage et l'architecture ne peut se situer qu'à l'intérieur de ces conventions. Je ne suis pas opposé à toute architecture de la distinction, mais j'affirme que si l'on considère l'architecture comme un phénomène global de société, elle ne peut pas, d'abord, être un phénomène de distinction. »

(B. Huet 2003, p.13)

Le grand architecte ou le grand urbaniste apparaît ainsi comme un « *acteur pluriel* » (Lahire 2001) intégrant des logiques contradictoires. Néanmoins, c'est sa capacité à dépasser ses contradictions en les intégrant dans son référentiel, à trouver un équilibre entre logique de distinction et conformité par l'articulation des trois référentiels qui lui garantit la reconnaissance d'une compétence à agir sur la ville, une reconnaissance en tant que grand architecte ou urbaniste contemporain, capable d'une « *poétique singulière* » (B. Huet 2003, p.13) de l'action architecturale ou urbanistique. Celle-ci repose donc en partie sur un dépassement dialectique de la tension entre distinction et conformité qui se traduit par l'articulation au sein du discours de trois référentiels. Le discours constitue de fait un moyen incomparable pour répondre aux différents enjeux de positionnement et arriver à les ménager en tentant de dépasser les contradictions qui résulte de leur co-présence. La complexité des stratégies discursives élaborées par ces acteurs leur assure ainsi un multipositionnement. Elle leur permet de transformer les contraintes en ressources, entendu que « *toutes les formes de contraintes sont donc aussi, selon des modes qui varient, des formes d'habileté* » (Giddens 2005, p.231).

**Tableau 2 :
Entre conformité et distinction : d'une position paradoxale à une stratégie de positionnement complexe**

LOGIQUE DE CONFORMITE		LOGIQUES DE DISTINCTION	
Avec le monde social			
Stratégie	Affirmation du rapport aux acteurs "ordinaires"	Affirmation d'une compétence professionnelle	
Enjeu	↓ se faire accepter et reconnaître comme "bon architecte-urbaniste"	↓ se distinguer du citoyen "ordinaire", faire reconnaître une compétence professionnelle spécifique	
Dans le champ de l'urbanisme			
Stratégie	Affirmation d'une appartenance à la "culture partagée" de l'urbanisme	Concurrence avec les autres groupes professionnels ↓ distinction collective,	
Enjeu	↓ s'affirmer comme urbaniste	↓ affirmation plus-value de l'architecte-urbaniste	
Dans le champ de la maîtrise d'œuvre			
Stratégie	Affirmation d'une appartenance à un espace professionnel pluriel	Concurrence avec les autres groupes professionnels ↓ distinction professionnelle collective	
Enjeu	↓ s'affirmer comme maître d'œuvre	↓ affirmer la plus-value des architectes comme maîtres d'œuvre	
Avec les pairs			
Stratégie	Affirmation d'une identité et d'une culture professionnelle : conformité au référentiel de champ	Concurrence entre pairs ↓ distinction individuelle	
Enjeu	↓ valoriser le groupe professionnel d'appartenance	↓ affirmer sa place individuellement	

CONCLUSION

Ainsi, les discours des grands architectes-urbanistes participent à asseoir la compétence de ces acteurs à agir sur la ville notamment par l'articulation d'enjeux d'ordre cognitif (contribuant à l'accumulation des connaissances, à l'élaboration d'une aptitude à agir) et d'enjeux d'ordre rhétorique (témoignant de la nécessité d'une mise en scène de cette capacité pour en assurer la reconnaissance). Depuis une trentaine d'années, le fonctionnement de *star-system* qui s'est imposé dans le champ architectural et dans une certaine mesure dans le champ urbanistique a conduit au renforcement du second type d'enjeux. L'inflation de la logique communicationnelle a renforcé le rôle du discours qui, du fait de sa flexibilité, permet de relever le défi de réponse aux enjeux pluriels et parfois contradictoires auxquels sont soumis ces acteurs. Par ailleurs, ces discours s'affirment aussi comme lieu de synthèse des différentes actions produites, en cours ou à venir. Ils concourent ainsi à la construction d'une distance critique et réflexive et d'une perspective évolutive par rapport à la production architecturale et urbanistique. Enfin, en se référant non seulement au contexte d'énonciation particulier, mais également à un contexte élargi correspondant à l'ensemble du système d'acteurs de la production architecturale et urbanistique, ils témoignent des nouvelles stratégies et enjeux de positionnement de l'acteur dans un système à la complexité accrue. Ils permettent en effet d'apporter, là encore, une réponse efficace en permettant d'articuler aux nécessités d'une certaine forme de conformité aux logiques sociales et aux champs de l'architecture et de l'urbanisme, des stratégies relevant de logiques opposées de distinction et d'affirmation de spécificités individuelles. Le discours constitue donc une ressource irremplaçable dans la stratégie de « *multipositionnement* » (Chadoin, 2007) des grands architectes-urbanistes.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Au terme du parcours auquel a été convié le lecteur durant cette seconde partie, l'analyse de la personnalisation forte qui régit le fonctionnement des champs de l'architecture et de l'urbanisme a permis de préciser la pertinence d'une focalisation sur les grands architectes-urbanistes. Concentrant une grande partie de l'attention, ces stars apparaissent en effet largement associées à la question de la production des espaces urbains à la fois d'un point de vue de leurs pratiques effectives, mais aussi d'un point de vue symbolique. Leur visibilité extrême et leur omniprésence sur les scènes architecturale, urbanistique et sociale comme acteurs-clés de la production et de la gestion urbaine leur confèrent un pouvoir certain, une forme d'omnipotence et une légitimité forte comme faiseurs de ville. Cette logique de fonctionnement s'explique pour partie par la constitution historique de la profession qui s'est établie sur la revendication d'une compétence de « *créateur* ». Son renforcement s'explique aussi par le fait qu'elle constitue à l'heure actuelle une ressource essentielle pour les architectes dans les luttes internes et externes à leur champ professionnel pour la conservation de certaines de leurs anciennes prérogatives et leurs tentatives d'acquisition de nouvelles attributions. Cependant, si elle répond à des enjeux forts, cette personnalisation ne va pas non plus sans poser un certain nombre de paradoxes que le chercheur ne peut manquer de relever. Sa confrontation à la réalité effective des pratiques de travail en révèle un premier. Les modes de production des projets et réalisations architecturaux et urbanistiques s'avèrent en effet largement plus collectifs qu'individuels. Si le système consacre une personnalité, c'est pourtant bien plutôt un travail d'équipe, un travail de concertation, de coproduction et de négociation qu'une œuvre individuelle qui est à l'origine des productions des bâtiments et des espaces urbains. À ce premier paradoxe est venu s'en ajouter un second, qui correspond à la faiblesse quantitative des espaces produits par ces acteurs, une grande partie de la production urbaine, notamment la maison individuelle, leur échappant. La portée de ce second paradoxe méritait pourtant d'être relativisée au regard des forts enjeux symboliques de ces espaces, mais aussi de l'importance des pratiques sociales qui s'y déroulent. Les équipements et espaces publics, l'habitat collectif, les grands projets urbains apparaissent comme autant de synecdoques de l'être-ensemble ou de son déficit (absence d'urbanité). L'intérêt d'une focalisation sur ces acteurs précisés, restait à tracer les contours du groupe d'acteurs choisis comme cœur de cible du travail d'enquête en privilégiant les trois principaux critères de la reconnaissance, d'une périodisation s'étendant sur la période contemporaine (1970 à nos jours) et d'une double prétention, architecturale et urbanistique, de ces acteurs.

Ce premier temps de la réflexion ayant permis de mesurer à quel point la construction d'une image publique constituait un enjeu fort, le second s'est attaché à préciser le rôle primordial du discours dans ce dispositif. L'analyse des modalités au travers desquelles il participe à l'élaboration de cette image publique corrobore largement l'hypothèse formulée par Olivier Chadoin d'une survie des architectes qui passe par un « *"travail professionnel" qui fait exister la profession comme "volonté et représentation"* » et démontre à quel point la « *représentation publique de la profession et [la] relation aux clients, sont fortement structurées par la production de discours* » (2007, p.361 et 349). Le discours se donne ainsi à voir comme une

condition même de l'existence de l'architecte, comme un outil essentiel dans sa quête de notoriété et dans sa tentative de distinction par rapport aux autres professions concurrentes. Celui des stars apparaît comme une construction particulièrement élaborée qui permet à ces acteurs de prendre en compte une pluralité d'interlocuteurs et de récepteurs, d'articuler aux enjeux relevant d'une certaine immédiateté, ceux d'un horizon plus lointain, ceux de la postérité, et de s'assurer tout à la fois une certaine actualité et pérennité. Il met en jeu et en scène l'affirmation d'une démarche relationnelle du grand architecte-urbaniste, sa capacité à se positionner à l'interface de différents champs (architectural, urbanistique, social) par l'articulation de leurs différents référentiels, tout en lui garantissant la mise en valeur de compétences spécifiques. Il lui permet donc de répondre à une pluralité d'enjeux contradictoires et de relever le défi d'une position paradoxale entre conformité et distinction pour chacun des champs dans lesquels il se doit de prendre position. Par l'ambiguïté qu'il autorise, il constitue ainsi pour ces acteurs un enjeu stratégique leur assurant un positionnement pluriel sur une multiplicité de scènes et par rapport à différents publics, dans un contexte de contraintes architecturales et urbanistiques accrues.

Au final, cette seconde partie a délivré un éclairage sur les grands architectes-urbanistes et leurs discours, en les mettant en perspective avec des problématiques plus générales de l'urbanisme et de la question urbaine. Les jalons posés s'avèrent désormais suffisants pour entrer dans le vif de l'enquête et s'intéresser de plus près à la mobilisation de la littérature dans ce contexte bien particulier des discours des stars de l'architecture et de l'urbanisme.

PARTIE III :

La littérature, une ressource de mise en scène des grands faiseurs de ville

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

L'enjeu de cette troisième partie est de présenter l'enquête et les principaux résultats auxquels elle a abouti. Un premier chapitre permettra de préciser le cadre et la méthodologie d'investigation adoptés. L'objet de cette recherche consiste à éclairer une rencontre, celle des grands architectes-urbanistes et de la littérature. Plus précisément, il vise à décrire et analyser la manière dont ces acteurs mobilisent la littérature dans leurs discours publics. Au vu de la spécificité de cet objet de recherche, il convenait d'adopter une stratégie d'enquête permettant de fournir des preuves solides de cette utilisation de la littérature. Le premier chapitre me donnera l'occasion de préciser les différents matériaux et indices qui ont été analysés.

Une fois la méthode d'enquête explicitée, le deuxième chapitre livrera des éléments sur le contexte du phénomène étudié. La réflexion permettra de mettre en évidence que l'utilisation de la littérature dans les discours publics des vedettes s'inscrit dans une tendance qui se traduit dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme par bien d'autres manifestations et revêt donc des enjeux importants dans ces univers professionnels.

Cette mise en perspective effectuée, les deux chapitres suivants se focaliseront sur deux indices particulièrement signifiants que sont les références à la littérature et les procédés stylistiques littéraires dans les discours publics des stars de l'architecture et de l'urbanisme. La description et l'analyse de ces deux phénomènes auront pour objectif d'en souligner les enjeux. Il s'agira d'apprécier notamment le rôle que jouent les références et les procédés littéraires dans la construction de l'image publique de ces faiseurs de ville et de préciser en quoi ces formes d'utilisation de la littérature éclairent les stratégies discursives de ces acteurs, leur travail de mise en scène et la construction de leur légitimité.

Chapitre 6 :
Les architectes-urbanistes et la littérature :
stratégie d'enquête sur une rencontre

INTRODUCTION

L'utilisation de la littérature dans les discours publics des architectes-urbanistes stars, dans des stratégies qui ont pour enjeu la production et la gestion de l'espace, constitue la question de recherche de cette thèse et avait été introduite dès la première partie. L'objectif du travail d'enquête est d'apporter un éclairage sur les différentes formes que revêt la présence de la littérature dans les discours de ces faiseurs de ville. Avant de présenter les résultats de cette investigation, il convient de préciser tout d'abord les modalités d'interrogation de l'utilisation de la littérature dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme. Ce premier chapitre abordera donc la question de la méthodologie et des objectifs de l'enquête en la découpant en deux principaux ensembles :

- l'analyse des "traces" littéraires dans le corpus de discours (dont la seconde partie s'est attachée à préciser les contours) qui constitue le socle de l'enquête, son angle d'attaque principal ;
- les divers compléments d'enquête qui permettent de contextualiser l'analyse sur le corpus, d'approfondir l'éclairage de certaines questions qu'elle avait soulevées, ou de renforcer certaines de ses conclusions, en élargissant parfois les observations à d'autres acteurs et d'autres phénomènes des mondes de l'architecture et de l'urbanisme.

Avant de se lancer dans un tel projet, un bref rappel s'impose pour préciser le principe qui le sous-tend. Dans le second temps du troisième chapitre (1^e partie), une définition synthétique de la littérature, opérationnelle pour le travail d'enquête, avait été proposée. Elle conduisait à considérer la littérature comme une construction sociale reposant en partie sur l'intention d'un auteur à faire une œuvre littéraire (critère « *intentionnel* ») et la reconnaissance par le lecteur et la société de cette œuvre en tant que telle (critère « *attentionnel* »).

Une telle définition présente des avantages non négligeables. Tout d'abord, elle permet d'éviter de se noyer dans les problèmes que pose la définition de la littérarité¹ et constitue une base solide et pertinente dans la perspective d'une enquête en sciences sociales. Il est important aussi de rappeler qu'elle s'inscrit finalement en aval de l'évolution de la définition de la littérarité et dans une approche qui trouve une certaine actualité également dans le champ des études littéraires.

Par ailleurs, l'enquête proposée dans le cadre de cette thèse s'inscrivant dans le champ des sciences sociales, il était important de privilégier la manière dont les acteurs se représentent la littérature, d'accorder une attention particulière à leurs représentations, à la manière dont ils conçoivent et définissent ce qui relève du domaine littéraire. Il paraissait donc naturel pour le géographe de partir d'une définition de la littérature en accord avec les acteurs qui l'utilisent et qui sont placés au cœur de cette enquête. Une telle perspective permettait de transposer ainsi à la

¹ Ceux-ci ont largement été évoqués lors du troisième chapitre de la première partie qui a démontré que, si la question de la définition de la littérarité était éminemment problématique et qu'elle mobilisait suffisamment de spécialistes littéraires pour qu'une seule thèse de géographie n'ait pas l'ambition illusoire de la régler, certaines solutions pouvaient être trouvées dans des contributions telles que celle de Gérard Genette ou encore de la sociologie de l'art.

géographie *de et par* la littérature le conseil proposé par Raymonde Moulin pour la sociologie lorsqu'elle expliquait que « *ce n'est plus au sociologue de décréter s'il faut s'intéresser en priorité aux "œuvres mêmes", ou bien à leurs conditions sociales de production et de réception ; c'est aux acteurs de nous désigner, par leurs conduites, leurs discours, les modalités par lesquelles ils entrent en relation avec les œuvres, et que nous avons à observer et à analyser – modalités qui sont d'ailleurs, probablement, multiples, incitant à une approche plurielle plutôt qu'aux alternatives du type ou bien/ou bien qui, le plus souvent, signent une approche idéologique du travail de recherche* » (2007, p.29). S'appuyant sur les représentations des acteurs sociaux qui l'utilisent, une telle définition de la littérature comme construction sociale permet d'éviter l'écueil d'une mythification de la littérature et répond en partie au souhait de Nathalie Heinich que les chercheurs « *fassent preuve d'un peu moins d'admiration artistique et d'un peu plus de culture sociologique* » (2007, p.34).

1. Le socle du travail d'enquête : l'analyse de traces littéraires dans le corpus de discours

Le travail d'enquête a principalement reposé sur une analyse minutieuse des traces littéraires dans le corpus des discours publics des grands architectes-urbanistes. Il s'est inscrit dans une démarche à la fois quantitative et qualitative. Il a porté sur un corpus conséquent et très diversifié qui, pour rappel¹, comprenait à la fois des discours oraux (conférences, déclarations dans des films ou documentaires, etc.) et écrits (anthologies, autobiographies, divers textes portant sur des sujets généraux ou plus particuliers, etc.).

1 Toutes les précisions concernant la constitution du corpus ont été apportées dans la seconde partie de la thèse. Les quelques indications données ici figurent donc simplement à titre de rappel.

**Tableau 3 :
Caractéristiques quantitatives du corpus de discours traité**

Nombre de textes de	500 pages et plus	3
	400 pages et plus	2
	300 pages et plus	5
	200 pages et plus	30
	100 pages et plus	35
	0-100 pages	33
Total des références bibliographiques		108
Total des références audio-visuelles		42
Total des références bibliographiques et audiovisuelles		150

Nombre total de pages traitées	16000
Total de minutes audio-visuelles traitées	2172

Ce corpus apparaît suffisamment conséquent pour pouvoir prétendre à une certaine représentativité. Il recouvre les principaux discours publics de ces acteurs¹ avec plus de 150 références², soit en tout plus de 16 000 pages analysées et de 2 170 mn de sources audiovisuelles traitées. Les pages qui suivent ont pour objectif de préciser au lecteur la méthodologie de recueil et d'analyse des données qui a été utilisée pour traiter ce corpus.

1.1. Les traces littéraires : définition et délimitation des indices recherchés

Le travail d'enquête a eu pour principal objectif de traiter la question de la mobilisation de la littérature par les grands architectes et urbanistes contemporains. Pour analyser le corpus, il s'est attaché à étudier les différentes formes de traces qui se rattachent au domaine de la littérature et de la poésie dans les discours de ces acteurs. Les traces étudiées ont été regroupées en deux catégories principales, à savoir *les références littéraires et poétiques* utilisées par ces acteurs, et ce qui relève d'une "*tentation littéraire*". Cette dernière renvoie aux modalités d'écriture et plus largement

¹ La liste des discours traités et inclus dans le corpus figure dans la rubrique « autres sources » juste après la bibliographie à la fin de ce mémoire.

² Allant de quelques pages à plusieurs centaines (certaines références étant en réalité des anthologies ou recueils et contenant donc elles-mêmes des dizaines – Jean Nouvel, Pierre Riboulet - voire des centaines de discours – Paul Chemetov).

de discours des grands architectes-urbanistes qui témoignent par moment d'une tentative nette de faire littéraire ou poétique. Ces deux grandes variables ont pu être étudiées grâce à un certain nombre de paramètres mesurables qui méritent d'être précisés plus en détail.

1.1.1. Les références à la littérature et à la poésie, un premier type d'indices

Définition des indices

Il existe un premier type de "traces" qui relève d'une véritable *intégration* de la littérature dans les discours des faiseurs de ville. Les architectes et urbanistes font en effet plus ou moins explicitement référence à des œuvres littéraires ou poétiques ou à des écrivains ou poètes dans leurs discours au travers, par exemple, de citations ou d'allusions. Pour préciser ce que recouvre ce premier type d'indices, la définition proposée par Laurence Ellena qui a consacré sa thèse à la question des références artistiques dans les discours des sociologues constituait un bon point de départ. La référence y était entendue comme « *toute manière de se reporter à un domaine artistique – en citant un extrait et / ou mentionnant le titre d'une œuvre de création, et / ou le nom d'un créateur et/ ou une discipline artistique* » (1996, p.30). Cette définition méritait cependant d'être complétée. En effet, il apparaissait nécessaire que soient incluses des références plus implicites, plus vagues car certains acteurs extraient des éléments d'une œuvre littéraire ou poétique sans faire état explicitement de la source (c'est-à-dire du nom de l'auteur ou de l'œuvre) et sans même, parfois, utiliser de guillemets pour indiquer l'intégration d'une parole autre.

Questions sous-jacentes et méthodologie :

Au travers de l'étude de ce premier type d'indices, il s'agissait donc de s'intéresser aux formes de « *dialogisme* » (Bakhtine 1970) qu'instaurent les discours des concepteurs avec les textes littéraires et poétiques. Les références à la littérature et à la poésie permettent à ces acteurs de construire leur discours comme des palimpsestes qui ont pour objectif de « *déclench[er] un processus de rapprochement entre (au moins) deux textes distincts* » chez le récepteur. Pourquoi ces faiseurs de ville choisissent-ils de pratiquer cette « *intertextualité* »¹ littéraire et poétique et donc d'intégrer dans leur discours un point de vue qui relève *a priori* de mondes forts étrangers à ceux de l'architecture et de l'urbanisme ? Pourquoi intégrer une telle altérité ? Quelles sont les fonctions qu'assurent ces références au sein de ces discours et plus précisément dans la légitimation de l'action de ces acteurs ?

Pour apprécier ce phénomène, cette forme de mobilisation de la littérature, une méthode alliant l'exhaustivité d'une approche quantitative à la finesse d'analyse d'une

¹ L'intertextualité désigne les différentes formes que peut prendre l'« *inter-action textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte* » (Julia KRISTEVA., 1958, « Problèmes de la structuration du texte », *La Nouvelle critique*, n° spéc., p. 61, cité par *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*).

étude qualitative fut privilégiée. Un premier travail consista à relever d'une manière systématique les références faites à la littérature et la poésie et à les intégrer dans des fichiers *Word*. Un fichier fut créé pour chaque discours. Il permettait de constituer un répertoire de données amélioré dans le sens où non seulement la référence était recopiée dans son intégralité mais son contexte était également retranscrit, le tout dans un encadré. Un encadré correspondait donc à une unité de sens permettant d'appréhender la référence dans son contexte immédiat. Sur ce point, cette méthode s'inspirait en partie de celle mise en œuvre par Laurence Ellena dans sa thèse. Pour assurer également une certaine qualité aux analyses ultérieures, des notes explicatives du contexte plus général vinrent compléter le dispositif. Elles permettaient de fournir des précisions à une échelle médiane concernant le chapitre, le moment plus général du discours dans lequel venait s'inscrire la référence mais aussi, à une échelle plus générale encore, sur le discours lui-même lorsque cela était nécessaire à la compréhension et à l'analyse. Ainsi, bon nombre de fichiers de recueil de ces références comportent un paragraphe introductif sur le discours son contexte d'énonciation ou d'écriture initial, ses destinataires et les éventuels éléments socio-historiques importants permettant d'en comprendre les enjeux.

Divers objectifs étaient fixés pour l'étude de ce premier type d'indice. Il s'agissait d'apprécier tout à la fois :

. **le degré de récurrence ou au contraire d'exception** des références à certaines œuvres et à certains auteurs. La récurrence de mêmes références chez divers acteurs ou au contraire leur rareté et le fait qu'elles n'apparaissent que chez un seul devaient permettre d'éclairer leurs enjeux et les éventuelles « *communautés de lecteurs* » auxquelles il était fait référence : les références relèvent-elles d'une culture individuelle, spécifique à chacun des acteurs ? S'inscrivent-elles dans une culture plus collective propre au groupe d'une élite d'architectes-urbanistes, ou dans celle plus large encore du corps professionnel des architectes ou des champs de l'architecture et de l'urbanisme ? Sont-elles l'indice d'une tentative d'inscription dans une culture, à une autre échelle encore, qui serait celle de la société dans laquelle va s'inscrire l'action urbanistique ou architecturale ?

. **les différentes fonctions** qu'assurent les références dans le discours. Pourquoi des architectes et urbanistes choisissent de faire référence à la littérature dans des discours relatifs à la question de l'urbanisme et de l'architecture ? Qu'apprend l'utilisation de ces références sur la manière dont ces acteurs envisagent leur rapport à l'environnement social, et les modalités actuelles de l'action sur la ville ?

1.1.2. Au niveau stylistique : la « *prétention littéraire* », une seconde catégorie d'indicateurs

Définition des indices :

À ce premier type d'indices est venu s'en ajouter un second, davantage d'ordre stylistique. En effet, dans les discours de l'élite des architectes-urbanistes, des tentatives de rapprochement d'un type d'énonciation (écrit ou oral) littéraire s'observent également, comme si ces acteurs s'attachaient à écrire ou parler comme des écrivains ou poètes. Trois genres d'indices ont permis d'analyser cette tentation, cette « *prétention littéraire* » (Hourmant 2005, p.531).

- Des procédés stylistiques habituellement utilisés par les écrivains et poètes - et de fait inscrits dans l'imaginaire social comme signaux de littérarité.

Il convenait d'analyser en détail ces procédés plus proches de la littérature que des modes d'écriture blanche ou technique¹. Afin qu'une telle analyse respecte au mieux le principe d'une approche de la littérature et de la question de son pendant stylistique comme constructions sociales, elle méritait d'être complétée par le recours à deux autres types d'indicateurs. Ceux-ci permettaient d'apprécier que cette "littérarité" stylistique n'était pas une construction artificielle de l'enquêteur fondée sur des observations discutables mais bien un phénomène social réel en partie conscientisé par les acteurs.

¹ La notion d'« *écriture blanche* » a été introduite par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1972). Elle est utilisée pour désigner une catégorie d'écriture opposée à l'« *écriture artiste* » (Vouilloux 2004, p.173). Elle serait synonyme d'écriture « neutre », « transparente », utilisant une « *langue basique* » (Barthes, 1972), « purement dénotationnelle, purement informative ». Elle aurait pris ses distances par rapport aux procédés rhétoriques marqués et « scelle[rait] l'effacement (le blanchiment) de l'idée de littérature telle qu'elle en est venue à se former d'abord à l'époque classique, ensuite à l'époque de Flaubert » (Vouilloux 2004, p.189). Selon Bernard Vouilloux, cette notion d'« *écriture blanche* » s'avère sous-tendue par une conception particulière de la littérarité - entendue comme une expression stylistiquement marquée. Il démontre que l'idée du « *sans style* » s'apparente en réalité à une « *utopie* » qui mérite d'être réinterrogée en fonction de la position socio-historique de son inventeur, Roland Barthes, ce dernier s'inscrivant finalement dans une « *certaine idée de l'art ou de la littérature* » quelque peu « *normative* » (Vouilloux, p.193, 199 et 195). Il n'en reste pas moins que l'assimilation de la littérarité à la notion de style et à des signaux rhétoriques particuliers reste fortement ancrée dans l'imaginaire social. Par conséquent, d'un point de vue « *intentionnel* » et « *attentionnel* » (Genette 1991, 1994), la notion d'« *écriture blanche* » trouve ainsi une certaine pertinence. En cherchant à se dépouiller de marques stylistiques trop prononcées, l'individu qui choisit d'avoir recours à une écriture blanche s'efforce bien souvent de s'inscrire dans un système de valeurs particulier - celui de la simplicité, de la transparence, de la neutralité, de la rigueur, de l'impersonnalité et de l'objectivité - en opposition à un autre système de valeur attaché à des écritures stylistiquement plus marquées - qui relèvent d'une « "esthétique" de la singularité », de l'affirmation d'une sensibilité et d'une subjectivité (Vouilloux, 2004, p.197). Depuis l'après-guerre l'« *écriture blanche* » a constitué une stratégie de distinction d'un certain nombre d'écrivains (tels que Camus, Blanchot, Cayrol). Ceux-ci relevaient le pari de "faire littérature" en prenant leur distance par rapport à une certaine idée du style. Pour l'écrivain, à une période historique particulière, l'« *écriture blanche* » contenait donc la promesse d'une transgression de la norme littéraire. Dans le domaine scientifique ou technique, l'« *écriture blanche* » constitue au contraire la norme alors qu'une écriture rhétoriquement plus marquée - s'autorisant des effets de style traditionnellement attachés au domaine du littéraire - relève d'une forme d'audace, et de distinction.

- **Les indices d'une littérarité « intentionnelle »** (Genette, 1991, p.38).

Ils permettaient d'apprécier les revendications de ces acteurs d'une certaine dimension poétique ou littéraire pour s'autodésigner ou désigner leur production. Dans leurs discours, il leur arrive en effet fréquemment de se comparer à des poètes ou écrivains et parfois même de s'y assimiler complètement ou d'apparenter leurs œuvres à la poésie ou la littérature. Il s'agissait donc d'étudier aussi la manière dont ces stars de l'architecture et de l'urbanisme, un peu à la manière de certains hommes politiques tels François Mitterrand - comme a pu le constater François Hourmant notamment - se mettent en scène dans des « *postures littéraires* » (2005, p.532). Le travail qu'a pu mener ce chercheur dans le champ des sciences politiques fut d'un secours certain pour penser ce second type d'indices. Son analyse s'attachait en effet à « *comprendre comment un sujet – ici politique – prétend dire – ou, mieux, laisse dire ou suggérer – "je suis écrivain", comment il endosse cette posture, ce qu'il entend par là* » (Id. 2005, p.532). Dans un même état d'esprit, dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture, s'observe une « *présentation de soi en écrivain* », une tentative de construction d'une « *identité d'homme de lettre* » (Id. 2005, p.532 et 535). Ces indices « *intentionnels* » (Genette, 1991, p.38) correspondent donc à tout ce qui relève d'une désignation, d'une perception et d'une représentation de soi comme écrivain ou poète et de son œuvre comme poétique ou littéraire. Ils participent à une forme de « *mise en scène de soi comme esthète – à la fois lecteur et bibliophile* » (Hourmant 2005, p.543).

- Une attention aux **indices « attentionnels » de la littérarité** (Genette 1994, p.274) est venue compléter l'analyse des deux types d'indices précédents. Il s'agissait de s'intéresser cette fois-ci à la manière dont les *autres acteurs* perçoivent, se représentent, mettent en scène et reconnaissent une /des qualité(s) littéraire(s) ou poétique(s) aux grands architectes-urbanistes. Il s'agissait donc de s'intéresser aux présentations par autrui des stars de l'architecture et de l'urbanisme comme écrivains ou poètes ou aux procédés de désignation de leurs œuvres comme littéraires ou poétiques. Ces indices d'une littérarité « *attentionnelle* » informent sur la réception de la posture littéraire affichée par les stars de l'architecture et de l'urbanisme et son accréditation. Ils témoignent de la « *réussite – relative – [du] travail de mise-en-intrigue et de [la] production de soi comme écrivain* » (Id. 2005, p.553). Ainsi, si la littérarité « *intentionnelle* » correspond à une volonté, une intention de faire littéraire ou poétique, la littérarité « *attentionnelle* » peut se définir comme étant davantage du côté de la réception et du fait d'être reconnu comme tel par autrui. Elle relève donc d'une légitimation d'ordre social et se donne à voir comme un indice de reconnaissance par les critiques, les médias, les autres acteurs de l'architecture et de l'urbanisme ou le grand public d'une appartenance d'une œuvre ou d'une personne au monde de la littérature et de la poésie, d'une validation de la capacité « *intentionnelle* » à faire littérature et poésie.

Au final, la littérarité intentionnelle (la « *prétention* » littéraire et poétique revendiquée par les architectes et urbanistes) et la littérarité « *attentionnelle* » (sa reconnaissance et sa mise en scène par d'autres acteurs) permettaient d'appréhender des indices qui annihilent la critique que pourrait poser un travail sur la littérarité du fait de la difficile distinction entre des procédés rhétoriques en général et des procédés rhétoriques plus spécifiquement littéraires. Évitant cet écueil, une telle étude s'inscrivait donc

parfaitement dans la problématique d'une science sociale puisqu'au final « *l'important n'[était] pas de trancher le fait de savoir si [tel acteur] est – ou n'est pas – un écrivain mais de constater l'existence de cette posture et d'en étudier l'économie et l'efficacité politique* » (Id. 2005, p.532).

Questions sous-jacentes et méthodologie :

Ces deux derniers indices d'ordre « *intentionnel* » et « *attentionnel* » ont été relativement faciles à relever. Il suffisait en effet de recueillir d'une manière exhaustive toutes les désignations des grands architectes-urbanistes ou de leurs œuvres par eux-mêmes ou par autrui qui les apparentaient d'une manière ou d'une autre au domaine du littéraire ou du poétique et d'étudier leur rôle, les fonctions particulières qu'elles assurent. Pourquoi une star de l'architecture et de l'urbanisme s'attache-t-elle à se mettre en scène comme poète ou écrivain et à revendiquer une approche poétique et littéraire dans son travail ayant la production de l'espace comme principal enjeu ? Pour quelle(s) raison(s) d'autres acteurs se plaisent-ils à renforcer cette dynamique et à accorder un statut littéraire ou poétique à un grand architecte-urbaniste ou à sa production ?

Pour ce qui concerne le premier type d'indices, les signaux stylistiques de littérarité, le recueil était un peu plus délicat. Il nécessitait d'effectuer une sélection et de s'inscrire dans une optique analytique privilégiant une méthode qualitative. L'ampleur du corpus rendait impossible toute analyse quantitative. Celle-ci n'aurait par ailleurs eu aucun sens puisque ce qui m'intéressait n'était pas tant l'ensemble des détails de ces discours mais l'irruption à certains moments de "*tentatives littéraires*". De fait, il apparaissait donc plus pertinent d'identifier et d'analyser les moments significatifs des discours durant lesquels des procédés rhétoriques habituellement utilisés par les écrivains et poètes étaient mobilisés par les architectes et urbanistes. La sélection qu'impliquait une approche qualitative permettait de retenir les éléments les plus pertinents pour l'analyse de la littérarité et de ces fonctions dans les discours de nos acteurs. Il s'agissait donc de savoir comment cette tentative de glissement vers le littéraire s'effectuait d'un point de vue stylistique. Quels usages particuliers de la rhétorique permettaient d'identifier ce basculement dans un style d'écriture qui évoque celui de l'écrivain ou du poète ? À quel moment du discours surgissaient ces tentatives de littérarité ? Faisaient-elles l'objet d'un usage massif, quasi généralisé ou ponctuel ? Quels rôles venaient-elles jouer dans l'économie générale d'un discours de légitimation de l'action architecturale et urbanistique et pourquoi ? Autant de questions auxquelles l'analyse des tentatives de littérarité avait pour objectif de répondre.

1.2. Le recueil des indices dans le corpus : la réalisation d'un répertoire de données

Les deux grands types d'indices qui viennent d'être présentés dans chacun des encadrés (et qui seront désormais dans la suite du travail désignés sous les termes de "présences littéraires" pour le premier et de "tentation" ou "tentative littéraire" pour le second) ont donc été recueillis minutieusement et systématiquement dans un même répertoire de données améliorée gérée sous *Word*. Un même fichier regroupait les deux types d'indices pour chaque discours. Des encadrés ont été utilisés pour chaque unité de sens comprenant une ou des références ou/et un ou des indices de la tentation littéraire. Lorsque cela s'est avéré nécessaire aussi à la compréhension de la trace littéraire, des précisions, des notes ont été apportées en italique (afin de les distinguer des retranscriptions des discours eux-mêmes situés dans les encadrés) sur le contexte à l'intérieur du discours (chapitre, partie dans lesquels est inclus l'indice), mais aussi sur le contexte du discours lui-même lorsqu'il s'inscrivait dans un cadre très précis indispensable à sa compréhension et dont le lecteur n'aurait pas forcément eu connaissance. Ce système de notes permettait aussi de préciser le type de discours en question, des éléments de contexte tels que les premiers destinataires ou le lieu d'énonciation, etc. L'enjeu du travail était de constituer une base de travail suffisamment exhaustive pour permettre tout à la fois une analyse quantitative et qualitative. Comme le lecteur l'aura certainement compris, cette phase constitue un moment de collecte des données mais aussi, dans le même temps, d'analyse puisqu'il témoigne déjà d'un certain nombre de partis pris au niveau analytique et que je m'attache ici à préciser.

Une parenthèse mérite sur ce point d'être ouverte pour préciser le choix qui vient d'être décrit. Lors de la présentation d'état des lieux successifs du travail de thèse, une question m'a souvent été posée concernant la méthodologie : « *pourquoi ne pas avoir eu recours à un logiciel pour le relevé et le traitement de ces indices ?* » Plusieurs raisons expliquent ce choix. En premier lieu, il était impossible techniquement de se servir d'un logiciel pour le premier type d'indices, les références à la littérature, les fonctionnalités des logiciels de traitement d'analyse des données textuelles ne sont en effet pas capables d'effectuer un tel travail, qui demande une certaine intelligence humaine et une culture littéraire permettant de déceler les références les plus implicites n'utilisant pas de guillemets et ne comprenant ni le nom de l'auteur, ni celui de l'œuvre. De tels procédés se construisent dans un mouvement d'interaction qui implique tout autant le texte que le lecteur et ses capacités à déceler les éventuelles allusions en fonction de sa culture personnelle¹. D'autres limites encore

¹ Sur ce point, il est important aussi de préciser la limite de toute analyse entendu qu'aucun lecteur ne peut prétendre déceler toutes les allusions d'un texte, notamment les plus implicites, et que celles qu'il croit déceler peuvent parfois n'être que des récurrences hasardeuses entre deux discours sans qu'il n'y ait eu volonté réelle de la part du producteur de faire référence. Il existe donc une marge d'erreur que l'analyste

ont pu être identifiées lors de précédentes expériences méthodologiques que j'ai pu mener en DEA, en comparant une analyse de texte avec le logiciel Alceste à l'analyse effectuée par mes soins sans le logiciel. Tout d'abord, l'utilisation du logiciel n'assure en rien la garantie d'une objectivité scientifique. Non seulement, elle substitue pour une part la subjectivité de développeur du logiciel à celle de l'enquêteur, mais en plus, cette dernière continue de jouer un certain rôle puisque l'enquêteur paramètre un certain nombre de déterminants qui vont influencer une partie des orientations de l'analyse effectuée par le logiciel. De plus, le logiciel apparaît incapable de proposer une analyse aussi fine et surtout contextuelle des énoncés, par exemple des jeux de mots, figures de style, etc. Il lui est parfaitement impossible de prendre en compte toutes les nuances d'un texte et de déceler les enjeux stratégiques sous-jacents d'un discours. Pour le cas d'un discours oral, ce problème s'avère redoublé par son incapacité à prendre en compte les silences, les changements de tonalité, de rythme, les hésitations ou encore tout ce qui relève du paraverbal (gestes, mimiques, etc.). Autant d'éléments qui contribuent pourtant indéniablement à construire le sens d'un discours. Enfin et surtout, l'analyse de discours "classique", sans l'aide d'un logiciel, ne relève pas d'une approche mystique, aléatoire et purement subjective mais bien d'une véritable méthode et obéit à un protocole bien défini. Tout autant que les méthodes d'enquêtes des sciences sociales, elle met en œuvre de nombreux outils d'analyse et d'objectivation, et ne se fait pas plus au hasard que celles-ci. Ces outils relèvent principalement de la linguistique et de la stylistique. Possédant par ma formation une maîtrise suffisante des outils de la rhétorique et de la linguistique, je me suis donc attachée à mener une analyse mobilisant les méthodes "classiques" et rigoureuses d'analyse de discours.

Afin de faciliter le repérage dans le répertoire de données et l'analyse de chaque indice, un système de référencement a été utilisé pour chaque unité de sens retranscrite. Ce système assurait un repérage et un traitement plus efficaces. Sa méthode de construction pour les références qui visait à les retranscrire dans leur contexte s'est inspirée des propositions de Laurence Ellena et en a transféré le principe pour référencer aussi les indices de la tentation littéraire. Ce système permettait d'établir si l'extrait de discours contenait une / des références littéraires ou poétiques (auquel cas, l'abréviation « réf. » suivie d'un numéro qui correspond à l'ordre chronologique d'apparition dans l'ordre du discours, à l'ordre de succession des indices dans le fil du discours) ou des éléments stylistiques de littérarité (l'abréviation « litt. » suivi d'un numéro était alors employée). Il arrivait que dans une même unité de sens, il y ait plusieurs références ou plusieurs éléments stylistiques de littérarité et que, par conséquent, ceux-ci aient été inclus dans un même encadré. Dans le répertoire, la désignation « réf. » + n° correspond donc soit à une référence ou à un ensemble de références comprises dans une même unité de sens. Chacune des références a ensuite été analysée mais du point de vue du référencement, il était plus pertinent de privilégier les unités de sens.

peut réduire au maximum s'il a suffisamment connaissance de la culture personnelle du producteur du discours.

1.3. Le traitement du corpus : la constitution d'une base de données visant à multiplier les échelles de travail et les niveaux d'analyse

Le traitement des deux principaux types d'indices recueillis s'est organisé en plusieurs étapes, qui correspondent à différentes échelles de travail et niveaux d'analyse. Pour chacune des étapes, les références et éléments de littérature ont été répertoriés sur un fichier électronique afin de faciliter les analyses.

Dans un premier temps, il s'agissait de se situer à une échelle très fine, celle de l'indice pris individuellement. Selon le type d'indices et une manière systématique, un certain nombre de critères ont été précisés. Les tableaux suivants présentent pour chaque type d'indices les informations qui ont été recueillies et les questions qui sous-tendaient l'enquête à ce premier niveau.

Tableau 4 :
Les références littéraires ou poétiques

Identification de l'œuvre et de l'auteur de la référence (lorsque cela est possible) et spécification du degré de clarté de la référence	Caractérisation du contexte d'apparition de la référence	Identification de la « communauté de lecteurs » implicitement convoquée	Précision sur la prise de position du producteur du discours
Dans certains cas, seul l'auteur est évoqué et d'une manière extrêmement vague. Dans d'autres ni l'œuvre, ni l'auteur n'apparaissent et aucun guillemet n'indique l'intégration d'un discours étranger. Seuls la mémoire et les connaissances de l'enquêteur permettent alors d'identifier qu'il y a intertextualité.	. À quel moment survient-elle dans le discours et pourquoi ? . De quel objet ou sujet est-il alors question ? Est-ce que des récurrences s'observent de ce point de vue ? Est-ce que les références sont utilisées pour évoquer des sujets précis ?	Certaines œuvres et certains auteurs font partie de lectures conventionnelles de certains groupes sociaux. La référence réveille donc un certain imaginaire et fait sens <i>par rapport</i> et <i>pour</i> certaines de ces groupes ou « communautés ». Une référence peut donc mobiliser un auteur réveillant un imaginaire et une culture plus ou moins partagée avec certains acteurs ou groupes d'acteurs.	L'utilise-t-il dans une optique assertive en l'appelant au renfort de sa réflexion, ou la mobilise-t-il au contraire dans une logique d'opposition, de contradiction et de distinction en affirmant un point de vue différent de celui de l'auteur ou de l'œuvre mobilisée ?
Fonctions de la référence			
A quels enjeux répond-elle et pourquoi est-elle utilisée ? Quel est son/ses rôles dans l'économie du discours ?			

**Tableau 5 :
Les indices de la "tentation littéraire"**

LES INDICES DE LA TENTATION LITTERAIRE		
Relevé des traces de la littérarité « intentionnelle » Genette, 1991, p.38)	Relevé des traces de la littérarité « attentionnelle » (Genette 1994, p.274)	Eléments stylistiques de littérarité
Indices d'une identification de soi ou de son travail au littéraire ou au poétique	Indices indiquant que l'architecte ou son travail est apparenté au poète ou à l'écrivain ou à leur travail	. Une analyse précise des passages dans lesquels s'observent des glissements, des basculements dans un style aux attributs littéraires : notamment au travers de l'identification des figures de rhétorique et de leurs fonctions dans le discours ; . Leur place, leur localisation dans le discours : à quel moment du discours surviennent ces basculements dans une littérarité stylistique et pourquoi ? Est-ce qu'ils correspondent à des temps de creux (plats) ou apparaissent au contraire à des moments stratégiques du discours ? Où et pourquoi sont-ils utilisés qu'est-ce qui s'avère être en jeu au moment où apparaissent ces glissements dans la littérarité ? Quel est leur rôle dans l'économie générale du discours ? . Précision du caractère récurrent ou au contraire exceptionnel des éléments de littérarité mobilisés.
Une série de questions sur les modalités et raisons de ces stratégies d'identification		
Qu'est-ce que ce genre de pratiques révèlent sur le système d'acteurs, son fonctionnement et sur l'organisation de la communication et de la médiation dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ? À quel moment surviennent-elles dans le discours et quel rôle assurent-elles ?		

Créé à partir du répertoire de données, pour chaque discours, un tableau *Excel* synthétisait les différentes informations évoquées dans ces tableaux. Il permettait d'éclairer chaque indice individuellement mais aussi de passer à une seconde échelle de traitement en proposant d'établir une analyse à l'échelle du discours et d'apprécier ainsi des tendances générales.

Les fichiers *Word* et *Excel* correspondant à chaque discours ont été ensuite regroupés dans un dossier afin d'identifier pour chaque acteur des tendances individuelles : un acteur utilise-t-il des références récurrentes qui informeraient sur sa culturelle personnelle ? Ou est-ce qu'au contraire, s'observent de très fortes variations pour un même acteur qui témoigneraient d'une stratégie d'adaptation maximale au contexte d'énonciation du discours ? Existe-t-il une bibliothèque personnelle (un fond culture personnel) mobilisée par chaque acteur ?

Un même genre d'interrogation se pose pour le second type d'indice et son éventuelle variabilité : est-ce que la comparaison des différents éléments stylistiques de littérarité et des indices « *attentionnels* » et « *intentionnels* » des différents discours produits par un même acteur révèle des permanences, des récurrences importantes ou au contraire des dissemblances, des contrastes notoires ? En fonction de la réponse à la question précédente : est-ce que les tendances observables pour chaque acteur permettent d'établir l'existence d'un "style" individuel de discours comme cela se produit pour l'écrivain ?

Cette étape du travail réalisée, l'analyse a ensuite été menée à une autre échelle, celle du groupe d'acteurs étudiés afin d'identifier à un niveau plus collectif des tendances et ce qu'elles pouvaient révéler : existe-t-il une bibliothèque commune à ces différents acteurs dans laquelle ils vont puiser pour construire leurs discours ou, au contraire, chacun a-t-il recours à ses propres références ? S'il existe une bibliothèque commune, est-il possible d'en préciser les contours ? Comment interfère-t-elle avec celle de l'individu ? D'un point de vue stylistique également, est-ce que s'observent le recours à des images communes et plus largement, des récurrences notables dans l'utilisation de la stylistique et de la rhétorique ? Existe-t-il une forme de style commun à ces faiseurs de ville, une forme de langage partagé ?

Mon lecteur l'aura certainement compris, au regard des réflexions qui avaient été introduites dans la seconde partie de cette thèse : au travers des deux derniers niveaux d'analyse, il s'agit de tester les prégnances des logiques de distinction et d'hétéronomie de mes acteurs et de les mesurer plus précisément, de mettre à l'épreuve d'un empirisme plus systématique (que ne l'a fait la seconde partie) les contours des référentiels de champs, du référentiel personnel et du référentiel global, d'apprécier les modalités de leur articulation dans les discours des grands architectes-urbanistes et les éventuelles contradictions qui résultent de leur coprésence.

2. Compléments d'enquête

L'analyse sur le corpus a donc constitué le socle du travail d'enquête. Elle permettait d'analyser d'une manière systématique un certain nombre de phénomènes et d'administrer ainsi la preuve des utilisations de la littérature par les architectes-urbanistes stars mais aussi d'en préciser les caractéristiques et les enjeux. Afin de construire puis compléter cette base solide, un certain nombre de recherches exploratoires ou complémentaires a été mené.

2.1. Dans la phase observatoire : contextualiser l'analyse de la mobilisation de la littérature dans les discours du corpus

En phase exploratoire (en amont de l'analyse approfondie du corpus), trois grands types d'excursions ont été réalisées afin de contextualiser l'analyse de la mobilisation de la littérature dans les discours des grands architectes-urbanistes contemporains mais aussi de tester la pertinence de cette question de recherche,

2.1.1. Les autres références artistiques comme indicateurs complémentaires

Dans un premier temps, afin de ne pas préjuger de l'importance de la référence littéraire, les références à d'autres œuvres d'art (peinture, cinéma...) avaient été incluses dans l'enquête. Il s'est avéré cependant, au terme de cette étape exploratoire, que les références littéraires étaient plus que largement dominantes en termes quantitatifs et faisaient en plus l'objet d'usages beaucoup plus variés que ne l'étaient les références à d'autres domaines artistiques. Par la suite, les références à d'autres œuvres artistiques ont donc été mobilisées à titre indicatif pour apprécier l'importance de la mobilisation de la littérature sans que ne soit entrepris cependant une étude comparative, leur présence trop timide ne pouvant légitimer une telle approche. Au final, la faiblesse de leur utilisation a justifié leur retrait de l'analyse plus approfondie du corpus. Leur étude en phase exploratoire ne s'est cependant pas avérée une vaine entreprise. Bien au contraire, elle a permis de mesurer la pertinence réelle de la question de la mobilisation littéraire et d'une focalisation sur celle-ci plutôt que d'autres domaines artistiques au regard de l'utilisation plus importante dont elle faisait l'objet mais aussi de la variété de ses usages par les grands architectes-urbanistes contemporains.

2.1.2. Les excursions en amont dans le XX^e : tester la pertinence d'une focalisation sur la période contemporaine

Si la mobilisation de la littérature méritait d'être questionnée comme angle d'entrée pertinent pour analyser les discours des acteurs en question, il convenait également de s'interroger sur l'opportunité de s'en saisir comme un indicateur pour interroger la période contemporaine et donc au regard des caractéristiques socio-historiques des acteurs étudiés. L'utilisation de la littérature (par la mobilisation de références littéraires ou le recours à des éléments stylistiques de littérarité) constitue-t-elle un phénomène nouveau, ou du moins qui a tendu à s'accroître pour la période contemporaine ? Peut-elle se lire comme une caractéristique particulière du référentiel contemporain ? S'observait-elle au contraire de la même manière pour les générations d'architectes précédents et les périodes antérieures à celle choisie dans le cadre de ce travail de thèse ? Était-elle mobilisée d'une manière aussi récurrente et dans l'optique d'utilisations aussi variées que pour la période actuelle ?

Afin de répondre à ce questionnement, des excursions en amont du corpus et de la période qu'il recouvre furent entreprises durant la phase exploratoire de l'enquête. Là encore, il ne s'agissait pas d'engager une enquête approfondie permettant une comparaison systématique de l'utilisation de la littérature par les architectes pour différentes époques, mais plus simplement de se donner les moyens de vérifier empiriquement la pertinence d'une focalisation (alors non arrêtée) sur la période contemporaine. Pour ce faire, trois figures clés de l'architecture et de l'urbanisme du XX^e siècle et de générations précédentes celles des architectes contemporains étudiés furent choisies : Auguste Perret, Mies van der Rohe, Le Corbusier. Pour le premier, l'anthologie de ses écrits et conférences publiée dans la collection « Architextes » aux éditions Le Moniteur fournissait une base de travail suffisante (2006). Pour l'architecte allemand Mies van der Rohe, l'un des inventeurs du modernisme, l'excursion s'est focalisée également sur l'anthologie parue dans la même collection que pour le précédent (1996). Enfin, pour la figure par excellence du modernisme, Le Corbusier, plusieurs ouvrages ont été sondés : *Les trois établissements humains* (1959), *Vers une architecture* (2005), *Quand les cathédrales étaient blanches, aujourd'hui aussi le monde commence* (1965), *Manières de penser l'urbanisme, soigner la ville malade* (1982), *Lettres à Auguste Perret* (2002).

2.2. Des séries d'entretiens comme méthode complémentaire : un éclairage transversal

Lors de l'explicitation du choix du corpus comme méthode principale d'enquête dans la seconde partie de cette thèse, les limites que présentait l'entretien pour aborder les grands architectes-urbanistes avaient été précisées. Si une telle méthode d'enquête semble peu pertinente pour étudier les manifestations d'un phénomène qui s'avère par ailleurs observable aisément dans les discours déjà produits, il peut en revanche se révéler utile comme méthode complémentaire pour conforter certaines hypothèses

explicatives formulées après l'analyse du corpus. Trois principaux types d'entretiens assurant des fonctions distinctes ont ainsi été menés.

2.2.1. Les entretiens avec des témoins

L'objectif de ces entretiens était de bénéficier des regards de critiques ou de chercheurs travaillant sur l'urbanisme et l'architecture et ayant, par conséquent, une très bonne connaissance de ces champs. Il s'agissait de chercher des éléments explicatifs à l'utilisation de la littérature par les grands concepteurs en les interrogeant plus largement sur les pratiques et représentations de ces acteurs mais également sur l'urbanisme et l'architecture en général et sur les changements qu'ils ont connu depuis une trentaine d'années. Pour ce qui concerne les modalités de ces rencontres, un guide d'entretien a été mis en place. Dans la pratique, il s'est avéré que celui-ci a été utilisé d'une manière très flexible selon les acteurs interrogés, leurs réactions aux premières questions mais aussi leurs connaissances et leurs expériences personnelles qui invitaient à se focaliser plutôt sur certains aspects que sur d'autres.

La préparation de l'entretien a été particulièrement soignée. Pour interroger les critiques et chercheurs, il convenait en effet d'avoir une bonne connaissance préalable de leurs travaux afin de pouvoir maîtriser ensuite en partie l'entretien, et amorcer un dialogue qui permette d'effacer la dissymétrie, le décalage entre la position sociale de départ doctorante / chercheur ou critique confirmé. Ce travail préalable permettait ainsi d'éviter ou du moins de limiter le risque de voir l'entretien se transformer en « *"entretien de conseil" sur la démarche à avoir lors d'un travail de thèse* », risque souligné par Laurence Ellena dans ces travaux sur les sociologues (1996, p.41). Ce travail fastidieux de préparation apparaissait donc nécessaire, à la fois comme condition même de l'entretien - du fait de l'excellente connaissance de ces acteurs du champ sur lequel je les interrogeais et de leur maîtrise de la parole et des méthodes de l'entretien - mais aussi pour permettre à l'entretien d'être suffisamment approfondi pour pouvoir infirmer ou confirmer certaines de nos hypothèses. Les rencontres se sont échelonnées durant tout la période de la thèse lorsque le besoin s'en faisait sentir. Certains témoins ont donc été rencontrés durant la période exploratoire lorsque les limites du sujet de thèse étaient encore floues. Ils ont permis de tester la pertinence des frontières envisagées pour en préciser les contours. Marcel Roncayolo, Alain Bourdin, Pierre Fernandez ou encore Pierre Weidknnnet ont ainsi eu la patience de répondre à mes questions. Une fois les bornes du sujet plus clairement posées et le traitement sur le corpus effectué, d'autres entretiens sont venus enrichir le regard, le croiser avec d'autres points de vue, pour faire avancer la réflexion et l'enquête. L'objectif était alors de pouvoir identifier les points forts et points faibles du travail engagé, de conforter les premiers et prendre conscience des seconds en tentant de les surmonter mais aussi parfois d'affirmer, sur certains points, un point de vue autre, distinct de celui des témoins. Dans cette double optique de rechercher tout à la fois la confortation et la contradiction, les rencontres avec Gilles Novarina, François Chaslin, Françoise Choay, Jean-Louis Violeau, Véronique Biau et Yannis Tsiomis furent particulièrement enrichissantes.

2.2.2. Les entretiens approfondis avec les grands architectes-urbanistes

L'entretien comme méthode d'investigation principale avait été écarté lors de la seconde partie de cette thèse. Un tel choix aurait d'autant plus posé problème du fait de la nature de la question en jeu, à savoir l'utilisation de la littérature. Cette difficulté s'était posée dans les mêmes termes à Laurence Ellena avec les sociologues sur lesquels elle travaillait, elle expliquait ainsi : « *nous savions qu'interroger les sociologues sur leur rapport à l'art supposait poser aux sociologues des questions qui contenaient déjà en partie une réponse (le fait de parler de "liens", par exemple, induisait une réponse portant sur des "liens" ou une "absence de liens")* » (p.41). Comment en effet pouvoir régler de manière satisfaisante la question de l'administration de la preuve en travaillant sur des discours dans lesquels la question de l'influence ou du rapport à la littérature aurait été d'emblé posée et donc imposée par l'enquêteur ? Comment éviter l'écueil de ces « *interrogations performatives [...] qui tendent à produire les effets qu'elles prétendent enregistrer* » (Bourdieu 1998, p.210) ?

Ce problème se trouvait redoublé par l'importance des stratégies de mises en scène que pratiquent certains groupes sociaux dont font partie les architectes-urbanistes. Stratégies qui consistent à cultiver un « *style aristocratique [...] qui se caractériserait par une attention, une autosurveillance de tous les instants, dans tous les domaines de l'existence, privés comme publics* » (Lahire 2006b, p.23). L'entretien courrait donc d'autant plus le risque que ces acteurs, « *se sachant constamment sous le regard d'autrui [aient] intériorisé ce regard sous la forme d'une disposition permanente à se comporter selon les normes légitimes* » (Id. 2006, p.23). Les acteurs interrogés s'avèrent particulièrement soumis à une « *pression normalisatrice* ». Ils s'inscrivent pleinement dans l'idéal d'une « *haute culture* » dans laquelle la littérature occupe une place de choix puisqu'elle est placée au cœur du « *dispositif de socialisation* » (Id. 2006, pp.47, 77, 656) de l'école et de bon nombre des institutions qui contribuent à fonder ses normes. Du fait de ces caractéristiques des acteurs étudiés, l'entretien s'exposait au risque d'obtenir des discours "convenus", peu représentatifs des pratiques et représentations d'acteurs chez qui prédomine un fort souci de se mettre en scène, de cultiver une image conforme aux attentes liées à la figure du grand architecte ou grand urbaniste, d'être cultivé et raffiné. L'enquêteur se serait alors probablement trouvé confronté à des discours formatés non pas tant par leurs propres expériences, par leurs pratiques et représentations mais davantage par des normes et des représentations sociales de la culture que ces acteurs auraient intériorisées.

L'entretien semblait donc difficilement justifiable comme première méthode d'appréhension des phénomènes à observer. Ne pas "forcer" l'apparition de la question littéraire et de ses liens avec les acteurs enquêtés apparaissait comme un argument supplémentaire à ceux évoqués dans la seconde partie de cette thèse. Cependant, s'il était écarté comme méthode d'investigation principale pour sonder les présences littéraires, une fois celles-ci constatées par l'analyse du corpus, il pouvait être d'un secours certain pour approfondir la réflexion. C'est donc en tant que complément à l'enquête principale menée sur le corpus qu'il fut mobilisé. L'analyse menée sur le corpus de discours produits en dehors de la présence de l'enquêté avait pour objectif

d'identifier et de décrire précisément divers phénomènes révélant l'utilisation de la littérature par les grands architectes-urbanistes et d'administrer ainsi la preuve de différentes formes de présences littéraires dans le monde des architectes-urbanistes. Les entretiens s'inscrivaient quant à eux davantage dans une phase ultérieure d'exploration et d'approfondissement des raisons et enjeux de ces phénomènes. Ils permettaient d'« *interroger de façon radicale le modèle implicite d'une consommation culturelle fondée sur le goût personnel, l'amour ou la passion individuels, qui n'est qu'un modèle très particulier de consommation ("choisie", intense et positive)* » mais aussi de « *replacer ces individus trop abstraits dans le réseau concret et déterminant de leurs liens d'interdépendance pour se donner une image plus juste de ce que sont les consommations et activités culturelles* » (Lahire 2006b, p.26, 27).

L'analyse du corpus terminée, une seconde phase du travail d'enquête de rencontres et de conversations a donc été menée avec les grands architectes-urbanistes. Reposant sur le principe d'une connaissance approfondie de la culture des acteurs, des entretiens quasi "ethnographiques" sont venus compléter le dispositif. Au sein du travail d'enquête, ils ont assuré une fonction très particulière. Il s'agissait de placer les grands architectes-urbanistes en position de commentateurs, de les inviter à un retour réflexif sur l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes, à réagir sur cette image publique et leurs propres pratiques mais aussi sur les analyses qui leur étaient soumises et résultaient du travail d'analyse du corpus.

L'objectif de ces entretiens était de confirmer ou d'infirmer des hypothèses explicatives ressortant de l'analyse menée sur le corpus. Il s'agissait de les mettre en perspective avec un questionnement plus large et sur l'articulation représentations / discours / pratiques professionnelles et donc en somme de contextualiser l'utilisation de la littérature. L'interaction enquêteur / enquêté a donc été utilisée pour questionner les discours médiatisés et le rôle de la littérature. L'objectif étant d'interroger ces acteurs sur leurs éventuels usages de la littérature, et donc sur des pratiques de l'ordre du culturel, il s'agissait d'être particulièrement conscient et vigilant du risque précédemment évoqué d'un discours construit en fonction d'une image de la « *haute culture* » (Bourdieu 2002b) que ces acteurs associent à leur profession, mais aussi de mettre en lumière et de déjouer ces stratégies de mise en scène en éclairant les mécanismes de fonctionnement.

Au vu des emplois du temps particulièrement chargés des enquêtés certains voyageant aux quatre coins du monde pour négocier des projets, un travail préalable d'information et une première prise de contact ont été nécessaires. Un courrier leur a donc été envoyé dans un premier temps¹. Le sujet de la thèse y était alors évoqué d'une

¹ La question de l'accès aux enquêtés se posait pour ces acteurs avec une acuité particulière ceux-ci apparaissant très souvent sollicités pour des entretiens en tous genres. Jean-Louis Violeau avait souligné pour sa part combien son inscription dans le réseau des écoles d'architecture avait constitué un atout important dans l'accès aux enquêtés, contribuant à lui ouvrir des portes, notamment par le bouche à oreille. Cette hyperproximité avait aussi eu quelques inconvénients comme celui d'écarter certains individus « *en raison d'une trop grande proximité professionnelle* » (2002, p.47). Ma position était très différente : mon rattachement principal était celui d'un laboratoire de province et je travaillais principalement à Toulouse. Je ne bénéficiais par conséquent pas du même genre de visibilité et de renommée. De fait, il m'a fallu envisager une phase d'approche notamment au travers du courrier que j'ai envoyé à ces acteurs et jouer sur la curiosité et l'intérêt que pouvait susciter l'enquête un peu mystérieuse d'une chercheuse sur leur propre

manière volontairement vague afin d'éviter que la question de la mobilisation de la littérature ne soit introduite trop artificiellement avant la rencontre et de permettre aussi qu'elle puisse être contextualisée dans un questionnement plus large.

Dans cette perspective, le guide d'entretien a été construit selon le principe d'une ouverture très large au départ et d'un resserrement, d'une focalisation progressive sur des objets plus précis ensuite. L'enjeu de cette approche graduelle était de permettre de resituer dans des questions plus générales celles du discours et de la mobilisation de la littérature par ces acteurs, et de ne pas les introduire de manière artificielle comme point de départ. L'idée était de leur laisser l'occasion d'émerger "naturellement" au fil de la conversation notamment. Cela fut le cas dans bon nombre d'entretiens, avant que des questions spécifiques ne l'abordent et ne demandent un certain nombre de précisions. Suivant les conseils prodigués par Didier Dirkx pour les enquêtes en sociologie de la littérature, il s'agissait donc de « *se gard[er] spécialement, entre autres, de soumettre à la personne interviewée des questions que celle-ci ne saurait se poser dans la position qu'elle occupe, questions artificielles dont il ne tirera le plus souvent que ce qu'il y a mis lui-même sans trop le savoir* » (2000, p.156).

Les questions du guide d'entretien étaient donc déclinées et classées selon différentes étapes correspondant à des seuils qui permettaient d'opérer cette focalisation progressive. Ainsi, ont été abordées plus ou moins successivement avec chaque grand architecte-urbaniste selon le déroulement particulier propre à chaque rencontre, des questions relatives aux thèmes suivants (le guide d'entretien détaillé est fourni en annexes) :

- sa représentation du groupe de l'élite et de sa propre position dans le champ (représentation du système d'acteurs et de sa propre place) ;
- le(s) rôle(s) du discours et les procédés d'écriture ;
- sa culture littéraire personnelle (sonder son référentiel personnel) ;
- sa représentation de la culture littéraire des acteurs appartenant aux champs de l'architecture et de l'urbanisme (sonder les référentiels de champs, celui des architectes, des urbanistes, etc.) ;
- le(s) rôle(s) qu'il assigne aux références littéraires et poétiques (en quoi le regard porté sur la ville par la littérature, les écrivains ou les poètes intéresse-t-il l'architecte ou l'urbaniste ?) ;
- ses autres pratiques culturelles (pour mesurer l'importance de la littérature en comparaison avec d'autres arts) ;
- lorsque la durée de l'entretien le permettait, la perspective relationnelle (la manière dont il envisage le rapport aux usagers et habitants, au politique, aux sciences sociales).

Par ailleurs, que ce soit naturellement au fil de l'entretien quand cela s'y prêtait, sous la forme d'un questionnaire oral, ou d'un jeu de questions/réponses rapide à la fin de l'entretien, des questions plus précises furent posées sur certains écrivains ou poètes et

personnalité. Cette stratégie s'est finalement avérée fructueuse puisqu'à l'exception de Jean Nouvel, tous ont accepté la réalisation d'un entretien. En outre, de peur que je ne les oublie et ne les inclue dans mon travail sur les « *grands architectes-urbanistes* », certains ont pris les devants et m'ont téléphoné ou écrit avant même que je ne les sollicite plus directement pour l'entretien.

sur certaines œuvres littéraires et poétiques que l'analyse avait mise en exergue (ces œuvres / auteurs faisaient-ils partie de celles que le grand architecte-urbaniste connaissait, avait lu, avait aimé ou pas, de celles qui l'avaient marqué ?) (cf guide d'entretien dans les annexes). Une partie de la liste variait selon les acteurs interrogés afin de tenir compte des variations interindividuelles.

Au travers de ces thèmes, il s'agissait d'apporter des réponses aux séries de questions sous-jacentes suivantes :

- Comment ces faiseurs de ville envisagent-ils **le rôle de leurs discours** (conférences, écrits, émissions de radio ou de télévision..) dans leur pratique professionnelle ? Dans un métier qui a pour raison d'être la production concrète et matérielle, pourquoi ces acteurs éprouvaient-ils autant le besoin d'écrire, de discourir, et de surcroît, d'introduire des références à la littérature ou de manifester une tentative littéraire ? Quel(s) rôle(s) ces références et tentatives littéraires assurent-elles par rapport à l'action architecturale ou urbanistique ? Correspondent-elles à un supplément superflu ou répondent-elles à certains enjeux et nécessités ?

- En quoi la confrontation du discours "naturel" produit et médiatisé dans l'interaction avec les acteurs habituels du champ de l'urbanisme (corpus) et du discours produit dans la situation d'entretien permettait d'interroger **la dimension "publique" et médiatisée (sociale, en somme) de ses premiers** ? Est-ce que les représentations "officieuses" recueillies lors des entretiens correspondaient à celles mises en scène dans les discours publics ? En d'autres termes, y avait-il correspondances ou dissonances, distorsions entre le discours officiel et le discours plus officieux produit dans le cadre de l'entretien ? Est-ce que des contradictions s'observaient entre le discours public (qu'il soit oral ou écrit) et le discours plus "privé" et éventuellement plus confidentiel recueilli durant l'entretien ? Si cette comparaison permettait de faire ressortir des contradictions, que révélaient-elles sur le fonctionnement de ces acteurs ? En quoi étaient-elles porteuses d'enseignement sur les mécanismes de construction d'une image publique et plus largement de l'organisation de la communication dans le champ architectural et urbanistique ? Comment permettaient-elles d'apprécier les processus de construction des discours publics des grands architectes-urbanistes ?

Ce n'était donc pas au final tant l'entretien en lui-même qui était au centre de mes préoccupations mais davantage la confrontation entre les paroles qui y étaient recueillies et celles produites dans les discours publics. Cette comparaison permettait de soulever d'éventuelles dissonances entre ces deux types de discours qui autorisaient un certain nombre de déductions quant aux pratiques culturelles effectives de ces acteurs. Le recoupement d'information était en effet envisagé comme un moyen de déjouer le « bluff culturel » qui « les condui[t] à la surestimation de leurs pratiques légitimes ou la sous-estimation de leurs pratiques les moins légitimes » (Lahire 2006b, p.41).

- La question de **la mobilisation de la littérature comme indice d'un changement du rapport à l'action urbanistique et architecturale, d'un changement de référentiel** pouvait également être mise à l'épreuve : pourquoi ces acteurs mobilisaient-ils la littérature dans des discours qui portent sur l'architecture, l'urbanisme et la ville ? En quoi cela leur paraissait-il important ? Quel regard portaient-ils sur leurs propres pratiques d'écriture et de construction de leurs discours

oraux ? Comment justifiaient-ils le recours à une certaine littérarité du point de vue stylistique ? Pourquoi choisissaient-ils également de mobiliser des références littéraires dans leurs discours ? Comment envisageaient-ils leur(s) rôle(s) dans l'économie générale de leurs discours ? Sur quels critères fondaient-ils aussi leur choix d'utiliser une référence particulière plutôt qu'une autre ?

- Est-ce que les références citées par les concepteurs correspondaient à des œuvres qu'ils avaient lues et qui les avaient marqués ou s'agissait-il de pratiques discursives conventionnelles et actuelles dans les champs de l'urbanisme et de l'architecture ? L'hypothèse de la littérature **comme indice d'une culture individuelle, professionnelle ou d'une culture urbaine** plus large qu'il apparaîtrait important de mobiliser dans des écrits officiels, publics, pouvait alors être vérifiée.

En termes méthodologiques, le travail réalisé lors de ces entretiens a bénéficié des conseils prodigués par Frédéric Seitz et tirés de ses expériences d'enquête avec les architectes. Ceux-ci se résument à trois grandes propositions « *fondatrices d'une démarche véritablement scientifique* » (2002, p.41).

1. Selon lui, il convient de cibler particulièrement le choix des personnes interrogées étant donné qu'il n'apparaît pas « *utile ni pour la recherche, ni pour l'archivage [...] de multiplier à l'infini les entretiens de personnalités* » (2002, p.41).
2. En outre, avec ces acteurs, une approche semi-directive mérite d'être privilégiée. Celle-ci permet d'éviter les "dérives" tout en conservant une certaine souplesse et donc de s'adapter à son interlocuteur en établissant « *un climat de confiance, presque une relation d'intimité* » (2002, p.41).

Sur ce point, il convient de préciser que, même si ces acteurs se caractérisent par leur appartenance à la « *haute culture* » (Bourdieu 2002b) et sont donc soumis à la nécessité d'un certain contrôle de leur parole même dans le cadre intime d'un entretien, je comptais en partie sur les effets de « *connivence* » (Violeau 2002) qui peuvent se créer au cours de l'entretien et d'un « *relâchement* » (Lahire 2006b) qu'autorise la parole orale. S'inspirant des méthodes mises en œuvre par Bernard Lahire dans ses enquêtes sur les pratiques culturelles, l'enjeu de ces entretiens consistait donc d'« *établir un "climat" tel qu'il rende possible "l'aveu" (ou la "confiance") de consommation de produits peu légitimes ou de l'exercice d'activités peu légitimes* » et donc d'essayer de les conduire à amener à relâcher la « *vigilance culturelle* » (Id. 2006, pp.742-632). Un entretien bien mené et dans lequel l'enquêté accepte de se prêter au jeu de l'échange et de la confiance peut contenir en effet la promesse de « *dépasser les silences de l'écrit en matière de pratiques professionnelles* » (Fredenucci 2002, p.58) et de se donner à voir comme une source enrichissante d'anecdotes largement exploitables par le chercheur. Comme le relevait en effet Jean-Charles Fredenucci pour le champ de l'urbanisme, il convient, « *pour comprendre le sens des pratiques et des intentions,[d']interroger le banal, l'acquis, les évidences sur lesquelles le professionnel s'appuie pour agir* ». En ce sens, les anecdotes constituent une ressource essentielle permettant « *d'accéder à cet espace immergé que l'acteur n'interroge pas, de le mettre en perspective avec la partie émergée du projet habituellement défini par des intentions* » (2002, p.58).

3. Enfin, le travail succédant à la réalisation de l'entretien mérite selon Frédéric Seitz d'être réalisé avec une extrême minutie et un investissement particulièrement lourd. À la classique retranscription systématique et complète des entretiens (dans un souci de respect rigoureux des propos de l'interlocuteur) est donc venu s'ajouter un travail analytique au travers d'un système d'annotation. Ces notes assuraient une double fonction :
- celle d'éclaircir et de préciser certains « *points obscures* » en apportant les informations complémentaires nécessaires au lecteur pour la compréhension de certaines allusions à des événements, personnes ou faits dont il n'aurait pas eu connaissance et qui ne relèveraient pas du champ des connaissances évidentes de tout chercheur versé dans les questions urbaines ;
 - celle de superposer à l'entretien la lecture du chercheur dans une perspective de « *liberté totale et entière d'appréciation, voir de critique, des propos qu'il a recueillis* » (Seitz 2002, p.41). Les notes permettaient alors de faire apparaître distinctement le point de vue du chercheur et d'assurer la confrontation entre son regard et celui de l'enquêté.

2.2.3. Les entretiens avec des acteurs de la rencontre architecture-littérature

S'ajouter à celles des chercheurs et des grands architectes-urbanistes, une troisième catégorie d'acteurs a été sondée grâce aux entretiens. Au fil du travail d'enquête, un certain nombre d'organiseurs des passerelles entre les deux mondes de l'architecture et de la littérature ont été identifiés. Parmi eux, Hélène Bleskine, Didier Daeninckx, Hervé Le Tellier, Jean-Christophe Bailly, Jean-Paul Dollé, Jean-Pierre Le Dantec, Michel Ragon, Jean-François Roullin, Philippe Hamon apparaissent d'une manière particulièrement récurrente et comme des acteurs-clés de cette rencontre. Ils méritaient donc d'être interrogés. Ces passeurs de frontières avaient des métiers et des statuts forts différents (écrivains, enseignants dans des écoles d'architecture, directeurs d'école d'architecture ou encore professeur de littérature ou critique, etc.), la plupart cumulant différents rôles. Leurs biographies présentées en annexes permettront au lecteur avide d'en savoir plus sur les personnalités et les trajectoires de ces individus de satisfaire sa curiosité.

Ces acteurs sont issus du monde de la littérature et de la poésie, de celui de l'architecture et de l'urbanisme, ou encore d'autres horizons. Refusant les cloisonnements disciplinaires, ils ont été amenés à franchir des frontières et à organiser les rencontres entre les univers de l'architecture et de l'urbanisme et ceux de la littérature et de la poésie. Qu'ils soient écrivains, architectes, ingénieurs, géographes, qu'ils appartiennent institutionnellement au monde de l'architecture et de l'urbanisme ou que leur participation ait davantage relevé d'une excursion dans ces territoires, l'une des caractéristiques communes de ces différentes personnalités est d'apparaître comme des figures hybrides appartenant à différents mondes dont ceux de l'architecture ou de l'urbanisme et de la littérature ou de la poésie. Diplômé de l'École Centrale, Jean-Pierre Le Dantec est par exemple issu du monde de l'ingénierie. Toutefois, un éclectisme exigeant l'a amené à exercer de très nombreuses activités dans le champ de l'architecture (activité d'enseignement, activité de critique et

chroniqueur, engagement fort dans l'organisation de l'enseignement et de la recherche sur l'architecture à divers titres, et notamment en tant que directeur de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette de 2001 à 2006, puis directeur scientifique du laboratoire EHESS "Architectures, Milieux et Paysages") mais aussi à faire œuvre d'écrivain et d'éditeur. À l'image de celui-ci, tous ces acteurs apparaissent comme d'habiles passeurs de frontières, des figures hybrides s'étant plus à organiser ou à participer à des rencontres entre les deux mondes, celui de la littérature et de la poésie et celui des faiseurs de ville, de l'architecture et de l'urbanisme.

Bien plus que de simples témoins de la rencontre architecture-urbanisme et littérature-poésie, ils apparaissent comme de véritables acteurs ayant joué un rôle actif dans les processus de rapprochement de ces deux mondes. Leur participation a pu se décliner sous différentes formes :

- participation d'écrivains ou de poètes à des projets d'architecture, d'urbanisme ;
- conférences, débats, rencontres entre faiseurs de villes et écrivains ou poètes dans des lieux voir des hauts-lieux de sociabilité et de communication du monde de l'architecture et de l'urbanisme (Pavillon de l'Arsenal, écoles d'architecture, Ateliers projets urbains, etc.) ;
- invitation d'un écrivain ou d'un poète dans une manifestation du champ de l'architecture ou de l'urbanisme ou intégration de leurs points de vue dans une publication relevant de ces champs ;
- intégration de la littérature et de la littérature dans les enseignements de l'architecture et donc le cursus de formation des futurs praticiens : cours mobilisant la littérature et la poésie, ateliers d'écriture ou de lectures, etc.

Ces rencontres et l'introduction de la littérature ou de la poésie sous différentes formes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme recouvraient donc différents enjeux notamment les suivants :

- participation à la construction des savoirs et à l'enrichissement des formes de la connaissance ;
- apport d'une plus value aux cultures de ces milieux et à l'apprentissage professionnel (par exemple les ateliers d'écriture et de lectures organisés dans les écoles d'architectures) ;
- inscription dans une logique de mise en scène, mise en valeur des productions architecturales et urbanistique avec notamment l'intégration de l'écrivain dans les tâches de médiation et de communication ;
- sur un versant davantage tourné vers l'opérationnel relevant de la maîtrise d'œuvre architecturale ou urbaine ou de la participation à l'élaboration des politiques publiques : intégration de citations littéraires ou poétiques dans la matérialité même de réalisations architecturales ou urbanistiques, ou encore dans le cadre des politiques publiques, participation d'écrivain ou de poète aux missions Banlieues 89 ou dans le projet de l'équipe de Roland Castro pour la consultation lancée sur le Grand Paris.

Pour sonder ces différents acteurs, un guide d'entretien a été élaboré et adapté à chaque acteur, à ce que je connaissais de son parcours. Souvent, en amorce de l'entretien, et afin d'engager la conversation de manière naturelle, je proposais à mon

interlocuteur de me faire le récit d'un événement particulier auquel il avait participé ou qu'il avait organisé et qui témoignait d'une volonté de mobilisation de la littérature ou de la poésie dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Inscrivant l'entretien sous le signe d'une approche compréhensive, un tel point de départ permettait d'établir le contact sur un fait concret faisant sens pour l'interlocuteur, en lui parlant d'un événement faisant partie de son univers personnel, et que la confiance s'installe avant d'embrayer sur d'autres questions. Construit sur ce principe d'une adaptation forte à l'enquête, et sur la base des informations que j'avais pu recueillir sur lui, le guide d'entretien était donc à chaque fois différent.

Cependant, malgré cette forte variabilité dépendante des expériences et parcours individuels, certains thèmes revenaient d'une manière récurrente et chaque acteur fut interrogé sur :

- son histoire et sa trajectoire individuelles, en lui demandant d'insister sur les moments de rencontres entre architecture et littérature, de les recontextualiser et de les expliquer en fonction de son parcours personnel ;
- sur les activités ou événements (manifestations) qu'il avait organisés ou auxquels il avait participé ;
- sa connaissance d'autres passerelles entre l'architecture-urbanisme et la littérature-poésie (l'objectif étant alors de faire émerger des événements ou des formes des présences littéraires dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme dont je n'aurais pas eu connaissance).

Au travers de ce questionnement sur ces différents points, l'objectif était de répondre à trois principaux enjeux. Il s'agissait tout à la fois :

- d'identifier et de décliner les différentes manières d'organiser la rencontre entre les deux mondes, les différents types de présence de la littérature et de la poésie dans le monde des faiseurs de ville ;
- d'approfondir la connaissance de certains événements, rencontres, etc., d'en comprendre les mécanismes, les réseaux d'acteurs qui en ont permis l'organisation mais aussi les enjeux qu'ils recouvrent ;
- d'en découvrir d'autres en bénéficiant de la connaissance et de l'expérience de ces acteurs.

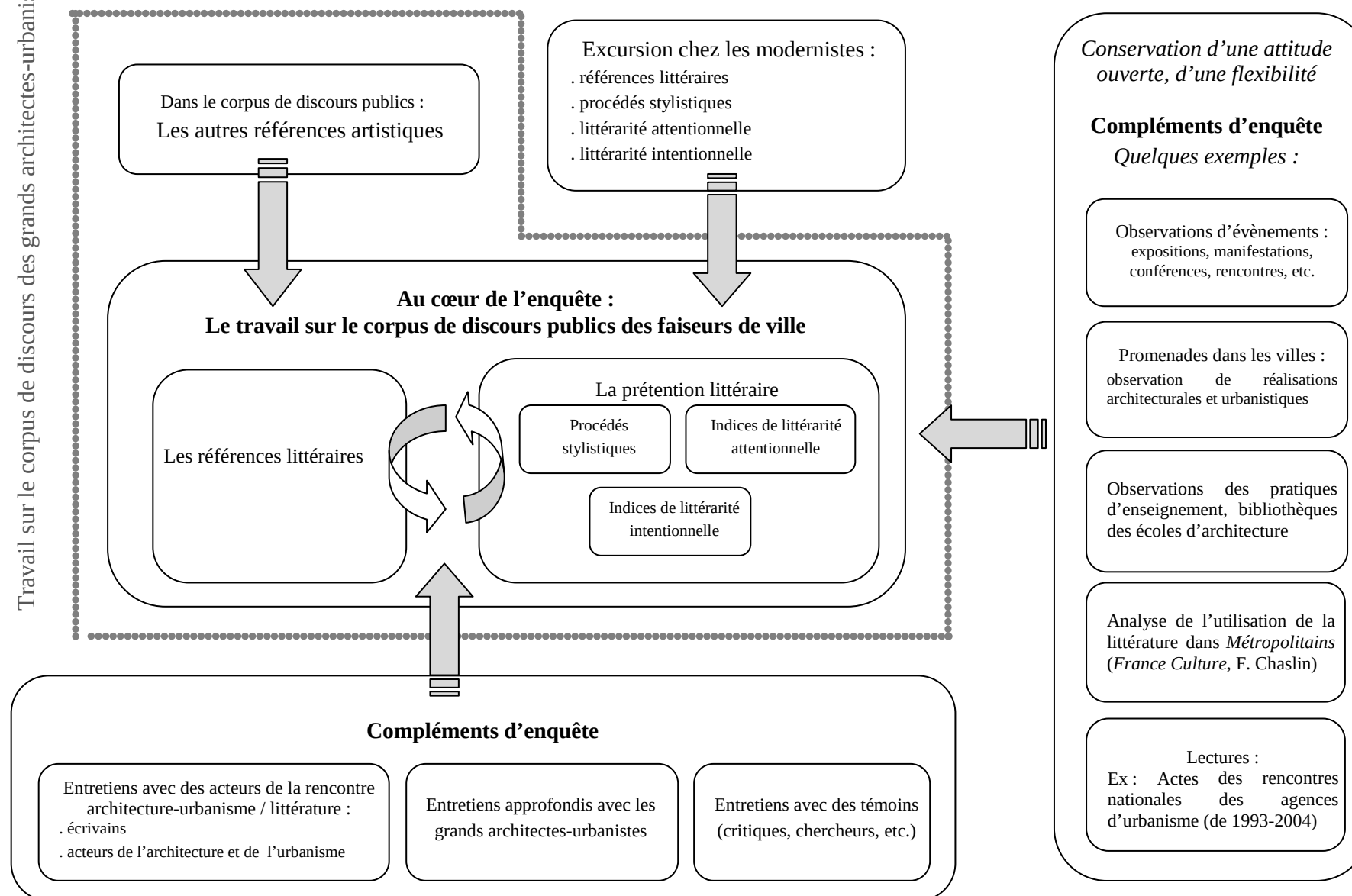
2.3. Au fil de l'enquête : s'autoriser les excursions et les découvertes inattendues

Comme en témoignent les points qui précèdent, s'il convenait de fixer un cadre bien défini à l'enquête, de poser rigoureusement des contours et de construire une méthodologie systématique et précise pour lui assurer une cohérence et une rigueur scientifique, il me semblait pertinent aussi de conserver une certaine liberté et la possibilité de repartir ponctuellement à l'aventure tout au long du travail. Ainsi, au fil de l'enquête, je me suis par exemple rendue compte que des traces d'une intégration de la littérature dans le monde de l'urbanisme apparaissaient dans bien d'autres lieux que les discours des grands architectes-urbanistes. L'émission hebdomadaire *Métropolitains* du critique français d'architecture le plus médiatisé, François Chaslin,

qui est diffusée sur *France culture* depuis 1999 fit l'objet d'une attention particulière. Compte tenu de son rôle important dans la médiation interne mais aussi externe des champs de l'architecture et de l'urbanisme, elle constituait un lieu d'observation complémentaire intéressant. En effet, elle permettait de confirmer que le recours à la citation littéraire et poétique apparaissait de bon ton dans le milieu et était pratiquée par d'autres acteurs que les seuls praticiens étudiés. Je pris donc le temps d'analyser les différentes utilisations de la littérature et de la poésie que pouvait faire François Chaslin au cours de ses émissions en me livrant à une petite enquête systématique à partir des archives de *Métropolitains*. Par ailleurs, au cours d'une de mes recherches et déambulations dans les bibliothèques des écoles d'architecture, je n'ai pas résisté à me livrer au jeu d'un petit relevé systématique du rayon littérature, théâtre et poésie, afin de me faire une petite idée des lectures "conseillées" par les enseignants et donc des incontournables du milieu. Mon immersion dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme et l'attention portée aux événements et pratiques qui s'y déroulent m'ont également permis de repérer un certain nombre d'événements tels que les expositions ou manifestations qui mobilisaient d'une manière ou d'une autre la littérature ou la poésie. Mes promenades dans les espaces urbains m'ont réservées quelques surprises et notamment celle de découvrir des bâtiments ou espaces publics qui, dans leur matérialité même, mettaient en scène et exploitaient la littérature ou la poésie.

Ces quelques exemples parmi bien d'autres permettent de se faire une idée de ces excursions qui ont, par moment, été menées en dehors du chemin balisé et des frontières du corpus lorsque le besoin s'en faisait sentir. Buissonner en sortant des sentiers prévus par l'enquête permettait de conserver une certaine audace scientifique et surtout d'autoriser des découvertes imprévues et enrichissantes qui permettaient de compléter l'éclairage apporté par l'analyse sur le corpus. L'enjeu d'une telle démarche était donc de se ménager une certaine flexibilité, une curiosité et une ouverture d'esprit en refusant de se cantonner trop fermement aux limites rassurantes d'un seul terrain. En somme, il s'agissait de ne pas renoncer à la posture ouverte et curieuse introduite dans le tout premier chapitre et dans la phase exploratoire du travail menée dans la première partie de cette thèse.

Schéma 1 :
Synthèse des matériaux de l'enquête



CONCLUSION

La stratégie d'investigation consiste donc à mobiliser différentes techniques d'enquête complémentaires. Le travail sur un corpus de discours publics important, diversifié, pouvant prétendre à une certaine représentativité fournit un socle solide. Pour les analyser, les deux entrées proposées privilégient deux types indices que sont les références à la littérature ainsi que les procédés stylistiques de littérarité. Les excursions et compléments d'enquête enrichissent ce dispositif et ont pour objectif de mettre en perspective les phénomènes observés et d'apprécier si ceux-ci révèlent de tendances plus générales à l'œuvre dans les champs de l'urbanisme et de l'architecture ou s'ils correspondent à des exceptions et à des phénomènes marginaux limités au seul groupe d'acteurs étudiés.

La méthodologie d'enquête venant d'être explicitée, il reste à analyser les différents résultats auxquels elle mène. Quels sont les phénomènes qu'elle permet de mettre en lumière ? De quels enjeux ceux-ci sont-ils révélateurs ? Par le biais de références ou de procédés stylistiques, que dévoile l'utilisation de la littérature sur les stratégies discursives adoptées par les grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme ? Comment sert-elle la construction de la figure publique de ces grands faiseurs de ville ? Enfin, en quoi cette utilisation de la littérature des grandes vedettes architecturales et urbanistiques dans leurs discours publics peut-elle se lire comme une réponse à des enjeux contemporains majeurs des champs architectural et urbanistique et éclaire-t-elle ainsi certaines tendances actuelles de la production des territoires urbains ?

Chapitre 7 :
Les "présences" littéraires dans le monde des faiseurs de ville

INTRODUCTION

Lorsqu'il se trouve confronté à un phénomène, une des premières questions majeures à laquelle peut tenter de répondre un chercheur est peut-être celle de savoir si les manifestations qu'il observe s'avèrent représentatives d'une tendance plus profonde, ou si elles apparaissent au contraire comme des exceptions, masquant les tendances de fond à l'œuvre dans le champ observé. Pour répondre à cette question concernant les deux phénomènes choisis comme cœur de cible de l'enquête de cette thèse, et avant que de rentrer plus en détail dans l'analyse de leurs manifestations et des enjeux qui les sous-tendent, il paraissait donc intéressant de garder dans un premier temps une perspective plus large et d'apprécier d'une manière plus générale les phénomènes à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme qui témoigneraient d'autres formes de présences littéraires et poétiques dans ces mondes des faiseurs de ville.

Le choix d'excursions en dehors des frontières balisées de mon corpus de discours de grands architectes-urbanistes permet de répondre à un tel défi et d'observer une pluralité de présences littéraires et poétiques dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Ce chapitre aura pour objectif de les décliner et les analyser succinctement. Une telle approche répond à la problématique de cette partie de la thèse en démontrant, pour chacune des formes d'intégration littéraire dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, comment elle participe à la construction de l'identité des acteurs en question et renforce leur légitimité. Seront ainsi abordées les principales dimensions du travail des faiseurs de ville. Les grands événements du monde architectural et urbanistique permettent de les aborder depuis la question de l'exposition et de la représentation. Dans des tâches qui ont pour objectif principal la communication et la médiatisation, et qui s'appuient donc sur des procédés de mise en scène, les écrivains s'avèrent en effet mobilisés. Par ailleurs, dans des activités davantage tournées vers des aspects plus opérationnels et décisionnels, la littérature se trouve également mise à contribution tout au long des processus de certains projets architecturaux ou urbanistiques, mais aussi lors de l'élaboration de politiques publiques à laquelle des grands architectes-urbanistes ont participé. Enfin, dans des tâches relatives à un autre aspect primordial qui concerne l'apprentissage et la transmission de la culture architecturale et de l'identité professionnelle, l'enseignement, la littérature, la poésie et leurs auteurs se sont vus également largement invités dans diverses activités.

La déclinaison de ces différentes formes de présence et des enjeux qu'elles soulèvent permettra de contextualiser d'une manière générale l'apparition des références littéraires ou poétiques et l'utilisation de la littérarité dans les discours des grands architectes. Elle permettra ainsi de démontrer comment ces phénomènes qui seront abordés dans les chapitres suivants s'inscrivent dans une tendance plus générale. Ils s'avèrent corroborés par plusieurs phénomènes voisins qui conduisent à évacuer l'hypothèse de phénomènes marginaux, isolés, exceptionnels et y voir, au contraire, l'expression de divers processus à l'œuvre dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme qui recouvrent une pluralité d'enjeux primordiaux.

1. L'écrivain dans les "grand-messes" du champ de l'architecture et de l'urbanisme : un procédé de mise en scène ?

Les événements se déroulant dans le milieu architectural et urbanistique sont de différents ordres : colloques, rencontres-débat, conférences, etc. Ils constituent des temps forts du monde architectural et urbanistique, des moments privilégiés de la sociabilité pour les acteurs du milieu, de leur mise en scène, et de l'« *entre-observation* » (Biau 2001, p.243). Or il s'avère que, lors de ceux-ci, la présence de l'écrivain, du poète ou de la littérature et de la poésie s'observe dans des cas suffisamment nombreux pour qu'ils attirent l'attention du chercheur. L'écrivain ou le poète sont en effet intégrés dans certains événements d'autant plus importants qu'ils apparaissent organisés dans certains hauts lieux de la socialisation architecturale et urbanistique. Cette présence témoigne d'une intégration littéraire non seulement désirée mais aussi mise en scène par certains acteurs des champs urbanistiques et architecturaux. Deux principales modalités de mobilisation de l'écrivain dans le cadre d'événements architecturaux ou urbanistiques peuvent être distinguées :

- l'écrivain ou le poète peut être invité lors d'événements mobilisant d'autres acteurs. L'écrivain y apparaît alors comme un interlocuteur et un acteur parmi d'autres.
- un certain nombre d'événements dans ces mondes architecturaux urbanistiques proposent de se focaliser plus spécifiquement sur la littérature ou la poésie en les prenant comme objet même, comme cœur de cible de leurs propos, affichant ainsi ostensiblement un partenariat plus privilégié avec les écrivains et poètes.

C'est donc sur le principe de la différenciation entre ces deux types d'événements que sera menée la réflexion dans les lignes qui suivent.

1.1. L'écrivain dans les événements architecturaux et urbanistiques : un acteur parmi d'autres

Lors de plusieurs événements majeurs relatifs à l'urbanisme et à l'architecture, l'écrivain est invité à participer aux débats. Il est donc intégré comme acteur, comme interlocuteur des faiseurs de ville. Il convient de donner quelques exemples de ce genre de phénomènes pour pouvoir préciser ensuite les points communs qu'ils entretiennent et les enjeux qu'ils soulèvent.

1.1.1. Les ateliers du projet urbain sur Gênes (2004) et Saint-Etienne (2006)

Les ateliers du projet urbain dirigés par Ariella Masboungi fournissent deux premiers exemples. À un atelier sur Gênes (Masboungi 2004) fut convié Maurizio Maggiani, écrivain genevois pour évoquer ses représentations et son vécu de la ville. Son point de vue, sur lequel s'appuiera Ariella Masboungi pour définir Gênes comme « *une ville collage* », fut d'ailleurs retranscrit dans la publication du compte rendu de l'atelier. Par ailleurs, à lecture du compte rendu, on devine que si l'écrivain a été invité à l'atelier, c'est également parce qu'il a joué un

rôle dans le montage et surtout la communication autour du plan régulateur du Port. Une agence spécifique, *l'Ufficio di Piano*, avait été montée en accord avec l'Université de Gênes. Elle regroupait différents acteurs notamment des architectes, des urbanistes, des économistes, des personnels du génie des travaux maritime et avait pour ambition de se constituer en espace de réflexion et de débat pour tous les acteurs (capitainerie du port, douane, Chambre de Commerce, syndicats...) et les administrations territoriales. Des consultants furent également sollicités : Bernardo Secchi, Rem Koolhaas et Oma, Manuel de Solà, Marcel Smets. Evoquée dans le livret des projets urbains, une publication avait livré leurs propositions qui furent mises en perspective avec les points de vue du photographe Gabriele Basilico et de l'écrivain Maurizio Maggiani. À cet exemple s'ajoute celui de l'atelier sur Saint Etienne (Masboungi 2006) qui fut donné comme exemple de construction contemporaine d'un projet urbain. Jean-Noël Blanc en sa triple qualité d'« *écrivain stéphanois, sociologue, professeur à l'École d'Architecture de Lyon* » y a été également invité et sollicité pour délivrer son point de vue. Confortant les recommandations de Michel Corajoud Son « *diagnostic* » sera relayé jusque dans les pages de l'ouvrage publié par Ariella Masboungi.

1.1.2. La 25^e rencontre de la FNAU

Bien qu'elles ne soient évidemment pas systématiques, ces pratiques ne sont pas pour autant exceptionnelles. En témoigne la 25^e rencontre nationale des agences d'urbanisme (FNAU), portant sur « *les valeurs de la ville* » (2005) et à laquelle est conviée Marie Rouanet, écrivain¹, aux côtés d'acteurs plus habituellement mobilisés (un professeur de géographie et d'aménagement, un philosophe et un économiste²). Dans une démarche foncièrement participative, l'enjeu est d'assurer une représentativité symbolique de la pluralité des acteurs participant directement ou indirectement au fait urbain. Une nouvelle fois, la pluralité des points de vue est recherchée, dans le souci de mobiliser des groupes d'acteurs divers, porteurs de représentations hétérogènes, comme l'explique Richard Quincerot et Olivier Réal :

« Lorsqu'un groupe d'acteurs [les urbanistes] est confronté à une conjoncture imprévue, dont il ne distingue pas encore bien les contours, il s'interroge sur ses "valeurs", ou sur les valeurs de l'objet qui l'occupe. L'invitation à réfléchir aux "valeurs de la ville" reflète-t-elle un moment de doute ? Appelés à s'exprimer sur ce thème large, quatre auteurs/acteurs ont renvoyé aux participants des images de ville contrastées, allant de la passion inconditionnelle à la déception nostalgique. »

(Actes de la rencontre nationale des agences d'urbanisme, 2005)

¹ 2003, *Dans la douce chair des villes*, éditions PB Payot, Voyageurs.

² Jean Robert Pitte, Olivier Mongin, Laurent Davezies.

1.1.3. Au Pavillon de l'Arsenal

Donnée au pavillon de l'Arsenal en 2004 sur *Pékin, phénomène urbain*, la conférence conforte un peu plus ces premières observations. Elle s'intègre dans un cycle ayant « *pour ambition de développer le dialogue avec l'ensemble des acteurs de la création architecturale et urbaine* » (2004). Aux côtés des architectes et urbanistes Philippe Jonathan et Christian de Portzamparc, et du philosophe enseignant Jean-Paul Dollé, sont mobilisés Li Ying, journaliste invitée en tant qu'ancienne habitante de la ville d'origine pékinoise, et l'écrivain Philippe Sollers. La disposition spatiale des intervenants dans la salle, la scénographie de l'évènement, éclaire un peu plus précisément la raison de la mobilisation de l'écrivain : les deux architectes-urbanistes sont placés l'un près de l'autre et l'écrivain et l'ancienne habitante d'un autre côté. Ces deux groupes sont séparés par le philosophe. Présentateur de la conférence, il apparaît ainsi comme le médiateur entre professionnels de l'urbanisme et de l'architecture et représentants de l'espace vécu (celui de l'habitante, mais aussi celui mis en scène dans l'œuvre littéraire).

1.1.4. L'intégration de l'écrivain dans un système d'acteurs pluriel

Tableau 6 :
Synthèse des différents exemples d'évènements ayant mobilisés un écrivain

Evènement	Année	Lieu	public	thème	Ecrivain invité
Conférence débat	2004	Pavillon de l'Arsenal	Tout public	Pékin	Philippe Sollers
Ateliers du projet urbain	2004	Ateliers du projet urbain	Professionnel de l'architecture et de l'urbanisme	Gènes	Maurizio Maggiani
	2006			Saint-Etienne	Jean-Noël Blanc
25 ^e rencontre annuelle nationale la FNAU	2005	Fnau		Les valeurs de la ville	Marie Rouanet

Ces divers exemples présentent plusieurs points communs qui permettent de dégager les principales caractéristiques de la tendance dans laquelle ils s'inscrivent. Tout d'abord, comme le tableau de synthèse permet rapidement de l'appréhender, ces quelques exemples se sont tous déroulés durant les années 2000. Leur caractère récent pourrait être un hasard. Cependant, même si d'autres exemples peuvent certainement être trouvés pour des époques bien plus éloignées, l'enquête que j'ai pu mener sur les archives des rencontres de la FNAU¹ ne révèle pas d'autre exemple pour les années précédentes. Même si ce phénomène a peut-être pu exister pour des périodes plus anciennes, il semble donc que son importance se soit largement accrue au cours d'une période toute récente. De plus, l'invitation et le dialogue avec des écrivains ou poètes font l'objet d'une médiatisation plus particulièrement marquée ou du moins plus aisément observable pour la période contemporaine.

¹ Cette enquête s'est intéressée aux actes des rencontres nationales des agences d'urbanisme publiés dans des numéros hors-série de la revue *Urbanisme* de 1993 à 2004 (soit de la 13^e à la 24^e rencontre).

Temps forts du monde de l'architecture et de l'urbanisme, les différents événements évoqués se déroulent d'ailleurs tous dans un lieu et à une occasion particuliers. Le Pavillon de l'Arsenal, les rencontres annuelles de la FNAU ou encore l'atelier Projet urbain apparaissent comme des hauts lieux d'échanges, de rencontres, de débats et surtout de sociabilité. Ils assurent un rôle important dans l'organisation de la communication architecturale et urbanistique. Lieux de mondanité, lieux privilégiés de mise en scène pour les acteurs de l'architecture et de l'urbanisme, où il fait bon, sinon d'y apporter une contribution directe, du moins d'y faire une apparition, ils constituent des observatoires particulièrement pertinents des pratiques professionnelles, de bons indicateurs du *star-system*, de son fonctionnement, de ses rites, de ses normes, et d'excellents baromètres des « bonnes » pratiques à l'œuvre dans ces champs. Source d'information précieuse pour apprécier les us et coutumes du milieu de l'architecture et de l'urbanisme et identifier ainsi certains principes des interactions orales et des mises en scène qui s'y déroulent, ils permettent donc d'établir le constat d'une intégration fortement médiatisée et mise en scène de l'écrivain ou du poète dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme.

Si ces acteurs s'avèrent désormais mobilisés dans de tels événements, c'est bien parce que leur point de vue est considéré comme légitime, digne de l'intérêt des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture. Dorénavant envisagé comme un « acteur » (comme le rappelait quelques lignes plus haut la citation extraite de la présentation de la conférence-débat sur Pékin au Pavillon de l'Arsenal) parmi d'autres de ces champs, l'écrivain apparaît sollicité lors de ces grands-messes en tant qu'interlocuteur pertinent des professionnels de la ville, tantôt expert doté d'une acuité particulière sur le fait urbain et sa complexité, tantôt proche ou même représentatif et représentant du point de vue des habitants et usagers. L'invitation d'écrivains à ce genre d'événements témoigne ainsi *ostensiblement* d'une revendication et d'un affichage d'une approche relationnelle et participative soucieuse de prendre en compte les points de vue d'une pluralité d'acteurs ou du moins de les intégrer dans ses mécanismes marketing et dans ses stratégies de communication. En plus de mettre en scène l'architecture et l'urbanisme comme des mondes ouverts vers d'autres domaines, elle permet également de mettre au service d'un de leurs événements l'aura d'un homme de lettres, conférant ainsi à l'événement en question une valeur culturelle particulière.

1.2. Des événements spécifiques sur la littérature en architecture et en urbanisme : l'écrivain comme interlocuteur privilégié

Dans les divers exemples précédemment évoqués, l'écrivain était mobilisé en tant qu'acteur parmi d'autres. Son point de vue s'avérait mis en perspective avec une pluralité d'autres regards d'experts ou de professionnels de l'architecture, de l'urbanisme ou de la question urbaine. Cependant, d'autres manifestations organisées dans le champ de l'architecture ont eu comme ambition d'être plus spécifiquement dédiées au point de vue de l'écrivain ou du poète et leur ont accordé ainsi le statut d'acteur privilégié de la question urbaine et d'interlocuteur par excellence des architectes. Se déroulant à une dizaine d'années d'intervalle et selon des modalités sensiblement différentes eux, deux principaux événements seront ici pris comme exemples. Le premier, le cycle *Architecture et Écriture, des passerelles dans la ville* se déroula en 1998. Il constitue certainement l'un des principaux temps forts de

la rencontre entre architecture et littérature. Le second, en 2008, plus discret mais plaçant également la littérature et la poésie au cœur du débat fut l'exposition *L'Oulipo et la ville*. Ils se déroulèrent tous deux à l'École d'Architecture de Paris-La Villette, qui apparaît ainsi comme un des lieux importants de la rencontre sur la question urbaine entre architecture et littérature.

1.2.1. Le cycle « Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville » (1998)

Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville correspond au titre d'un cycle de rencontres en public qui ont lieu à l'École d'Architecture de Paris-La Villette en 1996 et 1997. Elles ont reposé sur le principe d'un dialogue entre un architecte et un « *personnage de l'écrit* », c'est-à-dire un écrivain (romanciers, poètes), philosophe ou historien « *sur l'art, les rapports entre l'écriture et l'architecture avec comme fond la ville* » (Le Dantec, entretien). Organisés par une écrivaine, Hélène Bleskine et un ingénieur-écrivain, professeur d'architecture, Jean-Pierre Le Dantec, ces événements se sont appuyés sur un partenariat entre l'École d'Architecture de Paris-La Villette et la Maison des écrivains. Placées sous le feu des projecteurs, les stars du monde architectural (telles que Christian de Portzamparc, Jean Nouvel, Henri Gaudin, Paul Chemetov, Henri Ciriani, Antoine Grumbach) ont été associées à des vedettes de l'écrit parmi lesquelles les écrivains ont largement prédominé. Quatre des « *personnages de l'écrit* » sur six furent en effet des écrivains (Philippe Sollers, Jean-Christophe Bailly, Olivier Rolin, Didier Daeninckx). Le lieu du dialogue, l'école d'architecture parisienne de La Villette correspond à un espace dédié à l'enseignement de l'architecture qui s'avère révélateur d'une tendance et d'une revendication d'ouverture de l'architecture à d'autres domaines artistiques. La rencontre, le dialogue et l'invitation d'un écrivain dans un des lieux d'enseignement et de débat de l'architecture peut se lire comme l'indice d'une tentative de promotion d'une forme d'intellectualisme caractéristique des architectes contemporains depuis le début des années 1970.

Tableau 7 :
Le cycle « Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville » (1996/1997)

L'ORGANISATION GENERALE DU CYCLE				
Organisateurs :		Hélène Bleskine Jean-Pierre Le Dantec		
Animateurs		Hélène Bleskine Jean-Pierre Le Dantec Gérard Cattalano Alain Lance ¹		
Partenariat institutionnel		École d'Architecture de Paris-La Villette Maison des Écrivains		
Lieu		École d'Architecture de Paris-La Villette		
LES RENCONTRES				
N°	L'architecte	L'homme de l'écrit		Thème traité
1	Paul Chemetov	Didier Daeninckx	écrivain	La mémoire des lieux
2	Henri Gaudin	Jean-Pierre Vernant	historien anthropologue	Espaces communs et hospitalité
3	Christian de Portzamparc	Philippe Sollers	écrivain	La singularité
4	Antoine Grumbach	Jean-Christophe Bailly	écrivain	Le pas du promeneur
5	Jean Nouvel	Jean Baudrillard	Sociologue philosophe	Radicalité et modernité
6	Henri Ciriani	Olivier Rolin	écrivain	Au plus près du métier

Du point de vue du bilan de cette opération, le premier point à souligner est certainement le franc succès qu'elle a remporté. Les rencontres ont en effet réuni un public très nombreux et diversifié qui ne s'est pas limité aux seuls étudiants de La Villette :

« C'est une manifestation qui a rencontré un très grand écho, pas seulement dans l'école, mais au-delà, à la fois parce qu'il y avait des vedettes, des gens très connus qui prenaient la parole, que ce soit du côté écrivain ou du côté architecte, mais aussi parce que c'était sûrement un thème qui entrainait en résonance avec certaines questions d'ordre à la fois théorique, et poétique et sensible qui se posaient des deux côtés [...]

Je veux dire que ce qu'il s'est passé à l'école, l'évènement important - puisqu'effectivement, on était un peu dépassé par les évènements, surtout quand il y a eu, quand le star-system était au maximum avec Nouvel et Baudrillard et avec Portzamparc et Sollers, donc là c'était au maximum. Il y avait du monde partout, dans les escaliers, partout, partout, partout qui essayait d'entendre quelque chose, sur la scène. Enfin on pensait qu'il y aurait du monde, mais pas à ce point-là. Et en plus pour des gens qui s'occupent d'architecture, il y a quand même la réglementation, pompier en particulier, d'évacuation des lieux... [Rires] S'il y avait eu le moindre

¹ Poète, Alain Lance fut directeur de la Maison des écrivains de 1995 à 2004.

problème heu, ça aurait mal fini ! Bon... Un tel concours de foule que bon... »

(Le Dantec)

D'autre part, il apparaît important de souligner que leur réception, et par conséquent leur impact, ne se sont pas limités au public ayant assisté aux rencontres. Editées en 1999 par le Centre National de la Cinématographie sous la forme d'une série de documentaires et ainsi disponibles en cassettes vidéo, ces rencontres ont fait l'objet d'une valorisation qui leur assure une certaine pérennité de diffusion au-delà du simple évènement. Elles sont notamment présentes dans la plupart des bibliothèques des écoles d'architecture comme celle de Toulouse, et font également l'objet de diffusion dans d'autres cadres que celui de l'enseignement de l'architecture. En témoigne la projection publique le 27 septembre 2007 du documentaire de la rencontre entre Henri Gaudin et Jean-Pierre Vernant organisée par la Communauté d'Agglomération Sud-Est Toulousain, le SICOVAL à Escalquens, (*Neurones en folie*). Cette diffusion confirme donc le constat établi par Hélène Bleskine que « *ces films ont une vie. On les passe dans des colloques par exemple* » (entretien). Enfin, la publication des dialogues entre Christian de Portzamparc et Philippe Sollers amorcés lors de leur rencontre à La Villette assure également une certaine publicité à cette série d'évènements. L'ouvrage, publié en 2003 chez Calman-Lévy a même fait l'objet d'une réédition deux ans plus tard chez Gallimard dans la collection Folio, témoignant un peu plus du succès de ces rencontres et de la large diffusion et circulation dont elles ont fait l'objet.

Au terme de l'analyse qui vient d'en être donnée, ces évènements qui se sont déroulés dans le cadre du cycle *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* apparaissent donc comme des temps forts de sociabilité du monde architectural. De surcroît, du fait de leur succès et de la forte valorisation dont ils ont fait l'objet, ils se donnent aussi à voir comme des moments marquants de la rencontre entre architecture et littérature, inscrits dans la mémoire collective du milieu. Dix ans après, les professionnels que j'ai interrogés et qui n'y ont pas directement participé se souviennent de ces rencontres et les évoquent spontanément en entretien lorsqu'est abordé le thème des liens entre architecture et littérature. Enfin, ces rencontres ont eu des prolongements. En entretien, Jean-Pierre Dantec évoque l'exemple d'un de ces « *architectes qui là ont effectivement, délibérément travaillé de façon relativement régulière, en osmose, avec des poètes ou des écrivains* » :

« Je pense à Portzamparc qui a travaillé régulièrement avec Sollers, y compris dans le Café Beaubourg, dans d'autres endroits où Sollers a été plus ou moins associé ou encore régulièrement, il n'y a pas tellement longtemps, j'ai encore vu un autre truc à l'École Normale Supérieure, rue d'Ulm. Ils ont donné des conférences croisées aussi encore... devant moins de monde, peut-être parce que c'était le samedi matin, je ne sais pas. »

1.2.2. L'Oulipo chez les architectes et urbanistes

Le lecteur se souvient certainement du rôle prépondérant joué par l'Oulipo dans l'aménagement littéraire d'espaces urbains de différentes villes de France. Celui-ci avait été analysé en détail dans le premier chapitre de cette thèse. Si les membres de l'Oulipo ont eu à cœur de faire œuvre dans la ville même, dans sa matérialité en participant à des projets et des

réalisations architecturales et urbanistiques, ils ont également été invités à participer à des événements les plaçant ponctuellement au cœur des projecteurs de la scène architecturale et urbanistique. Deux exemples permettant d'aborder ce genre de manifestations seront développés dans les lignes qui suivent : la récente exposition *L'Oulipo et la ville* qui s'est déroulée en janvier et février 2008 dans les murs de l'École d'Architecture de Paris-La Villette, qui fut accompagnée d'une rencontre-débat entre Marcel Benamou¹, représentant de l'Oulipo et Jean-Paul Dollé, représentant du monde architectural et la rencontre avec Jacques Roubaud, organisée le 7 juin 2009 au Pavillon de l'Arsenal dans le cadre de l'opération *Paris en toutes Lettres* initiée par la Mairie de Paris.

❖ *Les conférences et l'exposition « L'Oulipo et la ville »*

L'exposition « *L'Oulipo et la ville* » organisée dans l'École de Paris-La Villette repose sur l'initiative de trois principaux acteurs : Emmanuelle et Xavière Bouyer, issues toutes deux du milieu architectural, et Hervé Le Tellier écrivain membre de l'Oulipo. Une rapide perspective socio-historique sur cet événement permet de mieux l'éclairer.

Ces trois acteurs partagent une curiosité certaine pour leurs domaines de compétences réciproques. Emmanuelle et Xavière Bouyer sont en effet deux anciennes élèves de l'École d'Architecture de Paris-La Villette (la première y est même aujourd'hui à son tour enseignante) qui se caractérise par une forte ouverture et intégration dans ses enseignements d'autres domaines artistiques parmi lesquels figurent la littérature et la poésie. Elles ont notamment suivi les cours de Jean-Pierre Le Dantec, passionné par cette question de la littérature et de ce qu'elle peut apporter à l'architecture et à l'urbanisme. Comme chez un certain nombre de membres de l'Oulipo, l'intérêt pour la question urbaine d'Hervé Le Tellier s'avère plus que manifeste. Il s'en est saisi tour à tour comme d'un objet poétique et littéraire dans son œuvre d'Oulipien, comme terrain et support de projet d'aménagement dans lesquels il se trouve associé, ou encore comme thème de recherche pour une partie de la réflexion qu'il a menée dans le cadre de sa thèse consacrée à l'esthétique de l'Oulipo².

Chez ces trois acteurs, à cette sensibilité particulière pour leurs territoires de prédilection respectifs, vient s'ajouter un autre élément clé, l'interconnaissance, la familiarité. Il s'avère en effet que ces trois principaux protagonistes avaient déjà eu l'occasion de travailler ensemble sur des projets d'aménagements littéraires de lieux en 2000 (station Pyramides et station Carrefour-Pleyel à l'occasion du *Centenaire du métro parisien*) ou d'une mise en scène d'un événement dans le cadre de la *Fête des lumières* à Lyon en 2006.

Enfin, en amont de cet événement, une première expérience d'exposition avait déjà permis aux membres de l'Oulipo de s'essayer dans cet exercice particulier de mise en scène de leur propre production. La galerie Martine Aboucaya avait accueilli l'exposition sur l'Oulipo, du 17 décembre 2005 au 21 janvier 2006. Cette exposition permit au groupe d'exposer toute une série de travaux et de se constituer ainsi un petit patrimoine d'œuvres en lien avec la question urbaine :

¹ Qui assume tout à la fois les fonctions de « *secrétaire définitivement provisoire* » et de « *secrétaire provisoirement définitif* » du groupe de l'Oulipo (Biographie en ligne de Marcel Benamou, <http://www.ouliipo.net/oulipiens/mb>, source consultée le 25 juin 2009).

² Cf sur cette question la partie de sa thèse « *L'Oulipo et la ville* » (2004).

« [...] assez naturellement beaucoup de choses qui ont été exposées sont des choses assez "citoyennes-citadines", tournant autour des questions d'urbanité et de relation avec le monde. [...] Moi j'avais travaillé sur quelque chose que j'ai là d'ailleurs. Ce sont des choses ramassées dans la rue. Il y avait en plus un petit texte qui expliquait la logique de la collecte qui s'est faite d'ici jusqu'à Barbès, avec un poème Dada en terme de maquette, un herbier et puis ce sont des haïku¹. Il y avait donc toute une série d'objets. Il y avait des objets littéraro-citadins. Par exemple Ian Monk avait fait les deux tours jumelles de New York qui sont un poème que l'on appelle chez nous isocèle – ça n'a pas de sens d'appeler ça isocèle mais c'est comme ça qu'on l'appelle – c'est-à-dire que ce sont des poèmes à lettres nombrées, on compte les lettres par lignes de manière à obtenir un effet visuel assez puissant, c'est un effet de régularité. Quand on regarde les poèmes de Roubaud, on a l'impression que toutes les lettres correspondent à des fenêtres de tours, elles sont exactement placées au même endroit que les lignes verticales. Ça donne un effet géométrique assez fort. Donc il avait fait des tours jumelles en volume, deux tours assez grosses de 2 m 50 je crois. On avait fait une kyrielle de noms de villes qui courait en couleurs tout le long de la cour intérieure. Et on avait fait des collectes de textes sur ces questions-là. On avait en plus travaillé avec l'OuPeiPo, l'Ouvroir de Peinture Potentielle et avec l'OuBaPo, ouvroir de Bandes-dessinées Potentiel qui ont eux aussi des choses qui concernent la ville. Il y a un plan découpé en languettes par exemple qui a été réalisé par Vanarsky. C'est simplement un plan de Paris qu'il a découpé extrêmement finement avec des languettes et qui bouge parce qu'il y a un système mécanique en dessous qui fait des effets de vagues sur ce qui est devenu une sorte de plan découpé. C'est très joli. Il y avait plein d'autres choses : un redressement de la ville de Paris [...] C'était assez beau, c'était vraiment pas mal. »

(Le Tellier)

S'inscrivant dans cette histoire bien particulière, l'exposition qui eu lieu à l'École d'Architecture de Paris-La Villette constitua une occasion de mobiliser ce capital relationnel, social, artistique et culturel. Initialement prévue du 9 janvier 2008 au 31 janvier 2008, elle fut finalement prolongée jusqu'au début du mois de février. Elle respecta la richesse des formes de traitement du thème de la ville par les membres de l'Oulipo en mettant en scène tout à la fois « *leurs écrits sur la ville, à partir de la ville mais aussi leurs interventions dans la ville* » en somme « *des livres, des textes, des projets réalisés ou potentiels dans l'espace urbain, des films, des "objets", des cartes issus de jeux sur la ville* » (argumentaire de l'exposition).

Le bilan est difficile à dresser car les critères sur lesquels s'appuient les acteurs interrogés pour en déterminer le succès divergent tout autant que le constat auquel ils aboutissent. Selon Hervé Le Tellier, le bilan est largement positif puisqu'environ 200 personnes auraient assisté à l'inauguration « *ce qui pour une exposition sur l'Oulipo est beaucoup* » (entretien) et que les retours venant de l'école sont « *excellents* ». Jean-Paul Dollé partage cette même satisfaction alors que Jean-Pierre Le Dantec, bien qu'il reconnaisse que les conférences introductives ont attiré du monde, évoque davantage un succès en demi-teinte et constate que l'exposition a été finalement assez peu fréquentée dans les jours qui ont suivi. Les suites éventuelles à donner à cette exposition sont en cours de réflexion à l'Oulipo

¹ Le haïku est une forme poétique codifiée d'origine japonaise. Petit poème extrêmement bref, il sert traditionnellement à évoquer l'évanescence des choses. Source consultée le 02/08/08 : <http://www.oulipo.net/contraintes/document19645.html>

(un prolongement dans d'autres écoles d'architecture est par exemple envisagé, ainsi qu'éventuellement une exposition de plus grande ampleur à Beaubourg).

❖ « *Le Paris de Jacques Roubaud* »

Tout récemment, l'Oulipo a poursuivi le dialogue avec le monde de l'architecture et de l'urbanisme avec l'organisation d'une rencontre sur le thème *Le Paris de Jacques Roubaud* qui eu lieu le 7 juin 2009 au Pavillon de l'Arsenal dans le cadre de l'opération *Paris en toutes Lettres* initiée par la Mairie de Paris¹.

Figure 3 :
Annonce de l'évènement « Le Paris de Jacques Roubaud »

« Le Paris de Jacques Roubaud »

Rencontre. Il se définit comme un « compositeur de mathématiques (retraité) et de poésie (en activité) ». Poète, mathématicien, membre de l'Oulipo, salué en 1990 par le Grand prix national de poésie, l'auteur de *Quelque chose noir* et du *Grand Incendie de Londres* est aussi un infatigable arpenteur de Paris : « *Marcher dans les rues, lire les rues, voilà ma tactique* ».

De ses déambulations parisiennes sont nés de nombreux poèmes, mémorisés pendant la marche et recueillis pour certains dans les livres *La forme d'une ville change plus vite hélas que le cœur d'un mortel*, ou encore *Poésie*. Jacques Roubaud nous parle de ses parcours personnels et mémoriels qui composent et recomposent Paris.

Dernier ouvrage paru: *Éros mélancolique*, avec Anne F. Garréta, Grasset, 2009

PAVILLON DE L'ARSENAL · DIMANCHE 7 · 17H

Source : présentation de l'évènement sur le site de l'Oulipo, disponible sur
<http://www.oulipo.net/faitsetdits/docs/l-oulipo-participe-a-paris-en-toutes-lettres-du-4-au-8-juin-2009>
[consult. le 25/06/09]

¹ Ce mois de juin 2009 voit donc la première édition de ce *Paris en toutes lettres*, évènement littéraire dans le cadre duquel des dizaines d'évènements gratuits (lectures publiques, ateliers d'écriture, promenades littéraires, etc.) sont organisés dans différents lieux parisiens dans un contexte social et économique qui renforce l'enjeu politique du « *faire société* » (Jaillet 1997) dont participe selon le maire, Bertrand Delanoë cet évènement puisqu'il témoigne de sa volonté de : « *décupler notre ambition pour la culture car c'est dans la crise qu'on a besoin de sens et de valeurs collectives* » (Site internet de la mairie de Paris, consulté le 25 juin 2009 : http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=102&document_type_id=2&document_id=68593&portlet_id=21966).

Figure 4 :
La plaquette de présentation de l'exposition « L'Oulipo et la Ville »

L'Oulipo & la Ville

Exposition

École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette
144, avenue de Flandre 75019 tél 01 44 65 23 00

du 7 au 31 janvier 2008

Inauguration le mercredi 9 janvier à 18h30

L'écriture des lieux jeudi 24 janvier à 19h amphi 302
Rencontre dialogue entre : marcel Benabou et Jean paul Dolle

Conception et scénographie :
Emmanuelle Bouyer architecte plasticienne
Xavière Bouyer architecte dplg

L'exposition présente la rencontre de L'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) avec la ville sous ses différentes formes : leurs écrits sur la ville, à partir de la ville mais aussi leurs interventions dans la ville. L'Oulipo est un groupe d'écrivains et de mathématiciens fondé en 1960 par François Le Lyonnais et Raymond Queneau. L'Oulipo s'est spécialisé de longue date dans la pratique de l'écriture sous contrainte. Le groupe a eu plusieurs fois déjà, en collaboration avec des architectes ou des plasticiens, l'occasion de répondre à des commandes publiques pour insérer ses créations poétiques dans l'espace urbain.

L'exposition présente ainsi, des livres, des textes, des projets réalisés ou potentiels dans l'espace urbain, des films, des « objets », des cartes issus de jeux sur la ville. Elle permettrait de rencontrer un groupe d'écrivains, de mathématiciens, de poètes, d'informaticiens qui se retrouvent autour de la contrainte littéraire. La « contrainte » est un outil et un jeu, elle aide à construire l'écriture.

« Ce jeu dans la ville est aussi un jeu sur la mémoire collective, un jeu sur ce patrimoine communautaire enfoui dans les noms des rues, des places, des stations. Un jeu, qui sans démagogie, et peut-être même sans pédagogie, pousse simplement chacun à s'interroger sur sa place dans la cité. L'encre fait ici ancre. Il faut ajouter une dernière chose, qui n'est pas négligeable: la démarche Oulipienne, collective, appelle une réponse elle aussi souvent collective des citadins. Certes, à Strasbourg comme à Excideuil, à Saint-Denis comme à Paris, une lecture individuelle et solitaire est possible, mais le texte Oulipien conduit souvent à se tourner vers l'autre pour lui demander "comment ça marche?", ou "oui, justement, où ai-je lu que?", ou encore tout simplement "Est-ce que c'est vrai?". Il veut éveiller (réveiller) l'envie de savoir, stimuler le désir d'apprendre, sans ennui. Et, élémentairement, le goût de lire, aussi, et de vivre, peut-être.»

Extrait du livre d'Hervé Le Tellier "Esthétique de l'Oulipo",
Chapitre civilité de la contrainte, Oulipo et la ville.
L'OuLiPo Ouvroir de Littérature Potentielle
Fondé en 1960 par François Le Lyonnais et Raymond Queneau.

Membres à ce jour Noël Arnaud, Valérie Beaudouin, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, André Blavier, Paul Braffort, Italo Calvino, François Caradec, Bernard Cerquiglini, Ross Chambers, Stanley Chapman, Marcel Duchamp, Jacques Duchateau, Luc Etienne, Frédéric Forte, Paul Fournel, Anne F. Garréta, Michelle Grangaud, Jacques Jouet, Latis, François Le Lyonnais, Jean Lescure, Hervé Le Tellier, Harry Mathews, Michèle Métail, Ian Monk, Oskar Pastior, Georges Perec, Raymond Queneau, Jean Queval, Pierre Rosenthiel, Jacques Roubaud, Olivier Salom, Albert-Marie Schmidt.

Les membres dont le nom est grisé s'ont excusés aux réunions de l'Ouvroir pour cause de décès.

L'écriture dans la ville
(raporées à des commandes publiques)

Le tramway de Strasbourg, 96 textes disposés sur les colonnes Wilmothe des stations du Tramway à Strasbourg, collaboration typographique de Pierre Laurent, 1994.

Seul a stre exact un livre, poème mural, en collaboration avec David Tremlett, Bibliothèque de Paris VIII à Saint-Denis, architecte Pierre Riboulet, 1996.

Poème pour une passerelle, Jacques Roubaud, Strasbourg, 2000.

Les bancs d'Excideuil, 19 poèmes sur des bancs publics, Jacques Jouet, 2001.

Douze mois à Carrefour Pleyel, poèmes muraux, commande de la RATP et du collectif BBCF Emmanuelle et Xavière Bouyer, Josée Chapelle, Mario Flory, collaboration typographique de Pierre Laurent, 2001.

Apesanteur, poèmes mouvants sur ballons, commande du collectif BBCF Emmanuelle et Xavière Bouyer, Nicolas Dünnebacke pour la Fête des lumières de Lyon, Place des Terreaux, 2006.

*Source : plaquette de l'exposition « L'Oulipo et la Ville », 2008,
disponible sur le site Internet de l'École d'Architecture de Paris-la-Villette
disponible sur <http://www.ouliipo.net/faitsetdits/document20017.html>
[consult. le 08/09/10]*

L'intégration de l'écrivain, du poète ou de leurs œuvres dans des événements du champ architectural et urbanistique peut donc se faire au travers de deux principales modalités. Dans le cas d'une mobilisation de l'écrivain aux côtés d'autres acteurs, l'accent est alors mis sur une approche relationnelle et participative soucieuse de convoquer une pluralité d'individus à même de représenter (au moins symboliquement) la diversité des groupes d'acteurs du « *faire* » et du « *vivre* » la ville. L'objectif est alors de donner à voir l'architecture et l'urbanisme comme des champs ouverts sur l'altérité, sur d'autres domaines de connaissances, d'appréhension du fait urbain que ceux des simples professionnels. Au travers de l'intégration de nouveaux acteurs dont le point de vue est désormais pris en compte et mis en scène à l'intérieur même de ces champs, il s'agit de parier sur une capacité d'expertise tantôt plus ordinaire et proche des habitants et usagers, tantôt plus artistique que celle des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture. Bien que proche, l'enjeu du second type d'intégration de l'écrivain, du poète ou de leurs œuvres à des manifestations qui les prennent comme objet diffère sensiblement. Bien plutôt que l'affichage de la pluralité et de la prise en compte d'un système d'acteurs complexe dont l'écrivain ou le poète ferait partie aux côtés de nombreux autres protagonistes, il s'agit alors de mettre en avant un partenariat privilégié avec ces acteurs. Cette mise en scène plus significative de la présence de l'écrivain et du dialogue qu'il noue avec les faiseurs de ville témoigne donc plus fortement encore d'une volonté d'intégrer une parole autre, un regard étranger.

Cependant, quelle que soit la force du degré d'intégration de l'écrivain ou du poète, qu'il soit convoqué parmi d'autres ou comme interlocuteur privilégié, reste que dans les deux cas, cette mobilisation s'inscrit dans une perspective communicationnelle forte et relève d'une certaine forme de marketing architectural et urbanistique. Les lieux et les occasions dans lesquels et au cours desquels se déroulent ces événements (Ateliers du Projet Urbain, Pavillon de l'Arsenal, Rencontre annuelle de la FNAU, etc.) correspondent à autant de lieux d'exposition et de représentation, autant pour les intervenants que pour les organisateurs et les acteurs qui y assistent. Ils représentent ainsi autant de lieux et de temps forts qui donnent le ton des représentations, pratiques, normes et valeurs légitimes du moment. La mobilisation récurrente de la littérature, de la poésie et de leurs acteurs dans ces lieux est donc loin d'être anodine, elle fait particulièrement sens dans la mesure où ces lieux constituent des observatoires privilégiés de la construction et de la mise en scène des identités professionnelles des faiseurs de ville et de leur image. Cependant, la présence de l'écrivain, du poète et de leurs œuvres en architecture et en urbanisme ne se limite pas à ces seuls événements. Elle s'observe sous bien d'autres formes qu'il convient maintenant de déceler et de décliner en observant plus particulièrement le cœur de l'activité professionnelle des faiseurs de ville à savoir la constitution du projet.

2. L'écrivain au cœur de la pratique professionnelle dans les tâches opérationnelles et décisionnelles

Le travail professionnel des architectes apparaît particulièrement diversifié. Il recoupe différentes fonctions qui sont loin de se résumer à des activités tournées vers une dimension opérationnelle (maîtrise d'œuvre architecturale et urbaine notamment), les dimensions relationnelles et communicationnelles (prise de contact avec les clients éventuels, communication autour de son travail et de sa propre personnalité et mise en valeur de ceux-ci, négociation avec le maître d'ouvrage, etc.) tendant par exemple à prendre une ampleur grandissante et à en constituer un enjeu désormais prépondérant, au point de constituer une « tâche » à part entière (Biau 2000). Cependant, le projet architectural ou urbanistique reste symboliquement, d'un point de vue externe et interne au champ, le cœur du métier. Par ailleurs, le projet abordé comme un processus complexe recouvre finalement une pluralité de tâches qui permettent d'aborder différentes facettes du métier. Dans les lignes qui suivent, il s'agira donc d'analyser la mobilisation d'écrivains ou de la littérature sur différents versants du projet et différents genres de projets (architectural, urbanistique ou relevant, de politiques publiques élaborées par des architectes-urbanistes). Elles permettront de se focaliser notamment sur les étapes de construction décisionnelle et de conception (élaboration du projet architectural, urbanistique ou, à une échelle plus vaste encore, de politiques publiques), sur celle de sa formalisation ou encore sur des tâches relatives à la communication et la valorisation autour du projet.

2.1. Des présences littéraires dans le processus de conception du projet architectural, urbanistique, et d'élaboration des politiques publiques

Le terme de conception est ici entendu dans une large acception qui recouvre non seulement l'élaboration du projet architectural et urbanistique mais également de politiques publiques auxquelles les grands architectes-urbanistes ont pu être associés. Il s'agira donc de préciser comment la littérature ou les écrivains ont pu être convoqués dans ces différents processus de conception.

2.1.1. La littérature comme ressource dans la conception architecturale et urbanistique

La mobilisation de la littérature sera ici abordée au travers d'exemples, celui du déconstructivisme ainsi que d'une réalisation de projet urbain concret, le Parc de la Villette.

❖ *Les années 1980 et le déconstructivisme ou la mode d'une intégration de la littérature et des théories littéraires dans le processus de conception*

Plutôt qu'un véritable « courant » au sens de catégorie stylistique dont se revendiqueraient certains architectes, le déconstructivisme se définit plus justement comme une confluence entre différents travaux, différentes démarches singulières présentant des modes de conception architecturale et urbanistique voisines au cours des années 1980. Témoignant de la force de l'influence théorique de Jacques Derrida, le déconstructivisme en architecture s'inscrit dans la démarche d'un « *projet esthétique supposé exprimer le projet philosophique de déconstruction de la métaphysique occidentale* » (Le Dantec 1992, p.130). Le terme d'« *architecture déconstructiviste* » (« *deconstructivist architecture* ») correspond au départ au titre d'une exposition organisée en 1988 par Philip Johnson et Mark Wigley qui eut lieu au musée MOMA à New-York et réunit des travaux des architectes Frank Gehry, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau ou encore Bernard Tschumi. Plus qu'un style auquel appartiendraient ces architectes, le déconstructivisme désigne donc la proximité des recherches théoriques et de la pratique architecturales de ces protagonistes durant les années 1980.

Quelques grands principes permettant de le définir peuvent être dégagés. Le déconstructivisme se caractérise tout d'abord par une importance particulière accordée à la théorie et par l'intégration d'apports extradisciplinaires dans le processus de conception notamment issus de la littérature et des théories littéraires. Ses théoriciens s'appuient ainsi sur une lecture de la déconstruction. Cette méthode d'analyse des textes littéraires et philosophiques dont Jacques Derrida fut le principal promoteur poursuivait l'objectif de mettre en évidence les contradictions inhérentes à la logique de tout discours, remettant ainsi en question l'idée de cohérence de toute réflexion. Dans le déconstructivisme architectural, cette méthode se trouve mise au service de réflexions théoriques et intellectuelles, mais aussi formelles et plastiques, poursuivant une ambition subversive de bousculer les manières usuelles de percevoir et d'appréhender les formes et leurs fonctions, de troubler les habitudes perceptives et réceptives. Elle vient donc s'inscrire dans une « *idéologie positiviste de l'objet parfait autosuffisant* » (Le Dantec 1992, p.185).

Cette recherche de formes non conventionnelles et déstabilisantes témoigne d'une volonté de démultiplication des possibilités de combinaison du vocabulaire architectural, d'« *une volonté de transgression systématique des codes architecturaux qui ont fait aussi bien le classicisme que le modernisme architectural: centralité, hiérarchie, fonctionnalité (on connaît ainsi les piliers ou les escaliers non fonctionnels de certaines maisons de Eisenman), symétrie, gravité...* »¹. Ces recherches formelles expressives prétendent proposer un jeu exploitant symboliquement les contradictions, conflits de la ville contemporaine, et la pluralité des représentations et usages dont elle fait l'objet en mettant en exergue la complexité urbaine d'une manière formelle. S'inspirant de la sémiologie, notamment des propositions de Roland Barthes, différents concepts correspondant à autant d'outils avancés par ces architectes (notamment par la figure majeure du déconstructivisme, l'architecte américain Peter David Eisenman), sont proposés : la « *distorsion* », la « *dislocation* », la « *décomposition* », « *l'interruption* » sur les structures et la géométrie. En somme, le

¹ Jean-Louis Genard, 2000, « Modernité et post-modernité en architecture », in *Réseaux, revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n° 88-89-90, " Modernité et postmodernité ", pp. 95-110.

déconstructivisme peut être résumé à une « *méthode de projétation privilégiant la pensée abstraite et les références culturelles* » (Le Dantec, 1992, 139).

❖ *L'exemple de la Villette et de Bernard Tschumi*

Bernard Tschumi apparaît pour partie représentatif de sa génération en plein apprentissage de l'architecture à la fin des années 1970. Cette génération 68 s'est évertuée à mener une réflexion approfondie sur l'architecture et la ville, ne se lançant que tardivement dans la construction (à partir des années 1980), lui préférant les débats théoriques et l'enseignement¹ afin de refonder des bases plus solides pour l'architecture et la sortir de la crise profonde qu'elle connaissait alors.

En 1982, Bernard Tschumi remporte le concours international du parc de la Villette, son premier projet de grande ampleur qui lui donna l'occasion de mettre en pratique ses théories. Il définit le Parc de la Villette comme une « *théorie construite* » (« *a built theory* ») ou une « *réalisation théorique* » (« *a theoretical building* ») (Tschumi 1994, p.197) et insiste ainsi sur le caractère essentiel de la théorie et ses interactions avec la pratique, celles-ci s'enrichissant selon lui mutuellement. La théorie est donc envisagée comme le noyau même son travail, nourrissant les divers aspects de son activité. Textes, dessins, plans ou bâtiments relèvent donc d'un même processus de conception qui repose sur la théorie. L'importance fondamentale qu'il lui accorde témoigne de sa prédilection pour l'abstraction et le concept plutôt que l'image.

Elle repose notamment sur la mobilisation de concepts, de notions ou de réflexions « *dérivés* » (« *derived* ») de la littérature et de la théorie littéraire (Georges Bataille, James Joyce, William Seward Burroughs, Philippe Sollers, groupe *Tel Quel*, Roland Barthes, Jacques Derrida), mais aussi du cinéma et des théories cinématographiques (Vertov, Welles, Godard) ou de la philosophie (Michel Foucault). Celles-ci sont conçues comme autant des « *alliés* » (« *allies* ») pour penser la « *disjonction* » et la « *dissociation* » qui constituent une des bases de sa théorie architecturale et urbanistique. Cette ouverture forte vers d'autres disciplines est envisagée comme un moyen d'enrichir la conception architecturale et urbanistique. Ces champs artistiques et disciplinaires furent en effet mobilisés dans le cadre du projet de la Villette comme techniques, outils pour organiser son programme (aménagement paysager, disposition des éléments en séquences dans l'espace, formes architecturales, etc.). L'espace urbain est conçu comme une grille quadrillée à ses intersections par vingt-cinq « *folies néoconstructivistes* » rouges (assurant diverses fonctions : kiosques à musique, restaurants, centres de renseignements...). Leur accessibilité est assurée par deux galeries perpendiculaires qui prennent également en charge les liaisons entre les principaux grands équipements (Cité des Sciences, Géode, Zénith, Grande Halle, Cité de la Musique, ...) et les jardins à thèmes de la Villette. L'ambition du concepteur était d'en faire un lieu de pratiques socio-spatiales transgressant les attentes usuelles attendues pour ce genre d'espace urbain.

¹ Bernard Tschumi a ainsi enseigné de 1970 à 1979 à l'Architectural Association School of Architecture de Londres (1970-79), puis de 1976 à 1980 à Princeton. Ses enseignements et une série de textes lui permirent d'élaborer la théorie qu'il allait mettre en pratique par ses réalisations architecturales à partir des années 1980.

Cet aménagement du parc de la Villette allait donner une forte impulsion à la carrière de Bernard Tschumi en lui assurant une notoriété internationale et marquer ainsi le premier temps d'une série de réalisations prestigieuses (le Centre national des arts contemporains du Fresnoy, l'École d'Architecture de Marne-la-Vallée, la salle du Zénith de Rouen...).

La théorie élaborée par Bernard Tschumi et mise en pratique dans le Parc de la Villette : la littérature et la théorie littéraire comme « alliées »

« The debates taking place in other disciplines – art, literary criticism, and film theory among them – were confirming those first intuitions. Allies could be found in those other fields who would help demonstrate that I perceived as blinding evidence: architecture was by definition, by nature di-joined, di-sociated. From Foucault to Barthes, from the activities of Sollers and the Tel Quel group to the rediscovery of Bataille, Joyce or Burroughs, from the film theories of Einstein and Vertov to the experiments of Welles and Godard, from conceptual art to Acconci's early performances, an enormous body of work was helping the substantiate the evidence of architecture's dissociations. Those who say that architecture is impure if it must borrow its arguments from other disciplines not only forget the inevitable interferences of culture, economy, and politics but also underestimate the ability of architecture to accelerate the workings of culture by contributing to its polemic. As practice and as theory, architecture must import and export.

I must add here that too often architects do not see the relationship between theory and cultural work. They want to see theory as a means to arrive at, or justify, architectural form or practice. It is striking to notice, for example, the respective interpretations of postmodernism in the separate fields of art and architecture, whereby postmodernism in architecture became associated with an identifiable style, while in art it meant a critical practice.

In my case, theoretical writing had for its aim not only to expand architectural concepts but also to negotiate the relationship between the cultural practice of architecture and the interrelated spheres of politics, literature, or the arts.

In no way was I interested in translating or transposing literary or film motives into architecture. Quite the contrary. But I also needed these allies to support a key architectural argument. The research in other fields corroborated my view that the inherent disjunction of architecture was its strength and its subversive power; that the disjunction between space and event, together with their inevitable cohabitation, was characteristic of our contemporary condition. Architecture, then, could not only import certain notions from other disciplines but could also export its findings into the production of culture. In this sense, architecture could be considered as a form of knowledge comparable to mathematics or philosophy. It could explore and expand the limits of our knowledge. It could also be intensely social and political, as architecture could not be separated from its very use.

Simultaneously, I tried to develop these concepts through other means – the drawings of The Manhattan Transcripts, the multiple and discontinuous buildings of the Parc de la Villette in Paris, along with numerous urban schemes, up to the “Le Fresnoy” project (Studio National des Arts Contemporains) in Tourcoing in northern France. Whether texts, drawings, or buildings, each mode of working provided further means of exploration.”

Source : Extrait de l'introduction de l'anthologie de ses textes écrits de 1975 à 1990, *Architecture and disjunction*, The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), 278p., pp.14-18 (je souligne).

Avec des réalisations comme celle du Parc de la Villette, le déconstructivisme a correspondu à une forme d'acmé de l'utilisation de la littérature dans le processus de conception architecturale et urbanistique à une certaine « mode » (Le Dantec, entretien) qui

tentait d'ouvrir l'architecture et l'urbanisme aux apports de la littérature et des théories qui la prennent pour objet. Comme toute « mode », le déconstructivisme a connu son heure de gloire dans les années 1980 et 1990 avant de connaître un déclin sensible. Lui fut notamment reproché le caractère excessif de sa recherche formelle. Les critiques portèrent ainsi sur le formalisme caricatural quelque peu gratuit de ses réalisations et les difficultés qu'il pose du point de vue de l'appropriation sociale du fait de son manque d'adéquation avec la réalité des usages sociaux-spatiaux. Jean-Pierre Le Dantec s'interroge ainsi sur le caractère quelque peu « arbitraire » des contraintes que s'est fixé Bernard Tschumi pour la réalisation du Parc de la Villette :

« Tschumi a fait, avec tellement de difficultés, le parc de la Villette, où il était un peu perdu dans ses références littéraires ou cinématographiques. Il arrivait difficilement à s'en dépêtrer, pendant un certain temps, ça l'encombrait plus que ça ne l'aidait à mon avis. »¹

Si l'âge d'or du déconstructivisme (les années 1980 et le début des années 1990) constitue un temps fort de l'utilisation de la littérature et de la théorie littéraire dans le processus de conception, celles-ci ont également été utilisées à maintes reprises dans la préparation de l'action sur la ville, parfois à une échelle qui dépasse celle de l'architecture et de l'urbanisme et relève davantage des politiques publiques.

2.1.2. Le recours aux écrivains et poètes dans l'élaboration de politiques publiques urbaines

- ❖ *L'opération « Banlieues 89 » : élaborer une politique publique sur la banlieue avec les écrivains et poètes comme alliés*

L'opération Banlieues 89 (1983-1990) a été une mission interministérielle créée en 1983 par le premier ministre et confiée aux deux architectes-urbanistes Roland Castro et Michel-Cantal Dupart. L'objectif qui lui était fixé consistait à « bâtir la ville en banlieue » et à esquisser « un grand Paris en projet » comme s'en était expliqué l'un des deux principaux protagonistes, Michel Cantal-Dupart, dans un article de septembre 1983 de la revue *Urbanisme* (n° 197). Elle se termina en décembre 1990 avec la création du Ministère de la Ville et la nomination de Michel Delebarre à sa tête. C'est en réalité à partir de 1986 que le mouvement de Banlieues 89 commence à connaître quelques difficultés du fait de la réduction importante des budgets qui lui furent alloués à partir de cette date liée à la réduction des dépenses de l'État et à d'un recentrage au profit des actions du CIV (Comité Interministériel pour les Villes). L'âge d'or de Banlieues 89 se situe donc entre 1983 et 1986, années qui ont correspondu à une période particulièrement intense de mobilisation et d'émulation sur la question de la ville et de la banlieue générée par Roland Castro, Michel

¹ Il a formulé des critiques nettement plus acerbes dans ses écrits en définissant le Parc de la Villette comme une « oeuvre qui [...] peut sembler décevante au regard de l'énergie intellectuelle et financière qui y a été investie » et en concluant que le déconstructivisme qui était « supposé dépasser les limites (métaphysiques) de la modernité » n'en est au final « qu'un hoquet : tant par son formalisme inscrit dans une géométrie on ne peut plus cartésienne (points, lignes, plans, trames, angles, tous "durs") que par son parti pris de penser l'architecture comme une production d'objets commandés par une logique solipsiste, c'est-à-dire indifférente au lieu, au contexte, à l'usage, bref : à l'altérité » (1992, p.139).

Cantal-Dupart et les acteurs dont ils allaient s'entourer. Comme j'ai eu l'occasion de le préciser au cours du premier chapitre de ma seconde partie, du point de vue des résultats pragmatiques, le bilan de la mission est contestable. Cependant, Banlieues 89 a marqué un temps fort du traitement politique de la question de la ville et de la banlieue, son impulsion ayant ouvert le chemin aux politiques qui ont pris le relais sur ces questions. Certains observateurs (Behar 1995; *Urbanisme*, n°332, septembre-octobre 2003) ont ainsi souligné l'influence qu'a eu cette opération sur les politiques publiques liées à la question urbaine, et notamment la filiation qui pouvait être établie avec la Politique de la Ville, ces cheminements d'idées.

Difficile à définir du point de vue de ses modalités, « *cet étrange objet* » qu'est Banlieues 89 qui échappe aux « *catégories scientifiques* » classiques (*Urbanisme*, n°332, septembre-octobre 2003) et a été, de ce fait, boudé par les chercheurs comme objet d'enquête mérite donc cependant leur attention. Banlieues 89 a été une étrange aventure qui s'apparente finalement à une nébuleuse d'analyses, de propositions, de propositions sur la ville et la banlieue qui furent fortement médiatisées, donnant notamment lieu à « *une débauche d'articles dans la presse* » (*Id.* 2003). Du point de vue de ses modalités, elle a en effet consisté en la mobilisation d'un réseau d'acteurs de différents horizons proches de Roland Castro et Michel Cantal-Dupart notamment Jean-Pierre Le Dantec, Jean-Christophe Bailly, Jean-Paul Dollé, Hélène Bleskine. Concernant le premier cercle d'acteurs que choisirent de mobiliser les architectes, et qui ont été amenés à jouer un rôle prédominant, trois grands constats peuvent être établis :

- la présence prépondérante des écrivains puisque trois d'entre eux sur quatre le sont (Jean-Pierre Le Dantec, Jean-Christophe Bailly, Hélène Bleskine) ;
- la forte mobilisation des enseignants de la Villette (Jean-Pierre Le Dantec et Jean-Paul Dollé y sont enseignants) ;
- l'engagement politique à l'extrême gauche, chacun d'eux ayant notamment participé aux mouvements socio-politiques de mai 68.

Ce groupe d'acteurs allait se lancer dans diverses opérations visant à promouvoir la question de la banlieue et de son traitement au travers de la perspective de regards croisés. Les projets de Banlieues 89 furent notamment exposés à Beaubourg. Claude Eveno et Hélène Bleskine s'investirent dans la confection d'un numéro spécial des *Cahiers du CCI* (que dirigeait alors Claude Eveno) intitulé *Tout autour, banlieues d'images et d'écritures*, publié en 1986 avec la participation de Banlieues 89 et de la Bibliothèque Publique d'Information dans le cadre de l'Observatoire Banlieues du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris. Les contributions à cette publication furent très nombreuses puisque près de 80 acteurs y participèrent. Les écrivains furent largement majoritaires avec 52 représentants face à seulement 9 professionnels de l'architecture et de l'urbanisme et un seul représentant des sciences sociales¹. L'enjeu était de proposer une série de regards sur la banlieue relevant d'une approche plus poétique et sensible que technique et scientifique.

¹ Le détail est donné en annexe.

Tableau 8 :
Répartition selon l'appartenance professionnelle des contributeurs
de *Tout autour, banlieues d'images et d'écritures*

Contributeurs	
Métiers	Nombre
Professionnels de l'architecture et de l'urbanisme	9
Ecrivains et poètes	52
BD	2
Philosophe	1
Métier de l'audio-visuel (cinéma, etc.)	3
Photographes	11
Chercheur	1
TOTAL	79

Des promenades furent d'ailleurs organisées avec les différents participants de l'opération Banlieues 89 en banlieue sur une péniche et des fêtes dans les ports autour de Paris comme s'en souvient non sans une certaine nostalgie Hélène Bleskine :

« Banlieues 89 avait loué un bateau qui remontait, qui faisait tout le tour de Paris, donc c'était une entreprise en plus romanesque puisque les écrivains venaient prendre le bateau, après ils remontaient, et après, ils ont écrit toutes sortes de textes. »

(entretien)

L'objectif de ces événements s'inscrivant dans une « *approche poétique et festive* » était notamment d'identifier et de renforcer le potentiel des « *lieux magiques* » en s'en saisissant comme objets d'écriture, en se les appropriant au travers des œuvres des écrivains et plus largement des artistes qui participèrent aux opérations. Ces fameux « *lieux magiques* » étaient pensés notamment par Roland Castro comme des embrayeurs possibles d'une dynamique socio-spatiale positive capable de générer une urbanité en banlieue.

S'appuyant sur ce groupe d'acteurs, Roland Castro fonde la revue *Lumières de la ville*. Sept numéros dont les dates de parution s'échelonnent de janvier 1990 à juin 1993 verront le jour. Avec cette revue, les acteurs de Banlieues 89 poursuivent l'ambition de mobiliser une pluralité d'acteurs sur la question de la ville et de la banlieue. L'introduction du premier numéro rédigée par Jean-Paul Dollé donne le ton. Partant d'un constat de définition problématique de la ville, il en vient à l'essence même de leur démarche : si les approches relevant des sciences sociales (« *démographiques, géographiques, sociologiques, économiques* ») sont nécessaires à la compréhension du phénomène urbain, elles ne sauraient pour autant « *suff[ir] à fonder une civilisation urbaine* » définie comme objectif à fixer pour l'action politique sur la ville. Pour répondre à ce qu'ils identifient ainsi comme l'enjeu même de leur mission, les faiseurs de ville se doivent donc de s'ouvrir vers d'autres domaines de savoirs et d'enrichir grâce à cela leur regard sur la question urbaine. La diversité des acteurs mobilisés dans le cadre de cette revue s'inscrit dans un projet tout à la fois politique, social et culturel. Ainsi, artistes (peintre, dessinateur, musicien), hommes politiques (maires,

sénateur), journalistes, philosophes, représentants des sciences sociales, et surtout écrivains et poètes sont invités à s'exprimer dans les colonnes de *Lumières de la ville*. Une comparaison du nombre de contributeurs et de contributions à la revue selon les métiers mobilisés sur les sept numéros produits permet d'apprécier la forte prédominance des écrivains et poètes (une vingtaine d'écrivains et de poètes pour une trentaine de contributions). Non seulement ceux-ci arrivent largement en tête devant l'ensemble des représentants des sciences sociales (16 contributeurs seulement en tout pour le même nombre de contributions) et des philosophes (6 représentants pour 10 contributions) mais ils sont également plus nombreux que les architectes eux-mêmes (une quinzaine de contributeurs et contributions d'architectes).

Tableau 9 :
Répartition selon l'appartenance professionnelle
des contributeurs et contributions à la revue *Lumières de la ville*

Nombre		d'acteurs	de contributions
Ecrivains et poètes		20	32
dont	Ecrivains et poètes	19	31
	Chroniqueur ayant écrit sur ville et littérature	1	1
Représentants du journalisme, de l'édition et du livre		4	4
Artistes (peintre, musicien, dessinateur, réalisateur)		6	6
Architectes		18	19
Représentants des sciences sociales		16	16
dont	Sociologues	7	7
	Psychologue, psychanalyste	7	7
	Géographe	1	1
	Autres	1	1
Philosophes		6	10
Politiciens		4	4
Urbanistes et autres métiers liés à l'urbanisme et l'aménagement		4	6
dont	Urbanistes	2	4
	Ingénieur	1	1
	Autres	1	1
Médecins		2	2
Non renseignés et difficilement identifiables sans risque d'erreur		6	8
TOTAL		86	107

Les différentes actions organisées (rencontres, sorties terrains, groupes de travail, débats, expositions, publications dont la revue *Lumières de la ville* et le numéro hors-série *Tout autour* témoignent des principaux résultats de la réflexion) confèrent à Banlieue 89 une allure de mission d'autant plus originale que les principaux acteurs mobilisés pour se saisir de la question urbaine ne furent pas des professionnels de l'urbanisme et de l'aménagement. À un moment où la banlieue était devenue un problème politique, où la question de la ville, du « *droit à la ville* » se posait avec une acuité particulière et que la critique des grands ensembles et du mouvement moderne se devait désormais d'aboutir à des pistes de réflexion pour fixer les objectifs et envisager d'autres modalités d'action sur la ville, les responsables de la mission Banlieues 89 proposèrent une réponse fondée sur le principe d'une urbanité retrouvée, « *de fabrication de l'être ensemble* » (Bleskine, entretien) dans un projet démocratique qui reposait sur une approche poétique et littéraire de la ville.

La mobilisation de la littérature et de la poésie ainsi que de leurs représentants constituait en effet un moyen de penser les bases pour la refondation de l'être ensemble en ville. Le recours à la tradition littéraire permettait de penser et d'affirmer la nécessité d'un retour à certains principes de la ville historique tels que la rue dont la littérature rappelait les vertus. La figure du flâneur de Walter Benjamin par exemple, les promenades Baudelairiennes, ou l'habiter poétique d'Hölderlin étaient ainsi convoqués. Par ailleurs, les écrivains et poètes contemporains sollicités dans le cadre des diverses actions de la mission avaient à leur charge de penser la modernité de la ville contemporaine, ses nouveaux espaces de banlieue, de se les approprier et d'en transmettre une représentation au travers de leurs écrits pour en saisir l'essence et l'insuffler dans le projet d'une politique urbaine nationale. La littérature et la poésie se voyaient alors mobilisées dans la perspective d'une pensée ayant pour horizon la réhabilitation, la réparation des banlieues et la préfiguration du Grand Paris. Banlieues 89 allait laisser dans la mémoire collective le souvenir étrange d'une « *espèce de mouvance, de philosophes, d'architectes et d'écrivains* » qui fut extrêmement médiatisée et eut le mérite, sinon que de la régler, du moins de « *s'attel[er] à la question des banlieues, de la ville* » (Id.).

❖ « *Le Grand Paris est un roman* » : renouveler l'association écrivains / architectes

L'enjeu du Grand Paris s'avérait déjà esquissé dans la mission Banlieues 89. Par ailleurs, si celle-ci avait échoué sur les objectifs opérationnels, elle avait cependant fait l'objet d'une médiatisation importante qui lui avait permis de marquer les esprits et lui avait conféré un certain potentiel d'influence sur les politiques publiques futures sur ces questions. Cela explique d'ailleurs que ses principaux protagonistes, Roland Castro et Michel Cantal-Dupart, aient été à nouveau convoqués dans la consultation sur le Grand Paris lancé par le président de la République Nicolas Sarkozy. Jean Nouvel a en effet choisi de travailler en partenariat avec Michel Cantal-Dupart. L'équipe Castro-Denissof-Casi participe également à la réflexion et y a notamment associé une nouvelle fois l'écrivaine Hélène Bleskine. Cette consultation met ainsi en scène la volonté du Président de mobiliser des acteurs en fonction de leurs compétences, mais surtout des représentations qu'ils convoquent, et ce malgré les fortes divergences politiques qui le séparent de ces acteurs fortement ancrés à gauche, notamment dans le cas de quelqu'un comme Roland Castro¹. Dans l'imaginaire professionnel et plus largement dans l'imaginaire social, ceux-ci sont en effet fortement associés aux politiques sur la métropole. Jean Nouvel ne s'y est pas trompé non plus en mobilisant le coanimateur de la mission Banlieues 89, Michel Cantal-Dupart. Par ailleurs régulièrement sollicité par les ministres en charge de ces questions, ce dernier a aussi laissé sa trace dans la réflexion et l'action publique sur les banlieues. C'est dans ce cadre général que s'inscrit le renouvellement d'une association écrivains / architectes. La perspective générale diffère donc sensiblement de celle de l'opération Banlieues 89 (mission dans laquelle les architectes furent mandatés pour l'élaboration d'une politique publique) et s'inscrit bien davantage dans une démarche consultative reposant sur la mise en concurrence de plusieurs équipes rivales. Dans le projet d'une de ces équipes, celle de Castro-Denissof-Casi, la littérature, la poésie et leurs auteurs occupent une place importante.

¹ Qui a eu l'ambition de se présenter aux dernières présidentielles comme tête de file du Mouvement de l'Utopie Concrète.

En juin 2008, avant que le projet ne prenne forme, alors qu'il n'était qu'à une phase d'esquisse, Roland Castro me confiait déjà durant l'entretien qu'il m'avait accordé que nous nous trouvions dans une « *période très affaiblie de la France intellectuelle brillante* ». Il voyait dans le projet du Grand Paris un espoir, une opportunité d'impulsion d'une nouvelle dynamique et d'émulation intellectuelle sur la question urbaine : « *ça va peut-être redémarrer avec le Grand Paris, je ne sais pas. J'ai beaucoup confiance dans le Grand Paris comme un moyen de réveil intellectuel pas forcément en termes d'urbanisme* » mais bien plus largement en tant que projet de « *civilisation* ». Se retrouve ici comme un *leitmotiv* une des pensées chères à Roland Castro qui repose sur une conception extrêmement prétentieuse du rôle d'architecte envisagé comme un meneur intellectuel à même d'impulser des projets politiques ou artistiques de grande envergure. C'est notamment dans cette perspective, un peu comme un chef d'orchestre, comme un dirigeant d'équipe, qu'il souhaitait mobiliser des écrivains et artistes pour envisager sa réponse à la consultation lancée sur le Grand Paris. Il avait notamment pensé intégrer dans son équipe Jean Rolin, écrivain des marges, des lieux qui leurs correspondent mais celui-ci était en voyage en plein excursion et se livrait à une enquête pour son prochain ouvrage (2009, *Un chien mort après lui*).

Quelques mois après notre entretien, dans l'ouvrage publié qui rend compte du travail réalisé par les écrivains et poètes sur la question du Grand Paris, sont présentés une vingtaine de textes d'écrivains accompagnés de 16 photographies de Chris Marker prises dans les transports en commun, métro ou RER, d'Hervé Jézéquel et Rachid Djaïdani. Dans un texte dont le titre en résume la problématique essentielle (« Le Grand Paris solidaire, le Grand Paris des poètes ») Roland Castro y justifie la mobilisation des écrivains et poètes de la manière suivante : elle s'inscrit dans le cadre d'« *un projet civilisationnel* ». L'ambition pour le Grand Paris est de révéler sa « *capacité onirique, imaginative, inventive* » et c'est dans cette perspective que le poète et l'écrivain peuvent apporter une contribution efficace. Ils sont donc envisagés comme des embrayeurs potentiels pour construire « *du sens dans la ville* », « *fabriquer visiblement et sensiblement du destin commun* » qui représentent deux des principaux enjeux de la question métropolitaine selon Roland Castro (in Bleskine (dir.) 2009, pp.135-136). Pour mener à bien cette entreprise, si les écrivains amis de longue date de Roland Castro ou d'Hélène Bleskine appartenant à leur génération ont une nouvelle fois été sollicités (notamment Jean-Christophe Bailly, Didier Daeninckx, ou encore Jean-Pierre Le Dantec), un certain renouvellement s'observe également. Des écrivains ou poètes d'une génération plus jeune ont en effet aussi participé à l'aventure. Ecrivain et journaliste, Philippe Vasset (né 1972) a ainsi été amené à évoquer des « *échappées dans la ville* », dans ces espaces que d'aucuns considèrent comme des « *non lieux* » : parking, friche, chantier... Poète¹ de toute une génération d'enfants des banlieues, Grand Corps Malade, né en 1977 ayant grandi dans une cité de Saint-Denis, délivre quant à lui son regard de *slamer* sur le paysage urbain « *vu de [sa] fenêtre* », celle d'un grand ensemble avec ces « *gars en bas qui galèrent* », « *des petits qui font du skate* » (in Bleskine (dir.) 2009, p.107).

Le Grand Paris est un roman a donc mobilisé les écrivains et poètes en les invitant à livrer leurs regards sur le Grand Paris, en leur demandant de sortir des frontières du « *Petit*

¹ Grand Corps Malade, se définit lui-même comme un « *poète* » dans son *slam* « Toucher l'instant » de l'album *Midi 20*.

Paris », de se situer au-delà du boulevard périphérique conçu comme une barrière physique et symbolique qu'il convenait métaphoriquement, par le travail d'écriture, de remettre en question, de faire tomber. En incitant les écrivains à se promener dans ces territoires, à les représenter dans leurs textes, il s'agissait de stimuler leur appropriation littéraire et symbolique en les considérant comme des espaces dignes d'entrer dans le panthéon des lieux littéraires. Entre la ville et l'ailleurs, ces espaces de l'entre deux apparaissent en effet peu valorisés socialement, peu explorés encore par les artistes mais sont pourtant vécus et font partie du quotidien de la population et du fait urbain contemporain. Etablir des portraits de ces lieux témoigne donc d'une tentative d'élargissement du mythe littéraire parisien. L'existence d'un mythe parisien littéraire au XIX^e et au XX^e siècle s'avère en effet incontestable comme l'a notamment démontré Roger Caillois dans « Paris, mythe moderne » (1938, pp.153-177). Au travers de la mobilisation des poètes et écrivains, Roland Castro a eu pour ambition d'élargir le territoire de ce mythe, de stimuler l'émergence d'un mythe littéraire du Grand Paris au XXI^e siècle comme il me l'a ainsi expliqué lors de l'entretien :

« - Mobiliser, instrumentaliser, je ne vois pas... Mais par contre, qu'on arrive à raconter sur le Grand Paris, à montrer..., si on arrive à faire la première métropole du monde dans laquelle l'idée de la solidarité est inscrite vraiment, physiquement, poétiquement... Baudelaire avait écrit Paris, capitale du XIX^e siècle [sic], il y a peut-être un Baudelaire qui va se réveiller pour écrire Le Grand Paris, capitale du XXI^e. Aragon avait écrit le Paysan de Paris alors c'est peut-être Le Paysan du Grand Paris qui va débarquer. Les surréalistes avaient beaucoup réfléchi sur la ville, Walter Benjamin aussi, il y en a peut-être qui vont se lever.

- Donc ce serait monter un projet dans lequel l'architecte finalement il a une place aux côtés d'autres artistes ?

- Oui. Je pense profondément que dans l'état actuel du monde si le point de vue de l'art n'est pas central, on est mal barré ! »

L'appropriation littéraire de ces espaces contemporains, hypermodernes, parties prenantes du Grand Paris représente selon l'architecte de forts enjeux pour l'action publique, des enjeux sociaux et politiques majeurs.

D'ailleurs, la Mairie de Paris, dont on sait combien elle tente à l'heure actuelle de se positionner fortement sur cette question du Grand Paris aux forts enjeux stratégiques forts (et entre parfois en résonance ou en concurrence avec les initiatives présidentielles en la matière) a relayé fortement l'initiative d'un Grand Paris littéraire. Elle a notamment tenté d'amplifier l'évènement en organisant un débat-rencontre avec Roland Castro, Hélène Bleskine et certains des écrivains qui furent mobilisés par l'équipe de l'architecte à la Cité européenne des Récollets le vendredi 5 juin 2009. Cet évènement qui faisait le relais de l'initiative de Roland Castro s'inscrivait plus largement dans une série de manifestations culturelles organisées par la Mairie sur cette question du Paris littéraire, l'opération « Paris en toutes lettres ».

En outre, l'équipe Castro-Denissof-Casi n'a pas simplement mobilisé la littérature à la marge dans une publication à part mais l'a également intégrée au cœur même de son projet et de sa médiatisation sur les sites officiels du Ministère de la Culture. En témoigne la

synthèse des propositions de l'équipe Castro-Denissof-Casi qui s'y trouve publiée. Le document a pour titre « *La métropole du XXI siècle de l'après-Kyoto* » et comme sous titre : « *La métropole du droit à l'urbanité* ». Parmi les « *10 principes du droit à l'urbanité* » figure en second : « *2- La poésie comme base continue du travail urbain car "l'homme habite en poète" (Hölderlin)* ». Le texte de présentation qui accompagne cet argumentaire de synthèse résume l'essence de la démarche de l'équipe d'architectes et la manière dont la littérature et la poésie l'influencent. Avec l'urbanité et la solidarité comme principes fondamentaux du Grand Paris, il s'agit donc de refuser une approche techniciste, de privilégier une approche sensible de la question urbaine et de relever le défi de réduire les fractures socio-spatiales, notamment par la création de « *lieux symboliques nouveaux* ».

**L'argumentaire de l'équipe Castro-Denissof-Casi :
un plaidoyer pour un Grand Paris solidaire et poétique**

Les lignes qui suivent correspondent au premier paragraphe de l'argumentaire, du texte de présentation de l'équipe Castro-Denissof-Casi (Février 2009) qui fut mis en ligne sur le site du Ministère de la Culture dédié au Grand Paris.

« Notre Grand Paris se veut solidaire et naturellement poétique car nul n'habite un schéma directeur et que "c'est poétiquement que l'homme habite cette terre". C'est donc un Grand Paris des poètes, de la dérive, de la flânerie, de la nonchalance, ...un Grand Paris du voyage. L'espace métropolitain, que nous imaginons multipolaire, devient un lieu qui recèle d'inépuisables surprises. Il se compose de polarités qui rayonnent sur toute une aire urbaine et qui sont confortées par des lieux symboliques et de voyage, à l'image du Château de Versailles qui a influencé le développement de tout l'ouest parisien.

Dernier

Le destin de l'ensemble des réflexions et postures que nous avons prises ne sont pas valables uniquement à Paris. Les grandes métropoles régionales pourraient en bénéficier aussi : mettre de l'intérêt public partout, remodeler et dézoner, créer des lieux symboliques nouveaux, promouvoir une approche sensible de la ville, quitter l'accablement patrimonial...tout ce qui nous semble une manière de concevoir la ville hors d'une pensée purement technique pourrait se diffuser sur tout le territoire.

Et le monde aussi pourrait en profiter. Le devoir d'urbanité est un message à vocation universel. »

Site « Le grand pari de l'agglomération parisienne » accédé le 4 juin 2010

http://www.legrandparis.culture.gouv.fr/sites/default/files/equipes/synthese_castro_chantier_2.pdf

Ainsi, au terme des analyses qui viennent d'être menées, « Banlieues 89 » comme le « Grand Paris est un roman » apparaissent comme deux moments forts de la réflexion politique sur la question de la ville et de la banlieue menée à l'échelle de la métropole. S'étant déroulés à près d'une vingtaine d'années d'intervalle, ils témoignent de la part des architectes mandatés par le politique d'une volonté d'intégration fortes d'écrivains et de poètes dans l'élaboration des stratégies métropolitaines qui viennent nourrir ainsi les politiques publiques. À l'échelle des politiques publiques urbaines, ils renforcent un peu plus le constat auquel avait abouti l'analyse des exemples d'intégration de la littérature, de la

poésie et du discours critique qui les accompagnent dans des projets architecturaux et urbanistiques d'une volonté de mobilisation de la littérature et de la poésie dans le processus d'élaboration et de conception de l'action sur la ville. La présence de la littérature et de la poésie dans le monde des faiseurs de ville se retrouve dans d'autres étapes du projet d'action sur la ville. Celles-ci peuvent également être utilisées dans une phase de formalisation du projet et donc être inscrites visiblement dans sa réalisation et dans la matérialité de la ville même.

2.2. La littérature dans la mise en scène formelle de la réalisation : des présences inscrites dans la matérialité urbaine

Les différentes formes de présence évoquées relèvent finalement de traces immatérielles de mobilisation de la littérature ou de l'écrivain dans la conception de projets architecturaux, urbanistiques ou de politiques publiques. À celles-ci viennent s'en ajouter d'autres, des traces matérielles avec une inscription littéraire ou poétique dans la spatialité même de la ville de cette connivence entre littérature et architecture et urbanisme. Celles-ci confortent la remise en cause d'une posture de recherche qui consisterait à concevoir une séparation artificielle entre un idéal - qui correspondrait au monde de l'écrivain - et un matériel - qui serait celui du praticien. Dans un dépassement dialectique auquel invitaient déjà Cornelius Castoriadis¹ et Maurice Godelier², il s'agit au contraire d'envisager la question des dialogues entre matériel et idéal, entre le créateur d'imaginaire qu'est l'écrivain et le créateur de réalisations architecturales et urbanistiques qu'est l'architecte-urbaniste en voyant comment peut-être matérialisée et utilisée la mémoire littéraire. L'examen de plusieurs réalisations viendra en renfort de la réflexion dans les lignes qui suivent pour décrire ce phénomène, avant qu'une lecture transversale de ces différents exemples, des enjeux et problèmes qu'ils soulèvent ne soit proposée.

2.2.1. De quelques exemples...

❖ *Le siège social du Journal le Monde : l'engagement hugolien comme label*

Le siège social du journal *Le Monde* situé dans le 13^e arrondissement à Paris, sur le boulevard Auguste Blanqui (n°74-84) que les voyageurs de la ligne 6 (Nation-Etoile) du métropolitain peuvent apercevoir entre les stations aériennes en fournit une première illustration. Il est le résultat d'une opération de restructuration de l'ancien siège de la direction commerciale d'Air France construit dans les années 1970, et de sa conversion en nouveau lieu d'accueil pour le grand quotidien. Bouygues Immobilier avait mené l'opération. Christian de Portzamparc en avait été le maître d'œuvre, alors qu'Elisabeth de Portzamparc lui avait prêté main forte pour l'aménagement intérieur. Le bâtiment a été mis en service, après seulement quelques mois de travaux, à la fin de l'année 2004. Il se donne à voir de

¹ Cornélius Castoriadis, 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, France, 497p.

² Maurice Godelier, 1992, *L'idéal et le matériel*, Paris, Librairie générale française, 348p.

l'extérieur comme une immense page de « *Une* » qui s'affiche sur le boulevard, comme un symbole fort de l'identité du journal. Le texte qui recouvre la façade est emprunté à Victor Hugo. Il a pour objet la liberté de la presse, et est accompagné par deux colombes dessinées par Plantu et par l'image d'un planisphère. L'utilisation de la littérature dans la mise en scène matérielle de la réalisation s'inscrit donc parfaitement dans la problématique du grand équipement culturel privé. En effet, pour renforcer l'image de marque du journal, l'enjeu du projet architectural était non seulement d'associer au projet un grand nom de l'architecture mais aussi d'assurer un affichage fort du bâtiment sur le boulevard et de le mettre en adéquation avec l'identité du journal. Le recours à un grand nom de la littérature et l'inscription de citations littéraires qui lui sont empruntées sur la façade du bâtiment était envisagé comme un moyen de répondre à ces objectifs.

❖ *La Fondation Cartier à Paris : la mise en scène du Cèdre de Chateaubriand*

Trois réalisations de Jean Nouvel intègrent également la littérature comme ressource pour mettre en scène, soit la mémoire identitaire d'un lieu (dans deux cas mais selon des modalités sensiblement différentes pour la Fondation Cartier à Paris et l'immeuble Zlatý Anděl de grand magasin et bureaux Prague), soit dans une tentative de création d'une identité (pour l'hôtel Puerta América à Madrid).

Le projet architectural de la Fondation Cartier s'est organisé autour du Cèdre qu'avait planté Chateaubriand. Il repose donc non seulement sur le respect, mais aussi sur la mise en scène d'une mémoire du lieu, sur l'inflation symbolique du patrimoine littéraire du lieu. Par ailleurs, si le site de la fondation correspond à l'ancien emplacement de la maison de Chateaubriand et donc à un lieu chargé d'une mémoire littéraire, plus largement, le boulevard Raspail sur lequel se trouve ce lieu correspondait au XIX^e au lieu de résidence des artistes et regroupait leurs ateliers. Le projet architectural fonctionne donc comme une synecdoque témoignant et ravivant en même temps l'identité littéraire et artistique du lieu.

Si l'on pourrait objecter dans le cas de ce projet que, finalement, la conservation du cèdre n'était pas tant liée à une volonté d'utilisation de la littérature, mais simplement à l'obligation de conserver un cèdre qui était classé, reste que le choix d'en faire un argument fort de la rhétorique du projet, de le mettre en avant dans le discours du concepteur comme élément identitaire majeur et d'en rappeler l'origine littéraire n'était pas une obligation. Jean Nouvel utilise en effet la référence pour décrire sa réalisation et ses principes de conception. En soulignant son travail de mise en valeur de la dimension littéraire du site de la Fondation Cartier, il met ainsi en scène son souci de respecter la mémoire des lieux et son principal marqueur, le Cèdre planté par Chateaubriand. Dans un film coproduit par la 5^e sur le boulevard Raspail (Strouvé-Beckers 1996) il précise que le site est l'ancien lieu où habitait Chateaubriand et que celui-ci y avait planté un cèdre en 1823 (réf. 1). Après avoir réanimé cette mémoire du lieu, il en vient à préciser que « *tout l'immeuble a été organisé autour du cèdre* » et donc que son projet avait le souci de s'inscrire dans une histoire particulière du site mais aussi du boulevard qui, dans le passé, était le quartier des ateliers d'artistes. Le même procédé s'observe dans un autre film (André 1998). La première réalisation qui y est présentée est la Fondation Cartier pour laquelle l'architecte précise :

« On est sur un site totalement exceptionnel puisque c'est là que Chateaubriand, il y a 150 ans avait planté un cèdre qui est le véritable monument historique »

(réf.2, Nouvel in André 1998).

Par ailleurs, deux autres réalisations de Jean Nouvel s'inscrivent dans cette même perspective de recours à la littérature, sans que l'argument d'une quelconque obligation patrimoniale ne puisse ces fois-ci être convoqué.

❖ *Le Zlatý Anděl à Prague : la littérature au service d'un grand bâtiment privé*

Au début des années 2000, Jean Nouvel a été chargé de la réalisation d'un immeuble de bureaux et un grand magasin le Zlatý Anděl (*Golden Angel*), situé dans un des coins du Anděl, un carrefour du centre de Prague (République tchèque) qui correspond à un important lieu de passage et de fréquentation, au croisement de la ligne B du métro des lignes de tramway et situé en zone piétonne. En 1998, alors qu'il est en plein processus de conception du projet et de négociation de ses contours avec le maître d'ouvrage, l'architecte raconte :

« On construit un immeuble sur le carrefour de l'Anděl¹, ce qui veut dire le carrefour de l'Ange. Et depuis que les tchèques construisent à Prague, depuis le Moyen-âge, ils ont pris l'habitude de peindre sur les façades et d'écrire sur les façades. Cette habitude qui était médiévale en fait s'est perpétuée à travers les siècles, ce qui veut dire que là, comme on sur un thème très historique - c'est un des carrefours les plus anciens de la ville – je me disais que c'était intéressant de reprendre ce thème pragois, l'image et le texte. Donc l'idée est de mettre un ange de 28 m de haut qui regarde le carrefour et qui le protège. Cet ange est sérigraphié sur le verre et en même temps des phrases empruntées à la littérature contemporaine tchèque qui parlent du thème de l'ange. Donc on retrouve ces écritures, ces images sur un immeuble contemporain mais qui prolonge une certaine forme de tradition. »

(Nouvel, in André 1998)

Dans ce même discours de présentation du projet et de récit de sa conception dans le documentaire que lui consacre Jean-Louis André, Jean Nouvel précise également qu'il avait proposé une image d'ange tirée de l'un de ses films préférés, *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, mais que les commanditaires tchèques du projet ont exprimé leur préférence pour l'utilisation d'une référence locale, d'une référence à la culture tchèque pour l'image de l'ange. Quelques années plus tard, la réalisation se donne finalement à voir comme un compromis : les références que l'immeuble affiche dans sa matérialité concilient à la fois le désir du commanditaire de références collectives et locales et la touche personnelle et distinctive du concepteur. Du point de vue de l'image en effet, c'est finalement celle de l'ange des *Ailes du désir* qui a été retenue et donc la référence voulue par le concepteur. Le texte, les citations poétiques qui l'accompagnent sont empruntées au poète pragois Rainer

¹ Comme souvent, la toponymie trouve son origine dans l'histoire même du lieu : au XIX^e siècle, un débit de boisson nommé, le *U zlatého anděla* (*Golden Angel*) s'y trouvait installé, ce nom lui avait été donné du fait de la statue d'ange qui en ornait l'édifice. Un ange était également peint sur l'auvent du bar qui fut conservé après la démolition de l'édifice et est aujourd'hui exposé non loin du carrefour.

Maria Rilke. Elles permettent ainsi de faire référence à la mémoire urbaine locale et de répondre à la demande des commanditaires d'intégration de référence à l'identité locale et son histoire, à un référent collectif identitaire particulier. Cette combinaison, ce consensus permet aussi d'investir la problématique de l'alliance entre tradition et modernité chère à Jean Nouvel et plus largement intégrée aux modes d'action sur la ville actuels en mobilisant une référence traditionnelle, classique et une référence beaucoup plus contemporaine.

La réalisation de Jean Nouvel s'inscrit dans un projet plus vaste de réaménagement du carrefour et a participé à sa valorisation puisqu'il est aujourd'hui l'un des lieux les plus fréquentés de la ville et concentre de nombreux bureaux d'entreprises nationales et internationales.

❖ *L'hôtel de luxe Puerta America à Madrid : l'instrumentalisation paradoxale de l'œuvre de Paul Eluard*

Une autre réalisation de Jean Nouvel intègre la poésie comme élément de mise en scène formelle. L'hôtel Puerta America à Madrid (2003) que j'avais eu l'occasion d'évoquer lors du premier chapitre de la seconde partie comme illustration parfaite de l'utilisation de la « griffe » des grands noms de l'architecture par des maîtres d'ouvrage privés (puisque 19 stars de l'architecture furent mobilisées pour le projet) constitue un autre exemple. Ce projet reposait sur le principe de la liberté artistique et de la créativité laissée à chacun des architectes pour s'exprimer à l'étage qui lui était confié. Chargé non seulement du 12^e étage mais aussi de la façade extérieure, Jean Nouvel a choisi de la mettre en scène autour de cette notion de liberté par tout un jeu de sérigraphies. Celles-ci reprennent des extraits du poème *Liberté* de Paul Eluard et les déclinent en plusieurs langues pour symboliser le multiculturalisme donné comme autre principe de conception du bâtiment puisque les grands architectes mobilisés viennent de pays du monde entier. Symbole par excellence dans l'imaginaire collectif de l'engagement dans la Résistance d'un poète communiste, le poème le plus célèbre de Paul Eluard se trouve ainsi mis au service de l'hôtellerie de luxe et d'un épicurisme capitaliste et libéral, d'une culture mondialisée et marchandisée. L'œuvre poétique fait donc ici l'objet d'un usage quelque peu opportuniste et d'une interprétation très libre par le concepteur de son pouvoir signifiant, celui-ci la mobilisant dans un hommage à la liberté de création architecturale dans une réalisation destinée aux classes sociales les plus privilégiées.

❖ *Les logements de standing des architectes Brunet et Saunier : des références théâtrales ou le jeu sur la toponymie*

Concernant encore un autre type de destination sociale, l'habitat, la réalisation de l'ensemble de logements de standing situé du 12 au 18 rue Neuve Tolbiac et 2 rue Jean Anouilh du quartier Tolbiac Nord dans la ZAC Paris-Rive gauche du 13^e arrondissement à Paris permet de décliner un peu plus l'utilisation de la littérature dans des réalisations architecturales. Construit en 1997 par les architectes Jérôme Brunet et Eric Saunier pour l'entrepreneur Bouygues Immobilier, l'immeuble est sérigraphié sur tous les balcons de ses différentes façades (côté rue et côté Parc). Les mots inscrits correspondent à des noms d'écrivains ou de citations de leurs œuvres. Le thème clé de la sérigraphie est donc le théâtre. La récurrence du nom d'Anouilh sur les façades ouvre une piste interprétative pour expliquer

la mobilisation des références théâtrales qui semblent se donner à lire comme un jeu sur la toponymie et une convocation d'une partie de l'imaginaire qui lui est attaché. En écho à la toponymie, la sérigraphie semble donc avoir à charge de participer à la création d'une identité littéraire valorisable pour l'ensemble de logements.

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Photo 9 :
Dans la ZAC Paris-Rive une sérigraphie littéraire au
service du logement de standing : le bâtiment des
architectes Brunet et Saunier

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Source : Molina, juin 2008

2.2.2. ... à une lecture transversale de ces réalisations

Le premier chapitre de cette thèse avait précisé au travers d'un certain nombre d'exemple de réalisations, comment certains espaces urbains avaient pu faire l'objet d'un aménagement, d'un traitement littéraire (le tramway de Strasbourg, certaines stations de métro parisiennes, la place Marcel Aymé à Paris, ou encore par exemple la bibliothèque de l'Université Paris 8 en Seine-Saint-Denis). Ceux-ci avaient été analysés comme des témoignages d'une certaine tendance qui s'était accentuée depuis une quinzaine d'années et sur laquelle avaient su se positionner les membres de l'Oulipo en s'appuyant notamment sur les opportunités créées à partir des années 1980 par le fonds de la commande publique ainsi que la décentralisation et l'élargissement du dispositif du 1% culturel. Une lecture de cette implication de l'écrivain dans la maîtrise d'œuvre comme signe d'une évolution de la conception de l'intervention sur la ville des professionnels de la production urbaine et notamment des architectes avait été proposée. Elle mettait en évidence que cette implication constituait un indice d'une approche davantage dialogique et relationnelle des grands architectes-urbanistes. Si ce cadrage général permettait dans le premier chapitre de préciser la pertinence de l'interrogation d'une présence littéraire dans la ville, il méritait d'être complété, comme cela vient d'être fait, par une focalisation sur des phénomènes plus précis de convocation des écrivains ou de la littérature par les faiseurs de ville au travers dans un certain nombre de réalisations des grands architectes-urbanistes. Ces phénomènes constituent un témoignage de la capacité qu'ont ces acteurs à s'insérer dans cette tendance que décrivait le premier chapitre et à utiliser la littérature ou l'écrivain pour la formalisation même de leur projet.

Par ailleurs, si certaines réalisations des grands architectes-urbanistes auxquels s'intéresse ce travail ont pu être abordées dans le premier chapitre, telle que par exemple la bibliothèque universitaire de Saint-Denis réalisée par Pierre Riboulet, la plupart correspondaient à des programmes publics et s'intégraient donc dans des dispositifs tels que le 1% culturel ou la commande publique. Pourtant, comme les pages qui précèdent l'ont démontré, l'utilisation de la littérature dans les réalisations de ces stars de l'architecture et de l'urbanisme ne se limite pas seulement à des constructions publiques. Elle se retrouve en effet mobilisée dans bien d'autres réalisations tels que les grands équipements privés ou des ensembles de logements privés, révélant ainsi que l'intégration de la littérature dans la mise en œuvre du projet, au stade de sa concrétisation ne se limite pas à ces problématiques du 1% culturel ou de la commande publique. Elle ne se justifie par conséquent pas uniquement par la nécessité de répondre à une obligation juridique ou à une opportunité de bénéficier d'un financement supplémentaire. La déclinaison des différents projets qui précèdent indique en effet que les commanditaires privés ont su largement y recourir, ce qui trahit la pluralité et l'importance des enjeux que cette utilisation littéraire, poétique ou théâtrale recouvre.

Dans de nombreux cas, celle-ci répond à l'ambition d'une approche architecturale soucieuse du contexte, de l'environnement urbain dans lequel elle va s'inscrire, soucieuse aussi de l'histoire du site, de sa mémoire qu'elle entend participer à réactiver. La mise en scène de la Fondation Cartier autour du cèdre planté par Chateaubriand et son utilisation dans l'argumentaire et les présentations publiques du projet en sont une illustration. La convocation d'une mémoire littéraire pragoise au travers des citations de Rainer Maria Rilke sérigraphiées sur le bâtiment pragois de Jean Nouvel en est certainement un autre exemple

plus convaincant encore puisqu'il répondait au désir exprimé par les commanditaires de mobilisation de référents culturels collectifs locaux en adéquation avec l'identité urbaine locale. Elle peut également être en lien avec la destination, les fonctions que la réalisation va assurer. C'était le cas notamment de la bibliothèque universitaire réalisée par Pierre Riboulet sur la façade duquel l'Oulipo a réalisé un travail qui repose sur l'inscription de citations sur la lecture ou encore, par exemple, du bâtiment du Monde conçu par Christian de Portzamparc en relation avec l'image du journal et sa philosophie.

Par ailleurs, même si certains enjeux historiques tels que l'ouverture de la maîtrise d'œuvre à d'autres acteurs que les architectes, leur tentative d'adoption d'une posture moins hégémonique que celle de leurs prédécesseurs, l'évolution des techniques et le perfectionnement des sérigraphies a également ouvert de nouvelles possibilités d'intégration du texte ou de l'image sur les façades des bâtiments, facilitant ainsi la mobilisation de références littéraires ou même d'images empruntées au cinéma ou à la peinture. Remplaçant ainsi les inscriptions sur les frontons des façades et réanimant une tradition culturelle de l'architecture des Beaux-arts d'avant-guerre, la sérigraphie contemporaine a multiplié les possibilités techniques d'incorporation du texte sur les façades en permettant notamment de les combiner avec l'utilisation d'un matériau moderne comme le verre.

Dans bien des cas également, cette utilisation de la littérature est finalement employée comme un élément de décoration des façades. Elle s'apparente de fait à une forme de collage, au placage d'une référence sur la peau même du bâtiment. Ce qui fait finalement dire à des critiques comme François Chaslin que le bâtiment du Monde n'est « *pas très réussi* » (entretien) ou à Jean-Pierre Le Dantec, que ce genre de procédés relève d'une forme de « *truquage* » et apparaît quelque peu « *artificiel* » puisqu'au fond la littérature sert ici au concepteur à « *consolider son idée, ses idées forces qui peuvent être de nature plastique ou programmatique au départ* » (entretien). Dans les exemples évoqués, la littérature n'apparaît donc pas dans une phase initiale de conception, elle assure bien plutôt un rôle de « *contrefort* », venant à l'appui d'un certain nombre de décisions et d'options formelles décidées en amont par le concepteur (*Id.*, entretien). Cependant, dans certains cas, la littérature et l'écrivain apparaissent mobilisés dans un rôle qui ne se limite ni à celui d'un simple ornement, ni à celui d'obligation d'intégration d'un élément du patrimoine culturel que la législation commande de sauvegarder. Ils peuvent en effet être mobilisés d'une manière beaucoup plus centrale dans le processus de conception et constituer l'essence même du projet.

2.2.3. La littérature au cœur de la réalisation : la station de métro de la Bibliothèque François Mitterrand

S'éloignant d'une mobilisation qui relèverait d'une forme de collage, de superposition, certaines réalisations témoignent en effet d'un usage plus important encore de la littérature. L'exemple du travail mené par Antoine Grumbach et Jean-Christophe Bailly sur l'aménagement intérieur de la station de métro Bibliothèque François Mitterrand à Paris (1998). L'enjeu était alors de construire une identité au projet en lien avec le site et donc la proximité de la Grande bibliothèque. Un traitement littéraire de l'intérieur de la station de métro permettait donc de mettre en scène cet espace à forte résonance culturelle et convoquant avec suffisamment d'acuité le monde du livre. C'est dans cette perspective que la

collaboration architecte / écrivain prenait tout son sens. Le projet était ainsi co-construit par ces deux acteurs qui en apparaissaient tous deux comme les auteurs. Jean-Christophe Bailly est revenu durant l'entretien qu'il m'a accordé sur cette forme de partenariat ainsi que sur la philosophie du projet et les enjeux auquel il entendait répondre :

« [...] j'étais pris comme un artiste mais au lieu d'être un artiste plasticien, je suis un artiste littéraire. L'idée c'était de donner une présence à la littérature dans cette station. L'idée était très simple, c'était d'illustrer la littérature mondiale déjà, comme si on avait jeté un sac de billes à l'entrée de la station et qu'elles se soient répandues un peu partout et qu'elles aient laissés des impacts, comme une explosion pacifique d'impacts qui sont des phrases extraites de la littérature mondiales qui sont inscrites dans des cercles en laiton, soit au sol, soit sur les murs, ou sur des transparents sur les vitres. Il y en a quelques-unes qui ont été arrachées, qui ont disparues mais il y en a encore pas mal. Malheureusement, ça a été mal fait (comme souvent d'ailleurs) : sur le laiton, l'encre qui teintait les lettres a disparu donc ça ne se lit plus très bien. Mais ça allait de la littérature chinoise ancienne à la littérature disons d'aujourd'hui. C'était des phrases. L'idée ce n'était surtout pas la sagesse des nations genre des proverbes ou des sentences, mais comme des petites échardes de littérature. Des fois, c'est très beau, la phrase est magnifique, et elle éveille... [...] »

Je m'en suis occupé, mais en même temps, m'en occupant, il fallait évidemment que je sois au niveau de l'élaboration du présent les plans, les formes de l'espace, enfin tout ça, tout ça m'intéresse énormément. »

La collaboration entre Antoine Grumbach et Jean-Christophe Bailly fournit donc un exemple dans lequel la littérature ne s'avère pas seulement envisagé comme un élément venant se surajouter, se surimprimer au bâtiment mais témoigne d'une volonté plus profonde de faire d'en faire le cœur, le principe fondateur de l'identité du projet. Tout comme les formes de mobilisation plus superficielles, ajoutant un cas supplémentaire à la liste des projets déjà évoqués, elle renforce le constat d'une tendance réelle, d'un phénomène à l'œuvre dans la maîtrise d'œuvre. Finalement, comme le constate François Chaslin interrogé sur l'exemple d'un de ces projets :

« C'est une chose assez courante maintenant que de demander à des écrivains de participer à une œuvre architecturale. Grumbach demandant à Bailly de mettre des petits poèmes dans le métro, il y a plein de petits poèmes partout. Ou bien Olivier Rolin qui actuellement doit faire pour un hôtel qui est porte de la Chapelle [...] C'est à la mode. C'est à la mode si vous voulez, c'est courant. »

Qu'ils soient relativement opportunistes et instrumentaux ou témoignent d'une volonté d'intégration forte de l'écrivain comme partenaire d'une maîtrise d'œuvre partagée, ces différents usages de la littérature dans l'étape de concrétisation du projet, dans sa mise en œuvre et dans sa formalisation qui viennent d'être déclinés permettent de mesurer l'importance des enjeux que la littérature peut recouvrir pour les faiseurs de ville. Elle constitue un atout dans la réanimation d'une identité locale du site ou du contexte urbain et sa mise en scène dans le projet ou dans la construction d'une identité à un projet et un lieu. Elle se donne ainsi à voir comme porteuse d'une forte plus-value culturelle pour la réalisation architecturale et urbanistique et s'inscrit dans une ambition de construction d'une image de

marque spécifique à l'espace réalisé. Cette perspective, qui peu paraître quelque peu instrumentale ? fait dire à certains acteurs que l'influence de la littérature sur l'architecture et l'architecte peut difficilement relever d'un « *référentiel direct* » (Le Dantec, 16) et qu'« *il y a influence, mais elle est autre et elle terminera ensuite avec un problème de communication* ». Ce constat établi par Jean-Pierre Le Dantec amène à constater que, pour d'autres tâches du travail architectural et urbanistique, qui relèvent de la communication et de la valorisation autour des productions, l'écrivain et son travail s'avèrent une nouvelle fois mis au service des faiseurs de ville.

2.3. L'écrivain, le poète, la valorisation et le marketing des productions architecturales

Les écrivains apparaissent également mobilisés dans les tâches relatives à la communication qui ont connu une inflation particulière depuis une trentaine d'années (Biau 2001). Ces tâches sont assurées à différents moments du processus de construction d'une réalisation et s'intègrent tout à la fois à l'amont, lors de la présentation, par exemple devant un jury de concours, ou lors de moments situés à l'aval de la concrétisation du projet, lors de la mise en valeur de la réalisation. En s'appuyant sur l'analyse de quelques exemples, il conviendra dans les lignes qui suivent de préciser le rôle joué par l'écrivain lors de ces étapes du travail architectural qui s'inscrivent dans une perspective de valorisation et de mise en scène des productions des faiseurs de ville.

2.3.1. La rédaction du projet, une écriture littéraire au service de la séduction d'un jury

La rédaction du projet à destination d'un jury de concours détermine pour partie la poursuite du projet ou son avortement. Jouant un rôle majeur pour la sélection du projet, elle constitue en effet un enjeu essentiel du travail architectural ou urbanistique. Durant cette phase, il arrive aux architectes-urbanistes de faire appel à des écrivains. Lors de cette étape communicationnelle essentielle, c'est pour ses qualités rédactionnelles mais aussi éventuellement pour une certaine aura sociale et culturelle, un certain prestige attachés au statut de l'homme de lettres que l'écrivain s'avère mobilisé et assure un rôle de rédaction du projet. Jean-Christophe Bailly raconte ainsi lors de l'entretien que des architectes de Boston l'avaient mobilisé lors du concours pour l'aménagement du Parc de la Villette pour assurer la rédaction du projet, pour sa mise en mots. Cette démarche se retrouve dans bien d'autres exemples. L'un des premiers architectes à avoir compris les enjeux d'une telle alliance et de la mobilisation de compétences croisées au sein du travail architectural qui intègre l'écrivain aux côtés d'autres acteurs est certainement Ricardo Bofill. En 1963, il fonde le Taller de Arquitectura dans lequel ingénieurs, sociologues mais aussi écrivains, philosophes et réalisateurs de cinéma participent à l'élaboration des projets.

Lors de la phase amont du projet qui vise à en dessiner une esquisse et à la communiquer auprès du jury dans le cadre des concours, lors de cette étape extrêmement concurrentielle, les architectes sont soumis à un impératif : séduire les évaluateurs, conquérir

le jury. C'est à cette fin que l'écrivain est mobilisé pour ses compétences d'écriture, sa capacité à bien écrire, à créer un monde susceptible de charmer le destinataire en mettant en scène le projet. L'enjeu est clair : il s'agit de remporter l'adhésion d'un jury. Son écriture devient un outil de séduction, un outil au service d'un projet marketing qui consiste à « vendre » le projet, à faire en sorte qu'il se distingue suffisamment de ceux des concurrents pour retenir l'attention, pour susciter l'adhésion et le désir de le voir se réaliser. La mise en écriture, la mise en mots et en scène du projet peut emprunter diverses formes : récit, poème, dialogue, etc. Différents genres littéraires relevant du narratif, du poétique, du théâtral, de l'épistolaire, de l'argumentatif ou du descriptif peuvent ainsi être mis à contribution pour la rédaction des projets et leur permettent de bénéficier des ressources rhétoriques et stylistiques propres à la littérature et à la poésie. Comme le résume assez bien Michel Cantal-Dupart sans détours évoquant le récent projet de son associé, la plus-value de la mobilisation de ce genre d'acteurs est donc au moins triple :

« Gilles Rousseau [...], lui il travaille à l'heure actuelle sur la Défense avec des écrivains, des théâtraux, des musiciens pour avoir une approche sensitive de la Défense. Mais c'est aussi un peu propagandiste quoi. [...] il a gagné, c'est-à-dire il est arrivé, il a fait jouer les gens, dans les présentations, il a embarqué tout le truc. Les gens ont dit "Oh ben tiens une nouvelle piste !" plutôt que d'avoir encore un type qui va analyser... [...] C'est une approche culturelle, ça donne aussi confiance parce que les métiers de l'urbain on ne sait pas trop ce que c'est, y'a pas de grand spécialiste de cela. Par contre, si vous avez un musicien, un homme de littérature tout de suite ça prend forme. »

Contrairement à d'autres cas - tels que la référence pour laquelle l'œuvre littéraire ou poétique peut être mobilisée à l'insu de son auteur - cette présence littéraire nécessite non seulement l'autorisation, l'accord de l'écrivain, mais sa participation active au projet architectural ou urbanistique. Elle s'inscrit donc dans une forme de collaboration qui l'intègre véritablement au montage du projet architectural. Cependant, si elle ne peut s'apparenter à une forme de pillage, l'écrivain étant intégré de son plein gré, elle est vécue par certains de ces acteurs pour ce qu'elle est, et suscite un sentiment légitime d'instrumentalisation, voire même de véritable duperie, comme l'a ressenti Jean-Christophe Bailly pour le travail réalisé avec des architectes américains lors du concours de la Villette :

« On s'est un peu fait avoir par eux : à la fin le projet était pas trop ressemblant mais enfin j'étais rédacteur d'un projet pour un concours [...] dans le rendu, il y avait des choses qui ne correspondaient pas aux descriptions. »

(entretien)

L'écrivain a ainsi été mobilisé dans le cadre de ce projet sans que la logique partenariale ne soit réellement respectée et mise en œuvre. Il semble être intervenu sans avoir une visibilité sur l'ensemble du projet, sans que ne lui soit accordé un droit de regard et la possibilité de fournir un avis et de participer ainsi véritablement à la décision et à la construction du projet. C'est donc finalement dans une perspective relativement subalterne et véritablement instrumentale qu'il s'avère ici amené à intervenir dans le travail architectural. Si le pacte de la collaboration, la logique partenariale peuvent-être davantage respectées dans d'autres

exemples, reste cependant que l'écrivain s'avère de toute façon intégré dans une perspective profondément utilitariste dans une stratégie de communication et de séduction ayant pour objectif d'assurer la survie du projet du faiseur de ville et la possibilité de sa réalisation.

2.3.2. Une écriture littéraire au service de la mise en scène des réalisations

Les tâches liées à la communication et à la mise en valeur s'échelonnent tout au long du travail architectural et urbanistique et tout au long du déroulement du projet et dépassent même le stade de sa concrétisation et de sa mise en œuvre¹. Lorsque le projet a été effectivement réalisé et appartient désormais à la réalité urbaine, le travail de sa valorisation se poursuit et l'écrivain peut être à nouveau sollicité pour y participer. L'opération « *Architecture lieu d'écriture* » qui fut organisée en 1989 en région parisienne en fournit une excellente illustration. Elle servira d'exemple pour étudier les ressorts et les enjeux de cette convocation de l'écrivain pour ces tâches du travail architectural et urbanistique.

Le principe de cette opération était d'associer un architecte et l'une de ses réalisations à un écrivain et un photographe en leur demandant de s'en saisir en mobilisant leurs outils artistiques spécifiques : l'écriture et la photographie. Cette aventure aurait pu être anecdotique si elle n'avait pas concerné un très grand nombre d'acteurs et de réalisations en Ile de France. Au total en effet, ce furent plus de 32 réalisations, 32 lieux dont se saisirent à chaque fois un trinôme différent architecte-écrivain-photographe. Les espaces retenus comme objets de cette opération se déclinent en plus plusieurs grands types de réalisations :

- des logements collectifs (8 au total) tels que les îlots du Grésillons à Gennevilliers réalisés par Jean-Pierre Buffy ; le quartier du Parc à Nanterre conçu par Jean-Paul Viguier (d'autres réalisations se situaient à Gennevilliers, Sèvres, Boulogne-Billancourt, Nanterre, Puteau, Colombes, Clamart) ;
- des bureaux et réalisations liées au secteur de l'industrie (7 au total), notamment la réhabilitation de l'usine Schlumberger à Montrouge par Renzo Piano, ou encore celle de l'usine Thomson à Gennevilliers réalisée par Bernard Reichen ;
- des équipements privés (8 au total), comme le centre de loisirs « Paul Roze » conçu par Jean Nouvel à Antony ou l'école de danse de l'Opéra de Paris, réalisé par Christian de Portzamparc ;
- des maisons individuelles telles que la Villa dall'Ava à Saint Cloud conçue par Rem Koolhaas.

¹ En témoignent notamment les articles produits dans la presse grand public une fois les réalisations achevées, ou encore la volonté de contrôle de l'image de leurs « *œuvres* » par les grands architectes qui obligent juridiquement les revues à utiliser leurs propres photographies (mettant en scène leurs productions d'une manière jugée appropriée car valorisante).

Figure 5 :
Le centre de loisirs « Paul Roze » conçu par Jean Nouvel à Antony

JEAN NOUVEL / GILBERT LÉZENES



JEAN-PIERRE LE DANTEC

Voilà, il pleut de nouveau. On a circulé le long des berges du Ruisseau des Godets, et puis Samia a dit qu'elle en avait assez. On était trempé. Georges l'a observée en riant et se tournant vers un garçon maigre aux oreilles en clairs de lune : « T'as de la chance... » – « Toi, tu la ramènes », a objecté Mimo en prenant la fille contre lui.

HISTOIRE D'AMOUR

Samia, elle, la tête penchée sur le côté, semblait attendre que cela se passe, acceptant sans gêne notre admiration. Elle resplendissait sous la pluie, les yeux et les joues outrageusement fardés, les paupières mi-closes, un vague sourire pendant à ses lèvres.

– On y va ?

On s'est mis à courir. Les arbres et le sol prenaient des positions obliques qui nous obligeaient à nous arrêter.

Parvenus sur le terre-plein, nous nous sommes trouvés face au bâtiment. Le ciel était redevenu sec, creusant des lignes rouge sombre entre les tuiles des toitures. Des clartés roses et bleues luttaient avec les opacités des façades. Samia qui s'était collée à Mimo avait un drôle d'air de sirène mouillée en me regardant. Une grande agitation régnait à l'intérieur. Mais cette course nous avait pris tout notre souffle, et on est resté dehors un bon moment.

L'allure des constructions n'en finissait pas de se transformer avec les passages de plus en plus rapides de la lumière. « Ça change d'air ici. On respire. C'est comme à la campagne mais on entend la musique. »

Samia me lança un clin d'œil. Elle se tenait toujours serrée contre Mimo.

– Bonne nuit, jolie musique, dit un garçon noir qui sortait, emmitoufflé.

– Jolie, oui », répondit Samia blottie sous l'épaule de Mimo en me jetant un regard effronté.

Je l'ai regardée, Samia, captée dans le rectangle insolite de l'entrée du Centre au corps d'amiante bleu sous les reflets de la lune montée comme une bulle au-dessus des capuchons de brique.

Des gouttes d'eau tombaient encore des arbres.

Le Centre ressemblait à un bateau trempé de miracles, où les étoiles se pressaient comme des poissons filant dans un inaccessible et ruisselant banc d'amour.

– On y va ? grogna Mimo

– Qui est-ce ? cria quelqu'un du fond de la grande salle.

– Dites-leur qu'on ferme, répéta l'homme au loin.

Une femme en tablier se pencha au dehors et se mit à tirer les volets.

Des groupes de filles à jupes mi-cuisses sortaient suivies d'adolescents hilares et faussement angéliques qui enfourchaient des motos dont les vrombissements se répercutaient sur les pentes colorées du bâtiment.

Le visage en feu et le front en sueur, nous échangeâmes Samia et moi un sourire. C'était déjà comme une partie d'amour à nous ; nous échappions, nous quittions les autres comme le fretin de mer que rejette l'invisible océan sous le spectre du ciel. Le terrain communal hâlé par la lune voguait des racines de nos pieds jusqu'à la première étoile. Les ampoules s'éteignirent l'une après l'autre.

Mimo me regarda d'un air furieux : Dehors ! cria-t-il.

C'est alors que le Démon me prit. Je fixai Samia qui me regardait en souriant. Ses yeux, grands, se perdaient près des tempes entre des cils noirs ; son visage était d'une blancheur éclatante. Il a recommencé à pleuvoir. Mimo redescendait déjà en direction de la rivière.

– Tu crois qu'on va pouvoir..., demanda Samia à voix basse.

Un instant plus tard, nous entrions sous l'arche d'amiante dérobée de ma première histoire d'amour.

Longtemps on entendit Mimo crier comme un fou dans la nuit.

Source : Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Hauts-de-Seine, 1989, Architecture lieu d'écriture, Topos, publication du CAUE 92, numéro Hors-série.

L'importance du nombre de lieux concernés et celle des types de réalisations dont il est question se double de celle du nombre d'acteurs institutionnels impliqués et du nombre d'architectes et d'écrivains connus mobilisés dans cette opération. D'un point de vue institutionnel en effet, si le Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Hauts-de-Seine est le principal porteur du projet, l'opération repose sur un partenariat de nombreux acteurs (le Ministère de l'Équipement et du Logement, le Conseil Général des Hauts-de-Seine, la DDE, l'Agence des Bâtiments de France, l'Établissement Public pour l'Aménagement de la Défense, les communes des Hauts-de-Seine, les Offices Municipaux HLM et l'Office départemental HLM ainsi que les diverses sociétés et maîtres d'ouvrages privés et publics¹). À ces différents acteurs vient d'ajouter la SEM Tête Défense. Enfin, les principaux protagonistes, les architectes, écrivains et photographes sont également très nombreux : 32 représentants de chacun de ces différents métiers, pour la plupart reconnus et ayant un certain prestige social, participent à l'opération. Pour les architectes, par exemple, participent certaines stars telles que Renzo Piano, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Rem Koolhaas, Bernard Reichen et d'autres architectes également assez connus comme Paul Andreu Jean-Pierre Buffi, Claude Vasconi ou Jean-Paul Viguier. Du côté des écrivains, Paul Guth ou encore Daniel Zimmermann font aussi partie de l'aventure.

Cette opération « Architecture lieu d'écritures » s'est réalisée et a été valorisée au travers de deux principaux modes opératoires. Tout d'abord, une exposition a été organisée à la Galerie de l'Esplanade de l'EPAD à La Défense, du 19 avril au 10 juin 1989, par le CAUE 92 (Hauts-de-Seine). Elle s'inscrivait dans la campagne nationale de promotion de l'architecture, engagée par le Ministère de l'Équipement et du Logement et par l'Ordre des Architectes. Cette campagne avait pour objectif de revaloriser l'architecture aux yeux du grand public en tentant de vulgariser la culture architecturale. L'opération « Architecture lieu d'écriture » avait pour ambition d'y participer. En outre, une publication a également permis d'immortaliser l'évènement et de permettre ainsi d'assurer sa publicité d'une manière assez large. L'ouvrage se trouve sur les rayons des bibliothèques des écoles d'architecture (Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Hauts-de-Seine 1989).

L'enjeu de l'opération était principalement relationnel. Il témoignait du souci de « *recherch[er] l'audience du plus grand nombre et non des seuls spécialistes* » comme le précise Roger Prévot, le président de l'époque du CAUE (*Id.* 1989, p.7). Au travers de son saisissement par l'écriture, il s'agissait donc de donner vie aux productions architecturales, de les faire passer du statut de réalisation architecturale à celui de lieu, au sens d'espace vécu, approprié. L'espace produit par l'architecte se trouve ainsi saisi par l'écriture. Il devient le lieu d'une histoire, un espace dans lequel vivent et évoluent des personnages, un lieu habité, ressenti. Il se donne à lire et à voir comme le lieu d'aventures exceptionnelles ou ordinaires. Cette mise en fiction de la réalisation architecturale assure ainsi sa valorisation, l'écriture littéraire mettant en scène les productions des faiseurs de ville. Elle est utilisée comme un outil de séduction dans « *un essai inédit d'élargir au grand public un débat resté jusqu'à présent quelque peu ésotérique* » (*Id.*, p.7). C'est donc bien dans une logique de promotion que le travail de l'écrivain vient ici apporter un contrefort à celui de l'architecte en lui assurant une publicité certaine auprès d'un large public.

¹AETA, BDDP, IBM, Ministère de la Culture, ministère de l'Éducation nationale, Office national des Anciens Combattants et Victimes de Guerre, S.A. d'H.L.M Emmaüs, S.A. d'HLM Travail et Propriété, SARI, Schlumberger, S.C.I de la Tour, SEMCO (Colombes), Thomson C.S.F.

2.3.3. L'architecte comme personnage, l'écrivain comme auteur : écrire sur les stars

Les charmes de l'écriture de l'homme de lettres ne se trouvent pas seulement mis à contribution pour valoriser les réalisations architecturales, mais aussi pour mettre en scène les « *créateurs* », les architectes-urbanistes eux-mêmes et les présenter sous un aspect séduisant. Une nouvelle fois, la compétence de l'écrivain se trouve donc mobilisée. Elle est notamment utilisée pour l'écriture de monographies d'architecte, pour faire de manière avantageuse le portrait des vedettes du milieu. Elle sert alors la construction de l'image publique d'une personnalité. Jean-Christophe Bailly, Jean-Pierre le Dantec et Anne de Staël ont par exemple écrit sur Henri Gaudin (2001) à l'occasion d'une exposition présentée à l'Institut Français d'Architecture à Paris du 26 octobre 2001 au 27 janvier 2002. À d'autres reprises également, Jean-Pierre le Dantec s'est livré à l'exercice, notamment pour ses amis Christian de Portzamparc (1995) et Jean-Pierre Buffi (2008). Ces exemples témoignent de l'enjeu, de la plus-value que représente la compétence de l'écrivain. Ce dernier se trouve ainsi enrôlé, son écriture est mise au service de la star dans un contexte contemporain où les enjeux marketing et communicationnel se sont largement accrus.

3. Dans l'enseignement

La période de la formation correspond à un moment structurant de l'identité professionnelle durant laquelle les « *prétendants* » (Biau 2001, p.75) font l'apprentissage des savoir-faire, savoirs, normes et conventions sociales du milieu professionnel dans lequel ils vont devoir s'insérer et faire leur place. En tant que lieu d'acquisition de la culture professionnelle, les écoles d'architecture assurent donc un rôle essentiel. Dans les enseignements qu'elles proposent, la littérature fait l'objet de diverses utilisations. Intégrés au cursus, certains cours la prennent en effet comme objet d'étude et s'en servent comme ressource pédagogique dans la formation des étudiants. Par ailleurs, un certain nombre de bibliothèques intègrent un rayon dédié à la littérature, au théâtre et à la poésie, ce qui témoigne également de la volonté de ces institutions d'intégrer ces domaines aux savoirs nécessaires pour la constitution d'une culture architecturale et urbanistique. Enfin, une expérience qui fut renouvelée pendant plusieurs années et eut lieu dans différentes écoles parisiennes et de province témoigne d'une manière plus manifeste encore de cette convocation littéraire dans l'enseignement. Il s'agit des ateliers d'écriture et de lecture animés par des écrivains et des poètes dans les écoles.

3.1. Les cours sur la littérature ou avec la littérature dans les écoles d'architecture

Dans les lignes qui suivent, il ne s'agira pas de prétendre à une quelconque exhaustivité sur les différents cours mobilisant la littérature dans l'ensemble des écoles d'architecture mais plus simplement de dresser le portrait d'une tendance. Pour ce faire, je m'appuierai sur un nombre d'exemples suffisant pour permettre de la confirmer et d'en analyser les caractéristiques en me focalisant plus particulièrement sur les acteurs que j'ai interrogés lors de mon enquête.

3.1.1. L'expression d'une tendance

Lors des entretiens, divers acteurs ont évoqué des cours qui se déroulent au sein des écoles d'architecture et dans lesquels la littérature est intégrée et utilisée de diverses façons par les enseignants.

À la Villette par exemple, école réputée pour la diversité des enseignements qu'elle propose et l'importance de son ouverture extradisciplinaire, de nombreuses expériences ont été menées en la matière. De la fin des années 1970 au milieu des années 1990, soit pendant une quinzaine d'années, Jean-Pierre Le Dantec s'est plu à animer un cours sur les rapports

entre la littérature moderne sur la ville, le cinéma et la création architecturale intitulé « Ville, architecture, littérature, modernité ».

L'objectif de ce cours était d'« *explorer le territoire de la modernité depuis grosso-modo, depuis Baudelaire, la modernité urbaine, jusqu'à nos jours en suivant un fil directeur différent chaque année* ». Une année, par exemple, le thème du paysage qui fut choisi, une autre celui des matières, etc. Le corpus littéraire que Jean-Pierre Le Dantec invitait ses étudiants à lire et sur lequel il les faisait travailler allait de Baudelaire à des écrivains contemporains, avec des échappées sur des genres ou des œuvres jugés particulièrement intéressants sur la question urbaine, tels que les écrits de Walter Benjamin ou encore le roman policier. Ce cours remportait un certain succès, à tel point que des étudiants d'autres écoles parisiennes venaient y assister. Selon Jean-Pierre Le Dantec, « *les étudiants à cette époque-là étaient très curieux, très demandeurs de réflexions* ». Une telle pratique d'enseignement est loin d'être marginale à la Villette.

D'autres enseignants que Jean-Pierre Le Dantec s'y adonnent. Ainsi, Michel Vernes (historien de l'architecture) et Bernard Barto (qui appartient à l'Académie d'architecture) enseignaient tous deux à la Villette jusqu'à leur très récent départ à la retraite et intégraient la littérature comme outil pédagogique. Dans son cours d'architecture, le second allait même jusqu'à exiger avant l'étape de formalisation d'un projet que l'étudiant se livre à une description poétique et littéraire de l'espace. Jean-Pierre Le Dantec résume ainsi l'objectif de ce genre d'exercice : il s'agissait « *par exemple, [d']être capable de raconter la naissance de la rue de Belleville depuis la porte des Lilas, un peu à la manière de Jacques Réda ou des choses de cet ordre, etc. qui nous semblait pour nous, et qui nous semble toujours primordial dans le travail de l'architecte pensant aussi à la ville* » (entretien). Par ailleurs, d'autres signes que l'intégration de la littérature dans les cours sur l'architecture et la ville ou que la simulation de démarche littéraire ou poétique témoignent d'un fort intérêt pour ces domaines à la Villette. Des écrivains furent invités, notamment, à la fin des années 1970, le célèbre et incontournable Georges Perec¹.

La Villette n'apparaît d'ailleurs pas non plus comme un cas isolé. À l'École d'Architecture de Versailles également, Philippe Panerai - qui y a enseigné une bonne partie de sa carrière - a animé avec son compagnon de route, d'enseignement et de recherche, l'anthropologue Jean-Charles Depaule, des séminaires ayant largement recours à la littérature. Ces séminaires ont eu lieu durant une douzaine d'années environ, depuis le milieu des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980, et attiraient des effectifs allant de 25 à 40 personnes, selon les années. Il avait pour objectif de faciliter l'apprentissage de l'analyse morphologique en s'appuyant sur un certain nombre d'outils qui permettent de comprendre et de décrire les villes. La littérature occupait une place importante dans ce dispositif pédagogique. Selon Philippe Panerai, c'était même pour Jean-Charles Depaule, l'« *un de ses grands dadas* » (entretien). Un exercice récurrent, par exemple, consistait à demander aux étudiants de trouver sur une ville donnée, les œuvres littéraires et poétiques mais aussi cinématographiques qui la prenaient comme objet de représentation. Par ailleurs, des

¹Les liens entre les architectes et les membres de l'Oulipo, les influences réciproques furent particulièrement importantes, comme en témoigne une anecdote racontée par Jean-Pierre le Dantec en entretien qui explique que ce fut un des enseignants plasticiens la Villette (décédé depuis) qui avait poussé Georges Perec à se livrer à l'exercice d'une tentative d'*Epuisement d'un lieu parisien*.

écrivains furent également invités pour livrer leur regard sur une ville qu'ils avaient transposé littérairement ou poétiquement. Ainsi, lors d'un séminaire sur Barcelone, Pierre Lartigue fut convié. Lorsque Nantes fut placée au cœur de la réflexion, Paul Louis Rossi, un poète du groupe d'*Action poétique* qui avait écrit un court essai sur Nantes fut également sollicité pour délivrer son regard sur une ville qu'il se représentait d'une manière bien différente de celle de Julien Gracq, moins bourgeoise plus populaire¹.

Lorsqu'au début des années 1980, il choisit de monter un enseignement spécialisé sur le Caire, avec Jean-Charles Depaule et un architecte égyptien (qui se poursuit encore à l'heure actuelle, bien que ses initiateurs n'enseignent désormais plus à Versailles), Philippe Panerai explique que la littérature était à nouveau convoquée comme outil pédagogique. L'objectif de l'atelier était d'analyser le Caire en effectuant un travail de comparaison avec d'autres villes mais aussi avec d'autres groupes d'étudiants d'autres écoles qui travaillaient sur des villes méditerranéennes. La littérature permettait de recueillir des descriptions des habitats et des modes de vie locaux et donc de mesurer « *les différences un peu "spatio-symboliques" comme disent les sociologues* » (entretien Panerai). Ainsi, la littérature ne fut pas utilisée d'une manière exceptionnelle par le couple Panerai / Depaule mais était plutôt conçue comme porteuse de ressources heuristiques qui amenaient à la mobiliser d'une manière récurrente. Elle faisait l'objet d'une attention et d'une utilisation fortes comme l'indique Philippe Panerai « *on était très, très intéressés, enfin on baignait dans cette question pour aller vite* ». Et cet intérêt dépassait largement le seul couple Panerai/ Depaule puisque d'autres enseignants se servaient aussi de la littérature comme d'une ressource pédagogique. Henri Bresler par exemple, architecte, qui a été un temps enseignant à Versailles avant de rejoindre Belleville, l'employait également pour aborder la ville du passé et les évolutions historiques.

Ces divers exemples permettent donc de dresser le profil de ce qui s'apparente à une tendance dans au moins deux écoles. Ils permettent d'illustrer qu'à partir des années 1970, la littérature a été intégrée dans un certain nombre d'enseignements sur l'architecture. La plupart des expériences qui viennent d'être évoquées appartiennent au passé et ont pris fin avec le départ à la retraite des acteurs les ayant portées. Est-ce à dire que la convocation de la littérature dans l'enseignement de l'architecture s'est limitée à deux écoles et qu'elle serait aujourd'hui révolue ? Il semble que l'examen d'un certain nombre d'autres structures d'enseignement démontre le contraire.

À l'heure actuelle et depuis quelques années, l'École d'Architecture de Paris-Malaquais propose un certain nombre d'enseignements qui convoquent également, à un titre ou à un autre, la littérature et s'en servent comme d'une ressource pédagogique. Jean-François Roullin, géographe de formation, se trouve à l'origine d'un certain nombre d'initiatives en la matière. Les cours mobilisant la littérature que propose cet enseignant sont nombreux et couvrent les différentes étapes du cursus des étudiants. Ils se déploient de la première année (avec un enseignement ayant pour objectif la découverte de la question urbaine et de l'architecture) à la cinquième année (et un cours de méthodologie sur la

¹ Comme le précise Philippe Panerai en entretien, la représentation de Nantes de Pierre Lartigue s'était en effet construite à partir d'une histoire familiale sensiblement différente de celle de Julien Gracq. Fils d'immigré italien, c'est un Nantes plus populaire qu'il met en scène dans son œuvre, notamment aux travers de faubourgs proches des chantiers navals. C'est précisément ce regard qui diverge de celui de Julien Gracq dans le célèbre *La Forme d'une ville* (lecture incontournable et convenue chez les architectes et urbanistes) qui fut convoqué dans le séminaire.

construction de son sujet pour le travail de fin d'année) en passant par la deuxième et troisième année. La littérature y est utilisée par Jean-François Roullin à divers titres : comme source de connaissance pour appréhender les habitants et leurs modes de vie, comme mode de description des productions architecturales et comme exemple à suivre pour la rédaction des projets, ou encore comme outil de compréhension de construction du travail de composition, ou tout simplement aussi comme un moyen d'exacerber la subjectivité du rapport de l'étudiant à l'espace et lui apprendre à l'utiliser. En termes de modalités de travail, différents exercices sont proposés. Aux lectures, viennent s'ajouter tout une série de travaux d'écriture avec des consignes diverses : écrire une fiction, la trajectoire d'un personnage dans l'espace, tenter de le faire vivre et évoluer dans une production architecturale, écrire sur l'architecture, apprendre ainsi à la décrire, et enfin aussi, écrire d'une manière plus autobiographique en faisant par exemple le récit de son propre parcours et trajet quotidiens en mettant alors en mots son rapport individuel à l'espace. Ces différents exercices constituent donc un apprentissage d'une capacité rédactionnelle qui va pouvoir servir la mise en scène production architecturale mais aussi la mise en scène de l'architecte lui-même en lui apprenant à se raconter.

Dans une autre école, celle de la nature et du paysage qui n'est certes pas une structure d'enseignement d'architecture mais relève tout de même d'une problématique voisine et associée à celle-ci, Jean-Christophe Bailly écrivain et enseignant s'attache également à mobiliser la littérature notamment dans son cours « Histoire de la formation du paysage et de ses représentations ». Ce cours qui se déroule sur deux ans, avec la 3^e année une spécialisation sur les formes urbaines et la 4^e année sur les grandes formes de paysages, traite de thèmes aussi variés que les voies de communication, la forêt, l'horizon ou la place publique. Il a pour objectif d'interroger « *les formes de l'espace social, et comment l'architecture les écrit* » et convoque pour se faire la littérature et la poésie, domaines de prédilection de Jean-Christophe Bailly. Cet exemple s'avère d'autant plus intéressant que c'est cette fois-ci un écrivain qui est convoqué, et ce d'une manière permanente, puisque Jean-Christophe Bailly est titulaire d'un poste, dans une école ayant pour objectif de former à la maîtrise d'œuvre. Il témoigne donc d'une intégration réussie d'un écrivain dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme, d'une forme d'institutionnalisation de l'intérêt qu'ont eu les faiseurs de ville pour la littérature et ce qu'elle pouvait apporter à leur sujet de travail.

Pourraient s'ajouter bien d'autres exemples, tant dans les écoles d'architecture parisiennes que dans celles de province. Ainsi, des acteurs de l'enseignement de l'architecture, tels que les philosophes Bruno Queysanne¹ à l'École d'Architecture de Grenoble, ou Chris Younes, enseignante à Clermont Ferrand puis à l'École Spéciale d'Architecture de Paris, et désormais elle aussi à la Villette, ou bien encore l'architecte François Tran à l'École d'Architecture de Lyon se sont intéressés à la littérature et l'ont incorporée dans leur activité d'enseignement. À ces quelques exemples empruntés à des institutions chargées de l'enseignement de l'architecture auraient pu s'ajouter également ceux de l'enseignement de l'urbanisme, avec notamment les contributions de Thierry Paquot qui a

¹ Il a enseigné à l'École des Beaux-Arts de Paris et a pris part à la réforme de l'enseignement de l'après Mai 1968. Il est l'un des premiers penseurs en France à s'intéresser d'un point de vue philosophique, à l'architecture et à la ville. Depuis 1970, il est professeur d'histoire de l'architecture à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble où il dirige le laboratoire de recherche *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture*.

proposé pendant plusieurs années à l'Institut d'Urbanisme de Paris un cours sur la question de la représentation de la ville dans la littérature et le cinéma à ses étudiants¹. Cependant, la réflexion ne prétend pas ici à l'exhaustivité et pose bien plutôt quelques jalons sur un thème qui mériterait d'être approfondi plus en détail dans une recherche qui le prendrait comme objet de recherche principal.

Au terme de ce rapide aperçu, différents constats peuvent être établis. Pour la période contemporaine, soit depuis la fin des années 1970, il semble qu'une tendance à la convocation de la littérature, discrète mais néanmoins réelle et polymorphe, soit à l'œuvre dans l'enseignement de l'architecture. Cette tendance a été impulsée par plusieurs acteurs : enseignants dans les écoles (notamment des architectes), écrivains mais aussi philosophes qui se sont plu à annexer les territoires de la littérature et de la poésie et à y familiariser les étudiants. Par ailleurs, les diverses expériences semblent avoir remporté un certain succès et s'être en partie diffusées au sein des écoles dans une logique d'essaimage. Un certain nombre des acteurs enquêtés ont précisé au cours de l'entretien que leurs collègues se sont inspirés de leurs cours pour monter les leurs, ou que des étudiants extérieurs avaient joué les passagers clandestins pour y assister à leurs enseignements. En définitive, les exemples donnés dans quelques écoles permettent d'apprécier que le recours à la littérature dans l'enseignement de l'architecture ne relève pas de rares tentatives isolées mais plutôt de diverses initiatives individuelles en partie relayées dans certains établissements par d'autres individus. Il semble donc possible de conclure sur ce point en précisant que ces initiatives individuelles invitent à penser qu'il existe une véritable tendance, discrète mais notable, à l'intégration de la littérature dans les enseignements sur l'architecture. Toutefois, cette présence au sein de l'enseignement de l'architecture n'est pas institutionnalisée comme pour les sciences sociales ou la philosophie officiellement intégrées au programme des écoles. Reste que la multiplication des initiatives individuelles, leur récurrence dans diverses écoles témoignent du fait qu'elles recouvrent un certain nombre d'enjeux importants pour l'enseignement de l'architecture.

¹ Ce cours avait pour intitulé « Ville-fiction, les représentations de la ville au cinéma et dans la littérature ». Durant deux ans, de 2001-2002 à 2006-2007, il se focalisa sur la question des banlieues et a abouti à la publication *Banlieues, une anthologie*, 2008, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne.

« Et donc la question, elle était de savoir ce que la littérature, la manière de regarder des gens qui écrivent pouvaient nous donner comme stimulation. »

Philippe Panerai, entretien

3.1.2. Les vertus prêtées à la littérature et à la poésie

La récurrence de l'utilisation de la littérature et de la poésie dans l'enseignement de l'architecture et la pluralité des formes qu'elle emprunte invite à penser les motivations qui la sous-tendent : pourquoi les enseignants d'une discipline qui a pour horizon la concrétisation d'un projet, l'apprentissage de son processus et donc une visée foncièrement opérationnelle, matérialiste, choisissent-ils d'avoir recours à la littérature ou la poésie ? Quels enjeux les motivent à les mettre à contribution dans une discipline qui a pour objectif final la production des espaces ? Une telle utilisation suppose que la littérature ou la poésie présentent une certaine forme de plus-value pour le savoir architectural.

Il semble que l'intégration de la littérature et de la poésie dans l'enseignement de l'architecture soit principalement justifiée par le fait que celle-ci est conçue comme une source potentielle de savoir, comme un outil de connaissance de la réalité urbaine et donc comme une ressource pédagogique légitime ayant un rôle à jouer dans construction des savoirs. Selon Philippe Panerai en effet, *« la littérature nous donne des indications extrêmement précises sur les villes ou sur l'espace architectural d'ailleurs (ce sont des questions d'échelles) »* (entretien). Ces *« indications précises »* sont de divers types.

La littérature et la poésie sont en effet envisagées comme des moyens permettant d'accéder à la ville passée, à sa réalité révolue et aux pratiques socio-spatiales qui s'y sont déroulées. Le statut qui lui est prêté est alors équivalent à celui d'une source historique. Ainsi, à l'École d'Architecture de Versailles, le groupe de chercheurs et d'enseignants auquel appartenait l'architecte Philippe Panerai et l'anthropologue Jean-Charles Depaule avait initié une approche typo-morphologique des villes qui s'était largement inscrit dans cette perspective. Ces enseignants avaient utilisé la littérature comme une source de savoirs sur la ville des époques passées, pour appréhender tout à la fois sa morphologie, mais aussi son atmosphère et ses usages. Une telle utilisation de la littérature repose sur la croyance en la capacité de la littérature à *« décr[ir] finalement les choses d'une manière (si on sait la décrypter) aussi précise qu'un certain nombre de travaux d'historiens »* (Panerai, entretien), à décrire la réalité historique. Cette croyance s'avère d'ailleurs largement répandue puisque Jean-Christophe Bailly lui-même revient sur cette idée d'une littérature comme moyen d'accéder à la connaissance du passé urbain constatant qu'*« il y a des descriptions extraordinaires pour connaître le Paris du XVII^e siècle, il n'y a pas mieux que la littérature par exemple ! »* (Bailly, entretien). Si la littérature est pensée comme porteuse d'un potentiel heuristique lui permettant de concurrencer l'historien sur son propre terrain et d'enrichir la connaissance historique des villes, les vertus qui lui sont implicitement prêtées par les architectes ne s'arrêtent pas là.

Moyen d'accéder à la connaissance des villes du passé, la littérature et la poésie sont également conçues comme des ressources heuristiques pour appréhender les villes de l'ailleurs, les villes étrangères régies par d'autres cultures. L'œuvre littéraire, notamment le roman, délivrerait ainsi un savoir de type quasi anthropologique et est donc mobilisée pour

enrichir la connaissance des architectes d'autres cultures urbaines que celle à laquelle ils appartiennent ou sont familiers. Philippe Panerai explique ainsi que sa découverte de la ville brésilienne s'est d'abord construite au travers de la littérature, et plus particulièrement de l'œuvre de Jorge Amado qui « *écrit tellement la vie de la ville* » et qu'« *on est dans le roman quand on est dans la ville* » (Panerai, entretien). Cette confusion entre la ville représentée dans la littérature et la ville vécue motive son utilisation comme outil pédagogique dans l'atelier du Caire qui répond à un objectif anthropologique de familiarisation des étudiants à la connaissance d'une ville étrangère :

« On essayé de repérer à partir des textes, soit de textes de romans, soit des descriptions des anthropologues aussi, je pense notamment pour le Caire aux anglais du XIX^e siècle qui ont regardé ça. Donc voilà, la littérature, on peut en parler longtemps ! »

(Panerai, entretien)

Par ailleurs, l'œuvre littéraire ou poétique, en tant qu'elle correspond à une représentation subjective de l'/des espace/s urbain/s qu'elle met en scène permet aussi d'encourager les étudiants, les « *prétendants* » à développer une approche sensible sur la question urbaine. Selon Jean-Christophe Bailly le principal objectif pédagogique des enseignements délivrés à l'École du Paysage, et qui correspond aussi à celui des écoles d'architecture, consiste en effet à « *éveiller cette sensibilité, une "hyper sensibilité" à l'espace* » (entretien). Le détour par la poésie et la littérature est envisagé dans une telle perspective comme un moyen d'y parvenir.

Enfin, celles-ci sont également une ressource privilégiée pour l'acquisition d'une culture intellectuelle et mondaine et d'une compétence d'écriture. Au travers des lectures et des travaux d'écritures qui sont demandés dans les cours les mobilisant, il s'agit finalement pour les enseignants de pallier à la faiblesse de la pratique de la lecture et de l'écriture chez les étudiants en architecture qui constitue une des carences de la formation des ces futurs faiseurs de ville « *parce qu'il faut bien se rendre compte que l'étudiant en architecture n'a pas beaucoup de temps pour lire, ni pour écrire* » (Le Dantec, entretien). L'enjeu consiste donc aussi à leur fournir un stock, un capital de lectures qu'ils pourront éventuellement mobiliser dans leur pratique professionnelle future. Il s'agit également de leur apporter une autre plus value en leur permettant d'ajouter à leur panel de compétences celle d'une écriture séduisante et efficace, d'autant plus importante dans le contexte actuel où la communication a pris une importance sans précédent. Philippe Panerai confiait ainsi avec satisfaction que, grâce au séminaire qu'ils ont animé avec Jean-Charles Depaule où les lectures littéraires et poétiques faisaient partie des exigences pédagogiques, « *il y a des étudiants qui se mettaient à écrire plus que les simples comptes rendus que l'on peut faire parfois dans les écoles* » (entretien).

3.2. La participation de l'écrivain à des jurys de diplômes et soutenances de projets

Dans le cursus des étudiants, la soutenance de fin d'études (qui a longtemps été celle du diplôme, jusqu'en 2005, date à laquelle elle a été remplacée par celle du PFE, projet de fin d'études) constitue un moment fort de l'enseignement et de la construction identitaire des « prétendants » (Biau 2001). Ceux-ci ont en effet choisi un sujet par passion, prédilection ou stratégie de positionnement sur une problématique à forts enjeux. Ils se doivent de défendre le résultat de leur travail devant jury. Moment d'évaluation décisif, la soutenance correspond donc à une étape à forts enjeux pour le futur professionnel. Elle se donne à voir comme l'une des premières étapes d'affirmation d'une identité spécifique. Elle s'apparente également à une simulation des futures présentations devant des jurys de concours pour remporter une commande et avoir l'opportunité de réaliser un projet et donc à une des tâches de l'activité professionnelle recouvrant de très forts enjeux. Dans les soutenances de diplômes, telles qu'elles ont été pratiquées jusqu'en 2005, la possibilité existait d'inviter une personnalité extérieure qui témoignait de la volonté d'ouverture extradisciplinaire des écoles d'architecture. L'invitation d'écrivains au jury de diplômes, lors de ce temps capital de la vie du « prétendant » (Biau 2001), constituait donc un indice de l'importance qui était accordée à ces acteurs et du rôle qu'on entendait leur faire jouer dans le champ de l'architecture.

Hélène Bleskine, écrivaine, évoquait ainsi lors de l'entretien qu'elle m'a accordé ses diverses participations à des jurys de diplômes dans des écoles d'architecture : *« parce que quand même, cette histoire de littérature est rentrée quand même un peu dans les esprits, donc quand un étudiant fait un diplôme qui semble très littéraire, il y a toujours quelqu'un qui va penser à m'inviter dans le jury »*. Cette convocation de l'écrivain à l'évaluation des architectes est observable d'une manière significative depuis les années 1970. Ainsi, jusque dans les années 1980, Georges Perec a été par exemple de nombreuses fois invité dans les jurys de soutenance de diverses écoles, comme s'en souvient Panerai. Au moins à trois reprises, l'architecte a eu l'occasion de participer à des jurys aux côtés de l'écrivain dans des écoles à chaque fois différentes. Le succès de Georges Perec s'explique par la concordance, la congruence des préoccupations des architectes de cette génération et de celles de l'écrivain. L'Oulipien a en effet investi d'une manière centrale dans son œuvre les questions de l'espace, de la ville, des modes de vie et de la quotidienneté. Les écrivains étaient et sont encore invités à des jurys de diplômes dont les sujets s'éloignent de préoccupations techniques pour se rapprocher des questions relevant des modes de vie ou d'approches plus sensibles de la question urbaine. Philippe Panerai se souvient ainsi d'un des travaux d'étudiants pour lequel Georges Perec avait été invité. Cette invitation se justifiait notamment par le fait que l'étudiant s'était largement inspiré de la méthode mise en œuvre par Perec dans l'un de ces ouvrages et l'avait transposé à son projet d'architecture :

« Je pense notamment à un étudiant qui avait un peu repris l'idée de La Vie mode d'emploi, et qui était parti de ces grandes coupes habitées qui sortent à partir de la moitié du XIX^e siècle où l'on voit un immeuble en coupe et on voit la stratification, avec les petits commerçants, les gens dans les combles (ce qui est très bien décrit par Zola dans Pot-Bouille notamment). Et donc je

me souviens d'un étudiant qui, partant de l'analyse de ces choses-là avait essayé de faire la même chose en imaginant un projet dans le contexte des années 80, mais avec la même représentation et en s'interrogeant sur la possibilité en gros de retrouver de la mixité sociale qui, du moins à l'intérieur d'un immeuble, est moins forte aujourd'hui sans doute qu'elle ne l'était au XIX^e siècle (encore qu'il ne faille pas trop rêver sur la mixité "heureuse" de cette époque-là). Donc, au jury, Perec se sentait évidemment assez à l'aise dans la mesure où ça abordait par le biais du projet d'architecture les mêmes questions que lui s'était plu à imaginer dans ses romans. »

(entretien)

Cette sollicitation de l'écrivain dans l'évaluation de la formation des futurs architectes témoigne d'une reconnaissance par les praticiens d'une compétence de l'écrivain sur la question urbaine, sur les modes d'habiter et les pratiques socio-spatiales. Sur ces questions, l'écrivain se trouve ainsi mobilisé en quelque sorte comme un « expert » et participe à l'évaluation des futurs faiseurs de ville. Il est en effet aux côtés d'autres acteurs du jury en position de juge et prend ainsi pleinement part à la formation du « *prétendant* » (Biau 2001) dans sa dernière étape. Par ailleurs, cette présence de l'écrivain en architecture constitue également un indice des modalités de la construction identitaire de l'architecte, des normes et conventions qui en régissent l'élaboration et informe sur les attentes de l'évaluation. En effet, en se confrontant à un jury comportant d'autres personnages que les seuls architectes, c'est finalement la capacité de synthèse de l'étudiant, sa capacité à se situer au carrefour de différents domaines de savoirs, de différentes disciplines et à mobiliser des savoirs très techniques, mais aussi des dimensions artistiques ou sensibles qui se trouve ainsi évaluée et mise en valeur.

3.3. Le rayon littérature dans les bibliothèques d'écoles d'architecture : l'exemple de Malaquais

Une attention et une analyse des rayons d'une bibliothèque, de son fond documentaire, si elles ne fournissent aucune garantie concernant la consultation et la réalité des lectures des étudiants (certains ouvrages présents sur les rayons peuvent en effet n'avoir été jamais consultés) constituent cependant un bon indicateur des conventions culturelles de l'enseignement de l'architecture et des attendus. Elles permettent par exemple d'apporter un début de réponse à des questions du type : quelles sont les œuvres qui font partie de la culture fondamentale ? Quels sont les incontournables pour tout bon architecte ? L'objectif ne sera pas ici de se livrer à un recensement exhaustif et de mener une enquête quantitative de la présence d'œuvres littéraires dans les bibliothèques de toutes les écoles d'architecture de France mais plutôt de constater, au travers du cas d'étude de la bibliothèque de l'École d'Architecture de Paris-Malaquais, la présence d'un rayon littérature et poésie et de s'interroger sur le sens et les enjeux que recouvre cette présence. Lors du petit travail d'enquête que j'ai réalisé sur la bibliothèque de Malaquais, je me suis livrée à un recensement de tous les ouvrages présents dans le rayon littérature et le rayon linguistique afin de pouvoir apprécier tout à la fois, le nombre d'ouvrages, les auteurs et œuvres les plus représentées et les significations attachées à ces indices. Le détail de ce recensement est fourni en annexe de la thèse.

Le rayon linguistique comprend une vingtaine d'ouvrages notamment les grands classiques écrits par Benveniste, Greimas, de Saussure, Jakobson, Genette, Chomsky. Même si celui-ci s'avère peu fourni, la présence d'un rayon dédié à la linguistique peut paraître quelque peu étonnante dans une discipline ayant la production de l'espace comme enjeu. En réalité, elle s'explique par des raisons socio-historiques qui ont déjà été en partie éclairées par Jean-Louis Violeau (2005) : les architectes de la génération 68 se sont caractérisés par une forte volonté d'ouverture de leur discipline vers d'autres domaines de savoirs et notamment vers les sciences sociales ou la sémiologie et la linguistique, qui furent pensées comme des sources possibles de renouvellement de l'architecture, à même de solutionner une partie de ses problèmes et de la sortir de la crise qu'elle connaissait alors. Étant devenus à leur tour enseignants, les anciens étudiants « *révolutionnaires* » qui fréquentaient les séminaires de Roland Barthes et se plaisaient à butiner bien au-delà des frontières du monde de l'architecture ont en partie incorporé aux enseignements les domaines de savoir auxquels ils s'étaient acculturés dans les attendus des savoirs des générations qu'ils forment.

Voisin de celui de la linguistique et du discours sur la littérature, le rayon littérature et poésie regroupe quant à lui près de 225 ouvrages. Il s'avère nettement plus fourni que le linéaire des sciences sociales et témoigne donc d'un intérêt particulièrement marqué pour la littérature. Si une certaine diversité, tant du point de vue des auteurs que des œuvres est incontestable, reste que les quelques phénomènes de récurrence qui s'observent constituent des indices intéressants. En effet, les auteurs dont les œuvres se trouvent en plusieurs exemplaires sur ce rayon méritent une attention particulière puisqu'ils témoignent des lectures considérées comme incontournables par les enseignants. Ainsi, apparaissent avec

une récurrence particulière les œuvres des grands romanciers classiques qui furent d'excellents peintres de la ville moderne tels qu'Émile Zola, Eugène Sue, Walter Benjamin, mais aussi d'autres incontournables de la culture littéraire des architectes plus contemporains tels que Italo Calvino, Julien Gracq, Georges Perec, Jorge Luis Borges, Raymond Queneau. La redondance s'observe également pour des œuvres comme celles d'Olivier Rolin (3 exemplaires de *Paysages originels*), Leslie Kaplan (10 œuvres au total) ou encore de François Maspéro (avec 5 exemplaires de la même œuvre *Les passagers du Roissy-Express*). La sureprésentation de ces trois auteurs s'explique probablement par des raisons plus locales et par le fait que l'École de Malaquais a hébergé dans ses murs des ateliers d'écriture et de lecture animés par des écrivains dont faisaient partie Olivier Rolin et Leslie Kaplan. L'œuvre de François Maspéro devait certainement être au programme des lectures de ces ateliers.

Enfin, dans ce rayon, se trouvent également un certain nombre d'anthologies ou d'ouvrages analysant la représentation de la ville ou d'autres espaces dans la littérature et la poésie. Il y a fort à parier que ceux-ci sont présents pour jouer le rôle de manuels utilisables par les étudiants. Ils assurent en effet l'acquisition d'une culture littéraire suffisante en un minimum de temps et d'avoir ainsi une représentation synthétique et globale d'un grand nombre d'œuvres littéraires ou poétiques et de la manière dont elles se sont saisies de la question urbaine. La lecture de ces ouvrages permet donc de répondre en partie aux attentes mondaines de certains univers sociaux exigeant des acteurs qui leur appartiennent la capacité à *avoir l'air* cultivé et à parler d'œuvres littéraires qu'ils n'ont éventuellement pas lues (Bayard 2006). En définitive, ce rapide aperçu de la présence littéraire dans une bibliothèque d'école d'architecture a permis d'établir un certain nombre de constats relatifs aux enjeux de l'intégration de la littérature dans la culture des futurs faiseurs de ville et constitue un indice particulièrement intéressant de la manière dont se construit la culture de l'architecte en réponse à de nombreuses conventions et normes sociales. Cependant, si cette intégration de la littérature dans les rayons des bibliothèques des structures d'enseignement de l'architecture vient renforcer le constat de sa présence non seulement inconstatable mais aussi pérenne au sein des écoles et au long de la formation des architectes, certains indices montrent que sa présence peut aussi avoir un caractère plus événementiel et manifeste.

3.4. Les ateliers d'écriture et de lecture mobilisant des écrivains

3.4.1. Descriptif de l'opération et retour sur sa genèse

Le succès remporté par l'évènement *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* a encouragé à en proposer une suite, à poursuivre la perspective d'une intégration de la littérature dans le champ de l'architecture¹. C'est ainsi que naquirent en 1997 les ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture. La proposition d'Hélène Bleskine d'inviter des écrivains au sein des écoles d'architecture séduisit en effet François Barré qui était alors Directeur de l'Architecture et du Patrimoine (1996-2000). Il accorda un budget à cette opération et permit ainsi aux écoles de bénéficier de l'arrivée d'un écrivain sans que cela ne soit décompté de leur propre budget. Cette opération se déroula à la fin des années 1990, elle se termina avec le départ de François Barré de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine en 2000. Elle reposait sur un partenariat entre l'Action culturelle de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, la Maison des écrivains et différentes écoles d'architecture. Hélène Bleskine fut tout à la fois l'instigatrice et la porteuse principale du projet. Le nombre d'écoles participant au projet fut important : neuf écoles accueillirent les ateliers sur un nombre total de 22 écoles à l'époque². Trois écoles parisiennes (Paris-La Villette, Paris-Villemin, Paris-Belleville) et six écoles de province (Bordeaux, Nancy, Lille, Marseille, Rennes, Saint-Etienne) se lancèrent dans l'aventure. Au travers de ces ateliers, il s'agissait d'un point de vue pédagogique d'« *expérimenter auprès des étudiants une approche de l'écriture sur le thème de l'architecture et la ville* » (Bleskine 2001, p.6). Pour répondre à cet objectif, l'encadrement était assuré par des écrivains et des professeurs des écoles d'architecture. Le tableau qui suit propose une synthèse des différents acteurs du projet à l'intérieur des écoles.

¹Succès qu'Alain Lance, alors directeur de la Maison des Ecrivains évoque ainsi au début de l'ouvrage qui sera publié sur ces ateliers d'écriture : « *Chaque mois, plusieurs centaines d'auditeurs attentifs, et notamment des étudiants en architecture, ont assisté à ces échanges. C'est à partir du succès de ces rencontres que naquit l'idée d'interventions d'écrivains dans les écoles d'architecture* » (in Bleskine 2001, p.8).

² La rentrée 2002 a vu un remaniement de l'organisation des écoles parisiennes. À l'heure actuelle, six écoles existent en effet sur Paris, et non plus huit, comme auparavant. Ces six écoles sont les suivantes : Belleville, Malaquais, Marne-La-Vallée, Paris-Val de Seine, Versailles, La Villette. Les écoles de Paris-Val de Seine et de Paris-Malaquais ont été créées. Paris-Val de Seine regroupe les anciennes écoles de Paris-Val de Marne, de Paris-La Seine. Elle s'est aussi partagée, avec Paris-Malaquais, les personnels et étudiants de Paris-Villemin et de Paris-la Défense (J.O. Numéro 8 du 10 Janvier 2001 pp.447-448, Ministère de la Culture et de la Communication).

Tableau 10 :
Synthèse des différents acteurs ayant participé aux ateliers d'écriture et de lecture
dans les écoles d'architecture

Les écoles d'architecture	Les enseignants	Les écrivains	Les étudiants
Paris-Belleville	Jean-Patrick Fortin	Hélène Bleskine Emmanuel Hocquard Jean-Claude Izzo Leslie Kaplan Annie Leclerc Lorette Nobécourt Hervé Prudon Jean Rolin Olivier Rolin Muriel Bloch	Liste de 62 noms
Paris-La Villette	Jean-Pierre Le Dantec		
Paris-Villemin	Christian Girard		
	Suzanne Paré		
	Jean-François Roullin		
	René Routon		
Bordeaux	Alexandre Delay		
	Olivier Brochet		
Lille	Victoria Pignot		
Marseille	Jean-Lucien Bonillo		
	Jean-Marc Chancel		
Nancy	Alain Potoski		
Rennes	André Sauvage		
	Frédéric Sotinel		
Saint-Etienne	Nicolas Soulier		

Source : Bleskine (dir.), (2001) *Passerelles dans la ville. Écritures, architectures*

3.4.2. Déroulement et enjeux pédagogiques des ateliers d'écriture et de lecture

Ces ateliers avaient pour ambition de faire travailler les étudiants selon deux grandes orientations principales que sont la lecture et l'écriture. Différentes modalités permettaient de les mettre en œuvre : lectures à voix haute durant les ateliers, programmes de lectures individuelles éventuellement accompagnées d'instructions (du type « *que vous apprend cette œuvre sur la question urbaine, sur l'architecture ?* »), rédaction de textes, de carnets avec différentes consignes (raconter une histoire, son déroulement dans un espace donné, raconter son trajet quotidien, décrire un bâtiment, un lieu, un projet, etc.). Ces divers exercices recouvraient une pluralité d'enjeux didactiques qui seront ici regroupés et synthétisés en quatre axes et illustrés au travers d'un certain nombre d'exemples pris dans divers ateliers, avec des témoignage de différents acteurs y ayant participé, enseignants ou étudiants.

Tout d'abord, au travers des activités qu'ils proposent, ces ateliers ont eu pour ambition l'éveil et l'exacerbation d'une sensibilité individuelle des étudiants à l'espace. Hélène Bleskine proposait ainsi aux étudiants des ateliers qu'elle a animé (Malaquais, Nancy, Clermont-Ferrand) de réaliser un « *carnet du regard sensible* ». Au travers des carnets, il s'agissait donc d'inviter les étudiants à observer la ville qui les entoure, la manière dont ils la

vivent et la pratiquent, de retranscrire en le mettant en mots et en images leur rapport subjectif, personnel à l'espace, un peu comme le ferait un écrivain dans son carnet de notes comme le résume Hélène Bleskine :

« Je leur demandais de réaliser pour un semestre un carnet du regard sensible qui soit aussi un bel objet. Et dedans avec tout ce qu'ils se mettent à regarder et tout ce qu'ils se mettent à lire pendant le temps où on est ensemble, pendant un semestre. »

(entretien)

À Malaquais par exemple, l'atelier d'Hélène Bleskine accueillait également les étudiants de l'École d'Architecture de la Défense qui était en cours de fermeture. L'écrivaine a donc choisi de s'adapter à son public. Elle a demandé aux étudiants de travailler sur leurs trajets quotidiens dans la ville, *« pour montrer la transformation de la ville partant de Nanterre, arrivant à Saint-Germain des Près »* (entretien). Dans cet exercice comme dans bien d'autres, l'enjeu était donc de prendre conscience de sa propre subjectivité et d'encourager les étudiants à développer une approche sensible de la question urbaine, *« d'exprimer leur rapport singulier à la ville »*¹, d'écrire *« des itinéraires, des manières personnelles de regarder, de découvrir, de raconter ce qui provoque des émotions »* (Bleskine 2001, p.13). Au travers de la pratique de l'écriture conçue comme moyen d'*« apparition du sujet pensant »* (Id., 2001, p.13), le premier apprentissage que l'atelier prétendait donc apporter aux étudiants était de développer une approche plus réflexive d'eux-mêmes, de leurs rapports à l'espace urbain et à leurs usages personnels des lieux qui le composent et à leurs futures pratiques professionnelles.

Par ailleurs, si les ateliers ont eu comme ambition d'exacerber une sensibilité singulière de l'étudiant à l'espace, à la ville, ils avaient également pour objectif de lui apprendre à la médiatiser par le biais de l'écriture, à la mettre en scène, en mots et en images. Le travail sur l'écriture était, en effet, aussi envisagé par les enseignants comme un outil permettant aux étudiants d'acquérir ou de développer leur compétence communicationnelle, qu'elle soit écrite ou orale. L'écriture conduit à travailler l'expression mais aussi à prendre le temps de réfléchir à la réception de son discours et donc à la meilleure manière de s'adresser à l'autre. Elle permet ainsi de pallier à l'une des carences de l'enseignement de l'architecture qui, si l'on n'en croit les enseignants de diverses écoles interrogés dans le cadre de cette thèse, concernerait l'insuffisante réflexion sur la communication et la rédaction qui recouvrent pourtant des enjeux incontournables pour leurs futures pratiques professionnelles.

Les ateliers d'écriture permettaient donc de résoudre en partie ce problème d'étudiants, accaparés par les projets et les exigences d'autres enseignements, n'ayant pas le temps de lire et ayant du mal à rédiger de manière satisfaisante. Au travers de différents exercices, ils assuraient l'*« apprentissage nécessaire de la rédaction de textes faisant usages de narrations, dialogues, descriptions, et pas seulement de considérations spatiales, techniques ou "conceptuelles" »* (Le Dantec, in Bleskine 2001, p.167). Il s'agissait donc d'éviter l'écueil d'un discours hermétique, refermé sur lui-même et sur ses propres références, abusant d'un vocabulaire technique peu accessible au commun des mortels que

¹ Selon les mots de Wanda Diebolt, Directrice de l'Architecture et du Patrimoine dans la préface qu'elle rédige pour l'ouvrage retraçant l'aventure des ateliers d'écriture (Bleskine 2001, p.7).

favorise involontairement l'enseignement dans les écoles d'architecture. Le jargon est en effet un des revers de l'apprentissage de compétences spécifiques à certains métiers. Comme pour tout groupe professionnel, durant leur apprentissage des savoirs et savoirs faire spécifiques à leurs futures professions, les étudiants apprennent à maîtriser des outils techniques, un lexique et des concepts spécialisés qui s'avèrent difficilement compréhensibles pour les non initiés. Ecrit par deux étudiants et retranscrit dans la publication issue des ateliers, le récit de deux étudiants qui suit, témoigne du risque que représente cette utilisation du jargon et de l'apport de l'atelier sur cette question.

**Les ateliers : l'apprentissage de l'écriture séduisant et accessible :
éviter l'écueil du jargon**

L'un des étudiants interroge son camarade sur l'achat qu'il vient de faire des Inrock'. Ce dernier lui explique qu'il l'a acheté pour un article sur la Biennale d'architecture de Venise :

« J'ouvre à la page de l'article et je me reporte au texte en italique. [...]

Je vais te le lire, ce sont les propos rapportés de Massimiliano Fuksas. Tu sais, c'est le directeur de la Biennale cette année. C'est juste un fragment. "On assiste aujourd'hui à une organisation moléculaire de la cité, les villes sont en magma, une succession d'entités qui sont comme des Pokémon en train de se bouffer, avec une dissolution des espaces privés et publics, avec une interpénétration totale des *shopping-centers* et des espaces de culture."

- Je ne comprends rien.

- Moi, ça me rassure pour l'atelier d'écriture, moi qui m'inquiétais encore de sa légitimité. »

(in Bleskine 2001, p.11)

En amenant les étudiants à se poser explicitement la question de la médiation et de la construction de leurs discours et de leurs textes, les ateliers d'écriture leur ont permis d'acquérir ou de développer leur compétence communicationnelle sans céder aux sirènes du jargon architectural. Faire l'expérience de l'écriture en étant guidé par des écrivains, des spécialistes d'une communication qui a pour ambition de s'adresser à un large public, leur a fait mesurer les enjeux de transmission du discours, ce qu'implique l'acte de communiquer et de se poser des questions telles que : « *qu'est-ce que se mettre à la portée de tous ?* » (Kaplan), sur quelles ressources s'appuyer pour y parvenir ?

Ainsi, en introduisant des écrivains dans les écoles d'architecture, en les faisant intervenir dans l'enseignement de l'architecture, en demandant aux étudiants de se livrer au jeu de l'écriture, les ateliers ont permis de « *briser dans les écoles le cercle de la culture architecturale autoréférencée* » (Le Dantec, in Bleskine 2001, p.167). La démarche pédagogique visait donc à refuser le cloisonnement des savoirs et l'enfermement dans l'histoire, la théorie et le projet, à inscrire l'architecture et son enseignement sous le signe d'une approche plus relationnelle et de l'ouverture à d'autres disciplines, d'autres domaines de savoir mais aussi de l'« *ouvrir [...] vers son public* », c'est-à-dire les usagers et habitants. Dans l'ouvrage consacré à l'expérience, Leslie Kaplan qui est intervenue à Malaquais a ainsi intégré une partie des témoignages des étudiants sur le bilan des ateliers. L'apport sur la question des relations de l'architecte aux usagers et habitants et d'une réflexion sur l'espace vécu y revient d'une manière récurrente.

**Extraits de témoignages des étudiants :
les apports de l'atelier sur la question du rapport à l'utilisateur et habitant**

Les apports de l'atelier exprimés par les étudiants sont listés dans l'ouvrage par Leslie Kaplan qui leur a demandé un bilan écrit synthétique des ateliers. Ne sont ici retranscrits que les extraits qui témoignent d'une plus-value sur la question du rapport à l'utilisateur et l'habitant et de l'apprentissage d'une démarche relationnelle.

- La notion de rencontre entre lecteur (potentiel) et écrivain (entre utilisateur et architecte) ;
- L'espace comme lié à la vie, utilisé pour soutenir, révéler, accompagner, construire la vie des personnages (des habitants ou utilisateurs).
- La mise en scène de l'espace : en littérature, le personnage conçu comme interlocuteur de l'auteur, et non l'auteur conçu comme Dieu (en architecture un espace ressenti par l'utilisateur et non par le concepteur seulement).
- La question de la transmission, de la place des autres.
- Considérer un environnement au travers d'une multiplicité de points de vue, perception variable, complexité. Conception d'un espace : projection de soi, multiplicité des projections. Interaction entre le concepteur, les autres, un lieu, et un médium.

(in Bleskine 2001, p.153-154)

Au travers des lectures qu'ils leur proposaient, ces ateliers assurèrent aux étudiants l'acquisition ou le renforcement d'une culture littéraire et poétique sur la question urbaine et leur permirent de consolider leur capital culturel. Comme dans bien d'autres cas de mobilisation de la littérature dans le champ de l'architecture ou de l'urbanisme, lors de cette opération la littérature est pensée comme une source potentielle de savoirs et d'inspiration pour appréhender la question urbaine. Les ateliers s'inscrivaient donc dans une démarche qui consiste à considérer que, finalement, pour l'architecte, *« l'écriture est un outil parmi d'autres (dessin, photo, cinéma) de lecture, de description et d'analyse de l'espace urbain. Pas moins riche mais différent (exemples : Georges Perec, Olivier Rolin, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Francis Ponge... des discours singuliers, circonstances) »* comme l'expliquent les deux enseignants de l'École d'Architecture de Marseille, Jean-Lucien Bonillo et Jean-Marc Chancel (in Bleskine 2001, p.158). Elle peut ainsi participer sans complexe à l'élaboration des savoirs et des savoir-faire nécessaires au futur professionnel pour *« apprendre à analyser la ville »*. En outre, si la littérature et son moyen de formalisation, l'écriture, sont envisagées comme des sources potentielles de connaissances sur la ville, sur les usages et les pratiques qui s'y déroulent, mais aussi d'un point de vue méthodologique sur les moyens de les décrire et de les analyser, leurs vertus dans l'apprentissage de l'architecture ne s'arrêtent pas là. Les étudiants ont en effet témoigné des enrichissements que leur avaient apporté le travail d'écriture et de lectures et la relation avec les écrivains dans leur réflexion sur le projet et, plus généralement, dans le travail architectural.

Extraits de témoignages des étudiants :
Les bénéfices heuristiques de l'atelier d'écriture sur la question du travail architectural

- . La description, l'analyse, apprendre à voir, l'orientation du regard.
- . Orientation et désorientation.
- . La notion d'éveil permanent, l'attention au monde, la remise en cause des acquis.
- . La conception et la manipulation des matériaux. Le travail, l'assemblage, petites touches, combinaisons, ensemble, ordre.
- . Rythme, forme, harmonie.
- . Les codes, les références rassurantes.
- . Le rôle de l'imaginaire, de l'infini du monde des idées.
- . La relation de l'écrivain (de l'architecte) à son œuvre. À suivre donc
- . La définition du but du travail : que la forme de l'œuvre corresponde au propos.
- . Ce que l'on met en jeu lors du projet.
- . Comment l'accent peut être mis sur l'essentiel : catalyseur de l'identité (place du vide, du flou, pour le reste), et comme le détail peut-être une façon d'évoquer l'essentiel du projet."

(in Bleskine 2001, p.153-154)

Ces témoignages abordent différents aspects du travail architectural : ses objectifs, mais aussi son déroulement et sa méthode, notamment tout le travail de structuration du projet. Sur ces différents aspects, les activités d'écriture et de lectures menées dans les ateliers auraient donc eu des effets de bord vertueux en leur permettant, par un retour réflexif, d'envisager le sens et les modalités du travail architectural sous un angle nouveau et de renouveler ainsi leurs perspectives.

3.4.3. Bilan et postérité de l'opération

Le bilan de cette opération qui fut menée pendant trois ans dans ces diverses écoles d'architecture doit être dressé en fonction de trois critères : sa réception par le public concerné (les étudiants), son renouvellement et sa pérennisation, et enfin, l'influence, les effets d'infusion qu'elle a pu avoir sur l'enseignement de l'architecture.

Du point de vue de sa réception tout d'abord, cette opération semble avoir remporté un franc succès. Les étudiants ont adressé de nombreux témoignages démontrant leur satisfaction à propos des ateliers. La volonté de prolongation de cette expérience en la choisissant comme sujet de DEA par exemple, ou le fort investissement de certains étudiants dans leur valorisation au travers de l'organisation d'une exposition sur les carnets du regard sensible (ateliers organisés par Hélène Bleskine à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand) en sont des exemples. C'est d'ailleurs avec un enthousiasme inépuisé que l'écrivaine aborde ses souvenirs de ces ateliers en entretien :

« C'était génial ! Les étudiants adoraient ! Je leur demandais un carnet du regard sensible. Et à chaque fois, c'était un succès phénoménal quoi ! Je continue de recevoir des lettres d'étudiants [sourire jusqu'aux oreilles] : "Grâce à vous, on s'est mis à lire. Et tout ça..."

Les courriers reçus des années après l'atelier par l'écrivaine constituent en effet un indice du caractère profondément marquant de cette expérience dans leur cursus. La poursuite des échanges au-delà de la fin de l'atelier, ce contact gardé par les étudiants avec l'écrivain, ce prolongement du dialogue corroborent largement l'idée d'un vif succès de l'opération.

Si une attention à la réception de l'opération du point de vue de ses principaux destinataires invite à la penser sous le signe de la réussite et même du succès notoire, le bilan mérite cependant d'être en partie relativisé. Le caractère éphémère de l'opération, qui ne s'est déroulée que sur un laps de temps assez court, et l'échec du renouvellement du partenariat entre la Direction de l'Architecture et du Patrimoine et la Maison des écrivains après le départ de François Barré indiquent bien le caractère fragile de l'entreprise. Ils conduiraient donc à relativiser ce bilan et à y voir un défaut d'institutionnalisation et l'impossibilité d'une pérennisation de ces expériences pédagogiques.

Pourtant, l'échec de la tentative d'institutionnalisation de ces ateliers n'a pas pour autant signé leur arrêt de mort. S'ils ont en effet pris fin dans certaines écoles avec l'arrêt des financements par la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, ils se sont en revanche poursuivis dans d'autres. Ils ont alors parfois changé de formes et ont été portés par de nouveaux protagonistes au sein même des établissements. Certaines écoles n'ayant pas participé à l'opération initiale sous l'égide de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine et de la Maison des écrivains se sont même lancées dans l'aventure, une fois le portage des expériences par ces deux institutions abandonné. Hélène Bleskine fut ainsi amenée à participer à des ateliers à Clermont Ferrand dans le cadre des TD du cours de philosophie de Chris Younès pendant plusieurs années, jusqu'en 2006. Elle est alors intervenue selon des modalités proches des précédents ateliers, en s'appuyant sur la réalisation d'un carnet du regard sensible et sur le principe de la découverte de la littérature mis en perspective avec le cours de philosophie que proposait Chris Younès.

Par ailleurs, l'idée a été reprise et appropriée par les enseignants des écoles dans lesquelles intervenaient les écrivains. Hélène Bleskine a ainsi pu le constater à son grand désespoir :

« Quand j'ai donné des cours, enfin ce ne sont pas des cours, ce sont des ateliers, à Quai-Malaquais, les profs venaient aussi suivre l'atelier d'écriture ! Donc ça leur faisait une formation, ça leur donnait des idées après pour leurs propres enseignements. [...] »

il y avait des profs qui avaient repris l'idée ! Ils faisaient eux-mêmes l'atelier d'écriture ! »

(entretien)

Prenant l'exemple de l'École Spéciale d'Architecture, elle revient sur l'un de ses déboires et raconte ainsi avoir envoyé au directeur le livre publié sur ces expériences et que celui-ci « a trouvé l'idée très belle, et il a créé un atelier d'écriture avec quelqu'un d'autre ». Ces nouveaux ateliers animés par des enseignants des écoles d'architecture sont vécus par l'initiatrice de cette expérience comme une forme de succession illégitime. Au final Hélène Bleskine s'est retrouvée concurrencée sur son propre terrain par des enseignants titulaires en architecture et fut paradoxalement exclue d'un projet qu'elle avait impulsé, porté au sein des écoles et dont elle avait assuré le montage en trouvant notamment des ressources pour son

portage institutionnel et financier. Si cet essaimage inattendu au sein des écoles fut vécu comme un drame, comme un pillage, une dépossession par leur initiatrice, ils méritent également d'être examinés depuis un autre point de vue.

Ces prolongements, ces nouvelles expériences invitent en effet à proposer une autre lecture plus positive en considérant non plus le point de vue de l'acteur mais celui de l'action. Ils témoignent de ce point de vue d'une appropriation des méthodes introduites dans le champ par une opération et des événements pionniers. Ils conduisent ainsi à considérer la capacité d'un événement innovant, telles qu'ont pu l'être les premiers ateliers d'écriture et de lectures à la fin des années 1990, à influencer sur le cours des choses, à modifier les manières de percevoir, et d'agir. Ainsi, au terme de l'examen de l'opération des ateliers d'écriture et de lectures, leurs prolongements - qu'ils soient ou non considérés comme légitimes – laissent penser que les problématiques et méthodes se sont immiscées durablement dans l'enseignement de l'architecture et continuent d'en influencer la pratique de manière discrète mais notable comme le remarque Jean-François Roullin :

« [...] ce n'est pas un bilan mitigé puisque que je me rends compte que les notions que j'ai essayé d'introduire ont infusé. Donc non ce n'est pas du tout un bilan mitigé, la littérature en tant que littérature est sans doute un peu moins présente, les écrivains en tant qu'enseignants sont moins présents, mais les problématiques ont été appropriées par les enseignants des écoles avec les bons et les mauvais côtés de toute appropriation. Moi j'ai un collègue qui fait des projets autour de la notion de fiction, Luca Merlini. Il a écrit des petits bouquins, il y en a un qui s'appelle Les Habitants de la lune¹. C'est vraiment un mélange fiction, texte sur l'architecture, dessin. Et il est prof à Malaquais. Architecte de formation et de pratique. »

(entretien)

¹ Roman sur la question de l'espace publié en 1999 aux éditions Sens & Tonka.

CONCLUSION

La description et l'analyse des différentes formes de présence littéraire et poétique dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, dans le monde des faiseurs de ville mettent en évidence que l'utilisation de la littérature dans les discours publics des vedettes architecturales et urbanistiques ne relève pas du simple hasard, et ne correspond pas à un fait exceptionnel. Elle semble bien plutôt s'inscrire dans une véritable tendance à l'œuvre dans ces champs professionnels. Ce premier temps de l'enquête a en effet révélé le caractère polymorphe de cette présence.

Par ailleurs, ces manifestations apparaissent dans différents activités primordiales que sont le travail de médiatisation, de communication et de mise en scène, les tâches opérationnelles et décisionnelles de conception des projets architecturaux et urbanistique et d'élaboration des politiques publiques, mais aussi l'enseignement (donc dans la construction des savoirs, dans les processus d'apprentissage et de transmission de la culture professionnelle). Cette récurrence donne la mesure d'un phénomène qui, bien que discret, se retrouve sur de nombreux versants essentiels du travail architectural et urbanistique.

L'utilisation de la littérature et de la poésie semble donc recouvrir des enjeux pluriels, récurrents, importants, dont certains ont été esquissés dans ce premier temps d'analyse des résultats de l'enquête. Les chapitres suivants auront à charge de les préciser en se focalisant sur les deux formes de présence particulière ayant fait l'objet d'un examen plus approfondi que sont les références à la littérature et l'utilisation de procédés stylistiques littéraires dans les discours publics des grands faiseurs de ville.

À propos des dominants :

« Ils ont besoin de certaines des propriétés que leur offrent les écrivains et surtout les artistes pour se penser et se justifier, et d'abord à leurs propres yeux, d'exister comme ils existent »

Pierre Bourdieu (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p.415.

Chapitre 8 :

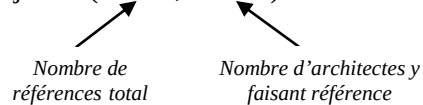
Les références littéraires dans les discours des stars

Petit avertissement au lecteur

Les deux chapitres qui suivent proposent les grandes conclusions de mes analyses du corpus de discours.

Afin d'alléger la lecture d'un manuscrit déjà conséquent tout en permettant un certain degré de précision, pour certains auteurs, figureront entre parenthèses dans la suite du manuscrit le nombre de fois auxquelles il y est fait référence sur l'ensemble du corpus ainsi que le nombre d'architectes de l'échantillon y ayant recours.

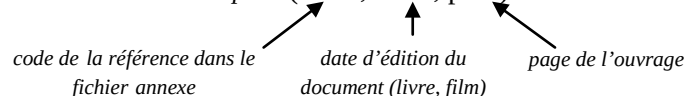
Exemple : Walter Benjamin (13 réf., 9 archi)



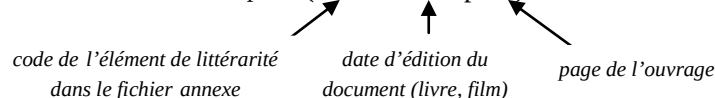
Par ailleurs, eu égard au très grand nombre de discours analysés et de l'importance du nombre d'indices recueillis, il apparaît parfaitement impossible de proposer de trop nombreux extraits de discours (ce serait au détriment de la place accordée à la montée en généralité de l'analyse).

Si le lecteur n'était pas complètement satisfait par le nombre des illustrations contenues dans ces deux chapitres, le système d'identification des références et des éléments de littérature cités et analysés lui permettrait de retrouver, dans les annexes multimédias, l'extrait de discours correspondant. Sa curiosité et son éventuelle inquiétude concernant l'administration de la preuve détaillée pourraient ainsi être complètement satisfaites. La convention utilisée est la suivante :

Exemple : (réf. 1, 1996, p.96)



Exemple : (litt. 1, 1996, p.96)



Enfin, les détails de l'analyse chiffrée des références par auteur, mais aussi sur l'ensemble du corpus se trouvent également en annexe et rassureront ainsi un peu plus les éventuels tenants d'une approche quantitative.

INTRODUCTION

Apportant les preuves d'une pluralité de formes d'utilisation de la littérature et de la poésie dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, le chapitre précédent a permis de contextualiser les phénomènes qui vont faire l'objet d'une enquête plus précise dans ce chapitre et le suivant. Il s'agira dans celui-ci de se focaliser sur les références à la littérature qui apparaissent dans les discours publics des grands architectes-urbanistes. Celles-ci furent choisies comme un des indices primordiaux du fait de la diversité des usages dont elles font l'objet. Dans les discours des faiseurs de ville, la référence littéraire constitue en effet une pratique recouvrant une pluralité d'enjeux dont certains recoupent en partie ceux des formes de présence littéraire et poétique abordées dans le chapitre précédent. Ainsi, si dans ce chapitre, je me concentrerai sur les références, je ne me refuserai cependant pas à les mettre ponctuellement en perspective avec ces autres formes de présence de la littérature qui viendront donc éclairer l'analyse d'une manière complémentaire. Par ailleurs, si les références correspondent à une pratique de la littérature particulièrement riche et diversifiée, il convient d'en introduire succinctement les raisons.

L'utilisation de la référence littéraire s'avère en effet fondamentalement liée à la question de l'affermissement de la légitimité du producteur du discours et à la construction de son image publique. Tout comme pour la « *visite au grand écrivain* » qu'analysait Olivier Nora, la référence dans les discours publics des faiseurs de ville se donne à voir comme une véritable « *pratique sociale* » qui trahit la « *quête de reconnaissance* » à laquelle se livre celui qui s'y adonne (1986, pp.565, 564). Faire appel à l'écrivain, au poète ou à leurs œuvres consiste à recourir à une certaine forme de pouvoir culturel et social et, finalement, à « *espérer secrètement que le virus de la renommée soit contagieux* » (*Id.* 1986, p.572). La référence participe à la construction de l'autorité discursive et symbolique de l'acteur qui l'utilise. Elle en constitue un contrefort précieux. La convocation d'œuvres ou d'auteurs socialement valorisés a pour but d'apporter une plus-value aux discours publics dans lesquels elle s'intègre. Avec la référence, c'est un mécanisme de « *transfert* » de valeur, d'autorité et de légitimité qui s'opère au profit de l'œuvre intégrante. Comme a pu le démontrer Laurence Ellena en prenant l'exemple du discours sociologique, par ce « *détournement* » d'autorité du texte littéraire vers le texte qui l'utilise, par cette « *circulation de crédit* » et les « *profits symboliques* » qu'elle apporte au discours qui l'accueille, la référence littéraire revêt des allures de véritable « *action stratégique* » (1998, pp.129, 141, 125, 127). De la même manière, pour les grands architectes-urbanistes, elle participe d'une rhétorique, cette dernière pouvant se définir succinctement comme l'art de « *bien parler* », de convaincre et de persuader les destinataires au travers d'un discours.

La référence littéraire constitue un ingrédient discursif d'autant plus intéressant qu'elle recouvre les trois versants de cet art de la rhétorique que sont le *logos*, le *pathos* et l'*ethos*. Du point de vue du *logos* (c'est-à-dire des exigences logiques et rationnelles auxquelles se doit de répondre le discours), elle constitue une ressource pour convaincre les destinataires du discours, soutenir le raisonnement du grand architecte-urbaniste ou l'illustrer. En apportant ainsi des preuves « *extrinsèques* » au discours¹ elle a pour visée de

¹ Aristote distingue les preuves « *entechnai* » - soit « *extra-techniques* », c'est-à-dire « *qui n'ont pas été fournies par nos moyens personnels, mais étaient préalablement données, par exemple les témoignages [...], les écrits* », etc. - des preuves « *atechnai* » - soit « *techniques* » définies comme pouvant « *être fournies par nos moyens* »

convaincre le destinataire. Le discours se doit également d'agir sur un versant plus émotionnel et sentimental, le *pathos* qui consiste à employer des procédés permettant de toucher l'auditeur, de susciter chez lui une émotion. En usant de ses charmes spécifiques, la référence littéraire renforce ce *pathos*. Interrogé en entretien sur le rôle de ces références, Jean-Pierre Le Dantec avait ainsi précisé comment celles-ci s'inscrivent dans un véritable « *processus de séduction* ». Elles s'avèrent donc aussi utilisées pour susciter l'engouement, l'émotion des destinataires, pour faire en sorte que le charme s'opère et que soit favorisée l'empathie. Enfin, la référence participe également à la construction de l'image publique des grands architectes-urbanistes qui s'élabore au travers de leurs discours. Elle contribue à renforcer l'*ethos*, c'est-à-dire l'image que l'acteur élabore de lui-même au travers de son discours. Cette construction de l'*ethos* répond à un impératif : assurer la légitimité du locuteur et la crédibilité de ses propos. Elle repose sur la mise en scène d'un certain nombre de caractéristiques du producteur du discours, notamment de ses qualités personnelles.

Si ces trois piliers de la rhétorique que sont le *logos*, le *pathos* et l'*ethos* permettent d'analyser toute production discursive, il semble cependant que, selon le type de discours, son producteur et son groupe social d'appartenance, leur importance puisse varier assez sensiblement. Le second chapitre de la deuxième partie avait permis de démontrer combien les discours publics des grands architectes-urbanistes posaient avec une acuité particulière la question de la légitimation de l'action et apportaient un contrefort à leurs productions concrètes. Pour ces acteurs, du fait de la forte personnalisation du champ architectural, la question de l'élaboration de l'*ethos*, de la construction d'une image publique occupe une place centrale. La façon dont les références participent à renforcer cette légitimité de l'architecte à agir sur les espaces urbains mérite d'être interrogée plus précisément. Ce chapitre aura par conséquent pour ambition de préciser quelles caractéristiques de la référence lui assure un rôle de ressource particulièrement efficace pour renforcer l'autorité d'un discours et mettre en scène l'image de son producteur.

Pour ce faire, seront précisés tout d'abord les sujets abordés dans le discours lorsque la référence surgit, ainsi que le ou les point/s de vue qu'elle est censée représenter. Par ailleurs, une référence renvoie toujours à un imaginaire, à des lectures ou du moins des représentations d'œuvres et d'auteurs plus ou moins partagées. Seront donc aussi interrogées les bibliothèques de références¹ et les « *communautés* » auxquelles elles renvoient. Enfin, sans prétendre retracer une histoire complète sur le long terme de l'utilisation de la référence littéraire par les architectes, il conviendra d'apporter un éclairage socio-historique sur ce phénomène en le mettant en perspective avec les évolutions récentes qu'ont connu les champs de l'urbanisme et de l'architecture.

personnels » (Aristote et al. 2007, p.22). Bernard Lamy choisit de les traduire par les termes d' « *extrinsèques* » et « *intrinsèques* » (1998).

¹ Il ne s'agit évidemment pas ici d'employer le terme de bibliothèque pour désigner un espace matériel mais, comme l'y invitait Pierre Bayard (2006), dans un sens plus figuré, plus métaphorique pour évoquer l'ensemble des œuvres lues ou faisant partie de l'univers mental d'un acteur ou d'un groupe social.

« C'est le pouvoir extraordinaire de l'écriture de lever en nous un continent de mémoire, d'expériences, de sensations. Sa supériorité absolue sur le film. »

Christian de Portzamparc, Philippe Sollers (2005),
Voir, écrire, p.149.

À propos de Banlieues 89 :

« On avait délibérément fait appel à des écrivains avec l'hypothèse qu'un écrivain qui regarde (et ma foi, beaucoup d'écrivains sont contraints de regarder, les romanciers en tout cas) et bien, ils en savent autant que les urbanistes professionnels sur la banlieue par exemple, les romans policiers... Plus généralement beaucoup de romanciers sont, par nature en quelque sorte, amenés à s'appropriier des lieux et à les lire, et à les interpréter »

Jean-Pierre Le Dantec, entretien.

1. Les vertus de la littérature : une source de savoirs et un instrument de mise en scène

De quoi la référence est-elle censée être représentative ? Quels sont les sujets sur lesquels elle s'avère convoquée ? Les observations menées dans le cadre de mon enquête permettent de constater que ce sont en réalité diverses qualités représentatives qui sont accordées à la référence littéraire. Elle est utilisée pour évoquer une grande variété de sujets et d'objets des discours auxquels elle apporte son « *renfort* » (Ellena 1998, p.63). Dans les pages qui suivent, ceux-ci seront regroupés en deux grandes catégories. La première correspondra aux références qui sont utilisées pour aborder des sujets relevant d'une tentative de saisissement de la ville comme un espace vécu, approprié par sa population et possédant une profondeur historique considérable. La seconde se concentrera davantage sur les références mobilisées dans une réflexion et une mise en scène du travail architectural, de l'action sur la ville et des principes sur lesquels elle repose.

Ces divers usages seront à chaque fois appréhendés depuis un double angle d'attaque. La littérature étant envisagée par les acteurs qui l'utilisent comme une source de connaissances considérables sur la question urbaine, il s'agira d'analyser la référence du point de vue de la valeur heuristique prêtée à la littérature. De plus, entendu que ses usages participent aussi à la mise en scène d'un certain nombre d'objets et de sujets du discours et au travers de ceux-ci de l'architecte lui-même, sa valeur communicationnelle sera également précisée.

1.1. Appréhender et décrire la ville comme un espace vécu et chargé d'Histoire

L'utilisation de références littéraires par les grands architectes-urbanistes repose au fond sur le même principe que celle qu'en font les sociologues : elle présuppose que ces acteurs envisagent l'œuvre littéraire ou poétique comme « *un moyen de connaissance* » (Ellena 1998, p.64). Cependant, les objets éclairés et les enjeux diffèrent quelque peu et renvoient à des caractéristiques spécifiques à ce groupe d'acteurs. La connaissance des processus socio-spatiaux à l'œuvre dans les villes et la mise en scène de ces savoirs au sein des discours apparaissent en effet comme des problématiques centrales chez les faiseurs de ville. La littérature est ainsi utilisée comme un outil pour accéder à la connaissance des représentations et pratiques sociales des espaces urbains, comme si l'œuvre littéraire, par certains de ces aspects, pouvait se faire le porte-parole des usagers et habitants et les représenter symboliquement. Par ailleurs, les vertus de la littérature ne semblent pas se limiter à ce seul aspect puisqu'elle est également envisagée comme un témoignage historique permettant de saisir les évolutions urbaines mais aussi de participer à renforcer ou construire l'identité des espaces urbains.

« *L'intérêt des écrivains, c'est quand même de..., disons de..., comme le disait Mallarmé, c'est "redonner un sens aux mots de la tribu".* »

Jean-Christophe Bailly, entretien.

1.1.1. Représenter symboliquement l'usager, l'habitant

❖ Sonder la quotidienneté et l'ordinaire d'une ville vécue

Source d'information importante pour l'architecte, l'œuvre littéraire est souvent mobilisée comme un témoignage sur l'espace vécu, l'expérience des lieux des usagers et habitants. Ainsi, pour Paul Chemetov, l'architecte se doit d'être « *d'être attentif aux signes du langage artistique* » par exemple aux énumérations des *Choses* de Georges Perec qui « *jalonnet la mise en crise progressive de l'idéal urbain des classes moyennes* » (réf.10, 1995, p.59) ou encore à son roman *La vie mode d'emploi* qui « *reprend le principe des gravures satyriques qui montraient une maison en coupe, nous permettant de comparer les travers supposés et superposés des classes sociales* » (réf.11, 1995, p.62). Dans ces deux exemples, la littérature est utilisée comme un témoignage des pratiques et représentations sociales des classes moyennes.

Convoqués à titre d'observateurs d'une quotidienneté urbaine, des pratiques et représentations sociales des espaces urbains, les écrivains et poètes sont envisagés comme des porte-parole des habitants, ou usagers comme l'indique l'extrait qui suit.

L'écrivain comme représentant de l'habitant

« Cinquante ans d'architecture moderne n'ont pas pu consommer leur divorce d'avec l'histoire et d'avec la ville qui apparaissent maintenant, par-delà les simplifications doctrinaires des avant-gardes, comme indissociables. [...] en renouant avec l'histoire, la cause de l'architecture doit désormais s'identifier avec le droit à la ville. Déjà l'actualité le prouve, ce renouveau si jeune porte ses premiers fruits*.

Le droit à la ville est d'abord celui de l'habitant qui dit :

"J'aime ma ville"

"J'aime certaines lumières, quelques ponts, des terrasses de café"*** [...]

La ville dans son être poétique et historique met en accusation l'espace moderne de l' "aménagement". »

* *Le droit à la ville* est le titre de l'ouvrage fondamental d'Henry Lefebvre (Paris, 1968). Intertextualité

** Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, 1972 (sic).

(réf.1, Panerai 1980, p.VII)

Le narrateur d'*Espèces d'espaces* est ici cité au titre d'« *habitant* » et la référence constitue un témoignage qui s'inscrit dans la revendication politique du « *droit à la ville* » (Lefebvre 1968). La littérature est donc envisagée comme outil de connaissance pour réintroduire la ville comme espace vécu au centre de la pensée urbanistique. Ces usages de la référence confèrent à la littérature une certaine valeur d'exemplarité et une certaine représentativité. Les personnages de ces œuvres, mais aussi leurs auteurs, poètes ou écrivains s'apparentent à des modèles, des types, des exemples éloquents voire même de véritables « *preuves* » (Castro in Buffi et al. 1973, p.24) pour envisager le rapport au monde et plus précisément aux espaces urbains des acteurs "ordinaires", pour penser les modes de vie, la dimension vécue. La littérature acquiert ainsi une valeur testimoniale, documentaire¹. Elle devient témoignage de la ville et la société qui l'habite et la pratique quotidiennement, de l'ordinaire et la quotidienneté urbaine.

Porteuse d'un enseignement pour « *apprendre à voir* » (réf.17 Chemetov 2002, p.76), elle facilite la compréhension des modes de vie des espaces urbains. Paul Chemetov insiste ainsi sur l'influence qu'a eu la littérature sur sa conception de la banlieue notamment les œuvres de Blaise Cendrars ou Eugène Ionesco qui lui ont « *app[ris] à voir le périphérique comme un grand boulevard, les supermarchés et leurs parkings comme les espaces du paradis des enfants* » et qu'une « *culture urbaine populaire vit en banlieue* » (réf.17, 2002, p.76). Dans une perspective similaire, Roland Castro rappelle que Christiane Rochefort dans *Les Petits Enfants* du siècle fut l'une des premières à mettre en scène « *l'horreur du grand ensemble* » (réf.2, 1994b, p.36), dans une fiction qui permettait d'exacerber les réalités sociales.

La littérature est donc utilisée comme moyen de sonder les représentations et pratiques sociales des espaces urbains, comme un baromètre des modes de vie qui permet à

¹ Qui, comme le lecteur n'aura pas manqué de le remarquer, relève d'une conception rappelant l'approche « *réaliste* » de la littérature chez les géographes évoquée dans le second chapitre de la première partie de cette thèse.

l'architecte de ne pas s'enfermer dans une approche purement technique des espaces urbains comme l'expliquait David Mangin lors des nos discussions au cours d'un entretien :

« Comme on travaille sur des thèmes qui ont de plus en plus tendance à manipuler les échelles parce qu'il suffit de donner une échelle à l'ordinateur, [...] il n'y a plus tellement de travail d'emboîtement des échelles dans le système de représentation donc il y a une tendance à dématérialiser, à décontextualiser justement et à sortir des échelles. Donc tous les auteurs dont on parle là, ce sont des auteurs qui vous ramènent au réel, par le haut si je puis dire. Que ce soit Julien Gracq qui vous raconte une promenade, que ce soit Annie Ernaux qui vous raconte ce qu'elle voit dans le RER, que ce soit Valéry qui sait parler de la méthode d'un artiste, que ce soit, etc. Voilà, si on devait trouver un fil conducteur pour tous ces gens là, ce serait ça. »

Cet usage de la référence peut d'ailleurs être mis en parallèle avec la mobilisation des écrivains dans des projets relatifs aux politiques publiques. En effet, pour la consultation du Grand Paris, Roland Castro explique en entretien avoir voulu intégrer le point de vue de l'écrivain pour les raisons suivantes :

« Je pense que le bon urbain, c'est un lieu de support du roman. Bon alors le grand ensemble a été le lieu de support du roman noir. Mais pour du roman pas noir, mais pas forcément à l'eau de rose, je pense que la poétique d'une ville, ça compte énormément. Le massacre de la ville est lié à l'absence de réflexion et une culture purement technique, d'un urbanisme comme espèce de science à la con, il n'y a plus de pratiques.

Une approche attentive à la littérature et la poésie est ainsi opposée à une approche ultra technique et rationaliste assimilée, dans les discours des grands architectes-urbanistes, aux « *erreurs monumentales* » du mouvement moderne. Les cours sur la littérature proposée à l'École d'Architecture de Paris-Malaquais par Jean-François Roullin participent de cette même volonté de questionner les modes de vies, la ville comme espace vécu en interrogeant notamment la possibilité de considérer le personnage comme un habitant :

« Qu'est-ce que ça peut avoir à dire à l'architecte, à la formation et la pensée de l'architecture ? Par exemple le personnage, est-ce que c'est ou non un habitant ? Est-ce que celui qui écrit conçoit le personnage comme ça ? [...] Et est-ce qu'on peut utiliser par analogie ce même processus pour mettre un habitant dans notre espace quand on le conçoit ? L'écrivain écrit parfois des personnages pour raconter une histoire. C'est un support. En même temps, quand il les fait vivre, il prend une espèce d'autonomie ce personnage. Alors cette autonomie, en tant qu'architecte, elle est intéressante pour laisser vivre l'habitant. »

(entretien)

Références, intégration d'écrivains dans l'élaboration des politiques publiques, mais aussi ateliers d'écriture et cours sur la littérature témoignent ainsi d'une même volonté de l'architecte de s'inscrire dans une approche plus attentive aux modes de vie, ou du moins soucieuse de s'afficher en tant que telle.

❖ *Appréhender les villes de l'ailleurs, se préoccuper des modes de vies étrangers*

Par ailleurs, si la littérature prend une valeur testimoniale pour interroger la quotidienneté et l'ordinaire d'une ville vécue et les mettre en scène, elle apparaît également comme un moyen d'accéder à la connaissance de l'ailleurs, des modes de vie de villes étrangères. Apparaissant comme un sujet également récurrent dans les discours des grands architectes-urbanistes, ces villes étrangères sont investies comme espaces de pratiques professionnelles (la plupart des acteurs de l'échantillon étudié ont été amenés à construire en dehors du territoire national). Comme le résume Michel Cantal-Dupart, « *une phrase d'auteur, le conte d'un autre, les traces d'un poète, sont autant de façons de se préparer à rencontrer une ville* » (réf.8, 1994, p.19). Lorsqu'il évoque son projet alors en cours pour la Potsdamer Platz à Berlin, pour résumer le fonctionnement culturel des Berlinoises, Renzo Piano choisit de convoquer l'écrivain György Konrád. Celui-ci avait souligné l'ambiguïté, l'oscillation, la dualité des habitants de Berlin, « *entre Charybde et Scylla : entre le fait de s'apitoyer sur leur sort et l'arrogance* », entre « *le désir d'oublier jusqu'à l'amnésie* » et « *cette grande nostalgie du passé* » (réf.6, Piano, Cassigoli 2007, p.70-71). La référence littéraire permet à l'architecte de sonder l'identité des habitants de la ville sur laquelle il travaille et de la définir dans son discours sur son propre projet.

Dans une même veine, au sein d'un chapitre intitulé « *un air venu d'Asie* » et pour définir un des principes de sa conception de l'espace, Henri Gaudin intègre quelques vers de Xuan Jue. Ceux-ci permettent d'illustrer la conception japonaise de l'espace comme un « *creux hospitalier* » privilégiant le « *contenu* » et s'opposant par là-même à une conception occidentale reposant sur la prédilection donnée à la « *forme* », « *le contenant* » (réf.6, Gaudin 2003, p.31). La citation apparaît ici comme un indice du rapport à l'espace de la culture asiatique et comme une source d'inspiration qui nourrit la pensée de l'architecte. Un chapitre suivant du même ouvrage fournit un nouvel exemple. La citation littéraire d'un romancier russe cette fois-ci est intégrée au discours comme un témoignage du vécu négatif, d'une froideur et d'une inhumanité des espaces créés par l'urbanisme rationaliste et totalitariste stalinien. Un extrait tiré d'*Une journée d'Ivan Denissovitch* d'Alexandre Isaïevitch Soljenitsyne se voit en effet mis à contribution pour saisir cette « *intérieurité d'un dedans sans dehors, blanche, l'extériorité d'un dehors de glace* » d'une architecture oppressante (réf.33, Gaudin 2003, p.179) contre laquelle l'architecte prend partie.

Dans cette entreprise d'évocation des modes de vies, d'espaces urbains vécus, si un grand nombre de genres poétiques et littéraires s'avèrent sollicités, certains sont plus particulièrement associés à des espaces spécifiques. Après un passage sur l'importance d'une approche par les pratiques et représentations sociales, de la ville en tant qu'espace vécu quotidiennement par des habitants et usagers, Philippe Panerai et ses collaborateurs choisissent ainsi d'avoir recours aux romans policiers de Léo Malet pour évoquer les pratiques sociales des centres villes (réf.5, Panerai et al. 1980, p.168) :

Tableau 11 :
Appréhender les pratiques sociales des arrondissements parisiens au travers des romans de Léo Malet

Pour Paris, la lecture des romans policiers de Léo Malet présente un intérêt aussi bien par les descriptions des quartiers et de la vie qui les anime que par l'observation subtile des relations entre espace et pratique.

Commencer par « Les nouveaux mystères de Paris » et notamment :

Pour le I^{er} arrondissement : *Le soleil naît derrière le Louvre*, éd. R. Laffont, 1954.

Pour le II^e arrondissement : *Des kilomètres de linceuls*, éd. R. Laffont, 1955.

Pour le III^e arrondissement : *L'ours et la culotte*, éd. R. Laffont, 1955.

Pour le IV^e arrondissement : *Le sapin pousse dans les caves*, éd. R. Laffont, 1957 ; réédité sous le titre : *La nuit de Saint-Germain-des-Prés*, Le Livre de poche, n°3567, Paris, 1973 ; Editions des autres, Paris, 1979.

Pour le VIII^e arrondissement : *Corrida aux Champs Elysées*, éd. R. Laffont, 1956 ; réédité Le livre de poche, n°3597, 1973.

Pour le X^e arrondissement : *M'as-tu-vu en cadavre*, éd. R. Laffont, 1955 ; réédité Le livre de poche, n°3330, 1972-1973.

Pour le XII^e arrondissement : *Casse pipe à la Nation*, éd. R. Laffont, 1957.

Pour le XIII^e arrondissement : *Brouillard au pont de Tolbiac*, éd. R. Laffont, 1956 ; réédité Le livre de poche, n°2783, Paris, 1970 ; édition de la Butte aux cailles, Paris, 1978.

Pour le XIV^e arrondissement : *Les rats de Montsouris*, éd. R. Laffont, 1955 ; réédité Editions des autres, Paris, 1979.

Pour le XV^e arrondissement : *Les eaux troubles de Javel*, éd. R. Laffont, 1957 ; réédité Editions des autres, Paris, 1979.

Pour le XVII^e arrondissement : *L'envahissant cadavre de la plaine Monceau*, éd. R. Laffont, 1957 ; réédité Editions des autres, 1979

Le passage des Hautes Formes dans *Brouillard au pont de Tolbiac*, édition de la Butte aux cailles, p.57.

« Parvenu à la rue de Tolbiac, je pris l'autobus 62, direction cours de Vincennes, et descendis à l'arrêt suivant. La rue Nationale dégringolait en pente assez rapide vers le boulevard de la Gare, et le passage des Hautes Formes s'ouvrait à gauche, presque à l'angle, ainsi que l'avait dit Faroux.

Le pavage spécial, cahotant et en dos d'âne, comme sous l'ancien régime, était conçu pour venir rapidement à bout des grolles les milieux conditionnées et de l'équilibre le plus stable. Le long des caniveaux, des eaux sûrement savonneuses stagnaient. L'effet de mare sous la lune qu'à la faveur d'une lumière falote elles ambitionnaient de produire avortait misérablement. Un chat de gouttières, dérangé par mon pas hésitant,..., sortit du coin d'ombre où

il méditait, traversa la ruelle d'un trait, et disparut derrière l'unique pan de mur d'une maison en ruine. Passage des Hautes Formes ! Chapeau ! De droite à gauche, ce n'étaient que pavillons d'une modestie confinant à l'humilité, pavillons à un étage, rarement deux, parfois bâtis directement sur la rue, le plus souvent au fond d'un jardin ou, plus exactement, d'une cour. Quelque part, un appareil de radio braillait et un moutard jaloux essayait de brailler encore plus fort encore. À part ça, et le bruit de la circulation rue de Tolbiac, pas un chat, sauf celui que j'avais fait fuir. »

Pour comprendre les modes de vies, d'appropriation et les pratiques d'autres espaces, ceux des marges, de la banlieue, Paul Chemetov exhorte sans détour les architectes et acteurs du renouvellement urbain à se livrer à la lecture de romans policiers : *« que tous les rectificateurs, normalisateurs, réviseurs qui nous proposent de colmater tout ça, et de pompiers tout ça, ils feraient mieux d'aller dans un buffet de gare, d'aller acheter un roman policier et de recommencer après leurs études d'architectures »* (réf.2, Chemetov, Daeninckx 1998). Le roman policier et le roman noir s'inscrivent d'ailleurs dans un projet bien souvent social et politique. Ils revendiquent une forte préoccupation des logiques habitantes et relèvent d'un effort de *« captation du réel »* (Daeninckx, entretien) qui, par le truchement de la littérature, se veut forme d'action politique¹. Selon Paul Chemetov, le roman policier constitue de fait un témoignage privilégié sur la banlieue dans laquelle *« s'est créé un nouvel état qu'il nous faut apprendre à voir [...] dans cette filière du roman social qui se déclare policier mais qui n'est que de regards et d'enquêtes »*.

C'est aussi souvent une certaine pratique de la ville que semble incarner le poète ou l'écrivain : celle du flâneur, qui la parcourt, s'y promène au gré de sa rêverie. Incarnant cette figure du promeneur dans la ville, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, les surréalistes, Friedrich Hölderlin sont ainsi conviés tour à tour dans les discours des grands architectes-urbanistes. Julien Gracq est également au rendez-vous lorsqu'il est question de la ville de Nantes, comme l'explique Alexandre Chemetoff :

« Si je pense à Gracq et à Nantes, je pense au rapport particulier entre la connaissance de la ville et le fait de la parcourir, et au fait que même si le récit qu'il peut faire de la ville est d'une certaine façon très personnelle d'une certaine façon ce qui ressort de ça c'est qu'au fond le projet est un imaginaire à partir de la découverte d'un lieu, y compris de lieux qui n'ont rien d'extraordinaire dont il apprend, qu'il apprend à regarder, cette sorte d'observation, de promenade, c'est ça qui m'intéresse à un moment donné.»

(entretien)

1 Voir sur cette question la *Journée d'étude interdisciplinaire « Ville et fiction »*, 4 mai 2007, organisée par Marie-Christine Jaillet et Géraldine Molina du CIRUS-Cieu, en partenariat avec la librairie Ombres Blanches et l'ESAV : séminaire de travail et rencontres-débat avec l'écrivain Pascal Dessaint et le sociologue et écrivain Jean-Noël Blanc : <http://w3.cieu.univ-tlse2.fr/fr/operations/programmes/gmol.htm> (consulté le 21 juin 2010).

Christian de Portzamparc évoque deux approches de la ville, et deux figures qui les personnalisent et s'opposent : celle de Walter Benjamin et des surréalistes et celle, à une même époque de Le Corbusier. Selon l'architecte, les écrivains s'inscrivent dans une approche « *féérique* » de la ville. Pour sa part, avec son plan Voisin, l'architecte privilégie une perspective tout autre de la capitale. Influencée par l'approche haussmannienne, sa démarche, révèle une recherche de rupture, de simplicité et de technicité. Elle s'avère rationaliste et expéditive. Benjamin au contraire entretient un rapport plus complexe et ambigu à la ville pour Christian de Portzamparc. Son approche est présentée comme étant celle du promeneur « *baudelairien* » mais aussi teintée d'un certain matérialisme marxisant (réf.11, Portzamparc, Sollers 2005, p.134-135).

Ce même souci d'intégrer la figure poétique comme figure du « *rêveur* », du « *promeneur* » est également manifeste chez Roland Castro, (réf.6, 1994a, p.56). De nombreuses occurrences dans ses discours en témoignent. L'opposition entre deux manières d'appréhender et d'agir sur la ville est à nouveau utilisée. Ces conceptions sont personnifiées par deux figures, celle du routier et celle du poète. Le premier privilégie les « *réseaux* » et les « *logiques sectorisées* » alors que le second ne « *s'intéresse pas uniquement aux flux des baignoires* » (réf.3, Castro 1994a). Convoquer la figure du poète s'inscrit dans une rhétorique qui a pour objectif de mettre en valeur une manière particulière de concevoir la ville, au travers d'une référence positive au poète et au détriment d'une autre approche qu'incarne la référence négative au routier. Au travers de cette figure du poète conviée dans les discours, et qui s'invite donc dans l'imaginaire du destinataire, il s'agit de s'inscrire dans le registre d'une « *exaltation proprement jubilatoire que produit tel ou tel lieu, tel ou tel type d'espace* », de « *l'émotion produite par la grandeur et la tendresse d'une belle place publique* ». La référence vient alors soutenir une certaine rhétorique dont l'enjeu repose sur la revendication d'un « *droit à l'urbanité pour tous* », d'un « *vivre ensemble* » comme principe urbain fondamental (réf.12, 2005, p.87).

Elle témoigne du souci fort d'un affichage d'un « *retour à la ville* » (litt.4, Castro 1994a), d'une nécessité de penser désormais l'usager et l'habitant comme acteurs essentiels de l'action urbanistique et architecturale que le faiseur de ville se doit d'intégrer – sinon dans le principe de sa pratique professionnelle – au moins dans son discours. Le lecteur l'aura donc compris : la référence à la figure du poète ou de l'écrivain permet de représenter cet habitant ou usager à moindre frais et d'une manière frappante et séduisante pour le destinataire du discours. Et si mon lecteur doutait encore de cette association implicite habitant / poète, la citation empruntée à Friedrich Hölderlin qui revient comme un *leitmotiv* dans les discours des faiseurs de ville, dont ils usent et abusent, ne pourra qu'achever de le convaincre : la référence au poète témoigne du « *souci du flâneur, du promeneur : c'est en poète que l'homme habite* » (réf.4 Castro 1994a).

En définitive, la référence s'avère employée pour éclairer les modes de vie et mettre en scène le souci de l'architecte d'y accorder une attention particulière, de les prendre en compte, comme si l'écrivain possédait au fond une compétence privilégiée sur ces questions et que ce point de vue relevait d'une forme d'expertise sur les pratiques et représentations sociales des espaces urbains. Témoignant de cette valeur accordée au regard de ces acteurs, la mobilisation d'écrivains dans les jurys à l'occasion des soutenances de diplômes de fin d'études des apprentis architectes apparaît comme une preuve qui vient corroborer l'analyse qui précède : si l'écrivain est invité à se prononcer sur la qualité d'un projet architectural ou

urbanistique de fin d'étude - étape majeure pour l'obtention du diplôme et donc du titre d'architecte - c'est bien qu'effectivement les acteurs de l'enseignement de l'architecture lui reconnaissent une capacité d'expertise. Philippe Panerai rappelle aussi que Georges Perec avait souvent été sollicité pour des sujets précis relatifs aux « *modes de vie* » (entretien) et considérés comme relevant du domaine de compétence de l'écrivain.

❖ *L'écrivain, concurrent du sociologue et de l'anthropologue*

Au travers des pratiques de la référence qui viennent d'être évoquées depuis quelques pages, l'œuvre littéraire est donc envisagée comme un véritable baromètre des manières d'appréhender l'espace et de le vivre des acteurs urbains "ordinaires". Leurs auteurs s'avèrent ainsi mobilisés comme des analystes de l'urbain qui font autorité. Autorité sous laquelle le faiseur de ville vient placer son discours pour en renforcer la légitimité. Dans son enquête sur l'usage de la référence littéraire par les sociologues, Laurence Ellena décrivait cette vertu prêtée à la littérature. Elle expliquait qu'au fond, la référence se justifiait et reposait implicitement sur la capacité à « *rendre compte du social* », sur « *cette sensibilité* » des écrivains. Les références s'avéraient donc utilisées par ces chercheurs en sciences sociales comme « *un instrument de connaissance de la société* » (1998, p.35).

Cette croyance en l'acuité particulière de l'écrivain à révéler les secrets du rapport de la société ou d'un groupe social à son espace - et plus particulièrement, dans le cas qui nous intéresse, à la ville - lui confère un statut qui, pour le grand architecte-urbaniste rivalise avec l'expertise, les compétences des sciences sociales en la matière. L'intérêt pour la littérature et son utilisation s'inscrivent dans une tendance générationnelle liée à une curiosité de type anthropologique et sociologique. L'importance du recours à la littérature par l'architecte, ce « *goût pour la littérature* » s'explique par la confiance en sa capacité à délivrer des « *informations un peu de type anthropologique* » (Panerai, entretien). Jean-François Roullin semble conforter également cette analyse lorsqu'il explique que la référence est utilisée « *comme si la littérature pouvait faire de la bonne sociologie* » (entretien). Avec des charmes qui lui sont propres - et relèvent davantage du registre de l'émotion et de la sensibilité que de celui de la rationalité et de l'objectivation - la littérature semble concurrencer les chercheurs en sciences sociales sur l'un de leurs terrains privilégiés, les modes de vie, les pratiques et représentations de l'espace. Cette analyse corrobore largement les observations de Laurence Ellena sur la référence littéraire chez les sociologues. Celle-ci en venait en effet à constater que l'œuvre littéraire fournit une « *connaissance d'ordre sociologique* » au travers notamment des exemples, des types, des modèles qu'elle met en scène et des vertus d'exemplarité et de représentativité qui leurs sont prêtées.

Ce « *rôle d'incarnation de l'opinion publique* » (Nora 1986, p.565) de l'écrivain ne relève d'ailleurs pas d'une croyance limitée aux groupes professionnels des architectes-urbanistes et des sociologues mais s'inscrit au contraire dans une tendance historique qu'Olivier Nora fait remonter au XVIII^e siècle. À partir de cette époque, l'écrivain va acquérir une « *force de représentation* » particulière de l'opinion publique¹ qui explique pour partie « *la situation à la fois marginale et privilégiée des écrivains* » (Id. 1986, p.568).

¹ Olivier Nora explique ces liens particuliers entre opinion publique et écrivains de la manière suivante : « *L'écrivain n'a pas plus "créé" l'opinion publique que l'opinion publique n'a, à proprement parler, "créé" le statut de l'écrivain. L'un et l'autre se sont prêté réciproquement leurs forces. La conjonction historique d'un*

1.1.2. Appréhender l'histoire et de l'identité des lieux

❖ Prendre en compte la mémoire urbaine : la littérature comme témoignage historique

• Une pratique largement répandue

Si la littérature est souvent utilisée comme indicateur des modes de vie, des représentations et pratiques sociales, elle l'est également au moins tout autant comme témoignage historique, comme porteuse d'une mémoire urbaine. C'est donc aussi à ce titre qu'elle est employée comme référence par les grands architectes-urbanistes soucieux d'afficher une préoccupation particulière à l'égard du passé. Cet usage de la référence s'avère répandu chez à peu près tous les acteurs de mon échantillon. Il constitue un des procédés de mise en scène d'une architecture et d'« *un urbanisme plus soucieux de respect vis-à-vis des mémoires habitantes* » (Lacaze 2004, p.302). Pour exemple, à propos de son projet pour le port de Bordeaux qui s'étend sur trois kilomètres de long en bande, Christian de Portzamparc choisit d'évoquer les « *écrivains du XVIII^e* ». Ces derniers « *décrivaient comme le plus beau spectacle du monde urbain, cette façade classique, très belle, qui est régulière sur 3 km* » (Portzamparc, 1994, réf.3). Les œuvres de la littérature sont associées à des lieux de mémoire du paysage urbain d'un siècle passé que convoque l'architecte-urbaniste comme un argument pour soutenir la philosophie de son projet d'aménagement. Le projet en effet s'inscrit dans une volonté forte de conservation de ce patrimoine, de cet esprit et ambiance des lieux. Le faiseur de ville propose de les respecter en faisant des constructions mobiles (cafés, éléments de végétation mobiles...) qui n'embarrasseraient pas définitivement le front de mer.

Lorsqu'il choisit de décliner les ponts de Paris, d'évoquer leur histoire, leur mémoire, Michel Cantal-Dupart également convoque les œuvres de la littérature qui les ont mis en scène par le passé et témoignent parfois d'une ambiance urbaine totalement révolue. Ainsi, pour le pont de Tolbiac, il invite Léo Malet et son fameux *Brouillard sur le Pont de Tolbiac* pour faire resurgir un « monde », celui de Nestor Burma, aujourd'hui disparu, « *gommé* » par « *le Paris de demain* » qui se dessine avec l'implantation de la nouvelle université et de la Bibliothèque de France (réf.1, 1991, p.20). Pour le Pont du Canal Saint Martin, c'est *l'Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit qui est mis à contribution (réf.2, 1991, p.32). Le bassin de la Villette est quant à lui décrit comme « *hanté* » par les poètes (réf.4, 1991, p.36). Sont ensuite convoqués le fameux *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo pour le Pont de l'Archevêché (réf.7, 1991, p.50), Bossuet et son *Oraison funèbre pour la duchesse d'Orléans* quand vient le temps de décrire le Pont de Saint-Cloud (réf.8, 1991, p.104). La figure de Voltaire évidemment, mais aussi *les Fleurs du mal* de Baudelaire, *Le Singe en hiver* d'Antoine Blondin viennent enrichir le portrait du Pont du Carrousel et du quai Voltaire (réf.10, 1991, p.70)... La liste est encore longue et de nombreuses références se succèdent pour évoquer les autres ponts de Paris (réf. 11, réf.12 1991, p.88, 92). Récurrente dans les autres discours de Cantal-Dupart (1994; 2001, etc.), cette pratique de la référence appelée au secours d'une

phénomène de société en maturation et d'un groupe social parvenu à maturité est très probablement à l'origine du lien tout à fait singulier noué par la nation française avec ses "intellectuels" » (Id. 1986, p.567). Ainsi, au XVIII^e siècle, « les écrivains deviennent la seule représentation nationale crédible de la France des Lumières, ce sont eux que les princes étrangers viennent consulter pour "prendre le pouls" de l'opinion » et le phénomène tend à s'alimenter de lui-même puisque « visités parce que représentatifs, nos grands hommes deviennent encore plus représentatifs parce que visités – on ne prête qu'aux riches » (1986, p.570).

réflexion historique s'attachant à saisir une mémoire urbaine qu'auraient su cristalliser les poètes et écrivains se retrouve chez de nombreux autres faiseurs de villes.

Ayant travaillé sur Nantes, Alexandre Chemetoff a ainsi pu se nourrir et intégrer des références à l'œuvre de Julien Gracq à ses discours (2003). Cette référence littéraire "locale" apparaît incontournable pour cet acteur pour appréhender la profondeur historique et sédimentaire de cette ville. Cette pratique était une récidive. Sa collaboration avec Bertrand Lemoine pour un travail sur les quais de la Seine s'appuyait déjà sur des dizaines de références à des poètes ou écrivains ayant mis en scène ces espaces et ayant laissé leur trace dans l'imaginaire collectif (1998). Etablissant les portraits des différents quais, Alexandre Chemetoff et Bertrand Lemoine s'employaient à intégrer des références permettant de rendre compte de l'histoire des lieux, de leur atmosphère et des pratiques sociales qui les avaient animés. Parmi bien d'autres, s'invitaient dans leur discours le *Paris* de Paul Morand, *Courir les rues* de Raymond Queneau, *Le Flâneur des deux rives* d'Apollinaire, *Entre savants* d'Honoré de Balzac mais aussi et surtout *Le Piéton de Paris* de Léon-Paul Fargue.

Exemples parmi bien d'autres, ces quelques aperçus témoignent d'une importance particulière accordée au passé et à l'histoire des faiseurs de ville que rappelle notamment Paul Chemetov. Selon lui en effet, le siècle passé mérite une attention particulière puisqu'il constitue le « *siècle fondateur en tout cas pour Paris* ». C'est au travers des lectures des « *philanthropes, et réformateurs* » qu'il invite ses confrères à l'explorer avec « *Baudelaire comme Engels, Fourier comme Rimbaud, Villermé comme Cerdà...* » (réf.1, 1994). Afficher son souci pour l'Histoire de la ville, son passé et les mémoires qui la racontent, utiliser la référence littéraire comme un moyen de les réactiver s'inscrit dans le projet caractéristique des architectes contemporains de « *redécouvrir ce temps de la ville* » et d'annoncer une position distinctive, en rupture avec celle « *des années productivistes* » et la « *tentative de faire entrer la ville dans le cycle des objets techniques* » qui a échoué de manière fracassante (réf.1, 1994).

Si cet usage de la référence comme témoignage historique s'avère très répandu chez les différents architectes-urbanistes étudiés, il n'en reste pas moins que chez certains en particulier, elles font l'objet d'un usage plus prononcé. Les discours de Philippe Panerai, Bruno Fortier et Henri Gaudin apparaissent particulièrement révélateurs de cette tendance à mobiliser la référence littéraire dans une perspective historiciste. Ils méritent donc d'être analysés plus en détail pour souligner les enjeux attachés à cet usage.

- *La littérature au service de l'analyse des évolutions morphologiques urbaines*

Pour la plupart issus de recherches réalisées par une équipe de l'École d'Architecture de Versailles, l'ADROS-UP3, les différents ouvrages co-écrits par Philippe Panerai¹ s'avèrent particulièrement représentatifs du climat des années 1980 et de l'ambition des architectes de sa génération à impulser une véritable recherche sur l'architecture. L'École de Versailles et notamment l'équipe à laquelle a appartenu Panerai ont joué un grand rôle dans

1 Versailles : *lecture d'une ville, Eléments d'analyse urbaine* (Portzamparc in Portzamparc & Sollers 2005), *Villes neuves et villes nouvelles : les composantes rationnelles de l'urbanisme français* (1986), *Le temps de la ville : l'économie raisonnée des tracés urbains* (1988), *Le boulevard aujourd'hui* (1991), *Formes urbaines : de l'îlot à la barre* (1997), *Tissus urbains : une lecture raisonnée des constituants de la ville contemporaine* (2003).

la constitution de cette recherche architecturale¹. Leurs ouvrages constituent des références et ont eu une influence considérable dans le champ de l'architecture. Ils ont fait l'objet de rééditions successives et sont considérés comme des « classiques », comme des œuvres majeures faisant autorité dans le champ de l'architecture. Ces ouvrages ont eu pour objectif de promouvoir une approche historique des formes urbaines. Ils invitaient à « *rapatrier l'architecture dans l'histoire et savoir que l'histoire de l'architecture, c'est la ville* » (1980, p.X) notamment au travers de descriptions et des analyses historiques de la morphologie urbaine en prenant des exemples tels que celui de Versailles (1980, *Versailles : Lecture d'une ville*)².

L'utilisation des références s'inscrit d'ailleurs dans ce projet-là puisque s'observe une forte prédilection pour les grands romanciers du XIX^e (avec 11 références par exemple pour Emile Zola mais aussi des références à Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Johann Wolfgang von Goethe, Henri James, Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier). Ces références apparaissent en effet en concordance avec les préoccupations du groupe versaillais : la littérature des siècles passés, et notamment du XIX^e, s'avère employée comme une source d'information privilégiée pour enrichir l'analyse typo-morphologie, pour comprendre la forme des villes en les appréhendant par une entrée historique. Or, comme a pu le souligner Laurence Ellena, ces usages de la référence comme source historique entrent en partie en adéquation avec le projet littéraire de ces écrivains. Les romans de Flaubert, Stendhal, Zola, ou encore Balzac s'inscrivaient en effet dans la démarche du roman réaliste qui nourrissait le projet d'une ambition scientifique (Ellena 1998). Un autre indice permet de mesurer l'importance accordée à l'utilisation de la littérature dans ce projet historicisant : le mémoire de troisième cycle *La pratique du logement dans la littérature au XIX^e siècle* produit en 1977 par Isabelle de Boismenu sous la direction de Jean-Charles Depaule (UPA, 1977) indique en effet que la littérature faisait partie des sources explorées par la recherche architecturale pour comprendre l'histoire des villes, les pratiques et représentations des espaces urbains du passé.

Se retrouvant dans les divers discours produits par Philippe Panerai et son équipe, cette pratique de la référence comme témoignage historique peut être étudiée plus précisément au travers d'un exemple, l'ouvrage *Formes urbaines de l'îlot à la barre*. Le tableau de synthèse suivant reprend les différents usages qu'il fait de la littérature comme source historique pour appréhender la ville du XIX^e. Il précise tout à la fois les œuvres et auteurs auxquels il est fait référence mais aussi les sujets et objets que ceux-ci permettent d'éclairer et sur lesquels l'architecte choisit de les convoquer.

¹ Comme le remarquait à juste titre Jean-Louis Violeau « *l'équipe de l'ADROS (J. Castex, J.-Ch. Depaule, Ph Panerai et M. Veyrenche ; UP3) et son travail (Formes urbaines ; de l'îlot à la barre, Dunod, 1977) incarnent en quelque sorte un idéal-type de la production théorique issue de la recherche et de ses implications pratiques, une forme de tableau de pensée homogène qui condense les traits les plus significatifs des travaux qui dominent les débuts de la recherche architecturale* » (2005, 369).

² Issu d'une recherche commandée et financée par la Direction de l'architecture (CORDA 1976) et réalisée par une équipe de formation de recherche de l'École d'architecture de Versailles, l'ADROS-UP3 (Jean Castex, directeur d'étude, Katherine Burlen, Patrick Céleste, Catherine Furet, Philippe Panerai), *Versailles, lecture d'une ville*. Le CORDA fut créé en 1972 avec pour volonté de « *créer un "milieu" de chercheurs* » (Violeau, 2005, 353). Ses thèmes de recherche privilégiés ont été : la qualité architecturale (importance accordée à la « *valeur d'usage* » définie par Henri Lefebvre, critique de la préfabrication...), le patrimoine, la participation, l'architecture urbaine, les « *interventions modestes* » (Id., 2005, p.363), la critique du modernisme, de l'industrialisation et des approches purement techniques.

Tableau 12 :
La littérature comme témoignage historique sur la ville du XIX^e :
l'exemple de *Formes urbaines de l'îlot à la barre*

N° réf, page	Œuvre, auteur	Portée heuristique de la référence : l'objet en question
Réf.1, p.18	<i>La Curée</i> , Emile Zola	La satisfaction de la nouvelle bourgeoisie à l'égard du résultat des travaux haussmanniens : un « <i>engouement total</i> »
Réf.2, p.145	<i>Pot-Bouille</i> , Emile Zola	Les représentations bourgeoises du Paris d'Hausmann
Réf.3, p.145	<i>Paris, capitale du XIX^e</i> , Walter Benjamin	L'apparition de l'"homme privé", la montée en puissance de la classe bourgeoisie
Réf.4, p.147	<i>L'Assommoir</i> , Emile Zola	Les rapports entre logements et espaces extérieurs du point de vue des pratiques et représentations des habitants L'identité spécifique du quartier de la Goutte-d'Or par rapport au reste de Paris, le boulevard comme « <i>coupure morphologique</i> »
	<i>Au Bonheur des Dames</i> , Emile Zola	Les pratiques commerçantes, la vie commerçante
Réf.5, p.147	<i>Pot-bouille</i> , Emile Zola	L'immeuble bourgeois : le décor (le "montré") et son envers ("le caché") : le monde des domestiques
Réf.6, p.178	<i>Au Bonheur des Dames</i> , Emile Zola	Lecture recommandée dans le dernier chapitre intitulé « <i>Construire la ville : 1975-1995</i> » ayant pour objectif de « <i>préciser quelques pistes</i> » pour « <i>faire la ville</i> », dans une sous-partie intitulée « <i>La question du tissu</i> »

C'est donc la capacité de cristallisation des réalités sociales des grands romans du XIX^e et ici - plus précisément des romans réalistes d'Emile Zola - qui conduit à les utiliser comme des témoignages privilégiés pour saisir les évolutions historiques de la ville (l'essor de la bourgeoisie, les changements morphologiques que connaît la capitale qui, avec les travaux d'Hausmann, s'adapte aux exigences de cette classe sociale dominante). Ces grands romans ont en effet largement mis en scène ces nouveaux modes de vie.

Si les grands romans français du XIX^e apparaissent chez Philippe Panerai et ses collaborateurs comme des références largement dominantes, ils ne s'avèrent cependant pas être les seules œuvres mobilisées. Ainsi, dans *Le Temps de la ville*, écrit en coordination avec David Mangin, la littérature est utilisée à nouveau de nombreuses fois notamment pour décrire le rôle des mécanismes spéculatifs dans l'évolution urbaine dans un paragraphe intitulé « *New-York : tracé urbain et spéculation* ». Des extraits du roman *Washington Square* d'Henry James (réf.6 1997, p.162 et 236) décrivant « *les propriétaires des "brownstones"[qui] refluent toujours plus au Nord, dans des "quartiers théoriques"* ». Est convoqué également le roman de l'écrivain contemporain Eduardo Mendoza, *La Ville des prodiges*, qui retrace les aventures du héros Onofre Beauvila. Ce jeune paysan profite des opportunités que lui offre une Barcelone en pleine expansion pour changer de condition sociale et devenir l'un des hommes d'affaires les plus puissants d'Espagne. Au travers de son histoire, l'écrivain livre celle de Barcelone et raconte les évolutions qu'a connues la ville. Les deux architectes renvoient plus précisément à son chapitre 4 qui dévoile « *des descriptions*

analogues des mécanismes d'urbanisation spéculative dans l'Ensanche du Plan Cerdà » (1997, p.236).

- *La littérature comme éclairage de l'histoire des idées*

Bruno Fortier correspond à une autre figure importante de l'architecture et de l'urbanisme dont les écrits ont témoigné d'un engouement particulier pour une approche historique des villes. Publié en 1994, son principal ouvrage *L'Amour des villes* en témoigne bien largement. L'architecte y retrace une histoire des idées, de l'évolution des manières d'envisager l'action sur la ville. Trois principales conceptions de l'urbanisme et de l'architecture y sont identifiées. La première s'inscrit dans une logique de conservation de l'existant. Elle est abordée principalement au travers de l'exemple des réactions qui suivirent l'ouverture du Crystal Palace au XIX^e siècle et de l'idée d'une ville duale partagée entre passé et présent notamment portée par John Ruskin. La seconde attitude se caractérise au contraire par une volonté de rupture par rapport au modèle de la ville historique. Enfin, « *une autre ville, plus dense et plus complexe pouvait être esquissée [...] (l'hypothèse qu'un retour, l'idée d'une ville perdue qu'il faudrait retrouver) que les projets, depuis auraient véhiculée, cherchant une ville présente au milieu d'une ville effacée ; tentant d'imaginer une agglomération où le neuf et l'ancien se réconcilieraient, dans un effort pour revenir à plus de densité* » (1994, p.238). Cette troisième perspective, ce consensus entre ancien et nouveau s'inscrit dans un contexte social particulier dans lequel désormais, « *l'idée de ville constitue un référent stable suffisamment partagé* » (1994, p.238).

Revenant dans l'entretien qu'il m'a accordé sur la question de l'utilisation de la littérature dans cet ouvrage ayant l'histoire des conceptions de l'action sur la ville comme enjeu, celui-ci explique sa motivation à convoquer la littérature dans un tel projet :

« Ce qui m'intéresse dans l'histoire urbaine, c'est surtout l'histoire des idées. Dans l'histoire des idées, il y a la littérature. La littérature fait partie des angles, des entrées possibles dans l'histoire des idées. Il n'y a pas que les sciences humaines, les théories économiques, donc je pense que c'est ça, c'est ça qui m'intéresse. »

Dans le canevas général de l'ouvrage qui a été sommairement esquissé quelques lignes plus haut, la mobilisation des références littéraires apparaît bien inégale selon les différents chapitres. Ainsi, pour aborder la conception nostalgique de la ville historique, les références littéraires sont extrêmement nombreuses : John Ruskin (15 références), Victor Hugo (13 références), William Morris (4 références), Prosper Mérimée (4 références), Rudyard Kipling (3 références)... Dans un chapitre portant principalement sur la question de la ville mythique, « *la première ville* », plusieurs références à la mythologie grecque et surtout à l'œuvre d'Homère sont également mobilisées. Elles assurent une fonction de témoignage sur le modèle de la ville ancienne. Bruno Fortier rappelle également que ces œuvres ont largement été utilisées comme source par les archéologues pour localiser les vestiges des villes mythiques de l'antiquité. Les chapitres abordant la conception d'un urbanisme de la rupture s'avèrent par contre pauvres en références littéraires ou du moins faisant l'objet d'un usage un peu particulier. Certaines références littéraires et poétiques y sont convoquées mais, cette fois-ci, pour s'opposer à la représentation de l'action sur la ville dont il est question (réf.17, 1994, p.155-157). De nombreux surréalistes, André Breton (3 références), Robert Desnos, Paul Eluard, Philippe Soupault, et les situationnistes, parmi lesquels Guy Debord (5

références), Gilles Ivain (2 références), Gil Wolman sont en effet mobilisés pour la critique anticipée qu'ils proposent de la conception urbanistique des CIAM et du mouvement moderne. La littérature et la poésie auraient ainsi été porteuses d'un enseignement que n'a pas su saisir le mouvement moderne. Enfin, pour ce qui concerne la « troisième ville » les références littéraires s'avèrent présentes d'une manière non négligeable mais, cependant, nettement plus discrète que pour ce qui concerne l'approche « nostalgique », patrimoniale.

Un extrait d'une référence dans son contexte permet de donner une illustration précise de cette convocation de la littérature comme source historique.

**Les descriptions de Worms et Mannheim par Victor Hugo,
un contrefort à la thèse de « l'amour des villes »**

« Quitte à choisir un thème, ce n'est donc pas celui de la méfiance, mais celui de l'émerveillement qui nous semble avoir dominé. Amour assez brûlant pour produire des milliers de pages et transformer la vieille histoire urbaine (chronique interminable des coutumes et des faits) en une promenade où l'architecture s'affichait ; amour, mais divisé, à l'image de ces villes de la vallée du Rhin, si proches qu'elles pouvaient se toucher, et que Victor Hugo avait vu s'éloigner : Worms endormie, dévorée par l'herbe qui rongeaient ses murs et poussait dans les nefs où les papes s'étaient arrêtés, pâle reste d'une ville impériale ne sachant plus comment lutter ; Mannheim, nue et assommante ("Il y a trente rues et il n'y a qu'une rue ; il y a mille maisons et il n'y en a qu'une. Toutes les façades sont identiquement pareilles, toutes les rues se coupent à angle droit"¹⁷ [...]), mélange de XVIII^e siècle repu et de XIX^e siècle satisfait. L'une et l'autre marquant un seuil, un paysage dont on pouvait tenter de retenir l'étrange et lumineuse beauté, mais où personne ne vous accompagnait. Car si l'émerveillement était une chose, si tout restait à découvrir (le jamais vu – Kyoto visitée par Kipling – et le trop familier – Avignon explorée par Baldus, Paris par Marville ou Atget), s'il fallait tenter de décrire ce que l'on avait sous les yeux, l'espoir semblait, hélas ! la dernière chose à laquelle on puisse s'accrocher. »

¹⁷ Cf Victor Hugo, *Le Rhin – Lettres à un ami*, J. Renouard, Paris, 1845 (nouvelle édition)

(réf.5, Fortier 1994, p.30)

La description des deux villes par Victor Hugo permet ici à l'architecte d'appréhender la manière dont certaines villes étaient perçues et représentées dans le passé. Elle corrobore ainsi sa thèse d'un « émerveillement » à l'égard de la ville qui selon lui domine dans l'histoire des idées.

Dans les discours d'Henri Gaudin, certaines images, certaines notions prennent une dimension archétypale et semblent structurer profondément sa pensée de l'espace, de l'architecture et de l'urbanisme. C'est le cas notamment de la « cabane », du « seuil », du « vide », du « creux », ou encore du « labyrinthe ». Cette dernière figure du labyrinthe revient d'une manière récurrente dans la pensée architecturale de Gaudin au point qu'il lui consacre un ouvrage en la mettant au cœur de sa réflexion dans *La cabane et le labyrinthe* (1984). Dans sa manière de concevoir l'action sur la ville, l'approche labyrinthe constitue une métaphore de la complexité urbaine que l'architecte dit avoir comme horizon quand il construit. Dans l'ouvrage consacré à cette question, il retrace ainsi l'histoire d'une conception labyrinthe de la ville qu'il fait remonter à l'Antiquité et au Moyen-Age. Les

références littéraires et poétiques s'y avèrent employées pour aborder ces époques comme un moyen de sonder l'histoire urbaine, l'histoire des mentalités, le passé. Pour aborder le Moyen-Age (période particulièrement importante dans le référentiel personnel d'Henri Gaudin ayant beaucoup influencé sa pensée, son approche architecturale) sont sollicités Chrétien de Troyes (1984, p.50), François Villon (1984, p.129) et Dante (1984, p.112-113) par exemple. Pour évoquer ensuite la manière dont sont perçues et représentées les cathédrales, c'est Montaigne qui est appelé à la rescousse à plusieurs reprises (1984, p.60, 98, 133). Lorsque l'Antiquité, ses constructions et les conceptions qui les sous-tendent sont décrites, ce sont cette fois-ci les héros de la mythologie grecque (1984, p.23, 26, 29) tels Athéna, Zeus qui resurgissent dans le discours de l'architecte. *Les Nuées* d'Aristophane sont également citées à plusieurs reprises (1984, p.177, 178, 183). Elles apportent un témoignage historique d'un individu privilégiant une approche ancrée dans le monde sensible, basée sur l'expérience, le vécu, qui refuse la position distanciée de Socrate. Elles s'avèrent donc utilisées comme autorité pour critiquer une approche rationaliste, surplombante sans relation avec l'expérience sensible : la critique de Socrate par Aristophane est élargie par Gaudin aux architectes rationalistes (ceux du classicisme, Viollet-le Duc, Haussmann et ceux du mouvement moderne qui constitue pour Gaudin l'apogée d'une telle approche).

Enfin, lors d'un entretien réalisé en 1988, à propos de la notion de « *ville internationale* », Henri Gaudin s'est plu à recourir à la citation très utilisée et quelque peu convenue sur la rue de Rivoli (« *Rivoli, Rivoli... Paris ne devient plus qu'une rue éternelle* »). La littérature était alors utilisée par l'architecte comme témoignage historique lui permettant de corroborer son point de vue d'une « *grande prosopopée sur le progrès [qui] débute à l'époque de Jules II* ». La référence constituait un argument pour critiquer les « *principes d'extension* » qui relèvent d'une conception progressiste, théorique et simpliste de l'action sur la ville et justifiait une certaine méfiance à l'égard de la notion de « *ville internationale* » (réf.2, 1989, p.25).

- *L'écrivain, rival de l'historien*

Par ailleurs, le contexte dans lequel ces références à la littérature sont convoquées renseigne également sur la valeur qui leur est accordée par l'architecte-urbaniste et l'objectif qu'il poursuit en les utilisant. En effet, certains cas, elles s'avèrent insérées aux côtés de références d'autre nature, notamment à des travaux d'historiens. C'est le cas par exemple pour des références mobilisées par Philippe Panerai et ses collaborateurs. Une citation empruntée à *Pot-Bouille* se situe dans un contexte qui la met en perspective avec les démonstrations d'historiens tels que Philippe Ariès, figure emblématique de l'histoire des mentalités, ou encore Adeline Daumard, spécialiste de l'histoire sociale et notamment de la bourgeoisie parisienne du XIX^e siècle. Cette contextualisation permet de déduire que la référence littéraire est utilisée au titre de source pour appréhender les pratiques et représentations sociales de Paris de la bourgeoisie du XIX^e et qu'elle entre dans cette perspective en concurrence ou en complémentarité avec l'expertise de l'historien. L'exemple contenu dans l'extrait qui suit vient conforter un peu plus cette constatation d'un statut équivalent attribué à la littérature et aux travaux des historiens pour éclairer les modes de vies urbains du passé :

« Distribution et mode de vie

L'évolution de la vie familiale bourgeoise a été suffisamment décrite pour que nous ne nous y attardions pas. Romans à l'époque, études historiques et sociologiques depuis en rendent compte de manière détaillée*. Le développement du confort, l'entrée de la bourgeoisie dans la mondanité, le changement des conditions de travail, la différence de statut des enfants réagissent sur le logement dont la distribution et les dispositions se trouvent perturbées.

"D'un système où les parties de la maison sont qualifiées au gré des circonstances de l'existence quotidienne"*, on passe en moins d'un siècle à une "localisation" précise des activités de la vie familiale qui se trouve valorisée et codifiée. Après quelques tâtonnements, une "étiquette" bourgeoise s'impose que l'on retrouve minutieusement réglée par les traités de savoir-vivre. De la même manière, avec le même ton normatif, traités d'architecture et recueils de bâtiments règlent les dispositions de l'habitation, la distribution des pièces. [...]

Sans doute la bourgeoisie n'est pas uniforme, elle s'articule en fractions rivales, parfois antagonistes et couvre un éventail de revenus divers, mais la référence est unique, le modèle est le même. Les Tuileries ou Compiègne où Napoléon III se prend pour Bonaparte donnent le ton. Et Zola montre bien dans "Pot-Bouille", à travers la description de leurs petites rivalités, comment les locataires moins fortunés jalourent mais imitent les salons du premier, ceux des propriétaires. Madame Bovary veut s'habiller et se meubler comme à Paris. [...]

* Philippe Ariès : *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, 1973.

(réf.9, Panerai et al., 1980, p.206)

Chez Henri Gaudin également, cette tendance à envisager les références littéraires et historiques dans une perspective similaire se retrouve. Dans un passage de *La cabane et le labyrinthe*, la convocation de François Villon précède de peu celle de Philippe Ariès et de son célèbre *L'homme devant la mort* (réf.19, 1984, p.129).

Certaines références à la littérature s'avèrent même être en réalité indirectes : l'architecte-urbaniste cite des travaux d'historien s'appuyant eux-mêmes sur de la littérature. Ainsi, Philippe Panerai indique qu'une des citations de *L'Assommoir* qu'il utilise dans *Formes urbaines, de l'îlot à la barre* (réf.4, 1997, p.147) a été puisée dans le travail *La vie ouvrière en France au Second Empire* de Georges Duveau dont le terrain de prédilection scientifique est l'histoire du prolétariat. Ce même procédé s'observe chez Henri Gaudin. Par exemple dans *Considérations sur l'espace*, celui-ci mobilise un témoignage du personnage Aristide Saccard dans *la Curée* d'Emile Zola sur la manière dont furent perçues les percées haussmanniennes qu'il précise emprunter à l'ouvrage *Hausmann au crible*, de l'historien d'art Nicolas Chaudun qui évoque un « *Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers* » (réf.16, 2003, p.91). La logique de la référence s'avère donc dans ce cas-là double : elle est en fait aussi une référence à l'historien qui convoque la littérature comme témoignage, comme un indicateur fiable pour appréhender les modes de vie de l'époque. La valeur accordée à la littérature est donc bien celle d'une source, d'un témoignage historique dont la légitimité s'avère accréditée par l'historien qui la reconnaît et l'utilise lui-même en tant que telle. Ce double procédé de renvoi permet à l'architecte-urbaniste de s'appuyer sur deux autorités, celle de l'écrivain confortée par celle

de l'historien et de bénéficier ainsi d'un double crédit pour légitimer son approche de l'histoire urbaine.

Dans un retour qu'il amorce sur sa propre utilisation de la littérature au cours de l'entretien, Philippe Panerai conforte d'ailleurs cette hypothèse. Il explique combien le travail réalisé « *sur des tas de choses* » avec Jean-Charles Depaule a été largement enrichi par la littérature. Un des usages prédominants consistait à la mobiliser dans une approche ayant la compréhension de l'histoire des villes, de la mémoire urbaine comme enjeu. Cette préoccupation était partagée avec d'autres collègues :

« Je fais l'hypothèse que c'est toujours bon de comprendre un peu le passé. Et il me semble par exemple que c'est très difficile de comprendre les transformations d'une ville comme Paris au XIX^e siècle si on n'est pas un peu familier, pour aller vite, de Balzac, de Flaubert, de Zola, et puis on peut en rajouter un ou deux autres. Alors, de la même façon une partie des grands romanciers américains me semble être utile pour comprendre le territoire américain et ce qui s'est passé au XX^e siècle. [...] »

Il évoque également plus loin dans l'entretien : « *la façon dont la littérature décrit finalement les choses d'une manière (si on sait la décrypter) aussi précise qu'un certain nombre de travaux d'historiens. Et donc on baignait un peu dans ces années, de 75 à 85-90, on a beaucoup baigné dans ce genre de choses. Et comme on se voyait très souvent, on enseignait ensemble, on était ensemble dans les jurys, etc., ça avait créé un climat qui était autour de ces questions, sans aucun doute. »*

Les raisons de cette mobilisation de l'écrivain comme source historique méritent cependant d'être questionnées. Les rapports de l'écrivain à l'Histoire sont en effet à analyser dans une double perspective. Selon celle de la participation active au cours de l'histoire et selon celle, plus distanciée, de l'observation. Un certain nombre d'écrivains ont pu participer à écrire l'Histoire et notamment l'Histoire urbaine d'une manière suffisamment signifiante pour que leur rôle d'acteur ait attiré l'attention des grands architectes-urbanistes soucieux d'appréhender la ville dans sa dimension historique. Par ailleurs, l'écrivain correspond également à un témoin privilégié, à un observateur ayant cristallisé au travers de ses écrits la mémoire de lieux et participé ainsi à la construction de leur identité.

❖ *L'écrivain et son rôle social : une figure de l'engagement, un acteur de l'Histoire*

En revendiquant une posture d'acteur engagé dans le monde, soucieux de participer à ses évolutions, un certain nombre d'écrivains ont marqué l'Histoire par leurs prises de position, leur action politique et sociale. Ce fut le cas sur la question urbaine et notamment des grands travaux de l'haussmannisation qui allaient bouleverser la capitale française. Lorsque Bruno Fortier choisit d'aborder la conception nostalgique de la ville historique, les références littéraires se font extrêmement nombreuses du fait du rôle social considérable qu'ont pu jouer certains écrivains, figures d'intellectuels engagés dans le débat sur l'action sur la ville, et plus précisément pour la conservation. Ayant largement impulsé ou participé à la mise en place d'un dispositif de patrimonialisation, John Ruskin, Victor Hugo, William

Morris, Prosper Mérimée, Rudyard Kipling¹ se voient ainsi convoqués. Différents ouvrages de Victor Hugo sont par exemple cités, notamment le fameux « *Guerre aux démolisseurs !* » (*Revue de Paris*, 1829). Engagés dans les débats de l'époque opposant les tenants d'un renouveau aux défenseurs de l'ancien, ces écrivains s'opposèrent ouvertement au rationalisme de Viollet-le-Duc. En témoignent les correspondances entre ceux-ci mais aussi avec l'architecte lui-même. Bruno Fortier s'appuie par exemple sur une lettre de Prosper Mérimée à Ludovic Vitet mais aussi sur des courriers adressés par Viollet-le-Duc à Ludovic Vitet et Prosper Mérimée.

Ces écrivains ont assuré un rôle certain de catalyseur sur cette question de la conservation. Représentatifs de certaines tendances sociales qui furent aussi celles d'architectes culturalistes tels que Riehl, Schäffler ou Sitte, ils ont assuré un rôle de « *relay[eur]* » de positions en faveur de la conservation (réf.7, 1994, p.37) auprès de l'opinion publique. La plupart des citations littéraires utilisées par Bruno Fortier ne sont d'ailleurs pas tirées de ses propres lectures mais de l'ouvrage de Nikolaus Pevsner, "Scrape an Anti-scrape – Attitudes to Conservation", publié dans *The Future of the Past : Attitudes to Conservation, 1174-1974* de Jane Fawcett² ou encore pour ce qui concerne Prosper Mérimée de l'ouvrage de Paul Léon, *Mérimée et son temps*³. Si ces écrivains s'avèrent mobilisés par l'architecte, c'est donc bien parce qu'ils constituent des références incontournables pour aborder l'émergence d'un mouvement en faveur de la conservation au XIX^e. En participant à une prise de conscience de la nécessité de la conservation, ces écrivains ont joué un rôle certain dans l'histoire des villes. C'est donc aussi la capacité de l'écrivain à influencer sur le débat, à influencer les représentations sociales qui conduit l'architecte-urbaniste à les convoquer pour appréhender le passé urbain et l'évolution des conceptions de l'action architecturale et urbanistique.

La figure de l'écrivain vient alors se superposer à celle de l'intellectuel engagé, parfois à tel point qu'il constitue également une figure du politique en se faisant le défenseur d'une réalité urbaine menacée de disparition. Ces deux rôles se nourrissent mutuellement, entretiennent des liens complexes puisque la renommée de l'écrivain sert aussi son action politique. Les réflexions d'Hugo sur la destruction des monuments anciens pourraient être considérées avant tout comme politiques, mais elles apparaissent cependant pleinement intégrées à une œuvre littéraire. *Notre Dame de Paris* a participé amplement à la diffusion d'une réflexion politique sur la conservation. Du fait de ses interactions multiples, la question des frontières entre les deux rôles, social et politique d'un côté, et littéraire de l'autre semble encore plus perméable pour des personnalités hybrides auxquelles fait référence Bruno Fortier telles que :

- John Ruskin à la fois reconnu comme écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique ;
- William Morris, écrivain, poète, peintre, dessinateur mais aussi architecte britannique, célèbre pour ses œuvres littéraires, son activisme politique, sa défense de l'environnement, ses créations en arts décoratifs ;

1 Théophile Gautier est également cité bien qu'il ait eu une position beaucoup plus ambiguë sur la question de la conservation en prenant par exemple la défense d'Istanbul mais en défendant par ailleurs les percées parisiennes (p.20-26). Cette position transparaît pour partie dans la préface qu'il a rédigée pour l'ouvrage d'Edouard Fournier, *Paris démolí* (édition revue et augmentée, A. Aubry, Paris, 1855 ; 1re édition, 1853) citée par Bruno Fortier.

² Thames and Hudson, Londres, 1976, p.20-26

³ Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

- Louis, dit Ludovic Vitet, qui occupa plusieurs fonctions liées à la conservation des monuments historiques et dont un de rapports sur les monuments historiques sera en partie repris par Victor Hugo dans *Guerre aux démolisseurs* ;
- Hermann Finsterlin à la fois architecte, peintre, poète, essayiste, compositeur qui joua notamment un rôle important dans le mouvement de l'architecture expressionniste allemand ;
- Richard Buckminster Fuller qui fut la fois architecte, designer, inventeur et écrivain américain ;
- les situationnistes tels que Guy Debord qui peut être qualifié à la fois d'écrivain, théoricien, cinéaste ou Ivan Vladimirovitch Chtcheglov, dit Gilles Ivain de peintre, écrivain, psychogéographe ou encore Gil Joseph Wolman de poète, écrivain et plasticien.

Pour souligner précisément les enjeux que recouvre la mobilisation de l'écrivain comme figure de l'engagement dans l'Histoire et plus précisément dans l'Histoire des villes, la réflexion méritait de s'appuyer sur un exemple particulier. Elle s'est donc largement focalisée sur le cas de Bruno Fortier. Il convient de préciser que cet usage se retrouve chez les autres architectes-urbanistes étudiés. Michel Cantal-Dupart notamment convoque également Prosper Mérimée du fait du rôle politique prépondérant qu'il a joué sur cette question de la conservation en étant inspecteur des monuments historiques (réf.22, 1994). Pour soutenir sa conviction d'un art comme « *bien commun à partager* », comme « *une solution à l'angoisse de notre siècle* », Roland Castro fait pour sa part surgir dans son discours la figure d'André Malraux dont le rôle politique concernant les monuments parisiens constitue un renfort pour renforcer la légitimité de son propos (réf.30, 2005, p.147).

L'association entre écrivains et mémoire des lieux s'avère d'ailleurs si prégnante chez les architectes qu'elle conduit parfois à les assimiler à une approche quelque peu nostalgique de la ville qui ne fait cependant pas complètement l'unanimité. Au cours de l'entretien, Christian Devillers aborde cette question. Il reproche à certains écrivains leur position excessivement passéiste. Cette critique s'avère au final incluse dans un discours quelque peu ambigu entre reproche et admiration :

« Daniel Pennac parle de Belleville, et alors là par contre ça ne m'intéresse pas du tout, je trouve ça extrêmement heu... C'est la nostalgie assez facile à mon avis très vendeuse, vous voyez, du type des bobos quoi. Donc je trouve que ça n'a aucun intérêt. C'est par ailleurs un écrivain sympathique mais, la nostalgie des villes est souvent un fond de commerce pour les écrivains.

Très peu d'écrivains s'intéressent à l'avenir ou à ce qui se fait ou à ce que pourrait être la ville - si enfin heureusement hein parfois – la ville comme un sujet profond, etc., mais très souvent les écrivains français en particulier diffusent cette nostalgie. Alors certains sont de formidables grands écrivains que j'adore, et à qui je pardonne volontiers ce petit travers comme Jacques Roubaud par exemple, qui écrit les villes, que "le visage d'une ville change plus vite que ceux qui la parcourent"¹ ou quelque chose comme ça. Bon... »

¹ Le texte original s'avère ici quelque peu malmené puisque la véritable citation qui correspond au titre d'un ouvrage de Jacques Roubaud est « *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* ». Elle s'avère d'ailleurs être elle-même un emprunt à l'un des poèmes de Charles Baudelaire, *le Cygne* : « *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville // Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)* ».

❖ *La littérature promotrice de l'identité d'un lieu*

Enfin, si les œuvres littéraires et poétiques s'avèrent largement mobilisées au sein des discours des grands architectes-urbanistes, c'est aussi et avant tout peut-être parce qu'elles cristallisent l'identité des espaces et ambiances urbaines qu'elles représentent. La représentation littéraire ou poétique du lieu s'avère envisagée par le faiseur de ville comme une forme d'appropriation littéraire à même de valoriser l'espace dont elle se saisit et de stimuler ainsi son appropriation sociale. Croyance que résume en peu de mots une des déclarations de Jean-Paul Dollé : « *la mise en récit d'un lieu, ça lui donne une qualité de lieu* » (entretien). Cette vertu prêtée à la littérature et à la poésie se retrouve dans les propos de Jean-Pierre Le Dantec qui reprend et synthétise la problématique d'Olivier Rolin dans le premier texte de *Sept villes* :

« Tout espace urbain qui n'a pas été archivé, écrit, été l'objet de milliers de mots, de mers de mots et mers d'images dans le cinéma, n'est encore qu'un lieu dit. Il cherche à accéder au nom de ville, mais il n'est encore qu'un lieu dit. »

De nombreuses sollicitations d'écrivains ou de poètes dans des opérations urbanistiques et architecturales ont d'ailleurs eu pour ambition d'encourager la chrysalide, la transformation d'une réalisation architecturale ou urbanistique en lieu, en espace approprié et pratiqué, en espace vécu. Elle constitue l'enjeu même de l'opération « *Architecture lieu d'écriture* » organisée par le CAUE 92 en 1989 (décrite dans le chapitre précédent).

Celle-ci s'inscrivait en effet « en droite ligne de cette idée que pour accéder vraiment au statut de ville, il faut que ce soit écrit, il faut qu'il y ait un passage par l'écrit ou par le cinéma, enfin par l'art. Tant que ça n'a pas été fait, qu'il n'y a pas eu le polissage des mots, etc., des mers de mots, comme sur, je ne sais pas moi, sur Le Caire par Cavafy, sur Dublin par Joyce, sur etc., etc. tant qu'il n'y a pas ça, heu, oui ! la ville se cherchait encore, est encore en train de se chercher. »

(Le Dantec, entretien)

Cette vertu d'une littérature comme catalyseur de l'appropriation sociale, comme moyen de construction ou d'affermissement d'une identité spécifique et partagée constitue également la motivation sous-jacente d'un recours aux écrivains et poètes dans le cadre de l'élaboration de politiques publiques telles que la consultation du Grand Paris. Pour expliquer la nécessité d'une approche poétique du Grand Paris et d'une sollicitation du point de vue de l'écrivain et du poète, Roland Castro a ainsi recours à « *la phrase d'Hölderlin "seul le poète fonde ce qui demeure"* » (entretien).

Tout comme un certain nombre d'autres utilisations de la littérature dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme, la mobilisation de la référence repose donc sur la croyance dans les pouvoirs de la littérature et de la poésie. Ces vertus qui leurs sont prêtées sont multiples. Se sont tout à la fois leur capacité à se saisir des espaces urbains, à se les approprier au sein de leurs œuvres, par l'alchimie de l'écriture et à entrer en résonance avec l'imaginaire social. Elles participent ainsi à la construction de l'identité des lieux, à la

fondation d'une identité urbaine et constituent donc un élément d'un patrimoine commun appartenant à la mémoire urbaine.

Des lieux témoignent d'ailleurs objectivement de l'importance du rôle joué par la littérature et la poésie dans la construction identitaire des espaces urbains et portent la marque d'une identité littéraire particulière. C'est notamment le cas de rues mais aussi de quais de la capitale. Comme le rappellent en effet les noms des quais parisiens (Quai Voltaire, Quai Anatole France, Quai Saint-Exupéry, etc.) abordés par Alexandre Chemetoff et Bertrand Lemoine dans leur ouvrage sur les quais de Paris, la toponymie constitue un indice fort d'une mémoire littéraire désormais collectivement partagée et constitutive du patrimoine de ces espaces (1998). La référence à la littérature peut être un rappel du lieu de naissance, de vie ou de mort de l'écrivain que l'architecte se sent le devoir de rappeler, faisant par là même la démonstration de sa culture personnelle et de sa maîtrise de l'histoire des lieux. Michel Cantal-Dupart¹ (réf.18, 1994, p.79) évoque par exemple l'avenue Victor Hugo. La référence peut aussi s'expliquer par le fait que le lieu qu'elle évoque a fait l'objet d'une transcription littéraire ou poétique, que l'architecte-urbaniste se plaît à raconter.

Par ailleurs, si la littérature possède un certain pouvoir d'influence symbolique sur le social au point de laisser des traces dans la toponymie même de certains lieux, elle génère également des pratiques sociales spécifiques sur des espaces possédant une forte identité littéraire. Ces pratiques induisent en effet des activités économiques spécifiques. La référence renvoie parfois à des lieux littéraires ou poétiques. C'est le cas d'une manière assez récurrente chez Michel Cantal-Dupart (1991; 1993; 1994) ou Alexandre Chemetoff et Bertrand Lemoine dans leur ouvrage sur les quais (1998). Tous trois se sont prêtés au jeu de description d'espaces parisiens à forte identité littéraire ou poétique tels que les maisons d'écrivains, le 6^e arrondissement (réf.19, Cantal-Dupart 1994), la rue Tolbiac (réf.23, *Id.*, 1994) - lieu d'études, de pratiques et activités sociales liées à la littérature - ou encore les quais sur lesquels s'installent les bouquinistes.

Enfin, une des raisons de la convocation de la littérature et de la poésie repose sur son pouvoir de cristallisation d'une identité spécifique, sur sa capacité la diffuser aussi dans l'imaginaire social. L'architecte-urbaniste ne fait d'ailleurs pas exception. Non seulement celui-ci avoue mais revendique et met en scène au travers de son discours l'influence qu'a eu la littérature sur sa représentation d'espaces urbains. Le procédé est notamment particulièrement récurrent chez Paul Chemetov qui insiste sur l'influence qu'ont eue les romans de l'entre-deux-guerres sur sa représentation de la banlieue française. Ecrits à plusieurs années d'intervalle, les deux passages inclus dans l'encadré suivant en témoignent.

¹ Le passage auquel il est fait référence est le suivant « *La ville se lit dans ses signes. D'abord elle se nomme. On n'aborde pas de la même façon Knokke-le-Zoute ou Castillon-la-Bataille. On est né d'une ville, et on y laisse sa vie. Victor Hugo, le narrateur des villes, est né à Besançon et mort à Paris. Dans quelle rue, dans quel instant ? Au risque de choquer les historiens, qu'importe ! C'est le pas d'un promeneur déambulant Grande Rue, ou avenue Victor Hugo, qui mènera à lire "Victor Hugo – 26 février 1802" dans la cité francomtoise, et "Ici s'élevait l'hôtel où est mort Victor Hugo" dans notre capitale. Nul n'éprouve le besoin de dire qui il était* » (réf.18, Cantal-Dupart 1994, p.79).

La littérature de l'entre-deux-guerres et la représentation de la banlieue de Paul Chemetov : une influence clairement revendiquée

Dans un entretien accordé à Frédéric Pousin et Daniel Treiber, ouvrant la monographie Paul Chemetov. Construire aujourd'hui (1985¹) et à nouveau publié dans l'anthologie Un architecte dans le siècle (2002) :

« Les interviewers : "Qu'est ce qui explique cet attachement à la banlieue pendant vingt ans ? "

Paul Chemetov : "D'abord, disons, des choix idéologiques. Il y a cet attachement à ceux qui font l'Histoire, au lieu où vivait la classe ouvrière, et aussi à la banlieue de Cendrars, de Céline, des populistes... Un bouquin m'avait beaucoup frappé, d'un auteur aujourd'hui oublié : *La Zone verte*, d'Eugène Dabit. Il y a des auteurs complètement oubliés aujourd'hui parce qu'ils sont morts assez jeunes, comme Meckert, Henri Calet (qui revient à peine à la mode), des auteurs populistes ou intimistes. Encore une fois, j'ai eu la chance avec la bibliothèque de mes parents d'avoir à ma disposition la littérature française de l'entre-deux-guerres ; je l'ai lue attentivement, parce qu'on n'allait pas au cinéma. Il n'y avait pas la télévision, on ne faisait que lire, c'était fantastique" »

(réf.16, 2002, p.75).

Une dizaine d'année plus tard, la littérature est à nouveau convoquée comme paradigme de sa pensée sur la banlieue dans l'ouvrage 20 000 mots pour la ville (1996). L'architecte explique en effet :

« Je n'ai pas attendu le bicentenaire de la Révolution pour prendre le parti de la banlieue. Mes raisons étaient-elles sentimentales, seulement partisans, ou même poétiques ? [...]

La banlieue est d'abord un phénomène culturel. Le mouvement des mal-lotés a structuré, pendant toute l'avant-guerre, sur le plan associatif et politique, ces périphéries. De la très lointaine *Zone verte* d'Eugène Dabit jusqu'au *Ritals* de Cavanna, mais aussi dans *Loin de Rueil* de Raymond Queneau, une verve littéraire continue en a édifié le mythe. [...] Et pourtant, à l'heure de la culture de l'histoire et du retour à la tradition locale, rares sont les élus qui assument ce passé, le leur. Beaucoup tiennent un discours d'excuse et les opérations nouvelles prennent des allures de maison de Blanche Neige. Il est impossible de nier tout ce qui s'est fait après-guerre »

(réf.6, 1996, p.48).

Dans ces deux extraits, revient d'une manière récurrente la préoccupation pour la banlieue et le rôle que la littérature a joué dans l'intérêt que manifeste Paul Chemetov pour ses espaces. C'est donc tout à la fois comme empreinte d'un « *phénomène culturel* » en cours de constitution, mais aussi du fait de son rôle de catalyseur de cette identité et de matrice sur les représentations de l'architecte que la littérature de l'entre-deux guerre s'avère convoquée.

Au terme de ces premières analyses, si la littérature constitue tout à la fois un outil pour appréhender les modes de vie, l'identité spécifique des espaces urbains mais aussi leur histoire, ce ne sont cependant pas les seules raisons pour lesquelles elle s'avère être mobilisée. Elle représente également pour l'architecte-urbaniste un outil pour penser son action sur la ville et mettre en scène son travail au travers de ses discours.

¹ Paris, Electra Moniteur.

1.2. Penser, décrire et légitimer son travail de faiseur de ville

1.2.1. Le pouvoir visionnaire de l'écrivain et du poète comme source d'enseignement

L'écrivain et le poète se voient aussi prêter par les architectes-urbanistes une capacité hors du commun d'appréhension des phénomènes urbains et des modes de production de la ville qui leur permettrait de devancer leurs contemporains. De ce fait, ils se voient convoqués dans les discours de ces faiseurs de ville comme des autorités supérieures dignes d'une attention particulière.

L'écrivain est donc pensé comme un acteur aux pouvoirs visionnaires, en avance sur son temps et à même de dévoiler des vérités à l'architecte-urbaniste que celui-ci se plaît à intégrer dans ses discours pour construire et conforter son point de vue. Ainsi en est-il par exemple d'Henri Gaudin, lorsqu'il retrace l'évolution historique des manières de concevoir l'architecture et aborde l'émergence au XVI^e et XVII^e siècles d'une esthétique de la ligne droite. Il choisit alors de faire appel à M^{elle} de Scudéry (réf.22, 1984, p.150) pour opposer à cette conception classique et normative une approche plus sensible. Cette référence lui permet de recourir à une autorité littéraire du XVII^e pour contrer la conception de la ligne droite qu'il rejette. Au final, l'idée sous-jacente est que certains écrivains et poètes mériteraient plus d'attention de la part des faiseurs de ville ce qui permettrait d'éviter certaines erreurs architecturales et urbanistiques. Précurseur, John Ruskin, le fut également comme se plaît à le rappeler Bruno Fortier dans *L'Amour des villes*. L'architecte reproduit en ouverture du premier chapitre de son ouvrage un extrait de l'article de l'écrivain "L'ouverture du Crystal Palace", au *Times*, 15 juin 1854 (réf.2, 1994, p.17-19). Dans cet article, jouant pleinement le rôle social d'un écrivain engagé dans le débat public, Ruskin s'interroge sur la question de la réception sociale sur le long terme des œuvres modernes, ici le Crystal Palace et de leur capacité à émouvoir. Il exprime un certain doute par rapport à cette architecture fascinée par le progrès technique. Cette inquiétude de l'écrivain allait se voir « corroborée » par l'Histoire comme le souligne Bruno Fortier. C'est d'ailleurs à ce titre que le point de vue de l'écrivain méritait d'être représenté et d'amorcer la réflexion sur la question de la production urbaine que propose *l'Amour des villes*.

Visionnaire, précurseur, l'écrivain ou le poète ont ainsi pu influencer les faiseurs de villes dans leurs réflexions ou leurs productions. Philippe Panerai se plaît par exemple à rappeler que le hameau de la Reine à Versailles réalisé par Richard Mique et Hubert Robert à partir de 1778 a été « inspiré par les théories de Jean-Jacques Rousseau (*La Nouvelle Héloïse* paraît en 1759) » (réf.3, 2003, p.58). Dans un célèbre article « Formalisme-Réalisme »¹ particulièrement riche en références littéraires, Bernard Huet quant à lui affirme que « le Réalisme Socialiste vient de la base constituée d'écrivains ou de théoriciens ». Il explique le rôle prépondérant joué par les écrivains comme Brecht et Gorki dans la constitution du réalisme dont le débat ne « touche[ra que] tardivement l'architecture » (1981, p.55). Précisant ensuite les méandreuses filiations de ce mouvement, il rappelle qu'après 1945 se constitue le néo-réalisme qu'impulsent des écrivains comme Pavese, Pasolini et que plus d'une décennie plus tard, la Tendance venant d'Italie et dont Aldo Rossi

¹ Source : extrait d'*Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, avril 1977

a été le chef de file, s'inscrit dans ce même héritage (« *avoué* » par Aldo Rossi lui-même) du réalisme-socialisme (Huet 1981, p.57). Dans une histoire des idées et des courants artistiques - qui ne manquera pas de faire scandale auprès de ses confrères (du fait notamment des ponts qu'elle établit entre des mouvements certains conçus comme respectables et d'autres au contraire décriés car associés aux dérives totalitaires)-, Huet souligne explicitement le rôle d'avant-garde qu'a joué la littérature dans ces mouvements et comment celle-ci se situe en amont d'un certain nombre de réflexions qui allaient se répandre dans le champ de l'architecture. Pour le producteur d'espace, la littérature constitue une source d'inspiration et de renouvellement artistique et intellectuel.

❖ *Modernité, littérature et modernisme architectural*

La modernité, le rapport au modernisme, à ses productions architecturales - notamment les grands ensembles - constitue autant de questions cruciales pour les architectes-urbanistes contemporains qui se doivent, sur celles-ci, de prendre position. Elles font partie de l'horizon d'attente des destinataires et recouvrent, pour le faiseur de ville, un enjeu de positionnement majeur. Le discours de l'architecte-urbaniste ne peut faire l'économie de dissiper sur ce point l'inquiétude sociale. Les architectes rivalisent du point de vue de l'importance et de la diversité des références littéraires et poétiques auxquelles ils ont recours pour aborder cette question de la modernité et du mouvement moderne. Les références sont utilisées tout à la fois pour appréhender, traiter la question et conforter leur point de vue.

Ainsi, selon Christian Devillers, les écrivains présentent souvent le défaut de s'inscrire dans une approche trop nostalgique de la ville. Certains font exception et ont même une longueur d'avance sur la manière de percevoir l'espace et de le représenter. Il rappelle que pour mener à bien sa philosophie des sciences et interroger la notion de l'espace dans le monde moderne, Michel Serres, se réfère à *L'homme sans qualité* de Musil. Au début du roman, « *une description de l'atmosphère, du temps, une espèce de description météorologique de Vienne* » se voit perturbée par « *un accident qui structure momentanément cet espace qui sinon n'a pas de forme ni de limites* ». Cette description constitue une métaphore qui, selon Serres, renseigne sur ce qu'est l'espace moderne et permet de le distinguer d'un espace classique « *discret, emboîté, forcément axé statique ou organisé en une seule fois, dans un concept unique* ». La littérature selon Christian Devillers, permet donc à Serres de renseigner sur l'espace moderne, sur cet espace « *infini* », « *nébuleux* », construit dans la temporalité et que « *les événements peuvent structurer* ». Elle constitue donc pour l'architecte-urbaniste une source de savoir pour appréhender une dimension « *fondatrice de la pensée moderne de l'espace* » : le rapport entre le temps et l'espace.

Paul Chemetov défend, quant à lui, une origine de la modernité avant tout « *baudelairienne* » (réf.4, 2003, p.49). C'est donc une modernité différente de celle du mouvement moderne en architecture qui s'avère revendiquée et privilégiée « *le nouveau surgit au milieu de l'ancien* » et une « *conscience aiguë, poétique, comparative* ». La "bonne" modernité en architecture serait donc celle qui manifeste sa capacité à éviter le double écueil que sont le passéisme et la table-rase. Michel Cantal-Dupart avoue pour sa part avoir découvert trop tardivement que « *l'art nouveau est porté par Apollinaire ! Pendant très longtemps, je croyais que c'était porté par Le Corbusier et ses copains. Pas du tout ! C'est*

porté par Apollinaire... ». Il en vient ainsi à constater le caractère d'anticipation et de précurseur que joue la littérature par rapport à l'architecture et à déclarer qu' « *il n'y a pas de mouvement artistique qui aille jusqu'à l'architecture qui n'ait pas de racine dans l'écriture* » (entretien).

A même de délivrer des enseignements précieux pour l'architecte, la littérature est donc envisagée comme une source de savoir qui mérite un intérêt particulier de la part de l'architecte. La fermeture sur elle-même et l'absence d'attention prêtée au point de vue des écrivains, d'écoute de leurs mises en garde fait d'ailleurs partie des reproches récurrents que les grands architectes-urbanistes font à leurs prédécesseurs modernistes. Roland Castro critique ainsi le Bauhaus et Le Corbusier (« *en tant que théoricien* ») pour leur conception d'une modernité empreinte d'une « *pensée systématique totalisante* » oublieux d'une autre modernité, celle « *incarnée* » par Franz Kafka, Robert Musil, Walter Benjamin, Stefan Zweig, André Breton (réf.5, 1994b, p.53) et dont se revendique cet architecte contemporain en s'opposant à celle des architectes modernistes.

C'est dans une perspective finalement similaire que Bruno Fortier convoque les surréalistes et les situationnistes dans *l'Amour des villes*. Il souligne la justesse de leur mise en garde contre les CIAM et les architectes modernistes qui « *avaient des villes une vision si courte* » et « *rigide* » (réf.17, 1994, p.155-157) et rappelle combien ceux-ci défendaient une autre modernité. Les écrivains anticipaient des désastres architecturaux et urbanistiques qui auraient pu être évités si une attention suffisante avait été accordée à leur point de vue comme l'explique plus en détail Bruno Fortier en entretien alors que je l'interroge sur ce que la littérature peut apporter à l'architecte :

« Si vous regardez par exemple les surréalistes - ou les variantes, parfois très proches, de certains écrits surréalistes qui ont été les situationnistes ensuite -, ce sont les premiers à avoir dit que les modèles de villes modernes, enfin rationalistes, sur lesquels on s'extasiait encore dans les années 50, - quand les situationnistes écrivaient - étaient d'un rasoir achevé et qu'on allait vers des catastrophes sur le seul plan de l'ennui, on allait vers une ville catastrophique. On trouve ça presque partout chez les situationnistes, chez tous pratiquement, bien. On est là en 50, 52, 58.

Personne chez les architectes ne disait ça à l'époque, c'était l'enthousiasme le plus féroce pour les grands ensembles qu'on était en train de construire. Donc on voit bien que des biais littéraires sont intéressants à exploiter dans ce genre d'approche. Qui disait à l'époque qu'on allait mourir d'ennui dans ces cages à lapins ? Personne chez les architectes, strictement personne ! Ça a commencé, les architectes ont commencé à avoir un peu de doutes sur l'urbanisme des tours et des barres dans les années 70, commencé seulement. Les étudiants, si en 68 les étudiants. Ça a commencé en 68, mais dans la profession, il n'y avait pas le moindre doute, on continuait comme avant. Je ne dis pas que ce qu'on fait aujourd'hui est mieux hein. La littérature a été précurseur sur cette appréciation là par exemple. »

(entretien)

Avec la verve qui lui est propre, Roland Castro enfonce un peu plus le clou en constatant qu'effectivement, les théories d'une modernité architecturale simplificatrice ont été construites « *dans le consensus général* » et que « *seule Christiane Rochefort dans Les Petits Enfants du siècle a dévoilé l'horreur du grand ensemble* ». Comme l'architecte se plaît à le rappeler d'une manière récurrente (réf.2, réf.10, 1994b, p.36 et 80), l'écrivaine dont le roman

paraissait en 1961, fait partie des très rares intellectuels et artistes (avec Maurice Pialat et *l'Amour existe* sorti en 1960 ou Henri Lefebvre et *Le Droit à la ville* paru 1968) à avoir vu ce que le modernisme préparait comme désastre, à avoir prédit les conséquences du « *délire de l'après-guerre* ».

❖ *Ville contemporaine et ville du futur : enseignements de la littérature du XIX^e et mises en garde de la science-fiction*

Si nos faiseurs de ville font donc référence à la littérature et rendent hommage à ses pouvoirs visionnaires, à l'acuité avec laquelle elle a su dévoiler, bien avant d'autres, les excès du modernisme et contenait donc des enseignements auxquels auraient dû être sensibles les architectes de cette époque, ils exhortent également à prendre en compte ce qu'elle peut avoir à dire sur la ville contemporaine et sur la ville du futur.

Paul Chemetov explique que l'« *architecture urbaine* »¹ s'inscrit en réalité dans la perspective d'une « *réflexion [qui] fut entamée dès le siècle passé par les philanthropes, les réformateurs et ceux qui révolutionnaient l'art ou la société. Baudelaire comme Engels, Fourier comme Horeau, Villermé comme Cerdà* » (réf.2, 1995, p.16).

Et si la littérature du XIX^e comprend son lot d'enseignement sur la manière dont doit être envisagée l'action sur la ville contemporaine, la science fiction permet d'attirer l'attention sur les écueils à éviter en se donnant à voir comme un contre-modèle, une contre-utopie. Le roman d'Aldous Huxley notamment est utilisé à plusieurs reprises par différents architectes : la représentation cauchemardesque de la ville et de la société qu'il propose est utilisée comme un témoignage pour attirer l'attention sur l'état du monde actuel ou celui qui se prépare. Elle se donne à voir comme un procédé de dramatisation. La crise sociale actuelle et le dictat de la marchandisation du monde qui menacent « *nos sociétés* » sont, selon Paul Chemetov, inscrits dans « *le roman prémonitoire d'Huxley, Le Meilleur des mondes* »² (réf.65, 2002). Dans une perspective similaire Henri Gaudin intègre deux citations de ce même ouvrage pour critiquer la société actuelle de consommation (réf.31, 2003, p.159). Il utilise une nouvelle fois *Le Meilleur des mondes* comme une parabole du cauchemar urbain pour critiquer la ville des réseaux et l'approche machiniste (réf.4, 2003, p.125-126). Quelques dizaines de pages plus loin, il récidive et place, en épigraphe à un chapitre intitulé « *idéologie de la technique* », un extrait du même ouvrage. La science fiction prend dans cette perspective les allures d'un scénario catastrophe, cauchemardesque de la technocratie et du scientisme (réf.30, 2003, p.159). Elle donne l'alarme sur les risques encourus par une approche progressiste fondée sur une fascination pour la technique et l'approche rationaliste.

¹ Les tenants de l'architecture urbaine s'efforcent de penser l'action architecturale dans sa dimension contextuelle, d'accorder une importance particulière aux liaisons entre les édifices. Ils privilégient la réflexion à une échelle urbaine. L'architecture urbaine constitue un mode de pensée dominant dans le champ de l'architecture depuis les années 1980.

² Cette citation est tirée d'un article paru dans *L'Humanité* le 20 juin 2000 et qui a été publié une nouvelle fois dans l'anthologie *Un architecte dans le siècle*, 2002, pp.425-427.

1.2.2. S'inscrire dans une approche plus sensible et émotionnelle

- ❖ *Peindre des villes ou des espaces urbains : des références littéraires "contextuelles", "locales"*

La référence littéraire ou poétique s'avère également employée pour décrire certains espaces urbains. L'architecte-urbaniste emprunte ainsi aux écrivains des fragments de leurs descriptions de villes ou d'espaces qui la constituent. Il fait ainsi appel à une approche plus sensible des réalités urbaines et plus descriptive que ne pourrait l'être celle d'experts de la question urbaine. Cette pratique de la référence permet à l'architecte d'adopter plus ou moins explicitement une attitude de contemplateur, d'observateur en mobilisant l'écrivain ou le poète qui symbolise, comme les pages précédentes ont eu l'occasion de le préciser, la figure du promeneur, du flâneur. Pour évoquer des espaces particuliers, des références "locales", "contextuelles" sont mobilisées. Le faiseur de ville a en effet tendance à privilégier le recours à des écrivains et des œuvres s'étant saisis de ces lieux pour les mettre en scène, et dont le nom reste associé directement à l'imaginaire d'un espace ou d'une ville. Pour exemple, afin d'évoquer la banlieue et la périphérie, et son intérêt pour les espaces qui les composent, Paul Chemetov convoque des auteurs tels Cendrars et renvoie à des œuvres comme *Zone Verte* de Dabit, *Les Ritals* de Cavanna, *Loin de Rueil* de Queneau. Lorsqu'il choisit d'évoquer Rome et ses merveilles, Henri Gaudin sollicite Stendhal et ses descriptions des espaces romains, l'écrivain ayant fait un voyage dans cette ville et immortalisé ses impressions (réf.3, 2003, p.37). Pour évoquer par exemple son admiration pour une des places italiennes, Henri Gaudin cite l'écrivain : « *rien ne me paraît plus beau que la place de Monte Cavallo : "Elle est fort irrégulière, c'est là le reproche que lui font les nigauds à goût appris" disait déjà Stendhal.* » (réf.4, 2003, p.38).

Des villes comme Nantes également convoquent aussi implicitement un imaginaire littéraire dont l'architecte use et abuse dans ses discours. Certaines figures d'écrivains apparaissent en effet incontournables comme le rappelle Alexandre Chemetoff qui explique que « *quand on travaille à Nantes on s'intéresse nécessairement à Gracq* » et que les œuvres littéraires et poétiques présentent un enjeu important pour le faiseur de ville puisqu'elle constitue « *une manière de comprendre les villes* » (entretien). Ville dans laquelle cet architecte a beaucoup construit, Nantes est aussi une ville paradigmatique pour un architecte-urbaniste tel que Michel Cantal-Dupart qui y a passé sa jeunesse et ne s'est pas lassé, durant l'entretien, de rappeler l'importance qu'elle jouait pour lui et combien il l'associait à des figures littéraires comme Julien Gracq mais aussi Jules Verne. Une attention à la pratique de la référence chez une architecte comme Ariella Masboungi permet de confirmer le caractère convenu de la référence *locale, contextuelle*. En effet, du fait de son rôle de médiatrice et de présentatrice des grands événements du champ de l'urbanisme, elle constitue un bon baromètre des conventions et normes de ce champ. Or dans ses discours, les références contextuelles apparaissent particulièrement importantes : lorsqu'est évoqué la ville de Nantes, elle utilise à plusieurs reprises la référence à Julien Gracq, lorsqu'il est question de Gênes, c'est Maurizio Maggiani qui est cette fois-ci sollicité à plusieurs reprises, et enfin, lorsque Saint-Etienne s'avère placée sous le feu des projecteurs, c'est à Jean-Noël Blanc en

en sa qualité d'"écrivain stéphanois"¹ (Masboungi 2006, p.68) qu'Ariella Masboungi ne manque pas d'avoir recours. L'utilisation de ce genre de ces références chez cette actrice constitue un indice du caractère conventionnel de l'utilisation de certaines œuvres de la littérature dans le milieu urbanistique pour parler de l'identité de la ville. Pour l'ouvrage publié sur Nantes, la référence à l'œuvre de *La Forme d'une ville* de Julien Gracq s'avère même incluse, aux côtés d'ouvrages à dominante technique, dans la bibliographie finale pourtant sommaire qui ne comporte que quatorze titres (Masboungi 2003, p.192).

❖ *Décrire poétiquement des projets architecturaux ou urbanistiques*

Les références à la littérature permettent donc d'évoquer des espaces en s'inscrivant dans une perspective ouverte par l'écrivain ou le poète, une approche plus descriptive et plus sensible des lieux. Elles s'avèrent également utilisées pour appréhender le projet architectural ou urbanistique et le mettre en valeur. Renzo Piano par exemple, lorsqu'il évoque la Potsdamer Platz sollicite, au travers d'une citation qu'il applique à sa propre œuvre pour en souligner la beauté, Joseph Brodsky. Prix Nobel de littérature en 1987, ce poète et écrivain russe constitue une autorité de premier choix pour valoriser la réalisation.

**Une citation de Joseph Brodsky
comme procédé de mise en valeur de la Potsdamer Platz de Berlin**

« La place est un lieu de rencontre et d'échange : c'est le microcosme où se reflète la complexité multiforme de la ville entière. Ici, la place est cernée par les eaux. Parce que l'eau est importante à Berlin, elle est sur la Potsdamer Platz. L'eau unit aujourd'hui ce qui était divisé hier par le Mur : c'est la continuité. L'eau, comme le temps, est source de beauté, écrivait Joseph Brodsky. »

(réf.11, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.103)

L'architecte récidive et utilise le même procédé lorsqu'un journaliste l'interroge sur son projet de village technologique pour la science et la recherche commandé par le Consorzio Genova High Tech à Gênes sur la colline des Erzelli (le projet est appelé « Leonardo » par Renzo Piano). La référence participe ainsi à la mise en scène poétique du projet et du site sur lequel il doit se construire.

¹ Même si ses autres qualités de sociologue et professeur dans une école d'architecture ont été également mentionnées, ce qui apparaît important est que ce personnage hybride soit sollicité dans l'espace de débat et de mise en scène qu'est l'atelier « *projet urbain* ».

**Convoquer Leopardi dans le récit d'un projet architectural poétique,
le projet « Leonardo » à Gênes**

« Je l'imagine comme une sorte de petite acropole d'où l'on peut voir la mer, comme du pont d'un navire, un "porte-avions pacifique". De ce grand parc, le plus grand de Gênes, on peut voir l'infini. Et toi qui aimes Leopardi, tu comprends ce que je veux dire par là : d'ici, on voit seulement l'horizon et on peut comprendre le sentiment incroyable de l'infini. »

(réf.18, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.155)

Un autre exemple s'avère particulièrement emblématique de cette utilisation de la référence. Il est tiré du célèbre *Naissance de l'hôpital*, récit sur le mode du journal du projet de l'hôpital Robert Debré par son concepteur, Pierre Riboulet. Dans le passage ici retranscrit, l'architecte choisit d'évoquer ses inquiétudes et ses attentes concernant le projet. Pierre Riboulet décrit ses doutes, ses angoisses concernant la réception future de son projet et s'interroge sur la capacité qu'aura la future réalisation à « *toucher les gens* » qui pratiqueront cet espace. Pour ce faire, il s'appuie sur une métaphore de « *l'architecture qui chante* » qui constitue une allusion à *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry. Cette référence donne de la force à son discours qui lui-même donne de la force à son projet architectural.

**L'allusion à Paul Valéry ou la mise en scène des doutes concernant la réception du
projet : l'hôpital Robert Debré sera-t-il une « architecture qui chante »**

« Est-ce que ça chante ? Cette maquette d'avant-hier, tournée sous différents éclairages, maintenant qu'il y a des échelles plus subtiles avec les décrochements des niveaux hauts, les verticales des tours d'ascenseurs, les passerelles suspendues, pour moi chante. Est-ce parce que j'ai énormément intériorisé cette chose, parce qu'il y a cet enfantement – encore la biologie ? Est-ce que j'entends cette musique parce qu'elle est ma musique ou bien existe-t-elle objectivement maintenant, en dehors de moi ? Si oui, est-ce que d'autres peuvent l'entendre, surtout s'il y avait passage au réel ? Est-ce que la musique peut être la même dans l'édifice réalisé, c'est-à-dire cette maquette agrandie mille fois, dans laquelle on marche, on vit. Une autre musique. L'essentiel, c'est que, quelque part, "ça parle" dans ce monde de silence, de coupure. Spécialement dans un hôpital, c'est là la seule réponse possible de l'architecture face à l'angoisse et à la mort.

"Le fond du sac, disait Le Corbusier vers la fin de sa vie, c'est d'émouvoir." Pas facile de toucher les gens qui viendront ici, par ce langage-là, le seul qui pour finir compte. Tout doit venir de la force de l'œuvre, c'est-à-dire la force de ce que je saurais ou non extraire de moi pour lancer le mouvement initial, donner le départ, pour que d'autres forces ensuite viennent s'y agréger. »

(réf.1, Riboulet 1994, p.51)

- ❖ *S'inscrire dans une approche sensible : jouer sur le registre des sens, de l'émotion, de l'intuition et de la révélation*

L'intégration de références littéraires ou poétiques dans ses discours permet également au grand architecte-urbaniste de prendre ses distances avec une approche techniciste ou scientifique de la question urbaine et de revendiquer au contraire une perspective plus sensible, plus « *poétique* ». La référence participe donc plus ou moins directement à une remise en question du référentiel moderniste et d'une approche rationaliste et technocratique des modes de production de la ville. En épigraphe d'un chapitre dont l'enjeu est la critique d'une conception trop euclidienne des rapports à l'espace ainsi qu'une conception trop scientifique et technocratique de l'action sur la ville, Henri Gaudin choisit une citation de Robert Musil qui remet en cause l'axiome moderniste de la rue comme ligne droite lui préférant une approche plus méandreuse.

« FRACTAL

Ah oui, une rue (disent les gens) quelque chose de droit, de clair comme le jour, qui sert à marcher dedans. Et soudain, vous éprouvez un sentiment de supériorité colossal, comme un clairvoyant parmi les aveugles. Vous vous dites : je sais parfaitement qu'une rue n'est ni droite, ni claire comme le jour, qu'elle peut-être aussi bien, analogiquement quelque chose de ramifié, de mystérieux, d'énigmatique, avec des trappes, des souterrains, des cachots dérobés et des églises enfouies.

ROBERT MUSIL »
(réf.8, 2003, p.36)

Henri Gaudin va même jusqu'à déclarer sa préférence pour les poètes par rapport aux tenants d'une approche scientifique des phénomènes urbains tels que les « *sociologues thérapeutes, psychologues et autres préposés à l'interprétation* ». L'« *utilité* » des sciences sociales n'est cependant pas remise en question mais jugée insuffisante par l'architecte (réf.1, Gaudin 2003).

En tentant de s'inscrire dans le sillage du poète et de l'écrivain, en se servant du regard qu'ils portent sur les phénomènes urbains, il s'agit donc pour le faiseur de ville de montrer les limites d'une approche trop restrictive de l'action sur la ville qui ne s'appuierait que sur une approche technique et scientifique et de faire la preuve que les erreurs du modernisme ont été comprises. La pratique de la référence poétique ou littéraire participe donc à le positionner d'une manière distinctive par rapport à ses prédécesseurs. Le recours à la littérature assure aussi la mise en scène d'une approche plus attentive aux autres champs de savoirs, à la pluralité des manières d'appréhender la question urbaine, et surtout au refus du cloisonnement dans une approche purement rationnelle. Revenant sur sa motivation de

mobiliser Julien Gracq pour « comprendre » la ville de Nantes, Alexandre Chemetoff explique qu'une telle démarche permet de mesurer qu'agir sur la ville implique « *autre chose, qu'il y a autre chose en jeu que simplement des matériaux / intérêts de construction, de l'aménagement ou des procédures, qu'on est bien là dans une pratique que j'appellerai "ouverte" ou "libre", ce qui fait qu'on peut mobiliser les arts, les lettres, la photographie ou la littérature, la peinture, le cinéma* » (entretien). Au fond l'enjeu de ces pratiques de la référence consiste à témoigner d'une volonté forte de l'architecte de sortir d'un champ d'expertise qui relèverait simplement d'un savoir technique pour assurer la synthèse avec d'autres domaines de compétences et proposer un projet enrichi par une approche plus sensible des espaces urbains :

« L'idée de fond, c'est que l'architecture et la ville ne peuvent pas être embrassées et comprises uniquement par des voies de l'architecture au sens où l'architecture serait uniquement l'édification d'objets architecturaux et où la ville relèverait uniquement de l'urbanisme, c'est-à-dire de la technique urbanistique (c'est-à-dire : comment faire circuler, etc., etc.). C'est l'idée fondamentale [...] que ces modes de création spécifiques que sont l'architecture et la création urbaine, le projet urbain ont besoin, pour se nourrir, de rapports avec l'art et avec la poésie. [...] Si on reste dans le domaine étroit de sa spécialité technique, on passe à côté de l'essentiel. »

(Le Dantec, entretien)

❖ S'installer discrètement dans la posture du créateur et de l'artiste

La littérature comme la poésie correspondent à un usage particulier de la langue qui s'inscrit dans un registre spécifique relevant davantage du domaine des émotions et d'une approche sensitive que ne le fait l'écriture blanche. Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte* a d'ailleurs parfaitement résumé cette problématique en expliquant que

« L'usage esthétique du langage (le langage poétique) implique en fait une utilisation émotionnelle des références, et une utilisation référentielle des émotions : la réaction sentimentale a précisément pour but de diriger l'attention sur une zone de signification ; on prévoit et suscite des références qui ne sont pas absolument univoques, et des émotions qui ont une précision, liée au terme qui les supporte » (souligné dans le texte initial).

(Eco 1965, p.55)

Recourir à la référence littéraire dans des discours publics, c'est donc se situer dans une démarche plus sensible qui revendique l'émotion comme enjeu du langage mais aussi de la production architecturale et urbanistique. Cette pratique permet donc au faiseur de ville d'« *introduire un autre registre, plus culturel, plus de l'ordre du sens, un registre d'émotions poétiques, des choses plus étranges que littérales, peut-être des grandes déclarations* » (Chaslin, entretien). L'enjeu est donc d'émouvoir le destinataire, de jouer sur le *pathos*, puisque comme le souligne François Chaslin, « *on passe dans un autre monde et si vous êtes attentif à la technique littéraire, etc., vous passez dans des émotions proprement, de sens, de musique, qui sont renouvelées, qui sont extrêmement frappantes, extrêmement nombreuses* » (Id.).

En même temps, l'utilisation de la référence relève également de l'*ethos* et participe à la construction de la figure de l'architecte comme homme sensible, intuitif, créatif. En s'inscrivant dans une démarche d'appréhension des espaces urbains qui est celle du poète ou de l'écrivain, l'architecte se met en scène. La référence lui permet de se rapprocher de l'écrivain ou du poète, elle provoque l'analogie architecte/écrivain. L'exemple de Christian de Portzamparc qui associe fréquemment sa démarche à une approche rimbalienne est particulièrement frappant. Une telle assimilation contribue à lui construire une image proche de celle du poète visionnaire appréhendant la ville et la travaillant d'une manière sensuelle, intuitive, inspirée. Dans l'échange avec Philippe Sollers, au cours de leur conférence-débat, l'architecte n'a de cesse de réaffirmer le parallèle entre sa manière d'appréhender la ville et les modes d'action qui doivent la transformer avec la démarche du poète. Après avoir expliqué qu'« *on pense avec le corps quand on fait de l'architecture* » (réf.4, Portzamparc in Pain 1998), il se met à lire un passage de la *Lettre du voyant* de Rimbaud

« Plus loin, il écrit : "Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens..." »

Les citations de Rimbaud se multiplient dans la suite du discours (réf.6, 2003, p.104-106). Elles soulignent l'importance que prend la vision, la dimension visuelle pour le poète mais aussi pour l'architecte. Le premier incarne une approche sensible et visuelle dont se revendique plus ou moins explicitement Portzamparc selon les moments de son discours.

**Rimbaud, l'incarnation d'une approche sensitive et visuelle de l'espace
dont se réclame Christian de Portzamparc**

« Rimbaud, c'est la vision. Il reparcourt les lieux qui deviennent autres. Toujours, auparavant, il y a eu "du lieu". À partir de là, l'expérience d'émerveillement est une transmutation. Dans la conscience que nous en avons, le lieu, l'espace, le visible sont fondamentalement irréductibles au langage. »

(réf.6, 2003, p.104-106)

La référence à Rimbaud lui permet aussi de renouveler sa méfiance à l'égard du langage rationnel. Façonné par le *logos* qui ne peut se voir que comme « le langage réduit » (2003, p.104-106). Selon lui, « le poète est celui qui réinterroge la dénomination, remet en question le sens lexical réécrit la langue », qui « éprouve à neuf, ou fait rééprouver et imaginer les sensations, et ces idées, que signifient les mots » et « conjure l'aplatissement de la pensée, du langage qui tend à devenir simplement un code » (réf.16, 2003, p.174-177). Là encore, l'enjeu est de s'inscrire dans une comparaison assimilative avec le poète dans sa remise en question d'un usage commun de la langue. Il s'agit de revendiquer une approche du discours de l'architecture, mais aussi, métaphoriquement, des productions architecturales et urbanistiques, qui relève de l'affect, s'inscrit dans le registre des émotions et leur confère ainsi une puissance particulière.

La référence au poète ou à l'écrivain permet donc à l'architecte de prendre ses distances avec une approche rationaliste. En se comparant au poète, il se donne ainsi à voir

comme un acteur à la sensibilité particulière et met en exergue sa capacité à faire œuvre, à manifester la grâce de l'intuition, l'inscription dans une approche sensitive, sensuelle de l'espace. Sans avoir à s'exposer aux critiques qu'aurait suscitées l'affirmation explicite d'une telle posture, la référence lui permet de s'inscrire implicitement dans la posture de l'artiste, du créateur. En épigraphe de sa « *petite autobiographie* » écrite à l'occasion de la remise du Grand prix de l'urbanisme 2004 (réf.1, 2005, p.52-53), Bernardo Secchi choisit une citation du grand écrivain polonais Witold Gombrowicz empreinte de modestie.

**La référence ou la mise en scène discrète (mais efficace) du faiseur de ville
comme artiste**

« Je ne connais ni ma vie ni mon œuvre. Je traîne le passé derrière moi comme la queue vaporeuse d'une comète, et sur mon œuvre, j'en sais bien peu. »

(W. Gombrowicz, *Testament*, Pierre Belfond, Paris, 1968).

Le texte de l'architecte se trouve ainsi placé sous le signe de cette autorité et entre en résonance avec les propos de l'écrivain et sa démarche. La référence permet d'associer le travail urbanistique à une œuvre et par là-même, implicitement, l'architecte à un artiste, à un créateur.

1.2.3. S'appuyer sur des autorités pour concevoir et mettre en scène son travail architectural et urbanistique

Comme invitait déjà à le penser la citation qui précède, la référence s'avère également utilisée par l'architecte-urbaniste pour évoquer son travail sur les espaces urbains et le mettre en valeur dans son discours. La littérature, mais aussi les discours spécialisés sur celle-ci, et notamment la sémiologie, sont invoqués comme véritables sources d'inspiration pour le travail du faiseur de ville et comme autorités pour justifier ses prises de position et son approche architecturale et urbanistique.

❖ *Inspiration méthodologique et outil de mise en scène*

- *Une source d'inspiration et de légitimation majeure : Georges Perec et ses « méthodes »*

Les ouvrages de Georges Perec sont les plus revendiqués par les grands architectes-urbanistes étudiés comme modèles d'inspiration pour penser leur action sur la ville et les étapes qui la précèdent. Alexandre Chemetoff choisit par exemple de recourir à *La Vie mode d'emploi* (réf.1, 1998, p.22) mais aussi plus vaguement parfois simplement à son auteur, Georges Perec. Il le convoque notamment à deux reprises dans une conférence donnée sur le paysage au Pavillon de l'Arsenal en 2006. L'écrivain y est donné comme un exemple à suivre pour découvrir et appréhender l'espace et le paysage et penser l'action qui va s'y dérouler (réf.1 et réf.2, Chemetoff 2006). Pour ses prises de positions concernant l'action sur la ville et les manières de l'envisager, Jean Nouvel également appelle, selon ses mots, « à la

rescousse » le *Penser-Classer* de Georges Perec aux côtés du *Discours sur l'histoire* de Roland Barthes (réf.14, Nouvel in Goulet 1987, p.166). Enfin, dans la petite autobiographie qu'il livre à l'occasion de la remise du Grand Prix spécial du Jury du Grand Prix de l'urbanisme en 2004 (2005), Bernardo Secchi avait fait part des différentes influences l'ayant aidé à constituer son approche d'urbaniste, à appréhender la ville contemporaine. Aux côtés de Milan Kundera figure là encore Georges Perec avec ses méthodes d'appréhension de l'« *infra-ordinaire* ».

« Un progetto per l'urbanistica »

Les deux villes, Jesi et Sienne, chargées d'une histoire porteuse de tabous, mais aussi traversées par la contemporanéité d'une société en ébullition, nous posaient deux types de problèmes. Nous avons vite pris conscience que, pour les résoudre, il fallait une nouvelle connaissance de la ville, une nouvelle stratégie cognitive, de nouveaux instruments critiques qui nous permettraient de rendre compte des grands mouvements du vingtième siècle. En particulier : l'émergence de l'irréductible autonomie du sujet, d'où l'importance du quotidien et du caractère corporel de la ville ; la démocratisation de l'espace et, par conséquent, la nouvelle géographie des valeurs symboliques ; enfin, la fragmentation et l'éparpillement de la ville, donnant naissance à une forme urbaine inédite.

Dans *Les testaments trahis*, Milan Kundera nous parle du compositeur Janacek qui, au début du XX^e siècle, en avance sur son temps, essaie d'enregistrer les propos qu'il entend dans la rue, les sonorités de la ville quotidienne. Son carnet à la main, Janacek inventait sa propre notation musicale. Notre carnet à la main, nous sommes nous aussi sortis des bibliothèques et des méthodes analytiques traditionnelles pour parcourir la ville en écoutant le son des discours et des pas des habitants ; pour tenter de capter l'ordinaire, de décrire, à la façon de Georges Perec, l'infra-ordinaire ; pour décomposer la ville dans ses matériaux fondamentaux et la recomposer à nouveau dans d'autres systèmes de significations. Là encore, *La modification* de Michel Butor n'était pas loin. »

(réf.5, Secchi 2005, p.59-60)

Dans les différents ouvrages co-écrits par Philippe Panerai, Georges Perec s'avère pour le coup réellement omniprésent. Dans le chapitre final de *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, intitulé « *Construire la ville : 1975-1995* » qui a pour objectif de « *préciser quelques pistes* » pour « *faire la ville* », soulignant l'importance d'une démarche d'état des lieux et de prise en compte du caractère historique des espaces urbains, mais aussi de la vie quotidienne qui s'y déroule, l'architecte et ses collaborateurs conseillent de se livrer à un « *jeu à la Perec* » (réf.6, 1997, p.178). Incluse dans une leçon d'urbanisme à dimension fortement pragmatique qui a le « *faire la ville* » comme enjeu, la référence littéraire est ici donnée comme modèle. Les récidives sont nombreuses. Dès les premières lignes de l'introduction de *Versailles : Lecture de ville* (1980), l'ouvrage tout entier est placé sous l'avertissement de Georges Perec tiré d'*Espèces d'espaces* qui exhorte à se défaire de toute « *idée préconçue* » et de « *cesser de penser en termes tout préparés* » (réf.2, 1980). L'écrivain Oulipien s'avère mobilisé comme un modèle à suivre. Les méthodes d'investigation des villes qu'il propose dans *Espèces d'espaces* permettent de sonder les pratiques quotidiennes des lieux. L'inventaire tel que la préconise Perec, est en effet conçu comme une « *une phase d'observation minutieuse des objets, où l'on cherche à les décrire* », sans discrimination pour le banal et l'ordinaire à même d'enrichir précieusement les

méthodes de travail de l'architecte (réf.3, 1980, p.99). *Penser/Classer* enfin est également cité largement comme source d'inspiration récurrente dans *Villes neuves et villes nouvelles* (réf.5, 1986, p.36) et *Tissus urbains* (réf.2, 2003, p.10). Une preuve de plus, s'il en fallait, de l'importance qu'a pu jouer Georges Perec et les expériences d'appréhension de l'espace auxquelles il se livre dans son œuvre littéraire est la présence récurrente de ses ouvrages dans les bibliographies des productions de l'équipe versaillaise à laquelle appartenait Philippe Panerai.

- *L'utopie*

En tant que genre s'étant saisi de la question du « *faire la ville* » et ayant tenté de la régler par des propositions de projets de société, l'utopie constitue également une source importante d'inspiration revendiquée par les architectes. Dans l'extrait qui suit par exemple, Jean Nouvel exhorte à s'appuyer davantage sur ces œuvres et tenter d'en tirer des conséquences, de tenter d'en réaliser, d'en concrétiser certaines propositions.

« Réalisme et utopie ou cerner l'utopie réalisable et la concrétiser.

"Une utopie, c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité. Qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances l'ont provisoirement empêchée car autrement elle ne serait qu'une impossibilité... L'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraîne dans ce phénomène complexe que nous appelons vie. "

Robert Musil, *L'homme sans qualité**

"Je confesse aisément qu'il y a chez les utopiens une foule de choses que je souhaite voir établir dans nos cités. Je le souhaite plus que je ne l'espère. "

Thomas More, *L'utopie*.

[...]

La plupart des conditions de vie sur l'île d'Utopie sont aujourd'hui réelles dans certains pays et celle d'entre elles qui paraissait la plus inaccessible (travailler 6 heures par jour) ressemble étrangement à une utopie qui nous touche du doigt : la semaine de 35 heures. More, les révolutionnaires rédacteurs de la Déclaration des droits de l'Homme, Owen, Fourier, Considérant, Cabet, Proudhon, Godin, Engels, Marx, autant d'utopistes préoccupés par le réel, par l'évolution des conditions sociales matérielles, autant de pierres de fondation de l'idéologie socialiste. Les utopies du XIX^e siècle ont fortement contribué à faire le réel du XX^e siècle.

Leur force a obligé le monde politique à se situer par rapport à elles, a dynamisé le monde des sciences et des arts.

Faisons le point des utopies du XX^e siècle. Cernons-les. Analysons les causes de leurs échecs. Analysons et sauvons les acquis des avant-gardes. Sans prolonger la linéarité du mythe du progrès, ne perdons pas le fil de ses méandres et rejetons le fatalisme, le conservatisme, le totalitarisme. Fustigeons les thèses futuristes et leurs refus des acquis de l'histoire, dénonçons l'insécurité d'une politique de l'immobilisme qui brandit le spectre de la peur et cache son vrai visage sous le masque hypocrite de la sécurité.

Soyons assez réalistes pour faire d'un projet pour le troisième millénaire une extension du possible. »

(réf.16, Nouvel in Goulet 1987, p.167)

Certains principes plus particuliers développés par les utopistes retiennent aussi l'attention. C'est le cas par exemple de la rue-galerie de Charles Fourier à laquelle Pierre Riboulet - en s'appuyant aussi sur l'analyse qu'en donne André Breton, dans son *Ode à Charles Fourier* - accorde toute une longue réflexion qui donnera lieu à un article (1979 in 2003, p.147-175)¹. La rue-galerie constitue une influence importante pour cet architecte qui déclare avoir « *puis[é] là une inspiration pour [s]es projet et créer des dispositifs spatiaux* » et donne Fourier comme modèle précisant que ses propositions sont d'actualité pour changer la ville. Mobilisés par l'architecte, intégrés à sa réflexion, certains principes sont ainsi qualifiés d'« *utopie concrète* » (1979 in 2003, p.173).

- *Afficher aussi des spécificités, des préoccupations personnelles*

Certaines références plus personnelles apparaissent également sollicitées. Elles s'avèrent plus individuelles dans le sens où elles renvoient à des auteurs, des œuvres ou des genres moins utilisés par les autres grands-architectes urbanistes et, surtout, sont employées pour souligner des dimensions présentées comme fortement individuelles et distinctives par ces acteurs. L'enjeu est alors de mettre en valeur et d'afficher des manières individuelles de concevoir l'action sur la ville, de tenter de se démarquer des pairs. Il s'agit également de « *se faire comprendre* », « *donn[er] la formule* » et faire en sorte qu'elle touche l'auditoire ou le lecteur, donc de faciliter sa compréhension du point de vue de l'architecte et de remporter ainsi son approbation, son adhésion.

Utiliser la référence pour évoquer son travail d'architecte et le légitimer

« **C.D.P.** Lorsque j'ai construit le château d'eau en tour de Babel, je le voyais comme le détournement d'un programme fonctionnel. À cette époque, l'étalement visuel des nécessités techniques accumulées, poussait au détournement. Je me posais la question de la tyrannie de ce langage de la fonction technique. L'architecture pouvait-elle sortir de là, ne plus se tenir seulement dans l'utile ? La forme moderne pouvait-elle n'être que la réponse technique à une contrainte ? Je ne vois pas la forme d'un objet d'abord. Je vois la forme du vide. Je vois qu'un objet contient et permet une forme vide dans laquelle nous habitons.

Un jour, j'ai découvert que Lao-Tseu avait écrit la même chose : "Ma maison ce n'est pas le mur, ce n'est pas le sol, ce n'est pas le toit, c'est le vide entre ces éléments, parce que c'est là que j'habite." Je suis tombé sur ce texte, ému, dans les années 80. C'est ce que j'essayais de dire depuis 1972 sans être compris. On me disait toujours : mais c'est négatif, votre histoire de vide, d'espace... À partir de ce jour-là, j'ai cité Lao-Tseu et depuis, tout le monde me comprend. On me dit que c'est très bien. Le vide, grâce à Lao-Tseu, n'est plus perçu comme un négatif. Il a donné la formule. »

(réf.9, Portzamparc in Portzamparc, Sollers 2003, p.125)

¹ Cet article a été publié en 1979 dans le n°32-33 de la revue *Espaces et sociétés* sous le titre « Un espace de non-pouvoir : la rue-galerie de Charles Fourier » soit après la soutenance de sa thèse dont la troisième partie traitait des utopies (Fourier, Marx, etc.). Il a été également intégré dans l'anthologie *Ecrits et Propos* (2003, pp.147-175).

La référence assure ainsi une plus-value considérable au discours de l'architecte puisqu'elle permet d'énoncer les grands principes de son action, de définir sa manière d'agir et la légitimer en montrant que d'autres « artistes » ont recours au même type de démarche. Cette pratique se retrouve d'ailleurs chez les divers acteurs de l'échantillon enquêté. Elle semble donc être une caractéristique importante de l'élite des architectes-urbanistes. Alexandre Chemetoff s'appuie ainsi sur une longue citation empruntée à Marguerite Duras sur la technique du repérage qu'elle défend comme une attention à ce qui est présent sur un site particulier, une capacité à en saisir l'atmosphère, à « *laisser venir de l'extérieur à vous* », et surtout à s'intéresser aux territoires proches plutôt qu'à des territoires étrangers et lointains. L'architecte paysagiste et urbaniste prend cette technique d'appréhension territoriale comme un modèle, la présente comme une source d'inspiration pour son propre travail (réf.1, 1984).

Le faiseur de ville peut également jouer sur une récurrence des mêmes images, des mêmes références pour évoquer certains axiomes de son référentiel personnel et structurer la mise en scène des manières d'envisager l'action sur la ville. Deux écrivains peuvent être pris comme exemple pour Renzo Piano : Marguerite Yourcenar et Italo Calvino. Afin d'aborder le caractère incertain de la « *création* » architecturale, ses difficultés et ses tâtonnements - en somme un grand *topos* associé à la figure de l'artiste et de son travail tourmenté - c'est Marguerite Yourcenar qui est appelée à la rescousse.

**Mettre en scène son travail :
l'architecte soumis aux affres de la création**

« Il faut avoir le courage de regarder dans le noir sans savoir ce que l'on cherche.

Autre malentendu : les moments créatifs sont des moments inattendus. Marguerite Yourcenar a écrit : "Créer, c'est regarder dans le noir." J'ai souvent cette sensation qu'il faut avoir le courage de regarder dans le noir, sans savoir ce que l'on cherche, avec patience. La patience n'est pas la résignation. Mais ceux qui croient trouver tout de suite se font des illusions. Ce qu'ils ont trouvé est presque toujours le résultat d'un long cheminement antérieur, ou d'un emprunt inconscient.»

(réf.3, Piano 2003, p.224)

Pour évoquer à nouveau cet aspect de son travail architectural, cette même référence est également utilisée par Renzo Piano lors de ses entretiens avec Renzo Cassigoli. Si l'architecte n'utilise pas cette fois-ci la citation mais l'allusion « *regarder dans le noir* » (réf.2, 2007, p.25-26), celle-ci est cependant tout de suite repérée et identifiée par le journaliste. Ce dernier connaît en effet très bien l'architecte et ses écrits et donc sa « bibliothèque » personnelle, son stock personnel de références. La notion de « *ville heureuse* » que l'architecte emprunte à la préface des *Villes invisibles* d'Italo Calvino revient également comme un *leitmotiv* pour évoquer un principe de son action qui consiste, même dans les « *villes malheureuses* », à identifier les espaces et principes qui « *échappent au malheur* » pour les « *détecter* » et leur « *redonner force* ». L'enjeu consiste à ce « *que la ville se renouvelle à partir de ses meilleures parties et non, au contraire, que le pire déteigne sur l'ensemble* » (réf.1, 2005, p.21). Cette idée que, « *dans l'enfer reconnaître ce qui n'est pas l'enfer et lui consacrer de l'amour et du temps* » (réf.1, 2005, p.21) est énoncé par Renzo Piano comme un principe essentiel de son action qui a même donné son titre à l'ouvrage qu'il

publie en collaboration avec Ariella Masboungi : *Penser la ville heureuse* (2005). Il la convoque régulièrement et la décline pour évoquer ses différents projets et réalisations qu'il décrit comme une application de ce principe comme la Potsdamer Platz à Berlin (réf.9, 2007, p.81). Il exhorte par exemple à « *imposer en banlieue cette recherche de la "ville heureuse"* » (réf.4, 2007, p.41).

Ainsi, l'emprunt à l'écrivain d'un principe transféré à l'action architecturale ou urbanistique est employé par l'architecte comme un *leitmotiv*, une sorte de slogan pour aborder et mettre en relief un des axiomes de sa pensée et de son agir. Pierre Riboulet utilise également dans plusieurs de ses discours les grands romans pour penser et communiquer sur son travail de composition.

Mettre en scène la réalisation architecturale comme le fruit d'un travail de composition complexe mais caché

« Les romans de Queneau sont les plus rigoureusement construits qui soient, mais on ne voit pas directement cette composition. [...] »

La construction de Proust est réellement fabuleuse, une véritable architecture, [...] C'est la construction d'un monde, d'une société complète, rivale de la société réelle et ses innombrables relations, une construction mentale presque surhumaine. [...] »

Comme dit Céline – je cite de mémoire –, "le passager du paquebot n'a pas à connaître ce qui se passe dans les soutes". Autrement dit, il jouit de la mer, du vent, du paysage, il ne voit pas le travail de l'écriture – harassant, épuisant –, celui de la composition.

Les écrivains en général cachent jalousement ce travail.»

(réf.3, Riboulet 2003, p.88-89)

Henri Gaudin excelle particulièrement dans cette pratique des références visant à énoncer les grands principes, les notions centrales de son travail. Pour évoquer le labyrinthe, la mythologie grecque et la littérature du moyen âge s'avèrent alors particulièrement mobilisées. Lorsque le seuil ou encore l'isthme sont décrits André du Bouchet et Friedrich Hölderlin sont par exemple appelés à la rescousse. Dans chacun de ses ouvrages et dans chacun de ses discours oraux, des références littéraires ou poétiques sont utilisées pour évoquer son approche architecturale. Dans *Seuil et d'ailleurs* (2003) par exemple pour préciser l'importance de la notion d'entre-deux et de seuil, Friedrich Hölderlin est convoqué au travers d'une citation de *Pain et vin* qui décrit poétiquement l'isthme comme point de rencontre entre eau, ciel et terre (réf.8, réf.9, 2003, p.82 et 83). Afin d'évoquer l'importance du « *blanc* » et du vide, l'articulation entre « *dehors* » et « *dedans* » (notions qui assurent un rôle fondamental dans la pensée de l'espace et la manière d'appréhender l'architecture d'Henri Gaudin), la poésie d'André du Bouchet apparaît mobilisée d'une manière extrêmement importante.

La poésie comme source d'inspiration personnelle d'Henri Gaudin

« La poésie contemporaine, notamment celle d'André du Bouchet, me montrait intimement, elle aussi, que rien n'est séparé ; que le vide de l'espace est là pour faire affluer la matière. Depuis Mallarmé en tout cas, le vide n'est plus ce qui les sépare. Aujourd'hui, on entend beaucoup parler de fragment, de rupture, de césure : la poésie comme système de séparation, de mort. C'est un contresens, car précisément tous ces entre-deux, ces riffs, ces clairières, ne sont pas là pour séparer, mais pour réunir, relier. »

(réf.1, Gaudin in Gaudin, Edelmann 2003a, p.74-75)

Henri Gaudin revendique d'ailleurs une influence directe de la poésie sur ses réalisations architecturales. Comme se plaît à le rappeler Frédéric Edelmann¹, l'architecte déclare par exemple avoir travaillé pour le musée Guimet avec « *en tête* » des poèmes d'André du Bouchet (réf.b, Edelmann in Gaudin, Edelmann 2003b, p.72).

Si la référence s'avère employée pour évoquer son travail personnel, elle l'est également pour prendre position par rapport à certains confrères, par rapport à certaines tendances architecturales. Dans la critique de l'historicisme effréné qui fut un temps la grande mode du champ architectural, pour la tourner en dérision et affirmer une approche personnelle distinctive, Jean Nouvel s'appuie sur Jorge Luis Borgès et son fameux *Pierre Ménard, auteur du Quichotte (Fictions)*.

Jorge Luis Borgès au secours de la critique de l'historicisme de Jean Nouvel : prendre position dans les débats architecturaux et urbanistiques de son époque

« Mais l'humour est aussi une arme. Et il est des polémiques sérieuses au point qu'il m'arrive d'en perdre jusqu'à mon sens de l'humour. Celle sur l'historicisme par exemple. J'aimerais avoir le talent de Borgès qui épingle avec finesse le fameux Pierre Ménard qui souffre les affres de l'écriture en recopiant ligne après ligne, mot après mot, le Don Quichotte. Il faudra que je fasse don de ce texte sur les délices de la copie aux Archives de l'Architecture Moderne et, au diable l'avarice, à l'archiviste de l'IFA. Mais revenons à l'énergie des catastrophes. En termes d'architecture, j'aime récupérer des éléments *a priori* jugés comme négatifs et les transformer en positifs, soit par leur renversement, soit par leur excès. Comme un judoka utilise la force de son adversaire à son profit. »

(réf.4, Goulet 1987, p.76)

Le même procédé s'observe chez Henri Gaudin par exemple. Afin d'affirmer une architecture et un urbanisme engagés face au « *nihilisme* » de certains confrères que, selon cet architecte, Rem Koolhaas incarne à merveille, il va recourir à des citations empruntées au *Macbeth* de William Shakespeare sur l'art engagé, à deux citations de Friedrich Hölderlin sur

¹ Frédéric Edelmann est journaliste sur les questions architecturales et urbaines pour le journal *le Monde*.

la volonté d'action par rapport à l'état du monde et enfin convoquer Robert Anselme, écrivain militant. Ces références permettent donc à Henri Gaudin de revendiquer une posture d'architecte engagé, d'exprimer l'état de fait d'un monde sur lequel le faiseur de ville ne doit pas renoncer à agir.

❖ *Le recours à la sémiologie et à l'analyse de discours*

Une autre caractéristique des références pour penser et dire le travail architectural ou urbanistique est que celles-ci ne se limitent pas à la poésie et à la littérature mais relèvent également des discours qui les prennent pour objet et notamment de la sémiologie. Ce ne sont donc pas seulement la littérature et la poésie qui intéressent les grands architectes-urbanistes mais aussi les techniques d'analyse qui ont tenté de les sonder. Elles sont pensées comme des outils en partie transposables dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Cette utilisation des concepts empruntés à la sémiologie pour penser, décrire et analyser l'architecture apparaît typique de la génération 68. Jean-Louis Violeau avait d'ailleurs évoqué cet engouement pour cette science des signes et précisé que les jeunes architectes allaient même jusqu'à assister aux séminaires de Roland Barthes par exemple. Dans les années 1970, la sémiologie correspondait à une véritable mode. Elle allait cependant s'estomper, s'éroder, victime des excès de certaines analyses. La pertinence de transpositions jugées excessives fut ensuite largement remise en question par des observateurs mais aussi les architectes eux-mêmes. L'usage a donc été par la suite moins systématique même si les discours des architectes-urbanistes restent marqués par cette influence et qu'ils continuent de la convoquer d'une manière plus parcimonieuse mais néanmoins caractéristique. La sémiologie et le discours sur la littérature appartiennent donc bien au référentiel architectural et urbanistique contemporain. Revenant sur l'histoire de ces matrices permettant de penser le « *faire la ville* », Christian de Portzamparc explique l'importance de certains concepts empruntés à l'analyse littéraire dans la réflexion collective et individuelle :

**La ville comme « œuvre ouverte » (Eco),
l'architecture comme l'« intertextualité » (Kristeva)**

« Dans les années 30, 40, 50, l'idée de la planification moderne était de créer un espace, une ville entièrement maîtrisée. Non ouverte au futur, enfin parfaite. Là aussi, dans un tout autre objectif, la méthode de la technique conduisait à une "solution finale", définitive pour la ville. [...] L'idée apparaît assez vite dans les années 60, que cette relation au temps de l'urbanisme moderne est oppressive, totalitaire. Au contraire, les projets de Constant, de Friedman dont j'ai parlé, ce sont des utopies qui ont pour germe l'idée d'une ville qui aurait eu du temps devant elle, qui ne serait pas fermée, qui se continuerait – cette idée d'œuvre ouverte qui revient tout le temps dans les années 60, et dont Umberto Eco fait une description. Evidemment, dans l'urbanisme de cette époque cela passe encore par des mégastructures techniques peu flexibles. Ces mégastructures resteront des idées de planification impossibles du hasard. Le quartier de la Défense par exemple est aussi une mégastructure complexe, un parking géant portant la ville. Mais l'idée de l'œuvre en progrès a l'avenir pour elle. »

(réf.20, Portzamparc in Portzamparc, Sollers 2003, p.191)

Christian de Portzamparc a également recours à une autre notion centrale en analyse littéraire, celle de l'intertexte, qu'il dit avoir été essentielle dans sa manière de penser l'espace et le travail architectural :

« J'ai pris conscience de cela il y a assez longtemps, dans les années 70, en lisant Julia Kristeva et sa théorie de l'intertexte : "Un texte répond à un texte." Je prolongeais en disant : un espace répond à un espace.

Cette idée que l'on ne travaille jamais, que l'on ne crée jamais à partir de rien, mais toujours dans un champ constitué, vaut autant pour l'espace que pour le texte.»

(réf.12, Portzamparc in Portzamparc, Sollers 2003, p.149)

Les diverses influences que s'attachent à préciser Bernardo Secchi pour son travail mené sur la question urbaine témoignent également bien de l'importance du rôle joué par la sémiologie et l'analyse de discours. Michel Foucault, Roland Barthes, et plus largement la rhétorique sont évoqués d'une manière récurrente (réf.4, 1999; réf.3, 2005, p.56-57). Si l'urbaniste s'avère être italien, il n'en demeure par moins que l'architecture française a été particulièrement influencée par l'architecture italienne (Cohen 1984). Par ailleurs, Bernardo Secchi est un intellectuel polyglotte qui connaît bien la France et en maîtrise non seulement la langue, mais aussi la culture. Rien d'étonnant donc, à ce qu'il partage avec les grands architectes-urbanistes français un certain nombre de caractéristiques et s'inscrive dans des tendances et des pratiques de références similaires. Plus qu'importante, l'influence de la sémiologie et de la rhétorique a été prépondérante chez cet acteur. L'urbaniste italien a en effet consacré plusieurs années de sa vie à mener une étude sur la structure narrative des textes et projets d'urbanisme qui fut publiée sous le titre *d'Il racconto urbanistico (Le récit urbain)*. Ce travail propose une analyse des problématiques et conceptions de l'urbanisme en ayant recours aux outils de l'analyse de discours. Il constitue un bon exemple du souci réflexif qu'ont eu les faiseurs de ville d'une certaine génération qui a amorcé un retour critique sur les pratiques et discours de la profession et le travail des prédécesseurs. Tentant de tirer partie des opportunités d'une ouverture extradisciplinaire vers la sémiologie et la sémiotique, des travaux dans le même genre furent menés par les architectes français et notamment par le groupe de Versailles auquel appartenait Philippe Panerai. Avec l'aide de l'Institut de l'Environnement, ce groupe avait par exemple organisé un séminaire en 1973, publié en 1974 sous le titre *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme, sémiotique de l'espace* (réf.6, Panerai et al. 1980, p.173).

Cités dans de très nombreux discours d'architectes-urbanistes, certains ouvrages apparaissent comme des incontournables. *Le degré zéro de l'écriture* en est une illustration. Il est utilisé par Bruno Secchi (réf.3, Secchi in Masbouni 2005, p.35), Henri Gaudin, Paul Chemetov, ou Bernard Huet par exemple, mais aussi par Philippe Panerai et ses collaborateurs. Bernard Huet décrit comme le « *degré zéro de l'architecture* » certaines démarches modernistes (celle d'architectes allemands, une partie des Hollandais, Mart Stam, Hilberseimer, dont « *l'élémentarisme* », « *le point, la ligne, le cube, comme objets minimaux* » fondaient les bases d'une nouvelle religion et dans lesquelles l'esthétique, était « *évacuée* ») (réf.4, B. Huet 2003, p.44). D'autres concepts utilisés par l'analyse de la littérature, la sémiotique ou la sémiologie remportent également un franc succès, « *l'œuvre*

ouverte » (réf.8, Mangin, Panerai 1988, p.183), « *l'écriture amodale* » (réf.16, Gaudin 1984, p.118) ou encore le « *vivre ensemble* »¹ que Bernardo Secchi dit emprunter à un cours donné par Roland Barthes au Collège de France (1976-1977 "comment vivre ensemble") pour évoquer la logique de son projet à Prato (réf.6, Secchi in Masboungi 2005, p.63).

❖ *La mise en scène d'une production architecturale concrète*

Enfin, une des dernières petites variantes du recours à la littérature pour parler du travail architectural ou urbanistique concerne les références qui évoquent un rapport direct entre une réalisation concrète et un écrivain ou un poète. La référence est alors utilisée pour décrire la production architecturale et la mettre en scène. À la fin d'un ouvrage sur la Cité de la musique, est retranscrite intégralement une lettre de Philippe Sollers, « *Aux musiciens* » (réf.a, Sollers in Portzamparc 1986, p.42). Evidemment fort élogieux, le point de vue de l'écrivain sur la production architecturale se voit ainsi intégré dans le champ de l'architecture. Par l'approche poétique et sensible du bâtiment qu'il propose, l'homme de lettres en assure une mise en valeur. Cette référence de l'écrivain assure une plus-value considérable à la production architecturale en indiquant qu'elle a spontanément ému non seulement un destinataire, mais un destinataire dont la légitimité culturelle et sociale s'avère considérable.

Quelque peu différent, mais s'inscrivant finalement dans un même procédé de valorisation de la production construite, un autre genre de référence consiste à ce que l'architecte évoque lui-même sa propre « *œuvre* » en la présentant comme le produit d'une collaboration avec un écrivain ou en soulignant son travail sur une dimension littéraire. C'est notamment le cas de Pierre Riboulet, qui, par deux fois (réf.20, réf.21 2003, p.220 et 224), fait référence au travail de l'Oulipo pour évoquer la bibliothèque universitaire de Saint-Denis et évoquer cette « *poésie dans la ville* » :

« La référence à la philosophie des Lumières est ici de l'ordre de l'évidence et c'est avec plaisir que j'ai vu apparaître la belle phrase de Sade dans la fresque de l'Oulipo sur la façade du bâtiment pont »,

(réf.21, Riboulet 2003, p.224).

Comme j'avais eu l'occasion de le préciser aussi dans le chapitre précédent, dans diverses réalisations (La Fondation Cartier à Paris, le Zlatý Anděl à Prague, ou encore l'hôtel Puerta Amercia à Madrid), Jean Nouvel se plaît à jouer avec des références littéraires en les sérigraphiant sur les bâtiments ou en en faisant un argument fort de la rhétorique du projet.

En définitive, insister sur ces références permet à l'architecte de mettre en scène sa collaboration, réelle ou symbolique, avec des écrivains. Un tel procédé participe à rendre manifeste sa capacité de dialogue avec d'autres acteurs extérieurs à son champ professionnel. Il souligne également le caractère original de son travail de production. Au final, il valorise donc aussi le grand architecte-urbaniste en tant qu'acteur et confère une valeur particulière, culturelle à sa réalisation.

¹ En réalité, comme j'ai eu l'occasion de le préciser dans le premier chapitre, dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt proposait déjà une réflexion sur l'« *être-ensemble* ».

Au terme de ces dernières analyses, il apparaît que les grands architectes-urbanistes revendiquent une influence de la littérature sur leur travail et l'utilisent largement pour évoquer celui-ci. Que l'influence de la littérature soit réelle ou qu'elle relève d'une simple mise en scène, d'une pure logique de communication n'apparaît pas comme un point très important. Ce qui apparaît essentiel est bien plutôt que ces acteurs choisissent de l'employer dans leurs discours publics pour évoquer la manière dont ils conçoivent leur travail. La référence est donc *donnée à voir* comme un moyen pour l'architecte d'élaborer sa stratégie de travail sur les espaces urbains.

Tantôt témoignage sur les représentations et pratiques sociales, source documentaire pour appréhender l'histoire des espaces urbains ou leurs identités, ou encore modèle pour penser et mettre en scène le travail du faiseur de ville, les références littéraires et poétiques font l'objet d'usages particulièrement diversifiés.

Les pouvoirs prêtés à la littérature et à la poésie s'avèrent nombreux. Y recourir au travers des références permet d'afficher une préoccupation importante pour les usagers et habitants qu'elle est parfois censée représenter. Elle répond donc à des enjeux de séduction et d'affichage d'une position plus ouverte vis-à-vis des autres acteurs. Elle permet aussi à l'architecte de se mettre en scène comme un individu particulièrement sensible à la dimension historique des villes sur lesquelles il travaille, aux particularités locales, à la mémoire des lieux et à leur identité spécifiques.

Ces différents rôles amènent à la mettre en perspective avec des sciences sociales telles que la sociologie, l'anthropologie ou l'histoire qui ont fait l'objet d'une certaine attention de la part des faiseurs de ville. Cependant, dans les discours des grands architectes-urbanistes, la référence littéraire s'avère nettement plus importante en termes quantitatifs que celles qui renvoient à ces domaines de compétence de ces sciences sociales ce qui s'explique peut-être par les pouvoirs qui lui sont prêtés et notamment celui de proposer avec une écriture au charme inégalé par les sciences sociales une « *expérience intensifiée du réel* », de proposer une « *magie évocatoire, qui, comme une incantation, fait surgir le réel* » (Bourdieu 1998, p.184, 183). La littérature présente en effet l'avantage incomparable d'une approche plus sensible, émotionnelle. Son utilisation assure donc aussi au grand architecte-urbaniste de se maintenir implicitement dans la posture du créateur, de l'artiste. Au cours de cette première exploration, les auteurs et œuvres mobilisées par les architectes urbanistes apparaissent également variés. Il convient de s'y intéresser de plus près dès maintenant.

2. La pluralité des bibliothèques et des « communautés » de référence : mise en scène d'une approche relationnelle et stratégie de distinction

Quelles sont les œuvres et les auteurs utilisés par les grands architectes-urbanistes ? Qu'est-ce qui les motive à avoir recours à certaines œuvres plutôt qu'à d'autres ? Des récurrences s'observent-elles chez ces différents acteurs ? Utilisent-ils des références partagées ou mobilisent-ils au contraire chacun des œuvres et des auteurs fortement différenciés ? C'est guidé par la perspective d'un tel questionnement que s'est construite cette seconde étape de la réflexion sur l'utilisation des références par les grands faiseurs de ville. Pour la mener à bien, je me suis appuyée sur les résultats des analyses ayant comparé les auteurs et œuvres mobilisés par les différents grands architectes-urbanistes mais également sur la synthèse des résultats réalisés à l'échelle du corpus tout entier ainsi que sur les entretiens.

L'enjeu était donc de déterminer les différentes bibliothèques auxquelles les œuvres et auteurs utilisés par les architectes-urbanistes appartiennent, de préciser leurs contours en identifiant les principaux volumes qui se trouvent sur leurs rayons. Le terme de « *bibliothèque* » s'avère ici employé pour désigner non pas un espace matériel mais, comme l'y invitait Pierre Bayard (2006), dans un sens plus figuré, plus métaphorique pour évoquer l'ensemble des œuvres lues ou faisant partie de l'univers mental d'un acteur ou d'un groupe social. Ces « *bibliothèques* » renvoient donc à des communautés de lecteurs ou plutôt de connaisseurs¹ qui relèvent de référentiels différents. Les résultats permettent d'établir que quatre principales bibliothèques s'avèrent être mobilisées par les grands architectes-urbanistes. Ceux-ci en effet ont recours à des œuvres ou des auteurs connus par tous, dont le nom fait sens pour tous. Ils relèvent d'une *bibliothèque globale* renvoyant à la culture française (et donc au groupe social dans son ensemble) dans laquelle l'architecte-urbaniste n'hésite pas à puiser. Par ailleurs, certaines références s'avèrent partagées par des groupes un peu plus restreints qui correspondent à celui des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme et semblent donc davantage appartenir à des *bibliothèques de champs*. Cependant, une attention aux auteurs et œuvres citées par chaque architecte permet également d'observer des variations interindividuelles très fortes. Certains auteurs ou œuvres auxquels il est parfois fait référence sont très peu connus à la fois par tout un chacun mais

¹ Le concept de « *communauté de lecteurs* » trouve en effet ses limites. Pierre Bayard a précisé combien la lecture, en tant que catégorie pertinente privilégiée, méritait d'être réinterrogée et combien son association avec l'idée de connaissance d'une œuvre littéraire devait être relativisée. La communauté à laquelle renvoie la bibliothèque assemble des individus ayant une connaissance assez hétérogène des ouvrages se trouvant sur ses rayons. Certains membres peuvent en effet connaître ses ouvrages d'une manière extrêmement approfondie. D'autres ne pas les avoir lus, mais cependant en avoir une idée très précise par le biais de cours qui ont pu leur être donnés, de conversations, etc. Les ayant lus, d'autres peuvent au contraire ne plus en avoir qu'un vague souvenir, voire les avoir totalement oubliés.

aussi par les confrères et révèlent l'existence d'une *bibliothèque personnelle*. Ces références rares, non partagées constituent un moyen de se distinguer des acteurs "ordinaires" mais aussi des confrères et concurrents en affichant une culture littéraire individuelle spécifique.

2.1. Puiser dans la « *bibliothèque collective* » : l'affirmation d'une articulation au référentiel global

2.1.1. La « *bibliothèque collective* »

Au travers de la pratique de la référence littéraire, les grands architectes-urbanistes renvoient souvent à une culture large, partagée par tous. Certaines des œuvres auxquelles ils font référence appartiennent en effet à une « *bibliothèque collective* » (Bayard 2006, p.28) sur les rayons de laquelle se trouvent des ouvrages qui, s'ils n'ont pas forcément été lus par tous, constituent néanmoins des œuvres qui font sens pour le grand public, des œuvres qui appartiennent à un patrimoine littéraire partagé à grande échelle par un grand nombre d'individus. Comme a pu le démontrer Bernard Lahire en réalisant des enquêtes nombreuses et sur de vastes échantillons, « *l'espace culturel public est encore très largement dominé par la culture littéraire et artistique classique* » (2006b, p.566). La littérature, ou plus exactement certaines œuvres littéraires exercent donc une véritable « *domination symbolique* » (Id. 2006, p.566). Elles relèvent de la norme sociale que participent à entretenir les institutions culturelles ou les médias de masse (radiophonie, télévision, presse écrite), etc., « *la culture littéraire et artistique [étant] parvenue historiquement à s'imposer comme une culture générale légitime* » (Id. 2006, p.629). Celle-ci constitue une norme, une pièce maîtresse de la « *culture générale qu'est censé maîtriser tout homme cultivé* » (Id. 2006, p.629). En tant que principal lieu d'apprentissage de la culture légitime, l'école participe largement à entretenir cette domination de la culture littéraire. Les différentes institutions scolaires (écoles, collèges, lycées) proposent un enseignement de la culture largement polarisé autour des « *incontournables* » et notamment des grands classiques de la littérature et de la poésie. Leurs noms et leurs œuvres font sens pour tout un chacun. Les utiliser permet donc de renvoyer à une communauté extrêmement large, de faire appel à des référents collectifs partagés par un grand nombre d'individus. Mais quels sont précisément les œuvres et auteurs utilisés par les grands architectes-urbanistes qui renvoient à cette « *bibliothèque collective* », à cette culture littéraire communément partagée ?

2.1.2. Les contours de la « *bibliothèque collective* » mobilisée par les faiseurs de ville

Les faiseurs de ville auxquels ce travail de thèse s'intéresse se plaisent à recourir très largement à cette « *bibliothèque collective* » dans laquelle ils vont régulièrement puiser pour construire leur discours et choisir des références. Un grand nombre d'auteurs et d'œuvres utilisés font donc partie des bases de la culture littéraire scolaire. Connus de tous, ils ont été

canonisés par les manuels scolaires¹ ou anthologies et sont considérés comme des « *classiques* ». La synthèse réalisée à l'échelle du corpus permettait de les identifier mais également d'examiner la récurrence de ces incontournables et le nombre d'acteurs de l'échantillon qui y faisaient référence. L'important n'était pas tant de fournir une liste exhaustive des différents auteurs et ouvrages mobilisés par les grands architectes-urbanistes relevant de la bibliothèque collective, que de préciser plutôt quels sont les auteurs et œuvres emblématiques de cette bibliothèque collective mobilisée par ces acteurs. Le choix de description d'un palmarès a donc été privilégié. Pour chacun des auteurs, sont précisés le nombre de références total sur l'ensemble du corpus, mais aussi le nombre d'architectes le citant. Il apparaissait en effet important de mettre en perspective le nombre d'occurrences sur l'ensemble du corpus avec le nombre d'acteurs y ayant recours puisqu'un même architecte pouvait citer un très grand nombre de fois un même ouvrage ou auteur et induire (même si celui-ci n'est cité par aucun autre) un nombre d'occurrences sur l'ensemble du corpus très élevé.

¹ Par exemple, pour une certaine génération arrivant aujourd'hui à l'âge de la retraite, par le fameux Lagarde et Michard.

Tableau 13 :
Quelques exemples d’auteurs et d’ouvrages empruntés à la « bibliothèque collective »

Auteurs	Nombre de références	Nombre d'architectes s'y référant	Exemples d'œuvres utilisées
Grands romans			
Victor Hugo	37	10	<i>Les Misérables, Notre Dame de Paris</i>
Emile Zola	24	5	<i>Au Bonheur des dames, La Curée, Le Ventre de Paris, L'Assommoir, Pot-Bouille</i>
Honoré de Balzac	16	7	<i>Le Père Goriot, La Peau de chagrin</i>
Jules Verne	11	5	<i>20 000 lieues sous les mers, Autour de la lune</i>
Gustave Flaubert	10	5	<i>Madame Bovary</i>
Marcel Proust	8	4	<i>À la Recherche du temps perdu</i>
François-René de Chateaubriand	8	4	<i>Les Mémoires d'outre-tombe</i>
Alexandre Dumas	4	4	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>
Miguel de Cervantès	3	3	<i>Don Quichotte</i>
Guy de Maupassant	2	2	<i>Bel Ami</i>
Léo Malet	17	3	<i>Les Nouveaux Mystères de Paris</i>
La poésie			
Arthur Rimbaud	30	6	<i>Les Illuminations, Une Saison en enfer</i>
Charles Baudelaire	17	6	<i>Les Fleurs du mal</i>
Guillaume Apollinaire	6	3	<i>Alcools</i>
Théâtre			
William Shakespeare	8	6	<i>Macbeth, Roméo et Juliette, Hamlet</i>
Molière	4	4	
Grands récits mythiques			
Homère	19	3	<i>L'Iliade, l'Odyssée</i>
La Mythologie grecque	16	6	
La Bible	13	6	
Contes et fables			
Jean de la Fontaine	10	6	<i>La Cigale et la Fourmi, La Carpe et le Lapin</i>
Swift Jonathan	6	2	<i>Les Voyages de Gulliver</i>
	2	1	<i>Blanche-Neige</i>
	2	1	<i>La Belle au bois dormant</i>
	5	1	<i>Les Mille et une nuits</i>
	1	1	<i>Le petit Poucet</i>
Science-fiction			
Huxley Aldous	6	2	<i>Le Meilleur des mondes</i>
Orwell George	4	2	<i>1984</i>

Les grands romanciers et romans du XIX^e s'avèrent donc les plus souvent mobilisés. Victor Hugo arrive en tête du palmarès des auteurs cités sur l'ensemble du corpus. Emile

Zola, Honoré de Balzac ou encore Gustave Flaubert sont également très fortement sollicités. Ces divers grands auteurs et leurs œuvres apparaissent comme les grands classiques de la culture littéraire française. Comme Alain Viala se plaisait à le rappeler, le « *mythe du Grand Siècle* », du XIX^e siècle comme âge d'or du roman apparaît fortement ancré dans la société française et s'avère même avoir été « *fortifié de génération en génération par l'enseignement de "grands" textes* » (Viala in Dirkx 2000, p.133)¹. Dans un même état d'esprit, pour la poésie, *Les Illuminations*, *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire ou encore *Alcools* de Guillaume Apollinaire ; pour le théâtre, les grandes pièces de William Shakespeare telles *Roméo et Juliette*, *Macbeth* ou encore *Hamlet*, mais aussi celles de Molière, constituent autant d'œuvres anthologiques qui appartiennent à un patrimoine poétique socialement partagé auquel les faiseurs de ville ont recours pour construire leur discours.

Les grands récits empruntés à la mythologie, aux œuvres d'Homère ou encore à la *Bible* apparaissent également largement mobilisés par ces acteurs. Tout comme les contes et fables ou encore certaines œuvres célèbres de la science fiction telles que *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, ou encore *1984* de George Orwell, ils correspondent à des œuvres ayant fortement marqué l'imaginaire collectif et qui s'inscrivent dans des genres à forte ambition allégorique. C'est donc non seulement en qualité de référents collectifs, mais aussi du fait des paraboles et aphorismes qu'elles contiennent que ces différentes œuvres s'avèrent utilisées.

2.1.3. Les enjeux du recours à cette bibliothèque

S'appuyer sur des œuvres et des auteurs très célèbres, appartenant à la « *bibliothèque collective* » et connus par le grand public assure aux grands architectes-urbanistes l'inscription dans une culture socialement partagée. La référence permet alors de mettre en évidence que l'architecte et son destinataire s'inscrivent dans « *un univers culturel commun* » (Bayard 2006, p.101). Elle participe à construire l'*ethos* d'un faiseur de ville soucieux de l'autre. Elle recouvre donc un enjeu identitaire fort pour l'architecte et met en jeu sa capacité à s'inscrire dans le collectivement partagé. Convoquées au sein des discours, la littérature et la poésie créent des effets de résonance avec l'imaginaire du destinataire. Elles favorisent l'« *empathie* » (Ellena 1998, p.122) entre le grand architecte et les destinataires du discours. Réduisant la distance entre le producteur du discours et ceux auxquels il s'adresse, elles encouragent ainsi l'assentiment. Ces références possèdent des vertus communicationnelles considérables comme s'est attachée à le démontrer Laurence Ellena (1998, p.105) en s'appuyant notamment sur les travaux menés par l'équipe de Robert Escarpit². Ces travaux ont démontré le rôle que pouvait jouer la littérature dans une perspective communicationnelle entendu que « *plus les deux interlocuteurs seront dans le même cadre de référence et auront le même "univers symbolique", plus ils auront d'aptitudes à communiquer* » (Ellena 1998, p.109).

¹ Viala A., Saint-Jacques D., 1999, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », in *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*.

² *Systèmes partiels de communication*, textes réunis par Robert Escarpit et Charles Bouazis, Paris, La Haye, MSH de Bordeaux, Mouton, 1972, p.157-172.

En renvoyant à une culture large, partagée par le plus grand nombre, à des œuvres ou auteurs emblématiques de la « *bibliothèque collective* », les références facilitent donc la communication avec un auditoire ou un lectorat. Elles permettent au grand architecte-urbaniste de construire son *ethos* sur le mode du partage. L'intégration de fragments littéraires constitue un moyen pour l'architecte de s'adresser à l'imagination collective. Mobiliser des références littéraires et poétiques communes, faire ainsi appel à une culture partagée facilite en effet l'adhésion au discours. Les références constituent donc une ressource pour revendiquer subtilement une appartenance à un monde commun, pour souligner le partage d'une culture. Elles permettent aux discours des grands architectes-urbanistes de s'inscrire sous le signe d'une proximité qui leur garantit une meilleure réceptivité en stimulant la confiance du destinataire. Les grands architectes-urbanistes contemporains semblent ainsi avoir pris la mesure de la valeur sociale de la littérature et de son potentiel communicationnel entendu que « *les ouvrages littéraires, par leurs symboles, sont plus porteurs de significations que les plans ou les codes des techniciens de la ville* » (Bailly 1977, p.129). Cet enjeu est d'ailleurs parfaitement identifié par certains acteurs du champ de l'architecture qui l'expriment explicitement. François Chaslin par exemple justifie le choix de l'entrée en matière poétique ou littéraire de son émission *Métropolitains* sur l'architecture et l'urbanisme (qui débute systématiquement par la lecture d'une citation littéraire ou poétique) par sa volonté d'« *avoir un assez large public et [de] chanter l'architecture depuis toutes sortes de points de vue* ». Selon lui en effet, la littérature constitue une ressource particulièrement efficace puisque « *les gens aiment beaucoup [...] que l'on aborde cette discipline peu connue, peu présente dans les débats, peu présente dans les médias par ce biais* ».

Puiser dans la « *bibliothèque collective* », mobiliser des références littéraires et poétiques communément partagées, constitue donc un moyen de construire cette « *contextualisation élargie* » qui avait été identifiée comme un des enjeux principaux de la communication que le faiseur de ville engage avec différents acteurs dans la seconde partie de cette thèse. L'objectif est donc de démontrer que « *le champ où interviennent urbanistes et architectes relève, aussi, de celui plus large de la culture* » (Roullin 1998, p.53), d'une culture partagée. Les architectes et urbanistes contemporains se trouvent dans la nécessité de s'adresser à tous, d'être capables de produire un discours à même de séduire et de convaincre différents publics : des usagers et habitants, aux grands maîtres d'œuvres, aux autres professionnels de l'architecture et de l'urbanisme. Les mutations qu'a connues le système d'acteurs de l'action architecturale et urbanistique en ont augmenté la complexité et le caractère interactif. Exclue jusque dans les années 1970 des décisions concernant l'action sur la ville, les usagers et habitants aspirent désormais à occuper une place prépondérante dans ce système. Cette montée en puissance des enjeux participatifs, et plus largement la multiplication des interlocuteurs et intervenants dans le processus de l'action architecturale et urbanistique (du fait d'une division du travail accrue) constituent autant de phénomènes contemporains (qui ont été analysés en détail dans la seconde partie de cette thèse) qui conduisent les architectes à se donner les ambitions d'une approche plus relationnelle dans laquelle le discours assure un rôle fondamental. L'intégration de références littéraires ou poétiques empruntées à une « *bibliothèque collective* », et qui font par conséquent sens pour l'utilisateur ou l'habitant, constitue un moyen d'opérer un rapprochement avec ceux-ci en affichant une appartenance et un attachement à une culture commune entendu que « *l'auteur-habitant parle au lecteur habitant* » (Roullin 1998, p.50). Elle peut donc s'analyser comme

un « *des ajustements [...] entre la connaissance sensible des uns et la connaissance savante des autres* » que Jean-François Roullin appelait de ses vœux en exhortant notamment à une prise en compte des représentations littéraires par les spécialistes de l'architecture et de l'urbanisme (*Id.* 1998, p.51).

Ainsi, l'analyse de références à des ouvrages littéraires empruntés à la « *bibliothèque collective* » (Bayard 2006) éclaire sur les modalités auxquelles les grands architectes-urbanistes contemporains ont recours pour manifester leur ouverture vers les autres acteurs et s'inscrire implicitement dans une approche relationnelle. En renvoyant à des univers, des références communes, les grands architectes-urbanistes mettent en scène le partage d'un imaginaire et d'une culture qui les rapprochent des acteurs "ordinaires". Ces références constituent donc un moyen pour se rapprocher du tout un chacun et de marquer la fin de l'autarcie des architectes, la fin d'une architecture et d'un urbanisme autocentrés, autoréférencés qui avaient conduit à son ostracisme par la société civile, à son rejet profond dans les années 1970. Elle constitue donc une ressource pour affirmer une articulation forte au « *référentiel global* » (Jobert, Muller 1987).

Cependant, si un certain nombre d'œuvres et d'auteurs utilisés par les grands faiseurs de villes s'inscrivent dans cette « *bibliothèque collective* » (Bayard 2006) et témoignent d'une volonté forte d'articulation au « *référentiel global* » (Jobert, Muller 1987), d'autres relèvent d'une culture partagée à des échelles plus réduites qui correspondent à celles des champs de l'architecture et de l'urbanisme.

2.2. S'appuyer sur les bibliothèques de champs : l'inscription dans les référentiels de l'architecture et l'urbanisme

2.2.1. Les bibliothèques de champs et leurs enjeux

Comme le précisait Pierre Bayard, il existe aussi un certain nombre de textes canoniques dont « *la liste varie selon les milieux* » et « *qu'il est pratiquement interdit de ne pas avoir lus, sauf à être déconsidéré* » (2006, p.14). Les champs de l'architecture et de l'urbanisme n'échappent pas à la règle. Si les grands architectes n'hésitent pas à puiser dans une « *bibliothèque collective* » à une vaste échelle, celle de la société dans son ensemble, il semble également que les bibliothèques de champs constituent une autre réserve à laquelle ceux-ci ont largement recours. Les bibliothèques de champs comprennent un certain nombre d'ouvrages et d'auteurs essentiels dont la connaissance et la mobilisation dans leurs discours constituent un enjeu de reconnaissance interne. Ils permettent en effet aux grands architectes-urbanistes de faire la démonstration de leur maîtrise de la culture de ces champs professionnels, des normes et conventions sociales et culturelles qui les régissent.

Les bibliothèques de champs correspondent à un des attributs parmi d'autres des cultures de champs. Leur maîtrise représente un enjeu d'affirmation d'appartenance identitaire et ce d'autant plus que les architectes, du point de vue de leur rattachement ministériel, apparaissent comme des « *professionnels de la culture* » (Lahire 2006b, p.111) et qu'ils ambitionnent par ailleurs fortement, depuis le début des années 1970, de se faire reconnaître comme des intellectuels à part entière. Comme le précise à juste titre Bernard Lahire, les professionnels de la culture sont ceux qui « *dépendent le plus de marchés culturels classiquement légitimes ou qui sont en situation de se mesurer le plus fréquemment à des normes légitimes classiques – bourgeoisie et petite-bourgeoisie culturelles essentiellement* ». Ils s'avèrent donc être particulièrement soumis aux « *effets de légitimité de l'ordre culturel dominant* ». Leurs réseaux de sociabilité professionnelle et les us et coutumes des milieux dans lesquels ils évoluent impliquent en effet une « *"bonne tenue culturelle" permanente* » et un travail de construction de l'image de soi comme homme cultivé. Du fait de ces caractéristiques, puisqu'au sein même du champ professionnel de l'architecture, « *ces individus sont plus que d'autres amenés à se juger et à s'évaluer à l'aune des normes culturelles* » (Lahire 2006b, p.60), les enjeux concernant la mise en scène de leur propre culture apparaissent particulièrement importants.

Ainsi, si la mobilisation d'ouvrages littéraires ou poétiques appartenant à la « *bibliothèque collective* » (Bayard 2006) assure l'affirmation d'une articulation au « *référentiel global* » (Jobert, Muller 1987) et le partage de référents collectifs avec l'ensemble des acteurs sociaux, le recours à certains incontournables des bibliothèques de champs permet quant à lui d'inscrire un peu plus fortement le grand architecte-urbaniste dans la communauté des faiseurs de ville et dans celle des architectes en faisant la démonstration de sa maîtrise des normes et conventions de ces univers. Un certain nombre d'indices permettent d'ailleurs de corroborer cette affirmation de l'existence de bibliothèques de champs et de la présence d'ouvrages de littérature et de poésie sur ses rayons. Tout d'abord, les ouvrages de la collection « *Projets urbains* », qui reflètent et relayent les problématiques

dans l'air du temps dans le champ de l'urbanisme constituent d'excellents indicateurs des us et coutumes du champ de l'urbanisme. Or, dans leurs bibliographies pourtant très succinctes et ne comprenant que quelques incontournables sur la ville traitée, aux côtés des ouvrages de spécialistes, de professionnels de l'architecture et de l'urbanisme, se trouve par exemple pour Nantes (Masboungi 2003), le célèbre ouvrage de Julien Gracq, *La Forme d'une ville*. Au-delà de la bibliographie, dans ces ouvrages ou ceux du « *Grand Prix de l'urbanisme* », la littérature et la poésie s'avèrent largement présentes au travers de nombreuses références. Ariella Masboungi y a ainsi recours (2003; 2004; 2005; 2006), mais aussi les divers acteurs convoqués qu'ils soient architectes-urbanistes (Christian de Portzamparc in Masboungi 2005, Benardo Secchi in Masboungi 2005, Renzo Piano in Masboungi 2005, Alexandre Chemetoff in Masboungi 2003), commentateurs (Frédéric Edelmann in Masboungi 2005) ou critiques (François Chaslin in Masboungi 2005). Un autre indice de l'utilisation de la littérature comme convention sociale et pratique culturelle légitime du champ des faiseurs de ville peut-être trouvé dans l'émission *Métropolitains* de François Chaslin. Le critique a en effet systématiquement recours à une citation d'écrivain ou de poète pour introduire chaque émission. Il propose parfois aussi lors de certaines émissions un point focal sur une question littéraire ou poétique. Certains indices permettent donc de confirmer que la référence littéraire correspond à un usage, certes discret, mais bien en vigueur, et suffisamment significatif pour laisser penser qu'elle recouvre un certain nombre d'enjeux importants.

En soulignant le caractère convenu de certaines références employées par ses étudiants de l'Institut d'urbanisme de Paris ou par les professionnels de l'architecture et de l'urbanisme qu'il observe et interroge pour les besoins de la revue *Urbanisme*, Thierry Paquot avait introduit implicitement cette idée d'une bibliothèque de champs à laquelle participeraient la littérature et la poésie. Raillant ce conformisme des pratiques poétiques et littéraires, il mettait en évidence l'existence d'une « *sainte trinité* » composée d'Italo Calvino, de Georges Perec et Julien Gracq (Paquot 2001). Sa démonstration s'appuyait sur quelques observations telles que les références dans les copies d'étudiants ou encore celles apparaissant lors de ses rencontres avec des professionnels. Le philosophe invitait au prolongement de l'enquête sur des bases plus solides expliquant qu'« *il faudrait tenir scrupuleusement les comptes des citations, en indiquer les pourcentages selon les périodes, et puis classer les auteurs* ». Son classement reposait en effet sur les estimations de ventes des ouvrages, il observait ainsi qu'« *arrive en tête Georges Perec (un peu plus de cinquante mille exemplaires), talonné par Italo Calvino (trente mille exemplaires, toutes éditions confondues), suivi par Julien Gracq (deux tirages)* ». Le critère de l'estimation des ventes atteint rapidement ses limites comme le souligne lui-même Thierry Paquot puisqu'« *il n'est pas certain que le plus vendu soit le plus cité* ».

En s'appuyant sur un très grand nombre d'observations, un corpus solide, et un relevé systématique des références, l'enquête menée dans le cadre de cette thèse permet de relever le défi d'une analyse minutieuse de ces phénomènes. L'identification des références appartenant à une bibliothèque particulière aux faiseurs de ville a été rendue possible par le croisement entre les références utilisées par les différents acteurs de mon échantillon : certains auteurs et certaines œuvres revenaient d'une manière extrêmement récurrente chez ces individus. Ce critère quantitatif permettait d'apprécier la banalité de certaines références sans pour autant permettre de les différencier nettement de références empruntées à la « *bibliothèque collective* ». Certaines questions posées à ces acteurs durant les entretiens ainsi que des observations au-delà des frontières du corpus dans les champs de l'architecture

et de l'urbanisme permettaient de dessiner avec plus de certitude les contours des bibliothèques de champs.

2.2.2. Les contours des bibliothèques de champs

Un des premiers constats qui peut être établi concernant cette bibliothèque des faiseurs de ville est de souligner son caractère fortement conventionnel. En effet, un certain nombre des pratiques de la référence littéraire et poétique par les architectes conduisent à les analyser comme régies par certaines « *modes* », certaines « *obligations* » et s'explique par le « *sui-visme* » de ces acteurs (Paquot).

❖ Le palmarès des auteurs et ouvrages emblématiques

Auteurs	Nombre d'architecte s'y référant	Nombre de références	Œuvres
Walter Benjamin	9	13	<i>Écrits français (Paris, capitale du XIX)</i>
Italo Calvino	7	11	<i>Les Villes invisibles</i>
Franz Kafka	6	14	<i>La Métamorphose, Le Château, le Procès</i>
Raymond Queneau	6	11	<i>Courir les rues, Zazie dans le métro, Loin de Rueil</i>
Jean-Paul Sartre	5	25	
Georges Perec	5	19	<i>Penser/Classer, La Vie mode d'emploi, Espèces d'espaces, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien</i>
Julien Gracq	5	13	<i>La Forme d'une ville</i>
Louis Aragon	5	13	
Roland Barthes	5	11	<i>Le Degré zéro de l'écriture</i>
Paul Valéry	5*	9*	<i>Eupalinos ou l'architecte</i>
Jorge Luis Borges	5	8	<i>Fictions</i>
Umberto Eco	5	6	<i>L'Œuvre ouverte</i>
André Breton	4	16	
André Malraux	4	10	
Robert Musil	4	7	<i>L'Homme sans qualité</i>
Berthold Brecht	3	15	
Francis Ponge	3	11	
Gustave Flaubert	2*	2*	<i>Dictionnaire des idées reçues</i>

*Si ces auteurs appartiennent à la bibliothèque collective, les ouvrages de ces auteurs ici cités proposent une représentation de la figure de l'architecte et occupent par conséquent une place particulière dans la bibliothèque du champ de l'architecture.

Le tableau qui précède permet d'établir le palmarès des principaux auteurs et œuvres des bibliothèques de champs utilisées par les grands architectes-urbanistes de l'échantillon enquêté. Plutôt que de le commenter linéairement dans les lignes qui suivent, il semblait intéressant de s'inscrire dans une démarche analytique regroupant les auteurs et les œuvres en fonction des raisons pour lesquelles ils s'avèrent mobilisés d'une manière récurrente. Cette catégorisation permet de compléter les données quantitatives données dans le tableau

par des informations qualitatives fournies par une analyse fine du corpus, mais aussi par les entretiens.

❖ *Les écrivains ou ouvrages paradigmatiques*

• *Une représentation particulière de l'espace*

La présence d'un grand nombre d'auteurs et d'œuvres dans le palmarès de la bibliothèque de champ s'explique par la manière dont ils ont investi l'espace, la ville, une ville, ou certains de ses lieux. Des espaces ont en effet « *connu[s] de prestigieuses transpositions littéraires* » (Westphal 2007, p.252) et de nombreuses villes apparaissent « *elles aussi filtrées par le livre* » (Id. 2007, p.253). Le nom de certains auteurs reste ainsi fortement attaché à des espaces ou des villes particuliers et *vice-versa*, certains noms de villes convoquent immédiatement un imaginaire littéraire ou poétique spécifique dans lequel des écrivains ou œuvres spécifiques assurent un rôle central. D'autres auteurs ont préféré mettre en fiction des notions plus générales, telles que celle d'espace, construire des villes imaginaires, et s'éloigner d'un référent directement identifiable dans la réalité quotidienne des villes. Autant de relations privilégiées qu'il ne convient pas ici d'explorer en détail mais simplement de suivre comme fil directeur puisque celles-ci fournissent une clé de lecture particulièrement pertinente pour expliquer les caractéristiques d'un grand nombre d'ouvrages des bibliothèques de champs.

En tête du palmarès, Walter Benjamin (13 réf., 9 archi.) et ses *Écrits parisiens* dont *Paris, capitale du XIX^e siècle* constitue le grand incontournable par excellence. Cet auteur incarne l'être sensible, le flâneur, le promeneur, mais aussi le penseur, l'intellectuel tantôt émerveillé, tantôt sceptique devant la modernité. Une modernité qu'il concevait d'une manière fondamentalement différente de celle des architectes modernistes. Pour les grands architectes-urbanistes qui ne se lassent pas de le convoquer, il constitue le personnage emblématique d'une approche poétique et sensible de la ville et de la modernité.

Certains auteurs comme les Oulipiens par exemple ont également fait de la ville un thème de prédilection de leur écriture. Dans *Les Villes invisibles* (1972), ouvrage aux principes de construction cachés extrêmement élaborés, Italo Calvino (11 réf., 7 archi.) s'est par exemple amusé à décliner différentes villes imaginaires et invisibles. Ce livre fait partie des grands classiques chez les faiseurs de ville. Une anecdote racontée par Michel Cantal-Dupart en entretien souligne la prégnance de cet ouvrage dans la culture du milieu. Celui-ci explique en effet qu'à une certaine époque alors qu'il ne connaissait pas encore le fameux livre d'Italo Calvino, ses connaissances l'empêchèrent avec délicatesse de combler cette lacune :

« J'avais, inconsciemment ou consciemment, j'ai beaucoup écrit sur la ville invisible, sur les révélations de la ville et forcément, on m'a aussitôt offert Calvino, donc Les Villes Invisibles, je dois en avoir 3 ou 4. Le premier, c'était quelqu'un de l'équipe qui était avec nous. »

(Cantal-Dupart, entretien)

Les expérimentations littéraires et poétiques auxquelles se livrent certains oulapiens pour appréhender la ville comme Raymond Queneau (11 réf., 6 archi.) ou Georges Perec (19 réf., 5 archi.) retiennent tout particulièrement l'attention des grands architectes-urbanistes.

Ainsi, pour Raymond Queneau, son recueil de poèmes *Courir les rues* (1967) et deux de ses romans, *Zazie dans le métro* (1959) et *Loin de Rueil* (1944) sont mobilisés par les faiseurs de ville. Les ouvrages de Georges Perec auxquels il est fait référence sont plus nombreux encore avec, dans l'ordre décroissant des plus cités, *Penser/Classer* (1985), *La Vie mode d'emploi* (1978), *Espèces d'espaces* (1974), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). L'œuvre de Georges Perec s'est plu à interroger tout particulièrement l'espace et la manière de l'appréhender, d'en rendre compte, de s'en saisir comme l'objet d'un jeu littéraire et poétique permanent. Dans *Espèces d'espaces*, il choisit d'interroger la notion d'espace en se lançant dans une « *typologie hasardeuse des espaces classés selon diverses espèces* » (Paquot) allant de la page, du lit, de la chambre, à l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, le pays, l'Europe, le monde, et enfin l'espace. Dans *Tentative d'épuisement parisien*, il pratique la description en la poussant jusqu'à ses limites extrêmes et se met au défi d'une exhaustivité impossible. Animée d'une même tentation d'épuisement d'une portion du réel, sur le principe de la « *reproduction en écorché* » (Paquot), *La Vie mode d'emploi* tente de retracer la vie d'un immeuble dans le 17^e arrondissement de Paris, entre 1875 et 1975. La description se veut méthodique, extrêmement minutieuse. Chaque chapitre se focalise sur un espace de l'immeuble. Les différentes histoires fragmentaires finissent par s'assembler dans un immense puzzle.

Sur le mode du jeu poétique ou littéraire et d'expérimentations audacieuses, les oulipiens ont donc placé au cœur de leur réflexion l'espace et certains lieux (dont la ville et ses constituants font partie), soit autant d'objets au cœur du travail architectural et urbanistique. Pour tenter de s'en saisir comme objets littéraires, les écrivains se sont soumis à des contraintes importantes, un peu comme le faiseur de ville lorsqu'il intervient sur ces espaces. Par ailleurs, appartenant à la même génération que les grands architectes-urbanistes contemporains, ces figures oulipiennes ont également souvent croisé leur route. Ils se sont parfois plu à franchir les frontières du monde architectural et urbanistique. Ainsi, si Perec n'est pas le plus cité, il est cependant celui des oulipiens dont la présence a certainement été la plus prégnante dans le champ de l'architecture. Ami des architectes, il n'a pas hésité de nombreuses fois à traverser les frontières et entrer dans le champ de l'architecture. Il a ainsi été présent à des jurys de diplômes, invité dans les écoles pour des cours ou encore dans des grand-messes du monde architectural ou urbanistique pour donner son point de vue. Il a donc été un écrivain particulièrement familier des faiseurs de ville. Ne résistant pas au plaisir de livrer ses anecdotes personnelles en entretien, Michel Cantal-Dupart se plaît à raconter son « *compagnonnage extraordinaire avec Georges Perec* » qu'il considérait comme son « *copain* » (entretien). Lorsque l'écrivain était coopérant en Tunisie et recherché du fait de son engagement politique, l'architecte l'a financièrement aidé à fuir le pays. Il raconte également comment, quelques années plus tard, il l'a fait inviter pour qu'il fasse un discours à Sophia Antipolis devant un public d'industriels et de professionnels du bâtiment qui fut totalement conquis par l'écrivain. Ce sont donc tout à la fois les sujets traités, leurs liens avec des préoccupations architecturales et urbanistiques qui expliquent la présence de certains auteurs et œuvres sur les rayons des bibliothèques de champ, mais aussi les éventuelles connivences qui ont pu exister entre des individus appartenant à une même génération, soucieux d'amorcer le dialogue entre architecture et urbanisme d'un côté et littérature et poésie de l'autre.

S'intéressant notamment à Nantes dans *La forme d'une ville* (1985), Julien Gracq a également laissé une empreinte particulièrement forte chez les faiseurs de ville. Dans

l'émission de *Métropolitains* qui suivit sa mort le 23 décembre 2007, François Chaslin déclarait que la perte de « *ce magnifique écrivain des sites et des villes qu'était Julien Gracq* » avait « *affecté le monde de l'architecture* ». Autre pilier des bibliothèques de champs de l'architecture et de l'urbanisme, *La Forme d'une ville* est inlassablement convoquée lorsque la ville de Nantes est abordée. Dans cette œuvre l'écrivain plonge dans les tréfonds de sa mémoire avec comme projet littéraire de mettre en lumière le rôle paradigmatique que la ville a joué sur lui en influençant considérablement la manière dont il s'est construit. Il propose de la « *remodel[er] selon le contour de [s]es rêveries intimes* » et de lui « *prêt[er] chair et vie selon la loi du désir plutôt que celle de l'objectivité* » (Gracq 1985, p.7). Cette approche subjective et sensible a conquis les grands architectes-urbanistes qui se plaisent à s'y référer couramment. Elle leur permet implicitement de prendre leurs distances avec une approche purement rationnelle et scientifique de l'espace et de s'inscrire ainsi implicitement dans une démarche plus proche de celle des habitants. Si Julien Gracq se disait influencé dans sa trajectoire par la ville de Nantes, l'inverse est également vrai. Désormais, évoquer Nantes en faisant allusion à Julien Gracq constitue une véritable convention, voire même une banalité tant l'écrivain et la ville forment un couple mythique et passionnel dans l'imaginaire professionnel des faiseurs de ville. En outre, la double appartenance du Julien Gracq au monde littéraire et au domaine des sciences sociales en fait également un auteur particulièrement intéressant à mobiliser pour les architectes-urbanistes. La légitimité de l'écrivain se trouve en effet renforcée par celle du géographe. Julien Gracq est considéré par les professionnels de l'architecture et de l'urbanisme comme un véritable expert de certaines questions et donc comme un acteur particulièrement précieux puisque doté d'une double compétence. David Mangin confie ainsi que son goût pour Julien Gracq s'explique aussi par les analyses que l'écrivain propose des logiques de l'urbanisation, par la manière dont il en éclaire les mécanismes cachés. Selon l'architecte Julien Gracq dévoile par exemple dans la nouvelle *Habiter New York*¹ « *le tout venant de la construction : un jeu constant de négociation entre les promoteurs, des règles d'urbanisme, les élus et des professionnels d'architecture et que cette évolution des règles vers le moins dense, vers le plus dense, etc.* » (entretien).

- *Des œuvres ayant mis en scène l'architecte et l'architecture*

En tant qu'elles ont représentées, non pas tant l'espace, mais bien plutôt la profession, l'architecte lui-même, certaines œuvres trouvent également leur place sur les rayons de la bibliothèque du champ de l'architecture. C'est non sans un certain sarcasme que Gustave Flaubert décrit l'architecte dans *Le Dictionnaire des idées reçues* :

« **ARCHITECTES** : Tous imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons. »

Cette citation, qu'il est de bon ton d'utiliser dans le milieu, permet aux architectes d'afficher une capacité d'autodérision, de réflexivité envers leur propre profession qui a essuyé des critiques sociales particulièrement virulentes à partir de la fin des années 1970 et souffert d'un véritable déclasserment. Se jouer d'une certaine représentation sociale de la figure de

¹ Je n'ai trouvé trace nulle part de cette nouvelle et me demande par conséquent si David Mangin ne s'est pas trompé en citant ce titre en entretien.

l'architecte permet à cet acteur de devancer les éventuelles critiques et de les désamorcer en les formulant par le biais de la référence, sur le ton détaché de l'humour.

Fournissant quant à lui des images nettement plus positives de l'architecte et une métaphore particulièrement poétique de « *l'architecture qui chante* », *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry figure également sur le même rayon de cette bibliothèque. Largement cité, paraphrasé, parfois tronqué et quelque peu trahi, le passage du dialogue dans lequel Phèdre fait le récit d'une discussion avec Eupalinos est en effet devenu un véritable poncif des discours des faiseurs de ville. Trois architectures y sont distinguées : l'une « *muette* », l'autre « *qui parle* » et la dernière enfin « *qui chante* ».

« Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? — Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses.

— Maintenant que tu me le fais remarquer, je le remarque dans mon esprit.

— Bien. Ceux des édifices qui ne parlent ni ne chantent, ne méritent que le dédain ; ce sont choses mortes, inférieures dans la hiérarchie à ces tas de moellons que vomissent les chariots des entrepreneurs, et qui amusent, du moins, l'œil sagace, par l'ordre accidentel qu'ils empruntent de leur chute... Quant aux monuments qui se bornent à parler, s'ils parlent clair, je les estime. »

(Valéry 1945, p.29-30)

- *Des écrivains ayant joué un rôle social important sur des questions relatives à l'espace*

Enfin, la présence d'André Malraux dans le tableau du palmarès invite également à éclairer une autre caractéristique des bibliothèques de champs. Celles-ci incluent en effet des écrivains ayant joué un rôle politique ou social important sur des questions relatives à l'architecture ou à l'urbanisme. André Malraux, Prosper Mérimée, mais aussi John Ruskin et Victor Hugo sont autant de figures marquantes ayant pris position, contribué au débat et participé à l'Histoire en défendant la conservation de certains monuments historiques et en concourant à établir les modalités de leur protection.

Concernant plus spécifiquement Victor Hugo, certaines pages de *Notre Dame de Paris* incluses dans l'anthologie de Françoise Choay (1965, p.403-408) ont été élevées au statut des lectures incontournables. Elles sont désormais très régulièrement citées par les faiseurs de ville. Le fameux « *Guerre aux démolisseurs!* » (*Revue de Paris*, 1829) apparaît comme un autre texte cité. John Ruskin constitue également une figure de référence. Ecrivain, poète et critique d'art britannique, ses articles critiques eurent une large audience qui lui conféra une importante influence sur différents champs artistiques. Il s'opposa à l'approche architecturale de Viollet-le-Duc défendant l'importance de l'histoire et militant activement pour la protection des bâtiments anciens.

❖ *Les références intellectuelles, les effets de génération*

La présence de certains auteurs et ouvrages dans les bibliothèques de champs s'explique enfin plus particulièrement par des effets de génération.

• *Mode et effets de générations*

Toute génération se distingue par certaines caractéristiques identitaires qu'elle se plaît à afficher, à mettre en scène. La référence littéraire en est une et obéit, comme toute autre pratique culturelle, à des effets de mode. Comme l'explique Roland Castro en entretien, la référence à Franz Kafka apparaît par exemple quelque peu « *convenue* » et sa forte occurrence dans les discours des faiseurs de ville s'explique par des raisons générationnelles :

« *C'est ma génération. Kafka, c'est la référence à l'époque, il fallait citer, donc c'était un peu énervant.* »

Selon Christian Devillers, il y a eu également une vogue Robert Musil en partie impulsée par Michel Serres qui invitait à lire *L'Homme sans qualité* pour appréhender la modernité et surtout la représentation de l'espace qui la caractérise. Certains écrivains de la même génération que ces architectes ont su saisir l'air du temps. Leurs œuvres apparaissent comme de véritables emblèmes pour ces faiseurs de ville dont la jeunesse s'est déroulée fin des années 1960, début des années 1970. Paru en 1965, *Les Choses. Une histoire des années soixante* a assuré à son auteur, Georges Perec, un statut d'icône et une place de choix sur les rangs de la bibliothèque de ces architectes-urbanistes comme en témoigne le court extrait qui suit. Il est tiré de la fin de l'entretien avec Roland Castro dans lequel nous étions entrés dans un jeu consistant à recueillir ses réactions à mes propositions de noms d'écrivains ou de poètes :

« - *Perec ?*

- *Oui, forcément ! Très grand !*

- *Pourquoi "forcément" ?*

- *Parce que Je me souviens, parce que Les Choses, il a écrit le roman culte de notre génération, Les Choses, ça racontait l'histoire des jeunes gens d'avant 68, c'était formidable. Non Perec, c'est un grand mec ! »*

• *L'ambition intellectuelle d'une génération*

Après la crise profonde que l'architecture a traversée, et la contestation sociale des productions du modernisme qui a conduit au déclasserement de la profession, les grands architectes-urbanistes contemporains ont tenté de reconstruire leur légitimité en revendiquant une position d'intellectuel (Violeau 2005). La mobilisation de certaines références obéissait donc au souci d'un *paraître intellectuel*, de se donner à voir comme un être cultivé. Dans leurs discours, le nombre des autorités intellectuelles auxquelles il est fait référence (telles que Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, mais aussi Jorge Luis Borgès, ou encore Francis Ponge,

James Joyce, Georges Bataille) trahit cette ambition d'une génération qui s'est évertuée à construire une posture de faiseur de ville plus réfléchie, réflexive et traversée par le doute que celle de ses prédécesseurs.

L'importance du recours à la critique littéraire, la sémiologie ou à la sémiotique constitue un autre indice de cet intellectualisme auquel prétendent les architectes-urbanistes contemporains. Des références particulièrement récurrentes à l'œuvre de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture* (certains ouvrages un peu moins connus tels que *Fragments d'un discours amoureux*, *Sollers écrivain*, *Le discours sur l'histoire* sont également ponctuellement cités), mais aussi à *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco (pour repenser les bases théoriques et méthodologiques de l'architecture) ou plus exceptionnellement à d'autres fondamentaux tels que le fameux *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust cité par Henri Gaudin en sont autant d'exemples.

- Une bibliothèque fortement politisée

Enfin, Jean-Pierre Le Dantec résumait cette génération d'architectes en deux mots : « culture et poétique » (1984, p.28). En analysant plus précisément les caractéristiques des individus de cette génération, Jean-Louis Violeau avait souligné l'importance de leur engagement politique et leur fort ancrage à gauche (2005). L'utilisation de certaines références littéraires d'écrivains ou de poètes fortement politisés constitue un moyen de mettre en scène cet engagement au travers de leurs discours et participe donc à la construction de l'image publique de ces faiseurs de ville.

Ainsi, les deux monstres sacrés de l'existentialisme, Jean-Paul Sartre (25 réf., 5 archi.) et Albert Camus (6 réf., 3 archi.) sont régulièrement mobilisés au sein des discours. Généralement seuls leurs noms apparaissent et non leurs œuvres¹. Ceux-ci semblent en effet suffire à soulever tout l'imaginaire attaché à ces figures par excellence d'intellectuels engagés. Louis Aragon (13 réf., 5 archi.) également apparaît d'une manière récurrente dans les discours. Là encore, la référence n'est pas anodine politiquement puisque le nom de l'écrivain est profondément attaché à l'histoire du parti communiste. Celui-ci s'est efforcé d'inscrire son œuvre littéraire dans une démarche militante (*Les yeux d'Elsa*), engagée (de protestation contre la guerre d'Algérie par exemple avec *La Semaine Sainte* publié en 1958) qui fut celle du « réalisme socialiste ». Cité parmi d'autres dans le corpus étudié dans cette thèse, *Aurélien* est un roman aux allures de « fable politique » (Delsaux 2004, p.163). Il décrit les mutations sociales de l'époque des années folles² au travers de l'histoire des amours contrariées de deux personnages antithétiques : Aurélien et Bérénice. Bourgeois parisien capitaliste, pétainiste par faiblesse et facilité, Aurélien représente « l'homme du passé » (*Id.* 2004, p.161). Bérénice, figure de l'engagement, soutenant les républicains espagnols, elle incarne la « femme de l'avenir » (*Id.* 2004, p.161), se donne à voir comme le « symbole de la pureté de l'idéal communiste face aux petites compromissions bourgeoises » (*Id.* 2004, p.163). Chef de fil des surréalistes, André Breton (16 réf., 4 archi.) est également connu pour son fort engagement politique. Entré au PCF en 1927, puis attiré par le trotskisme

¹ De ce point de vue, Pierre Riboulet fait exception : il s'attache à donner les titres des œuvres qui l'ont particulièrement marqué. Leurs auteurs sont souvent des icônes particulièrement puissantes pour les individus de la génération de l'architecte qui précède celle des soixante-huitards.

² Le roman s'inscrit dans le cycle du « Monde Réel », cycle qui « constitue une vaste fresque sociale et politique de l'Histoire entre 1922 et la Seconde Guerre mondiale » (Delsaux 2004, p.161).

il l'a quitté en 1935. Il tenta vainement créer un mouvement d'extrême gauche avec Georges Bataille. Ses prises de positions (opposition à la guerre du Rif, critique du stalinisme ou engagement contre la guerre d'Algérie à la fin de sa vie) témoignent de son engagement à gauche et de ses préoccupations sociales. La question politique a d'ailleurs irrigué son œuvre d'écrivain, notamment l'une de ses pièces maîtresses, *Le Manifeste du surréalisme* (Abed 2004).

En plus de ces écrivains ou poètes cités par de nombreux architectes-urbanistes, certaines références (moins récurrentes dans le corpus mais non moins éloquentes) permettent de mesurer la dimension fortement politisée de cette bibliothèque de champ. Jean Nouvel et Roland Castro n'hésitent pas à invoquer René Char. Référence particulièrement signifiante puisqu'elle fait appel à un véritable « géant », à un « monument de l'histoire littéraire et intellectuelle du XX^e siècle » (Ginsburger 2004b, p.191), au symbole même du poète engagé. René Char en effet incarne l'alliance du génie poétique et de l'homme de convictions et d'actions qui fut de tous les combats de son temps et s'engagea dans la Résistance. Roland Castro se plaît également régulièrement à rendre hommage au roman *Les Petits Enfants du siècle* (1961) de Christiane Rochefort, « femme de lettres impliquée dans les combats politiques et sociaux des années 1960 et 1970 », fortement ancrée à l'extrême gauche (Ginsburger 2004a, p.247). Marquée par son expérience personnelle de vie dans un grand ensemble à Bagnolet, l'écrivaine décrit dans ce roman, la vie d'une famille de banlieue. Elle peint d'une manière « réaliste et anticonformiste » la société et les grandes mutations de son époque (*Id.* 2004a, p.247). Le roman a remporté un grand succès tout à la fois auprès du grand public et de la critique (Prix du Roman Populiste¹). Par le regard ironique qu'il porte sur le grand ensemble dès 1961, alors que l'époque le chante encore comme la solution miracle et comme l'expression d'une modernité idéale, il constitue un roman précurseur ayant dénoncé tout à la fois la « relégation à la périphérie des villes des plus pauvres », mais aussi les « inégalités de promotion sociale dans le contexte des "Trente Glorieuses" » (*Jean Fourastié*) » (*Id.* 2004a, p.248), et la politique nataliste du gouvernement.

Cette mobilisation de références littéraires ou poétiques fortement politisées recouvre différents enjeux de positionnement pour l'architecte et constitue un outil efficace pour renforcer son image d'acteur « engagé ». En faisant appel à des autorités fortement valorisées socialement pour soutenir son point de vue, renforcer son *ethos*, l'architecte revendique une position particulière qui se trouve affermie par la référence. C'est le cas pour Roland Castro, dans son ouvrage manifeste du *Mouvement pour l'Utopie concrète*², lorsqu'il use et abuse de son « *J'affirme* » inspiré du « *J'accuse* » d'Émile Zola. L'architecte y convoque d'autres écrivains ou poètes engagés notamment le poète et dramaturge bolchévique Vladimir Maïakovsky (2005). Paul Chemetov également aime régulièrement revenir sur son engagement politique. Là encore, la référence littéraire ou poétique est très souvent présente et apporte son contrefort au récit de l'architecte. Lorsqu'il évoque par exemple le militantisme de sa jeunesse, il se plaît à le mettre en parallèle avec celui du poète allemand Stephan Hermlin (réf.5 Chemetov 2002, p.27) qui entra aux Jeunesses communistes

¹ Créé en 1930, le Prix du roman populiste est un prix littéraire français qui vise à récompenser une œuvre romanesque qui « préfère les gens du peuple comme personnages et les milieux populaires comme décors à condition qu'il s'en dégage une authentique humanité ».

² L'« *Utopie concrète* » correspond au nom du mouvement politique créé par l'architecte qui souhaitait se présenter aux présidentielles de 2007.

berlinoises alors qu'il était encore lycéen et devint après la prise du pouvoir d'Hitler en 1933, un opposant actif du nazisme. Dans un autre discours (2003), il livre l'anecdote suivante :

« Quand j'ai voulu m'inscrire aux Jeunesses communistes, on m'a demandé ce que je connaissais de l'URSS. J'ai répondu Retour de l'URSS d'André Gide. »

(réf.1, Chemetov 2003, p.41)

La référence permet donc ici de préciser l'influence qu'a eu une certaine littérature sur la trajectoire personnelle de Paul Chemetov, comment celle-ci a participé à renforcer ses convictions politiques. Par le truchement du discours public, elle assure également la mise en scène de cet acteur comme intellectuel politiquement engagé. La conférence donnée avec Didier Daeninckx (1998) participe également à cette mise en scène. L'écrivain de roman noir s'inscrit dans la tradition d'un genre contestataire et généralement ancré très à gauche.

La référence littéraire à des figures d'écrivains politisés est également parfois utilisée pour prendre position dans le débat. Comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer précédemment, lorsqu'il écrit son article « *Formalisme-réalisme* »¹ (1981, p.53-59) pour aborder la question, alors épineuse, de la recherche de nouvelles bases théoriques pour l'architecture et l'urbanisme contemporains, Bernard Huet s'appuie largement sur un certain nombre d'écrivains politiquement engagés. Berthold Brecht, théoricien du réalisme socialiste² est cité à plusieurs reprises (réf.6, 7, 9, 10, 1981, p.55-57). Identifié comme l'une des principales figures du débat sur la question du réalisme en littérature, Maxime Gorki apparaît également mobilisé (réf.7, 1981, p.55). Sont convoqués enfin Pavese et Pasolini, écrivains et intellectuels italiens engagés dans la résistance et inventeurs du « *néo-réalisme* » (réf.8, 1981, p.56), soit deux autres écrivains qui furent également communistes. L'article suscitera une vive polémique.

De nombreux confrères, parmi lesquels Roland Castro et Paul Chemetov prendront leur plume pour réagir dans des lettres ouvertes qui furent publiées dans la presse³. Or, pour répondre à Bernard Huet, Roland Castro comme Paul Chemetov vont s'appuyer sur les références littéraires ce qui indique bien leur importance : elles constituent un enjeu de lutte au sein d'un champ pour y prendre position. Roland Castro reproche à Bernard Huet sa volonté de prise en compte des citoyens, de vouloir s'appuyer sur « *le sens commun* », sur les « *masses* » et d'« *enrôler Brecht dans cette entreprise* ». Il tente également de retourner l'une des références employées par Bernard Huet contre celui-ci en apportant quelques précisions sur la participation de l'écrivain à la propagande stalinienne et jeter ainsi le discrédit sur les propos de cet architecte : « *La référence à Gorki n'est pas hasardeuse. Gorki*

¹ L'article fut publié originellement dans *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, avril 1977. Il sera également inclus dans l'anthologie des écrits de Bernard Huet publiée en 1981, *Anachroniques d'architecture*, p.53-59

² « *Réaliste veut dire : qui dévoile la causalité complexe des rapports sociaux ; qui dénonce les idées dominantes comme les idées de la classe dominante ; qui écrit du point de vue de la classe qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société des hommes ; qui souligne le moment de l'évolution en toute chose ; qui est concret tout en facilitant le travail d'abstraction* » (Brecht, « *Popularité et réalisme* » in 1970, *Sur le réalisme*, Paris, l'Arche). Le réalisme socialiste soviétique recoupe l'ensemble des pratiques et des doctrines qui, dès le début du XX^e siècle, ont interrogé les liens existants ou possibles entre les champs politique, idéologique et littéraire.

³ Roland Castro dans le numéro 403 d'*Architecture* (1977) et Paul Chemetov, *Lettre de Paul Chemetov* (« *Architecture d'aujourd'hui* », n°192, septembre 1977). Les réponses sont également incluses dans l'anthologie des écrits de Bernard Huet (1981).

fut sous Staline, le type même de l'écrivain officiel, de bonne volonté si près du peuple, tellement populaire, voire tellement naïf puisqu'il aidait d'un pantalon, d'une boîte d'œufs, les écrivains moins en cour » (réf.d, Castro in Huet 1981, p.63). Ecrivain russe soviétique considéré comme l'un des fondateurs du réalisme socialiste en littérature Maxime Gorki s'était engagé politiquement et intellectuellement aux côtés des révolutionnaires bolcheviques. Sous Staline, il devint effectivement écrivain officiel et l'un des membres éminents de la « *nomenklatura* » soviétique (l'élite du parti communiste) et participa vivement à la propagande du régime. Chez Paul Chemetov également, la réponse à Bernard Huet s'appuie sur les références littéraires. Berthold Brecht est à nouveau cité comme autorité supérieure mais détourné pour proposer une critique du point de vue de Bernard Huet.

Troisième temps de cette histoire d'une polémique, la réponse de Bernard Huet¹ conforte là encore l'importance de la référence littéraire comme contrefort d'une prise de position personnelle puisque l'architecte cite à nouveau, et par deux fois, Berthold Brecht. Il explique : « *On m'a reproché d'annexer Brecht abusivement. Pour moi, il fait partie du débat historique sur le réalisme au même titre que Lukacs, bien que leurs positions sur le problème divergent* » (Huet 1981, p.76).

Ainsi, au terme de l'analyse, les contours de la bibliothèque de champ s'avèrent précisés. Celle-ci se donne à voir comme le reflet des ambitions d'une génération fortement politisée et aspirant à l'intellectualisme. Cependant, si les grands architectes-urbanistes emploient des références nombreuses qui renvoient implicitement à des communautés larges, et sont partagées, soit avec la société dans son ensemble, soit avec les acteurs des champs de l'urbanisme et de l'architecture, certaines autres références s'inscrivent davantage dans une démarche de distinction individuelle.

¹ Paru dans *Architecture d'aujourd'hui* (n°192, septembre 1977), l'article « Le temps des malentendus... » a également été republié dans l'anthologie de ses écrits de 1981 (pp.75-77).

« Il y a une sorte de charbon au départ, chacun à le sien propre [...] ces références littéraires font partie de l'univers du créateur. Ça fait partie de ses "préférences" comme dirait Gracq »,

Jean-Pierre Le Dantec, entretien.

« Chacun en fait ce qu'il veut du champ de la lecture, les miennes sont spécifiques. [...] Conseiller de lire, conseiller, cultiver la curiosité, ça ça peut-être un conseil. Ensuite, dire quel est le bon livre de philosophie, de littérature pour un architecte, ça me semble incongru. À chacun de trouver les siens, certainement pas le sien. »

Bruno Fortier, entretien.

2.3. Mettre en scène une bibliothèque personnelle : l'affichage d'un référentiel personnel, une tentative de distinction individuelle

2.3.1. La bibliothèque personnelle

Dans son ouvrage sur le phénomène de lecture et de non lecture, Pierre Bayard définissait la « *bibliothèque intérieure* » comme un « *ensemble de livres – sous-ensemble de la bibliothèque collective que nous habitons tous – sur lequel toute personnalité se construit et qui organise ensuite son rapport aux textes et aux autres* » (2006, p.74). Si cette « *bibliothèque intérieure* » comprend « *quelques titres précis* » elle s'avère surtout composée de « *fragments de livres oubliés et de livres imaginaires à travers lesquels nous appréhendons le monde* » (Id. 2006, p.74). Comme pour les bibliothèques précédentes, elle ne semble donc pas simplement se borner à des livres lus mais inclut également des ouvrages dont une personne peut avoir une connaissance précise ou vague en ayant entendu parler, lu quelques extraits, etc. Cette thèse s'intéresse à des discours publics et à la pratique de la référence littéraire, et donc, non pas à ce qui relèverait d'une "intériorité", mais bien plutôt de ce qu'un individu choisit d'extérioriser, de théâtraliser et de montrer publiquement au travers de son discours. Ce n'est pas tant la « *bibliothèque intérieure* » que la *bibliothèque personnelle* que l'architecte choisit de mettre en scène au travers de ses discours publics qui retiendra mon attention. J'utiliserai donc le terme de *bibliothèque personnelle* pour désigner la configuration particulière d'ouvrages et d'auteurs auxquels fait référence chacun des faiseurs de ville de l'échantillon étudié.

L'utilisation de cette bibliothèque dans les discours renvoie à un objectif précis qui consiste à « *parler de soi* » (Id. 2006, p.154) en se distinguant individuellement des autres. L'enjeu est bien de se mettre en scène comme un individu aux caractéristiques particulières, ayant certaines préférences culturelles et ses références propres. La référence assure donc aussi un rôle dans la construction d'une identité individuelle. Elle constitue une ressource dans les stratégies de distinction de ces acteurs et participe à la construction de leur légitimité en tant que personne singulière. Comme le remarquait Bernard Lahire, la culture constitue « *un puissant moyen* » de construire de la différence entre les membres d'un groupe (Id.

2006, p.687). Par l’affichage de certaines de leurs caractéristiques culturelles, ceux-ci se sentent « *justifiés d’exister tels qu’ils existent, c’est-à-dire justifiés d’exister différemment des autres* » (Id. 2006, p.694). En tant que culture socialement fortement valorisée, la littérature assure un « *service de légitimation [...] à tous les dominants culturellement (c’est-à-dire à ceux qui maîtrisent plus ou moins tout ou partie des formes culturelles historiquement dominantes)* » (Id. 2006, p.694). Au travers de références singulières ou de l’affichage d’une combinaison originale de références partagées, elle correspond en effet à un « *processus symbolique de distinction culturelle* » (Id. 2006, p.676). Elle contribue à la construction d’une identité individuelle, d’une singularité en établissant « *une ligne de démarcation qui différencie les divers membres d’un même groupe* » (Id. 2006, p.676).

Cette mise en scène d’une subjectivité au travers du recours à une bibliothèque personnelle pourra être étudiée au travers de deux tendances¹. Tout d’abord, si les architectes-urbanistes se plaisent à utiliser des références partagées par tous, les grands classiques de la « *bibliothèque collective* » (Bayard 2006), ou de la bibliothèque de champ, il s’avère qu’une analyse des références utilisées par chaque acteur révèle de fortes variations interindividuelles. Les faiseurs de ville en effet rassemblent d’une manière très personnelle les différents ouvrages de la bibliothèque collective et préfèrent avoir recours à certains auteurs ou ouvrages plutôt qu’à d’autres. En plus de ces variations fortes concernant l’utilisation de références partagées, ces faiseurs de ville utilisent également des références beaucoup moins connues, plus rares qui constituent des ressources efficaces pour afficher une certaine singularité et se démarquer de leurs confrères.

2.3.2. Une combinaison particulière des références empruntées aux bibliothèques collective et de champs

L’analyse des références utilisées par chaque acteur conduit à constater une grande hétérogénéité des pratiques. Même si les grands classiques de la bibliothèque collective ou les ouvrages de la bibliothèque de champ apparaissent largement représentés, ceux-ci sont mobilisés de manière très différente par les grands architectes-urbanistes qui se distinguent donc par l’affichage de certaines préférences. En outre, la comparaison entre les ouvrages et auteurs mobilisés dans leurs discours publics relevant de la bibliothèque personnelle, et ceux qu’ils affirment au cours de discussions plus confidentielles dans le cadre de l’entretien comme faisant partie de leur « *bibliothèque intérieure* » (Bayard 2006) amène là encore à constater une grande variété de situations, allant d’une correspondance très nette au constat de fossés parfois considérables entre ces deux bibliothèques.

❖ La maîtrise des références culturelles appartenant à une culture différente

L’utilisation de la référence chez Renzo Piano apparaît assez conventionnelle, puisque Italo Calvino arrive en tête (4 réf.) suivi de près par Paul Valéry (3 réf.). Même si finalement, pour cet acteur, une certaine dispersion s’observe et que les récurrences sont

¹ Plutôt que de prétendre à une exhaustivité visant à préciser pour chaque acteur les contours exacts de sa bibliothèque personnelle (et apparaîtrait donc redondante avec les tableaux de synthèse des références utilisées fournis pour chacun d’eux en annexe) il paraissait plus intéressant de dégager ici des tendances.

relativement limitées, il s'avère que les quelques-unes qui apparaissent sont particulièrement éloquentes. Chez cet architecte italien en effet, ce sont toujours les mêmes citations, les mêmes images qui sont utilisées : celle d'une « *ville heureuse* » empruntée à la préface des *Villes invisibles* d'Italo Calvino, celle de l'architecture qui chante de l'*Eupalinos ou l'architecte* de Paul Valéry ou encore celle de l'acte de créer comme « *regarder dans le noir* » trouvée chez Marguerite Yourcenar. Ces images apparaissent comme de véritables poncifs empruntés à la bibliothèque collective. Leur caractère conventionnel s'explique en partie par la nationalité de l'architecte. D'origine italienne, Renzo Piano est aujourd'hui amené à construire aux quatre coins du monde. Par conséquent, son discours doit être capable de mobiliser des références littéraires à des cultures différentes. Avoir recours à des œuvres françaises et italiennes qui font partie des grands incontournables lui permet de faire la démonstration de sa maîtrise individuelle de différentes cultures littéraires. Il manifeste ainsi sa capacité à respecter les spécificités de chaque pays dans lequel il est amené à intervenir, à faire appel à ses références « partagées » et se met ainsi individuellement en valeur.

❖ *Afficher ses goûts individuels*

Chez les architectes français s'observent également des bibliothèques individuelles proposant des configurations diversifiées des ouvrages et auteurs de la bibliothèque collective ou de la bibliothèque de champ. Ces configurations particulières font sens dans la mesure où la récurrence de certaines références partagées sert la mise en scène de traits individuels de l'architecte-urbaniste. Ainsi, Pierre Riboulet évoque d'une manière extrêmement récurrente les existentialistes, et notamment ses principales figures, Sartre (8 réf.) et Camus (4 réf.), mais aussi bien d'autres classiques de la littérature et de la poésie tels que Proust et Valéry (5 réf.), Balzac (3 réf.), Queneau, Borges, Orwell, Kafka, Benjamin, Apollinaire, Rimbaud, Cendrars ou Hugo (2 réf.). Même si ces références sont conventionnelles, c'est pourtant en évoquant l'importance personnelle qu'ont pris ces œuvres et ces auteurs que Pierre Riboulet choisit de les aborder. Il insiste alors sur ses propres lectures et la place qu'a occupée la littérature dans sa pensée sur l'architecture et l'urbanisme. C'est donc parce qu'elles ont fait l'objet d'une véritable appropriation subjective et affective, qu'elles ont participé à construire son identité individuelle, que ces œuvres et ces auteurs s'avèrent convoqués par l'architecte :

"Ces deux lectures m'ont profondément impressionné, durablement marqué, alors que j'étais déjà engagé dans mon activité professionnelle d'architecte, dont il va être question plus loin. Tout est lié dans la formation d'une personne et encore une fois, qu'elles deviennent ceci plutôt que cela."

(réf.4, Riboulet 2004, p.32-37)

Appartenant à la même génération des passeurs que Pierre Riboulet (à cette génération qui a devancé celle des architectes de la génération 68 et a su amorcer le changement de référentiel et prendre ses distances avec le modernisme), Paul Chemetov utilise également de nombreuses références aux grands classiques. L'analyse de la bibliothèque personnelle qu'il mobilise dans ses discours publics amène en effet à constater la diversité des références mobilisées, mais aussi l'importance du recours à des auteurs, œuvres ou genres à forte légitimité sociale ou faisant partie des incontournables de la bibliothèque de champs tels que les grands romans, la poésie ou le théâtre avec des auteurs

comme Zola (7 réf.), Baudelaire (7 réf.), Brecht (5 réf.), Benjamin (4 réf.), Verne (4 réf.), Flaubert (4 réf.), Perec (4 réf.), Rimbaud (4 réf.), Aragon (4 réf.), Barthes (4 réf.) ou encore l'importance de la présence de genres à dimension exemplaire tels que les fables ou les contes. Au travers de ces récurrences, du grand nombre et de la diversité des références, mais aussi de la configuration particulière de cette bibliothèque personnelle, l'utilisation de la littérature permet à l'architecte de conforter son image d'intellectuel maîtrisant une culture littéraire classique et étant capable de la réinjecter dans sa réflexion personnelle.

Cette même ambition de se mettre en scène comme un individu cultivé, comme un intellectuel maîtrisant les bases de la culture littéraire classique se retrouve chez de nombreux architectes parmi lesquels Roland Castro. Sa bibliothèque personnelle apparaît en effet largement diversifiée du point de vue des genres (puisque roman, poésie, théâtre, mais aussi littérature religieuse, mythologie ou fable s'avèrent convoqués) et des époques, l'architecte ayant recours à la littérature classique mais également contemporaine. La présence de la littérature religieuse, de la mythologie ou celle de la fable peut s'expliquer par la forte dimension symbolique à laquelle ces genres prétendent. Les utiliser permet donc d'apporter un contrefort efficace à une argumentation. Il n'en reste pas moins que ces genres contribuent également à la mise en scène de l'architecte comme un intellectuel cultivé. L'écrivain le plus cité par Roland Castro est d'ailleurs Jean-Paul Sartre avec lequel il entretient une relation ambiguë entre fascination et répulsion. Il se plaît à le convoquer comme l'autorité intellectuelle par excellence mais tente constamment de le mettre en défaut en soulignant le fait qu'il n'a pas su investir comme il aurait dû la question urbaine et plus particulièrement la question des banlieues. La référence permet donc aussi à l'architecte de se construire comme un faiseur de ville engagé, soucieux des questions socio-urbaines. Par ailleurs, l'importante représentation d'une certaine littérature religieuse et notamment des références à *l'Ancien Testament* s'explique aussi par l'histoire personnelle de Roland Castro et ses origines juives. Ces références assurent aussi l'affichage de certaines de ses caractéristiques individuelles.

❖ *Souligner une préoccupation particulière pour l'histoire des villes*

Philippe Panerai s'inscrit dans cette même tendance. Chez cet architecte, une correspondance forte s'observe entre bibliothèque personnelle et « *bibliothèque intérieure* » (Bayard 2006) : les observations menées sur ses discours publics s'avèrent confortées par les préférences littéraires qu'il déclare en entretien. Elles mènent à constater sa prédilection pour les grands romanciers du XIX^e (Zola, Flaubert, Balzac, Mérimée, Goethe, Henri James, Walter Scott, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Théophile Gautier) mais aussi pour les œuvres de l'Oulipo (13 réf. au total dont 9 à Perec) ou encore pour la sémiologie et la sémiotique qui furent largement investies par l'architecte et son équipe comme axe de recherche. Si toutes ces références font partie du palmarès de la bibliothèque collective et des bibliothèques de champs mobilisées par les autres grands architectes-urbanistes, elles prennent cependant chez Philippe Panerai une importance plus particulière. Elles ont joué un rôle important dans son approche typomorphologique des villes, dans sa démarche d'appréhension de la ville au travers d'une histoire de ses formes. Cet architecte déclare avoir été particulièrement marqué par la littérature telle qu'elle lui a été enseignée durant son parcours scolaire. Cette « *culture classique qui passe par Racine et par La Fontaine et quelques autres* » et qui accordait une importance privilégiée au XIX^e, et début XX^e. Ce « socle » allait lui permettre « *de comprendre ce que c'était que l'architecture classique, ce que c'était que la grande*

composition classique, ce que c'était que Versailles, etc., etc. bon, ou le Louvre, ou peut-être même d'ailleurs davantage les Invalides ce genre de choses davantage que le Louvre qui est un peu plus composite » (entretien). La configuration de la bibliothèque personnelle s'explique donc chez cet architecte par une forte influence des institutions scolaires qui privilégient largement l'enseignement de la littérature classique sur les autres arts et notamment les arts visuels. Antérieure à l'acquisition d'une culture artistique visuelle, la littérature « *classique* » a ainsi imprégné fortement son référentiel personnel largement marqué par un souci particulier pour l'histoire urbaine.

La prédominance de certaines références dans la bibliothèque personnelle figurant dans le palmarès de la bibliothèque collective ou des bibliothèques de champs utilisées par ces acteurs peut également s'expliquer par des éléments relevant de l'histoire personnelle de l'architecte. Dans le cas de Michel-Cantal Dupart par exemple, juste après Victor Hugo (6 réf.), ce sont Jules Verne (4 réf.) et Julien Gracq (3 réf.) qui apparaissent les plus représentés. Or cet architecte a passé une partie de sa jeunesse à Nantes. Cette ville qu'il ne cesse d'évoquer en entretien l'a profondément marqué et prend pour lui des allures de ville paradigmatique. Peu étonnant alors que Jules Verne et Julien Gracq, qui en sont les deux figures emblématiques, occupent une place particulière sur les rayons de la bibliothèque personnelle de cet architecte. Tentant de se distinguer de ses collègues et d'afficher une certaine originalité, il s'empresse d'ailleurs de préciser en entretien que l'ouvrage de Julien Gracq qui l'a le plus marqué n'est pas *la Forme d'une ville* mais *Lettrines*, œuvre plus confidentielle qui s'avère nettement moins utilisée par ses collègues.

La configuration de la bibliothèque personnelle s'explique aussi par des focalisations ponctuelles dans les discours publics des architectes sur certaines villes, certains espaces. Ainsi, Alexandre Chemetoff utilise des références nombreuses et variées qui indiquent une culture littéraire certaine mais informent également sur les espaces particuliers auxquels il s'est intéressé. Les références littéraires et poétiques s'avèrent en effet particulièrement nombreuses dans l'ouvrage qu'il a publié en collaboration avec Bertrand Lemoine, *Sur les quais, un point de vue parisien* (1998) ce qui influence l'allure générale de la bibliothèque personnelle de l'architecte. Le travail de recherche approfondi qu'il a mené avec Bertrand Lemoine s'inscrit dans une démarche de découverte sensible et poétique de l'univers des quais parisiens qui s'appuie énormément sur les références littéraires et poétiques. De fait, la référence à Léon Paul Fargue, poète ayant chanté les quais, apparaît sur l'ensemble des discours d'Alexandre Chemetoff comme largement dominante. Lorsqu'il en vient également à évoquer son travail sur Nantes (2003), Alexandre Chemetoff mobilise largement la référence incontournable, *La Forme d'une ville* de Julien Gracq. Certaines réflexions ponctuelles sur des espaces spécifiques donnent donc lieu à l'utilisation de références contextuelles, qui renvoient à ces lieux, et ont une incidence forte sur la bibliothèque personnelle de l'architecte telle qu'elle apparaît. Chez Ariella Masbouni l'empreinte des références littéraires contextuelles (renvoyant donc à une œuvre littéraire ayant mis en scène d'une manière forte une ville et ses espaces) se trouve un peu plus marquée encore du fait du principe même des ouvrages qu'elle dirige. Dans le cas de l'atelier « *Projet Urbain* », l'objectif est d'explorer une ville particulière au travers d'une thématique qui la caractérise. C'est pour cette raison que, dans la bibliothèque personnelle d'Ariella Masbouni qui se dessine au travers de ses discours, des écrivains emblématiques d'une ville comme Julien

Gracq pour Nantes (2003), Maurizio Magiani pour Gênes (2004), Jean-Noël Blanc pour Saint-Etienne (2006) apparaissent les plus représentés.

❖ *Quelques bibliothèques personnelles difficilement saisissables*

Enfin, pour certains faiseurs de ville, il semble plus difficile d'analyser en détail leur bibliothèque personnelle. C'est le cas notamment de Jean Nouvel, de David Mangin ou encore de Christian Devillers. Chez Jean Nouvel en effet, les références littéraires et poétiques sont présentes mais les récurrences sont rares et ne permettent pas de supposer des préférences particulières et d'analyser des usages privilégiés. Par ailleurs, cet architecte utilise peu de références à des œuvres précises se contentant souvent de ne citer qu'un nom d'écrivain ou de poète. Il semble cependant avoir très bien saisi les enjeux que la littérature représente et n'hésite pas à la convoquer lorsqu'il s'agit d'évoquer la mémoire du lieu, son passé, l'identité locale. À plusieurs reprises, il a utilisé la littérature et la poésie comme des matériaux pour ses réalisations concrètes (Le Zlatý Ánďcarrefour de l'Anga Prague, l'hôtel Puerta America à Madrid, la Fondation Cartier à Paris comme j'ai pu le préciser dans le chapitre précédent). La référence littéraire ou poétique dans les discours publics de Jean Nouvel semble donc relever d'un usage particulièrement opportuniste et s'adapte largement aux thématiques abordées dans les discours sans qu'il soit véritablement possible d'identifier des préférences particulières faute de récurrences importantes. L'analyse menée sur le corpus de discours ne permettait donc pas d'établir les préférences de cet architecte en raison d'une pratique extrêmement adaptative de la référence mais aussi de l'impossibilité de réaliser un entretien avec cet acteur qui aurait permis de sonder les contours de sa « *bibliothèque intérieure* » (Bayard 2006).

Pour certains, il apparaît difficile de cerner les contours du référentiel personnel d'un point de vue littéraire mais pour d'autres raisons notamment du fait du peu de discours ou d'écrits publics répondant aux critères fixés dans le cadre de cette thèse. C'est le cas notamment pour David Mangin, deux ouvrages seulement ont pu être pris en compte dont l'un, *Le Temps de la ville* (1988), a été écrit en collaboration avec Philippe Panerai ce qui limite d'autant plus les possibilités d'appréhension fine de sa bibliothèque personnelle. Ayant largement contribué à asseoir sa notoriété, *La Ville franchisée* (2004) présente pour sa part des caractéristiques particulièrement intéressantes concernant l'usage de la citation littéraire. Si les références n'y sont pas très nombreuses, elles apparaissent cependant présentes d'une manière récurrente et sont systématiquement placées en épigraphe, précédant ainsi la parole de l'architecte dans certains chapitres. Cette localisation indique leur importance mais trahit également un usage très conventionnel de la référence. Ces observations apparaissent cependant insuffisamment nombreuses pour permettre une montée en généralité et définir précisément la bibliothèque personnelle de l'architecte-urbaniste. L'entretien réalisé avec cet acteur permettait de pallier en partie à ce problème. Durant celui-ci en effet, David Mangin a manifesté un vif intérêt pour la littérature et la poésie sans que mes questions ne lui paraissent incongrues. Il a longuement évoqué ses lectures, l'intégration de la littérature dans ses cours, sa réflexion, son blog « *un architecte entre deux tours* » sur lequel il a expliqué parler de ses lectures et m'a même fait une visite guidée de la bibliothèque située dans son

bureau personnel pour me montrer les ouvrages¹, tout en précisant qu'il en avait une autre chez lui comprenant plus d'œuvres littéraires ou poétiques. J'ai également profité de l'occasion pour lui soumettre une liste de noms parmi lesquels figuraient certains auteurs apparaissant dans l'ouvrage *Le Temps de la ville* notamment celui de Tanisaki à l'évocation duquel David Mangin me cita *L'Éloge de l'ombre* qui était l'œuvre à laquelle il était fait référence dans son travail de collaboration avec Philippe Panerai mais aussi *Le Kilin* ou *Journal d'un vieux fou*. Enfin, et plus largement, au cours de l'entretien, à plusieurs reprises, David Mangin a manifesté une maîtrise importante d'un certain nombre d'œuvres ou d'auteurs, témoignant ainsi d'une « *bibliothèque intérieure* » solide (sur les rayons de laquelle figurent notamment Perec, Brecht que Mangin considère comme une vraie « *mine de citations* », Queneau, Gracq, Kafka, Borgès, Sarraute, Ernaux, etc.).

Quant à elle, la bibliothèque personnelle affichée par Christian Devillers apparaît plus que réduite puisqu'elle se limite à deux auteurs, le poète suédois Lars Gustafsson et Robert Musil. Cependant, là encore, la faiblesse du nombre de références mérite d'être relativisée puisque seul son mémoire adoptant une perspective historique pour aborder la naissance et le développement d'une ville industrielle sur le Creusot (1981) et sa célèbre conférence sur le projet urbain (1994) furent rencontrés dans les centres de documentation à partir desquels j'ai travaillé pour élaborer mon corpus. La rareté des discours publics aisément disponibles expliquerait donc tout simplement la rareté des références littéraires. Cette hypothèse se trouve d'ailleurs confirmée par le fait qu'au cours de l'entretien, Christian Devillers se plaît, à de nombreuses reprises, à faire la démonstration d'une culture littéraire et poétique solide. Il évoque ses lectures (Roubaud, Proust, Musil, Rolin, etc.), ses préférences littéraires, mais aussi ses relations amicales avec certains écrivains, comme Jean Rolin (avec lequel il a tenté de travailler dans le cadre d'un projet d'intervention artistique sur le projet urbain de Paris Nord-Est). Au final, la « *bibliothèque intérieure* » semble également dans son cas être beaucoup plus riche que ne le laissent penser les rares références apparaissant dans sa conférence sur le projet urbain (1994).

La bibliothèque personnelle du grand architecte-urbaniste se caractérise donc par un assemblage particulier d'ouvrages et d'auteurs qui constituent des références partagées et se trouvent sur les rayons les plus visités de la « *bibliothèque collective* » ou de la bibliothèque de champ. Cette caractéristique ne suffit cependant pas à définir à elle seule la bibliothèque personnelle. Celle-ci obéit aussi en effet à une logique de distinction plus marquée qui implique d'autres stratégies telles que le recours à des références plus rares, non partagées, ou encore l'affichage d'une référence préférentielle particulièrement récurrente à un auteur ou une œuvre. Ces deux stratégies permettent au faiseur de ville de se démarquer plus nettement de ses collègues et de revendiquer ainsi son particularisme et une certaine originalité.

¹ L'entretien était réalisé au départ dans la salle de réunion dans laquelle se trouvait la bibliothèque de l'agence qui comprend principalement des ouvrages techniques et généraux. Au fil de l'entretien, nous avons donc migré vers son bureau personnel dans lequel se trouvait une autre bibliothèque plus individuelle et donc plus représentative de la culture personnelle de l'architecte. Elle comprenait de nombreux ouvrages de poésie et de littérature.

2.3.3. Utiliser des références littéraires rares, distinctives

Une analyse attentive de l'ensemble des références utilisées par chacun des acteurs étudiés révèle qu'ils mobilisent également certains ouvrages ou auteurs plus confidentiels, peu connus du grand public et de leurs confrères. Ce stock personnel de références leur permet de se distinguer de leurs collègues et du grand public et d'affirmer la spécificité de leur référentiel personnel puisque comme le remarquait Bernard Lahire, « *c'est la rareté sociale relative d'un bien ou d'une pratique collectivement considérés comme étant hautement désirables qui fixe la force de son pouvoir de distinction* » (2006b, p.40). Puiser dans les tréfonds de sa « *bibliothèque intérieure* » (Bayard 2006) pour afficher certaines références qui, moins partagées, plus personnelles s'inscrit dans une « *recherche délibérée de la distinction par rapport au goût commun* » mais aussi au goût de ses confrères. Une telle pratique relève d'une certaine forme de « *snobisme* » (Bourdieu 1998, p.418). La rareté et l'originalité de la référence¹ constituent alors un atout dans la stratégie de distinction individuelle de ces acteurs et de mise en avant de caractéristiques personnelles originales.

Quelques exemples tirés de l'analyse du corpus méritent d'être exposés pour appréhender plus précisément ces usages de références rares et distinctives. Paul Chemetov se plaît à citer *Oblomov* (réf.7, 1995, p.53) d'Ivan Alexandrovitch Gontcharov (1812-1891), l'un des fondateurs du roman réaliste russe. Empreint d'une modernité certaine, ce roman paru en 1859 (soit deux ans avant l'abolition du servage en Russie) raconte sur un ton parfois humoristique la disparition des petits propriétaires terriens au profit d'une nouvelle élite, celle des hommes d'affaire. Sont également convoquées d'autres références particulières à des auteurs peu connus du grand public et de ses confrères tels que Heiner Müller (1929-1995), dramaturge de Berlin-Est et anarchiste (réf.23, 2002, p.125), le poète allemand Stephan Hermlin (1915-1997) (réf.5, 2002, p.27), qui fut une importante figure littéraire de l'ex-RDA ou encore Victor Nekrassov (1911-1987) (réf.15, 2002, p.71) qui, après une enfance parisienne, revint en Russie où il fut pendant la guerre défenseurs de Stalingrad puis opposant au régime vers 1968 avec Siniavski, Soljénitsyne ou encore Sakharov. Le lecteur n'aura pas manqué de remarquer qu'un certain nombre de ces auteurs sont russes. S'y référer permet à l'architecte d'affirmer sa culture littéraire russe et donc de marquer l'attachement familial pour sa culture d'origine (le père de Paul Chemetov étant un émigré russe) en soulignant ainsi la prégnance d'une de ses caractéristiques biographiques et en renvoyant à son histoire personnelle. Par ailleurs, l'architecte se plaît également à citer des références à des ouvrages d'analyse littéraire qui ne font pas partie des grands incontournables, des grandes références convenues mobilisées par ses collègues telles que *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* de Michel Bakhtine (réf.11, 2002, p.33) ou *De la modernité. Rousseau à Sartre* de Michel Clouscard (réf.42, 2002, p.275).

Dans *Parcours moderne* (2004), récit autobiographique qu'il livre peu avant sa mort, Pierre Riboulet mobilise également à plusieurs reprises des écrivains qui ne font pas l'objet

¹ Le degré de rareté et d'originalité a notamment pu être mesuré au travers de différents indices : l'absence de récurrence des références chez d'autres acteurs de l'échantillon complété par un sondage réalisé en fin d'entretien. Ce sondage consistait à soumettre certaines références à des auteurs ou des œuvres qui paraissaient plus confidentielles et n'étaient mobilisées que par un des acteurs de l'échantillon aux autres acteurs en leur demandant s'ils connaissaient cet auteur ou cette œuvre.

d'une importante reconnaissance sociale tels que Pierre Bergounioux (réf.1, 2004, p.18) ou Maurice Fombeure (réf.3, 2004, p.30). La convocation de ces deux auteurs s'explique par des raisons intimement liées à la personnalité de l'architecte et lui permet d'insister sur certaines de ses caractéristiques biographiques. Pierre Bergounioux est en effet un écrivain né à Brive-la-Gaillarde en 1949, il partage avec l'architecte un attachement pour le Limousin¹. Il est également marxiste et s'inscrit dans la même inclinaison politique que Riboulet. Le « *grand et merveilleux poète, injustement oublié aujourd'hui* » Maurice Fombeure, fut quant à lui l'un des anciens professeurs de l'architecte qui a encouragé son goût pour la lecture. L'architecte déclare qu'il a été « *à l'origine de la passion qui a été la mienne, ma vie durant, pour la littérature et pour les livres en général* » (2004, p.30). Dans la suite de l'ouvrage, Pierre Riboulet s'attache constamment à décrire ses pratiques de lectures, ses préférences littéraires personnelles parmi lesquelles figurent la page littéraire de Nadeau dans *Combat* ou encore la chronique d'Henri Galet (« *mon cher Calet qui ne m'a pas quitté depuis* » (réf.5, 2004, p.43). Ses différents auteurs qui ne font pas partie des références convenues et largement utilisées par ses confrères permettent à Pierre Riboulet de se mettre en scène au travers de son autobiographie comme un homme cultivé, passionné de lectures et de littérature, comme un homme prédestiné à devenir l'architecte des grands équipements culturels et des bibliothèques.

Chez Henri Gaudin, également, certaines œuvres littéraires ou poétiques rares, non utilisées par ses confrères sont également mobilisées avec notamment le *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* de Paul Fréart de Chantelou, *Les Nuées* d'Aristophane ou encore *Les Disciples à Saïs*, de Novalis mais aussi certaines références à des travaux de critiques littéraires tels que par exemple *Balzac* de Ernst Robert Curtius ou encore ceux de Franck Ducros (*D'un certain écrire : en devenir qui s'inachève, Pour Reverdy*). Renzo Piano également à côté des grands incontournables de la bibliothèque collective, a recours à des auteurs moins connus, plus confidentiels comme Joseph Brodsky, Dario Fo, Günter Grass. Si ces trois auteurs ont tous été lauréats du Prix Nobel de littérature (respectivement en 1987, 1997 et 1999) et ont donc fait l'objet d'une reconnaissance certaine, il n'en reste pas moins qu'ils apparaissent cependant comme des références assez intellectualistes peu connues dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme et par le grand public.

Pour sa part, Jean Nouvel joue également sur la mobilisation de références à des auteurs peu attendus. Ainsi, dans une liste de mots qu'il livre dans l'anthologie de ses discours publiée par Patrice Goulet (1987) à partir de quelques grands thèmes (« *espace* », « *lieux* », « *mouvements* », « *personnages* », « *in memoriam* », « *thèmes* ») figurent plusieurs écrivains de la *Beat Generation*, ou plus largement des écrivains à scandale... (réf.8, 1987, p.159). Cette liste semble se construire selon une logique d'association spontanée de mots et relève d'une esthétique du collage qu'il revendique d'ailleurs souvent comme méthode privilégiée de son travail architectural. Dans cette liste de mots et de noms importants, se donnant à voir comme des indices de son imaginaire, figurent les noms d'écrivains sulfureux tels que William Seward Burroughs², Henry Miller¹ ou Djuna Barnes². La convocation de ces

¹ La référence apparaît dans la première partie (« *Enfance* », pp.7-24) de l'ouvrage dans laquelle Pierre Riboulet propose un récit de ses origines et de son enfance, entre les logements insalubres parisiens et les vacances en Creuse. Il souligne l'importance de ces expériences dans la constitution de sa personnalité future, dans la construction de son référentiel personnel.

² William Seward Burroughs (1914-1997) est un romancier américain de la *Beat Generation* dont les romans entremêlent des thèmes comme la drogue ou l'homosexualité et anticipation. Son écriture joue sur une esthétique

divers écrivains s'inscrit dans une tentative de mise en scène de Jean Nouvel comme architecte polémique et provocateur. Elle participe à la construction d'une image de mauvais garçon, d'épicurien et d'« *homme de la nuit* » (in *Jean Nouvel : portraits et reflets*, André 1998) qu'il cultive dans ses différents discours et surtout au travers des films qui l'ont mis en scène. Dans l'un de ces films, il apparaît par exemple faisant des dérapages au volant d'une voiture de sport dans un parking dans un espace désaffecté, buvant du champagne en bonne compagnie dans une discothèque ou encore affichant son goût pour les magazines pornographiques (in *Jean Nouvel : portrait volé d'un voyeur*, Lafontaine 1988). L'usage de références littéraires originales apparaît d'ailleurs récurrent chez Jean Nouvel qui n'hésite pas, par exemple, à faire appel à Emily Dickinson dans sa discussion avec Jean Baudrillard. Cette référence témoigne de sa capacité à recourir à des références plus personnelles et à s'affirmer au travers du débat comme un intellectuel (réf.5, 2000, p.94).

Ces quelques exemples permettent d'apprécier comment la mobilisation de références originales et rares dans les discours publics des grands architectes-urbanistes participe à la construction de leur *ethos*. Les références prennent en effet en charge une partie de la mise en scène de la subjectivité du faiseur de ville. Ces références exceptionnelles, non partagées, rendent manifeste une certaine singularité du faiseur de ville dans le domaine de la culture littéraire. Le recours à la référence littéraire rare s'inscrit donc dans une logique de distanciation, d'affirmation d'une identité spécifique et d'une stratégie d'affichage d'un certain particularisme. Il témoigne d'une tentative de construction d'une figure individuelle d'érudit capable de mobiliser des références littéraires ou à la critique littéraire peu connues et donc d'une individualité possédant un fort capital culturel. À cet enjeu d'affirmation d'une posture intellectuelle, vient s'ajouter celui de l'affichage de certains traits personnels distinctifs. La mobilisation d'écrivains à scandale assure, par exemple, à Jean Nouvel la mise en relief d'une dimension provocatrice et épicurienne de sa personnalité, et le recours à des écrivains russes à Paul Chemetov le rappelle de ses origines étrangères. La référence permet donc de souligner certaines caractéristiques personnelles du faiseur de ville en le faisant ainsi apparaître comme une personnalité unique et originale.

2.3.4. Afficher une relation préférentielle à un auteur ou une œuvre particulière

L'affirmation d'une relation préférentielle à un écrivain ou un poète particulier au travers de sa convocation récurrente dans le discours participe également à la mise en scène du faiseur de ville comme individu original doté de qualités spécifiques, distinctes de celles de ses confrères et concurrents. C'est certainement chez Henri Gaudin que cette pratique s'avère la plus aboutie. L'architecte use et abuse de la référence à André du Bouchet (qui apparaît plus de 34 fois dans ces discours sur un total de 156 écrivains cités). Il établit un

du fragment et du collage notamment au travers de l'utilisation de la technique littéraire du *cut-up* qui mélange des bribes de textes hétéroclites utilisant notamment des extraits de texte empruntés à d'autres auteurs.

¹ Henry Miller est également un romancier américain (1891-1980). Largement autobiographiques, ses romans révèlent une écriture crue et sensuelle qui s'est plu à stigmatiser l'Amérique puritaine bien pensante et a fait scandale.

² Romancière, dramaturge et artiste américaine, journaliste, amie de James Joyce, Djuna Barnes (1892-1982), connue également sous le pseudonyme de Lydia Steptoe, fit partie du mouvement moderniste et mena une vie sulfureuse. Attirée par la liberté des mœurs parisiennes, elle s'installa au début des années 20 dans la capitale française où elle eut notamment une aventure avec la sculptrice Thelma Wood.

parallèle constant entre sa pratique architecturale et la pratique de l'écriture du poète. La poésie de du Bouchet, cette « *pensée de commissures* » (réf.10, 2003, p.102) est constamment envisagée par Henri Gaudin comme source d'enrichissement de la pensée et du travail architectural, comme moyen d'envisager les oxymores, l'alliance des contraires, l'enchaînement des vides et des pleins, les « *lieux où se nouent lumière et obscurité* » (réf.10, 2003, p.107), les contretemps, ou encore les ruptures de rythme dans une composition. La référence à André du Bouchet constitue donc un véritable un marqueur identitaire, un moyen pour l'architecte de revendiquer et mettre en scène un style personnel.

Chez Bernard Huet, la référence à Berthold Brecht apparaît largement dominante (celui-ci étant cité plus de 9 fois par l'architecte sur un total de 29 références à des écrivains et sur un total général de 57 références littéraires). Son importance se mesure aussi aux positions des références puisqu'elles apparaissent en ouverture et en clôture de l'anthologie de ses textes. Aussi, même si Berthold Brecht constitue une référence partagée et citée par d'autres confrères, il occupe chez Bernard Huet une place particulière. Le recours à la pensée de cet auteur s'inscrit chez cet architecte dans la revendication d'une approche engagée et polémique de l'architecture. La citation du dramaturge en épigraphe à l'avant-propos d'*Anachroniques d'architecture* (1981) lui permet de défendre un intellectualisme militant et une pratique stratégique, efficace et éthique du discours sur l'architecture. Dans les différents textes qui composent l'anthologie (et comme cela a notamment pu être constaté précédemment lors de l'analyse de la polémique qui a fait suite à son article « Formalisme – réalisme »), il utilise également la référence à Brecht, figure de l'intellectuel engagé politiquement. Elle lui permet de prendre position dans le débat et la querelle avec Roland Castro et Paul Chemetov, querelle qui se fait d'ailleurs à grands coups de références littéraires. Enfin, dans le dernier paragraphe de l'entretien qui clôt l'anthologie, une dernière citation du dramaturge est employée pour répondre à la question de son « *attitude vis-à-vis de l'enseignement et de la profession* » et réaffirmer sa volonté d'utiliser la polémique et exploiter au mieux les ressources du langage pour dévoiler sa position sur les questions architecturales et urbaines (réf.21, 1981, p.179).

L'affichage d'une relation privilégiée avec l'écrivain qui sert la mise en scène individuelle et distinctive de l'architecte-urbaniste passe par différentes modalités. Chez Christian de Portzamparc, la référence à Philippe Sollers est largement dominante (une quinzaine de références sur un total de 45 références à des auteurs relevant du domaine littéraire). En outre, une lettre adressée par Sollers à Portzamparc sur la Cité de la musique est incluse dans un des ouvrages qui met en scène cette réalisation. L'architecte est également régulièrement invité dans des débats ou conférences publics aux côtés de l'écrivain (dans le débat Sollers – Portzamparc du cycle *Architecte et écriture : des passerelles dans la ville*, mais aussi lors d'un débat sur *Pékin, phénomène urbain* qui eu lieu au Pavillon de l'Arsenal par exemple). Leurs discussions ont été publiées dans un ouvrage *Voir et Ecrire* (2003) qui a fait l'objet d'une réédition en livre de poche dans la collection Folio (2005). Cette relation avec Philippe Sollers permet à l'architecte d'être identifié comme un interlocuteur de l'une des figures d'écrivains et d'intellectuels contemporains les plus médiatisés. Elle participe donc à la mise en scène de Portzamparc comme d'un être singulier, comme un faiseur de ville aux qualités exceptionnelles.

Cette médiatisation, cette publicité autour des relations amicales nouées entre architectes et écrivains ne se limite d'ailleurs pas au seul couple Sollers / Portzamparc. Elle

constitue une véritable tendance à l'œuvre dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Les liens amicaux avec des écrivains s'avèrent ainsi régulièrement mis en scène. Le cycle des *Architecture et écriture : des passerelles dans la ville* (organisé en 1998 à l'École d'Architecture de Paris-La Villette) et qui remporta un important succès en a marqué un temps fort en organisant une série d'échanges, de conversations publiques entre un architecte et un « *homme de l'écrit* » qui était bien souvent un écrivain. Les couples se sont ainsi succédé au fil des rencontres : Paul Chemetov et Didier Daeninckx, Christian de Portzamparc et Philippe Sollers, Antoine Grumbach et Jean-Christophe Bailly, Henri Ciriani et Olivier Rolin. Dans un certain nombre de cas, les organisateurs se sont appuyés sur des relations préexistantes entre architectes et écrivains, Paul Chemetov avait par exemple pris contact avec Didier Daeninckx quelques années plutôt et les deux hommes s'étaient rencontrés à plusieurs reprises échangeant sur diverses questions. Avec le cycle des *Passerelles dans la ville*, des discussions, rencontres privées sont ainsi exploitées dans une mise en scène publique.

Le compagnonnage entre Henri Gaudin et André du Bouchet est également constamment souligné par l'architecte lui-même¹ mais aussi par certains observateurs tels que Jean-Christophe Bailly qui évoque l'architecte comme « *grand ami du poète André du Bouchet* » (entretien) ou Jean-Pierre Le Dantec qui explique combien les deux personnages ont été familiers et qu'étant lui-même ami d'Henri Gaudin, il a plusieurs fois eu l'occasion de le voir en compagnie d'André du Bouchet et de sa femme, Anne de Staël (qui n'est autre que la fille de Nicolas de Staël). Le tandem Gaudin – du Bouchet fait ainsi figure de couple mythique dans le milieu au point que le nom du poète soit automatiquement associé à celui de l'architecte. Lors du petit jeu que je proposais à la fin des entretiens en soumettant aux architectes des noms d'écrivains ou de poètes et en leur demandant de réagir spontanément à cette évocation, au nom de du Bouchet, tous ont directement évoqué Gaudin, l'un d'eux non sans d'ailleurs avoir souligné le caractère un peu abusif de la mise en scène de l'architecte autour de cette référence constante de l'architecte au poète :

« - André du Bouchet ?

- Moi pour moi, c'est Gaudin ! Je ne l'ai pas lu mais il m'a tellement fait chier avec ! »

Christian Devillers se plaît également à évoquer ses affinités et son amitié pour l'écrivain Jean Rolin et l'« *émerveillement* », le « *ravissement* » qu'il éprouve pour son œuvre. Il explique son goût particulier pour cet écrivain par la séduction qu'opère sur lui ses récits d'histoires vécues mais aussi par sa « *personnalité très attachante, qui a une espèce d'humour en même temps une grande élégance* » (*Explosion de la durite* ou *la Frontière belge*). L'architecte livre le récit de sa rencontre avec l'écrivain qui s'explique par leur travail dans leurs domaines respectifs sur un même lieu, le secteur entre la Porte de la Chapelle et la Porte de Pantin à Paris. Le roman *La clôture* se déroulait en effet dans les espaces de ce

¹ Il déclare par exemple au cours de l'entretien qu'il m'a accordé :

« Et moi j'ai été très ami pendant trente ans de probablement un des plus grands poètes sinon le plus grand du XX^e siècle qui est André du Bouchet. Et en fait, il n'a jamais cessé, dans la lecture que j'ai faite de lui, je n'ai jamais cessé de voir, d'y lire des contradictions que je ne cherche pas forcément à résoudre, je les prends simplement comme ça, comme des contradictions ».

secteur. L'écrivain y avait vécu pendant un an, plongé dans la vie quotidienne de ses habitants et notamment des populations marginales de SDF ou de prostituées qu'il allait dépeindre dans son roman. Pour sa part, l'architecte avait été amené à travailler sur le projet urbain de ce même secteur Paris Nord-Est. Il a donc proposé à l'écrivain un projet d'intervention artistique commun sur ce même territoire qui les aurait intégrés tous deux aux côtés de la photographe Jacqueline Salmon¹.

2.4. La construction d'une identité plurielle comme horizon

Au terme de l'analyse des différentes bibliothèques auxquelles les grands architectes-urbanistes renvoient, les références littéraires semblent assurer un rôle certain dans la construction identitaire de ces acteurs et leurs permettent de répondre à un certain nombre d'enjeux professionnels. Comme le concluait Pierre Bayard, les livres que nous utilisons, et donc les références, « *forment une sorte de second langage, auquel nous recourons pour parler de nous-mêmes, pour nous représenter devant les autres et pour communiquer avec eux* » (Id. 2006, p.118). L'usage de la littérature ne se réduit pas à une pratique anodine mais s'avère au contraire particulièrement signifiant. Il participe d'un jeu social et d'un processus de construction d'une image publique. Au travers de ses discours publics et des références qu'il y mobilise, l'architecte-urbaniste se met en scène, s'inscrit dans une stratégie de la théâtralité et ce « *jeu se fait pour des places de pouvoir* » (Id. 2006, p.129). Dans des discours ayant la production de l'espace et la construction d'une image publique de faiseur de ville pour enjeu, la littérature constitue en effet une ressource, un moyen de légitimation. Ce sont donc au final les « *positions sociales des différents acteurs* » (Id. 2006, p.128) qui utilisent la littérature et l'intègrent dans leurs discours qui s'avèrent être en jeu. Comme le soulignait Pierre Bayard, le véritable objectif de l'évocation de la littérature, de sa mobilisation dans un discours n'est pas tant au fond de délivrer une connaissance particulière sur le livre que de « *parler de soi à travers les livres* » (Id. 2006, p.154). La pratique de la référence littéraire doit alors s'analyser comme un procédé de mise en scène, comme « *le support d'un travail sur soi* », d'une « *invention de soi* » (Id. 2006, p.154 et 162) dans un discours public. Pour l'acteur qui l'utilise, l'enjeu réel n'est alors pas tant de parler d'une œuvre littéraire que de mettre en valeur certaines de ses caractéristiques propres pour construire son image publique, se référer à divers groupes sociaux, affirmer le partage de valeurs et de références communes tout en s'en distinguant parfois subtilement en affichant des spécificités individuelles et une certaine originalité.

Les références utilisées par les faiseurs de villes renvoient en effet à trois grandes bibliothèques (dont certains des rayons se superposent). L'image publique de l'architecte répond à des enjeux de positionnement complexes comme la seconde partie de cette thèse s'était attachée à le souligner. Les références littéraires apparaissent comme un moyen efficace et subtil d'afficher une multiappartenance. La mobilisation des bibliothèques partagées permet en effet de s'inscrire dans une logique de conformité avec la société dans

¹ Cette photographie affectionne tout particulièrement les espaces marginaux (le hangar de Sangatte, la prison de Clairvaux), les « *lieux désaffectés et remplis d'humanité, sans qu'il n'y ait personne sur les photos* » (Devillers, entretien).

laquelle le faiseur de ville est amené à intervenir mais aussi avec les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Puiser dans la bibliothèque collective, utiliser des références littéraires collectivement partagées, de grands incontournables de la culture française, permet de mettre en scène le souci d'une articulation forte à la société. Avoir recours aux ouvrages et auteurs de la bibliothèque du champ de l'urbanisme, démontrer sa maîtrise de la culture littéraire de cet univers professionnel assure au grand architecte-urbaniste la revendication d'un ancrage dans le groupe des faiseurs de ville et l'inscription dans ses normes et conventions. Renvoyant davantage à des préoccupations plus architecturales, d'autres références participent également à l'affirmation d'une appartenance au groupe professionnel plus restreint des architectes. Par la mise en scène d'une culture littéraire propre à ce groupe d'acteurs, au travers d'elle, les références participent donc à la stratégie de distinction de ces acteurs par rapport aux autres professionnels de l'urbanisme et à la construction d'une identité spécifique des architectes.

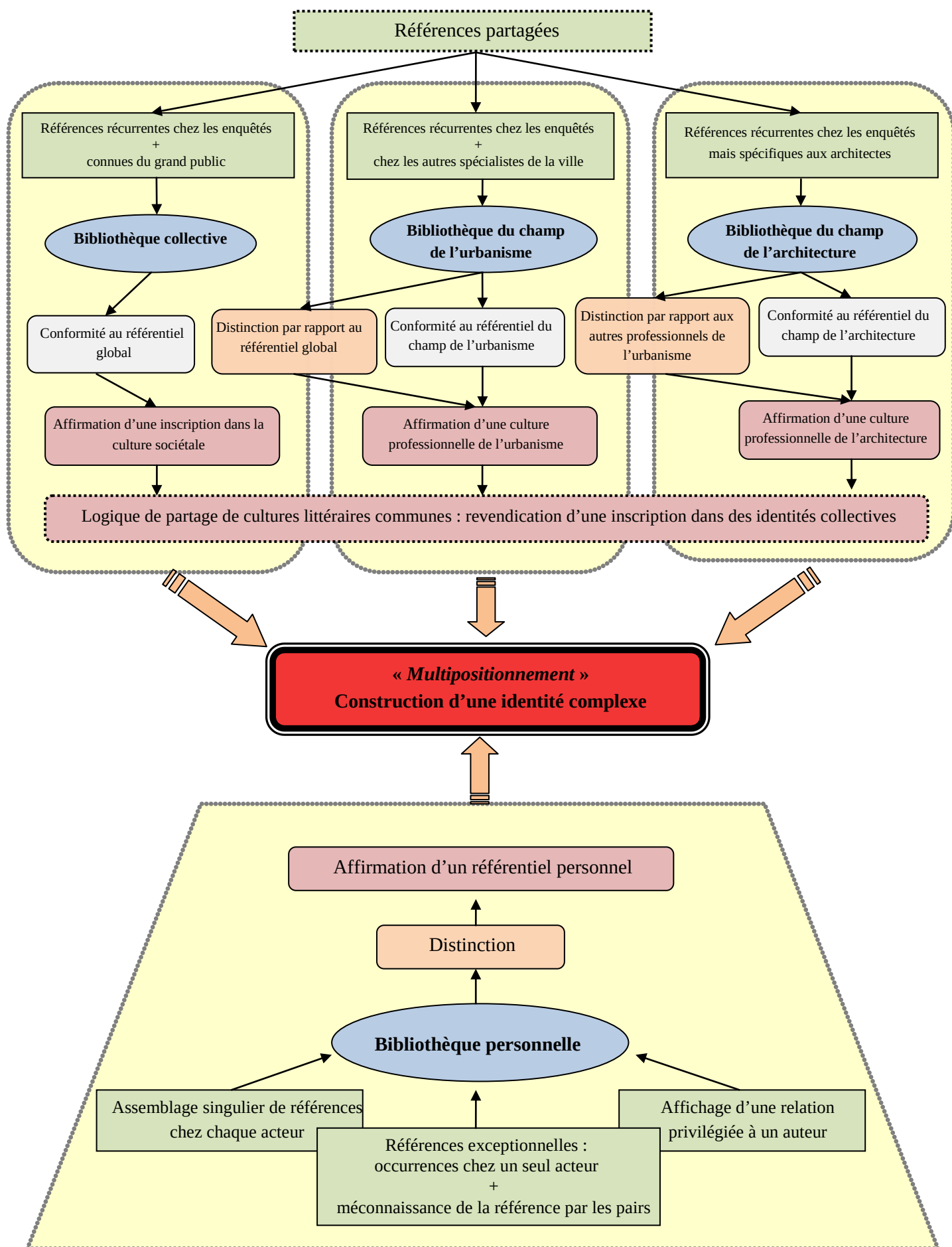
Enfin, l'utilisation d'ouvrages et d'auteurs peu connus, beaucoup plus confidentiels, les références rares relevant d'une culture plus personnelle non partagée avec les membres des groupes sociaux desquels il dépend permettent à l'architecte de se distinguer doublement : de la société, mais aussi de ses confrères et concurrents. Elle s'inscrit donc dans une recherche d'originalité et d'affirmation de spécificités individuelles qui lui permettent de construire et mettre en valeur un référentiel personnel. Tout comme les références partagées participaient à l'affirmation d'une certaine conformité, l'affichage de certaines références moins connues ou la configuration originale et personnelle des ouvrages appartenant aux bibliothèques collective ou de champs constituent un moyen, une ressource servant la stratégie de distinction de l'architecte-urbaniste. Les ouvrages ou auteurs de la bibliothèque personnelle assurent ainsi le rôle de « *nuanciers culturels individuels* » (Lahire 2006b, p.687).

L'utilisation d'œuvres ou d'auteurs appartenant à la bibliothèque collective ou à celles des champs témoigne d'une volonté d'articulation au référentiel global et aux référentiels de l'urbanisme et de l'architecture. Elle démontre la capacité du faiseur de ville à s'inscrire dans une démarche relationnelle. Au travers du recours à des références partagées, à des ouvrages ou auteurs appartenant à la bibliothèque collective et aux bibliothèques de champs, les grands architectes-urbanistes s'inscrivent dans une stratégie relationnelle qui consiste à afficher une certaine hétéronomie. L'analyse des références informe sur les procédés de construction d'une identité au travers d'une approche relationnelle. Cependant, la mobilisation de références plus rares, et non utilisées par ses confrères, relevant d'une bibliothèque plus personnelle, permet également au grand faiseur de ville de se distinguer et d'afficher des spécificités individuelles qui témoignent de l'existence d'un référentiel personnel. Le grand architecte-urbaniste se positionne à l'interface de différents référentiels. Il se donne à voir comme une personnalité à même de les articuler et d'en assurer la synthèse au travers de son discours.

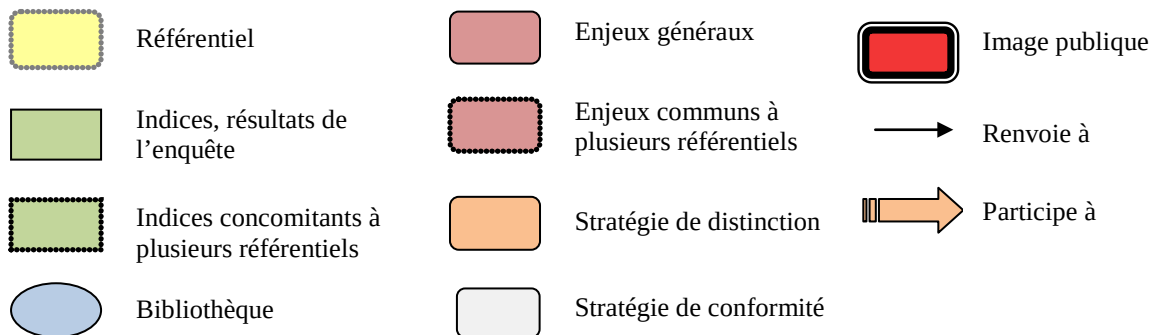
Les conclusions de l'enquête permettent ainsi de compléter une partie des propositions faites dans la seconde partie de cette thèse et de démontrer comment les références littéraires constituent un outil, un moyen pour un positionnement multiple sur les différents référentiels que j'avais identifiés comme des enjeux prépondérants. Elles éclairent donc les modalités de « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) de ces acteurs. L'analyse de l'utilisation de la littérature permet au final de sonder en partie les référentiels, de comprendre les principes qui président à leur construction. La culture, et plus

spécifiquement la culture littéraire, apparaît comme un des éléments constitutifs des référentiels et renvoie à des enjeux et des questions majeurs pour comprendre les stratégies et mises en scène des faiseurs de ville.

**Schéma 2 :
La référence comme ressource pour la construction d'une position complexe**



Légende



Si l'utilisation de la référence permet au grand architecte-urbaniste de se positionner d'une manière particulièrement stratégique dans le contexte actuel, reste à savoir si cette pratique de la référence apparaît comme une caractéristique spécifique des faiseurs de ville contemporains ou comme une constante qui se retrouve chez leurs prédécesseurs.

3. Une mise en perspective socio-historique : les références littéraires, une caractéristique du référentiel contemporain ?

Après avoir précisé les usages de la référence chez les grands architectes-urbanistes contemporains et les atouts qu'elle représente pour l'architecte en lui permettant de jouer pleinement la carte d'un « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33), il convient de proposer une analyse socio-historique de ce phénomène. La référence littéraire est-elle utilisée par les architectes du passé, en amont de la période contemporaine (1970 à nos jours) ? Si oui, l'était-elle avec la même intensité et pour les mêmes raisons que pour les acteurs contemporains ? Plus largement, des interactions fortes entre littérature et architecture s'observent-elles et l'incorporation de la littérature dans le champ de l'architecture se retrouve-elle chez les prédécesseurs ? Les réponses à ces questions permettront d'éclairer plus en détail le phénomène de la référence littéraire et d'en apprécier les enjeux socio-historiques. Dans les lignes qui suivent, il ne s'agit pas de prétendre mener une grande enquête quantitative sur une longue période historique, le point focal restant la période contemporaine, mais plus modestement de poser quelques jalons, d'esquisser quelques tendances grâce aux indices recueillis au cours des entretiens, aux excursions en amont de la période contemporaine et à certaines lectures.

3.1. En amont de la période étudiée, quelle perspective sur les échanges littérature / architecture ?

3.1.1. Quels liens entre architectes et écrivains avant la période contemporaine ?

Tout d'abord, un certain nombre d'indices laissent penser qu'en amont de la période contemporaine, des liens existaient entre architectes et écrivains. Comme le rappelle Philippe Panerai, l'idée d'une inculture criante des architectes sortant de l'ancienne École des Beaux-Arts que véhiculent un certain nombre des leaders de sa génération mérite d'être en partie relativisée. Selon lui en effet, « *il y a quand même eu un assez grand nombre d'architectes dont on voit bien qu'ils étaient intéressés par l'écriture, qu'ils fréquentaient des écrivains, qu'ils écrivaient un peu eux-mêmes, même s'ils écrivaient sur leur matière, avec sérieux* » (entretien). Il évoque notamment l'exemple de l'amitié entre le romancier Emile Zola et l'un des architectes ayant contribué à la réalisation du Bon Marché¹ durant les années 1860. Il précise l'influence qu'a pu avoir l'architecte sur l'écrivain alors que celui-ci travaillait sur son œuvre *Au Bonheur des dames*². D'autres observateurs rencontrés dans le cadre de l'enquête se sont plu également à raconter un certain nombre d'anecdotes témoignant de l'existence de liens entre architectes et écrivains dans le passé. François Chaslin par exemple, évoque la relation entre l'écrivaine Marie Dormoy, directrice de la Bibliothèque Doucet, maîtresse de Paul Léautaud, et Auguste Perret (dont elle eu un enfant mort né). Il explique qu'elle a beaucoup écrit sur cet architecte qui a également été « *un peu nourri par elle d'une certaine façon* » (entretien). Plus largement encore, le cercle d'amis d'Auguste Perret autour de la guerre de 1914 comprenait des écrivains comme Guillaume Apollinaire ou Paul Valéry que Perret encouragea à écrire *Eupalinos ou l'Architecte* comme le souligne Paul Chemetov en entretien. Pierre Riboulet, lui, se souvient aussi que, durant sa formation en atelier chez Georges Gromort et Louis Arretche dans lequel il fit ses premières armes, l'un de ses maîtres, l'architecte Georges Gromot, citait souvent Racine qu'il considérait comme un modèle à suivre (réf.8, 2004, p.50).

La vocation de celui que beaucoup considèrent comme l'inventeur de l'architecture moderne, Frank Lloyd Wright, lui vient de la lecture de Victor Hugo³, « *d'une sorte, à la fois de fascination pour ce texte formidable et en même temps, de défi, de colère* » qui a voulu relever ce défi » (Le Dantec, entretien) de produire une architecture en accord avec son temps. Figure tutélaire du modernisme, Le Corbusier, a lui-même été, durant sa jeunesse, l'élève d'un écrivain symboliste suisse William Ritter (Le Corbusier, Jenger 2002), son

¹ Les travaux du Bon Marché furent confiés à l'architecte Alexandre Laplanche puis à Louis-Charles Boileau et enfin à l'ingénieur Gustave Eiffel, spécialistes de l'architecture du fer.

² Emile Zola a conçu l'espace fictif du *Bonheur des dames* en s'appuyant sur ses notes d'observation du Bon Marché et des Grands magasins du Louvre

³ Dans son anthologie *Urbanisme, utopies et réalités*, Françoise Choay rappelle en effet que *Notre Dame de Paris* fut « *un livre de chevet* » pour cet architecte dont elle se plaît à citer le témoignage : « *J'avais quatorze ans lorsque ce chapitre [« Ceci tuera cela »], habituellement absent des éditions de Notre-Dame, atteignit profondément ma sensibilité et l'image que je me formais de l'art auquel la vie allait me destiner : l'architecture. Cette histoire du déclin tragique n'a jamais quitté mon esprit* » (Wright, 1957, *Testament*, cité par Choay 1965, p.403).

maître à écrire avec lequel il a entretenu une correspondance privilégiée que Marie-Jeanne Dumont s'apprête à publier¹. L'écrivain Paul Dermée a eu une influence certaine également sur l'architecte notamment au travers de la revue de *L'Esprit nouveau* qu'ils ont fondé avec le peintre Amédée Ozenfant². C'est par ailleurs également grâce à son intermédiaire que l'architecte entra en contact avec Gabriel Voisin, (des Automobiles et avions Voisin) qui allait lui passer un certain nombre de commandes notamment les dessins des poignées de portières de certains modèles de ses automobiles. Ainsi, ces quelques exemples témoignent que finalement, bien avant la période contemporaine, un certain nombre d'architectes apparaissaient « *guidés par des lettrés* » et « *ont baigné dans des milieux d'écrivains* » Chaslin (entretien).

Leur nature et les lieux dans lesquels ces liens entre écrivains et architectes furent noués méritent d'être interrogés plus en détail. C'est en fait principalement dans les milieux mondains, chez les mécènes, ou encore dans des clubs par exemple, qu'écrivains et architectes étaient amenés à se rencontrer, à lier amitié ou passion, soit dans autant de lieux de sociabilité mondains, réservés à une élite sociale. Avant tout, c'est donc l'appartenance à un même groupe social, celui d'une élite cultivée qui explique ces rapports entre architectes et écrivains. La faiblesse numérique de la haute société d'alors assure une forte interconnaissance de ses membres qui, selon la logique de l'« *entre-soi* », fréquentent les mêmes cercles, les mêmes lieux de sociabilité, partagent une même culture. La littérature fait partie de ce « *fond culturel* » de ces architectes partagé avec les autres membres de cette élite sociale (Chaslin, entretien). Ainsi, si des liens existaient entre architectes et écrivains, force est de constater qu'ils diffèrent de ceux noués pendant la période contemporaine puisque c'est principalement dans le cadre privé qu'ils se sont construits et manifestés. Ils s'expliquent davantage par une origine sociale et des formes de sociabilité particulières qui se déroulent dans des espaces privés que par une volonté de construction d'une image publique qui s'avère caractéristique de la période contemporaine étudiée par cette thèse. Ces relations n'étaient en effet par le passé pas exploitées de la même manière par les architectes dans leur stratégie de mise en scène publique. Se limitant en général au cadre privé, ces liens ne faisaient pas l'objet d'une publicisation et d'un usage marketing dans des lieux publics destinés à la médiatisation et à la promotion de l'architecture et de l'urbanisme et de ses

¹ Déconstruisant le mythe de l'autodidacte solitaire que Le Corbusier de la maturité s'était attaché à construire, Marie-Jeanne Dumont s'est lancée dans une vaste entreprise de publication des correspondances des principaux maîtres à penser de l'architecte durant sa jeunesse qui ont contribué à forger sa culture et à influencer la construction de son identité et de son parcours. La correspondance avec son premier maître, le peintre suisse et directeur de l'École d'art de La Chaux de Fonds, Charles L'Eplattenier, qui a orienté le jeune homme vers l'architecture et l'a incité à voyager, paraît en 2006. Avait précédé en 2003, la publication de la correspondance avec son maître en architecture, Auguste Perret. Le dernier tome *Lettres à Ritter* paraîtra prochainement fournissant de nouveaux indices précieux pour comprendre la formation culturelle et intellectuelle du jeune homme qui allait devenir Le Corbusier.

² Fondée en 1920 par ces trois personnalités, la revue *L'Esprit nouveau* défendait une conception sociale fondée sur la science et la technique et une approche artistique reposant sur la simplicité et la rigueur formelle et l'économie dans l'usage de la couleur. Vingt-huit numéros allaient paraître, d'octobre 1920 à la fin de 1924. Ils comprenaient des « *articles de critique artistique, littéraire et musicale, d'esthétique, d'architecture, parfois de politique générale, de science, des comptes rendus, une revue des revues, des listes de livres et de revues, des "échos" artistico-mondains dans les premiers numéros, des coupures de presse politique dans les deux derniers, et de très nombreuses reproductions [...] de tableaux ou sculptures dont l'ensemble reconstituerait assez facilement un album du goût "moderne - expressément cubiste - des directeurs"* (Françoise Will-Levaillant) » (*Encyclopédie Universalis*). Le titre de cette revue était en fait une réponse en réaction à l'une des conférences de Guillaume Apollinaire donnée le 26 novembre 1917 intitulée « *L'Esprit nouveau et les poètes* ». Le poète y défendait une modernité poétique comme « *expression particulière et lyrique de la nation française* » inscrite dans l'héritage des classiques et des romantiques.

acteurs. Ces lieux n'existaient d'ailleurs pas à l'époque ou étaient du moins extrêmement réduits. Si des rapports étaient entretenus, ils n'étaient donc pas instrumentalisés de la même manière pour la simple et bonne raison que les stratégies de promotion, l'inflation de la logique de communication, la médiatisation, mais aussi l'investissement fort de la scène publique apparaissent comme des phénomènes récents caractéristiques de l'architecture et de l'urbanisme contemporains. Si ces liens entre architectes et écrivains méritaient d'être interrogés d'une manière générale pour apprécier les particularités de la période contemporaine, il convient maintenant de se focaliser plus précisément sur le phénomène des références chez les architectes des générations précédant celle des acteurs contemporains afin de déterminer si celui-ci conforte les observations qui viennent d'être formulées.

3.1.2. Les références littéraires chez les prédécesseurs

Les excursions en amont de la période contemporaine (1970 à nos jours) se sont focalisées sur quelques grandes figures d'architectes que sont Auguste Perret, Ludwig Mies van der Rohe et Le Corbusier. L'objectif de ces excursions était d'étudier les usages des références littéraires chez quelques grands architectes prédécesseurs des acteurs choisis comme point focal dans cette thèse afin d'apporter quelques éléments comparatifs et d'éclairer les spécificités de la période contemporaine. Il s'agissait notamment d'apprécier si le recours aux références littéraires était pratiqué avec la même intensité chez les architectes des générations précédentes que pour les contemporains. Par ailleurs, en cas d'existence de tels usages chez les grands architectes du passé, il convenait d'apprécier les fonctions assurées par ces références dans les discours et si celles-ci jouaient les mêmes rôles que chez les contemporains. L'analyse a donc pris en compte ce double aspect quantitatif et qualitatif de l'usage de la référence chez les prédécesseurs et s'est attachée à la mettre en perspective avec les conclusions des observations menées sur les grands architectes-urbanistes contemporains.

Grand architecte de l'après-guerre, Auguste Perret (1874-1954) a largement participé à la Reconstruction, notamment celle du centre-ville du Havre. Il fut également le maître en architecture de Le Corbusier avec lequel il a entretenu une longue correspondance (Le Corbusier, Dumont 2002). Défenseur d'une autre modernité que celle prônée par les architectes du mouvement moderne, il a longtemps été dénigré avant de faire l'objet d'une redécouverte récente par des historiens et critiques depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000. La publication d'une anthologie de ses écrits, conférences et entretiens en 2006 (Perret et al. 2006) a participé à la redécouverte de son œuvre et à la promotion d'un architecte qui, s'il avait été déconsidéré et oublié durant la période moderniste, avait pourtant été célèbre en son temps, pesant d'un poids certain dans les débats architecturaux et urbanistiques de l'époque. Cette anthologie permet d'apprécier dans le détail la manière dont cet acteur appréhendait les modalités d'actions architecturales et urbanistiques et son positionnement personnel. Plutôt qu'une révolution radicale, qu'une rupture totale avec le passé, la modernité selon Auguste Perret s'inscrivait dans la perspective d'une évolution et d'une mutation, à la fois respectueuse de l'histoire des villes et soucieuse d'innovation et de

renouveau. Elle intégrait la simplicité, la sobriété¹, l'optimisation garantie par l'usage de nouvelles techniques de construction (béton armé, etc.), la standardisation, la préfabrication, la hauteur² comme principes de la pratique architecturale. Se refusant cependant à encenser la technique, Auguste Perret la concevait comme un moyen et non une fin de la production architecturale conçue comme un art social. Critiquant l'extrémisme des architectes du mouvement moderne en s'attaquant notamment à certains de leurs principes et expressions formelles, il mit en doute la pertinence de l'utilisation de la fenêtre droite, la suppression de la corniche, ou et plus largement les applications d'un fonctionnalisme outrancier. Ses prises de position lui valurent des affrontements nombreux avec les tenants du modernisme radical.

Les divers écrits, conférences et entretiens qui composent l'anthologie (Perret et al. 2006) fournissent une source quantitativement satisfaisante pour apprécier l'usage de la référence littéraire chez cet architecte. Sur un total de 479 pages, plus de 75 références littéraires sont utilisées, soit un nombre non négligeable qui témoigne d'une volonté réelle d'incorporer des fragments empruntés à la littérature dans des discours destinés à évoquer sa conception personnelle de la question architecturale et urbanistique. Comme le remarquait Christophe Laurent, l'un des historiens de l'architecture, ayant contribué à l'anthologie, « *les citations d'hommes de lettres et les aphorismes, fréquemment employés dans ses textes et ses entretiens à partir de 1933, charpentèrent son discours à l'exemple de l'ossature qui ordonnait ses édifices* » (Laurent in Perret et al. 2006, p.20). Les nombreuses références littéraires soutiennent en effet son raisonnement, fournissent à l'architecte des arguments. Fénelon est le plus souvent cité (18 réf.)³. À égalité avec neuf références chacun, viennent ensuite André Gide et Paul Valéry⁴, puis Jean Racine et Edgar Poe également *ex-æquo* (4 réf.) et plus ponctuellement, Charles Baudelaire (pp.193, 221), Gérard de Nerval (pp.418, 455), Socrate (p.155), Pascal (p.155), Shakespeare (p.148), Honoré de Balzac (p.438), Alexandre Dumas (p.87), Emile Zola (p.65), Victor Hugo (p.85), etc. Autant de grands auteurs classiques que d'écrivains qui lui sont contemporains sont donc mobilisés. Cette répartition s'avère être à l'image de sa conception d'une architecture moderne refusant l'amnésie et s'inscrivant dans la continuité des siècles passés.

En outre, les fonctions assurées par les références littéraires apparaissent assez diversifiées. Dans quelques très rares cas, s'observe un usage ironique de la référence littéraire. Certains écrivains ou certaines œuvres s'avèrent convoqués et critiqués pour l'approche passéiste qu'ils défendent. Ainsi en est-il par exemple dans ce passage qui se donne à lire comme une parodie du fameux « Guerre aux démolisseurs » de Victor Hugo : « *Guerre à la poussière. Et par conséquent, guerre aux ornements !* » (p.85). Cette utilisation ironique et distanciée de la référence littéraire permet à l'architecte de se distinguer du point de vue de l'écrivain et d'affirmer la spécificité de son approche de la question architecturale. Elle participe d'une stratégie de défense d'une certaine modernité qui revendique notamment l'usage du béton armé. Ces usages ironiques des références littéraires s'inscrivent dans une critique d'un passéisme jugé outrancier avec lequel Auguste Perret souhaite prendre ses

¹ Auguste Perret refusait par exemple l'usage de l'ornement.

² Cet architecte exhortait en effet à construire plus haut, affichant sa fascination pour des « *maisons de 150 et 200 m de haut* » (Perret et al. 2006, p.106)

³ Cf. pp.129, 155, 158, 182, 197, 204, 205 (à deux reprises), 221, 223 (à deux reprises), 247, 287, 328, 415, 420, 454, 455.

⁴ Citation du texte sur *Eupalinos ou l'Architecte* (p.15) sur l'architecture qui chante. Par la suite, dans de très nombreux discours, la référence à ce passage revient sous la forme d'allusion (pp.126, 215, 254, 255, 286, 418, 421, 455).

distances tout autant qu'avec celui d'une modernité excessive, radicale. Ils restent cependant extrêmement marginaux puisque trois cas seulement apparaissent sur un total de plus de 75 références¹.

Dans la grande majorité des cas, l'écrivain est au contraire convoqué comme modèle et autorité pour conforter le point de vue de l'architecte et les grands principes sur lequel il repose. Les différents discours d'Auguste Perret s'avèrent structurés par les mêmes citations des mêmes auteurs qui reviennent inlassablement, comme un *leitmotiv*. Ce sont bien souvent des formules frappantes et courtes, des aphorismes, qui permettent de résumer et d'insister sur certaines préoccupations dominantes de l'architecte. Par leur récurrence, elles prennent ainsi la valeur de devises personnelles. Le recours itératif à une sentence de Fénelon empruntée à son *Discours à l'Académie française* qu'Auguste Perret s'est appropriée en en faisant l'« acte de foi » (2006, p.182) de sa théorie architecturale lui permet d'affirmer le refus de l'ornement inutile et un certain art de la composition². Reprise à diverses occasions (2006, p.253, 285, 327, 415), s'attachant à définir le style comme « *la pensée exprimée avec le minimum de mots* », une citation de Racine prend elle aussi des allures de maxime et d'axiome structurant la pensée de l'architecte³. Egalement fortement récurrentes, deux références à André Gide - l'une sur l'esprit qui, « *pour s'exprimer, ne peut se passer de la matière* » (2006, p.179, 183, 203, 247, 256, 274)⁴ et l'autre visionnaire sur le risque d'obsolescence prématurée des productions modernes⁵ - se donnent à lire comme autant d'autres devises de l'architecte.

Enfin, l'architecte lui-même est assimilé à un « *poète qui parle en construction* » (2006, p.295). Une telle définition permet à Auguste Perret de se distinguer de la figure de l'ingénieur qu'il se refuse à prendre comme simple modèle à suivre contrairement aux modernistes. Bien qu'incontournables dans son approche de la modernité architecturale, les dimensions techniques et scientifiques sont envisagées par Perret, comme insuffisantes pour résumer le travail de l'architecte, comme de simples moyens et non une fin et un but ultime. L'architecte apparaît donc au final comme une figure hybride à cheval entre la technique et l'art, comme « *un ingénieur qui construit en poète, [...] mais, d'abord un poète* » (p.404).

Les grands architectes modernistes ne semblent pour leur part pas s'inscrire dans le même genre d'usages que ceux qui viennent d'être observés, bien qu'un premier exemple

¹ D'autres références apparaissent mobilisées dans ce même état d'esprit de critique d'une approche trop passéiste comme en témoigne le passage suivant : « *Des politiciens et des écrivassiers, souvent de mauvaise foi, prétendent que la tradition française est d'œuvrer suivant l'exemple des artistes et des artisans des siècles passés* » (2006, p.91).

² Toutes les occurrences des références à Fénelon correspondent à cette même citation du *Discours à l'Académie française* reprise par Rémy de Gourmont dans son ouvrage *Le Style* : « *Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement, mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice* » (2006, p.182).

³ « *Le Style, a dit Racine, c'est la pensée exprimée avec le minimum de mots. Le Style en Architecture, c'est la pensée exprimée suivant les lois naturelles de l'économie : noblesse de la Structure* » (2006, p.415).

⁴ Que Perret utilise pour défendre l'idée que « *plus l'expression de l'Art est tributaire de l'utilité et de la matière, plus cette expression est diverse et féconde* » (2006, p.183).

⁵ Cette citation empruntée à André Gide est la suivante « *Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne* » (2006, p.215, 256, 288, 455). En y ayant recours, Auguste Perret souhaite prendre position d'une manière très claire concernant la pérennité des édifices contemporains à produire : « *Qu'on ne nous dise pas que l'édifice qui a cessé de plaire sera démoli demain, ce sont des illusions de la période d'inflation. Non, l'édifice doit durer, il doit créer du passé, le passé qui allonge la vie. Ce sont les vieux monuments qui font le charme des vieux pays. Un pays n'est vieux que par ses monuments, la nature est éternellement jeune* » (2006, p.256).

pourrait laisser penser le contraire. Architecte américain considéré comme l'un des principaux fondateurs de l'architecture moderne, Frank Lloyd Wright (1867-1959) s'est plu à utiliser ponctuellement certaines références comme le précise en entretien Jean-Pierre Le Dantec. Ces références étaient principalement empruntées aux transcendentalistes américains tels que le poète du début du XIX^e Ralph Waldo Emerson, ou d'autres auteurs ésotériques comme Paracelse ayant vécu lors de la première moitié du XVI^e ou encore Taliesin, un barde gallois du VI^e siècle. L'architecte a notamment donné le nom du barde gallois à certaines des maisons qu'il a construites et qui ont donc été baptisées Taliesin 1, 2 indiquant ainsi combien « *ces références littéraires font partie de l'univers du créateur* » (*Id.*). Cet exemple constitue cependant comme une exception et ne s'avère pas représentatif des usages de la référence littéraire chez les modernistes comme vont permettre de le démontrer les observations suivantes menées sur d'autres figures majeures du modernisme.

L'analyse détaillée des références littéraires dans les discours des modernistes s'est plus particulièrement intéressée à deux autres piliers du modernisme architectural que sont Ludwig Mies van der Rohe et à Le Corbusier. Dans ses différents discours inclus dans l'anthologie publiée par Fritz Neumeyer (1996), l'architecte allemand Mies van der Rohe (1886-1969) se pose en défenseur d'une modernité radicale. L'architecture moderne se doit en effet d'être en « *rupture avec la "volonté de l'époque"* », mais aussi rupture avec le passé puisque selon cet architecte « *notre tendance à regarder en permanence vers le passé nous est fatale* » (*Id.*, 1996, p.150 et 141). À cette autonomie prônée par rapport aux acteurs "ordinaires", aux usagers et habitants, cette posture surplombante adoptée par l'architecte et sa volonté de révolution, de refus du passé, vient s'ajouter la fascination pour la technique et pour une approche scientifique de l'architecture à tel point que « *c'est à l'ingénieur que revient l'honneur d'être le véritable architecte des temps modernes* » (Neumeyer, Mies van der Rohe 1996, p.127). Peu étonnant alors que, sur les 353 pages qui composent l'anthologie de ses discours, aucune référence littéraire n'apparaisse. Le modèle à suivre n'est pas le poète mais l'ingénieur. Celui-ci incarne à merveille l'approche technique, scientifique, et rationnelle de la question architecturale et urbaine.

Pour sonder l'usage de la référence chez Le Corbusier (1887-1965), ont été pris comme terrain d'enquête quelques-uns de ses écrits majeurs, considérés comme de véritables bibles dans le milieu (1923, *Vers une architecture* ; 1937, *Quand les cathédrales étaient blanches, aujourd'hui aussi le monde commence* ; 1946, *Manière de penser l'urbanisme, soigner la ville malade* ; 1959, *Les trois établissements* ; 2002, *Le Corbusier, Lettres à Auguste Perret*). Le premier constat qui peut-être établi concerne la faiblesse quantitative des références littéraires avec moins de 25 renvois à des auteurs ou des œuvres littéraires sur un total de 1149 pages analysées. Ce nombre très réduit peut s'expliquer par la prétention très forte de cet architecte, de cet « *homme supposé être né génial* » (Chaslin, entretien). La construction de son image publique, ses mises en scène ont répondu à la stratégie d'affichage d'un « *moi je* ». La faiblesse du nombre de références littéraires renseigne ainsi sur la conception profondément prométhéenne de cet architecte, sur sa volonté de construire son propre mythe comme celui d'un « *créateur incréé* » (Bourdieu 2002a, p.207)¹ et son égotisme démesuré.

¹ Le constat ne s'arrête d'ailleurs pas aux seules références littéraires. Leur usage s'avère révélateur d'une tendance plus générale chez Le Corbusier puisque comme le soulignait François Chaslin en entretien : « *Il ne renvoie à personne Corbu [...] ! Quand il prend des arguments chez Choisy¹ il ne dit pas que c'est de Choisy. Il ne cite jamais ses maîtres. Il ne cite jamais son grand maître qui était directeur de l'école d'art de La Chaux-de-Fonds¹ je*

Par ailleurs, dans leur grande majorité, les quelques références présentes dans ses écrits font l'objet d'un usage très particulier. Peu nombreux sont en effet les cas où Le Corbusier donne la littérature comme un modèle à suivre. C'est bien plutôt une utilisation ironique qui prédomine, contrairement à chez Auguste Perret chez qui cet usage restait marginal. Si la figure tutélaire du modernisme convoque l'écrivain, c'est pour mieux se démarquer de son point de vue et afficher sa distinction. En témoigne l'extrait suivant qui permet d'apprécier à quel point le recours à la référence littéraire s'inscrit dans une stratégie de dérision :

« Prêtez une oreille attentive, par exemple, à ces débats "élevés" institués à l'occasion du centenaire de Goethe à Francfort, par l'Institut international de coopération intellectuelle, organe de la SDN : l'anglais proclame le nom de Shakespeare ; le Français celui de Rabelais ou de Balzac ; l'Italien réplique par Dante et Michel-Ange, l'Espagnol par Cervantès. Chacun tirant sur le drap, Goethe reçoit au passage sa part très large des compliments (et parfois ces dithyrambes ont une sonorité comique, l'orateur entendant bien faire saisir qu'il a tout compris de la grandeur de Goethe et qu'il s'en est approché). Escarmouche, ferraillages ; on s'occupe ! Mais voici que l'accord se fait sur Mahomet, car il est d'une nation qui n'a point encore de délégation en cette instance de haute culture ; il n'est pas de l'une des nations "en jeu", il est en dehors des "moi" et des "je" qui apparaissent à tous les tournants de la discussion. »

(Le Corbusier 1965, p.41)

L'utilisation ironique de la référence participe d'un style parodique visant à caricaturer le débat intellectuel dont il est question. La mobilisation de littérature classique et ce qu'elle représente (sa valeur de mémoire d'une identité locale, de facteur de différenciation culturelle) se trouvent tournées en dérision. Les références littéraires sont présentées comme empreintes d'un passéisme ridicule, jugées désuètes par un architecte qui n'a eu de cesse de prôner la rupture par rapport au passé et une forme d'internationalisation ayant pour ambition de dépasser les contingences des sociétés particulières dans lesquelles une architecture est pourtant vouée à s'insérer¹.

Ses successeurs, et notamment la jeune génération émergeant à la fin des années 1960, allaient prendre le contre-pied des différents axiomes qui sous-tendaient cette approche architecturale et urbanistique corbuséennes. Après la crise qu'ont traversée les modes de production architecturaux modernistes et le déclasserement de la profession qui en a résulté, l'usage conséquent et diversifié des références témoigne d'une posture plus modeste et d'une nécessité des faiseurs de ville de s'appuyer sur des autorités extérieures au champ de l'architecture pour construire la leur. Il permet également de se mettre en scène comme des professionnels ouverts aux autres points de vue. Ses acteurs se réapproprient ainsi une « *haute culture* » (Bourdieu 2002b) socialement valorisée. Largement déconsidérée par les modernistes, celle-ci faisait pourtant l'objet d'une utilisation importante chez un

crois qu'il ne l'a cité qu'une fois à l'âge de 65 ans ». Aussi, si Le Corbusier a pu s'inspirer de certains écrivains ou poètes, la différence fondamentale qui le distingue sur ce point des grands architectes-urbanistes contemporains est qu'il ne les utilise et ne les reprend pas comme références dans ses discours publics en indiquant ses emprunts dans une logique de révérence ou de quête d'appui pour construire sa légitimité.

¹ Ce même architecte trouvait les gratte-ciels de New York « *trop petits* » (1965, p.62). Il préférerait à la cathédrale gothique qu'il ne jugeait « *pas très belle* », les « *magnifiques* » silos et usines américaines, « *prémices du nouveau temps* » et ne cachait pas son admiration pour les ingénieurs qui « *écras[aient] de leurs calculs l'architecture agonisante* » (2005, p.20).

prédécesseur tel qu'Auguste Perret, défenseur d'une modernité moins extrémiste. Il semble donc qu'au final les architectes contemporains se réapproprient un capital culturel à nouveau considéré comme légitime témoignant ainsi qu'en « *se débarrassant de son père, on ne fait que remettre ses pieds dans les chaussures de son grand-père* » et que le rejet de la Modernité s'est accompagné d'un retour à « *ses prémisses du début du siècle* » (Violeau 2005, p.403). L'histoire d'une profession est aussi faite de variations et s'écrit aussi au travers du retour cyclique de certains thèmes.

3.1.3. La littérature, un enjeu de positionnement par rapport au référentiel moderniste

Face à la crise que traversent l'architecture et l'urbanisme à la fin des années 1960, face au déclasserement des architectes, la jeune génération contestataire émergente va tenter de se construire en opposition à ses prédécesseurs et de trouver des outils pour reconstruire la légitimité de la profession. La littérature et la sémiologie sont envisagées comme des aides précieuses permettant de renouveler le regard sur la question architecturale et urbaine et comme des contreforts potentiels pour revaloriser l'image de la profession. Ainsi, « *à cette époque, contrairement à la génération précédente, on voit apparaître une génération d'architectes très intéressés par les apports de la littérature, de la pensée, du cinéma, qui vont devenir enseignants et architectes reconnus dans les années 1980 et 1990 et par la suite* » (Le Dantec, entretien). Très tôt, alors même qu'ils étaient encore étudiants, les différents acteurs de cette génération se sont en effet intéressés à la littérature et à la poésie, qu'ils concevaient comme un « *enjeu fondamental* » (Dollé, entretien) pour penser l'architecture et l'urbanisme.

La littérature s'apparentait donc à une ressource permettant de renouveler l'approche de la question architecturale et urbaine. Elle « *a influencé leur imaginaire* » en les « *libèr[ant] d'une vision purement fonctionnaliste, de l'espace* » (Id.) et en leur permettant d'appréhender l'architecture et l'urbanisme d'une manière plus sensible et relationnelle. Scandée par tous les architectes-urbanistes contemporains comme un *leitmotiv*, comme un principe majeur sous-tendant leur approche de la question du « *faire la ville* », la phrase de Friedrich Hölderlin « *l'homme habite en poète* » a, par exemple, joué un rôle essentiel dans la prise de conscience de cette jeune génération ; comme le constate le philosophe Jean-Paul Dollé, philosophe et compagnon de route des grands architectes-urbanistes de cette génération :

« "L'homme habite en poète" [...] qu'un architecte en soit convaincu, ça a des effets sur la manière dont il construit, que justement l'habitation, ce n'est pas uniquement pour se loger, logement, stoker...ça répond à... quelque chose de fondamental chez les humains... [...] Donc ça l'oblige à penser poétiquement, à construire poétiquement, et ça a un sens, ce n'est pas... ça a un sens très précis... par exemple... ben par exemple, tout ce que ça empêche de faire. Par exemple, ça empêche de faire ce que l'on appelle dans le milieu des "bâtiments célibataires", si on a une vision poétique du monde... ».

(entretien)

La prise en compte de la littérature aurait participé à la promotion d'une approche relationnelle plus soucieuse de l'habitant, plus attentive à son point de vue, mais aussi aux liens entre les différents bâtiments, au contexte de la production architecturale, soit autant

d'enseignements que « *ni la technique de la construction, ni même la reproduction des modèles canoniques de l'architecture* » (Id.) n'assurent. « *Poétique* » serait ainsi synonyme d'une certaine « *éthique* » et d'une opposition au principe de « *l'architecture comme domination, comme imposition, comme violence* » (Id.) qu'ont d'ailleurs mis à mal un certain nombre d'écrivains comme Georges Bataille. La volonté d'un recours à la littérature témoigne d'un véritable apprentissage d'une posture plus modeste, plus ouverte aux autres, qui décroïssonne l'architecture en posant la question du contexte urbain mais aussi d'une approche plus hybride, à même d'articuler différentes exigences :

« Entre architecture et littérature, domaines étrangers d'ailleurs l'un à l'autre dans le XX^e siècle [...] Il me semble qu'il y a eu un tournant dans les années 60. On sortait de la première modernité, de la révolution industrielle et de cette vision des spécialistes techniques voués à l'efficacité de la production. Depuis nous aspirons à un autre monde où il n'y aurait pas de séparation entre le corps et la conscience, le passé et le futur, l'art et la technique. »

(Portzamparc, Sollers 2005, p.184-185)

L'enjeu de la mobilisation de la littérature était donc tout à la fois heuristique et communicationnel. L'utilisation de la littérature s'inscrivait en effet dans une stratégie de légitimation de contestation du référentiel des prédécesseurs modernistes et d'affirmation d'une approche distincte. Participant à la reconstruction de la légitimité de la profession, elle recouvrait un enjeu de positionnement pour la nouvelle génération comme le dévoile d'ailleurs en entretien Jean-Pierre Le Dantec :

« Ca nous a fait pas mal réfléchir et surtout trouver des arguments ! On cherchait des arguments pour justifier ce que l'on sentait. »

Au final, le recours à la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme recouvre un double enjeu de distinction professionnelle. Il permet aux grands architectes-urbanistes de revendiquer une approche plus sensible et plus relationnelle et par là même de se distinguer tout à la fois de leurs prédécesseurs modernistes (qui privilégiaient une approche techniciste et rationaliste de l'action architecturale et urbanistique) et de certains groupes professionnels dont les compétences s'avèrent davantage techniques tels que les ingénieurs.

Ainsi, la multiplicité des formes de mobilisation de la littérature (de la référence, aux invitations d'écrivains dans des écoles, des colloques, des présentations publiques, en passant par toutes les autres manifestations qui ont été abordées dans le chapitre précédent) s'inscrit dans une tendance sur le temps long qui caractérise la période contemporaine et s'explique en partie par des raisons socio-historiques¹. La génération 1968 de jeunes architectes, mais aussi certains architectes un peu plus âgés qui ont su amorcer le tournant du changement de référentiel (Pierre Riboulet, Paul Chemetov, Henri Gaudin) apparaissent comme des faiseurs de ville très littéraires. Ces acteurs ont eu le souci de se mettre en scène publiquement en tant que tels pour répondre à un certain nombre d'enjeux majeurs de positionnement sur la question architecturale et urbaine. Aussi, si la littérature avait pu être précédemment utilisée

¹ Jean-Paul Dollé précise par exemple en entretien que « *c'est quand même quelque chose qui s'inscrit sur le temps long, un processus sur les trente dernières années. Alors, ça a été un petit peu disons « formalisé » au moment de Banlieues 89* ».

d'une manière quelque peu anecdotique par certains de leurs prédécesseurs, elle s'avère, pour la période contemporaine, révélatrice de problématiques essentielles. Elle permettait de « *désenclaver en quelque sorte l'architecture de son espace de spécialité* » (Le Dantec, entretien), de l'ouvrir sur d'autres arts et d'autres acteurs, d'afficher une approche relationnelle et de se réconcilier avec les usagers et habitants en prenant ouvertement ses distances avec des approches technicistes et scientistes.

Tout se passe comme si les professionnels de l'urbanisme, loin de dénigrer le rapport à une autre approche de l'espace, à une approche plus sensible et phénoménologique, avaient pris conscience de la nécessité, heuristique et stratégique, d'intégrer le point de vue de l'écrivain et de le considérer comme acteur à part entière de la production de la ville. Cette intégration de l'écrivain dans le champ de l'urbanisme et de l'architecture constitue d'ailleurs un enjeu du fait de sa relation privilégiée au social et à la ville.

3.2. Une stratégie de positionnement contemporaine

Au regard des analyses qui précèdent, chez les grands faiseurs de ville contemporains, les références littéraires semblent faire l'objet d'une utilisation bien plus significative que chez leurs prédécesseurs. Elles leur permettent d'ailleurs de se distinguer du référentiel moderniste en affirmant une approche plus sensible mais aussi plus ouverte sur d'autres domaines de connaissance ou du moins d'appréhension du monde. De fait, elles méritent aussi d'être analysées comme les signes d'un changement profond de posture intellectuelle des praticiens. Il conviendra donc d'apprécier dans les lignes qui suivent qu'à partir de la fin des années 1960, la jeune génération émergente s'est caractérisée par une volonté de vagabonder, de buissonner en dehors des frontières disciplinaires et de renouveler ainsi l'architecture. De plus, l'analyse socio-historique révèle que le rapprochement entre architecture et littérature s'est opéré grâce à des réseaux sociaux interdisciplinaires qui se sont construits durant cette époque d'émulation de la fin des années 1960. Certaines figures de passeurs de frontières disciplinaires notamment ont joué un rôle prépondérant dans ce rapprochement qu'il conviendra d'explicitier. Cette ouverture de l'architecture vers d'autres champs disciplinaires, ce désir d'intégration de la littérature et de poésie dans l'approche architecturale et urbanistique témoigne au final d'une ambition forte des acteurs de cette génération, celle de se construire et de s'affirmer comme « *architecte-intellectuel* » (Violeau 2005) que les dernières pages de cette sous-partie s'attacheront à décrire.

3.2.1. Un signe du désenclavement de l'architecture : la fin d'un ostracisme

La mobilisation de la littérature correspond à un « *phénomène de génération* ». Elle s'inscrit dans une tendance dans « *une espèce de rencontre qui se produit à partir de 66 et qui se développe à la faveur de 68* » (Panerai, entretien). Elle témoigne de la fin d'un certain ostracisme et participe d'un mouvement d'ouverture plus vaste du champ de l'architecture initié par des acteurs de la génération émergeant à la fin des années 1960. Ceux-ci souhaitent reconstruire le référentiel de leur champ professionnel en affirmant le « *rapport à l'urbain* », « *la dimension sociale de l'architecture* », « *le renouvellement des références théoriques* » ou le « *retour à l'histoire* » (Violeau 2005, p.105, 217) comme nouveaux axiomes. La

manière dont Alexandre Chemetoff définit aujourd'hui sa philosophie professionnelle apparaît particulièrement représentative du positionnement que, depuis une quarantaine d'années, les architectes-urbanistes contemporains ont adopté pour répondre aux enjeux qui viennent d'être abordés. Cet acteur revendique en effet une « *pratique d'architecte "libre"* », c'est-à-dire qui ne soit « *pas strictement surdéterminée par des limites disciplinaires* » (Chemetoff, entretien).

Les excursions extra-disciplinaires au travers des lectures, rencontres interindividuelles, formations complémentaires reposaient sur le postulat qu'elles pouvaient jouer un rôle salvateur pour l'architecture en stimulant son renouvellement :

« Les avancées intéressantes dans le champ, elles viennent d'ailleurs, elles viennent des apports extérieurs aux disciplines, toujours, toujours, toujours, toujours, toujours ! Ca c'est clair ! Et voilà donc heu... Ca revient un peu à une question que vous me posiez "Quel est votre rapport avec d'autres, avec la littérature, avec d'autres arts ?" [...] bon on appartient tous à un moment donné à des générations qui ont subi comme ça des apports extérieurs, et ça a été très très bénéfique. »

(Devillers, entretien)

« Je repense à ce que représentait Tel Quel. Il y avait une compréhension de l'écriture qui se ramifie dans tout ce qui peut se ressentir et se penser, se voir. Il ne m'est jamais venu à l'esprit que lire Tel Quel c'était sortir de mon métier. Peinture, musique, littérature, psychanalyse, architecture, théorie participaient du même mouvement d'investigation. »

(Portzamparc, Sollers 2005, p.184)

Le recours à la littérature participe d'une tendance plus générale qui consiste à ouvrir l'architecture sur d'autres disciplines ou domaines artistiques pour refonder sa légitimité, la sortir de la crise qu'elle traversait alors et sauver ses acteurs du déclin. Il s'inscrit donc pleinement dans une stratégie de construction d'un nouveau référentiel et de modification de la représentation sociale de la figure de l'architecte.

Le climat d'ébullition de la fin des années 1960 a été analysé en détail par Jean-Louis Violeau (2005). L'influence de certains architectes ou urbanistes étrangers sur cette génération a été très nette. Ces jeunes architectes français se passionnèrent par exemple pour l'architecte américain Louis Kahn qui, succédant aux fondateurs du Modernisme, s'attachait à défendre une conception de l'architecture qui le dépasse et revendique la monumentalité comme principe fondamental. Un certain nombre des jeunes architectes français partirent pour compléter leur formation à Philadelphie auprès de Louis Kahn. Les approches italiennes de Carlo Aymonino, Saverio Muratori, Aldo Rossi, pour le mouvement de la *Tendenza* qui accorde une importance particulière à l'histoire des villes¹ eurent également une influence décisive sur les jeunes architectes française de la génération 68. Cette « *italophilie* » (Cohen 1984), l'admiration pour l'architecte italien, modèle accompli du praticien intellectuel continue d'être particulièrement prégnante. David Mangin raconte ainsi en entretien qu'il a

¹ Dont l'ouvrage d'Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville* (1966), a constitué la "Bible".

tout récemment lu les romans *Crash !*, *IGH*, *L'île de béton* de l'écrivain de science fiction et d'anticipation James Graham Ballard (ces œuvres mettant en fiction l'urbanisme pour les classes moyennes) sur les conseils des « *gens de Venise, de chez Secchi* » donnés lorsqu'il était invité à donner des cours en Italie. Cette anecdote s'avère révélatrice non seulement du fait que la littérature constitue un objet important de discussion, mais aussi que sa connaissance relève d'une norme en vigueur entre les acteurs de ce champ, Ballard étant « *très à la mode* » et *Crash* étant « *le livre sur la ville qu'il faut lire aujourd'hui* » (*Id.*). Elle permet aussi de mesurer combien les architectes italiens continuent d'exercer un rôle dans l'élaboration des normes et de la figure de l'architecte intellectuel à laquelle les architectes français tentent de se conformer. La culture littéraire constitue donc un enjeu de discussion, et donc de socialisation, de communication et de reconnaissance entre les différents architectes.

Jean-Louis Violeau a démontré également combien cette jeune génération d'architectes s'est caractérisée par sa tentative, son effort d'acculturation aux sciences sociales, telles que la sociologie ou l'histoire urbaines, mais aussi la sémiologie. Autant de domaines de savoirs qui furent perçus comme de véritables planches de salut pour remédier à la crise profonde de l'architecture. C'est par leurs pratiques de lectures mais aussi par leur présence dans des séminaires de sociologie, d'anthropologie ou de sémiologie par exemple que les jeunes architectes construisent leur réflexion critique sur l'architecte et l'urbanisme. Ils accueillent les grandes personnalités des sciences humaines et sociales telles qu'Henri Lefebvre, Paul-Henry Chombart de Lauwe, Françoise Choay, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Raymonde Moulin, Gilles Deleuze, comme de véritables messies, comme des « *inspireurs majeurs* », des « *figures tutélaires* » (Violeau 2005, p.211). Cet engouement pour les sciences sociales qui « *incarnent et symbolisent le rapprochement avec l'Université et avec le monde intellectuel, ce monde de la "Théorie" majuscule* » (*Id.* 2005, p.391) témoigne d'un « *changement de paradigme*¹ » et d'une tentative d'inversion de « *la norme jusqu'alors dominante de l' "architecte-artiste" vers l' "architecte-intellectuel", à changer les propriétés substantielles pour redéfinir les propriétés relationnelles, les rapports entretenus avec les professions voisines et concurrentes* » (*Id.* 2005, p.195). Retraçant les parcours de formation éclectiques de ces jeunes architectes, Jean-Louis Violeau explique par exemple comment ceux-ci sont allés suivre les séminaires de Jean Prouvé aux Arts et Métiers, des cours à l'Université de Vincennes (dans laquelle se crée un département d'Urbanisme à la fin des années 1960) comme ceux de Jean Aubert, Hubert Tonka, Pierre Merlin, Henri Laborit, etc. Cette « *nouvelle alliance avec les sciences humaines* » témoigne d'une curiosité extradisciplinaire et d'une volonté d'intégration des « *différents types de pensées et d'actions intervenant sur le fait construit* » (*Id.* 2005, p.74). De la fin des années 1960 à la fin des années 1970, les attentes par rapport aux sciences sociales ont été extrêmement fortes. Elles reposaient sur le postulat que les acteurs des sciences sociales qui furent porteurs de la critique de l'architecture et de l'urbanisme seront aussi ceux de son renouvellement. Cette confusion entre les rôles de chercheur et de faiseur de ville, ce « *malentendu* » (Huet in Violeau 2005, p.387) allait conduire à une prise de distance par

¹ Jean-Louis Violeau s'inspire ici la fameuse analyse de Thomas Samul Kuhn développée dans *La Structure des révolutions scientifiques*, 1983 [1962], Paris, Flammarion (Champs).

rapport aux sciences sociales à partir des années 1980, à la revalorisation de la figure de l'architecte en tant qu'homme du faire, qu'homme de l'action¹.

Après l'engouement fort qu'elles avaient suscité, cette démarcation par rapport aux sciences sociales explique certainement que finalement les références à ces domaines de savoirs soient relativement peu nombreuses dans l'ensemble du corpus de discours publics des grands architectes actuels qui couvre toute la période contemporaine. Les références à la littérature ou au discours critique qui la prend pour objet, notamment la sémiologie, apparaissent en effet nettement plus nombreuses. Elles s'expliquent également par le « *foisonnement intellectuel bizarroïde* » (Deville, entretien), éclectique qui a caractérisé cette génération 1968 qui tentait de décloisonner l'architecture, de l'ouvrir sur d'autres domaines de savoir. Comme le souligne Jean-Louis Violeau, cette génération a fortement été marquée par le structuralisme et plus particulièrement sa version sémiologique, notamment par les travaux de Roland Barthes mais aussi des figures d'intellectuels politisés comme Antonio Gramsci ou Walter Benjamin (2005, p.232, 249). La sémiologie a fait l'objet d'une véritable mode. Tout comme les sciences sociales, elle représentait un espoir de renouvellement de la discipline. Elle fut très largement investie comme objet de réflexion notamment par la recherche architecturale - qui, émergeant au milieu des années 1970, avait pour double mission d'être le « *moteur du renouvellement des savoirs [et] la clé d'une stratégie de lutte contre le déclassement d'une profession* » (Id. 2005, p.351). L'équipe de Versailles par exemple tenta de s'en saisir pour aborder des questions d'ordre méthodologique². La littérature elle-même fit l'objet de travaux de recherche spécifique³. La sémiologie comme la littérature n'apparaissent donc pas seulement comme des décorations ponctuelles, des ornements du discours mais répondent à une soif de connaissance un désir de culture et une volonté d'excursions pour nourrir le questionnement sur l'architecture et la question urbaine. Des notions ou concepts empruntés à la théorie littéraire (tels que la notion d'« *intertextualité* » proposée par Julia Kristeva, celle de « *fiction* » par Gérard Genette, ou d'« *œuvre ouverte* » par Umberto Eco) ont ainsi été largement mobilisés dans ces réflexions sur l'architecture et l'urbanisme.

¹ La prise de conscience des limites du rôle du chercheur a conduit ces praticiens à une revalorisation de leur propre image, de la figure de l'architecte et donc à la reconstruction, la réaffirmation d'une pertinence de l'architecture et de l'urbanisme. C'est donc au final une distinction entre compétence critique et compétence constructive et l'affirmation de la seconde liée à des contraintes spécifiques et complexes de l'action qui permet de reconstruire la légitimité du praticien. Parallèlement à ce phénomène, le regard de ces praticiens porté sur le chercheur évolue. Il passe d'une position très expectative et illusoire à la fin des années 1960 à une position plus réaliste, voire par moments critique, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Pour le dire d'une manière prosaïque, la génération des architectes contemporains descend le chercheur du piédestal sur lequel elle l'avait installée dix ans plus tôt. Pour plus de détails, voir l'article : Molina, 2008, « *"Je bâtis avec des mots" ou la performance de praticiens équilibristes* », in *Cahier des territoires, Facile à dire, facile à faire : dialogue entre chercheurs et praticiens de l'urbain*, n°2, publication du PREDAT Midi-Pyrénées, Ministère de l'Energie, du Développement Durable et de l'Aménagement.

² Panerai, Castex, *Notes méthodologiques en architecture et en urbanisme, sémiotique de l'espace*

³ Avec par exemple le mémoire d'Isabelle de Boismenu que j'ai précédemment eu l'occasion de citer, *La pratique du logement dans la littérature au XIX^e siècle*, mémoire de 3^e, cycle, UPA, 1977 (Depaule dir.).

3.2.2. Les vertus de la référence littéraire : une réponse à des enjeux contemporains multiples

La sémiologie et plus largement le discours sur la littérature ont fait l'objet d'un engouement très fort dans les années 1970. Le caractère excessif de certaines transpositions à l'architecture et notamment sa lecture comme texte ont fait l'objet de nombreuses critiques parmi lesquelles celles de Jean-Pierre Le Dantec pour qui « *le fait que l'architecture ne soit pas assimilable à un texte n'a rien à voir avec la variété du spectre de ses significations : le vrai problème (mais quel problème !) est que le langage qu'elle parle, beaucoup plus archaïque que la langue écrite, ne s'adresse pas en priorité à l'intellect, mais au corps sensible tout entier* » (1992, p.136). Malgré ces critiques toutefois, et comme l'analyse du corpus a permis de le constater, la théorie littéraire est restée une référence importante des discours des grands architectes-urbanistes sur toute la période contemporaine et s'avère être, au final, bien davantage intégrée dans le référentiel contemporain que ne l'ont été les sciences sociales. Cette présence relativement continue sur la période contemporaine (même si l'acmé reste la période des années 1970, le déclin est ensuite relatif) s'explique certainement par le fait que les discours sur la littérature, et la sémiologie ont été utilisés, non pas pour établir un bilan critique des modes du faire la ville moderniste, comme les sciences sociales ont pu l'être, mais, d'une manière peut-être plus constructive, pour tenter d'apporter des réponses, des solutions et trouver des méthodes pour penser et agir sur la ville. À la fin des années 1970 la jeune génération des architectes passe en effet de la critique à la construction effective et se confronte à la réalité et aux problématiques de l'agir concret. Ce qui expliquerait le déclin du recours aux sciences sociales, et que la sémiologie et plus largement la théorie littéraire, aient mieux résisté à cette transition.

La littérature, quant à elle, a fait l'objet d'une utilisation très importante et multiforme durant toute la période contemporaine. Son usage s'est peut-être même intensifié à partir des années 1990. Un tel phénomène s'explique certainement par les différents avantages qu'elle possède par rapport aux sciences sociales ou à d'autres domaines artistiques. L'ouverture de l'œuvre littéraire aux variations des imaginations individuelles autorise une plus grande variété d'interprétation que les sciences sociales par exemple (Eco 1965). Elle lui garantit ainsi une certaine flexibilité qui constitue un atout pour son transfert et son utilisation dans un autre champ que celui dans lequel elle a été produite. Par ailleurs, la mobilisation de la littérature permet de satisfaire les exigences d'intellectualisme des architectes-urbanistes contemporains et donc de répondre, tout autant que les sciences sociales, à l'enjeu d'un *faire cultivé*. Enfin, en ayant recours à des œuvres littéraires qui incarnent par excellence une approche plus sensible, plus sensitive de la ville et du monde, elle assure une distinction forte de l'approche techniciste, rationaliste, scientiste des prédécesseurs. En assurant ce rôle sur ce versant poétique et sensible, elle préserve donc *implicitement*¹ aussi le *capital artiste, créateur* consubstantiel de la figure de l'architecte qui

¹ Si je partage le constat d'une inversion de la norme régissant la construction sociale de la figure de l'architecte, d'un passage d'une rhétorique de l'architecte-artiste à l'architecte-intellectuel établi par Jean-Louis Violeau, mon travail d'enquête permet cependant de compléter cette analyse en précisant que l'abandon de la posture artiste n'est que de surface : ces acteurs continuent de se concevoir comme des artistes, de construire implicitement leur image publique en tant que tels. Cette stratégie souterraine leur permet tout à la fois de bénéficier des avantages d'une posture d'architecte intellectuel, tout en tentant, d'une manière subtile, de conserver les prérogatives attachées à une

lui garantit une compétence distinctive dans la concurrence avec les autres acteurs de la maîtrise d'œuvre architecturale ou urbaine.

3.2.3. La mobilisation de réseaux sociaux interdisciplinaires

❖ *La constitution de réseaux sociaux interdisciplinaires à la fin des années 1960*

La réflexion qui vient d'être menée permet d'apprécier combien la mobilisation de la littérature répond à des enjeux architecturaux et urbanistiques spécifiques à la période contemporaine. La perspective socio-historique permet également d'éclairer comment la plupart des utilisations de la littérature ou des écrivains dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme s'explique par l'existence de réseaux sociaux interdisciplinaires qui se sont créés à la faveur des mouvements politiques étudiants de la fin des années 1960 et de mai 1968. Non seulement les architectes, mais plus largement les étudiants de cette génération ont manifesté *une véritable curiosité interdisciplinaire*. Ils se sont plu à franchir les frontières entre les champs de savoirs et à vagabonder en dehors des sentiers battus de leur discipline d'appartenance. Cette ouverture intellectuelle, cet état d'esprit a favorisé les rencontres entre des jeunes individus issus de différents horizons disciplinaires et a donné lieu à des formes de sociabilités particulières notamment dans le quartier latin et ses cafés que Jean-Pierre Le Dantec, acteur de cette génération, décrit de la façon suivante :

« Un village aussi, peuplé de têtes familières. Pas de distinction de fac, de discipline ou d'école : le matheux fréquentait le philosophe, le normalien de la rue d'Ulm l'étudiant des Beaux-Arts, et l'élève-ingénieur l'apprenti-architecte. »

(Le Dantec 1984, p.28)

Ce brouillage des frontières, ces réseaux d'acteurs qui se nouent autour de questions politiques, intellectuelles, sociales et littéraires a constitué « *une espèce de creuset de [la] pensée de la ville* » (Bleskine, entretien) des architectes de cette génération. L'intellectualisme, la culture jouait un rôle fondamental dans la structuration de ces réseaux d'acteurs comme se plaisent à le rappeler les différents enquêtés en entretien. Cette génération d'étudiants était notamment très littéraire, les liens « *c'étaient les livres et les films de la nouvelle vague* » qui faisaient « *partie de la vie intellectuelle* » selon Hélène Bleskine qui prend pour exemple les œuvres de Dostoïevski ou Tolstoï qui faisaient l'objet de nombreuses attentions et conversations. Pour être comprise, la rencontre littérature / architecture doit être mise en perspective avec le début de la période contemporaine, l'atmosphère intellectuelle, sociale et professionnelle de la fin des années 1960 et cette effervescence interdisciplinaire fortement politisée qui en constitue le creuset. L'ouverture des champs de savoirs, des milieux étudiants, les formes de sociabilité de l'époque sont autant de conditions favorables à la rencontre entre littérature et architecture qui ont permis que des liens amicaux solides se nouent entre architectes et écrivains.

certaine forme de compétence toute particulière sensible et artistique qui fonde historiquement la distinction professionnelle de l'architecte (comme cela a pu être démontré dans la seconde partie de cette thèse).

Lorsque les architectes de cette génération arrivent à maturité, accèdent à des places de pouvoirs, acquièrent un statut institutionnel (en devenant par exemple professeurs dans les écoles) et entrent dans l'activité concrète de projets architecturaux ou urbains, ces liens interpersonnels, amicaux noués avec des acteurs appartenant à d'autres champs de savoirs, et notamment les écrivains, vont se transformer en réseaux interprofessionnels que les architectes n'hésiteront pas à mobiliser comme ressource et à valoriser dans leurs pratiques professionnelles. Un certain nombre d'événements majeurs ayant mobilisé la littérature et les écrivains dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme (tels que Banlieues 89, le cycle de rencontres « *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* », les ateliers d'écriture et de lecture dans les écoles d'architecture, « *le Grand Paris est un roman* », l'exposition « *L'Oulipo et la ville* ») a vu le jour grâce à ces réseaux et aux rencontres antérieures dont mai 68 apparaît comme une clé de lecture. L'atmosphère d'ouverture des champs de savoirs, la soif d'intellectualisme et l'appétit pour la transgression disciplinaire de la fin des années 1960 ont favorisé l'émergence de réseaux d'acteurs qui allaient constituer des catalyseurs des événements à venir mobilisant la littérature dans le champ de l'architecture. Evoquant la genèse des rencontres du cycle « *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* », Jean-Pierre Le Dantec explique ainsi qu'elle est intimement liée aux « *réseaux de connivence entre architectes, romanciers, poètes et philosophes et historiens auxquels on a cherché à donner une forme dans cette affaire* » (entretien).

Le cycle *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* s'est par exemple appuyé sur des réseaux d'interconnaissance entre écrivains et architectes qui se sont structurés à la fin des années 1960 à la faveur des mouvements politiques étudiants de l'époque auxquels des acteurs tels que Christian de Portzamparc, Antoine Grumbach, côté architectes, ou Philippe Sollers et Olivier Rolin côté écrivains ont participé. Les ateliers d'écriture organisés dans les écoles d'architecture virent le jour en 1997 grâce à l'initiative d'Hélène Bleskine mais aussi au soutien de François Barré alors directeur de l'Architecture au Ministère de la Culture et ami de l'écrivaine. C'est d'ailleurs souvent en ayant recours au registre affectif que les relations entre écrivains et architectes sont évoquées par ces acteurs. Roland Castro par exemple en entretien fait part de sa proximité avec des écrivains comme Olivier Rolin et son frère Jean Rolin qui s'explique non seulement par les thèmes d'écriture investis par ces écrivains (Jean Rolin et ses livres sur les marges, *Zones*, Olivier et son roman sur le périphérique) mais aussi par un attachement amical que traduit la manière dont il les désigne (« *mes copains* »). Que ce soit en entretien ou dans l'ouvrage *Passerelles dans la ville : écritures, architectures : des ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture* (2001) Hélène Bleskine n'a eu de cesse aussi d'évoquer cette « *amitié* ». Ce thème revient en effet en permanence, comme un *leitmotiv*, lorsqu'elle aborde la question de ses liens avec ses « *copains architectes* » que sont par exemple Antoine Grumbach, Christian de Portzamparc, Roland Castro, pour n'en citer que quelques-uns, ou l'urbaniste Claude Eveno. Cette familiarité, ce compagnonnage, qui trouve ses racines dans les mouvements étudiants fortement politisés de la fin des années 1960¹ explique donc une partie des interactions et influences réciproques entre écrivains et architectes². L'origine d'un certain nombre

¹ Qu'Hélène Bleskine évoque, non sans une certaine emphase mythifiant mai 68, « *les grands cortèges fraternels de l'histoire dans les rues* » (entretien).

² La ville et l'architecture apparaissent comme des thèmes centraux dans l'œuvre d'Hélène Bleskine avec des romans comme *Dérive gauche* ou *Chatelet les Halles*. Si les écrivains ont donc influencé les architectes de cette génération, la réciproque est également vraie. Chez des écrivains de cette génération comme Hélène Bleskine, les

d'évènements majeurs de la rencontre entre architecture et littérature et de leurs collaborations trouve ainsi une clé de lecture dans ces sociabilités mises en place par la génération 68.

Pour la revue *Lumières de la ville* impulsée par les protagonistes de Banlieues 89, Hélène Bleskine sera par exemple de la partie tout comme des écrivains de la génération 68 que sont Philippe Sollers, Jean-Christophe Bailly, Olivier Rolin. La plupart des événements importants de la rencontre architecture et littérature s'appuient sur un noyau dur constitué par les mêmes acteurs en lien avec des réseaux politiques étudiants de la fin des années 1960 tels que *La Gauche prolétarienne* ou *Vive la révolution*. De septembre 1968, date de sa création, au milieu des années 1970 et sa dissolution, *La Gauche prolétarienne* réunissait notamment des étudiants de Nanterre et de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm qui partageaient une admiration commune pour des figures intellectuelle tutélaires tels que Louis Althusser, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault ou Jacques Lacan. Les fondateurs de cette organisation maoïste « *ont entre vingt et vingt-cinq ans, ce sont les meilleurs de l'élite : Philippe Barret, Robert Linhart, Jacques-Alain Miller, Jean-Claude Milner, Christian Riss, Olivier Rolin, Benny Lévy sont hôtes ou l'ont été de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Jean Schiavo a fréquenté HEC. Alain Geismar et Gilbert Castro sont ingénieurs des Mines. Jean-Pierre Le Dantec, directeur de La Cause du Peuple, et Jean-Claude Vernier ont été formés à Centrale* » (Hamon, Rotman cité par Linhart 2008, p.52)¹. Au sein de cette organisation, durant leur jeunesse, Jean-Pierre Le Dantec, Olivier Rolin et son frère, Jean Rolin ont donc eu l'occasion de se côtoyer. *Vive la révolution* est un autre exemple intéressant de groupe politique de la fin des années 1960 qui permet d'éclairer en profondeur la question des rencontres entre littérature et architecture. Fondé en 1969 par Roland Castro et Tiennot Grumbach, il fut plus informel, moins élitiste que *la Gauche prolétarienne* et revendiquait également une approche plus festive et libertaire (défense du féminisme et de l'homosexualité). Parmi les militants de ce groupe qui allait s'autodissoudre en avril 1971, se retrouve notamment les écrivains Hélène Bleskine et Guy Hocquenghem.

D'autres réseaux d'interconnaissance moins politisés et plus directement centrés sur des questions artistiques ou littéraires expliquent aussi certaines passerelles entre architecture et littérature. Pour l'École d'Architecture de Versailles, Philippe Panerai explique que les invitations d'écrivains ont été grandement déterminées par les liens amicaux qu'entretenait son collègue et ami Jean-Charles Depaule avec des écrivains. Celui-ci fréquentait en effet beaucoup les Oulipiens et participait à la revue *Action poétique* auprès d'écrivains comme Pierre Lartigue qu'il fit venir à l'école.

relations amicales avec les architectes, ont stimulé l'appropriation de la ville, de l'architecture et de l'urbanisme comme objets de fiction. L'écrivaine explique ainsi en entretien que cela « *irriguait tout le temps [s]on travail d'écrivain* ».

¹ Virginie Linhart cite ici l'ouvrage le tome II de *Génération* paru en 1988 aux éditions du Seuil.

Tableau 14 :
Synthèse quantitative et qualitative des acteurs ayant participé
aux principaux événements de la rencontre architecture-urbanisme / littérature

Quelques acteurs clés		1986	01/90 - 06/93	1998	1997-2000	2008	juin-09	Réalisations	Cours
		<i>Cahiers du CCI</i>	<i>Lumières de la ville</i>	<i>Architecture et écriture</i>	<i>Ateliers d'écriture</i>	<i>Le Grand Paris</i>	<i>Paris en toutes lettres</i>		
Ecrivains	Oulipo						*	*****	
	Hélène Bleskine	**	**	**	**	**	o		
	Jean-Christophe Bailly	*	**	*		*	o	*	*
	Jean Rolin	*			*		*		
	Olivier Rolin		*	*	*		*		
	Didier Daeninckx			*		*			
Architectes et urbanistes	Roland Castro	*	**			**			
	Claude Eveno	*				*			
	Paul Chemetov		*	*					
	Antoine Grumbach	*	**	*					
	Henri Gaudin	*	*	*					
	Christian de Portzamparc		*	*					
	Christian Devillers		*						
	Antoine Stinco	*	*						
	Michel Cantal-Dupart	*	*						
	Pierre Riboulet						o	*	
Autres acteurs	Jean-Pierre Le Dantec	*	**	**	*	*			*
	Jean-Paul Dollé	*	**			*			
	Jean-François Roullin				*				*
Total contributeurs	écrivains	52	20	7	10	16	?	Non chiffrables	
	architectes	9	15	6		2			
	tous acteurs confondus	79	86	16	25 + étudiants	22	250		

NB : Figurent uniquement de manière nominative les acteurs ayant participé à plus de deux événements. Les listes nominatives complètes pour chaque événement sont fournies en annexe de la thèse.

* : contributeurs

** : organisateurs

o : acteurs non présents mais dont les œuvres sont mobilisées à l'occasion de ces événements

4 : chiffre correspondant au nombre de réalisations

Si ces réseaux d'interconnaissance liés à une génération expliquent une partie des liens entre architecture, urbanisme et littérature, ces derniers n'ont cependant pas simplement pris la forme d'événements mobilisant uniquement et toujours les mêmes protagonistes. Ils ne se limitent pas aux rencontres récurrentes d'une petite poignée d'acteurs. Les écrivains, architectes et autres acteurs qui viennent d'être cités - qui ont impulsé bon nombre d'événements - ont en effet su faire appel à de nombreux autres écrivains et poètes d'autres générations (comme le montrent les résultats quantitatifs fournis dans le tableau indiquant le nombre total d'écrivains et d'acteurs mobilisés par ces événements, ainsi que les détails fournis en annexes sur chaque événement). Par ailleurs, d'autres acteurs (parfois collectifs tels que le Pavillon de l'Arsenal, les ateliers du « Projet urbain », ou la FNAU¹) ont organisé des événements mobilisant des écrivains et des maîtres d'ouvrage ne s'inscrivant pas dans ces réseaux. Ils y ont fait appel pour des réalisations concrètes². Les nombreux architectes-urbanistes utilisant des références littéraires qui ont été étudiés dans le cadre de la présente thèse n'appartiennent pas non plus tout à ces réseaux. Si ces relations interpersonnelles entre les membres d'une même génération expliquent donc une partie des liens entre architecture et littérature et ont participé à installer « *un climat [...] autour de ces questions* » (Panerai, entretien), ils ne les résument cependant pas totalement.

La pluralité des acteurs participant à organiser ces passerelles entre architecture, urbanisme et littérature et la diversité des formes qu'elles ont pu prendre témoignent bien qu'il ne s'agit pas simplement d'un phénomène lié uniquement à quelques rares individus. Cependant, plus que d'autres, certains acteurs se sont attachés à organiser la rencontre entre ces deux mondes des faiseurs de ville et de la littérature et à tenter de la renforcer. Ces individus méritent donc une attention particulière. Pour comprendre les relations entre les différents événements, les différentes rencontres, passerelles entre ces deux univers mondes, il aurait été possible de les raconter sur le monde chronologique en adoptant la perspective de l'historien. Il semble plus pertinent de les aborder en revenant succinctement sur les acteurs récurrents, les principaux protagonistes, les liens de filiation, une partie des enjeux qui leur sont liés venant d'être soulignés. Une telle analyse n'a cependant pas pour vocation de proposer une redite des fiches biographiques fournies en annexe mais simplement de souligner les rôles respectifs de quelques acteurs principaux dans l'organisation de la rencontre architecture, urbanisme / littérature.

¹ Fédération Nationale des Architectes-Urbanistes.

² Comme le lecteur a pu l'apprécier en premier chapitre de cette thèse.

❖ *Figures hybrides, passeurs de frontières : quelques acteurs clés*

Ne seront abordées ici que les figures de passeurs de frontières n'étant pas architectes de formation (ceux-ci ayant fait l'objet d'une présentation détaillée dans la seconde partie de la thèse et dans les notices biographiques fournies en annexe).

• *Les écrivains*

L'objectif étant de préciser les rôles particulièrement actifs qu'ont pu jouer certains individus qui ont impulsé des initiatives fortes sur la question littérature-architecture et urbanisme, je me focaliserai non pas sur les participants des différentes manifestations mais bien plutôt sur leurs organisateurs. Avant de commencer, il convient de préciser que la légitimité institutionnelle de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme semble être moins forte que celle des sciences sociales ou de la philosophie qui, depuis la fin des années 1970, se sont vues intégrer dans les programmes et attribuer des postes spécifiques d'enseignements au sein des écoles d'architecture. L'intégration des écrivains dans le champ de l'architecture a été plus sporadique, ponctuelle et événementielle, et donc plus fragile, moins assurée de sa pérennisation. Quelques écrivains ont cependant été titularisés dans les écoles d'architecture mais souvent parce qu'ils possédaient une autre compétence, une double casquette, comme Jean-Pierre Le Dantec à la Villette, ingénieur *et* écrivain ou Michel Ragon à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, écrivain *et* critique d'art et d'architecture, ou Jean-Noël Blanc à Saint-Etienne, écrivain *et* sociologue. Très variable selon les individus, l'institutionnalisation des écrivains dans le milieu de l'enseignement de l'architecture n'apparaît pas, comme le lecteur aura l'occasion de le constater dans les lignes qui suivent, forcément corrélée à l'importance du rôle qu'ont joué ces acteurs dans la rencontre entre architecte, urbanisme et littérature.

» **Les écrivains extérieurs au champ**

- L'Oulipo

En tant qu'acteur collectif, l'Oulipo a apporté une contribution considérable à l'intégration de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Sur le versant opérationnel, ses membres ont participé à de nombreuses réalisations¹ dont certaines reposaient sur un partenariat avec un maître d'œuvre architecte, manifestant ainsi leur capacité à répondre à des contraintes qui ne sont plus simplement littéraires mais aussi liées aux problématiques de la construction architecturale ou urbanistique. Certains oulipiens, notamment Georges Perec dans les années 1970 à Versailles ou La Villette, sont également intervenus dans des cours ou des séminaires au sein des écoles d'architecture. Une exposition, sur « L'Oulipo et la ville » a même été organisée récemment à l'École

¹ Ces diverses réalisations ont été abordées en détail dans le tout premier chapitre de cette thèse. Pour rappel, il s'agit du Tramway de Strasbourg (1994), de la Bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis pour Pierre Riboulet (1996), de la station du métro parisien Carrefour Pleyel (2001), des « clous de l'Esplanade » Charles de Gaulle à Rennes (en cours), du Pili pour le métro parisien Pyramides 2000 (Jacques Roubaud), de « Poème pour une passerelle » (2000, Jacques Roubaud), ou des « bancs d'Excideuil » (2001, Jacques Jouet).

d'Architecture de Paris-la Villette en janvier-février 2008. Les oulipiens ont également massivement participé à l'évènement littéraire « Paris en toutes lettres »¹ organisé en juin 2009 par la Mairie de Paris ayant mobilisé plus de 250 personnalités dans différents lieux parisiens pour des lectures publiques, ateliers d'écriture, promenades littéraires, etc.

Georges Perec fut certainement l'Oulipien le plus célèbre et le plus convoité dans le milieu architectural et urbanistique dans le courant des années 1970. Il participa à de nombreux cours, jurys de diplôme de fin d'étude, séminaires, conférences et manifestations organisés par les faiseurs de ville comme j'ai eu l'occasion de le préciser au cours de ce chapitre et du précédent. Il fait également partie des écrivains contemporains auxquels les grands architectes-urbanistes font le plus référence et a donc eu une influence particulièrement importante sur les champs de l'architecture et de l'urbanisme. Si cet écrivain fut une figure tutélaire pour les faiseurs de ville, son importance ne doit cependant pas faire oublier que d'autres membres de l'Oulipo se sont également plu à traverser les frontières après sa disparition en 1982. Depuis le milieu des années 1990, des Oulipiens (parmi lesquels Hervé Le Tellier, Jacques Jouet, Jacques Roubaud) ont investi le créneau des réalisations architecturales grâce au 1% culturel et la commande publique (outil de la politique d'aide à la création du Ministère de la Culture et de la Communication impulsé au début des années 1980). Par ailleurs, ces écrivains ont continué aussi d'entretenir le dialogue de manière plus classique (expositions, manifestations, etc.) avec les faiseurs de ville.

- Hélène Bleskine

Cette écrivaine constitue une figure clé de la rencontre architecture et littérature. Elle a assuré un rôle pivot dans de nombreux événements. Sa jeunesse militante à la fin des années 1960 lui a permis de nouer de nombreux liens d'amitié avec des architectes et urbanistes tels que Christian de Portzamparc, Roland Castro, Jean-Paul Dollé, Jean-Pierre Le Dantec, Claude Eveno, Michel Cantal-Dupart, mais aussi avec l'administrateur François Barré (en charge de la Direction de l'Architecture² au Ministère de la Culture de 1996 à 2000). Dès le début des années 1980 avec Banlieues 89 (1983-1990), elle s'est vue confier l'organisation de manifestations prépondérantes sur ces questions. Dans le cadre de cette opération, elle a organisé des rencontres entre professionnels de la ville et écrivains ou poètes, coordonné avec Claude Eveno qui dirigeait alors *Les Cahiers du CCI*³, le numéro spécial de cette revue intégrant les points de vue des écrivains sur la banlieue (1986), et a

¹ Avec différents événements :

. « Exercices d'admiration » par Jacques Roubaud et Raymond Queneau au Magic Mirror, le 4 juin ;
. « Relire Paris » au Magic Mirror, le 4 juin ;
. « Le bus "Exercices de style" Raymond Queneau » (organisé par la SGDL en partenariat avec la RATP) : Frédéric Forte, Hervé Le Tellier, Olivier Salon ;
. « Lectures d'autoportraits » 7 juin Lectures de l'Oulipo ;
. « L'Oulipo traverse la nuit » au Magic Mirror le 5 juin ;
. « Paris scène d'écriture » - Tentative d'épuisement d'un auteur – Performance de Jacques Jouet qui écrit un roman-feuilleton pendant quatre jours (4 -7 juin) sous les yeux des Parisiens sur la place Stalingrad. Le processus d'écriture sera ainsi mis en scène d'écriture sur un grand écran.
. « Le Paris de Jacques Roubaud », Pavillon de l'Arsenal, 7 juin 2009 in *Paris en toutes lettres* juin 2009.
. « Ateliers d'écritures menés par les Oulipiens » Hervé Le Tellier, Frédéric Forte et Olivier Salon, le 6 juin à la Bibliothèque Charlotte Delbo, la Bibliothèque Marguerite Audoux et la Bibliothèque Lancry ;
. « Les ateliers de l'Oulipo en libre-service » au Point Ephémère les 5, 6 et 7 juin.

² Qui devient à partir de 1998 la Direction de l'Architecture et du Patrimoine.

³ Centre de Création Industrielle rattaché à Beaubourg.

également été membre du comité éditorial de *Lumières de la ville* (1990-1993). Elle a été tout récemment sollicitée à nouveau par Roland Castro pour *Le Grand Paris est un roman* (2009). Elle a enfin elle-même été l'instigatrice et la coorganisatrice des rencontres *Architecture et écriture : des passerelles dans la ville*. À la suite de leur succès, elle a également monté le projet des ateliers d'écriture (1997-2000) et en a animé d'ailleurs certains à Malaquais, Annecy, puis un dernier, postérieurement et dans un autre cadre, à Clermont-Ferrand.

Sa contribution sur la question architecture et littérature est donc considérable et en fait une personnalité incontournable pour comprendre comment les passerelles se sont organisées entre les deux mondes. Hélène Bleskine a d'ailleurs conscience du rôle primordial qu'elle a joué sur ces questions et n'hésite pas à revendiquer la maternité de l'émergence de cette question. Elle déclare ainsi en préambule de l'entretien qu'elle m'a accordé :

« Ca fait tellement longtemps que je travaille sur ce sujet, depuis toujours, et que j'ai créé cette problématique qui n'existait pas avant. C'est mon travail qui a créé la problématique si on peut dire d'architecture / littérature. »

Si la dernière phrase de cette déclaration peut paraître contestable étant donné que, comme j'ai pu le montrer précédemment, des passerelles existaient déjà avant les initiatives d'Hélène Bleskine, celle-ci a cependant grandement participé à les affermir et les multiplier. De plus, ce besoin d'affirmer clairement l'importance de son rôle s'explique aussi par le fait que, à l'origine d'un grand nombre de projets et d'événements qui ont remporté un franc succès chez les publics concernés (ateliers d'écriture, rencontres « Des passerelles dans la ville ») notamment chez les étudiants et les architectes, Hélène Bleskine s'est paradoxalement retrouvée exclue de certains projets qu'elle avait contribué à instaurer. Les ateliers d'écriture se sont ainsi poursuivis dans certaines écoles d'architecture sans qu'elle n'en fasse plus partie. Bien que présente de manière très récurrente et très prégnante, l'absence de statut institutionnel et d'intégration officielle dans le champ de l'architecture fait de cette écrivaine un acteur vulnérable au poids finalement fragile. Hélène Bleskine souffre de cette marginalité qu'elle vit difficilement tant sur le plan économique que psychologique. Empêchant toute pérennisation de ses actions, cette absence de reconnaissance institutionnelle rend en effet sa condition de passeuse de frontière difficile.

» Les écrivains intégrés dans écoles

- Michel Ragon

Dans ses échanges avec les faiseurs de ville durant la période des années 1960-70, Michel Ragon séparait très nettement sa passion et son activité littéraire de celle liée à la l'architecture et l'urbanisme. La séparation entre les deux mondes de la littérature et de l'architecture est alors nette, leurs frontières étanches, sans infiltration, sans mélange. Cependant, Michel Ragon raconte en entretien que, pour la période suivante, durant les années 1972 à 1983, alors qu'il enseigne l'architecture à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs son « côté littéraire reprenait le dessus ». Il se plaisait à utiliser « souvent des références littéraires qui permettaient ensuite d'introduire mon sujet ». Il débutait notamment « toujours [s]on cours en parlant de Welles [...] ces gens qui vivent sur la terre de manière idyllique en réalité il y a à l'intérieur, au fond de la terre, une population laborieuse, avec des machines etc. pour lesquels les gens qui sont en haut sont des esclaves, parce qu'ils sont anthropophages... commençais toujours par là et après je parlais de

l'urbanisme souterrain ». Littérature, urbanisme et architecture tendent ainsi à se rejoindre, ils n'apparaissent plus comme deux mondes séparés comme auparavant et Michel Ragon ne les pratique plus en schizophrène. L'enseignant mobilise désormais la littérature comme outil pédagogique.

Les propos cités témoignent d'un début de dialogue entre ces deux facettes de la personnalité de Michel Ragon. Or l'enseignement est une pratique interactive mettant en jeu la capacité de l'enseignant à fournir un certain nombre de connaissances en relation avec les attentes de ses étudiants, ce qui présuppose qu'une approche de l'architecture au travers de la littérature constituait désormais un outil de séduction pour ce public. Michel Ragon explique d'ailleurs que cette intégration du littéraire dans la transmission des savoirs sur l'architecture et l'urbanisme étaient particulièrement appréciée par les étudiants qui « *aimaient beaucoup ça* ». Il précise également que chez certains étudiants, la littérature avait déterminé leur vocation : « *ils avaient envie de faire de l'architecture après avoir lu un ouvrage littéraire ou poétique* ». Ses propos semblent autoriser à formuler l'hypothèse que ce changement dans la manière de penser les rapports entre urbanisme, architecture et littérature, ce début de dialogue amorcé entre les deux champs, constitua un enjeu du succès de son enseignement dans le prolongement de son contrat et de son activité d'enseignement : « *Ils aimaient beaucoup, je suis rentré à l'époque pour 3 ans et j'y suis resté 13 ans* ». Durant les années 1970, Michel Ragon intègre la littérature à une pratique d'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme, contrairement aux années 1960. Elle est désormais considérée comme susceptible d'apporter un complément intéressant aux savoirs techniques et rationalistes, porteuse d'une plus-value dans la construction des savoirs de l'étudiant que cet acteur a participé à diffuser.

- Jean-Christophe Bailly

Cet écrivain a participé et organisé plusieurs événements importants de la rencontre littérature-architecture. Il a ainsi apporté une contribution au numéro *Tout autour, banlieues d'images et d'écritures* des *Cahiers du CCI* (1986), mais aussi fait partie du comité éditorial de la revue *Lumières de la ville* et également écrit pour *Le Grand Paris est un roman* (2009). Professeur à l'École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage de Blois, cet écrivain est donc particulièrement bien intégré dans le champ des faiseurs de ville. Il apparaît comme un personnage clé ayant assuré un rôle important dans l'édition architecturale notamment. Dans le cadre d'une collaboration avec l'un de ses amis, l'architecte Antoine Grumbach, il a également réalisé l'aménagement littéraire de la Station de métro de la Bibliothèque François Mitterrand (1998). Son statut d'enseignant dans une école - qui n'est certes pas d'architecture, mais dont les enseignements concernent des questions relatives au champ de la construction et de l'aménagement des espaces - en fait un écrivain dont l'intégration dans le milieu des faiseurs de ville est reconnue d'un point de vue institutionnel et donc mieux vécue que celle d'Hélène Bleskine. Jean-Christophe Bailly se plaît d'ailleurs à cultiver une étrangeté, une singularité, une différence par rapport à aux professionnels de la ville qu'il côtoie et avec lesquels il travaille, en ayant conscience des enjeux relatifs à la spécificité de son identité de passeur de frontière et des plus-values dont elle est porteuse :

« *Ma particularité, je ne suis pas dans un milieu, j'essaye de ne pas me faire attraper !* » (entretien).

- *D'autres acteurs dans les écoles d'architecture*

- Jean-Paul Dollé

Philosophe et enseignant à l'École de Paris-la Villette de 1969 jusqu'à sa retraite, ami des architectes, Jean-Paul Dollé a été un protagoniste important des mouvements étudiants de la fin des années 1960. Son rôle dans l'organisation des passerelles entre architecture et littérature est à souligner. Il a été directeur de publication de certains numéros et membre du comité éditorial de la revue *Lumières de la ville*, a contribué au numéro *Tout autour, banlieues d'images et d'écritures*, *Cahiers du CCI* (1986). Il a également animé la conférence *Pékin phénomène urbain* ayant eu lieu en 2004 au Pavillon de l'Arsenal (avec Philippe Sollers, Portzamparc, une habitante de Pékin, et d'autres acteurs), et encore tout récemment a participé au *Grand Paris est un roman* (2009).

- Jean-Pierre Le Dantec

Figure hybride par excellence, ingénieur de formation, écrivain, cet acteur est a été enseignant et directeur de l'École d'Architecture de Paris-La Villette. Il a contribué à diffuser de nombreuses années durant une culture littéraire auprès de futurs praticiens au travers d'un cours « Ville, architecture, littérature, modernité » donné de la fin des années 1970 au milieu des 1990. Dans le cadre de Banlieues 89, il a contribué à *Tout autour, banlieues d'images et d'écritures* (1986), fait partie du comité éditorial de la revue *Lumières de la ville*. Co-organisateur avec Hélène Bleskine de la rencontre *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* (1998) qui eut lieu dans l'École de Paris-La Villette qu'il dirigeait alors, il a ensuite participé à l'expérience des ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture. L'une de ses dernières contributions sur cette question est certainement sa participation à l'opération *Le Grand Paris est un roman* (2009).

- Jean-François Roullin

Géographe de formation, écrivain à ses heures perdues, Jean-François Roullin est une autre de ces figures de la transgression, certes plus discrète, et moins connue que les précédentes. Enseignant en urbanisme à l'École des Ponts et Chaussées, il a ensuite dirigé deux écoles d'architecture, Paris la Défense et Paris Belleville, avant de devenir enseignant à l'École d'Architecture de Malaquais. Passionné de littérature « tombé » en architecture, il s'est saisi de la littérature comme d'un objet de recherche susceptible d'éclairer la question de l'espace et de sa production. Il a ainsi publié plusieurs articles, dont un dans la revue *Espaces et Sociétés* (1998) tentant d'opérer une comparaison entre les modes de construction d'une œuvre littéraire et architecturale¹. Il a participé aux ateliers d'écriture. Depuis plusieurs

¹ - « Ville et architecture écrites : de l'auteur au lecteur », *Espaces et Sociétés*, « Villes écrites » numéro 94, Editions L'Harmattan, novembre 1998

« La réception en architecture comme la réception en littérature ? » in *La réception de l'architecture, Cahiers thématiques n° 2*, Editions de l'École d'architecture de Lille, 2002, diffusion jeanmichelplace

- « L'enseignement du projet : une fiction théorique » in *La fiction théorique. Cahiers thématiques n° 5*, Editions de l'École d'architecture de Lille - 2005

- Contribution en cours pour le projet de *Dictionnaire critique de la ville* (Dir. de publication Guy Burgel, à paraître début 2009 chez Hachette) sur les correspondances entre les représentations de la ville dans la littérature et les représentations de la ville dans les milieux savants. Demander réf. Roullin

années, il propose des cours intégrant la littérature comme support et outil pédagogique allant de la première à la cinquième année en en faisant le thème privilégié de sa pratique enseignante.

Évoquer ces quelques personnalités n'épuise pas l'ensemble des acteurs ayant participé et organisé des passerelles entre architecture, urbanisme et littérature, bien d'autres acteurs ont joué un rôle sur ces questions et continuent de le faire (comme Jean-Noël Blanc écrivain et sociologue qui fut professeur à Saint-Etienne ou encore aujourd'hui Jean-François Tran à l'École d'Architecture de Lyon pour ne citer que des pratiques relevant de l'enseignement). Sans prétention d'exhaustivité, il s'agissait simplement d'éclairer quelques-uns des protagonistes principaux de cette aventure.

« Notre première revendication quand on était étudiants, c'était le rattachement à l'Université. On voulait devenir des intellectuels. On ne voulait surtout pas être des plasticiens simples.

De toute façon le boulot d'architecte est à mon avis un boulot d'abord d'intellectuel. »

Roland Castro, entretien

3.3. La figure de « l'architecte-intellectuel »

3.3.1. La stratégie intellectualiste et le rôle de la littérature dans son économie

❖ S'affirmer comme architecte-intellectuel

La diversité des formes de mobilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme (références dans les discours publics, invitation d'écrivains dans des manifestations architecturales ou urbanistiques, ateliers d'écriture, etc.) et le franc succès qu'elles ont remporté ne s'explique pas seulement par le dynamisme de certains acteurs qui l'ont encouragé, mais aussi par le fait qu'elles permettaient de répondre à un des enjeux majeurs qui se pose depuis la fin des années 1960, l'intellectualisation du travail architectural. Dès la fin des années 1960 en effet, la construction d'une figure d'« *architecte-intellectuel* » constitue une des principales stratégies adoptées par la génération émergente pour répondre à la crise de l'architecture et de l'urbanisme modernistes, au déclassement des professions qui leur sont directement associées, et reconstruire ainsi leur légitimité (Violeau, 2005). Les enjeux liés à l'instauration de cette « *nouvelle norme* » de l'architecte intellectuel s'avéraient d'autant plus importants qu'elle constituait aussi une stratégie de distinction efficace par rapport à l'ingénieur et à ses compétences (Id. 2005, p.90).

Depuis une quarantaine d'années la « *nouvelle identité professionnelle* » (Cohen 1998) s'est donc reconstruite sur cette exigence d'intellectualisation et au travers d'une ouverture extradisciplinaire forte par l'intégration des apports aux autres arts et à la culture, au point qu'aujourd'hui : « *éclectique et parfois instrumental, le rapport avec la culture intellectuelle est une donnée de fait et non plus une velléité* » (Id. 1998). L'hésitation

de l'enseignement de l'architecture entre « *modèle professionnel* » et « *modèle universitaire* » (Tapie 1999, p.73) témoigne également de la volonté de ces professionnels d'investir le créneau de l'intellectualisme. De nombreux observateurs se sont donc attachés à souligner cette « *ré-intellectualisation* » (Violeau 2005, p.8) du champ architectural. La question des modalités de construction de la figure de l'architecte-intellectuel a été en partie traitée par Jean-Louis Cohen qui a démontré l'importance de l'influence des architectes italiens ou espagnols sur les architectes français pour la période contemporaine (1984; 1998) et par Jean-Louis Violeau (1999; 2002; 2005) qui s'est, pour sa part, attaché à préciser l'importance du recours aux sciences sociales jusque dans les années 1980. Ces travaux n'épuisent cependant pas la question, et il convient de préciser comment la littérature participe également à cette ré-intellectualisation et à sa mise en scène au travers des discours publics et ce, sur l'ensemble de la période contemporaine (contrairement aux sciences sociales qui furent un peu plus délaissées par les faiseurs de ville à partir des années 1980 comme Jean-Louis Violeau l'a parfaitement démontré).

❖ *Rôle et enjeux de la littérature dans ce processus de réintellectualisation*

La construction de la figure de l'architecte-intellectuel au travers des discours publics bénéficie en effet du recours à la référence littéraire, de cette « *pratique sociale* » (Nora 1986, p.565) qui permet aux architectes de s'inscrire dans une « *tradition révélatrice du rapport que la nation française a noué avec les ancêtres de ses intellectuels et qui perdure dans les tréfonds de notre imaginaire social* » (Id. 1986, p.565). Intégrées dans leurs discours publics, les références littéraires permettent aux grands architectes-urbanistes de se mettre en scène comme des intellectuels et de renforcer ainsi leur « *capital symbolique individuel* » (Sapiro in Matonti, Sapiro 2009, p.10). Plus largement les différentes formes de mobilisation de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme témoignent de la capacité d'ouverture et de dialogue de ces champs mais indiquent également la curiosité, l'appétit intellectuel de ses protagonistes. Au travers de l'utilisation de la littérature, les grands architectes-urbanistes se mettent en scène comme des acteurs appartenant à la « *classe intellectuelle* » (Debray 1986, p.11). Or, Régis Debray dans *Le pouvoir intellectuel en France*¹ a rappelé le prestige attaché à cette figure de l'intellectuel et combien les acteurs de cette « *classe* » bénéficiaient d'une légitimité particulièrement forte et d'une certaine forme de « *suprématie sociale* » (Id. 1986, p.14). En se donnant à voir comme un faiseur de ville maîtrisant la culture littéraire et ayant plaisir à la réinjecter dans ses discours publics, le grand architecte-urbaniste utilise la littérature comme une ressource pour construire son « *ethos d'intellectuel* » (Lahire 2006b, p.693) et bénéficier du « *pouvoir symbolique* » (Sapiro in Matonti, Sapiro 2009, p.9) qui lui est attaché.

❖ *Renouer avec une prétention initiale du métier d'architecte*

Cette revendication de l'intellectualisme constitue aussi un moyen de renouer avec une prétention ancienne liée historiquement à la constitution même de l'identité de

¹ Pouvoir plus stable, moins fragile que le pouvoir politique, plus valorisé symboliquement que le pouvoir économique « *tous les avantages de l'autorité, sans aucun inconvénients du pouvoir* » (Debray 1986, p.15).

l'architecte. Dès la naissance de la profession à la Renaissance, l'intellectualisme a en effet constitué un enjeu de positionnement et de construction de la légitimité professionnelle des architectes. Selon Jean-Pierre Le Dantec, la fin du XIII^e siècle marque l'« *acte de naissance [...] de l'architecte intellectuel* » (1992, p.95). Les maîtres d'œuvres gothiques refusent désormais « *le statut social déprécié de l'artisan* » et revendiquent leur « *appartenance à l'aristocratie intellectuelle* » (Id. 1992, p.94 et 90). La reconnaissance de la dimension intellectuelle de l'architecte, de l'architecture comme « *art libéral* », « *art de la pensée* » (Id. 1992, p.94) avait pour enjeu la valorisation sociale de l'architecte, la « *dignité intellectuelle ayant pour corollaires des privilèges sociaux* » (Id. 1992, p.93). Cette revendication n'était d'ailleurs pas sans rapport avec la littérature et les écrivains. Ces derniers constituaient même un exemple à suivre pour les architectes dans leur stratégie de construction de leur identité professionnelle et de sa reconnaissance sociale : « *le nouveau statut social auquel peintres, sculpteurs et architectes aspiraient n'était pas sans modèle de référence : les littérateurs avaient admirablement su tirer parti, pour s'élever dans la hiérarchie sociale, du fait que la poésie et la rhétorique étaient reçues au nombre des arts libéraux* » (Moulin et al. 1973, p.15). Il s'agissait donc pour les architectes d'« *accéder à un statut de dignité identique* » à celui des littéraires (Id. 1973, p.15). La littérature apparaissait comme un modèle de référence dans cette tentative de légitimation et de reconnaissance, de constitution du statut social de l'architecte. L'enjeu était pour les architectes de faire la démonstration que leurs compétences ne relevaient pas simplement d'une activité manuelle ou technique mais requéraient également des savoirs intellectuels qui « *les assimilaient aux "artistes", produits par la faculté des Arts libéraux* » (Id. 1973, p.15). La question du rapport à la littérature apparaît ainsi d'autant plus comme une bonne clé de lecture qu'elle s'est posée dès la constitution même du métier d'architecte. L'utilisation de la littérature durant la période contemporaine permet de renouer avec des exigences d'intellectualisme qui avait été l'un des moteurs de la constitution de cette profession dont la stratégie avait été guidée par le modèle des « *littérateurs* ».

3.3.2. Les procédés de mise en scène de la figure de l'architecte intellectuel utilisant la littérature

❖ Parler de tout, sortir de son champ de compétence initial

Pouvant au premier abord sembler relever d'une simple ornementation un peu superflue ou de l'argument d'autorité (et donc apparaître quelque peu anecdotique), certains usages des références littéraires s'avèrent en fait révélateurs d'enjeux beaucoup plus profonds. Ils dévoilent des stratégies de construction d'une figure d'intellectuel et témoignent de la capacité de l'architecte à construire son discours en fonction d'enjeux de positionnement majeurs. Les références littéraires permettent à l'architecte d'afficher sa culture, d'utiliser des arguments rhétoriques et donc de construire son discours selon les normes du discours intellectuel. Elles participent ainsi à la mise en scène de l'architecte comme être cultivé, comme lettré, et à mettre en valeur son capital symbolique, à exhiber sa culture. En témoigne l'extrait de texte suivant emprunté au *J'affirme : manifeste pour une*

insurrection du sens : débordant les frontières de la réflexion sur l'objet architectural ou la question urbaine, la réflexion de Roland Castro y investit le thème de l'art et la société :

**La référence comme exhibition d'une culture lettrée :
s'afficher comme intellectuel**

« *L'art au centre est le ciment d'un monde possible qui le sortirait de la préhistoire humaine, si le citoyen était traité "as an artist" (pour paraphraser Joyce).* »

(Réf. 29, Castro 2005, p.147)

Dans cet extrait, la référence littéraire se trouve utilisée dans un débat général sur la société et démontre la capacité de l'architecte à parler d'autre chose que de l'architecture, de l'urbanisme ou de la seule question urbaine. Par ailleurs, dans un autre exemple que j'avais eu l'occasion d'aborder précédemment, la polémique qui suivit la publication d'un des articles de Bernard Huet « Formalisme-réalisme » (réf.6 à 10 et c. à e. in Huet 1981, p.53-59), l'enjeu du recours à la référence littéraire est clair : il s'inscrit dans une stratégie de positionnement dans un débat qui se veut intellectuel. En s'affrontant à coup de références littéraires, ces protagonistes respectent les conventions du genre. Un troisième exemple pourrait être donné avec François Chaslin qui, dans l'ouvrage *Penser la ville heureuse*, répond aux propositions de Renzo Piano et les critique (réf.a' in Masbouni 2005, p.53-59) en remettant en question la possibilité de penser la « *ville heureuse* » au travers de sa marchandisation en appuyant son raisonnement par des références à de grandes autorités littéraires (Louis Sébastien Mercier, Georges Simenon, Honoré de Balzac). Au travers de ces deux derniers exemples, la référence apparaît donc clairement comme un enjeu de positionnement et d'affermissement de l'autorité intellectuelle de l'architecte.

❖ *Évoquer la littérature et la poésie*

En outre, d'une manière assez fréquente, les grands architectes-urbanistes se plaisent également à aborder des sujets de discussion centrés sur la littérature ou la poésie, sans faire nécessairement le lien avec la question architecturale ou urbaine. Par là-même, ils font la démonstration de leur capacité à sortir de leur champ de compétence pour aborder des questions culturelles renforçant ainsi leur autorité d'architecte-intellectuel. Cette pratique s'observe chez tous les acteurs étudiés dans le cadre de cette thèse. Pas un d'entre eux ne résiste à évoquer ses plaisirs de lectures de romans, de poèmes, ses affinités avec tel ou tel auteur, ou encore ses rencontres et amitiés avec des écrivains. Dans une série d'entretiens accordés au journaliste Renzo Cassigoli (Piano, Cassigoli 2007), Renzo Piano se plaît à témoigner de ses rencontres avec les écrivains, insistant sur ses affinités et la familiarité qu'il entretient avec les acteurs de ce monde, ses « *amis* » notamment Mario Vargas Llosa (réf.2, réf.3, réf.5 in Piano, Cassigoli 2007, p.25, 33-36, 56-77). Le jeu de questions-réponses auquel se livrent le journaliste et l'architecte permet également de déceler une connaissance de leur culture réciproque : les deux acteurs se connaissent suffisamment pour identifier les allusions littéraires auxquels ils ont recours. Renzo Cassigoli reconnaît l'allusion à une phrase de Marguerite Yourcenar que l'architecte a l'habitude de citer (réf.2 in *Id.* 2007, pp.25-26).

Renzo Piano évoque le goût du journaliste pour l'œuvre de Giacomo Leopardi (réf.18, *Id.* 2007, p.155). Ces indices d'une interconnaissance de la culture littéraire réciproque, trahissent l'existence de discussions littéraires antérieures entre les deux hommes.

Parler de la littérature apparaît donc comme une des conventions du milieu et des échanges qui s'y déroulent. Renzo Piano démontre également sa maîtrise de la culture littéraire mondaine en entrant dans le jeu d'une conversation sur Günter Grass, Prix Nobel de littérature (réf.c et 7, in *Id.* 2007, pp.73-76). Le journaliste demande à l'architecte son point de vue sur l'attribution de ce prix à cet écrivain. Pour lui répondre, celui-ci lui commence par évoquer sa rencontre avec Günter Grass lors d'un dîner. Cette anecdote permet à l'architecte de souligner qu'il partage avec l'écrivain les mêmes lieux de fréquentation et les mêmes réseaux de sociabilité mondaine prestigieux réservés aux membres de l'élite intellectuelle. Il embraye dans la suite de la conversation sur son point de vue sur cet écrivain qui a « *émis beaucoup de doutes sur l'unification de l'Allemagne* ». Il le décrit comme « *un grand écrivain, mais aussi une personnalité complexe, encensée mais aussi très critiquée* », ce qui lui permet d'établir un parallèle avec une autre personnalité d'écrivain controversée ayant reçu le Prix Nobel, Dario Fo.¹ Renzo Piano délivre son avis sur la personnalité de l'écrivain et sur un œuvre caractérisée par la « *désobéissance* » et une certaine forme d'« *impertinence* » salubre.² Il manifeste de cette manière sa capacité à discourir sur la littérature et à tenir le pari d'une conversation intellectuelle de bon ton.

❖ Dialoguer avec des écrivains, des grandes figures d'intellectuels

L'entrée en dialogue avec un écrivain ou poète sur l'une des scènes médiatiques lors des grands-messes de l'architecture ou de l'urbanisme constitue une autre modalité d'affirmation subtile de l'*ethos* d'architecte-intellectuel. La rencontre entre Philippe Sollers et Christian de Portzamparc fournit un parfait exemple de ce genre de discussion et des enjeux qu'elle recouvre. Dans l'ouvrage *Voir écrire* (Portzamparc, Sollers 2005) qui fait état des échanges entre ces deux acteurs, l'architecte met en scène sa capacité à entrer en dialogue avec l'une des figures d'écrivain-intellectuel contemporaine majeure et des plus médiatisées. Les échanges se donnent à voir comme une discussion d'égal à égal entre deux autorités intellectuelles qui manifestent leur capacité à échanger, à donner leur point de vue sur leurs objets de travail et de réflexion respectifs et à établir entre eux des parallèles. L'architecte s'attache à donner sa lecture, son point de vue sur les œuvres de Philippe Sollers, notamment *Femmes, Paradis, Passion fixe* (réf.7, *Id.* 2005, pp.113-114). Il montre aussi sa maîtrise de cette œuvre en citant par exemple *Vision à New York* (réf.8, *Id.* 2005, pp.123-124). Il se plaît à débattre aussi longuement avec l'écrivain d'une question qui lui tient à cœur, celle du rapport entre langage, pensée, vision, et de l'interaction entre perception et langage. En parfaits intellectuels à l'aise sur différents champs de savoirs, ils investissent également le terrain de la peinture en évoquant la question de l'influence de la poésie (Mallarmé, Artaud, Baudelaire) sur cet art pictural (Portzamparc, Sollers in Pain

¹ Dario Fo un écrivain italien, dramaturge, metteur en scène et acteur contemporain.

² « *Günter Grass représente d'une certaine façon la désobéissance ; il exprime une impertinence, une insolence, un désir systématique de toujours remettre tout en question ; il n'a aucune certitude et donne toujours, sur chaque chose, une opinion qui lui est propre, et en toute liberté.* » (Piano & Cassigoli 2007, p.73-76). Pour rappel le titre de l'ouvrage qui contient ces entretiens est *La désobéissance de l'architecte : conversation avec Renzo Cassigoli*. Il semble donc quelque peu inspiré par la démarche de l'écrivain.

1998). Enfin, en défendant la capacité de littérature à influencer la société, à assurer une prise de conscience sociale, l'architecte va même jusqu'à afficher un point de vue différent de celui de Sollers. Il ose l'affirmation d'un désaccord avec l'écrivain sur son propre terrain, la littérature¹. La stratégie de mise en scène de l'architecte comme intellectuel semble d'ailleurs avoir réussi si l'on en croit la réception de l'ouvrage retraçant ses conversations. Recueillis dans un entretien avec un confrère de Portzamparc, les propos qui suivent ne manquent pas d'une certaine ironie, ils n'en traduisent pas moins que l'objectif d'intellectualisation du débat a été atteint :

« J'ai lu ça avec beaucoup de plaisir, mais je n'en garde pas le moindre souvenir, c'est-à-dire que je ne sais plus très bien de quoi ils parlaient, mais c'était brillant, c'était sympathique, c'était intelligent, etc. il y avait plein de choses qui me plaisaient, etc., etc. mais bon voilà quoi ! [...] je vais dire ça un peu, sans méchanceté, sans vouloir être méchant en tout cas, c'est un peu de la "mondanité", dans le très bon sens du terme : des gens très brillants, très intelligents, qui tiennent une conversation formidable, très bien ! Bon heu... voilà ! »

❖ Se mettre en scène comme grand lecteur

Un autre procédé de construction de la figure de l'architecte-intellectuel utilisé par ces acteurs consiste à se mettre en scène comme un grand lecteur soucieux de vagabonder en dehors des frontières de son champ de compétence. Les trois extraits d'entretiens qui suivent permettent d'apprécier la récurrence de cet affichage de lectures nombreuses et d'ouverture extradisciplinaire forte.

« Je lis beaucoup, mais j'essaye... dans le fond ça a été presque mon sésame et ma passion, ça a consisté à lire tout sauf des livres d'architecture, c'est-à-dire que tout sauf le domaine qui était le plus proprement ancré en moi et qui était le point central autour duquel on tourne [...] Donc je lis, je lis, je lis, je lis beaucoup d'essais et je m'intéresse beaucoup à la rigueur à la philosophie politique, mais je lis Stendhal, je lis Balzac, [...] je lis beaucoup de choses. Je lis beaucoup de philosophes, je lis Kierkegaard, je lis parfois Kant, je suis admiratif de Ricoeur, j'ai des amis de mes amis, et tous les gens qui m'invitent ce sont des philosophes ou des psychanalystes. Je suis un lecteur de Freud et tout ça. »

(Gaudin, entretien)

« Je suis une vraie éponge, je lis tout. [...] Je lis énormément mais des choses qui sont sans rapport [...] avec la pratique, c'est beaucoup d'histoire, beaucoup de mythologie, beaucoup d'archéologie, de choses comme ça, qui me servent pour mes cours, mais je ne lis pas trop la littérature professionnelle. Ça fait, ça fait 15 ans que je n'ai pas lu les revues, ce qui se dit dans les revues. »

¹ « À propos d'"intervenir", tu disais que dans la ville, il y a un espace public, alors que dans la littérature, il n'y en a pas. Je pense, moi, qu'il y en a un... [...] Intervenir met en relief des choses essentielles » (réf.18, Portzamparc & Sollers 2005, p.187).

« En 43, les premiers poèmes de Prévert, qui circulaient sous le manteau, Le dîner de têtes notamment, ça m'avait tout à fait... Et je m'étais plongé dans tout Aragon, Breton, etc., et j'ai épousé la fille de Philippe Soupault¹, donc c'est quand même... et j'ai continué. J'ai lu comme un malade on peut dire de 13 à 20 ans. À vrai dire, c'est en commençant mes études à l'École des Beaux-Arts que j'ai... Enfin, si vous rentrez dans mon bureau, il y a des piles de livres partout au dessous et au-dessus. Je n'arrive pas à tous les lire, mais de temps en temps, j'en attrape un. Aujourd'hui, je ne lis plus de roman, ou sauf des textes confirmés : Flaubert, Joyce, Dostoïevski, ou Diderot sans aucun danger, ça c'est éternel [...] »

(Chemetov, entretien)

Dans ses écrits ou dans les entretiens qu'il accorde, Paul Chemetov raconte d'ailleurs assez régulièrement sa jeunesse durant la seconde guerre mondiale. Il explique que, du fait des contraintes que la guerre imposait, « il y avait deux façons d'être : la lecture et les échecs » et que finalement : « c'était un dénuement fantastique, on était réduit à l'essentiel. L'essentiel, c'est lire » (entretien). Durant sa jeunesse, les réseaux politiques auxquels il a appartenu lui ont aussi permis de côtoyer des écrivains. L'architecte a par exemple participé à un journal d'étudiants communistes aux côtés de Jean-Marie le Clézio (réf.1, Chemetov 2002, p.16). Au travers du récit de son histoire personnelle, Paul Chemetov se plaît à évoquer d'une manière extrêmement récurrente son goût pour la lecture d'ouvrages littéraires et poétiques, mais aussi plus largement la culture familiale très littéraire dans laquelle il baignait² et qu'il a souhaité continuer à entretenir en se mariant avec la fille de Philippe Soupault. La relation personnelle et amicale qu'il avait nouée avec Didier Daeninckx dans le cadre privé s'est au final retrouvée publicisée lors de l'évènement médiatique des rencontres entre écrivains et architecte *Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville* (Chemetov, Daeninckx 1998). Elle est donc venue renforcer cette mise en scène d'un architecte au goût très littéraire. L'importante culture littéraire dont témoigne la variété des références utilisées par cet architecte dans ses discours publics (avec 82 références à des écrivains, 34 à des poètes et 14 au théâtre) participe également de cette construction d'une image de lettré.

Son fils, Alexandre Chemetoff se plaît d'ailleurs également à insister sur cette culture littéraire familiale qu'il a reçue. Il raconte ainsi en entretien sa première rencontre avec Georges Perec : lors d'un repas de famille au restaurant, l'écrivain se trouvait à la table d'à côté, la mère d'Alexandre Chemetoff engagea avec lui la conversation car le petit Alexandre ne voulait pas croire qu'effectivement cet écrivain avait réussi la prouesse d'écrire un roman sans la voyelle e (*La Disparition*). Loin d'être anodine cette anecdote permet à l'architecte-paysagiste de souligner l'importance de sa culture littéraire familiale et son appartenance à un milieu social cultivé. Alexandre Chemetoff entretient d'ailleurs avec cet écrivain oulipien une affinité particulière et dit partager avec lui une certaine manière d'aborder les choses :

¹ Christine Chemetov-Soupault est notamment à l'origine de la création de l'Association Philippe Soupault.

² Dans le récit autobiographique qu'il livre au début de l'anthologie de ses écrits et entretiens parue en 2002, il évoque par exemple les lectures des poètes symbolistes de son père (réf.8, Chemetov 2002, p.77).

« C'est quelqu'un dont je me sens extrêmement proche. En plus, j'aime beaucoup le côté, la façon dont il joue justement les choses, comme chez Queneau, on a cette espèce de liberté aussi par rapport... c'est très sérieux, et en même temps, il y a une espèce de jeu comme ça et de beaucoup de distance dans lequel il attrape énormément de choses. J'aime bien ça. C'est un mélange de culture, de jeu... »

(entretien)

Pierre Riboulet se plaît lui aussi à évoquer longuement ses lectures de jeunesse et même à dégager plusieurs grandes périodes de lectures. La première correspond aux lectures de « la grande littérature » et d'œuvres comme par exemple *Michel Strogoff* de Jules Verne, le roman de Balzac « *Le Colonel Chabert*, dévoré d'un trait » (réf.2, 2004, p.28). La seconde eut lieu durant les années lycée avec la découverte de l'existentialisme et des œuvres de Sartre (notamment *L'Être et le néant*, *La Nausée*, *Les Mouches*) ou de Camus (*L'Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, *Caligula*) et la passion qu'elles suscitent chez lui (« j'étais sartrien jusqu'au bout des ongles ») (réf.4, 2004, p.32-37). Cette période est aussi celle durant laquelle le futur architecte découvre Raymond Queneau, les surréalistes, « le merveilleux Breton, le merveilleux Desnos », les « grands américains, Faulkner surtout, Hemingway et les autres », Franz Kafka, James Joyce « dont Stephen le Héros et Ulysse [l']ont laissé béat d'admiration et d'enthousiasme », les « modernes, Baudelaire, Rimbaud évidemment, mais aussi l'Apollinaire d'Alcools et Blaise Cendrars pour son Transsibérien » ou encore Yves Bonnefoy, (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*), Saint-John Perse (réf.4, 2004, p.32-37). Durant une période postérieure, l'architecte explique avoir découvert Marx et Proust et qu'il ne manquait pas de lire « la page littéraire de Nadeau dans *Combat* » (réf.5, 2004, p.43).

De tous les acteurs enquêtés, Henri Gaudin est certainement celui qui pousse le plus à l'extrême cette mise en scène de soi comme grand lecteur. Dans *Seuil et d'ailleurs*, il entame un des chapitres par l'évocation de sa maison dans le Périgord présentée comme le lieu privilégié de son écriture et de ses lectures. Cette description ne peut manquer de rappeler les pratiques de recueillement et d'isolement caractéristiques de la figure, de la représentation sociale de l'écrivain. Il va même jusqu'à décrire en détail la bibliothèque en précisant par exemple qu'elle comporte au moins une centaine d'étagères (réf.11, 2003, p.113) ce qui lui permet de souligner l'importance qu'il accorde aux livres et à la lecture et à l'espace physique qui est consacré à cette pratique. Au travers des détails précis qu'il fournit c'est le chiffre de 150 000 livres qui se dessine pour la contenance de cette bibliothèque de grand lecteur, d'architecte-intellectuel passionné de lectures. Et lorsqu'il est interrogé en entretien sur ce que lui apportent ses nombreuses lectures littéraires, ce que lui apporte l'écrivain, c'est clairement comme modèle d'une forme d'intellectualisme que celui-ci est évoqué :

« Et bien [l'écrivain,] il apporte tout dans la mesure, à la rigueur, je ne dis pas qu'il dit comment il faut penser, mais il dit que, lui, il pense, et qu'en tant qu'humain on peut être solidaire de celui qui pense, on est solidaire de celui qui écrit. [...] Donc sans les mots et sans Michel Foucault, sans André du Bouchet, sans Baudelaire, sans Flaubert, on ne penserait pas, on n'existerait pas. [...] Tous ces gens-là après tout ils avaient conscience de la souveraineté de l'esprit, de la hauteur de l'esprit et donc pour moi

évidemment on ne peut tenir dans la vie qu'avec ça. J'ai une amie qui s'appelle Anne de Staël, c'était la femme d'André du Bouchet et la fille de de Staël (que hélas, je n'ai pas connu). »

(Gaudin, entretien)

Au travers l'évocation de ses lectures, de sa passion littéraire, de ses échanges avec les écrivains, et des exigences intellectuelles qui leurs sont attachées, c'est finalement une représentation de soi comme « *ascète culturel* » (Lahire 2006b, p.30) que l'architecte tente de construire et d'exhiber, c'est-à-dire celle d'un « *être différent qui a le sentiment de s'élever au-dessus des simples profanes, censés vivre dans la facilité et le relâchement permanents* » et chez qui « *domination de soi et domination d'autrui se révèlent ainsi indissociables* » (Id. 2006, p.30).

❖ *Discuter de littérature entre pairs : un élément de la sociabilité et d'échanges entre architectes*

Enfin, la littérature constitue un sujet de discussion et de socialisation entre les grands architectes-urbanistes. Ceux-ci ont en effet le souci de placer parfois au cœur de leurs conversations des questions extradisciplinaires dont la littérature et la poésie font partie. Roland Castro explique ainsi :

« Avec mes copains architectes Grumbach, Portzamparc, Gaudin, enfin je ne suis pas très proche de Gaudin, mais je suis très proche de Christian, on parle de ça [de littérature et de poésie], on parle de tout. Les architectes que je fréquente parlent de tout, ils ne parlent pas que d'archi. »

(entretien)

Les discussions autour de la littérature participent aussi de la sociabilité du milieu. Elles correspondent à une forme de convention intellectuelle des champs de l'architecture et de l'urbanisme au sein desquels qu'il apparaît de bon ton de manifester sa culture personnelle et la faire entrer en résonance avec celle de ses confrères. L'enjeu de ces pratiques discursives est, pour les protagonistes qui s'y adonnent, de décroquer l'architecture et l'urbanisme en montrant leur ouverture sur le monde et d'autres domaines de connaissances à *fortiori* intellectuels. Une telle stratégie leur permet de s'affirmer comme des intellectuels capables de naviguer au-delà des frontières de leur champ disciplinaire initial.

3.3.3. Enjeux et paradoxes de la mise en scène de l'architecte en intellectuel

L'examen des différents procédés s'appuyant sur la littérature pour *la mise en scène de l'architecte en intellectuel* révèle donc au final leur variété. La référence littéraire peut servir à s'exposer comme un homme lettré capable de parler de tout avec élégance en convoquant le point de vue de l'écrivain ou du poète. La littérature devient également parfois l'objet même de la conversation lors de discours publics permettant à l'architecte de montrer sa capacité à investir un sujet culturel ne relevant pas directement de son champ de compétence. Le dialogue avec l'écrivain est une autre ressource participant à la construction d'un *ethos* d'intellectuel. Les grands architectes-urbanistes se plaisent aussi à se mettre en scène comme de grands lecteurs passionnés de littérature et de poésie et à exhiber ainsi leur

capital culturel. Enfin, entre pairs, dans le cadre de l'entre-soi, la littérature et la poésie constituent un sujet de conversation important permettant d'entrer en relation avec ses confrères. La maîtrise de cette culture constitue une norme du milieu permettant de s'entre-évaluer, échanger et partager, mais aussi de se démarquer d'autres professions concurrentes et plus techniques.

Au terme de l'analyse de ces différents procédés, il semble donc que l'utilisation de la littérature en tant que culture cultivée constitue un véritable « *moyen de légitimation (collectif ou individuel) [...] qui permet aux individus de donner un sens distinctif à leurs pratiques et à leurs goûts et de se sentir justifiés d'exister comme ils existent* » (Lahire 2006b, p.30). Au travers de la mobilisation de la littérature, par l'exhibition de la maîtrise de cette culture, l'architecte construit une image publique qui tente de s'inscrire dans un « *modèle exemplaire* » qu'est « *le modèle pur et parfait de l'ascète culturel* » (Id. 2006, p.687). Cette stratégie constitue un moyen de distinction par rapport à certaines professions concurrentes relevant du domaine technique mais aussi aux prédécesseurs. Elle permet au grand architecte urbaniste de construire une image bénéficiant de l'aura et des valeurs symboliques positives attachées à l'intellectualisme et ainsi de « *se sentir supérieur, s'élever au-dessus du commun des mortels* » (Id. 2006, p.689). Reposant sur la maîtrise d'un fort capital culturel, cette forme de domination apparaît quelque peu paradoxale au regard des idéaux politiques de cette génération. Juliette Senik, fille de soixante-huitard soulignait le paradoxe de cette génération à l'histoire politique si particulière dans le témoignage qu'elle livre dans le récent ouvrage *Le Jour où mon père s'est tu* de Virginie Linhart :

« *Le paradoxe du gauchisme, c'est que c'est une culture élitiste, ultra-littéraire, issue de la révolution surréaliste, qui se veut aussi du côté du peuple, dans la lutte des classes et hors de la société. [...] c'est ce complexe de supériorité qui est gauchiste !* »

(Senik in Linhart 2008, p.81)

La littérature et la poésie participent donc incontestablement, et à de nombreux titres, au processus d'intellectualisation de l'architecture et à la mise en scène de l'architecte comme homme lettré. De ce point de vue, si elles pourraient être rapprochées des sciences sociales qui ont également constitué un moyen de construction de la légitimité intellectuelle des architectes pendant un temps (jusqu'aux années 1980), elles possèdent cependant un atout de poids par rapport à celles-ci. Elles permettent en effet à l'architecte de construire son *ethos* d'intellectuel en conservant un ancrage sur des problématiques artistiques. L'utilisation de la littérature et la poésie assurent à l'architecte la construction d'une image publique reposant sur la coexistence de la figure de l'architecte-intellectuel et de l'architecte-artiste.

CONCLUSION

Au terme de leur examen, les bénéfices de l'usage de la référence littéraire apparaissent donc multiples. D'un point de vue argumentatif, la référence permet de soutenir, de conforter et d'illustrer le raisonnement. Inscrite dans une perspective communicationnelle forte, elle répond aussi à des enjeux de séduction. Envisagée comme une source de savoirs sur les pratiques et représentations sociales, la référence représente pour l'architecte-urbaniste un moyen d'afficher comme l'une de ses préoccupations majeures la question des modes de vie, de l'espace vécu, du rapport aux usagers et habitants, de se donner à voir comme un professionnel ouvert et soucieux des points de vue des autres acteurs. Par ailleurs, du fait de sa capacité à saisir des réalités urbaines et les transcender au travers de ses œuvres, la littérature apparaît également comme un moyen de sonder l'histoire urbaine et l'identité des lieux qu'elle participe à construire. Concurrençant les sciences sociales, la sociologie, l'anthropologie ou l'histoire sur leurs propres champs de compétences, elle en devient un adversaire redoutable ou un indispensable complément auquel les faiseurs de ville ne se lassent pas d'avoir recours. Enfin, utiliser la référence littéraire pour parler de son travail, et revendiquer ainsi des méthodologies ou des conceptions similaires à la littérature, permet à l'architecte de s'apparenter implicitement à un artiste. Elle lui assure donc un positionnement discret et subtil sur la problématique de l'art et de la création. Une revendication ostentatoire serait en effet bien mal à propos étant donné que, depuis 1968, les architectes ont explicitement pris leurs distances avec le statut d'artiste. Cependant, leur permettant de se distinguer d'autres groupes professionnels concurrents, ce statut d'artiste reste un des constituants essentiels de l'identité professionnelle. Ressource dans les luttes internes et externes au champ architectural, il représente donc un enjeu de positionnement important et positionnement auquel la référence littéraire leur permet subtilement de répondre.

Au travers des différentes bibliothèques mobilisées et des « *communautés* » de lecteurs et d'utilisateurs auxquelles elles renvoient, les références littéraires témoignent également du positionnement des grands architectes-urbanistes dans le système d'acteurs actuel des faiseurs de villes. Pratique culturelle utilisée dans des discours publics, la référence littéraire apparaît donc comme un indicateur de la construction de l'image publique de ces individus et des enjeux contradictoires auxquels elle entend répondre. Elle permet de mesurer combien cette figure publique de grand faiseur de ville se construit dans l'ambivalence entre conformité et distinction. À chaque référentiel correspond une bibliothèque particulière, une culture littéraire spécifique. Or, l'un des enjeux principaux des discours des grands-architectes-urbanistes consiste à articuler quatre principaux référentiels que sont le référentiel global, les référentiels des champs de l'urbanisme et de l'architecture, et le référentiel personnel. Le recours à la bibliothèque collective manifeste en effet le souci d'une prise en compte d'éléments du référentiel global. La mobilisation des bibliothèques de champs permet aux acteurs qui l'utilisent de revendiquer leur appartenance à la culture de champs professionnels spécifiques, et donc d'affirmer des compétences propres aux faiseurs de villes. Enfin, se référer à une bibliothèque plus particulière, non partagée, assure à ces mêmes acteurs la mise en valeur des dimensions plus singulières, de leurs personnalités et de jouer sur le versant d'un référentiel plus individuel. Les références constituent donc une ressource sur laquelle les architectes s'appuient pour articuler différents référentiels. Leur analyse a permis de sonder les procédés de mise en scène et les stratégies de positionnement des grands architectes-urbanistes au travers de leurs discours publics, qui oscillent en

permanence entre affirmation d'une conformité et distinction avec le monde social, le champ de l'architecture et de l'urbanisme.

Enfin, les excursions en amont de la période contemporaine ont assuré la mise en perspective socio-historique des relations entre architecture et littérature, notamment du phénomène des références littéraires dans les discours publics des grands faiseurs de ville. Si durant les périodes précédentes, les architectes cultivaient un certain nombre de liens avec les écrivains, ceux-ci se nouaient et se manifestaient principalement dans le cadre privé. L'exploitation des relations entre écrivains et architectes dans des stratégies de mise en scène publique apparaît comme une caractéristique de la période contemporaine. Elle s'avère révélatrice des logiques du marketing et du *star-system* architecturaux actuels. Par ailleurs, si l'usage de la référence littéraire avait cours chez certains architectes au début du XX^e siècle, il semble s'amenuiser voire disparaître chez les modernistes qui lui préférèrent des références plus technicistes et scientistes. Cette utilisation de la littérature réapparaît avec force chez les architectes contemporains pour lesquels elle recouvre un double enjeu de distinction professionnelle. En effet, porteuse d'une approche plus sensible, au travers de la référence, la littérature permet à ces acteurs de se distinguer d'une perspective techniciste et rationaliste de l'action architecturale et urbanistique, et donc à la fois de leurs prédécesseurs modernistes, mais aussi de certains groupes professionnels tels que les ingénieurs. Elle s'inscrit dans une tendance plus générale d'utilisation de la littérature sous diverses formes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, qui s'est développée à la faveur de l'effervescence intellectuelle de la fin des années 1960 et de l'ouverture des milieux disciplinaires qui l'a caractérisée. La rencontre entre architecture et littérature pour la période contemporaine s'explique donc aussi par l'histoire intellectuelle d'une génération qui a eu le souci de construire son image publique et sa légitimité en s'appuyant sur les normes de la « *haute-culture* » (Bourdieu 2002b), celles de l'homme lettré, de l'intellectuel naviguant avec aisance entre différents champs de savoirs. Par rapport aux sciences sociales, la littérature apporte également au faiseur de ville un double bénéfice de positionnement et d'ancrage tout à la fois dans les problématiques du monde intellectuel, mais aussi dans celles de l'art. Cette possibilité de construire un *ethos* d'intellectuel, sans pour autant renoncer complètement aux bénéfices attachés au statut de créateur, d'artiste, en fait une ressource particulièrement stratégique dans la construction de l'identité et de la légitimité de ces acteurs.

« En France, y'a quand même ce côté par rapport à la littérature qui est très fort, où on devient quelqu'un de très important quand on est le poète. C'est là qu'on devient quelqu'un d'important : quand on est écrivain, l'auteur. Là on devient quelqu'un de très crédible. »

Mouss et Hakim, in Didier Varrod, « Nougafricain »,
Emission *Hier Nougaro, demain Newgaro*, France Inter, 26 juillet 2009

Chapitre 9 :

La "tentation" littéraire des grands architectes-urbanistes

INTRODUCTION

Si les grands architectes intègrent de nombreuses références littéraires dans leurs discours, ils s'aventurent également plus loin dans l'utilisation de la littérature en s'essayant eux-mêmes à produire des discours qui rappellent, par un certain nombre d'aspects, le discours littéraire. Ainsi, pour aborder pleinement la question de l'utilisation de la littérature par ces acteurs, et après avoir exploré la littérarité *dans* les discours de ces acteurs, il convient d'explorer la littérarité *de* ces productions discursives. Le chapitre qui suit s'intéressera donc au second type d'indices fixé par le programme de recherche (présenté au lecteur au début de cette troisième partie).

Cependant, comme mon lecteur avait été amené à la constater, la définition de la littérarité ne va pas sans poser problème. La perspective la plus prudente consiste certainement à définir comme littéraire avant tout ce qui est considéré comme tel par la volonté de l'auteur, ce qui s'inscrit dans un projet de "faire littérature" (critère « *intentionnel* », Genette, 1991) mais aussi par la reconnaissance par les destinataires de la qualité littéraire d'une œuvre et d'un auteur (critère « *attentionnel* », Genette, 1991). Ces deux critères apparaissent garants d'une certaine objectivité scientifique. Ils permettent en effet d'éviter l'écueil d'un jugement subjectif qui consisterait à laisser à la seule appréciation, au seul jugement du chercheur la définition de la littérarité de telle ou telle production discursive. Le caractère littéraire des productions discursives des grands architectes-urbanistes s'avère non seulement revendiqué par ces faiseurs de ville, mais aussi reconnu par de nombreux autres acteurs. Dans un premier temps de la réflexion, je m'attacherai donc à démontrer comment les grands architectes-urbanistes adoptent une posture littéraire, se mettent en scène publiquement comme des personnages littéraires, comme des écrivains ; mais aussi comme cette identité littéraire s'avère validée et reconnue par des nombreux acteurs, confrères ou observateurs, témoignant d'une certaine réussite de la tentative littéraire.

Ces garanties posées, la réflexion s'attachera à préciser comment, d'un point de vue stylistique, les écrits et paroles des grands architectes-urbanistes empruntent certaines caractéristiques stylistiques au discours littéraire. Ces producteurs d'espaces ont en effet recours à des procédés discursifs habituellement utilisés par les écrivains et les poètes (et donc inscrits dans l'imaginaire social comme des signaux stylistiques de la littérarité). Il s'agira donc d'apprécier au travers de quels procédés les discours grands architectes-urbanistes basculent dans une forme qui se rapproche du discours littéraire, lui empruntent certains attributs, et utilisent certains signaux associés à l'écriture littéraire. La réflexion s'efforcera également de mettre en lumière les diverses raisons de cette tentation littéraire. Pourquoi ces acteurs, qui ont pour horizon la production de l'espace, s'efforcent-ils de produire un discours à l'allure littéraire ? Quels enjeux une telle utilisation peut-elle recouvrir pour des personnalités de constructeurs engagés dans une production pragmatique ? Les deux derniers temps de ce chapitre auront pour enjeu de répondre à cette série de questions en analysant comment la tentative littéraire participe d'une mise en scène d'une personnalité et s'inscrit dans une stratégie de distinction et de quête d'un style. Ils permettront aussi démontrer que les signaux de la littérarité s'avèrent concentrés à des moments stratégiques des discours, qu'ils permettent ainsi de souligner les grands principes, les axiomes du référentiel de ces acteurs.

1. Quelle définition de la "tentative" littéraire ?

Un des défis de cette thèse consiste à proposer une approche à même d'aborder la littérature et de l'éclairer au travers d'une entrée par les sciences sociales. En tenant compte des avancées de différents champs de savoirs s'étant intéressés à la littérature, et notamment de la sociologie, le travail de définition et d'état des lieux que j'avais proposé dans la première partie de cette thèse, avait abouti à définir l'œuvre littéraire comme une *construction sociale*. Une telle définition permettait non seulement de tenir compte des acquis d'un grand nombre de travaux sur la littérarité, mais aussi de départager le littéraire du non littéraire sans abandonner cet arbitrage à la seule appréciation subjective du chercheur. Une œuvre est considérée comme littéraire lorsqu'elle est prévue et reconnue en tant que telle par différents acteurs sociaux. Cette définition de la littérature assure également la mise en évidence de la tentative littéraire des grands architectes-urbanistes qui s'avère ici placée au cœur du propos.

Si en effet, la littérarité des discours de ces faiseurs de villes est une question qui trouve une certaine pertinence et dont la preuve peut être administrée s'est avant tout parce que celle-ci répond à la double exigence de critères « *attentionnels* » et « *intentionnels* » (Genette 1991, 1994). Comme j'aurai l'occasion de le démontrer dans ce chapitre, les grands architectes-urbanistes s'installent dans la posture de l'homme de lettres, et éventuellement même de l'écrivain, indiquant ainsi leur *prétention littéraire*. De plus, cette tentative remporte un certain succès puisque cette mise en scène s'avère validée, légitimée et relayée par un certain nombre d'acteurs sociaux. Ce phénomène témoigne du fait que *le statut littéraire ou poétique de ces acteurs et leurs productions fait aussi l'objet d'une certaine reconnaissance sociale*. Les lignes qui suivent s'attacheront donc à décliner et à analyser les différents indices de la littérarité « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38), de cette tentative de *faire littéraire* et de la littérarité « *attentionnelle* » (Id., 1994, p.274), de la reconnaissance littéraire de ces faiseurs de villes. Enfin, cette littérarité des discours revendiquée par leurs producteurs et reçue en tant que telle par ses destinataires amène à interroger les raisons d'une telle pratique et comment celle-ci peut s'analyser comme une réponse efficace à un certain nombre d'enjeux stratégiques pour ces producteurs d'espaces.

1.1. La prétention littéraire ou les signaux de la littérarité « intentionnelle »

Différents indices témoignent de la volonté de *paraître littéraire* des grands architectes-urbanistes. Ces faiseurs de ville ont en effet le souci permanent d'évoquer leurs pratiques littéraires allant de la lecture aux fréquentations qu'ils entretiennent avec des écrivains ou des poètes. L'évocation récurrente de ces pratiques leur permet d'afficher leur culture personnelle littéraire, donnée à voir comme une véritable passion. Mais, ces acteurs vont plus loin dans la mise en scène de leur littérarité puisqu'ils construisent leur image publique en s'appropriant des attributs caractéristiques de l'écrivain. Cette mise en scène de soi comme *architecte-écrivain* ou un *architecte-poète* se trouve renforcée par l'utilisation dans leurs discours de genres poétiques ou littéraires mais aussi par le fait qu'ils se plaisent à désigner leurs propres productions discursives, et également leurs projets ou réalisations architecturales ou urbanistiques comme littéraires ou poétiques.

1.1.1. La passion littéraire

❖ *Le culte de la littérature*

En analysant à la fin du chapitre précédent les procédés de mises en scène de la figure de l'architecte intellectuel utilisant la littérature, j'avais eu l'occasion de constater l'importante exhibition d'une culture littéraire, que ce soit au travers de discussions sur la littérature, de conversations avec des écrivains renommés lors d'événements architecturaux ou urbanistiques médiatiques, ou encore de confidences publiques (l'oxymore est ici voulu) de l'architecte-urbaniste sur ses lectures et ses fréquentations littéraires. Il convient d'y revenir ici plus en détail car ces différentes pratiques témoignent d'un véritable culte de la littérature. Elles participent à construire une image publique de l'architecte comme personnage féru de littérature, comme un véritable passionné et constituent donc l'un des principaux témoignages de la littérarité « intentionnelle » (Genette, 1991, p.38).

Les personnalités étudiées ont effet toutes à cœur d'évoquer leur goût pour les lectures littéraires ou poétiques comme le lecteur a pu lui-même s'en rendre compte en lisant les chapitres précédents. Quelques exemples méritent cependant d'être cités ici pour approfondir un peu plus la réflexion. Dans la « *lettre biographique* » qu'il livre à l'occasion de la remise du Grand Prix d'urbanisme 2004 et qui fut publiée par Ariella Masboungi dans la collection des Grand Prix (2005, p.16-47), Christian de Portzamparc se plaît à évoquer sa passion littéraire. Alors qu'il évoque sa jeunesse et sa formation, il dit s'être éloigné un temps de l'architecture pour s'ouvrir à d'autres manières d'appréhender le monde notamment la lecture et la poésie (*Id.*, 2005, p.17). À la manière d'un autodidacte, il revendique ainsi des lectures vagabondes, éclectiques motivées par son seul goût personnel, qui auraient largement participé à sa formation. Dans *Voir et écrire*, il confiait déjà aussi :

« Avant de penser à l'architecture, je lisais Rimbaud comme beaucoup. »

(réf.5, Portzamparc, in Portzamparc, Sollers 2003, p.88)

Dans ses échanges filmés avec Philippe Sollers, il se plaisait d'ailleurs à lire des extraits empruntés à l'œuvre de Rimbaud et notamment à la *Lettre du Voyant*, recherchant la comparaison, tentant d'établir des correspondances, des passerelles entre son propre travail et celui du poète (réf.4, Portzamparc in Pain 1998). À ses pratiques de lecture et d'exégèse, vient s'en ajouter une autre plus révélatrice encore d'une approche hagiographique de la littérature et de la poésie, et plus particulièrement d'Arthur Rimbaud, figure tutélaire de cet architecte. Christian de Portzamparc raconte en effet qu'il s'est livré au découpage de journaux et notamment d'un article portant sur Rimbaud (réf.2, Portzamparc, Sollers 2003, p.62-64). Cette pratique trahit un véritable « *culte spectaculaire de la personnalité de l'écrivain* » (Nora 1986, p.582) qui permet à l'architecte d'afficher publiquement sa passion, sa vénération pour le poète auquel il semble vouer une admiration fervente. Le faiseur de ville se donne ainsi à voir comme une personnalité sensible, cultivée, curieuse, passionnée par l'approche sensuelle du poète auquel il tente constamment de se comparer, de s'assimiler.

Pierre Riboulet fournit un autre bel exemple de la mise en scène de la passion littéraire. Il n'a eu de cesse dans ses écrits et propos d'évoquer sa culture personnelle, son goût pour la littérature, sa « *vieille passion de la littérature et de la philosophie* » (2003, p.24). Amorçant un retour réflexif sur son parcours, adoptant une perspective autobiographique, dans un de ses ouvrages, il précise qu'il a eu un baccalauréat de philosophie-lettres en 1945, qu'il venait d'un « *horizon littéraire* » évoquant l'importance influence de l'existentialisme sur sa pensée (réf.2, 2003, p.13)¹. Si ces goûts et sa formation étaient profondément littéraires, c'est l'injonction paternelle qui en eu finalement raison et le poussa en architecture. Il explique en effet qu'il aurait souhaité poursuivre des études de philosophie mais que son père, peintre en bâtiment, voulait qu'il soit architecte pour « *réussir* » et avoir une bonne situation. Le récit de cet « *amour des livres* » (réf.17, 2004, p.150), de cette « *passion un peu maniaque* » (réf.14, 2004, p.106) est livré avec force détails et, comme pour Christian de Portzamparc, témoigne de l'envie de rendre public le véritable culte qu'il voue à la littérature :

« Je n'ai cessé d'accumuler les livres, de préférences les livres brochés dont je coupais les pages et que je recouvrais ensuite de papier cristal. »

(réf. 14, Riboulet 2004, p.106).

Un chapitre de son autobiographie (*Un parcours moderne*, 2004, pp.105-128) sera même intitulé « *Lire* », même si, finalement, l'évocation de sa passion littéraire déborde largement les frontières de ce passage. Pour Pierre Riboulet, la littérature relève tout à la fois d'un goût personnel, d'une passion, et d'un socle constitutif de sa future culture professionnelle. De nombreuses lectures l'ont en effet « *profondément impressionné, durablement marqué* »² et

¹ Il explique ainsi dans le passage auquel je fais référence dans le texte : « *on lisait Sartre* », « *on courait voir les pièces de Camus et de Sartre dès leur création ; on se jetait sur les livres qui paraissaient – L'Etranger venait de paraître. On allait écouter les conférences de Sartre* ».

² L'utopie a pris une part particulièrement importante dans la pensée architecturale et urbanistique de Pierre Riboulet. Celui-ci lui a consacré la troisième partie de sa thèse à l'utopie fouriériste mais aussi marxiste. Dans un

ont influencé sa conception d'une architecture engagée et tournée vers la réalisation de l'utopie, vers sa concrétisation en lui montrant qu' « *un autre monde est donc possible, une belle utopie qui est le moteur même d'un projet d'architecture* » (2004, p.32-37). La littérature est aussi intégrée dans sa conception marxiste et progressiste du monde qui allait se teinter d'un certain pessimisme à la fin de sa vie. Face aux évolutions de la société post-moderne à la fin du XX^e siècle, la littérature est conçue par l'architecte comme une arme pour lutte contre le déclin de la culture (réf.15, 2004, p.107). Si la « *synthèse* » entre son « *univers littéraire et philosophique et celui des Beaux-Arts* » ne s'est pas faite sans difficulté, elle est cependant donnée par l'architecte comme un véritable « *objectif* », comme horizon même de son activité professionnelle (réf.10, litt.6, 2004, p.61)¹. En guise de conclusion à son autobiographie, pour résumer la philosophie de son travail d'architecte, Pierre Riboulet explique :

« Si mon travail a pris cette orientation, essentiellement tourné vers les bâtiments publics et parmi ceux-ci, ceux qui m'ont toujours semblé de la plus grande utilité sociale, mon origine n'y est pas pour rien, non plus que ma découverte de ces grands bidonvilles orientaux, ni mon émerveillement à Florence, ni ma rue morte de Sèvres, ni le Limousin tenace, ni mon amour des livres, ni la question sociale omniprésente pour moi, encore que sur ce plan c'est plutôt la déception qui domine, ni ce grand-père disparu, tout ce qui nous précède et qui fait ce que nous sommes. »

(réf.17, Riboulet 2004, p.150)

Ainsi, si la rencontre entre son univers littéraire et celui des Beaux-arts a été difficile, elle a au final porté ses fruits. Sa culture littéraire lui a en effet apporté une réelle plus value en lui permettant de se "labelliser" comme un homme de « *haute culture* » (Bourdieu 2002b), comme un architecte passionné par la lecture et sensibilisé de par son origine sociale à la question de l'accès à la culture pour tous, et donc comme l'architecte par excellence des bibliothèques. Pierre Riboulet a ainsi réalisé la bibliothèque de l'Université Paris VIII de Saint-Denis (1991-97), la bibliothèque francophone multimédia de Limoges (1993-98), la bibliothèque d'Economie de Paris XII, à Créteil (1998-2001), celle du Mirail à Toulouse (1997-2003) ou encore la médiathèque d'Antibes (2002-2003). Ce goût pour la littérature a même été poussé à son extrême dans le travail sur la première de ces bibliothèques, celle de l'Université de Paris VIII puisque l'architecte a demandé à l'Oulipo la réalisation d'une fresque murale qui repose sur le principe d'un jeu autour de citations d'écrivains sur la

article également, il se focalise plus précisément sur Charles Fourier et s'appuie sur l' « *Ode à Charles Fourier* » écrite par André Breton. Intitulé « Un espace de non-pouvoir : la rue-galerie de Charles Fourier », paru pour la première fois en 1979 dans *Espaces et sociétés* (n°32-33), cet article fut également intégré à l'anthologie de ses écrits et propos (2003, p.147-175).

¹ Pierre Riboulet explique en effet : « *J'avais du mal à faire la synthèse entre mon univers littéraire et philosophique et celui des Beaux-Arts [...]. C'étaient là deux mondes qui ne se raccordaient pas. Pendant un long moment j'ai vécu cette schizophrénie. [...] Comment faire pour les rejoindre ? Comment faire pour ceux qui sont privés de l'accès à la beauté, à l'harmonie puissent quand même en bénéficier ou tout au moins la pressentir ? C'est l'objectif que je me suis fixé et que j'essaierai d'atteindre tout au long de mon activité professionnelle.* » (Réf.10, litt.6, p.61). Ce témoignage invite à formuler l'hypothèse que ce qui aurait permis à Pierre Riboulet de résister à la mort du « *système bozart* » (Violeau 2005) et d'amorcer la transition vers le référentiel contemporain serait - non pas tant une attitude opportuniste - mais une prédisposition en partie construite par sa culture littéraire et philosophique, son ouverture sur d'autres manières d'appréhender la question urbaine. Cette ambition intellectuelle qui le caractérise le distinguerait de l'architecte Beaux-arts « *type* » enfermé dans le dessin et dans une architecture autoréférencée. Le monde de l'atelier et le système bozart sont d'ailleurs décrits par Pierre Riboulet comme des mondes cloûts.

lecture et permet d'immortaliser cette prédilection, cet amour littéraire de l'architecte, de l'inscrire comme une signature dans la matérialité même de la ville.

S'ils manifestent clairement l'admiration, la vénération littéraire des architectes pour la littérature, ces différents exemples ne résument cependant pas la mise en scène de l'architecte en homme de lettres passionné par la littérature et la poésie, ces acteurs ont en effet eu à cœur de pousser plus loin la démonstration de leur passion littéraire comme en témoignent les fréquentations pieusement entretenues avec certains écrivains ou poètes.

❖ *La recherche délibérée de la compagnie des écrivains*

Avant d'analyser les liens entre architectes et écrivains ou poètes, il convient certainement de décrire la manière ils se nouent, dont se construisent ces relations en s'appuyant sur des cas précis. Deux exemples seront plus particulièrement développés ici. Il s'agit des récits de la rencontre entre Paul Chemetov et Didier Daeninckx, et de celle de Christian Devillers et de Jean Rolin. Ces deux exemples apparaissent particulièrement intéressants puisqu'ils permettent de croiser les regards : la première rencontre étant racontée par Didier Daeninckx, et délivrant donc le regard de l'écrivain, et la seconde narrée par Christian Devillers, permettant quant à elle de prendre en compte le point de vue de l'architecte.

Le point de départ de la rencontre entre Didier Daeninckx et Paul Chemetov est un livre publié à la Série Noire dans lequel l'écrivain a fait « *deux allusions à Paul Chemetov, mais sans le savoir* » :

« À un moment, mon personnage était dans un embouteillage sur le périphérique et il voyait une architecture ironique, c'est-à-dire qu'à hauteur de porte de Saint-Ouen à peu près, y'a un HLM qui a été construit par Paul Chemetov et les balcons sont en forme de voiture, un peu comme les Simca 1000, y'a la ferraille qui fait la carrosserie, et puis il a mis deux roues, et donc vous avez une façade où vous avez un embouteillage qui est figuré par le béton et la ferraille comme ça, le long du périphérique. Et mon personnage s'en aperçoit et d'un seul coup, il voit l'ironie, et le clin d'œil que fait l'architecte au périphérique et à sa situation de type (en plus c'est un balcon où on n'a de l'air) "confiné dans sa voiture".

Et puis à un autre moment du bouquin, il y a une autre scène, où mon personnage mange des huîtres en compagnie d'un africain au Wepler [une brasserie huitrière place Clichy]. Et ça, c'est un clin d'œil que j'avais assumé à un texte que j'avais lu il y a très très très longtemps de Philippe Soupault, créateur du surréalisme avec Breton.

Et j'ai reçu une lettre d'une dame qui me disait j'ai lu votre livre à la série noire, et je suis assez surprise parce que dans le même livre, vous faites une allusion extrêmement sympathique à mon père, Philippe Soupault, ainsi qu'à mon mari, Monsieur Chemetov [rires]. »

(Daeninckx, entretien)

Le contact était établi et une rencontre fut organisée chez l'architecte, rue de l'Épée de Bois dans le V^e arrondissement. À la suite de cette première rencontre, les liens furent entretenus. L'architecte et l'écrivain se fréquentèrent et échangèrent à plusieurs reprises. Nouée dans le cadre privé, cette relation fut finalement publicisée, exploitée dans un cadre public, à

l'occasion de l'organisation de la série de rencontres entre architectes et écrivains qui eurent lieu en 1998 à l'École d'Architecture de Paris-La Villette.

Au cours de l'entretien, Christian Devillers déclare également entretenir des « *relations amicales avec des écrivains* » et livre le récit de sa première rencontre avec Jean Rolin. En guise de préambule, il évoque sa fascination, son émerveillement pour cet écrivain, et se dit conquis par sa « *personnalité très attachante, qui a une espèce d'humour en même temps une grande élégance* » et par ses livres qui mettent en fiction des histoires « *vécues* ». Il explique ensuite comme, il a été amené à travailler sur le projet urbain de Paris Nord-Est qui concerne le secteur entre la Porte de la Chapelle et la Porte de Pantins, ce même secteur que l'écrivain avait choisi comme cadre de son histoire dans *La clôture* racontant la vie de ses habitants marginaux tels que les SDF ou les prostituées. L'architecte se lança donc dans la lecture de ce livre et, ayant des amis communs avec l'écrivain, tenta de le rencontrer avec l'idée de lui proposer un projet d'intervention artistique à trois voix (celle de l'architecte, celle de l'écrivain, et celle d'un photographe) qu'il souhaitait proposer à la ville de Paris ou à la société d'économie mixte en charge de l'aménagement de ce territoire. Pouvant paraître quelque peu anecdotique au premier abord, ce récit s'avère en fait révélateur de la démarche des architectes, de leur volonté de nouer des liens avec des écrivains ou poètes.

Paul Chemetov et Christian Devillers n'apparaissent pas comme des cas isolés bien au contraire. Comme j'ai eu l'occasion de l'évoquer tout au long de cette thèse, les rencontres entre écrivains et architectes, les familiarités entre ces deux types de personnages sont fort nombreuses. Les grands architectes-urbanistes contemporains ont eu tendance à rechercher la compagnie des écrivains, se sont évertués à nouer des contacts personnels avec eux. Henri Gaudin et son cher poète André du Bouchet, ainsi que Christian de Portzamparc et Philippe Sollers apparaissent certainement comme les couples les plus mythiques de cette rencontre entre architectes et écrivains. Inlassablement cités comme exemples par les acteurs de l'architecture et de l'urbanisme, ces tandems apparaissent comme emblématiques de ce phénomène. Par ailleurs, force est aussi de constater que l'initiative de la rencontre émane assez souvent de l'architecte. Ce désir particulièrement fort de rencontrer l'écrivain ou le poète s'avère aussi révélateur de la manière dont le faiseur de ville entend construire son identité et la mettre en scène publiquement. Il trahit en effet une « *quête passionnée de reconnaissance* » (Nora 1986, p.573) et ce d'autant plus que ces relations nouées dans le cadre privé avec l'écrivain se trouvent au final théâtralisées, mises en scène lors d'événements publics.

Ces rencontres du grand écrivain ou du grand poète correspondent à une véritable « *pratique sociale* » (Nora 1986, p.565) qui s'inscrit dans une tradition culturelle française. La « *visite au grand écrivain* » et plus largement les fréquentations de personnalités littéraires correspondent en effet à un « *rituel de la sociabilité* » intellectuelle (*Id.*, 1986, p.565) qui a été largement pratiqué par de nombreux acteurs, notamment dans le champ politique par une personnalité comme François Mitterrand. François Hourmant a pu préciser en effet combien les visites, rencontres, échanges de l'ancien président avec les grands écrivains de son temps participait d'un dispositif politique ayant pour horizon de renforcer l'*ethos* du politicien comme homme de culture et d'asseoir un peu plus la légitimité de son pouvoir. Comme pour le politique, cultiver des liens avec les écrivains ou les poètes présente pour l'architecte certains avantages stratégiques. Les bénéfices attendus sont un transfert du prestige ou, plus exactement, un renforcement mutuel des notoriétés. La rencontre permet un

accroissement des qualités réciproques de l'écrivain et de l'architecte. Au fond, comme le constatait Olivier Nora dans le cas de la visite au grand écrivain : « *chacun, à sa façon, sacre l'autre : le grand écrivain n'est reconnu tel qu'en vertu d'une réputation que le visiteur, par sa démarche entérine et à laquelle, par son témoignage, il rend hommage* » (Id., 1986, p.579). Réciproquement, en acceptant la rencontre, l'écrivain reconnaît à l'architecte la qualité d'interlocuteur digne de ce nom et participe à augmenter la reconnaissance sociale de cet acteur. Il témoigne ainsi d'un intérêt, d'une reconnaissance du statut de l'architecte. La rencontre correspond donc bien pour l'architecte, comme pour l'écrivain, à une entreprise de valorisation mutuelle.

La mise en scène comme homme lettré et comme passionné de littérature, ami des écrivains et des poètes ne constitue cependant pas un indice suffisant pour témoigner de la littérarité « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38). Le tableau de la tentation littéraire du grand architecte-urbaniste mérite en effet d'être complété par l'analyse d'autres indices plus probants encore.

1.1.2. Se mettre en scène comme écrivain ou personnage littéraire

La mise en scène de soi en écrivain repose sur différents ressorts qu'il conviendra ici d'explicitier. Les grands architectes-urbanistes étudiés se plaisent en effet d'une manière récurrente à se décrire en écrivain. Dans leurs discours publics, ils abordent le travail de l'écriture en mettant en exergue certaines spécificités qui ne peuvent manquer de rappeler l'écriture littéraire. À cette description de soi en écrivain et à la mise en scène du travail d'écriture, viennent s'ajouter également d'autres pratiques telles que l'imitation de genres spécifiquement littéraires, poétiques ou théâtraux à laquelle ces acteurs n'hésitent pas à avoir recours. Si leur production discursive s'attache à prendre les allures de textes littéraires ou poétiques, ces acteurs poussent également plus loin encore l'adoption de la posture littéraire en allant jusqu'à conférer à leurs réalisations architecturales et urbanistiques une qualité poétique.

❖ L'architecte-écrivain, la mise en scène du travail d'écriture

Analysant la posture politique de François Mitterrand, François Hourmant en vient à conclure que « *les signes littéraires nourrissent etaturent la représentation du pouvoir qu'entend produire le [...] président* » (2005, p.542). Ce constat pourrait être transposé dans les mêmes termes aux grands architectes-urbanistes. La mise en scène de soi comme architecte-écrivain constitue en effet l'un des ressorts de la construction de leur image publique. Les descriptions du travail de l'écriture, de même que celle de l'écriture elle-même, sont nombreuses. Ainsi, Henri Gaudin, s'inspirant de la poésie d'Henri du Bouchet décrit l'espace qui « *va tournoyer sans cesse autour de mon écriture* » (réf.29, 2003, p.239). La métaphysique de l'écriture se trouve même mise en question par l'architecte qui, à la manière d'un écrivain, s'interroge sur les raisons de son besoin d'écrire dans un style qui ne peut que renforcer la comparaison :

« *Sevrés, nous mâchons les mots pour meubler notre solitude d'une présence illusoire* » (réf.49, H. Gaudin 2003, p.247)

L'écriture se trouve ainsi mise en scène dans son propre discours par l'architecte qui adopte la posture de l'écrivain ou du poète. Cette écriture ne correspond en effet en aucun cas à celle de la neutralité, de rigueur du technicien ou du savant guidé par un souci de rationalité et d'objectivation. Elle se rapproche bien plutôt de celle, sensuelle, sensible et subjective, du poète ou de l'écrivain.

Révéléateur de cette tendance, Michel Cantal-Dupart raconte comment cette question de l'écriture s'est imposée à lui au cours de son travail d'architecte et les difficultés qu'elle a pu poser à l'architecte, homme de dessin par excellence :

« Pour révéler Carthage, il fallait écrire sa résurrection. L'angoisse d'une page blanche a donné les dimensions du gouffre dans lequel a disparu ma plume. Pour narrer les projets de la cité punique, on ne peut se limiter à l'addition d'un sujet, d'un verbe et d'un complément. Il faut convaincre les nations d'investir ce patrimoine mondial et mon poignet alors ne sait plus les pleins et les déliés. »

(réf.19, Cantal-Dupart 1994, p.81-86)

Cette « *hémiplegie* », cette incapacité à adopter une écriture dont les charmes permettraient de séduire suffisamment ses destinataires allait se résoudre grâce à l'écrivaine Annie Cohen-Solal. Celle-ci allait lui servir de mentor, le « *pouss[er] en écriture en connectant par l'alchimie dont elle a le secret, les images et les mots* » (1994, p.81-86). Ce récit permet à l'architecte de mettre en scène son désir d'écrire littéraire, sa volonté d'entrer en littérature mais aussi de préciser que cette tentative fut en partie couronnée de succès. Ayant su tirer partie des leçons de l'écrivaine qui lui servi de guide pour apprendre à écrire, Michel Cantal-Dupart semble d'ailleurs avoir achevé sa chrysalide et s'être transmué en véritable architecte-écrivain dont les carnets de croquis « *s'embellissent de notes* » désormais, et qui n'hésite plus à prendre sa plume pour exprimer sa manière de regarder la ville et plus largement le monde.

La description de soi en écrivain ne se résume cependant pas à la simple description du travail d'une écriture qui semble adopter les attributs littéraires ou poétiques. Elle apparaît de manière plus directe encore dans certaines autodésignations. Il arrive en effet à l'architecte de se désigner lui-même comme un écrivain ou comme poète, comme s'y aventura Henri Gaudin au cours de l'entretien qu'il m'a accordé ou comme Michel Cantal-Dupart dans son livre *Merci la ville !*, qualifiant l'un de ses écrits de « *texte d'écrivain* » (réf.23, 1994, p.153-154).

L'adoption de cette « *façade littéraire* » participe d'une véritable « *entreprise de labellisation* » (Hourmant 2005, p.539 et 538) comme architecte-écrivain. Pour se mettre en scène en tant que tel, les grands faiseurs de ville se décrivent en ayant recours à un certain nombre de grands *topos* associés au mythe de l'écrivain et du poète et à leur travail d'écriture. Cette mise en scène s'explique par le fait que la littérature correspond à l'un des « *jeux sociaux les plus entourés de prestiges et de mystères* » (Bourdieu 1998, p.455) et auxquels divers « *croyances* » s'avèrent attachées.

De nombreux architectes comme Bruno Fortier ou David Mangin par exemple évoquent le caractère chronophage et les efforts importants que leur demande l'écriture. Lorsqu'en entretien, Paul Chemetov évoque l'écriture de son livre *La Fabrique des villes*, à vocation autobiographique, il revient sur le travail colossal, la peine que lui a valu cet exercice et précise que 54 états successifs, 54 réécritures ont été nécessaires pour aboutir à ce

résultat. L'écriture de ce livre lui a « *demandé beaucoup de souffrances, beaucoup de temps* ». L'évocation de ces efforts extrêmes de l'écriture ne peut manquer de rappeler un des grands *topos*, un lieu commun par excellence de l'écriture littéraire. L'écriture littéraire est en effet associée dans l'imaginaire collectif au « *dur travail du style, [à] la fatigue des corrections incessantes, [et à] la triste nécessité d'horaires démesurés pour aboutir à un rendement infime* » qu'évoquait Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* » (1972, p.131) et dont Gustave Flaubert fut le symbole par excellence ayant manifesté « *une souffrance indicible (même s'il l'a dite souvent), quasi expiatoire* », « *la douleur absolue, la douleur infinie, la douleur inutile* » (Id. 1972, p.131). Ces affres de l'écriture, cette insatisfaction permanente, cette souffrance indicible, peuvent donc s'analyser comme un procédé de mise en scène de soi comme architecte-écrivain. « *La forme coûte cher* » (Paul Valéry cité par Barthes 1972, p.50) et c'est en partie au travers de l'expérimentation de cette douleur, mais surtout de la formulation de cette difficulté à écrire, que l'architecte tente de se hisser au statut d'écrivain.

Les affres de l'écriture ne sont pas le seul lieu commun utilisé par les architectes, les mystères de l'écriture, le caractère ineffable de sa production en est un autre auquel n'hésite pas exemple pas à avoir recours Henri Gaudin. Interrogé au cours de l'entretien sur sa manière d'écrire et l'importance de l'utilisation de l'oxymore dans ces discours, il s'emporte et tempête :

« On ne choisit pas son approche. Un écrivain ne choisit rien ! Un artiste ne choisit rien. Je n'ai jamais rien choisi. Si vous voulez je pense que c'est révélé à moi une série de soleils noirs, d'oxymores qui finalement étaient le fait de l'architecture, l'architecture elle ne cesse après tout, on peut appeler ça, même si ce serait difficile à définir la dialectique et pour moi, elle existe à chaque instant, à chaque instant dans la ville. »

Ce thème du caractère indicible du travail d'une écriture qui ne pourrait s'envisager que comme une révélation, comme illumination ne souffrant aucune tentative d'objectivation et d'explicitation revient sans cesse comme un *leitmotiv* dans le discours de l'architecte :

« Donc vous voyez cette façon de me tenir, après tout, elle est celle de... Je n'en sais rien ce que je suis. Elle est celle de l'écrivain, du penseur, elle celle du poète, elle est celle aussi de celui qui dessine tout ça est totalement lié. Donc je serais incapable de dire ce que je suis et d'où ça vient. »

Ce mystère de la création constitue donc un autre *topos* fortement associé à la littérature qui confère un statut mythique, magique à l'œuvre littéraire. Pierre Bourdieu a largement analysé dans *Les règles de l'art* cette croyance dans le caractère « *transcendant* » de l'œuvre littéraire et comment celle-ci a acquis dans l'imaginaire collectif un statut d'« *individuum ineffabile* » qui trahit un certain « *idéisme de l'hagiographie littéraire* » (1998, p.11, 12, 14). La création littéraire et poétique est en effet communément assimilée à « *un acte magique, alchimique* » (Bourdieu 2002a, p.219). L'univers de la littérature constitue un « *univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé* » (Id., 2002, p.207). Recourir à ce lieu commun pour définir son travail d'écriture permet donc à l'architecte de revêtir l'habit de l'écrivain, et plus largement de l'artiste, du créateur.

Enfin, lorsque l'architecte se plaît à évoquer son obsession de l'écriture, ce besoin d'écrire quasi pathologique, il convoque un autre cliché associé à l'écriture littéraire, celui de la « *graphomanie, maladie dont serait affublé tout écrivain digne de ce nom* » (Hourmant 2005, p.538) :

« *Je suis un architecte, mais on ne saurait me réduire, ni m'encager dans la seule architecture, ni même dans ma seule architecture. [...] j'ai gardé un intérêt encyclopédique que l'exercice professionnel ne saurait épuiser. Comme un répit nécessaire, écrire tous les jours quelques lignes, quelques pages, pour ne pas être réduit au seul état d'architecte.* »

(réf.4, Chemetov 2002, p.26)

Ainsi, les affres de l'écriture, les souffrances de son enfantement, le caractère indicible de son élaboration, le mystère qui l'entoure, mais aussi la graphomanie constituent autant de lieux communs, de véritables « *figures évocatrices voire aveuglantes de la littérarité* » qui « *convoquent l'imaginaire littéraire* » (Hourmant 2005, p.537) et s'avèrent ici mises au service de la construction d'une image publique d'architecte-écrivain ou d'architecte-poète. Tout comme chez certaines figures politiques dont Frédéric Mitterrand fut certainement l'exemple le plus abouti, la mise en scène de soi en écrivain trahit une certaine « *tentation olympienne* » des grands architectes-urbanistes mais aussi la « *forme d'allégeance et de sacralisation* » (Hourmant 2005, p.542) qu'ils manifestent à l'égard de la littérature.

❖ *Emprunter à la littérature ses genres de prédilection*

L'architecte mène également plus loin encore sa quête d'une dimension littéraire ou poétique puisqu'il va jusqu'à emprunter également à la littérature et à la poésie ses propres genres. Les acteurs étudiés se plaisent en effet à évoquer dans leurs discours leurs tentatives littéraires, témoignant par là-même de leur prédilection pour une certaine écriture et de leur désir d'être écrivain. Paul Chemetov confie ainsi en entretien :

« *Quand j'étais petit, j'écrivais beaucoup, j'ai même commencé un roman !* »

Dans *Civilisation urbaine ou barbarie* (1994b), Roland Castro quant à lui, indique avoir écrit une pièce de théâtre intitulée *Tard dans la nuit* non parue. Dans un chapitre de ce même ouvrage où il retrace l'histoire de Banlieues 89, il revient sur une autre de ses tentatives littéraires.

**Le récit mythique de la genèse de Banlieues 89 :
à l'origine de l'opération, un poème**

« 1981 arrive. Le 11 mai 1981, j'écris un poème sur les banlieues. De la question des banlieues qui m'apparaît devoir être celle du septennat, sort l'idée de lancer un grand mouvement de projet : *Banlieues 89*. »

(réf.12, litt.7, 1994b, p.115)

Les grands faiseurs de ville font usage d'une pluralité de genres littéraires différents, même si certains semblent faire l'objet d'une pratique plus intensive que d'autres.

- *L'autobiographie*

L'autobiographie est certainement le genre littéraire le plus massivement investi par les acteurs étudiés dans cette thèse. Soucieux d'immortaliser son histoire personnelle, de laisser une image de lui qu'il ait lui-même construite et fixée au travers de ses écrits, Pierre Riboulet fournit l'exemple le plus parlant avec *Un parcours moderne : courte autobiographie* (2004) qu'il a rédigé peu avant sa mort. Une telle entreprise lui permettant de contrôler jusqu'à la fin son image publique et de laisser une trace pérenne de son propre parcours et de sa manière de regarder le monde. D'autres architectes du corpus se sont également essayés à ce genre en lui consacrant par exemple un ouvrage entier comme le *Merci la ville !* (1994) de Michel Cantal-Dupart ou encore le *1989* (1984) de Roland Castro. Dans ce dernier livre, l'architecte de Banlieues 89 s'inscrit dans une perspective originale puisque son entreprise autobiographique adopte la forme d'un recueil de poèmes. Chaque année correspond à un poème depuis 1940, son année de naissance, jusqu'à 1989.

D'autres se sont livrés à une autobiographie plus succincte comme Christian de Portzamparc ("Lettre biographique de Christian de Portzamparc à l'attention des membres du jury", Masboungi 2005, p.16-47) ou Bernardo Secchi ("J'ai connu des maîtres", Masboungi 2005, p.52-53). L'exercice leur était demandé à l'occasion de leur nomination pour le Grand Prix de l'Urbanisme 2004, ce qui démontre bien que livrer son autobiographie fait partie des conventions du milieu et des attentes à l'égard des membres de son élite. Alexandre Chemetoff également a rédigé une rapide autobiographie. Enfin, d'autres grands architectes n'ayant pas produit d'ouvrage ou de texte entièrement autobiographiques se sont laissés aller ponctuellement dans leurs écrits ou discours à des confidences sur leurs parcours, leur histoire personnelle, soit autant de glissements vers ce genre. C'est le cas par exemple de Paul Chemetov notamment dans *La Fabrique des villes* (1992), ou encore dans l'anthologie *Un architecte dans le siècle* (2002). Henri Gaudin également livre quelques confidences qui permettent de construire sa mythologie personnelle dans le film *L'espace d'un regard* (Deschamp 1986). Il s'y trouve ainsi mis en scène, dans une séquence du film, face à la mer alors qu'une voix *off* raconte qu'avant d'exercer le métier d'architecte, il a été marin.

- *La littérature de combat*

Le manifeste *J'accuse* d'Emile Zola fait aussi des émules et Roland Castro, s'essaye ainsi à un *J'affirme*, reprenant et scandant la formule comme un *leitmotiv* durant tout son ouvrage. Une même stratégie s'observe chez Jean Nouvel qui n'hésite pas non plus à livrer

une écriture virulente par exemple dans sa lettre de contestation du projet alors prévu à Billancourt, adressée à Monsieur Le PDG de Renault, Madame la ministre de la Culture, Monsieur le maire de Boulogne, publiée dans *Créer la ville* (1999) et intitulée « Tempête sur les terrains Renault ». Là encore l'allusion directe dans le titre même de ce texte à Victor Hugo, soit à l'une des plus grandes figures d'écrivains engagés dans les débats sociaux de son époque, n'est pas anodine. L'architecte entend s'inscrire dans la tradition ouverte par les grands écrivains de prise de position au travers d'une littérature de combat. Lors de leurs déclarations publiques, les architectes sont d'ailleurs nombreux à avoir recours au pamphlet en écrivant des textes à cheval sur le genre littéraire et le genre journalistique. Toujours dans la littérature virulente et de contestation, en réponse au *Vers une architecture* de Le Corbusier, Jean nouvel s'essaye également à un « anti-manifeste parodique en faveur d'une architecture plurielle » intitulé « Vers des architectures » (in Goulet 1987, p.165). Dans *Merci la ville !*, Michel Cantal-Dupart reproduit également un texte qu'il a écrit pour la libération des otages du Liban (1985) et qui fut publié à l'époque dans *Libération*. Là encore, le ton et l'écriture entrent en résonance avec ceux des textes engagés rédigés par les grands écrivains dans la presse. Le style se veut lyrique, emporté. Les métaphores et autres figures de style attachées au genre poétique qui y sont nombreuses et se lisent comme autant de procédés de dramatisation visant à émouvoir le lecteur.

**Michel Cantal Dupart s'essayant à la littérature de combat :
Un plaidoyer poétique pour la libération des otages du Liban (1985)**

« "Derrière quel mur !

Derrière quel mur sont escamotés à la liberté nos quatre compatriotes : Marcel Carton, Marcel Fontaine, Michel Seurat, mon ami Jean-Paul [Kauffmann] et aussi Alfred Yagodsabeth ?

Est-ce un mur de soutènement humide, d'une étroite cave mal éclairée et peu aérée ?

Est-ce un mur terrasse restituant à longueur de journée la chaleur accumulée d'un soleil trop brûlant ?

Sont-ils réunis dans une seule pièce ou alors isolés sans contacts ?

Dans quel hangar, villa abandonnée ou appartement sont-ils retenus ?

Sont-ils attentifs aux bruits de la ville ou les empêche-t-on de profiter d'une campagne qui les cerne au lieu de les libérer ?

Y-a-t-il une fenêtre ? Est-elle à barreaux ou murée, empêchant ainsi de mesurer le cours du temps ?

Peut-être y a-t-il un carreau cassé qui laisse entrer air, bruits, odeurs, enfin tout ce qui reste libre dans une prison ?

Peuvent-ils deviner, au-delà de la kalachnikov du garde, les ruines d'Héliopolis, l'horizon montagneux du Jabal Sannine ou l'immeuble d'en face éventré par les obus ?

Et s'ils voyaient au loin la Méditerranée qui baigne les plages du Liban, troublée par le passage des skieurs nautiques, miroir leur renvoyant l'image surréaliste d'un monde qui préfère oublier la guerre et ignorer leur sort ?"

J'ai écrit ce texte. Il a été lu par Daniel Gélin, sur *France Inter*, le 15 août 1985, à huit heures du matin. En juillet et août 1985, tous les jours, à l'initiative de Paula Jacques, un acteur lira un texte d'écrivain pour la libération des otages. Celui-ci sera repris par le quotidien *Libération*. »

(Réf.25, litt.23, Cantal-Dupart 1994, p.153-154)

- *Le poème*

Comme le lecteur l'aura remarqué en lisant les lignes précédentes, les grands architectes-urbanistes se laissent aussi souvent tentés par le poème. Si peu vont jusqu'à publier un recueil entier de poèmes comme le 1989 (1984) de Roland Castro, ils sont cependant nombreux à laisser leur écriture ou leur parole basculer pendant quelques phrases, quelques lignes dans ce genre. Ainsi, pour l'une des conférences de l'architecte paysagiste et urbaniste Alexandre Chemetoff, la phrase retranscrite dans l'encadré ci-dessous a été reproduite sur les plaquettes de publicité et se trouve affichée sur un grand écran au début de la conférence. Elle sert donc d'ouverture au propos qu'elle place sous le signe d'une certaine poésie :

**Une entrée en matière poétique pour parler du paysage
chez Alexandre Chemetoff**

« Je veux vous parler de Paris, directement et indirectement.
De Paris à Paris,
de Paris en dehors de Paris
et d'autres paris en France. »

(litt.1, Chemetoff 2006)

Dans *J'affirme. Manifeste pour une insurrection du sens* (qui, comme précisé précédemment, s'inscrit dans la tradition de la littérature de combat) Roland Castro n'hésite pas à s'éloigner parfois du manifeste pour se rapprocher du poème lyrique. Il clôture par exemple son livre par quelques phrases qui se donnent à lire comme les vers d'un poème.

Un poème en guise de clôture pour le manifeste de Roland Castro

Ne sont ici retranscrites que les dernières phrases de l'ouvrage, même si le basculement dans la poésie apparaît déjà dans les lignes qui précèdent cet extrait.

« J'ai tendu une corde de maison à maison et je
danse a dit Rimbaud
On le fait
On fait des villes sublimes, douces et dorées
comme des Matisse
Le théâtre des passions vivantes des mortels
Funambules, acrobates et jongleurs,
C'est votre siècle.

(1^e janvier 2000)»

(litt.26, Castro 2005, p.160)

Les architectes se plaisent donc à mélanger les genres, à procéder à des hybridations, mais aussi souvent, à glisser insensiblement d'un genre à l'autre au sein d'un même discours ou d'un même écrit.

❖ Octroyer une qualité poétique ou littéraire à ses propres réalisations concrètes

Enfin, ne reculant pas devant une certaine hardiesse, les faiseurs de ville étudiés poussent plus loin encore l'adoption de la posture de l'architecte-poète en allant jusqu'à conférer à leurs propres réalisations le statut d'œuvres poétiques. Evoquer sa production architecturale en la désignant comme « *poétique* » pourrait n'apparaître que comme une simple métaphore et une simple coïncidence anodine. Cependant, au vu des nombreuses observations précédentes, des diverses stratégies déployées par les grands architectes-urbanistes pour se mettre en scène en empruntant certaines caractéristiques littéraires et poétiques, la désignation des résultats de leur travail comme objets poétiques prend tout son sens. Cette autodésignation, cette tentative d'élévation de sa production au rang d'œuvre poétique n'apparaît d'ailleurs pas d'une manière exceptionnelle chez un petit nombre d'individus mais se retrouve au contraire chez de nombreux acteurs étudiés et avec suffisamment d'itérations pour parler d'une véritable tendance propre à ce groupe d'individus appartenant à l'élite.

Non sans une certaine audace et prétention, Jean Nouvel évoque ainsi la « *poétique* » de l'entrée de l'opéra de Lyon dans un film destiné à raconter l'histoire de cette réalisation (réf.1, 1993). De la même manière, dans son dialogue avec Philippe Sollers, Christian Portzamparc livre le récit, l'histoire du projet et de la réalisation du château d'eau à Marne la Vallée qu'il envisage comme un « *repère poétique dans un paysage de ville nouvelle dont je sais qu'il sera informé* » (réf.10, Portzamparc, Sollers 2003, p.125-126). Pierre Riboulet n'emprunte pas une voie bien différente non plus quand, dans *Naissance d'un hôpital* (qui se donne à lire comme le « *journal* » du projet de l'hôpital pour enfant Robert Debré), il explique que le défi principal sera que « *la construction exerce son pouvoir poétique pour*

lutter contre la maladie, la mort » (litt.3, 1994, p.102). Lorsqu'enfin, pour évoquer la bibliothèque universitaire de Paris VIII, il déclare que « *la poésie est dans la ville* » (réf.21, litt.21, 2003, p.224), la désignation s'avère d'autant plus incontestable que la réalisation a effectivement fait l'objet d'un traitement poétique grâce au travail de l'Oulipo. Enfin, faisant la critique du jardin de la Villette (pour l'aménagement duquel il avait concouru sans succès), Roland Castro affirme dans un élan narcissique en avoir réalisé « *un beaucoup mieux, très romanesque, rempli d'un maillage d'eau, une sorte d'inflation du poétique de séquence en séquence* » (réf.18, litt.15, 1994b, p.130).

Ainsi, l'attribution d'une qualité poétique ou littéraire à sa propre production concrète apparaît bien comme une caractéristique récurrente chez les différents membres de l'élite architecturale. Elle s'inscrit dans une tentative d'autopromotion et de mise en scène de ses réalisations. Au travers de la revendication d'une dimension poétique ou littéraire de son « *œuvre* », l'architecte tente de lui conférer une dimension sensible, singulière mais aussi artistique et créative. La désignation relève donc ici d'une certaine forme de publicité et participe de la construction d'une image publique. Elle s'avère particulièrement révélatrice d'une certaine prétention, de la quête de reconnaissance et de la tentative de valorisation du « *moi je, mon œuvre* ». Indice d'une certaine vanité de l'architecte et d'une entreprise d'autovalorisation, l'octroi d'une valeur poétique, et donc élogieuse, constitue une ressource supplémentaire dans la lutte des égos des grandes stars de l'architecture et la surenchère rhétorique qui la caractérise.

Au cours de ce premier temps de réflexion accordée à la question de la littérarité, divers signaux de la littérarité « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38) ont été mis en évidence. Ils témoignent de la « *tentation littéraire* » du grand architecte-urbaniste qui se détecte au travers de la mise en scène de sa passion littéraire, mais aussi de la tentative d'adoption d'une posture littéraire, de l'utilisation de genres littéraires et de l'attribution de qualités poétiques ou littéraires à ses productions discursives mais aussi concrètes. Cependant, comme le lecteur s'en souvient, le critère « *intentionnel* » ne peut suffire à déterminer à lui seul l'éventuelle littérarité d'une œuvre. Il mérite d'être complété par un second critère, celui de la littérarité « *attentionnelle* ».

1.2. Les signaux de la littérarité « *attentionnelle* » ou la reconnaissance littéraire...

Il convient maintenant d'analyser l'accueil qui a été réservé à cette tentative littéraire. Comment ces signaux de littérarité « *intentionnelle* » (Genette 1991) ont-ils été reçus par les autres acteurs du champ de l'architecture et de l'urbanisme ? Quels sont les indicateurs qui permettent d'apprécier l'éventuel succès de la mise en scène de l'architecte en personnage littéraire ? Il s'agira donc de mettre en lumière comment les grands architectes-urbanistes sont aussi perçus comme des acteurs à dimension littéraire ou poétique, et comment certains acteurs leurs accordent des qualités littéraires ou poétiques particulières validant ainsi leur tentative de faire littéraire. En s'intéressant à la littérarité « *intentionnelle* », les pages précédentes se sont concentrées sur la volonté de *se mettre en scène comme écrivain ou comme poète*, l'objectif pour les suivantes sera d'adopter un autre

point focal en mettant en évidence *la reconnaissance de cette dimension littéraire par d'autres acteurs*, le fait d'être identifié comme un personnage littéraire. En tant qu'ils permettent changer de point de vue, de quitter celui des individus étudiés, pour s'intéresser à celui des acteurs qui les observent, les évaluent et les jugent, ces indices de la littérarité « *attentionnelle* » (Genette 1994) permettront de mettre en évidence une certaine « *réussite du travail identitaire et la construction de la personne comme auteur* » et ainsi d'« *exhiber les signes qui authentifient l'œuvre, qui certifient l'appartenance au genre "littéraire"* » (Hourmant 2005, p.536). Tout comme pour la littérarité « *intentionnelle* », ces qualités littéraires peuvent être attribuées à l'architecte lui-même, ses écrits, ses discours mais aussi ses réalisations concrètes.

Ces signaux de littérarité « *attentionnelle* » (Genette 1994, p.274) sont renvoyés par divers acteurs, les confrères tout d'abord, mais aussi par d'autres protagonistes des champs de l'architecture et de l'urbanisme et notamment de la nébuleuse des critiques, journalistes, commentateurs, médiateurs mais aussi d'intervenants davantage tournés vers la dimension opérationnelle tels que par exemple les maîtres d'ouvrage. La réussite de cette tentative littéraire s'avère également plus éclatante encore, lorsqu'elle dépasse ces champs professionnels spécifiques pour atteindre celui des acteurs littéraires. Lorsqu'en effet, les qualités littéraires prêtées à l'architecte le sont par l'écrivain lui-même, la reconnaissance prend alors les allures d'une véritable forme d'intronisation, de consécration de l'architecte en écrivain ou en poète.

1.2.1. ... par les confrères

Certains architectes en viennent à attribuer à leurs confrères des qualités littéraires ou poétiques qui doivent se lire comme autant de procédés de congratulation. Ces compliments peuvent traduire certaines affinités, une certaine proximité et des liens d'amitié particuliers. Ainsi, Michel Cantal-Dupart définit comme « *poétique* » la réalisation de son collègue et ami Alain Sarfati aux abords de la Nationale 7 (litt.17, 1994, p.91). Quant à lui, Roland Castro décrit la Cité de la musique, une des réalisations les plus emblématiques de son ami de jeunesse Christian de Portzamparc, comme une « *œuvre grave et légère, d'une grande poésie* » (litt.16, 1994b, p.132). Dans deux autres contextes différents, il se plaît également à désigner son auteur comme un architecte « *rimbaldien* » (litt.16, 1994b; litt.10, 1994a) et qualifie son architecture de « *poésie formidable* » (litt.10, 1994a).

Témoignage amical, la désignation poétique ou littéraire peut aussi être révérence. Les architectes se livrent en effet également à ce genre de pratiques pour parler d'individus pour lesquels ils éprouvent de l'admiration, un profond respect. Pour poursuivre l'exemple de Roland Castro celui-ci il évoque « *l'esprit torturé et très poétique de Gaudin* » (litt.22, 1994b, p.167). Henri Gaudin apparaît d'ailleurs comme l'un des architectes qui concentrent le plus de marques de littérarité « *attentionnelle* » (Genette 1994, p.274) comme l'ont révélé les entretiens durant lesquels ces collègues le décrivent constamment comme un personnage littéraire. Bruno Fortier déclare ainsi le percevoir comme « *un cas unique d'une passion littéraire, un mec qui écrit très bien, de passion sentimentale, quasi-sentimentale des phénomènes urbains* », en somme un « *génial architecte, mais [qu'il] le range forcément dans la catégorie des écrivains* ».

Au cours des entretiens, Henri Gaudin se voit également systématiquement assimilé à André du Bouchet, amalgame que cet architecte se plaît d'ailleurs largement à cultiver comme je l'ai démontré précédemment. L'assimilation à un écrivain ou poète constitue un autre indice de la littérarité « *attentionnelle* ». Être systématiquement associé à un écrivain auquel il tente d'ailleurs lui-même de s'identifier constitue en effet une forme de reconnaissance d'une certaine dimension littéraire de son propre personnage. Roland Castro durant l'entretien assimile ainsi spontanément à Philippe Soupault, son gendre, Paul Chemetov dont le lecteur se souvient combien il a pu insister sur l'importance de sa culture littéraire familiale dans l'autoconstruction de son personnage public.

Conférer une qualité littéraire ou poétique à l'un de ses confrères n'apparaît donc pas comme une pratique anodine dépourvue de sens. Cette forme de littérarité « *attentionnelle* » constitue un indice fort de logiques d'entre-évaluations réciproques positives. L'attribution des qualités d'architecte-poète ou d'architecte-écrivain s'inscrit en effet dans une perspective élogieuse et relève du véritable compliment.

1.2.2. ... par les observateurs et autres acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme

La tentative littéraire des grands faiseurs de villes s'avère aussi relayée par d'autres acteurs appartenant aux champs de l'architecture et de l'urbanisme, notamment par les commentateurs-médiateurs, les critiques et les journalistes, mais aussi par des acteurs davantage engagés dans l'opérationnel.

Les commentateurs-animateurs comme Ariella Masbouni ou les journalistes comme Frédéric Edelmann méritent une attention toute particulière étant donné que, comme j'ai eu à divers moments l'occasion de le préciser, leurs positionnements, leurs comportements apparaissent particulièrement symptomatiques des normes, des conventions des champs de l'architecture et de l'urbanisme et des tendances dans l'air du temps. Analysant la construction de la figure du président-écrivain, François Hourmant explique que « *dans l'imposition de cette vulgate, les journalistes, volontiers prompts à décerner des brevets de qualification littéraires à certains (de Gaulle, Mitterrand) et à ironiser ou à stigmatiser les prétentions littéraires d'autres (Giscard d'Estaing à l'occasion par exemple de la publication de son roman) ont joué bien évidemment un rôle prééminent* » (2005, p.553). Ce constat semble pouvoir être transposable dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Les acteurs s'inscrivant dans un rôle de médiation-animation assurent des relais importants des stratégies de mise en scène de soi comme écrivain des grands architectes-urbanistes et, en leur conférant une certaine légitimité, ils en renforcent un peu plus l'efficacité. Lorsqu'ils souhaitent s'inscrire dans une perspective élogieuse, les critiques se livrent également à ce jeu et n'hésitent pas, en guise de compliment, à attribuer des qualités littéraires ou poétiques à des architectes, des urbanistes ou à leurs productions.

À l'occasion d'un entretien publié en préface de l'anthologie de ses écrits, un architecte comme Paul Chemetov se voit ainsi décrit, ou plutôt mis en scène, par Frédéric Edelmann comme un « *personnage de roman russe* » (litt.a, 2003b, p.40). Dans l'introduction qu'il propose à cette anthologie des écrits de cet architecte, Jean-Louis Cohen également décrit la forte « *culture littéraire* » qui le caractérise rappelant son goût pour le théâtre de Brecht, ses rencontres avec les surréalistes et le lien familial qui l'unit avec l'un

d'eux, Philippe Soupault (litt. a et c, 2002, p.9, 10). Marc Augé se prête quant à lui au jeu d'une véritable description de l'architecte en écrivain. Il déclare que le livre *Merci la ville !* de Michel Cantal-Dupart se donne à lire comme une « *méditation poétique et rigoureuse sur les villes de France et d'ailleurs* », que s'y manifeste « *la grâce du talent* », et qu'au travers de ces « *pages sensibles et charmeuses* », l'architecte « *se révèle écrivain* » (litt.a, Augé in Cantal-Dupart 1994, p.7, 8). La description prend l'allure d'une critique littéraire élogieuse.

Quelques exemples méritent d'être développés plus en détail pour comprendre les enjeux de la présence de cette littérarité « *attentionnelle* » dans les portraits des architectes que dressent ces différents acteurs. Dans diverses sources, la représentation de Renzo Piano s'avère caractérisée par l'importance de caractéristiques littéraires ou poétiques qui lui sont prêtées à lui et son œuvre (écrite ou bâtie). Dans le portrait qu'il dresse de Renzo Piano, Frédéric Edelmann a généreusement recours à des outils de caractérisation littéraires. Le journaliste se plaît en effet à peindre comme un trait de caractère de l'architecte son « *inquiétude poétique permanente face aux formes qu'il dessine* » (litt.a", Edelmann in Masboungi 2005, p.71). Il évoque également ses sources d'inspiration, « *les écrivains (Italo Calvino)* » y comptant parmi « *ses plus vives admirations et ses meilleurs compagnons de route* » (réf.c", Id., 2005, p.74). S'inscrivant dans une stratégie descriptive de l'architecte similaire, le journaliste Renzo Cassigoli le présente de la façon suivante en préambule de la retranscription de la série d'entretiens qu'il a réalisée :

L'architecte mis en scène comme personnage littéraire : l'exemple de Renzo Piano

« Renzo Piano arrive enfin, aimable et souriant, avec cette barbe soignée, très noire sur les photographies d'autrefois, blanchie à présent sur un visage demeuré juvénile. Grand et maigre, il ressemble au "chevalier errant" de Miguel de Cervantès, dont il n'a pas "la triste figure". Il rayonne bien au contraire d'un goût communicatif pour la vie. »

(litt.a, Cassigoli in Piano, Cassigoli 2007, p.11)

Cet extrait constitue un témoignage intéressant des logiques de mise en scène de l'architecte que relayent les médias. Elles visent à construire l'image d'un personnage social original et charismatique. Le journaliste n'hésite pas à récidiver à plusieurs reprises trouvant des qualités littéraires ou poétiques à de nombreuses réalisations de l'architecte. Revenant sur la genèse du nouveau siège du *Sole 24 ore*¹, via Monte Rosa, à Milan, Renzo Cassigoli s'attache à préciser qu'il « *fallait de la poésie pour transformer ce massif caillot de ciment armé qu'est l'ancien Italtel (siège autrefois de l'Isotta-Fraschini puis de la Sit-Siemens) en un édifice lumineux qui fait irruption dans cette partie de la ville située entre San Siro et la Fiera* ». Le constat d'une démarche poétique ne s'arrête pas à la seule réalisation et semble, selon le journaliste, pouvoir être élargie à l'ensemble de la démarche puisque dans le rapport préparatoire de l'architecte « *l'idée centrale du projet est déjà évoquée avec poésie et simplicité* » (réf.f, litt.e, id.2007, p.139). Cette qualité poétique prêtée à l'écriture de l'architecte sera à nouveau dépeinte le

¹ Le *Sole 24 ore* est un quotidien italien, spécialisé dans l'économie et les finances. C'est le plus important quotidien économique italien (diffusion à 330 000 exemplaires en moyenne). Il dispose de deux rédactions, une à Milan, l'autre à Rome.

journaliste plus loin dans l'ouvrage (réf.g, litt.f, *id.* 2007, pp.141-142). La reconnaissance du caractère « *poétique* » de l'écriture du projet constitue une preuve du succès rencontré que remporte la mise en scène de l'architecte en écrivain puisqu'elle s'avère relayée par les médias, ce qui renforce la promotion du projet, de la réalisation et de l'architecte.

Christian de Portzamparc apparaît certainement comme l'architecte concentrant le plus de marques de littérarité « *attentionnelle* » et surtout venant du plus grand nombre d'acteurs différents. Comme, je l'ai évoqué un peu plus haut, tout autant que les animateurs-médiateurs, que les journalistes et critiques, ses confrères lui reconnaissent des qualités poétiques particulières. Ces marques de la littérarité s'avèrent attribuées soit à l'architecte lui-même, sa personnalité, soit à sa production discursive ou concrète. Concernant le personnage, le critique François Chaslin se plaît par exemple à souligner le fait que la littérature relève chez lui d'une « *véritable culture personnelle, c'est plus qu'une culture personnelle, c'est une soif de culture personnelle* », l'architecte étant décrit comme « *quelqu'un de très vivant intellectuellement* » et « *très très anxieux de se cultiver* », « *très soucieux de se cultiver* ».

Pour ce qui est de l'œuvre bâtie, l'historien d'art Jean-Louis Cohen décrit par exemple les Hautes-Formes comme « *une interprétation poétique des configurations historiques de l'espace parisien* » (litt.a', Cohen in Masbouni 2005, p.19). S'attachant à rendre hommage plus largement à son style architectural, le journaliste Frédéric Edelmann évoque les « *envolées lyriques de Portzamparc* » (litt.b, 2003d, p.234). Le promoteur François Bertière, PDG de Bouygues Immobilier déclare également aimer « *la poésie de la ville qu'il imagine* » (réf.a, Bertière in Masbouni 2005, p.43). La reconnaissance d'une qualité poétique à l'œuvre de l'architecte de la part d'un acteur privé tel que le PDG de Bouygues immobilier constitue un phénomène particulièrement intéressant. Elle permet de comprendre l'intérêt que peut représenter un tel attribut pour ce genre d'acteur. Si le promoteur s'avère en effet sensible à cette qualité poétique de la production architecturale ou urbanistique du faiseur de ville, c'est bien parce qu'elle représente une plus-value potentielle pour le commanditaire qui y a recours. Elle constitue donc aussi un enjeu marketing et s'avère donc synonyme de bénéfices symboliques et économiques pour cette catégorie d'acteurs.

Enfin, pour ce qui relève de la production discursive de l'architecte (orale ou écrite), Ariella Masbouni l'évoque comme celle d'un « *auteur* », qui a pour habitude de « *conter un projet urbain* », de faire le « *récit* » de ses projets et de ses réalisations et emploie donc ainsi des méthodes qui relèvent habituellement du champ de la littérature, de pratiques littéraires.

Egalement assimilé à une « *espèce de monstre ruisselant de science, de jeux de mots, de références littéraires* », « *homme extrêmement littéraire* » comme le décrivait François Chaslin dans l'entretien qu'il m'a accordé, Henri Gaudin apparaît comme une autre figure d'architecte-écrivain particulièrement reconnue, et dont la notoriété en tant que telle dépasse les frontières des seuls champs architectural et urbanistique. Dans un film produit pour France 3, Henri Gaudin est présenté par la voix-off au début du film comme un personnage hétéroclite à la fois « *architecte* », mais « *aussi peintre et poète* » (litt.a, Kovacs 1990). En quatrième de couverture de *Seuil et d'ailleurs*, Paul Virilio lui rend hommage en évoquant non « *pas un architecte qui écrit, mais plutôt un écrivain, un homme de lettres qui bâtit avec le béton, la pierre ou les mots* » (litt.a, Virilio in H. Gaudin 2003). « *Journal intime, tout*

autant que traité théorique ». L'ouvrage est également décrit par Virilio comme relevant d'un genre hybride, relevant de deux mondes, scellant « *la complicité entre l'architecture et la littérature* ». Révérence extrême Frédéric Edelmann également le présente comme « *le plus érudit... grec et latin toujours en mémoire* » et étant « *au côté des poètes* » (litt.a, H. Gaudin, Edelmann 2003b, p.68). Confortant la propre mise en scène de l'écrivain et l'assimilation Gaudin / du Bouchet, le journaliste explique que, pour la réalisation du musée Guimet, l'architecte « *dit avoir travaillé avec en tête "des dessins de Giacometti, des poèmes de Du Bouchet"* » (litt.11, H. Gaudin, Edelmann 2003b, p.72).

Un dernier exemple permet également de mesurer la manière dont les architectes reçoivent cette littérarité « *attentionnelle* », de voir comment ces acteurs accueillent le fait d'être désignés comme architecte-écrivain. Dans une même logique que pour les cas précédents, Bruno Fortier s'est vu attribuer par Ariella Masbouni à l'occasion de la remise du grand prix d'urbanisme 2002 le titre d' « *écrivain d'ouvrages de best-sellers* » pour ses ouvrages *Un Atlas de Paris*, *L'Amour des villes* (réf.1, Masbouni 2002, p.10) comme j'ai eu précédemment l'occasion de le préciser. Le portrait de cette double figure de « *concepteur itinérant et intellectuel écrivain* » (réf.2, *Id.*, 2002a, p.10) se veut insistant. La réalisation de l'Ile Feydeau de Nantes, pièce maîtresse dans l'œuvre de l'architecte se voit ainsi désignée comme « *une forme de quintessence poétique* » (réf.3, *Id.*, 2002, p.11). Interrogé en entretien sur la manière dont il reçoit ces qualificatifs, Bruno Fortier répond qu'il s'en trouve « *très content* » même si, s'il a la sincérité de relever que l'un d'entre eux, celui de « *best-sellers* », relève d'un « *pur mensonge* » étant donné que ses ouvrages se sont en réalité vendus à très peu d'exemplaires.

Cet exemple permet de mesurer combien le relais de la mise en scène de l'architecte en écrivain élaborée par les grands architectes-urbanistes et relayée par les médias s'inscrit dans une logique laudative, qui valorise l'architecte et tend à renforcer sa légitimité. Par ailleurs, le fait que cette mise en scène soit en partie prise en charge par les journalistes, les commentateurs-médiateurs mais aussi les critiques trahit bien le glissement de l'édition architecturale et urbanistique vers une logique purement révérencieuse et apologiste. La critique tend à s'effacer pour laisser sa place aux louanges. La logique du jugement, d'évaluation et d'arbitrage que jouaient ces instances s'amenuise au profit d'une dynamique qui tend à relever de la pure médiatisation, à devenir uniquement marketing, relayant simplement les points de vue des dominants. Aussi les écrits et propos produits par ces acteurs révèlent avant tout les conventions et normes sociales de ces milieux plutôt qu'ils n'apportent un point de vue différent et éventuellement contradictoire par rapport à celui des membres de l'élite. L'attribution de vertus littéraires ou poétiques (soit des compliments suprêmes qui ne font, au fond, que répondre aux attentes des acteurs qu'ils désignent) participe de cette dynamique et en constitue donc un bon baromètre de cette tendance relative à la critique architecturale et urbanistique.

1.2.3. ... et, reconnaissance suprême, par les écrivains eux-mêmes !

Les signes de la littérarité « *attentionnelle* » (Genette 1994, p.274) qui viennent d'être analysés jusqu'à présent émanaient d'acteurs appartenant aux champs de l'architecture et de l'urbanisme. S'ils témoignaient d'une certaine reconnaissance sociale de l'architecte en

écrivain, celle-ci s'avérait limitée aux frontières de ces champs. Cependant, la mise en scène de l'architecte en écrivain ou en poète s'avère couronnée d'un succès plus certain. Des écrivains se sont en effet plus à consacrer ce statut d'architecte-écrivain ou d'architecte poète en reconnaissant des qualités relevant de leur propre domaine de compétences à ces faiseurs de ville. Si le nombre de cas reste relativement limité, le procédé ne s'en avère pas moins particulièrement signifiant. Il apparaît révélateur des logiques de construction de l'image publique de ces producteurs d'espace dont l'écrivain se fait parfois le relais, favorisant ainsi la réception de cette représentation de l'architecte-poète ou architecte-écrivain. En effet, en lui accordant des qualités poétiques ou littéraires, l'écrivain valide la mise en scène de l'architecte, son désir d'accéder au statut d'écrivain ou de poète, le labélise en tant que tel.

Les deux architectes qui accèdent à ce degré suprême de reconnaissance de leur statut d'architecte-écrivain et poète sont Henri Gaudin et Christian de Portzamparc, soit les deux personnages qui concentraient déjà le plus de signes de littérarité « *attentionnelle* » attribués par les acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme. L'écrivaine Hélène Bleskine déclare ainsi en entretien que, selon elle, non seulement Henri Gaudin est un « *architecte très très littéraire* », qu'il « *est très branché sur la poésie* » mais qu'en plus de cette passion littéraire, il a franchi un seuil supérieur de littérarité puisque « *c'est un poète d'ailleurs lui-même* » aussi et qu'il « *écrit de très beaux livres* ». Plus manifeste encore, est l'exemple de Christian de Portzamparc. C'est en effet à plusieurs reprises, et toujours dans le cadre public, que l'écrivain Philippe Sollers s'est plu à l'introniser en architecte-poète. L'aura de cet écrivain qui est certainement l'un des plus connus et des plus médiatisés actuellement, l'influence qu'il exerce sur le champ littéraire (critique et édition comprises), son prestige de grand intellectuel français ne font qu'augmenter son pouvoir de consécration et que renforcer l'*ethos* de l'architecte qu'il intronise.

Dans un ouvrage sur la Cité de la musique, est retranscrite une lettre écrite par Philippe Sollers à Christian de Portzamparc. Intitulé *Aux musiciens*, elle décrit en des termes particulièrement élogieux cette réalisation, la manière dont l'écrivain l'a perçue, et l'a pratiquée, les émotions qu'elle a suscitées, l'émerveillement complet qu'elle a provoqué (litt.a, Sollers in Portzamparc 1986, p.42). Reproduite dans un ouvrage ayant comme objectif de mettre en scène cet édifice, la lettre de l'écrivain se donne à lire comme une description apologétique de cette réalisation, de sa dimension poétique. Elle propose une mise en récit du ressenti d'un usager peu ordinaire, prestigieux, et participe à la valorisation de la réalisation architecturale. Ce témoignage d'admiration pour l'œuvre de l'architecte marque le début d'une relation, d'échanges qui seront fortement médiatisés. Plusieurs rencontres dans divers contextes allaient ensuite être organisées¹. À l'occasion de la rencontre organisée entre les deux personnages à l'École d'Architecture de Paris-La Villette (1998), l'écrivain s'est

¹ Avec, pour n'en rappeler que quelques-unes, la discussion en 1998 à l'École d'Architecture de la Villette à l'occasion du cycle de rencontres *Architecture et Écriture, des passerelles dans la ville*, en 2004 la conférence débat donnée au Pavillon de l'Arsenal, sur *Pékin, phénomène urbain*, les nombreuses autres rencontres dont le contenu fut publié dans l'ouvrage *Voir et écrire*, ou encore en 2008, le dialogue sur le thème « *Architectures & Littérature : le Vent du Large* » pour le pavillon français de la 11^e exposition internationale d'architecture de la biennale de Venise. Pour cette dernière manifestation, devant un public d'architectes et d'intellectuels français et italiens, Sollers et Portzamparc entament une discussion autour des questions de « l'ailleurs », du « voyage », et de la manière dont ils appréhendent ces thèmes dans leur travail respectif.

Le pavillon français de la 11^{ème} Exposition internationale d'architecture – 11. Mostra Internazionale di Architettura est produit par le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction de l'architecture et du patrimoine et Culturesfrance.Culturesfrance est l'opérateur de la représentation française au sein de la Biennale di Venezia.

d'ailleurs plu à décrire Portzamparc comme un architecte « *rimbaldien* ». Selon lui en effet, la théorie de l'Âge III trouve sa source d'inspiration chez Arthur Rimbaud.

Christian de Portzamparc selon Philippe Sollers : un architecte rimbaldien

« Toutes ces histoires d'âge III, etc. moi j'ai trouvé la référence immédiate dans l'inspiration, j'ai tout de suite pensé à Rimbaud, tout de suite. Alors pourquoi faut-il ce temps pour que ça arrive à un architecte ? Donc c'est de la poésie qu'il s'agit. Qu'est-ce qui était exclu comme poésie de l'architecture et par qui et pourquoi ? Qu'est-ce qu'on veut faire à l'humanité quand on ne veut pas qu'elle habite en poésie dans l'architecture ? »

(litt.a, réf.a., Sollers in Pain 1998)

L'assimilation de la démarche de Christian de Portzamparc à celle de Rimbaud, n'a rien d'exceptionnel. Comme le lecteur a pu l'apprécier précédemment, elle est à la fois recherchée par l'architecte (qui établit des parallèles constants avec le poète) mais aussi reprise avec une logique récurrente par d'autres confrères (qui, comme Roland Castro, le définissent comme un « *architecte rimbaldien* » et qualifie son architecture de « *poétique* »). De plus, une certaine ressemblance physique entre Portzamparc et Rimbaud ne fait que renforcer cet *ethos* d'architecte-poète. Cependant, le fait qu'elle soit relayée aussi par l'écrivain apparaît comme un signe plus important, et se lit comme un « *insigne titre de gloire* » comme le précise Frédéric Edelmann. Le journaliste explique en effet que « *si le charme de cette architecture est sans fragilité, sa virtuosité exempte d'afféterie, si l'on peut y reconnaître la force et l'esprit moderne du Siècle des lumières, on ne s'étonnera pas alors que cette œuvre ait rencontré l'intérêt d'un Philippe Sollers* ». La médiatisation de la reconnaissance de l'œuvre de Portzamparc par l'écrivain donne un indice de sa valeur. L'« *intérêt* » de Philippe Sollers apparaît comme une marque de prestige, une distinction que le journaliste se plaît à souligner indiquent que l'architecte a ainsi réussi à faire entrer l'architecture « *dans le champ visuel de l'intelligentsia française* » (litt.a, Edelmann 2003a, p.230).

Ainsi, quand un grand écrivain multiplie les signes de reconnaissance de la grandeur d'un grand architecte, qu'il lui accorde publiquement et à diverses occasions son estime, son respect, qu'il en fait un interlocuteur privilégié, lui prête de surcroît des qualités relevant de son propre métier, et va jusqu'à publier avec lui leurs conversations, accolant son nom à celui du faiseur de ville, la littérarité « *attentionnelle* » (Genette 1994, p.274) prend des allures de véritable sacre. L'architecte se voit ainsi reconnaître par l'écrivain lui-même « *le talent de l'auteur et son indéfectible appartenance à ce monde de demi-dieux que sont les écrivains* » (Hourmant 2005, p.538). Témoignant d'une reconnaissance mutuelle, la rencontre de deux monstres sacrés renforce leurs statuts réciproques, affirment aussi certaines affinités, le partage de certaines qualités notamment poétiques. Elle conforte donc la mise en scène de l'architecte en personnage littéraire et poétique. La littérarité qu'accorde l'écrivain à l'architecte constitue le dernier degré du « *changement de grandeur en même temps qu'un changement d'identité* », elle lui confère une « *forme indéniable de grandeur* » en lui permettant de « *quitter le purgatoire de l'écriture [pour] atteindre le paradis de l'écriture* » (Id., 2005, p.536 et 540). Le sacrement de l'architecte en écrivain dont l'écrivain apparaît comme le maître de cérémonie renforce un peu plus l'*ethos* de l'architecte en lui

permettant d'accéder à ce qu'Hannah Arendt désignant les hautes sphères du monde de la création désignait comme « *la patrie non mortelle d'être mortels* » (1983, p.223). En bénéficiant de l'appui de l'écrivain, la tentative littéraire de l'architecte se trouve ainsi couronnée d'un succès inespéré.

1.3. Le style littéraire comme enjeu : une compétence nécessaire

Si les différents indices intentionnels et attentionnels constituent des signaux incontournables pour administrer la preuve d'une littérarité des grands architectes urbanistes et de leur œuvre reste que leur analyse doit être complétée par l'étude d'une autre forme de littérarité, stylistique cette fois-ci. Avant que de l'examiner en détail, il convient de la définir et d'en préciser les enjeux en analysant d'un point de vue socio-historique cette pratique, ce maniement d'un style littéraire et poétique.

1.3.1. La littérarité stylistique

Un certain nombre de procédés stylistiques qui apparaissent présents dans les discours des grands architectes-urbanistes correspondent à des signaux généralement associés à la littérarité. Par moments en effet le discours du faiseur de ville s'avère saturé par certaines figures qui visent à le « *rendre [...] plus riche, plus varié, plus noble ou plus gracieux, plus piquant ou plus énergique* », à « *relever, ennoblir des idées ou des pensées qui, dans un style sans art et sans ornement, auraient quelque chose de bas ou de commun* » (Fontanier 1968, p.464). En ayant recours à certaines figures stylistiques largement attachées dans l'imaginaire social à la littérature, l'enjeu est pour l'architecte-urbaniste d'« *embellir le langage* » et de « *plaire par cet embellissement* », de charmer les destinataires de son discours.

Ces acteurs ont tout autant recours aux « *tropes* » qu'à d'autres « *figures du discours* », soit à des procédés relevant des deux catégories distingués par Pierre Fontanier, l'un des grands théoriciens de la rhétorique classique¹. Les « *tropes* » correspondent à des figures de style ou de rhétorique qui consistent à employer un mot ou une expression dans un « *sens détourné différent du sens propre* » (Fontanier 1968, p.66), qui ne renvoie pas à son sens habituel. En font notamment partie la métonymie, la synecdoque, la métaphore, la personnification, l'allégorie, l'allégorisme, la subjectivation, l'hyperbole, l'allusion, l'ironie. Ces tropes se distinguent d'autres « *figures du discours* » qui respectent le sens propre des mots tels que la périphrase, l'apostrophe, l'anacoluthie, l'allitération ou la paronomase pour n'en citer que quelques-uns. Comme j'aurais l'occasion de le préciser au cours de ce chapitre, ces différentes figures s'avèrent utilisées par les grands architectes-urbanistes d'une

¹ Préfacé par Gérard Genette et paru pour la première fois en 1968 *Les figures du discours* rassemble les deux œuvres majeures de Pierre Fontanier que sont le *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Eléments de la science du sens des mots* (1821, Paris, Belin-Leprieux) et, *Des Figures du discours autres que les tropes*, (1827, Paris, Maire-Nyon. Proposant un inventaire et une analyse systématique et rigoureuse des différentes figures de style, ces ouvrages servirent de manuels pour l'enseignement de la rhétorique en France au XIX^e avant de tomber dans l'oubli au XX^e siècle dont Gérard Genette allait les sortir en les publiant en 1968 au sein d'un même livre. Ils sont aujourd'hui considérés comme l'une des œuvres maîtresses de la rhétorique classique et leur héritage s'avère notamment revendiqué, par la linguistique structurale.

telle manière qu'elles se présentent comme autant d'indices stylistiques de littérarité. Elles participent à une « *opacification* » (Jakobson 1963) du message, à enrichir le sens de leur discours beaucoup plus que n'aurait pu le faire le simple recours au jargon professionnel dans un style dénué d'ornements. Tout comme les écrivains ou les poètes, les producteurs d'espaces manient donc ces procédés avec l'espoir secret qu'ils provoquent d'« *heureux effets* », qu'ils confèrent au discours une certaine « *énergie* », du « *charme* », et de la « *mélodie* » (*Id.*, 1968, pp.167, 465). Mais une telle pratique du langage chez le faiseur de ville apparaît-elle comme un phénomène nouveau ou s'inscrit-elle dans une tradition ancienne ?

1.3.2. Une perspective socio-historique sur la littérarité stylistique

Pour les architectes, la production d'un discours écrit ou oral semble s'inscrire dans une tradition ancienne qui remonte aux origines mêmes du métier et s'avère intimement liée à celui-ci. Ne pouvant en effet « *se contenter de l'ineffable* » (Dollé, entretien) et de sa seule production bâtie pour fonder sa raison d'être, l'architecte se doit de passer par la parole et l'écrit pour expliquer et légitimer son action, mais aussi en transmettre la signification et certains des savoirs-faire sur lesquels elle repose. Aussi, le « *savoir dire* » s'est imposé comme une nécessité dès les débuts du métier d'architecte comme en témoignent par exemple les écrits de Vitruve. Si certains écrits ont pu prendre la forme de traités théoriques, il s'avère que plus généralement le discours des architectes a tenté de s'inscrire dans une contextualisation élargie et a eu comme ambition de s'adresser à un grand nombre d'interlocuteurs comme j'ai eu l'occasion de le préciser dans la seconde partie de cette thèse.

Or, la pratique d'une parole et d'une écriture neutres, plates, sans effets de style ne permet pas de répondre à de tels enjeux. Pour opérer une réelle séduction, pour pouvoir prétendre s'adresser à tous, ou du moins au plus grand nombre, pour frapper les esprits et tenter de laisser sa trace dans l'histoire, le discours des architectes a très tôt emprunté certains procédés au discours littéraire ou poétique. Cependant, ce rapport à la parole et à l'écrit a connu d'importantes fluctuations selon les époques. Tendant parfois à s'amenuiser et disparaître lorsque l'action se fait trop urgente durant les trente glorieuses, il se voit au contraire réaffirmé pour la période contemporaine comme une dimension fondamentale. C'est cette socio-histoire qu'il convient de retracer brièvement en s'appuyant sur quelques exemples d'architectes appartenant à des époques antérieures à celle étudiée dans le cadre de cette thèse et dont les écrits relèvent d'une certaine littérarité stylistique.

❖ Quelques exemples d'architectes au style littéraire en amont de la période étudiée

Lors des entretiens, certains acteurs et observateurs privilégiés des champs de l'architecture et de l'urbanisme ont souligné le style littéraire des écrits d'architectes du passé. Ainsi, Viollet-le-Duc (1814-1879) a pu écrire un certain nombre d'ouvrages destinés à un public d'enfants à la demande de l'écrivain et éditeur Pierre-Jules Hetzel (qui publia notamment les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne) : *Histoire d'une maison* (1873), *Histoire d'une forteresse* (1874), *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875), *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878). Ecrits pour la jeunesse, ces ouvrages trahissent selon Françoise Choay un véritable

don de l'architecte pour l'écriture et « *sont à tomber par terre d'intelligence, de style* ». Pour remplir leur objectif pédagogique, et transmettre un certain nombre d'information sur les modes de construction des édifices, ils ont en effet recours aux charmes de la fiction :

Non seulement [Viollet-le-Duc] il explique aux enfants la naissance de la fortification avec tous les problèmes techniques, les plans, etc. mais il invente une histoire (parce que ça, c'est pour les petits) qui fait que les gosses le lisent avec passion et ingurgitent des connaissances en même temps. Et alors Hetzel faisait pour des âges différents, il y avait les petits et puis les adolescents et il y a quelque chose qui est pour les lycées. C'est sidérant !

(Choay, entretien)

La grande figure tutélaire du modernisme, Le Corbusier (1887-1965) s'avère certainement être également l'un des architectes le plus souvent cité par les acteurs ou observateurs comme architecte-écrivain ou architecte-poète pour la période antérieure à celle étudiée. Comme le rappelle Jean-Pierre Le Dantec, durant sa jeunesse, Le Corbusier lui-même n'est d'ailleurs pas sans prétention littéraire. Alors qu'il quitte la Suisse, arrive à Paris et commence à fréquenter l'Eplattenier, l'activité qu'il a fait inscrire sur ses papiers d'identité est « *homme de lettres* ». Il a été en partie formé par l'écrivain suisse William Ritter. Son écriture se caractérise d'ailleurs selon François Chaslin par un « *style [...] très littéraire, parfois très lyrique, extrêmement symboliste même* » (entretien). Comme en témoignent les quelques extraits suivants, la qualité de son style d'écriture s'avère tout aussi reconnue et célébrée par de nombreux acteurs (qu'ils soient architectes, critiques ou observateurs contemporains) que ses propositions architecturales mais surtout urbanistiques sont critiquées :

« C'est un écrivain magnifique. Il a le sens des mots, de la publicité. Les énoncés sont soit métaphysiques, soit très stimulants. [...] c'est un parfait écrivain, très maître de ses moyens, et de plusieurs registres d'ailleurs. »

(Chaslin entretien)

« Ce que je voulais vous dire aussi pour Le Corbusier, et c'est une des rares choses que je ne lui contesterai jamais, c'est une espèce de don pour l'écriture qui se voit dans ses maîtres. Dans le recueil qu'a publié, le deuxième de Dumont (le troisième, je l'attends avec beaucoup d'intérêt parce que c'est son maître à écrire que je connais peu) les lettres qu'il écrit ! Il a seize ans quelque chose comme ça, ce sont des lettres qu'il a écrites entre seize et vingt cinq ans. Et c'est sidérant parce qu'il a été sorti de l'École sans aller jusqu'au niveau du bac. Ses parents avaient décidé que c'était son frère était doué et lui il a quitté, d'ailleurs de son plein gré, le lycée (enfin ce qui correspondait) pour aller à l'École des graveurs de quadrants de montres. Il avait 14 ans. Le maniement, pour un suisse en plus, des subjonctifs passés, cette espèce de talent d'écriture invraisemblable ! Ca m'a complètement médusée ! [...] »

Alors il se présente comme messie, ce qui marche bien pour un public français qui ne lit pas les textes étrangers et qui est inculte, chose qui n'existait pas. Donc il ne cite pas les gens dont il est nourri mais je pense qu'il n'a pas du tout lu... [...] Bruno Taut a écrit sur Le Corbusier probablement la chose la plus méchante et la plus juste, il a dit dans l'aventure de l'architecture moderne il n'a rien inventé, il a tout piqué aux

autres, sauf son écriture, c'est la seule chose qui soit vraiment à lui. Et c'est totalement juste ! On ne pouvait rien dire de plus pertinent. [...] La remarque de Taut, elle est féroce, mais elle est tout à fait juste. »

(Choay, entretien)

« Un des maîtres de la propagande contemporaine, c'est Le Corbusier. »

(Chemetov, entretien)

Enfin, Fernand Pouillon (1912-1986) fournit un troisième exemple particulièrement intéressant pour sonder la pratique de l'écriture littéraire d'architectes antérieurs à la période contemporaine. Il fut en effet l'un des bâtisseurs de la période de reconstruction de l'après-guerre comptant à son actif la reconstruction du Vieux-Port de Marseille à la fin des années 1940, de très nombreux logements à Aix-en-Provence, les grands ensembles de la ville nouvelle de Meudon-la-forêt, mais aussi en Algérie ainsi que des grands équipements au Liban, pour n'en citer que quelques-uns. Grand architecte-urbaniste, Fernand Pouillon fut aussi grand lecteur et surtout écrivain. Alors qu'un séjour en prison le coupe du monde de 1963 à 1965 (pour avoir mêlé d'une manière illégale son activité d'architecte à celle de promoteur), il en profite pour écrire un roman, *Les pierres sauvages* (1964). Cet ouvrage se donne à lire comme le journal d'un maître d'œuvre du XII^e siècle qui édifie en Provence l'abbaye cistercienne du Thoronet. Le récit de ce chantier médiéval met l'accent sur les difficultés à la fois techniques, financières, doctrinales mais aussi humaines rencontrées par ce moine constructeur qui naissent des nombreuses contraintes auxquelles il se voit confronté. S'inspirant de nombreuses sources historiques, mais aussi de son expérience personnelle du métier de bâtisseur, cette chronique avait pour objectif *« de décrire à travers une aventure exemplaire ce qu'était le métier d'un architecte hier aujourd'hui et demain »*¹. Le roman a fait l'objet d'une reconnaissance et d'un succès certain. Il décrocha même le prix des Deux-Magots (1965) et sa dernière édition ne remonte qu'à 2008. Quelques années après la publication de ce roman, Fernand Pouillon livrera également dans un style littéraire ses *Mémoires d'un architecte* (1968).

Viollet-le-Duc, Le Corbusier ou encore Fernand Pouillon, soit trois grands architectes appartenant à trois périodes antérieures qui se sont succédées depuis le milieu du XIX^e aux années 1970 semblent constituer autant de témoignages qui confirmeraient que la littérarité stylistique n'apparaît pas comme une caractéristique spécifique aux discours des architectes contemporains mais s'inscrit dans une tradition beaucoup plus ancienne.

❖ *Les facteurs explicatifs d'une littérarité stylistique ancienne*

Remontant à la constitution même de leur métier, ce recours à un discours raffiné qui use et abuse des artifices littéraires s'avère lié à l'une des prétentions initiales du métier d'architecte que j'avais eu l'occasion de préciser à la fin du chapitre précédent. La création du métier d'architecte a reposé sur une stratégie d'intellectualisme et de distinction avec les métiers manuels. Dès le départ, les architectes ont tenté de construire leur identité

¹ Citation recueillie dans la biographie du site de l'association des Pierres sauvages de Belcastel consulté le 01/11/09 : http://www.fernandpouillon.com/fernand_pouillon/biographie/biographie.html

professionnelle en tant qu'hommes de culture en revendiquant leur « *appartenance à l'aristocratie intellectuelle* » (Le Dantec 1992, p.90). Le souci de production d'un discours écrit ou oral au style littéraire à même d'opérer une séduction sur leurs interlocuteurs, de les charmer s'avère donc fort ancien.

Par ailleurs, et non sans lien avec cette ambition originelle du métier d'architecte, l'origine sociale des architectes en grande majorité issus de l'aristocratie ou de la bourgeoisie constitue un autre facteur explicatif. Issu de classes sociales privilégiées, l'architecte a longtemps (et aujourd'hui encore aussi dans une certaine mesure) été un homme maîtrisant les us et coutumes de la culture mondaine, un homme cultivé, un lettré possédant un excellent capital culturel et une langue raffinée.

François Hourmant déclarait à propos des grands hommes politiques que « *l'excellence politique impose une excellence stylistique, grammaticale et linguistique* » (2005, p.551) (adage qui se vérifia chez les présidents de la république jusqu'à la récente élection de Nicolas Sarkozy qui s'inscrit pour sa part dans un autre modèle et une autre stratégie discursive que celle de ses prédécesseurs). Il semble qu'en remplaçant dans la citation qui précède le terme « *politique* » par le terme « *architecturale et urbanistique* », le constat puisse être tout autant pertinent pour analyser l'élite des architectes-urbanistes. Dans les champs architectural et urbanistique, le phénomène s'explique par des raisons historiques intimement liées à l'identité même de la profession. Toutefois, la nécessité de production d'un discours oral ou écrit au style littéraire ne s'est pas posée avec la même acuité à toutes les époques. En dehors de cas particuliers, comme Le Corbusier ou Fernand Pouillon, le souci et l'ambition littéraires des faiseurs de ville semblent s'être quelque peu émoussés durant la période moderniste.

❖ *Les fluctuations de la littérarité stylistique : du déclin lors de la période moderniste au retour en force pour la période contemporaine*

Lors de la période architecturale et urbanistique moderniste qui s'étend en France de la fin de la seconde guerre mondiale à la fin des années 1960 et couvre quasiment toute la période des trente glorieuses, les architectes et urbanistes ont été confrontés à certaines problématiques inédites notamment celle de la reconstruction après les dégâts de la guerre, une crise du logement sans précédent et une volonté modernisatrice. Ce contexte particulier a donné lieu à des commandes extrêmement nombreuses, à une production massive et donc à une accélération des cadences de production qui ont induit des modes de faire la ville plus expéditifs. La période moderniste fut caractérisée par l'importante quantitative des commandes et la nécessité de produire vite et en grand nombre. Comme l'explique Philippe Panerai en amorçant un retour compréhensif sur le travail de ses prédécesseurs, « *une énorme commande qui leur est tombée dessus rapidement et les a occupés jusqu'à leur mort, a fait que, sans doute, très peu d'entre eux ont vraiment pris le temps d'écrire, quelques-uns* » (entretien). Cette précipitation dans l'action, cette hâte opérationnelle s'est faite au détriment d'un travail de réflexivité et d'écriture qui furent sacrifiés dans le tumulte des trente glorieuses.

La génération suivante, celle des architectes et urbanistes contemporains prit le contrepied de celle qui l'a précédée :

« Et donc, pour ceux de ma génération, je crois qu'il y avait un peu la frustration d'une école dans laquelle le discours théorique n'était plus tenu. [...] Et je crois que les gens de ma génération se sont dit "Tiens mais au fait, on peut écrire, on peut oser écrire ce que l'on pense et comment on pense qu'il faudrait faire" ».

(Panerai, entretien)

Cette réaction de la jeune génération achevant ses études à la fin des années 1960, début des années 1970 s'explique aussi par un contexte socio-économique bien différent de celui de la période moderniste : réduction du nombre de commandes, crise de l'architecture et de l'urbanisme modernistes et critiques qui émanent de tous les côtés (société civile, chercheurs en sciences sociales, mais aussi d'architectes et d'urbanistes appartenant notamment de la génération émergente), déclassement de l'architecte.

Pour sortir l'architecture et l'urbanisme de leur marasme, rétablir la confiance, reconstruire la légitimité de la profession, la production d'un discours dont le style littéraire lui permettrait d'exercer une puissante séduction sur ses destinataires apparaît comme une nécessité. Cette recrudescence de la littérarité stylistique chez les architectes-urbanistes de cette génération répond donc aussi des impératifs relationnels et communicationnels caractéristiques de la période contemporaine. Comme la seconde partie de cette thèse avait pu le démontrer, l'émergence du *star-system* architectural et urbanistique, l'inflation des logiques médiatiques participent à accroître un peu plus ces enjeux, les discours (écrits ou oraux) jouant désormais un rôle prépondérant dans la construction et l'immortalisation de l'image publique du grand faiseur de ville.

1.3.3. Les enjeux contemporains d'un style discursif plus littéraire

L'adoption d'un mode de communication oral ou écrit au style littéraire répond donc pour la période contemporaine à de nombreux objectifs. Tout d'abord, l'utilisation de cette littérarité stylistique permet aux grands architectes-urbanistes d'éviter de tomber dans l'écueil d'un jargon, d'un langage qui ne ferait sens que pour les initiés, les spécialistes des questions architecturales et urbanistiques et resterait hermétique aux autres acteurs notamment les usagers et habitants. L'écriture ou la parole littéraire facilitent ainsi la construction et la transmission d'une « *pensée partagée* » (Devillers, entretien). Elles répondent aux enjeux de contextualisation élargie et de prétention pérenne que j'avais identifiés lors de la seconde partie de cette thèse comme des caractéristiques des discours des grands faiseurs de villes contemporains. Bien plus qu'un jargon de spécialistes ne permettrait de le faire, le choix d'un style littéraire permet de s'adresser à de nombreux interlocuteurs, et donc de s'inscrire dans une approche davantage relationnelle. Beaucoup plus facilement qu'un discours technique ou scientifique, une langue littéraire permet de déborder les frontières de l'actualité, de dépasser le simple contexte de l'énonciation en séduisant une pluralité d'interlocuteurs. Elle présente davantage d'atouts pour la construction d'une image publique pérenne de ces grands producteurs d'espaces.

En outre, une écriture et une parole littéraires permettent à l'architecte-urbaniste contemporain de se situer implicitement dans une approche plus sensible et de se distinguer ainsi d'une approche technique que prônaient ses prédécesseurs modernistes. À cet enjeu de distinction générationnelle, vient s'ajouter un enjeu de distinction interprofessionnelle. La

littérarité stylistique permet en effet aussi à l'architecte de se différencier de professions plus techniques comme celle des ingénieurs. Elle constitue donc un atout dans la concurrence entre les professions ayant investies le champ de la maîtrise d'œuvre. En affirmant l'architecte comme homme de culture, elle participe à construire une identité spécifique de la profession. Concernant ce dernier point, est-il utile de rappeler que, contrairement à un certain nombre de professions liées à la construction, les architectes relèvent du Ministère de la Culture et de la Communication, et non du Ministère du Développement Durable¹. Même si Eric Lengereau (1997) a pu démontrer combien ce rattachement apparaissait problématique et peu assumé d'un point de vue politique, reste que cette identité d'homme de culture reste fortement revendiquée et mise en scène par les membres de l'élite architecturale, et ce probablement parce qu'elle répond à de nombreux enjeux pour ces acteurs et en leur assurant un positionnement spécifique par rapport à bien d'autres professions. Adopter un style littéraire ou poétique permet à l'architecte de renforcer un peu plus cette dimension culturelle qui apparaît comme un trait distinctif de la profession.

Enfin, se prendre au jeu de l'écriture ou de la parole littéraire assure également à l'architecte-urbaniste le bénéfice d'une distinction individuelle. Ces modes de communication s'avèrent en effet plus enclins à l'expression d'une subjectivité que d'une objectivation impersonnelle comme le remarquait David Mangin à propos de l'écriture de son blog « *un architecte entre deux tours* » pour le *Nouvel Observateur*² :

« Je craignais un peu et puis finalement je m'y suis mis et puis ça m'oblige à écrire à la première personne par exemple. Déjà ne pas jargonner, c'est accepter d'écrire à la première personne. Alors, vous en avez qui n'hésitent, les gens dont on a parlé tout à l'heure vont parler à la première personne mais une chose est l'égo et le moi professionnel mais l'idée c'est quand même de faire des textes qui soient un peu, qui correspondent à une vraie sensation des choses, une vraie position. »

(Mangin, entretien)

La littérarité stylistique permet en effet au grand faiseur de ville de se distinguer plus aisément de ses confrères, de mettre en valeur des caractéristiques personnelles, de mettre en scène son égo, sa personnalité. Elle constitue donc un atout de poids, par exemple dans les concours qui correspondent à un moment d'exacerbation de la concurrence interindividuelle.

Cependant, si le style littéraire ou poétique répond à de nombreux enjeux, l'observateur est en droit de s'interroger sur la manière dont cette compétence d'un parler et d'un écrire littéraire ou poétique a-t-elle été acquise. Est-elle le fruit d'une improvisation ou relève-t-elle d'un véritable processus conscientisé et volontaire d'acquisition et de construction d'un style littéraire ?

¹ Qui, depuis 2007, regroupe l'ancien Ministère de l'Équipement et celui de l'Environnement.

² Sur le site du *Nouvel Observateur* (consulté le 15 août 2008) : <http://unarchitecteentredeuxtours.blogs.nouvelobs.com/>

1.3.4. La construction d'une compétence

❖ *Pallier le déficit de la formation*

Assurant une fonction fondamentale dans l'acquisition des savoirs et savoirs-faire d'une profession, l'enseignement ne semble pourtant pas avoir joué un rôle favorable dans l'élaboration d'une compétence d'écriture et d'un parler littéraire bien au contraire. L'enseignement de l'architecture handicape plus qu'il n'avantage l'apprentissage de l'écriture et la maîtrise des procédés discursifs. Les différents enseignants mais aussi les praticiens interrogés dans le cadre des entretiens ont en effet souligné ce déficit concernant l'écriture et la lecture dans la formation des architectes, malgré les enjeux forts qu'elles recouvrent pourtant et, ce que ce soit dans l'ancien système des Beaux-arts, ou dans les écoles d'architecture actuelles.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé mais également dans son ouvrage autobiographique *Merci la ville !*, Michel Cantal-Dupart revient d'une manière réflexive sur sa formation à l'École des Beaux-Arts de Nantes et les problèmes qu'elle lui a posés :

« Moi je vois quand j'étais dans mes études secondaires, j'avais des matières déplorables et j'avais des matières où je me rattrapais, c'étaient le français et les maths. Formidable ! Mais dès que je suis arrivé à l'École d'architecture, je suis entré dans un monde où on n'écrit plus. On dessine beaucoup, on dessinait. Et... on dessinait du dessin d'art, on n'apprenait pas le dessin technique, on n'apprenait pas le dessin débrouillard, on apprenait tout seuls, ou le croquis, ce que j'enseigne ici. »

(Cantal-Dupart, entretien)

« L'enseignement de l'architecture n'aime pas l'écrit. D'abord, pour faire moderne, il est fasciné par les mathématiques et s'amuse à perdre l'étudiant dans des facéties trigonométriques. Par tradition, il se complaît dans le dessin, exercice de Beaux-Arts qui accentue le trait au détriment du projet. Ne jetons pas ce qu'on aime. Il n'y a de beaux projets qu'issus de beaux dessins, ce postulat ne peut se retourner. L'enseignement laisse peu de place à l'écriture. Ainsi, en quelques années, on apprend la construction des murs en oubliant celle des phrases. [...] Cette hémiplegie a gêné nombre de projets »

(Litt.15, Cantal-Dupart 1994, p.81-86)

Ancien directeur de l'École d'Architecture de Paris-La Villette et enseignants, Jean-Pierre Le Dantec conforte ce constat :

« L'étudiant en architecture n'a pas beaucoup de temps pour lire, ni pour écrire. [...] J'observe que les étudiants, y compris des étudiants ayant sûrement à l'entrée un relativement bon niveau en maîtrise de la langue et de la lecture, le perdent au fur et à mesure qu'ils avancent dans leurs études, faute de pratique [...] C'est gênant ! Ce n'est pas seulement une question

d'orthographe, c'est une question même de syntaxe et ils perdent l'habitude aussi de, par exemple, faire une description. »

(Le Dantec, entretien)

Ancien enseignant à l'École d'Architecture de Versailles et aujourd'hui professeur à l'École d'Architecture de la Ville et des Territoires de Marne-la-Vallée, David Mangin met en perspective le constat de cette carence concernant l'écriture et le discours avec l'appropriation par les étudiants et plus largement les architectes d'un code linguistique spécifique au corps professionnel des architectes d'un lexique spécialisé peu accessible aux non initiés, tendance contre laquelle il convient de lutter :

« Ce qui est très frappant, c'est que les étudiants, au bout de trois mois (ils sortent du lycée) ils jargonent, pour la présentation de projet qu'ils font cinq ans après, ils jargonent comme un vieux professionnel. Ils vont piquer les mots clés, il n'y aura plus rien de personnel, que du jargon et ce sera complètement déconnecté de... [...] »

Et moi, le jargon, il me rattrape à toute vitesse ! J'ai un mal de chien... Autant sur le blog j'arrive à écrire à la première personne, à partir, en partant du particulier en allant vers le général... »

(Mangin, entretien)

Aussi, au terme d'une analyse rapide des modes d'instruction de la culture architecturale dans l'enseignement, il apparaît que celui-ci non seulement ne favorise pas l'élaboration d'une écriture et d'un discours littéraire mais même lui nuit fortement. Les raisons évoquées dans les témoignages apparaissent multiples : manque de temps, pluralité des connaissances à acquérir pour maîtriser les bases du projet architectural ou urbain, apprentissage d'un jargon qui éloigne l'étudiant de manière de dire et d'écrire plus littéraires, etc. Or, du fait des nombreux enjeux que recouvre la littérarité stylistique, du fait de la séduction et des bénéfices qu'elle apporte au faiseur de ville qui sait la maîtriser, cette carence pose problème. Michel Cantal-Dupart indique bien à cet égard combien *« cette hémiplegie a gêné nombre de projets »* sur lesquels il a été amené à travailler.

C'est d'ailleurs le constat du déficit de cette compétence pourtant essentielle qui a motivé la création des ateliers d'écriture. Leur objectif était d'apprendre aux étudiants à écrire, à décrire leur projet, à aborder la question du sens de la production architecturale et urbanistique au travers de l'écrit. Si, comme le lecteur a pu l'apprécier dans le second chapitre de cette partie, les ateliers n'existent plus sous leur forme initiale avec un portage de la Direction de l'architecture et de la Maison des écrivains, ils ont cependant en partie essaimé. Jean-François Roullin constate pour l'École d'Architecture de Malaquais que *« la question du langage, de l'expression écrite est quand même de plus en plus relayée par tous les collègues à l'école : on fait beaucoup écrire à Malaquais »*. Cet enseignant propose d'ailleurs dans le cadre d'un de ses cours une analyse architecturale avec l'écriture comme moteur. Un des exercices consiste par exemple à se mettre devant un bâtiment et le décrire par le biais de l'écrit. L'objectif pédagogique est d'assurer à l'étudiant d'acquérir une compétence d'écriture qui lui permettent de formuler *« sa logique propre »*, de trouver *« ses expressions »* et apprendre ainsi à mettre en exergue sa subjectivité, la mettre en mots, en scène au travers de son discours et de ses écrits. Un autre des enseignements proposés par Jean-François Roullin consiste à demander un *« vrai projet d'écriture »* d'une petite

nouvelle d'un personnage qui évolue dans une architecture, un bâtiment, d'imaginer ses sensations, de décrire ses pratiques et plus largement son vécu.

Cependant, ces ateliers constituent des initiatives très récentes et qui restent quantitativement limitées pour pallier le déficit de la formation. Les grands architectes-urbanistes contemporains n'ont par conséquent pas pu en bénéficier. Il convient donc d'apprécier maintenant comment ceux-ci ont eux-mêmes développé de véritables stratégies d'apprentissage ou de réapprentissage d'un parler et dire plus proches du discours littéraire ou poétique.

❖ *L'apprentissage de l'écriture littéraire : l'écrivain à la rescousse*

L'adoption d'une écriture et d'un parler littéraires ne s'improvise pas. Les architectes-urbanistes ont par conséquent dû fournir un certain nombre d'efforts pour parvenir à ce résultat. Je m'appuierai dans les lignes qui suivent sur deux exemples qui me paraissent significatifs du désir d'écrire littéraire et du processus d'apprentissage, ou du moins de réapprentissage, au travers desquels l'architecte parvient à le satisfaire. Ces exemples sont empruntés aux expériences de deux architectes-urbanistes qui ont accepté de le dévoiler au cours de l'entretien.

Le premier est Michel Cantal-Dupart chez qui l'apprentissage de l'écriture s'est fait en deux étapes, deux épisodes dans lesquels à chaque fois, un écrivain a joué un rôle fondamental. Le premier épisode se déroule au tout début des années 1970, l'architecte a été recruté à l'UNESCO et devait rédiger un rapport d'activités, mais un blocage se produit.

« Je ne savais plus écrire, c'était un problème ! Et j'ai eu une première chance, c'est qu'il y avait avec moi un écrivain, le directeur de projet, mon rôle était de sauver Carthage et la Médina de Tunis – ce qu'on a fait – mais Georges Fradier, il était un écrivain. C'était son métier. Il était chef de mission. Il travaillait à l'UNESCO pour pouvoir écrire, comme souvent les gens vont des carrières diplomatiques... Et il a eu l'intuition qu'il y avait un truc, et il m'a, à partir de choses simples, il m'a aidé à réécrire, en me disant mais "Qu'est-ce que vous voulez dire ? ". Et il m'a redonné, pas le goût, il m'a permis, sinon j'étais..., il m'a réappris à écrire. [...] Il me relisait. Il me disait " Mais qu'est-ce que c'est que ces phrases ?!" C'était du jargon d'architecte, alambiqué, des adverbes, trop d'adverbes. Il me disait "Faut virer tout ça !" [...] Donc il m'a "déjargoné" ».

Le second épisode se déroule quelques années plus tard dans un autre contexte :

« Et puis après quand je suis rentré en France, j'étais donc à la revue Urbanisme, et je dois faire un papier. Et donc je fais un papier. Je fais un long papier sur l'urbanisme, c'était sur les grands projets de Mitterrand. Et j'ai la chance de tomber sur une fille qui écrit, qui s'appelait Annie Cohen-Solal [...] Et elle me redonne le goût des mots quoi ! Réellement ! Elle me fait un atelier d'écriture, vraiment ! »

Sans aller jusqu'à bénéficier d'un atelier d'écriture individualisé comme ce fut le cas pour Michel Cantal-Dupart, d'autres architectes ont pu s'appuyer sur l'exemple des écrivains pour

construire leur propre écriture. C'est notamment le cas de David Mangin. Alors qu'en entretien je lui soumettais la liste de noms d'écrivains¹ et recueillais ces réactions, et après qu'il m'eut confié qu'il avait beaucoup lu Annie Ernaux et particulièrement apprécié *Le Journal du dehors*, il expliquait l'influence que ce genre de lectures a pu avoir sur sa propre écriture.

« Mais tous ces auteurs que vous évoquez, ce sont des auteurs qui vous apprennent à essayer de déjargonner, parce que le grand problème. Le problème, ce n'est pas tellement qu'on ne lise pas, le problème c'est qu'on a vite fait de jargonner, donc comment avec sujet / verbe / complément dire des choses assez simples, une opération assez simple sur une situation assez précise. C'est comme ça qu'on se fait mieux comprendre. C'est pour ça que je me suis mis... Enfin, l'idée du blog, ce n'est pas une idée de moi, c'est une idée du Nouvel Obs qui est venu me chercher. »

Au terme de la réflexion qui vient d'être menée, la littérarité stylistique des discours des grands architectes-urbanistes apparaît donc bien comme une question pertinente. Non seulement ces acteurs prétendent *faire littérature* en affichant publiquement leur passion littéraire mais aussi en se mettant en scène comme des écrivains ou poètes mais en plus, cette tentative rencontre un certain succès puisqu'une pluralité d'acteurs leur reconnaît également des qualités littéraires, renforçant ainsi la construction de la figure publique de l'architecte en écrivain ou en poète. La multiplicité des indicateurs d'une prétention littéraire des grands architectes-urbanistes (*littérarité « intentionnelle »*) et de la reconnaissance de cette qualité par d'autres acteurs (*littérarité « attentionnelle »*) trahissait bien la pluralité des enjeux que recouvre aujourd'hui une écriture littéraire pour le producteur d'espaces. Apparaissant, d'un point de vue socio-historique, comme une pratique ancienne des architectes, cette littérarité stylistique s'est accentuée durant la période contemporaine et constitue une compétence particulièrement précieuse dans le contexte actuel, au point qu'elle fasse aujourd'hui l'objet de véritables processus d'apprentissage. Elle se traduit dans les discours par différents signaux, différents procédés discursifs spécifiques. Il convient maintenant de les analyser en détail en précisant le rôle qu'ils jouent dans l'économie des discours publics des acteurs étudiés.

2. Quête d'un style et mise en scène d'une subjectivité

Dans les lignes qui suivent, les manifestations de cette littérarité stylistique dans les discours seront déclinées au travers des différents enjeux qu'elles recouvrent. De nombreux

¹ Comme je l'explique plus longuement dans les annexes, était proposée à la fin de l'entretien une liste des auteurs. Cette liste comprenait les écrivains et poètes auxquels les grands architectes-urbanistes faisaient le plus souvent référence, mais aussi certains auteurs plus rares cités uniquement dans les discours antérieurs de l'acteur interrogé ou par certains de ces confrères. En recueillant les réactions sur ces noms d'écrivains ou de poète, il s'agissait de sonder plus précisément la connaissance et les goûts mais aussi les éventuels décalages entre la culture réelle et celle que le grand architecte-urbaniste affiche au travers de discours publics.

procédés stylistiques littéraires s'avèrent en effet utilisés par les grands architectes-urbanistes pour évoquer leurs réalisations architecturales ou urbanistiques, tenter de leur construire un sens et une identité spécifique en les faisant apparaître parfois comme le personnage principal d'un véritable récit. Également utilisée par ces acteurs pour se situer à une autre échelle que celle du bâtiment ou du fragment urbain, la littérature stylistique permet d'investir la ville comme objet de réflexion poétique et sensible et de démontrer ainsi leur capacité à se saisir de la question urbaine. Enfin, si les procédés stylistiques constituent autant d'outils que l'architecte-urbaniste mobilise pour valoriser ses réalisations ou afficher son souci pour la question urbaine, ils lui permettent également de se décrire et de se mettre en scène lui-même, comme architecte et urbaniste, mais aussi comme un personnage singulier en exhibant certains attributs distinctifs de ceux de ses confrères. La littérature stylistique assure donc à cet acteur la construction d'une identité spécifique lui permettant de valoriser son égo, de se mettre en scène individuellement en soulignant certains axiomes sur lesquels repose son référentiel personnel. Elle constitue par là-même une ressource particulièrement efficace pour mettre en œuvre sa double stratégie de conformité et de la distinction.

« Faire de l'architecture c'est aussi savoir raconter des histoires. L'architecture est sémantique, comme la musique et le roman. [...] Chaque édifice raconte une histoire. »

Renzo Piano, 2007, *La désobéissance de l'architecte*, p.144.

2.1. La mise en récit et en images des réalisations et projets

« Faire de l'architecture c'est aussi savoir raconter des histoires »... Au travers d'une telle affirmation, Renzo Piano inclut l'art du récit comme dimension même du métier d'architecte, comme une compétence nécessaire à son exercice. La mise en récit, l'art de raconter des contes ou des histoires, l'importance de la construction d'une dimension sémantique au travers d'un discours qui accompagne la chose bâtie rapproche ainsi l'architecture de la littérature à laquelle elle se trouve d'ailleurs explicitement comparée dans les quelques lignes de l'épigraphe. La mise en fiction de l'action architecturale et urbanistique assure la construction d'une histoire partagée entre l'architecte et les autres acteurs de l'architecture et l'urbanisme, notamment ses destinataires. L'enjeu est donc de construire un sens à la production architecturale ou urbanistique. Les procédés de littérature stylistique s'avèrent utilisés par les architectes comme ressource pour atteindre cet objectif.

Différentes *« figures du discours »* (Fontanier 1968) concourent à l'élaboration de cette littérature stylistique qui vise à mettre en récit et en images leurs productions. Ces procédés s'inscrivent dans une perspective d'évocation, de description de la réalisation, de son histoire et de mise en scène de sa signification. Certaines figures stylistiques s'avèrent en effet privilégiées par les architectes et assurent donc un rôle primordial dans la stratégie de caractérisation et de symbolisation de leur production comme les lignes qui suivent s'attacheront à le démontrer en s'appuyant sur les analyses des discours de ces acteurs.

Figures stylistiques privilégiées dans la mise en récit en image de la réalisation architecturale ou urbanistique

- **La personnification** : « *consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne* » (Fontanier, 1968, p.110)
- **la comparaison** : rapproche des termes ou des notions au moyen de liens explicites (outil de comparaison ;
- **la métaphore** : substitution analogique, elle transfère *implicitement* à une entité un terme en désignant un autre ;
- **la métaphore filée** : consiste à étendre une métaphore, à prolonger l'analogie, en créant un réseau sémantique cohérent au fil des lignes ;
- **la périphrase** : substitue à un terme propre et unique une expression imagée ou descriptive qui le définit ou l'évoque ;
- **la synecdoque** : est une forme particulière de la métonymie, elle implique une relation d'inclusion ou de dépendance matérielle ou conceptuelle entre le terme donné et le terme évoqué ;
- **l'hypotypose** : consiste à « *décrire une scène de manière si vive, si énergique, et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité* » (Morier 1998).

Ces différentes figures permettent de prêter « *aux idées physiques une forme étrangère qui les déguise sans les cacher, et les fait paraître avec bien plus d'avantages qu'elles ne paraîtraient sous leur forme ordinaire* » (Fontanier 1968, p.167). Utilisées ici pour caractériser et décrire les réalisations, elles assurent donc leur mise en valeur et « donnent au langage, *outre cette richesse et cette abondance si merveilleuse*, plus de noblesse et plus de dignité, plus de concision et plus d'énergie, plus de clarté et plus de force, *et enfin plus d'intérêt et plus d'agrément* » (*Id.*, 1968, p.167 souligné dans le texte). L'utilisation de ces différentes figures confère un pouvoir particulier au discours et permet de mettre en scène les productions de l'architecte-urbaniste en jouant sur la corde sensible, émotionnelle du destinataire.

2.1.1. Le récit poétique : des origines du projet à l'espace vécu

❖ *Le récit des origines : les visions du démiurge*

Au travers du discours, la réalisation se trouve souvent scénarisée, mise en fiction. Confiant dans le pouvoir du récit et des images, le grand architecte-urbaniste enfle les habits de l'écrivain, du metteur en scène, se prête au jeu d'un *story telling* bien littéraire. Le récit remonte parfois aux origines même du projet mettant ainsi en scène le *making-of*, l'acte de création lui-même. Ainsi, lorsque Christian de Portzamparc par exemple évoque dans *Voir et Ecrire* (Portzamparc, Sollers 2005) la naissance du projet du château d'eau à Marne la Vallée, l'une de ses premières réalisations marquantes, plutôt que de décrire la commande et les aspects techniques, choisi de livrer un véritable récit poétique. Plutôt que d'une commande, le château d'eau est avant tout né d'un rêve dans l'esprit du jeune artiste. Parler de la réalisation prend ainsi les allures d'une véritable construction narrative, d'une « *fable magique* » (Salmon 2008, p.62). L'architecte-urbaniste se livre ainsi à un véritable exercice de style narratif et poétique.

Le récit du rêve prémonitoire du château d'eau de Marne la Vallée par Christian de Portzamparc

« J'ai rêvé du premier bâtiment que j'ai réalisé, un château d'eau. Je me souviens d'une forêt, la nuit, un feu, une zone de lumière après la fête. Je crains le lever du jour qui sera la fin de la fête. Il y a une tour polygonale, éclairée par le feu. Elle a dix faces et sur chaque face dans une loge, il y a quelqu'un que je connais.

Ce qui est drôle, c'est qu'un concours de circonstances, de chance, de hasards, et sans doute une part de ma volonté propre m'ont amené à construire cette tour, quelques temps après. Sans jamais penser un seul instant à ce rêve. Longtemps après, en classant des papiers, j'ai retrouvé un texte, celui que j'avais griffonné le matin, au réveil de ce rêve. Et je m'en souvenais bien*. J'ai su que c'était elle, cette "construction de rêve".

Parfois, je rêve que je découvre des couleurs qui n'existent pas. Je suis émerveillé. J'ai l'impression que j'ai le don d'inventer de nouvelles couleurs, avec des pastels qui existent. J'ai la sensation d'être libéré avec les couleurs.

Un projet de tour, qui ne s'est finalement pas faite, au Japon, privilégiait l'idée de lumière et de couleur. Le bâtiment ne devait être qu'un support devant refléter une lumière électrique changeante, comme sculptée. J'avais expérimenté cela en petit, à la Cité de la musique, avec des fenêtres-niches acoustiques colorées. Dans un rêve, la salle devenait immense.

**Rêve (1969 ou 70), prémonition du château d'eau : Au pied des fougères, de grosses pierres me gênaient parfois. Je m'étais réveillé depuis quelque temps probablement et je venais de déplacer la couverture et d'aller chercher un porte-plume et du papier à dessin. La forêt était clairsemée. Dans cette fin de la nuit, l'humidité et la lumière se confondaient (comme une naissance). On aurait pu deviner comme un ciel d'aurore au-delà des arbres, ou une vaporisation de lumière venue du sol, lente et figée. Mais il y avait cette zone de lumière électrique qui me rendait à la nuit. Une des pièces*

de la grande bâtisse contre laquelle je m'étais endormi était allumée et projetait sur le taillis et le sol cette flaque jaune où l'atmosphère du soir se réfugiait. Avec elle, je pouvais croire encore à la nuit. Je comprenais maintenant (que je m'étais levé un peu) la composition polygonale et régulière de cette construction, probablement ouverte sur chacune de ses faces de hautes portes vitrées comme celles que j'avais en face de moi. (Je savais) Je pensais ne pas pouvoir dormir davantage et c'est ce qui m'avait poussé à chercher de quoi dessiner. Mais la lumière était insuffisante. »

(litt.5, Portzamparc, in Portzamparc, Sollers 2005, p.95-98)

En décrivant le rêve prémonitoire duquel est né le château d'eau, il met en scène sa réalisation comme le résultat d'une vision, et a ainsi recours à l'un des grands *topos* attaché à la figure du poète, souvent dépeint sous les traits du visionnaire. La réalisation apparaît donc avant tout comme une création sensible et poétique plutôt qu'une production technique et purement matérielle et son auteur comme un architecte-poète visionnaire. Cette présentation narrative du projet et de la réalisation révèle une véritable stratégie de mise en récit et en images. L'entreprise de fiction a pour enjeu de situer le discours dans le registre de l'appréciation sensible en provoquant une « *propagation des émotions* » (Salmon 2008, p.199).

❖ *Le récit du processus : de la naissance à la vie d'une réalisation*

Cependant, l'évocation des productions architecturales ou urbanistiques ne s'arrête pas au seul récit des origines. C'est en effet parfois tout le processus de conception qui devient le prétexte d'une histoire, d'un conte raconté par l'architecte-urbaniste. Celui-ci n'hésite pas à emprunter à la littérature ses genres narratifs à dimension biographique tels que le journal ou la vie¹. Le projet devient un véritable personnage dont le concepteur s'attache à narrer les différentes étapes de la vie : de la naissance à la mort.

L'un des exemples les plus aboutis de cette mise en récit du processus de conception est certainement le fameux *Naissance d'un hôpital : journal de travail* (1994) de Pierre Riboulet. Dès le titre même, l'hôpital se trouve personnifié. Il prendra vie au fil des pages, au fur et à mesure que son créateur l'élabore, devenant ainsi un personnage vivant. Pierre Riboulet livre donc une histoire, celle de la naissance et de l'évolution d'un projet qui va de son balbutiement, de la visite du site, et des premières idées, à sa réalisation et à l'observation des usages qui s'y déroulent. Les métaphores vivifiantes y sont nombreuses : « *la forme sort des doigts* » de son créateur, « *l'image qui s'est mentalement formée le premier jour est toujours là, elle bouge, s'étend, se ramifie, prolifère ou se rétracte* » (litt.7, 1994, p.43), tout comme les métaphores biologiques avec par exemple l'évocation du « *squelette de l'hôpital* » (litt.6, 1994, p.40). L'architecte évoquera même à deux reprises le processus de création comme « *enfentement* » (litt.8 et litt.11, 1994, p.51 et 72). À cette métaphore et au procédé de personnification du projet s'ajoutent les nombreuses comparaisons du travail de composition architecturale à celui de la composition littéraire, à

¹ La vie est un genre littéraire particulier, un peu désuet aujourd'hui mais très couramment utilisé notamment dans l'Antiquité, il permettait de raconter la vie des grands hommes, de personnages célèbres.

« l'art poétique de Céline », au « roman de vaste ampleur » ou encore à la composition musicale (litt.9, litt.12, litt.13 et litt.14, 1994, p.63, 97, 102 et 187).

L'évocation du résultat de ce long processus est également saturée de procédés stylistiques qui amènent à la lire comme un véritable récit littéraire, comme un conte merveilleux, qui fini bien évidemment, le *story telling* se finissant sur un *happy end*.

**L'évocation de l'hôpital Robert Debré comme espace vécu
ou le récit d'un résultat heureux**

« Aujourd'hui, le grand vaisseau est en marche. C'est un monde, une ville. Beaucoup de gens vont et viennent. Une grande activité règne qui va se développer encore. De nombreux circuits se croisent. Chacun porte en soi sa question, grave ou futile. La lumière est partout. Les enfants jouent comme autrefois sur cette colline. Dans l'enchevêtrement de ces destins, il y a maintenant ici un ordre secret, un fil qui relie, celui dont ce journal raconte la naissance. »

(litt.2, Riboulet 1994, p.17)

Naissance d'un hôpital : journal de travail apparaît ainsi certainement comme la tentative la plus approfondie de mise en récit d'un projet et d'une réalisation architecturale. L'histoire du projet et le processus de création s'y avèrent largement romancés. L'architecte y est mis en scène comme un démiurge seul face à son œuvre, en proie aux doutes, aux angoisses de la création. Le projet est décrit comme l'œuvre très solitaire d'un artiste coupé du monde. Le lecteur averti sur les modes de production architecturale contemporains ne peut manquer de s'interroger sur la véracité du récit qui semble relever bien plus d'une expérience retravaillée, mise en fiction et romancée que du simple journal. L'architecte semble en effet prendre quelques libertés avec la réalité des modes de productions, de construction des projets qui relèvent d'un travail de co-construction, implique une équipe et de nombreux échanges entre différents acteurs. Ayant fait l'objet d'un travail d'écriture élaboré, *Naissance d'un hôpital* semble ainsi relever au final au moins autant du conte et de la fiction que du récit d'une réalité vécue.

La mise en récit du processus créatif constitue l'une des grandes récurrences des propos et écrits des acteurs étudiés. Le récit s'avère parfois fragmenté et incorporé dans différents textes. Paul Chemetov raconte ainsi l'histoire du Muséum d'histoire naturelle dans différents discours qui s'avèrent réunis dans l'anthologie *Un architecte dans le siècle* (2002).

**Le récit du concours pour le Muséum d'histoire naturelle
par Paul Chemetov**

« Nous reportâmes le concours à la quasi-unanimité des voix d'un jury international, à la seule exception d'architectes français qui estimaient sans doute que notre projet était veuf d'un geste architectural, d'un événement identifiable. Nous aurions été plébiscités si d'aventure nous avions tenté de séduire par l'étrangeté de nos propositions : la reconstruction de la mémoire prise au sens propre, mer de glaces démontée pour suggérer l'entrechoc des icebergs aux pôles, construction d'une serre vitrée en avant de la façade sur jardin pour rendre "transparente" la science, avec, en

point d'ironie, la citation du bâtiment ancien, démolition de la bibliothèque et reconstruction d'un fortin contenant le savoir, bref l'incapacité, dans une action certes ambiguë, d'être moderne par un montage qui acceptait des pans entiers d'ancien, non simple décor mais cadre nécessaire, pâte évidente qu'un peu de levain devait éveiller, comme de leur trop long sommeil, ces bêtes aux abois dormantes... »

(litt.58, Chemetov 2002, p.258)

La narration proposée par Paul Chemetov répond aux règles d'un art romanesque. Rare et emprunté, le passé simple est utilisé comme temps du récit, de la narration. Au travers d'une métaphore, « *veuf d'un geste architectural* », le projet se trouve personnifié. S'ajoutent également de nombreuses autres métaphores d'un travail sur la mémoire simpliste, attendu par certains membres du jury mais rejeté par l'architecte : « *mer des glaces démontée pour suggérée l'entrechoc des icebergs aux pôles* », « *pâte évidente qu'un peu de levain devait éveiller, comme de leur trop long sommeil, ces bêtes aux abois dormantes* », soit autant d'expressions qui témoignent d'une certaine exagération et traduisent poindre une certaine ironie.

Si le Muséum s'avère être narré en tant que projet, il est également mis en fiction en tant qu'espace vécu dans le discours de l'architecte.

La mise en fiction du Muséum comme espace vécu

« Le Muséum est un lieu de parcours individuel qui sollicite l'intelligence du visiteur. Il provoque délibérément une enfance du regard, un émerveillement. À l'opposé de dispositifs inspirés de la machine à sous et du flipper, qui produisent une machination de la personne (au sens où elle devient machinale !), l'espace et la lumière mettent les visiteurs en situation, leur donnent le loisir, comme dans tout art, d'un rapport plus créatif au monde. »

(litt.18, Chemetov 2002, p.38)

L'architecte tente d'adopter le point de vue de l'utilisateur. Il met en récit les perceptions et pratiques qu'un acteur ordinaire pourrait avoir de sa réalisation en les situant dans le registre du plaisir perceptif, de l'« *émerveillement* », d'« *un rapport plus créatif au monde* » opposé à un mode perceptif technique, répétitif et abrutissant. La description relève ici de la pure fiction. Dans l'espace produit par l'architecte, elle met en scène un personnage d'utilisateur purement fictif né de l'imagination du concepteur. Cette fiction participe d'une véritable entreprise de promotion, de valorisation et de mise en scène de sa propre production comme espace vécu et approprié positivement par les usagers.

« *Le fond du sac, disait Le Corbusier vers la fin de sa vie, c'est d'émouvoir.* »

Pierre Riboulet (1994), *Naissance d'un hôpital*, p.51.

❖ *L'art de basculer dans le registre émotionnel*

Ces différents récits et mises en fiction répondent tous à un même enjeu et relèvent d'une même stratégie qui consiste à opérer un glissement du mode cognitif rationnel vers un mode d'appréhension plus émotionnel. Par rapport à un discours au style plat et technique, le récit ou la fiction permettent de changer de mode d'intelligibilité en ne faisant pas tant appel à « *l'intellect* » (Salmon 2008, p.6) des destinataires du discours (qu'il soit écrit ou oral) qu'à l'affect, qu'à leurs émotions. Plutôt qu'avec un jugement rationnel, distancié et critique, les auditeurs ou les lecteurs sont ainsi amenés à appréhender le discours « *avec cette part d'enfance qu'ils [ont] conservée* » (Id., 2008, p.6). Éviter le jugement, basculer dans le domaine de la croyance : l'enjeu est bien de faire « *croire de façon enfantine* » (Id., 2008, p.6).

La mise en récit et en fiction de la réalisation architecturale et urbanistique relève donc d'une véritable technique, d'une véritable stratégie de communication qui s'avère également être à l'œuvre dans d'autres champs professionnels notamment dans le monde des entreprises privées, ou dans le champ politique. En recourant à de telles pratiques de récit, en s'essayant à l'art de raconter des contes et des histoires, le faiseur de ville s'inscrit dans une tendance qui s'est accentuée à partir des années 1990 et a touché de nombreux milieux professionnels, le monde du management et de la communication politique et relève désormais d'« *une forme de discours qui s'impose à tous les secteurs de la société* » au point que certains chercheurs en sciences sociales se soient plus à parler de « *narrative turn* », d'« *entrée dans l'âge narratif* » (Id., 2008, p.8 et 9). Cependant, cette tendance s'avère plus ancienne chez les architectes-urbanistes qui ont recours à ce genre de procédés sur toute la période contemporaine, depuis la fin des années 1960. L'ouverture des champs disciplinaires à la fin des années 1960 et durant les années 1970 leur a en effet permis de se familiariser et de s'acculturer très tôt aux théories de l'analyse littéraire et de la sémiologie et de comprendre ainsi les atouts d'un tel mode de communication.

Les bénéfices d'une mise en récit et en images de sa production peuvent en effet s'avérer nombreux pour le faiseur de ville qui les utilise. En se situant sur le terrain de la narration et de l'émotion, de la description sensible, l'architecte esquivé des polémiques éventuelles concernant certains aspects techniques ou les usages de sa production. Christian Salmon a rappelé d'ailleurs combien la technique du *story telling* constituait un bon « *mode de résolution des conflits* » (2008, p.8). Au travers d'un *faire voir*, l'enjeu d'une mise en récit et en images relève donc bien d'un *faire croire* étant donné le « *pouvoir qu'ont les histoires de constituer une réalité* », de « *rivaliser avec la pensée logique* » (Id., 2008, p.11) et même de la supplanter. En se situant dans le registre de l'émotionnel, ce mode de communication relègue ainsi le jugement rationnel et donc la possibilité d'une critique au second plan. En respectant quelques règles telles que la vraisemblance, et s'assurant ainsi de précieux effets de réel, l'architecte-urbaniste entraîne son auditoire ou son lecteur dans un voyage poétique et sensible et remporte ainsi plus aisément son adhésion que s'il ne faisait appel à leur jugement rationnel.

L'art de la mise en récit constitue donc une « *réponse à la crise de sens* » (Id., 2008, p.13) des sociétés post-modernes, et plus précisément dans le domaine ici abordé, à la crise du sens de l'architecture et de l'urbanisme. Il permet de construire un sens partagé, et constitue ainsi un outil à l'efficacité redoutable. La « *magie du récit* » (Id., 2008, p.5), son pouvoir confèrent en effet une puissance symbolique particulière à la réalisation et à son producteur, qui apparaît ainsi sous les traits du génie, du créateur (doté d'un instinct et d'une sensibilité exacerbés, d'un pouvoir intuitif et visionnaire, d'une capacité émotionnelle et perceptive décuplée, etc.). Celui-ci se met implicitement en scène comme un démiurge, un visionnaire et tente de provoquer chez son destinataire une fascination pour son acte magique de création.

2.1.2. Construire un sens et une identité spécifique à la réalisation, l'inscrire dans la perspective d'une œuvre

❖ *Donner vie à la réalisation, en faire un personnage à part entière*

L'un des principaux procédés sur lequel repose la mise en fiction utilisé par tous les acteurs étudiés est la personnification de la réalisation ou du projet en cours. Personnifier l'édifice ou le fragment de ville produit ou à produire par l'architecte consiste à le décrire comme une personne, l'animer, lui donner vie. Grâce à cette « *figure d'expression par fiction* » (Fontanier 1968, p.111), le bâtiment ou le morceau de ville devient un personnage à part entière, parfois même le personnage principal d'une histoire que raconte l'architecte-urbaniste qui, le temps d'un discours enfle les habits du conteur.

Dans le film *Jean Nouvel : portraits et reflets* (André 1998) par exemple, Jean Nouvel se plaît à décrire le CLMBBDO qu'il a réalisé à Issy-les-Moulineaux comme « *très gai et vivant* » (litt.2, Id., 1998). En lui prêtant un caractère, il construit ainsi une identité sympathique et bonhomme à son propre bâtiment. Quelques années plus tard, dans un autre film consacré à la Fondation Cartier (Terzieff, Kendall 2000), ce même architecte personnifie à nouveau l'une de ses réalisations. Il évoque « *son caractère* » et « *son allure* » (litt.1) mais aussi son rythme de vie puisque « *le bâtiment est fait pour vivre en fonction du temps, en fonction du soleil, en fonction de ce qu'il contient* » (litt.1). Au travers de la dernière proposition, il entend ainsi souligner la capacité adaptative, évolutive du bâtiment qui se donne à lire comme un véritable exemple d'architecture vivante. Dans une même perspective stratégique, Christian de Portzamparc décrit sa Cité de la musique comme « *vivante, fluide, perçue dans l'expérience du parcours* » et évoque également « *dans cet écoulement du temps, de ses séquences, de ces ruptures et de ses dévoilements [...] l'émotion architecturale et musicale [qui] se répondent* » (litt.1, 1986, p.9).

En outre, le faiseur de ville prête également parfois à ses productions le pouvoir de la parole ou du chant. Empruntée à *l'Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry, la métaphore d'un édifice qui parle ou qui chante apparaît en effet filée chez Pierre Riboulet (litt.8, 1994, p.51, et litt.4, 2003, p.91) et Renzo Piano qui la reprennent à plusieurs reprises (litt.2, 2005, p. 24, et litt.29, 2007, p.147). Pour Pierre Riboulet, l'enjeu est par exemple d'arriver à « *construire un bâtiment, qui dise quelque chose* » et « *ce que dit cet hôpital, ce n'est pas que les chariots circulent à l'intérieur, que les infirmières et les médecins se déplacent de là à là* » mais « *ce qu'il dit essentiellement, ce sont des proportions, des volumes, de la lumière,*

des contrastes, des ombres, des matières matérialisées d'une certaine manière et unifiés par un thème sous-jacent qui organise l'ensemble d'un bout à l'autre » (litt.2, 2003, p.88).

Véritable personnage, la réalisation peut être décrite jusque dans son comportement, son attitude. Ainsi, dans un film réalisé sur l'une de ses productions, le stade Charléty, Henri Gaudin explique que les différents éléments qui composent l'édifice apparaissent en « *état de parenté* » (litt.2, Terzieff, Carrière 2000). Le stade est un bâtiment qui se fait « *dans le regard d'autres bâtiments* », et tente « *toujours [de] faire un pas vers l'autre* », s'efforce de ne « *jamais rester enfermer dans sa propre solitude, dans son propre, dans son pauvre moi* » (litt.4, Terzieff, Carrière 2000). Il est aussi comparé par son concepteur à ces grands équipements de l'Antiquité telles que les théâtres grecs également personnifiés, notamment le Colisée « *qui tout à la fois embrassent, enlacent et en même temps s'ouvrent, s'ouvrent au ciel* » (litt.5, Terzieff, Carrière 2000). Le stade est ainsi décrit comme un être animé, doté d'une vie et manifestant un comportement accueillant et amical envers les bâtiments qui l'entourent.

Enfin, sans aller parfois jusqu'à conférer à son bâtiment les qualités d'une personne, l'architecte recourt à certaines métaphores qui permettent de vivifier, d'animer la réalisation en utilisant notamment des verbes d'action et de mouvement. L'exposition itinérante d'IBM qui fut installée dans une vingtaine de capitales européennes de 1982 à 1984 est ainsi appelée par Renzo Piano qui en fut le maître d'œuvre « *la créature* », et comparée à une « *salamandre* » qui « *se modifie en fonction des conditions ambiantes et de l'emploi de l'espace* » (litt.3, 1985, p.149). Evocateurs de mouvements, les verbes d'action sont également utilisés pour raconter une histoire qui reste pourtant à écrire puisque le musée d'art moderne à Sarajevo de Renzo Piano est alors encore un projet : « *le musée devrait surgir aux abords de la vieille ville, près d'un quartier populaire, là où se dressait le musée de la Révolution* » (litt.17, 2007, p.86).

La mise en récit et en images des réalisations repose donc souvent sur l'utilisation de figures telles que la personnification ou les métaphores mais aussi par exemple sur la mobilisation de certains verbes d'action habituellement destinés à évoquer des êtres animés. Utilisés « *pour rendre une pensée plus sensible ou plus riante, la produi[re] sous des couleurs, sous des traits qu'elle n'a pas naturellement, ou lui prêt[er] les traits, les couleurs d'une autre pensée* » (Fontanier, 110), ces différents procédés permettent de donner vie à la réalisation architecturale ou urbanistique, d'en faire un personnage à part entière et de frapper ainsi l'imagination du destinataire et donc de permettre au charme du récit d'opérer.

❖ *Recourir à des images spécifiques, singulariser la réalisation*

La qualité d'un conte, d'une histoire se mesure aussi à son originalité et, lorsque l'architecte-urbaniste met en récit l'une de ses productions, il s'attache aussi à la mettre en scène comme une création unique présentant des attributs particuliers. Un grand nombre de productions s'avère ainsi décrit au travers de métaphores spécifiques qui reviennent d'une manière récurrente pour qualifier une même réalisation ou un même projet. La métaphore filée, en tant qu'elle prolonge et s'étend sur plusieurs moments du discours, voire sur différents discours, constitue, avec la comparaison, l'un des principaux procédés participant à cette stratégie de construction d'une identité spécifique à chaque réalisation. Ces figures permettent en effet d'élaborer une image spécifique et séduisante de la réalisation ou du projet.

Le réseau sémantique que s'efforce de construire le faiseur de ville en ayant recours à des métaphores filées peut être en cohérence avec la destination du bâtiment, avec le rôle social qu'il assume. Ainsi, le stade Charléty est décrit par son propre concepteur comme la « *métaphore même de la marche ; de l'enlacement, de la course* » (litt.3, Gaudin in Horn et al. 1996). Cette métaphore est filée sur différents discours. Elle est employée dans un autre film réalisé sur cette même production architecturale (Terzieff, Carrière 2000) qui l'évoque à nouveau comme symbole d'une « *suspension* », de la « *course* », comme une « *métaphore du mouvement* » (litt.3, *Id.*, 2000). Le bâtiment se trouve ainsi décrit au travers d'attributs qui caractérisent habituellement le sport, et donc l'activité que l'édifice a à charge d'accueillir. Dans les deux films dédiés à cette réalisation, une autre image apparaît également récurrente. Le stade est en effet comparé à plusieurs reprises au « *théâtre antique* » (litt.3, Gaudin in Horn et al. 1996), et, non sans une certaine emphase, à un « *lieu qui rassemble des mortels* » comme le Colisée (litt.5, Gaudin in Terzieff, Carrière 2000).

Dans *Naissance d'un hôpital : journal de travail* (1994), Pierre Riboulet également a recours à une série de métaphores et de comparaisons qui, tout au long de l'ouvrage, décrivent l'hôpital qu'il est train de concevoir comme une composition musicale. Il évoque ainsi sa tentative d'insuffler « *la rigueur et la souplesse de la fugue dans ce bâtiment* » (litt.6, 1994, p.40). Quelques dizaines de pages plus loin, il compare également cette composition architecturale à la composition d'un « *oratorio* » (litt.12, 1994, p.97). Dans ses *Ecrits et propos*, la comparaison resurgira à nouveau plusieurs fois (litt.2, litt.13, 2003, p.88 et 185) et l'hôpital sera décrit au travers de deux gradations comme le résultat d'une volonté de création de « *mouvements, des variations, des contrechamps* », « *comme une dimension symphonique comportant son ouverture, ses temps forts, ses plages de calme, son final* » (litt.14, 2003, p.187).

Dans le livre de Patrice Goulet (litt.3 et litt.21, 1987, p.68 et 169), Jean Nouvel dépeint son projet de la Tête de la Défense à plusieurs reprises comme une « *mise en carreau de l'horizon* » ainsi que dans son dialogue avec Jean Baudrillard (litt.8, 2000, p.90). Le bâtiment devait « *fermer l'horizon par l'horizon lui-même* » (litt.3, Goulet 1987, p.68). Le projet est également décrit au travers de métaphores poétiques comme une « *grille évanescence* » permettant des « *couchers de soleil mathématiques* » (litt.3, Nouvel in Goulet 1987, p.68). Evoquant dans ses entretiens avec Robert Bordaz et Renzo Cassigoli également ses projets alors en cours selon un procédé identique de métaphore frappante et originale, spécifique à un projet particulier. La Potsdamer Platz à Berlin se voit décrite par son concepteur, Renzo Piano comme l'« *interprète d'une ville qui n'existe plus* » (litt.2, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.81). La métaphore poétique permet de souligner le particularisme du projet berlinois. Le siège du Sole 24 ore est également décrit comme « *la métaphore d'un palais milanais* » (litt.31, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.149).

Ainsi, la description d'un projet ou d'une réalisation repose souvent sur le principe de retour des mêmes images. Les métaphores filées permettent de construire un réseau sémantique cohérent pour une même production et de conférer ainsi un caractère spécifique à l'œuvre construite ou à venir. L'originalité des images utilisées permet en effet la mise en exergue de traits spécifiques. Les images particulières et récurrentes utilisées pour caractériser une même réalisation ou un même projet permettent de leur construire une identité singulière et frappante.

❖ *Inscrire la réalisation dans la perspective d'une œuvre*

Si l'architecte-urbaniste s'attache à construire une identité spécifique, un sens particulier à chacune de ses réalisations et à chacun de ses projets et s'efforce de les faire apparaître sous les traits de l'originalité et donc les distinguer les uns des autres, il se doit également d'imposer sa propre marque, sa propre touche à la réalisation et les faire apparaître comme inscrites dans un ensemble, comme différents aspects de son œuvre. Pour ce faire, cet acteur a recours de manière récurrente à certaines images utilisées pour désigner ses différentes productions. Le retour de ces images permet d'imprimer une certaine cohérence à son œuvre. Elles permettent en effet de renvoyer à un univers spécifique à chaque producteur d'espaces et de construire une image publique de faiseur de ville distincte de celle de ses concurrents. Pour aborder ce phénomène, plutôt que de m'appuyer sur une série d'illustrations comme dans les lignes précédentes, il semble ici plus pertinent de s'attacher à un exemple particulier particulièrement symptomatique de cette tendance et de le développer davantage. Cet exemple permettra d'analyser la manière dont se construit un univers spécifique attaché à une œuvre et une grande figure d'architecte. Dans cette œuvre, chaque production entre finalement pour partie en résonance avec ses semblables. Je me concentrerai sur le cas de Jean Nouvel, de l'imaginaire qu'il met en scène et qui repose sur quelques constantes. Cet imaginaire se donne à voir comme un univers à la fois *high tech* et poétique, nocturne qui se joue constamment de la lumière et des effets de transparence et d'opacité qu'elle rend possible.

Cette dimension technologique, *high tech* ressurgit en effet constamment dans les discours de Jean Nouvel. Il évoque ainsi l'un de ses projets à Clermont-Ferrand en décrivant « *le macadam [qui] pénètre dans l'immeuble par un large pont-levis au-dessus d'un effondrement du sol naturel, un cratère* » (litt.4, 1987, p.68). L'opéra de Tokyo, pour lequel l'architecte proposa un projet, est mis en scène au travers d'une série de métaphores. Dans l'imagination de son concepteur et dans son discours, il se donne à voir comme un « *capot* », « *un monolithe déformé par une énergie contenue* », ou encore une « *coque de bateau* » (litt.9, 1987, p.123). Le projet se trouve ainsi théâtralisé au travers de différentes images renvoyant à un imaginaire technologique et notamment à la voiture qui incarne l'instrument moderne de la liberté et une certaine esthétique. L'opéra de Lyon est par exemple comparé à « *une forme de carrosserie* » (litt.2, Nouvel in Van Zele 1993). Cependant, cet imaginaire technologique n'est jamais mis en scène comme un univers impersonnel froid et technique mais bien plutôt présenté comme profondément poétique : « *pourquoi un bardage est-il beau ? Comment prend-il l'éclat du soleil ?* » (litt.10, 1987, p.128).

L'univers créatif revendiqué par Jean Nouvel appartient aussi à celui de la nuit, un monde aux couleurs sombres. La métaphore de la salle de l'opéra de Lyon comme « *symphonie de noirs* » ou sa comparaison avec « *un piano noir très très laqué* » en témoignent (litt.2, *Id.*, 1993). Cet univers se donne aussi à lire comme celui d'un créateur qui plaît à jouer des jeux de lumière. Ses réalisations ou ses projets sont donc aussi souvent évoqués au travers de leurs effets de transparence, d'opacité. Grâce à une série de métaphores poétiques, le projet de l'opéra de Tokyo était par exemple décrit comme un monde dans lequel « *les rideaux de lumière "transmettent" le visiteur d'un lieu à l'autre* », un univers se jouant des frontières et de la matérialité dans lequel « *le mur est immatériellement* » et « *la porte absente* » (litt.9, Goulet 1987, p.123). Lorsqu'il revient aussi sur la réalisation de

Nemausus dans un film qui lui est consacré (Copans, Neumann 1996), l'architecte revient sur la manière dont il a conçu le projet dans lequel finalement « *on s'intéresse au reflet, au contre-jour, on s'intéresse aux couleurs, à la vie de la nuit, à tout ce qui est de l'ordre de la nuance, cette relation de la lumière au temps, et même à l'heure* » (litt.2, Nouvel in Copans, Neumann 1996).

2.1.3. Le caractère convenu de certaines images

Si certaines figures de styles, certaines images qui enrichissent le discours des grands architectes-urbanistes sont profondément originales, d'autres semblent beaucoup plus convenues. Certaines images apparaissent en effet en relation directe avec la destination du bâtiment, le rôle qu'il a ou qu'il aura à assumer. Quelque peu attendues, elles surprennent donc assez peu le destinataire du discours. Utilisées par différents acteurs, d'autres reviennent également de manière régulière dans les discours et, de fait, n'échappent donc pas à une certaine banalité.

❖ *Des images en lien avec la destination de la réalisation*

Certaines images utilisées par les architectes pour caractériser leurs œuvres s'avèrent profondément liées aux pratiques que la réalisation ou le projet ont pour vocation d'accueillir. Ces acteurs étudiés ont notamment beaucoup produit de grands équipements culturels et se sont largement plus à jouer sur l'imaginaire qu'ils convoquent. Ainsi, l'hôpital pour enfants Robert Debré s'est largement vu associé par son concepteur à l'univers du drame et de la mort. Il a été mis en scène comme expression du « *tragique* », comme « *composition avec la mort* » (litt.6, 1994, p.40). Produite par le même architecte, la bibliothèque de l'Université Paris VIII se voit quant à elle comparée à un livre, Pierre Riboulet évoquant son « *caractère d'objet unique, précieux et raffiné comme est le livre* » (réf.19, 2003, p.219) ou encore lorsqu'il décrit la lumière de cette réalisation comme « *métaphore de la connaissance* » (réf.21, 2003, p.224). S'étant spécialisé dans les grands équipements publics et notamment culturels, l'architecte convoque à chaque fois l'univers qui pourrait être "naturellement" associé à l'édifice en fonction de sa destination (soit le monde tragique et morbide lorsqu'il s'agit d'évoquer l'hôpital ou celui de la connaissance, du savoir et du livre pour les bibliothèques).

Souvent amenés à construire de grands équipements culturels destinés aux pratiques musicales, les architectes se plaisent constamment à mobiliser l'univers qui lui est attaché. Ils ont ainsi recours à des images attendues, consensuelles de leur réalisation ou de leur projet en cours. Si elles renvoient à l'imaginaire de l'architecte du fait de la couleur noire que Jean Nouvel se plaît constamment à faire comme sienne à célébrer comme une des marques de son imaginaire, la métaphore de la salle de l'opéra de Lyon comme « *symphonie de noirs* » et sa comparaison à « *un piano noir, très, très laqué* » (litt.2, Nouvel in Van Zele 1993) évoquent également d'une manière assez convenue l'univers de la musique. Même procédé chez Renzo Piano qui, décrivant son travail pour le grand auditorium de Rome, évoque une véritable métamorphose, l'architecte se transformant lui-même en musicien : « *tu es la ville de Rome, tu es les musiciens* », « *tu opères alors une nouvelle métamorphose : tu n'es plus seulement architecte, ou urbaniste, tu es aussi musicien* » (litt.20, Piano, Cassigoli 2007).

Avec la mobilisation d'autres figures, d'autres procédés rhétoriques, la stratégie est la même chez Christian de Portzamparc qui compare son architecture à un « *art du mouvement* » (litt.1, 1986, p.9) et se plaît à jouer sur un rythme ternaire dans son discours pour lui conférer ainsi, à la manière d'une composition musicale, une certaine mélodie : « *vivante, fluide, perçue dans l'expérience du parcours* », « *dans cet écoulement du temps, de ses séquences, de ces ruptures et de dévoilement* » (litt.1, 1986, p.9).

❖ *Le retour de certains de clichés*

D'autres images reviennent également régulièrement dans les discours des acteurs étudiés, sans qu'elles ne soient en lien avec la destination du bâtiment. Pour les étudier, la réflexion s'appuiera sur quelques exemples révélateurs qui constituent des réseaux d'images particulièrement mobilisés par les grands faiseurs de ville.

- *L'imaginaire organiciste : la réalisation comme corps*

Les métaphores ou comparaisons biologiques constituent des procédés régulièrement utilisés. Dans un film de 1996 consacré au stade Charléty, les structures de cette réalisation sont dépeintes par l'architecte comme des « *squelettes de vertébrés* » (litt.1, Horn et al. 1996). La métaphore se voit filée sur plusieurs discours et se retrouve employée quelques années plus tard dans un autre film sur ce même stade (litt.1, Terzieff, Carrière 2000). Pierre Riboulet également emploie cette même image. Il compare en effet les réseaux techniques de l'hôpital à son « *squelette* » (litt.6, 1994). La métaphore de l'« *enfantement* » est également utilisée pour désigner le processus de conception, le travail de l'architecte, le père de l'œuvre (litt.8, 1994, p.51).

Visant à établir un parallèle entre la réalisation ou un objet urbanistique ou la ville elle-même et le corps humain ou animal, ces images biologiques s'avèrent être une constante des discours des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture qui transcende en partie les référentiels. Jean-Pierre Frey expliquait en effet que « *diagnostics hygiénistes et représentations métaphoriques de la ville comme être vivant et corps malade sont les deux grands axes de structuration des interprétations dans l'épistémè urbanistique naissant* » (1999). Selon lui, la métaphore organiciste doit donc se lire comme un « *héritage des courants hygiénistes (et de leur vision médicalisante formalisée en diagnostic) et de l'appréhension globale de la ville (comme être historique) à partir des sciences humaines* » (1999). Sylvia Ostrowesky observait également que, chez les urbanistes du référentiel moderniste, la métaphore de la ville comme organisme prédominait. Elle constatait la « *permanence de cette référence à l'image du corps* » (1980, p.153). Deux types de métaphores s'avéraient plus précisément dominantes chez ces acteurs étudiés par la chercheuse : les métaphores technicistes, notamment mécaniques et les métaphores biologiques visant à décrire la ville comme un organisme¹. Si la métaphore biologique, organiciste apparaît comme une constante chez ces différents professionnels, certaines nuances doivent cependant être soulignées. Par rapport au référentiel moderniste en effet, les

¹ Sylvia Ostrowesky explique plus précisément que « *la ville, comme si elle ne pouvait être totalement pensée en elle-même alterne, dans ses images entre deux figures clefs du savoir ; la machine et le vivant. Machine, elle est l'œuvre de l'homme. Vivante, elle est figure de l'homme* » (1980, p.149).

images organicistes utilisées par les grands architectes-urbanistes contemporains sont complétées par de nombreux procédés de personnification, comme j'ai eu l'occasion de le démontrer précédemment. Plus qu'un simple corps, la réalisation devient, dans les discours contemporains, une véritable personne.

- *L'imaginaire urbain : la réalisation comme ville*

Renvoyant à l'imaginaire urbain, deux autres figures, deux autres tropes, la synecdoque et la métonymie se retrouvent également d'une manière récurrente dans les discours des acteurs étudiés. La synecdoque permet de décrire la réalisation ou le projet en cours comme une ville, en les désignant donc par l'entité qui l'englobe. Non sans une certaine emphase, Pierre Riboulet évoque par exemple l'hôpital Robert Debré comme un « monde », une « ville » (litt.2, Riboulet 1994, p.17). L'association revient quelques dizaines de pages plus loin lorsqu'est évoquée la « ville-hôpital », et que l'édifice se voit décrit comme « une manière de ville, à lui tout seul, qui doit donc avoir ses rues, ses places, ses lieux d'échanges et de relations » (litt.5, 1994, p.34).

Au travers d'une métonymie, le projet ou la réalisation peuvent également se voir associés à certains des attributs de la ville. Christian de Portzamparc décrit par exemple les différents ensembles qui composent le conservatoire de la Cité de la musique comme des « métaphores de rues » (litt.1, Portzamparc in Gaucherand 1994).

- *L'imaginaire marin : de multiples images*

L'imaginaire marin fait partie des autres grands classiques mobilisés dans les discours des grands architectes-urbanistes. Henri Gaudin évoque par exemple l'armature du stade Charléty qu'il a réalisé comme un « système de mats et d'auvents » (litt.2, Gaudin in Horn et al. 1996). Quant à lui, Jean Nouvel décrit le CLMBBDO à Issy-les-Moulineaux au bord de l'eau au travers de la « métaphore de l'huître » (litt.2, Nouvel in André 1998). Dans un autre contexte, il dépeint la terrasse extérieure de la Fondation Cartier comme « le pont d'un bateau » « protégé du vent » (litt.2, Nouvel in Terzieff, Kendall 2000). Chez Renzo Piano, la description du projet Leonardo, un village technologique à Gênes repose elle aussi sur une métaphore marine filée. La production à venir se voit décrite comme « un porte avion pacifique », l'une de ses pièces comme « le pont d'un navire » (litt.32, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.155). L'architecte lui-même se plaît à se comparer à un « mousse génois » (litt.33, *Id.*, 2007, p.160). Confortant cet usage, cette tradition descriptive de recours à un imaginaire marin, le journaliste Frédéric Edelmann décrit le travail de Renzo Piano au travers une série de métaphores marines. Beaubourg se voit ainsi dépeint comme « le grand navire parisien » (litt.b", Edelmann in Masbouni 2005, p.71-73).

Si elles se retrouvent chez de très nombreux architectes-urbanistes, c'est certainement chez Pierre Riboulet, que les images qui renvoient à l'univers marin reviennent le plus comme un *leitmotiv*. L'hôpital Robert Debré devient ainsi dans le discours de l'architecte « le grand vaisseau » (litt.2, Riboulet 1994). La métaphore se trouve filée durant tout l'ouvrage et vient ponctuer régulièrement la description de l'hôpital. Le site lui-même se donne à voir comme le lieu des « laisses de la ville comme on dit laisses de hautes mer » et l'une des premières images du projet l'envisage comme une « vaste conque à gradins » (litt.3, Riboulet 1994, p.19). Alors qu'est évoqué le travail de composition qui doit rester invisible et ne pas transparaître dans la réalisation finale (la technique de composition n'étant

qu'un moyen pour réaliser l'œuvre), le futur usager est envisagé comme « *le passager du navire* », qui « *ne doit pas savoir ce qui se passe dans les soutes* » (litt.9, 1994, p.63). Au fil des pages, le réseau d'images marines continue de s'enrichir, l'hôpital est comparé à un « *grand paquebot* » (litt.14 1994, p.107). Alors que le travail de conception touche à sa fin et que l'architecte envisage de clore son journal, « *c'est encore l'image de la mer qui revient* ».

La métaphore marine en clôture du journal sur l'hôpital Robert Debré de Pierre Riboulet

« J'arrête ici ce petit texte puisque je ne pourrai, dans les quinze jours qui restent, continuer de m'y tenir. Au terme de ce travail harassant et passionnant, je mesure le chemin parcouru, et je sens combien il m'a transformé moi-même. Mentalement je peux refermer la boucle et retourner, comme au mois de mai, sur le terrain. Je peux marcher dans la grande galerie, longer en balcon le jardin d'hiver, aller jusqu'au belvédère tout à l'ouest et m'y reposer un peu. Je domine la ville et sa rumeur, l'horizon est fait d'une multitude de gens, de mouvements, d'activités, de choses construites. C'est encore l'image de la mer qui revient, la ville vient battre ici, au pied de ce rocher sur lequel je suis, pour y déposer son écume.

L'hôpital est derrière moi dans le temps et dans l'espace, il est comme ce rocher qui résiste et qui protège. La vie est là tout autour, qui peut s'arrêter à tout instant de battre, comme fait la ville. Il faut donc qu'il y ait ici un lieu capable de lutter contre la mort, de résister, de protéger. Un lieu d'ancrage. »

(litt.16, Riboulet 1994, p.120)

Pierre Riboulet utilise également cette métaphore pour évoquer ses autres réalisations. La bibliothèque de Limoges est ainsi décrite comme « *un immense vaisseau intérieur éclairé par les trois cônes de lumière* » (litt.17, 2003, p.205). Toute une série d'images marines se voit également convoquée lorsqu'est décrite la bibliothèque universitaire de Saint-Denis. Les métaphores de l'« *ancrage* » et du « *vaisseau qui flotte sur la ville* » (litt.18, 2003, p.214), du « *paquebot, hétérotopie par excellence, lieu détaché, flottant, coupé du monde, relié au monde* », ou encore d'un « *Moby Dick insaisissable, l'horizon infini de la culture accumulée, la ligne de flottaison du bâtiment au-dessus de l'avenue, le rêve d'un autre monde dans ce vaisseau* » (litt.21, 2003, p.224) constituent autant d'exemples de l'omniprésence de « *ce thème de la traversée [qui] l'anime tout entière* » (litt.18, 2003, p.214).

Ces imaginaires organiciste, urbain et marin constituent trois exemples forts de réseaux sémantiques mobilisés d'une manière récurrente par les grands faiseurs de villes dans leurs stratégies de mises en scène de leurs projets ou réalisations. Ils permettent de constater qu'au-delà de la recherche de distinction (qui se traduit par l'usage de procédés littéraires spécifiques, originaux), le grand architecte-urbaniste a aussi le souci de s'appuyer sur des figures plus convenues utilisées également par ses confrères et qui font partie des usages répandus dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme.

Du fait de leur caractère rebattu, relevant d'un codage un peu facile, ces procédés pourraient se lire comme autant de clichés, de signes d'une élégance convenue manquant

d'originalité. Particulièrement récurrents, certains semblent même relever du véritable poncif. Cependant, ce caractère banal leur confère aussi les qualités de *topos*, de *lieux communs* et en fait autant de procédés *partagés* qui permettent à l'architecte-urbaniste de faire la démonstration de sa maîtrise des usages et conventions en vigueur dans les champs auxquels il appartient. En faisant appel à des images convenues, familières aux destinataires de ses discours, ces procédés permettent donc à cet acteur de répondre aux nécessités d'une certaine conformité et d'affirmer son adhésion aux univers sociaux dont il dépend. Le recours à des images originales ou au contraire convenues constitue donc une véritable ressource dans la stratégie ambivalente de l'architecte, d'un balancement constant entre impératif de la distinction et nécessité de la conformité.

2.1.4. Une mise en scène « *intentionnelle* » et stratégique de la réalisation ou du projet

La mobilisation de procédés littéraires pour évoquer la réalisation ou le projet relève d'une véritable stratégie consciente et réfléchie. Un indice permet de mesurer le caractère intentionnel de cette pratique. Les grands architectes-urbanistes se plaisent à utiliser une terminologie relevant d'un métalangage. Les concepts empruntés à la linguistique, à la stylistique ou plus largement à la rhétorique fleurissent en effet dans leurs discours et permettent de mettre en évidence à la fois l'intentionnalité et la maîtrise de ces outils par ces acteurs. L'utilisation du discours sur la littérature par les architectes-urbanistes indique leur conscience des procédés qu'ils emploient mais aussi leurs efforts réflexifs. Les grands architectes-urbanistes intègrent ce métalangage dans leurs discours pour désigner leur propre travail de description du bâtiment. Aussi, non seulement l'architecte se plaît à décrire et mettre en scène sa production mais en plus, au sein du même discours, il analyse ce travail de description.

Le discours décrit sa propre élaboration comme s'il s'analysait lui-même en train de se faire dans une sorte de mise en abyme. Quand Pierre Riboulet évoque le « *squelette de l'hôpital* », il déclare ainsi « *encore une métaphore biologique !* » (litt.6, 1994). Le même genre de logique se retrouve chez Renzo Piano qui décrit le siège du Sole 24 ore comme « *la métaphore d'un palais milanais* » (litt.31, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.149), chez Henri Gaudin qui parle du stade Charléty comme d'une « *métaphore même de la marche ; de l'enlacement, de la course* » (litt.3, Gaudin in Terzieff, Carrière 2000), de Jean Nouvel qui décrit le CLMBBDO comme « *métaphore de l'huître* » (litt.2, Nouvel in André 1998), ou Christian de Portzamparc qui évoque les « *métaphores de rues* » (litt.1, Portzamparc in Gaucherand 1994) de la Cité de la musique. Les architectes construisent donc sciemment des stratégies discursives en connaissant les règles de la rhétorique et en ayant conscience de l'importance des enjeux que recouvre cette pratique discursive par rapport à l'acte de construire, des enjeux d'un « *dire* » qui s'attache à décrire et mettre en scène le « *faire* ».

2.2. Mettre en scène sa capacité à parler de la ville

Les procédés littéraires s'avèrent largement utilisés pour parler de la ville. Comme la seconde partie de cette thèse s'était attachée à le démontrer, la ville constitue désormais un enjeu primordial pour les architectes. Les mutations de leur métier, la concurrence à laquelle ils se trouvent confrontés au sein de la maîtrise d'œuvre (dans laquelle ils ont perdu leur place privilégiée de chef d'orchestre et apparaissent désormais comme des acteurs parmi d'autres), mais aussi l'évolution des processus socio-spatiaux (notamment la complexification des processus d'urbanisation) poussent ces acteurs à élargir leur champs de compétences et à investir l'urbanisme et donc une autre échelle de travail. « *Dépasser le strict cadre traditionnel de l'édifice architectural pour rejoindre l'urbain* » (Violeau 2005, p.74) a également permis à ces architectes de se positionner d'une manière distinctive par rapport à leurs prédécesseurs dont les objets « *solitaires* », « *décontextualisés* », ne tenant pas compte de l'existant et de la ville environnante, avaient été particulièrement critiqués. Ainsi, ces acteurs contemporains ont exprimé clairement leur volonté de proposer une architecture dite « *urbaine* ».

Le discours leur donne l'occasion de manifester leur souci de la question urbaine, d'investir la ville et les espaces qui la composent comme objet de réflexion. Décrire la ville et de ses espaces prend chez ces grands producteurs d'espaces l'allure d'un véritable exercice de style, d'une évocation très littéraire et poétique. La devise qu'ils appliquent pour en parler semble pouvoir être résumée par cet aphorisme « *décrire plutôt que prescrire* » (Novarina 2004, p.59). Au travers de l'exemple de Bernardo Secchi, Gilles Novarina se plaisait en effet à aborder cette tendance contemporaine du faiseur de ville qui « *se fait promeneur* », adopte le ton du « *récit* » et de la « *description* » (*Id.*, 2004, p.68) et s'inscrit désormais dans une approche sensible, sensitive du fait urbain. Pour évoquer cette approche, différents procédés littéraires sont employés et participent à fonder le « *mysticisme de la sensation élargie par le jeu du langage* » (Bourdieu 1998, p.183). Les pages qui suivent s'attacheront à préciser les modalités de cette évocation de la ville et des espaces qui la composent, en précisant les différents ressorts stylistiques qu'utilisent les grands architectes-urbanistes pour mener à bien cette entreprise.

2.2.1. Évoquer la ville...

Les grands faiseurs de ville s'attachent à évoquer la ville comme une entité générique, symbolisant le principe même de l'urbanité et de toutes les valeurs attachées à cette figure (*la ville*). Ils se plaisent aussi à décrire *des villes* particulières, celles sur lesquelles ils ont travaillé, auxquelles ils sont personnellement attachés comme leur ville natale ou une ville visitée et aimée, mais également certaines villes imaginaires qui ont contribué à forger leurs représentations individuelles. Ce sont ces différentes villes, de la ville générique aux villes particulières qu'il convient de décliner.

❖ La ville générique

La ville en tant qu'entité générique est devenue l'un des objets incontournables de discours des grands faiseurs de villes contemporains. Ce thème se retrouve dans tous les écrits et propos des acteurs étudiés. L'inflation du mot ville, présent dans de nombreux titres d'ouvrages, de conférences, de films, d'entretiens de ces acteurs en est un indice parmi bien d'autres avec, par exemple, pour n'en citer que quelques-uns : *Merci la ville !* (Cantal-Dupart 1994), *L'amour des villes* (Fortier 1994), *20 000 mots pour la ville* (Chemetov 1996), *La fabrique des villes* (Chemetov 1992), *La ville vue par Paul Chemetov* (Pain 1992), *Créer la ville, paroles d'architectes* (Edelmann 2003c), *La forme d'une ville* (Chemetoff 2003), *La ville franchisée* (Mangin 2004), *Le temps de la ville : l'économie raisonnée des tracés urbains* (Mangin, Panerai 1988), *Son image de la ville* (Portzamparc 1994), *Penser la ville heureuse* (Masboungi 2005), *Penser la ville par les grands événements* (Masboungi 2004), etc. La ville, que non sans ironie, Paul Chemetov qualifie de « *mot magique* », « *une trompette de ralliement* » (litt.87, Chemetov 2002, p.379) mais que pourtant, tout comme ses confrères, il investit massivement comme objet de réflexion et de discours.

Pour évoquer la ville, les grands architectes ont tendance à recourir de manière récurrente à certaines images qui structurent leur imaginaire. Ainsi, la métaphore de la ville comme texte revient très régulièrement. Pour Paul Chemetov par exemple, « *la ville commencerait à vivre, donnerait envie de la parcourir, d'y marcher pour la déchiffrer* », une ville « *arpentée par les piétons, ou dans la lecture rapide de l'automobiliste, comme un livre, raconterait son histoire, ses histoires* » (litt.2, 1996, p.18-19). La métaphore se trouve d'ailleurs filée par cet architecte puisque sont évoquées également dans ce passage « *la clôture privée et la grille du jardin public [qui] racontent d'autres aventures, un autre usage* ». Chez Christian de Portzamparc, cette image de la ville-texte se trouve aussi convoquée. Dans l'un de ses discours (Nouvel, Portzamparc 2000), il évoque les « *écritures architecturales* » (litt.1, *Id.*, 2000), mais aussi « *l'écriture des murs de la ville* » (litt.2, *Id.*, 2000), et décrit ce qui correspond à une « *rue bien écrite* » (litt.3, *Id.*, 2000). Michel Cantal-Dupart exploite également cette métaphore textuelle, d'une ville qui « *s'écrit par morceaux de littérature* », « *hante nos histoires de voyages, mais elle se lit aussi dans ses murs* » et « *se lit dans ses signes* » (litt.14, 1994, p.79)¹.

La **métaphore organique** fait également de nombreuses apparitions dans les discours des acteurs étudiés. Paul Chemetov évoque le « *corps de la ville* », l'« *ossature des îlots et des rues* » qui la composent (litt.80, 1996, p.348). La ville se trouve également très régulièrement personnifiée. Paul Chemetov la compare à un « *jeune enfant* », elle « *marche aussi par un déséquilibre sans cesse rétabli* » (litt.6, 1995, p.23). Michel Cantal-Dupart explique quant à lui que « *l'âme d'une ville ne se décide pas, elle naît du mélange de sa forme et de ses êtres auxquels viennent s'ajouter de subtils ingrédients pour lui créer un état d'âme* » (litt.1, Cantal-Dupart in 1994, p.15). Quelque peu convenue, cette métaphore est d'ailleurs filée et reprise quelques dizaines de pages plus loin où est à nouveau évoquée cette « *âme* » de la ville (litt.14, 1994, p.79). Chez Henri Gaudin également la description de la

¹ Cette métaphore du texte ou du langage de la ville apparaît plus largement comme un *topos* des discours sur la ville. Elle fait partie de l'imaginaire des spécialistes de la ville, au-delà des seuls praticiens, et se retrouve notamment chez géographes (Mondada & Racine 1995, p.245-246).

: cf encylo de géo : e : reste pas moins une image poétique : filée et déclinée au travers d'expression très poétiques par les archi en partie héritée de la sémio largement marquée l'imaginaire de ces acteurs.

ville repose sur la métaphore organique qui transparait par exemple dans le passage qui suit. Elle se trouve associée également à une accumulation et une reprise anaphorique du mot espace : « *c'est l'espace qui coule dans leurs artères, s'imprime dans les maisons, c'est l'espace qui féconde la pierre, la porte au pinacle, s'insinue dans l'édifice, ajoute les triforiums, écarte les piles de maçonnerie, gonfle les absides, creuse les bas-côtés, s'approfondit dans les chapelles rayonnantes, élance l'édifice* » (litt.3, 2003, p.15). La **personnification** et la **métaphore organiciste** font aussi partie des procédés que se plaît à utiliser l'architecte italien Renzo Piano pour qui la ville « vit », la ville est « *cette résille invisible qui réunit les hommes n'est pas faite de murs, elle est faite d'émotion, de passion, d'intérêt et de communication* » et des « *vapeurs magnétiques des énergies culturelles ou affectives* » (litt.8, *Id.*, 1997, p.101). La ville correspond à cette « *magnifique émotion de l'homme* » (litt.14, *Id.*, 1997, p.79). Écrit par Christian Devillers, le passage qui suit apparaît particulièrement emblématique de la manière dont les architectes contemporains parlent de la ville, en font un personnage vivant, personnifié.

La personnification de la ville, un procédé récurrent

« Le miracle de la ville, c'est qu'elle est à la fois très ancienne, c'est la chose la plus vieille du monde, et qu'elle est toujours jeune. La ville a le secret de la vie éternelle. La ville, c'est ce qui accumule la mémoire des siècles, c'est notre identité collective. À Sarajevo, on a assisté à la destruction planifiée de l'identité d'une ville, à un "urbicide" comme le titre l'exposition de Beaubourg.

La ville est donc la chose la plus vieille, mais en même temps la plus jeune du monde, car c'est là que se produit en permanence la nouveauté. La mort de la ville advient quand on supprime la permanence ou la substitution. [...]

La ville sans substitution, c'est aussi dans une certaine mesure les secteurs sauvegardés ou bien la ville pétrifiée, en quoi menace de se transformer un Paris où tout serait préservé, où l'on ne pourrait plus rien toucher.

(litt.1, Devillers 1994, p.31, je souligne)

Empruntée à Italo Calvino et ses *Villes invisibles*, l'image d'une « **ville heureuse** » revient également chez l'architecte italien Renzo Piano comme un *leitmotiv*. Il évoque ainsi dans ses entretiens avec Robert Bordaz le tissu de certaines villes « *extraordinairement vivant et même joyeux* » (litt.16, *Id.*, 1997, p.81). La ville heureuse devient un paradigme pour penser l'architecture et l'urbanisme pour ce faiseur de ville qui évoque également le contre-modèle poétique des « *villes malheureuses* » (litt.16, *Id.*, 1997, p.81). La métaphore se trouve filée dans d'autres discours. Elle est à nouveau présente dans le titre même et dans toute la réflexion d'un ouvrage publié par Ariella Masboungi sur les grands principes de la pensée architecturale et urbaine de Renzo Piano (Masboungi 2005).

Enfin, certains procédés s'avèrent plus originaux pour aborder la ville, les architectes-urbanistes se plaisant aussi à se livrer à un exercice de style personnel. Pour ce faire, ils ont recours à des figures stylistiques qui permettent d'apporter une touche

particulière à l'évocation de ce grand incontournable des discours qu'est devenue la ville et de se distinguer de leurs collègues. Roland Castro choisit par exemple d'adopter le style emphatique, grandiloquent qui le caractérise. Il ne recule ainsi pas, par exemple, devant l'usage de l'hyperbole lorsqu'il évoque l'alternative contemporaine entre « *civilisation urbaine* » ou « *barbarie* » (1994b), affirme la nécessité d'un « *le retour à la ville* » (litt.9, 2005, p.75) et invite, en recourant à une accumulation, à retrouver « *la beauté des villes – l'indispensable beauté des villes, ce superflu éminemment identitaire pour la rendre visible, sensible, gratifiante* » (litt.9, 2005, p.75). Paul Chemetov, quant à lui, utilise une métaphore poétique et se plaît à décrire la ville comme « *rayonnage d'éternité qui dans l'entre-deux de chaque parcelle donne à chacune de nos façades un compagnonnage qui nous dépasse* » (litt.1, 1994). Renzo Piano la compare à un tableau qui doit faire l'objet d'une contemplation de la part du faiseur de ville, d'une appréciation sensible, et visuelle : « *je regarde la ville comme je regarderais un tableau* », « *un tableau qui n'est pas fini, je ne vois pas la fin, je n'en vois pas le fond* » et d'ajouter en prenant un exemple plus précis : « *quand je rêve du paysage d'une ville, bien entendu je rêve du paysage d'une ville que je dois dessiner, par exemple Berlin, je pense toujours à la regarder sans voir le fond* » (litt.7, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.100). La complexité de la ville se trouve également évoquée au travers d'une métaphore, celle du « *kaléidoscope* » (litt.8, *Id.*, 1997, p.101). Henri Gaudin recourt pour sa part à la **métaphore de la ville comme « *labyrinthe* »** dont le parcours est décrit au travers d'un des procédés chers à Henri Gaudin et qu'il utilise extrêmement fréquemment, **l'accumulation** : « *comme s'il fallait passer par les conduits de cheminées, longer les murs, entrouvrir les vasistas, passer les embrassures, se faire une sorte d'insecte qui parcourrait les moulures* », « *partir sur les modénatures, revenir dans les creux, passer dans les arbres* » (litt.4, Gaudin in Deschamp 1986). L'accumulation permet de suggérer la complexité de la ville, la richesse des parcours réels ou imaginaires qu'elle autorise.

« *Il y a des villes qui encombrent, celle de sa naissance que l'on porte sur les fiches de police, celle de la destination de son courrier, la ville de son domicile. Les urbains sont mutants et les collectionnent. Elles marquent les étapes nomades d'une montée à la ville ou d'une ascension sociale [...] Il est une commune que l'on ne quitte jamais, celle où on a vu le premier jour. [...] on est, comme dit Brassens, de ces gens heureux qui sont nés quelque part.* »

Michel Cantal-Dupart (1994), *Merci la ville !*, p.81.

❖ Des villes particulières

Parallèlement à cette ville générique, les grands architectes urbanistes se plaisent également à évoquer de nombreuses villes particulières. Ces villes peuvent être attachées à leur histoire personnelle, être par exemple celle de leur enfance, de leur jeunesse, celles qu'ils ont visitées et aimées. Elles sont présentées par les architectes comme des **villes paradigmatiques** qui influencent leurs représentations, hantent leur imaginaire, constituent « *un tremplin à l'imagination* », et « *vivifient* » leur pensée de la question urbaine (litt.20, H. Gaudin 2003, p.128-129). Plutôt que d'aborder superficiellement (et donc bien imparfaitement) plusieurs exemples, il paraissait pertinent de se concentrer sur un cas plus précis et de décliner les différentes villes paradigmatiques d'un même individu. Je me

concentrerai donc dans les lignes qui suivent sur l'exemple d'Henri Gaudin qui apparaît particulièrement révélateur de cette tendance. Au travers de ces nombreux discours écrits comme oraux, cet architecte a en effet dépeint différentes villes qui ont influencé son imaginaire. Ville de son enfance, **La Rochelle** par exemple lui rappelle son passé de marin, métier qu'il exerça avant de devenir architecte. Dans un parfait exemple de « *storytelling* » poétique, la ville est décrite par l'architecte au travers d'une série de métaphores marines en utilisant le temps du récit et se trouve vivifiée et animalisée : « *le ventre de vase du vieux port exhalait une odeur putride quand la mer venait à découvrir ses gonflements qui servaient de berceaux de pêche échoués* », « *ce grand organisme qu'est la ville, ce grand poulpe qui respire au battement des marées et à ceux des humains* » (litt.15, 2003, p.84-87).

Venise devient également régulièrement un objet de discours. La **métaphore scripturale** se trouve notamment mobilisée pour en assurer la description. Est ainsi évoqué le « *ciel d'accents, de circonflexes, d'aigus, de graves, de signes qu'en architecture on appelle dômes et coupes* » d'une ville qui « *emprunte à toutes les écritures : latine, orientale, syriaque* » et va même jusqu'à « *rejoindre les verticalités de la Chine, les inversions de l'Islam* ». La métaphore se trouve largement filée pour compléter le portrait de cette ville à « *l'encre sympathique* », « *qu'il faut attendre les premiers rayons pour déchiffrer les caractères pâles et légers* », et dont la « *plume accroche le grain léger du papier pour y laisser la saillie peu profonde d'une arcade ou les profondes voussures de San Micheli* » (litt.29, 1984, p.126). Venise est également abordée au travers de **métaphores marines**, comme une ville qui « *célèbre ses noces avec la mer* » et dont « *le royaume [est] le "vieux océan"* » (litt.1, 2003, p.19). Si cette ville fascine autant l'architecte c'est certainement parce qu'elle symbolise la confluence entre trois éléments. Ce qui la caractérise est en effet son « *affinité poussée à ce point entre l'eau, la terre et le ciel, l'engloutissement des uns dans les autres, ces canaux à vivre et à respirer, cette atmosphère de marais, ce croisement incessant de ravines pour humains, cette physique de passages, de clapets d'air, de vannes de ciel, de pelles à réguler les courants* » (litt.5, 2003, p.29). Dans ce passage, Venise se trouve décrite au travers d'une série de métaphores poétiques qui reposent sur une personnification et une accumulation de verbes de mouvement. Pour aborder cette alliance entre les trois éléments, le rythme ternaire est bien souvent employé, associé parfois à d'autres figures, comme par exemple la **paronomase** : dans cette ville « *sont en jeu des fragments, des marais, des lagunes et des lacunes* », cette ville qui n'est « *ni terre, ni océan, ni ciel* » mais se dessine dans leur rencontre (litt.12, 2003, p.69). Si par « *l'intrication d'eau, d'air et de pierre* » qu'elle symbolise (litt.12, 2003, p.69),

Si Venise apparaît donc comme l'une des villes paradigmatiques d'Henri Gaudin, elle n'est cependant pas la seule ville italienne ayant provoqué sa fascination. **Rome** en effet fait également partie des villes chéries par l'architecte. Pour l'aborder et évoquer les lieux emblématiques qui la composent, l'architecte recourt à des procédés similaires à celles qu'il convoque pour parler d'autres villes. La **métaphore scripturale** est ainsi à nouveau utilisée pour décrire « *l'hospitalité des alvéoles de pierre dessinées à fleur du sol au bas du Capitole* », « *les pointillés magiques [qui] parcourent le plan* », les « *textes qui se superposent* », ou encore par exemple « *les ponctuations noires des colonnes et des massifs de maçonnerie* » (litt.8, 2003, p.40-41). La **métaphore marine** est également mobilisée puisque l'architecte se plaît à évoquer les « *arêtes* », les « *branchies pétrifiées* » du Capitole qui se trouve vivifié et apparaît sous les traits d'un animal marin à l'« *immobile respiration* » (litt.9, 2003, p.40-41). Certaines images se révèlent cependant plus originales et spécifiques à

la description de cette ville. Ainsi, le plan de ses basiliques est apparenté à un « *échiquier de marbre pour un immense jeu de dames dont les pions seraient des fûts de colonnes disposés régulièrement, tantôt noirs, tantôt blancs* » (litt.9, 2003, p.40-41).

Comme le démontre là encore l'exemple d'Henri Gaudin, la ville paradigmatique peut également être imaginaire, issue de la fiction, du conte, telle que la ville d'Airain des *Milles et une nuit* à laquelle Henri Gaudin consacre un chapitre dans *Considérations sur l'espace* (2003). Cette ville « *fabuleuse* » se trouve décrite au travers d'une série de métaphores poétiques dans le passage qui suit mais aussi, au fil des lignes qui lui succèdent dans lesquelles le portrait dressé est celui ville qui « *"enchante" avec ses animaux d'or, ses colonnes de porphyre, ses bancs d'ébène niellés d'or et d'argent, ses dômes de marbres si polis qu'ils semblent être un miroir d'acier* » (litt.34, 2003, p.253).

« LA VILLE D'AIRAIN »

Faut-il qu'elle soit fabuleuse, la ville d'Airain¹, pour suffoquer les envoyés du Khalifat qui vivaient dans les plus somptueux palais, au milieu de trésors qui éblouissaient l'étranger ! Sidérés de voir jusqu'aux lions dans des cages en or. Mystère du songe et mystère de la réalité sont autant plus insondables pour nous, habitants des métropoles cernées de caisses et, il faut le croire, à ce point minés par la culpabilité de vivre, que nous nous refusons de construire la beauté.

Que nous diraient-ils, eux, dont les villes vont jusqu'à illuminer le ciel, réfléchir sur ses nuages l'éclat des colonnes d'or, leur ajouter l'ombre plombée des dômes, le scintillement de l'acier chinois des murailles ? Que la beauté ne se livre pas ! Qu'elle est à la distance du regard – aussi intouchable que l'est la Vierge Tamdor : "Prends garde d'oser, attiré par mes charmes et la volupté, porter sur moi une main violatrice² !" Pourtant, nous partons à la recherche de la Ville, même si plane sur le voyageur de la caravane – sur nous – le vautour de l'incertitude.

1. « Une histoire de la prodigieuse Ville d'Airain », in *Les Mille et Une Nuits*, « Bouquins », Laffont, 1995, pp.781-796.

2. *Ibid*, p.794.

(litt.34, H. Gaudin 2003, p.252)

L'évocation d'une ville imaginaire empruntée à la fiction permet à l'architecte d'investir le domaine du rêve et de mettre ainsi en scène sa sensibilité poétique.

Si les villes évoquées par les architectes s'inscrivent parfois dans la mise en scène d'une histoire personnelle et privée, elles peuvent également être en lien avec leur expérience professionnelle et correspondre à des villes dans lesquelles ils ont eu l'occasion de travailler. Ainsi, à propos de Saint-Denis de la Réunion, une des villes dans lesquelles il a travaillé, Michel Cantal-Dupart s'offre le détour d'une périphrase poétique et l'évoque comme « *ville tropicale sous les vents d'un océan sans fond* » (litt.1, 1994, p.60). L'architecte se plaît à jouer sur le caractère exotique de cette ville, sur son identité « *tropicale* » dont il se fait l'interprète. Christian de Portzamparc également, qui a construit la Tour LVMH à New-York, dresse un portrait extrêmement poétique de Manhattan qui se clôt sur une métaphore marine de la ville-île comme « *bateau absolu* », comme « *bateau fixe* ».

La description poétique de Manhattan par Christian de Portzamparc

« La trame urbaine des rues est un immense oratorio infini. Elle s'étend sans discontinuer. Il faut la prendre pour quelque chose qui est comme la quatrième dimension du temps. Elle persiste et continue. Elle est inflexible mais elle ouvre la liberté. Elle est la loi, mais pourtant elle n'arrête pas les fleuves : elle les révèle. Elle s'arrête au bord, net. La grille est présente jusqu'aux bords sans autre chose parce qu'elle n'a pas de fin. Cet infini se manifeste par des sensations précises : les rues de proportions presque gothiques, ce vide de la lumière et du ciel descendant jusqu'à l'asphalte... vide taillé par un arrêt qui est le verre et la pierre sur ses parois, et alors au bout, toujours la lueur, l'eau, le fleuve, le bord et encore le ciel plus haut. L'infini est là précisément. C'est venu de très loin. Ça pourrait continuer sans fin. C'est la mer qui est intervenue, qui l'a arrêté, ou plutôt les fleuves. Manhattan est un bateau absolu, un bateau fixe. »

(litt.19, Portzamparc, Sollers 2005, p.198-202)

Ayant la charge de l'organisation des ateliers de projet urbain du Ministère¹, Ariella Masboungi dresse chaque année, pour chaque édition, le portrait de la ville prise comme cœur de cible de la réflexion, placée sous le feu des projecteurs le temps de l'atelier. Par là-même, cette architecte-urbaniste en chef de l'État s'inscrit dans cette même tendance observée pour les autres acteurs étudiés, qui consiste à parler de la ville en l'abordant comme un objet poétique dans une approche sensible. Elle décrit ainsi Nantes en personnifiant cette ville qu'elle juge « *substantielle et peu soucieuse de s'afficher* » (litt.1, 2003, p.9). La personnification se poursuit d'ailleurs dans le reste de la description qui livre le portrait d'une ville qui, « *mue par une vision stratégique, ne s'est pas encore outillée de planification directrice* » et « *marie l'identité et l'hétérogénéité* » (litt.2, 2003, p.9). Si la description mêlait jusqu'alors approche technique et sensible, elle bascule complètement dans le registre poétique lorsque l'architecte reprend les métaphores que Julien Gracq proposait de cette ville, de son « *corps amical* », « *sensuellement proche* » (litt.3, 2003, p.13). Pour décrire Gênes, Ariella Masboungi recourt à nouveau à la personnification et s'interroge : « *Gênes perd-elle son âme en accueillant les "produits" de la société de marché ?* » (litt.1, 2004, p.15). Ville à l'identité en cours de recomposition, ville ayant souffert de la désindustrialisation et d'une image de ville minière qui lui colle à la peau, Saint-Etienne également se voit personnifiée. L'architecte l'évoque comme une ville « *traumatisée* », « *tenté[e] de se cacher* » (litt.1, Masboungi 2006, p.20). Ariella Masboungi poursuit cette personnification en reprenant les propos de l'écrivain et sociologue Jean-Noël Blanc qui la décrit comme une ville qui « *ne s'est jamais beaucoup aimée* » (litt.2, 2006, p.38-39).

Ayant beaucoup travaillé notamment dans le cadre de ses recherches sur Paris, Bruno Fortier se plaît également à utiliser ce procédé quelque peu convenu de la personnification pour évoquer cette ville particulière qu'est la capitale, ce « *Paris [qui] a eu la passion des jardins* » (litt.2, 1989, p.173). La ville se voit ainsi dotée dans son discours de sentiments et de volonté. La **métaphore textuelle** se retrouve aussi, l'architecte-urbaniste se plaisant à évoquer les « *écritures urbaines* » (litt.1, 1989, p.96) et s'attachant à filer cette métaphore durant tout l'ouvrage (litt.3 et litt.5, 1989, p.202 et 232).

¹ Forum destiné aux professionnels de l'urbanisme, qu'ils soient décideurs ou praticiens, portant chaque année sur une ville emblématique d'un mode de production de l'espace innovant ou du moins méritant attention.

En se prêtant au jeu de telles descriptions, le producteur d'espaces se met en scène comme un homme de culture à même de parler de la ville dans laquelle il a travaillé, sur laquelle il s'est renseigné et a pris le soin de s'immerger. Évoquer la ville dans laquelle il a construit, la décrire, permet aussi à l'architecte d'afficher, de souligner son souci du contexte, de l'environnement dans lequel s'inscrit son action.

2.2.2. ... et les espaces qui la composent

La question urbaine est donc largement abordée au travers d'un idéal-type, *la ville*, mais aussi de nombreuses déclinaisons particulières, de villes particulières. Elle l'est aussi au travers des éléments qui composent la ville à différentes échelles, allant de celle des morceaux de villes à celle de fragments, ou encore par exemple celle de bâtiments emblématiques. Les composants de la ville que les grands architectes-urbanistes se plaisent à dépeindre dans leurs discours sont multiples. Ils peuvent être abordés depuis différentes entrées puisqu'ils recouvrent non seulement des espaces génériques (la rue, la façade, les ponts, etc.), mais aussi des lieux particuliers, uniques. Ces espaces peuvent aussi bien relever de constituants classiques de la ville, que correspondre aux empreintes de processus contemporains récents et se donner à lire comme des symboles de nouveaux phénomènes d'urbanisation et modes de vie qui leurs sont associés, comme des emblèmes du « *règne de l'urbain* » (Choay 1994).

❖ *Les espaces « historiques » emblématiques de la ville*

Le portrait de la ville se dessine au travers de différents lieux, d'espaces types ou composants génériques qui en apparaissent traditionnellement emblématiques. Articulation entre espace privé et espace public, élément privilégié de mise en scène sociale et architecturale, la façade apparaît par exemple comme l'un des éléments incontournables pour définir la ville. Elle se donne à voir comme une véritable synecdoque de sa dimension scénique, de la mise en scène sociale qui la caractérise. La façade comme élément urbain emblématique fait l'objet d'une attention et travail descriptif particulièrement marqués chez Philippe Panerai. Celui-ci se plaît par exemple à la décrire en ayant recours à la métaphore scripturale (dont le lecteur a pu saisir, au fil de mon analyse, combien elle apparaissait convenue et relevait d'une véritable norme descriptive chez le groupe d'acteurs étudié). La métaphore se trouve ainsi filée pour décrire la façade bourgeoise, cette « *surface sur laquelle se déploie une écriture* », ce « *masque conventionnel* » qui « *ne dit pas la diversité des contenus et [...] tait tout conflit à l'intérieur* », « *ne renvoie à rien qu'à son ordre grammatical* », « *ne cherche à persuader que de sa propre grammaticalité, dans un système sans tension où les règles de la syntaxe comme le vocabulaire des formes sont arrêtés une fois pour toutes – ou donnent l'illusion de l'être, dans un "style" donné* » (litt.3, 1980, p.117-118). Chez Bruno Fortier, tout comme la ville était personnifiée, les composants se trouvent eux-mêmes dotés de vie, de mouvements : « *comme un reptile, le dôme d'un immeuble [...], visiblement s'invite* », la rue est « *déhanchée* », etc. (litt.4, 1989, p.211). La façade ou la rue apparaissent comme des archétypes, des **attributs de la ville** et peuvent se lire comme autant de synecdoques de l'ensemble urbain qui les inclut ; la hauteur en est un autre. Évoquée par Christian de Portzamparc au travers d'une image particulièrement poétique, la hauteur

s'avère en effet décrite par cette architecte comme « *l'expression populaire et enfantine de la ville* » (litt.1, Nouvel, Portzamparc 2003).

Paris ne serait pas Paris sans son fleuve. C'est du moins ce que semble penser Michel Cantal-Dupart qui s'est, pour sa part, souvent attaché à décrire Paris au travers de ses paysages fluviaux. Pour évoquer le Bief de Paris, classé au patrimoine mondial de l'UNESCO une série de personnification des éléments qui l'entoure est utilisée : « *les ponts qui l'enjambent, les monuments qui s'y mirent, les bois et bosquets qui le bordent* ». Ces procédés visent à mettre en scène le bief comme un paysage poétique, « *vanté par les poètes, aimé des paysagistes et admiré par les touristes* » (litt.1, 1994, p.31). Dans un ouvrage qu'il consacre entièrement aux ponts de Paris, dans ce « *voyage fantastique* » auquel il convie son lecteur (1991), chaque pont fait l'objet d'une description poétique qui convoque les poètes, les écrivains, les cinéastes et autres artistes qui l'ont immortalisé dans leur œuvre. Les portraits des ponts se font à grands coups de métaphores grandiloquentes ou lyriques. Le Pont de Bir-Hakeim est ainsi dépeint comme « *opéra fantastique, tétralogie cinématographique, lieu d'aventures et de rencontres* » (litt.1, 1991, p.56). Le petit Pont s'avère pour sa part décrit comme « *l'arche romantique d'Héloïse et d'Abélard* » (litt.2, 1991, p.88).

Ce caractère emblématique des lieux parisiens fluviaux est également souligné par d'autres confrères notamment l'architecte paysagiste et urbaniste Alexandre Chemetoff. Celui-ci s'est en effet focalisé pendant un temps sur les quais parisiens, cette « *métaphore de la ville toute entière* » (litt.1, 1998, p.10). Dans l'ouvrage qui livre le fruit de ce travail sur ces espaces emblématiques, les différents lieux qui composent le paysage des quais sont largement décrits. Le portrait de la rue Watt, si chère à Boris Vian qu'il lui avait consacré une chanson, repose sur une métaphore poétique qui la fait apparaître comme « *une épaisse forêt de colonnes en fonte, portant un sombre toit de poutrelles, striée de fente de lumière par le vacarme épisodique des trains* » (litt.3, 1998, p.43). Le Ministère des Finances, que Paul Chemetov avait réalisé avec Borja Huidobro, fait également l'objet d'une description métaphorique. Le bâtiment se trouve personnifié, doté de mouvements, il se plaît à « *tremper ses pieds dans l'eau* », « *s'élance au-dessus des quais [...] pour aller s'appuyer sur des piles timidement sorties de l'eau* » alors que personnifiée également, « *l'autoroute passe, indifférente et imperturbable* » (litt.4, 1998, p.55). Toute une série d'édifices et de lieux deviennent ainsi les personnages secondaires d'une histoire qui est celle des quais, eux aussi constamment personnifiés. L'Université de Jussieu « *tourne le dos à la Seine* », à son niveau, le quai se retrouve « *orphelin, sans bâtiment pour l'accompagner* » (litt.6, 1998, p.67). Plus loin, un bâtiment « *brise la solitude de la tour célibataire de Morland* » (litt.8, 1998, p.69), puis la Cité internationale des arts « *étale insolemment sa barre blanche en plein front de Seine* » (litt.11, 1998, p.86). Les quais eux-mêmes « *respirent et irradient de leur lumière jusqu'au loin dans la ville* » (litt.9, 1998, p.71). Les relations des bâtiments-personnages avec les protagonistes principaux sont largement soulignées. L'immeuble de Canal Plus par exemple « *tente de dialoguer avec la Seine* », le Parc Citroën également essaie d'entamer « *ce pessaire dialogue [...] avec le fleuve* » (litt.16, 1998, p.199).

❖ *La périphérie, la banlieue : la dette architecturale, le devoir de réparation*

L'architecte-urbaniste se plaît aussi à décrire des espaces plus contemporains, emblématiques de modes de faire la ville beaucoup plus récents. La périphérie et la banlieue sont ainsi largement investies comme objets de discours par les architectes. Le mode de description de ces espaces change peu de ceux observés précédemment. Doublié d'une comparaison et d'une référence littéraire, le procédé de personnification est par exemple utilisé par Paul Chemetov selon qui : « *la périphérie raconte son histoire, à qui sait lire son éparpillement, comme un Maigret renversant sur une table le contenu d'un sac de dame et démêlant à son inventaire l'écheveau d'une vie fragmentée et contrastée, d'une personnalité ignorée* » (litt.14, 2002, p.105).

Adoptant une perspective historique sur la banlieue, au travers d'une série de métaphores, l'architecte se plaît également à souligner ses spécificités à la fois sociales et politiques et s'attache ainsi à souligner sa dimension rebelle. Il la décrit par exemple comme « *le mutin de la mer Noire* », « *ceint de la flanelle écarlate des terrassiers* », se moque de la peur sociale des banlieues, de ces citadins qui « *voyaient avec terreur les barbares camper aux portes de la Cité, après avoir conquis les municipalités qui entouraient la capitale* » (litt.93, 2002, p.194). Le décalage, les tensions entre la ville et sa banlieue sont soulignés grâce à différentes figures de style telles que la personnification de « *Paris rend[ant] idiote la banlieue* » (litt.93, 2002, p.394), ou la récurrence de métaphores colonialistes pour décrire l'attitude politique qui consiste à « *appeler l'indigène "sauvage" pour justifier l'expédition coloniale* » et « *les persistance de l'esprit colonial* » qui font qu'aujourd'hui encore les banlieues sont perçues comme des « *réserves d'Indiens* » (litt.99, 2002, p.409). La banlieue apparaît également chez les confrères de Paul Chemetov comme un objet de discours largement évoqué. Roland Castro allant même par exemple jusqu'à tenter de répondre, pendant un ouvrage entier à la question *Faut-il passer la banlieue au Kärcher ?* (2007), ce même architecte-urbaniste qui déclarait déjà dans *Civilisation urbaine et barbarie* (1994b), avoir écrit un poème sur la question des banlieues qui déboucha sur l'opération Banlieue 89.

Cet investissement fort de la banlieue s'explique en partie par le fait que dans la mémoire collective les grands ensembles de la banlieue symbolisent l'échec de leurs prédécesseurs, les architectes modernistes. Fortement attachés à l'image de l'architecte, ces espaces de la banlieue constituent donc pour la génération contemporaine un héritage qu'ils se doivent d'assumer ou du moins d'évoquer en portant un regard critique. Pour employer une métaphore certes triviale mais signifiante, ce sont de véritables « *casseroles que les architectes-urbanistes continuent de trimballer derrière eux* ». Ces acteurs ont, en quelque sorte, le sentiment d'avoir hérité d'une *dette architecturale* à l'encontre de ces espaces et de leurs habitants et se sentent redevables d'un *devoir de réparation*. Les banlieues s'inscrivent dans l'horizon d'attente des destinataires des discours et l'architecte-urbaniste peut difficilement faire l'économie d'une évocation et d'un positionnement sur les questions qu'elles soulèvent.

❖ Les espaces contemporains emblématiques « du règne de l'urbain » (Choay 1994)

Enfin, les grands faiseurs de ville n'oublient pas dans leurs discours d'évoquer certains espaces qui apparaissent profondément emblématiques de processus d'urbanisation contemporains. Les entrées de ville, les lotissements de pavillons du périurbain font l'objet d'une attention particulière et sont décrits au travers d'images convenues, de procédés stylistiques qui relèvent du véritable cliché. Les métaphores marines sont, là encore, largement mobilisées. Ainsi, Paul Chemetov, qui vient d'aborder les usines des faubourgs, explique dans un discours que « *les nouveaux centres commerciaux les ont remplacées, battus par un océan de parkings moucheté par l'éclat des carrosseries* » (litt.2, 1996, p.18-19). Ces entrées de ville sont comparées « *en quantité ou en surface, à la marée des aménagements, formellement impensés, sur lesquels flottent les exceptions architecturales comme des croutons sur un bouillon gras* », à un « *brouet* » (litt.9, 2002, p.30). Michel Cantal-Dupart reprend également ce cliché, cette image très convenue de la périurbanisation comme « *marée pavillonnaire* », comme « *marée [...] qui monte* » (litt.9, 1994, p.65).

L'image de la « *marée pavillonnaire* » correspond d'ailleurs à un poncif répandu chez l'ensemble des acteurs s'intéressant à la question urbaine (chercheurs, politiciens, journalistes, etc.) et qui dépasse donc largement le seul cadre des producteurs d'espaces. Elle présente l'avantage de souligner efficacement et d'une manière imagée la dilution de l'urbanisation, son caractère diffus, le mitage de l'espace, bien que son caractère extrêmement convenu en ait affaibli la charge symbolique, et que la métaphore apparaisse désormais quelque peu usée. D'autres procédés utilisés pour évoquer ces espaces apparaissent cependant plus originaux et semblent donc avoir une charge poétique plus forte. Lorsque Michel Cantal-Dupart écrit : « *j'ai vu un pré devenir Auchan* » (litt.9, 1994, p.65), il propose une métaphore de l'entrée de ville originale et séduisante. Cette évocation de la métamorphose urbaine est en effet particulièrement réussie puisqu'elle souligne de manière très poétique et lyrique l'évolution urbaine et la rapidité des nouveaux modes d'urbanisation. Elle retient d'ailleurs l'attention d'un lecteur comme Marc Augé qui choisit de la reprendre dans la préface élogieuse qu'il écrit pour cet ouvrage comme exemple de l'excellence stylistique de l'écriture de Michel Cantal-Dupart.

Les grands architectes-urbanistes se plaisent donc à aborder ces formes d'urbanisation que sont ces manifestations de la « *ville émergente* » (Chalas, Dubois-Taine 1997), les entrées de villes, les lotissements pavillonnaires dont la production leur échappe, ne relèvent pas de leur « *territoire* » mais d'une chasse gardée des promoteurs et d'une logique de production de la ville principalement privée. Ces formes de production urbaine recouvrent un enjeu important du *penser la ville* puisqu'elles apparaissent majoritaires, la production émanant des architectes et urbanistes faisant, d'un point de vue quantitatif, figure d'exception (cf *partie II*). David Mangin a poussé particulièrement loin l'exercice puisqu'il est allé jusqu'à effectuer un travail de recherche approfondi sur ces espaces dont les résultats furent livrés dans *La ville franchisée* (2004). Les grands architectes-urbanistes refusent donc de faire de ces productions urbaines dont ils sont exclus un impensé et choisissent - faute de pouvoir investir ces espaces comme terrains d'action, et participer à leur production - de s'en saisir comme objets de discours, de les dire, les écrire, les décrire, les évaluer et les critiquer. Ces espaces s'avèrent en effet bien souvent abordés par les architectes-urbanistes pour

souligner leurs insuffisances et les problèmes qu'ils soulèvent (difficulté d'une appropriation sociale de ces espaces, manque d'urbanité, problème des transports, règne de la seule logique de la consommation, etc.). Ce sont donc avant tout comme des « *non-lieux* » (Augé 1992) que sont décrits ces espaces. En endossant le rôle de critique et d'intellectuel à même de saisir la question urbaine dans toute sa complexité et d'embrasser ses différentes déclinaisons, les grands architectes se posent ainsi en figures autoritaires, tutélaires de la question de la production de la ville.

**La description des bords de Marne par Jean Nouvel
ou l' « *éternelle beauté* » d'un « *univers de chantier* »**

« La traversée sous la Marne... l'usine du port... un chantier colossal... des dispositifs étonnants révélateurs de l'intelligence technologique de l'époque... il n'en restera rien de visible... l'automobiliste n'aura pas conscience de passer sous la rivière... un tunnel, c'est un tunnel...

La Marne. Lieu de nostalgie. Il y a un siècle, c'était la nature pure. La campagne au bord de l'eau : les bords de Marne... les guinguettes... mais, que sont-ils, mais que sont-elles devenues... ? Un rapide constat montre que tout le monde se contente du souvenir... et oublie la réalité moins poétique d'aujourd'hui...

Que peut l'artiste ? Que peut l'architecte ? Peuvent-ils se servir de cette triple potentialité que constituent la présence du franchissement et de ces lieux annexes (usine du port en particulier), la belle présence de la Marne qui n'est pourtant plus une simple rivière au milieu des arbres, la beauté provisoire d'un chantier, la poétique de l'instant et de l'éphémère ?

Il faut redouter le geste creux, le vide de sens ! Ce lieu a une mémoire. Il faut avoir peur de l'esthétisme narcissique de l'œuvre qui oublie où elle est et qui se pavane pour les premiers plaisirs de l'artiste et du commanditaire.

[...]

Nous sommes sur le super périphérique de Paris, à la jonction d'une des principales autoroutes... Monde de la périphérie, de l'automobile, du quotidien. Monde du signe banalisé, d'une modernité tellement vécue qu'elle en est gommée, oubliée... Amnésie. Nous avons de fabuleux dons d'amnésie et de non voyance... Que voit-on de sa voiture du "périph"... depuis l'autoroute... depuis le pont ? Les phares ... les feux rouges... En sommes-nous conscients ? Est-ce beau ? Est-ce moche ?

Nous sommes sur les bords de Marne... bateaux de plaisance... ponts routiers et de chemins de fer, autoroute à proximité... pourtant la Marne est toujours verte... Peut-on la vivre comme au début du siècle... ? Peut-on vivre les bords de Marne dans une esthétique d'aujourd'hui ?

Cet univers de chantier est d'une beauté étonnante... Peu de gens la voient cette beauté... Nous pensons à Peter Brook, à Bob Wilson... Nous pensons à Wim Wenders... Ce lieu est théâtral, cinématographique. Ce lieu est multiple.

Nous ne supportons pas l'idée qu'il puisse être vide... qu'il faille ouvrir la porte d'une fosse (technologique) pour visiter l'usine du port... aucun intérêt !

Comment faire vivre ce lieu... Comment vivre ici ? Avec l'usine ? Dans l'usine ? Sur l'usine ? Sur la Marne ? On nous demande un signe, une œuvre... Peut-on vivre un signe, une œuvre ? »

(litt.24, Nouvel in Goulet 1987, p.170-171)

Analyse succincte du passage :

La description poétique des bords de Marne proposée par Jean Nouvel repose sur une série de procédés littéraires. Trois champs lexicaux viennent s'entrecroiser pour décrire cet espace. L'un est relatif au monde de la périphérie (« lieux annexes », « super périphérique », « autoroutes », « périphérique », « modernité », « automobile », « quotidien », « banalisé »), un autre au paysage de rivière (« nature », « guinguettes », « campagne », « bateaux de plaisance ») et un dernier correspond au paysage industriel (« l'usine du port », « chantier colossal », « chemins de fer », « ponts routier », « usine du port »). Ils renvoient aux différentes facettes d'un lieu décrit comme « multiple ». L'utilisation extrêmement récurrente de points de suspension apparaît comme un moyen de mimer la mise en suspens, le temps qui s'écoule, l'hésitation. Les phrases sont courtes, parfois interrogatives, souvent nominales, symbolisant le déroulement d'une pensée hésitante et spontanée qui se construirait au fil des lignes. L'asyndète et l'accumulation permettent de souligner le caractère pluriel de cet espace, ses identités multiples. La métaphore de ce lieu comme « poétique de l'instant et de l'éphémère » renforce le caractère très littéraire et imagé de la description qui se trouve un peu plus accentué quelques lignes plus loin au travers de références au cinéma, à Peter Brook metteur en scène, acteur et réalisateur, Bob Wilson, metteur en scène et plasticien américain ou encore Wim Wenders donc les paysages de films sont emblématiques d'une modernité urbaine poétique.

Aux premiers champs lexicaux précédemment évoqués, viennent s'en ajouter deux autres. Largement mobilisé, celui du beau, de l'esthétisme (« belle présence », « beauté provisoire », « beau » et son antonyme familier « moche », « esthétique », « beauté étonnante », « beauté ») permet à Jean Nouvel de porter un jugement sur ce paysage hybride. L'autre champ lexical renvoie au rapport au temps (« souvenir », « provisoire », « instant », « éphémère », « mémoire », « oublie », « oublié », « amnésie », « fabuleux dons d'amnésie », « non voyance », « début du siècle », « aujourd'hui »). La question du temps apparaît en effet essentielle dans ce portrait des bords de Marne, la confrontation entre passé, présent et devenir, entre un passé dont le paysage actuel porte l'héritage, qui construit son identité, l'adaptation aux usages présents et futurs, mais aussi l'avenir de cet espace. Au travers d'une personnification du lieu qui « a une mémoire » doublée d'une métaphore d'une « œuvre » prétentieuse et amnésique (« l'esthétisme narcissique de l'œuvre qui oublie où elle est et qui se pavane pour les premiers plaisirs de l'artiste et du commanditaire »). Jean Nouvel crée deux personnages : celui du lieu et celui du projet proposé, et prend partie pour le premier refusant le principe d'un aménagement qui ne prendrait pas en compte le contexte et la mémoire de l'espace sur lequel il va prendre corps, et trahirait l'« éternelle beauté » de ce lieu « multiple », de cet « univers de chantier ».

❖ *Des architectures comme synecdoques de la ville rêvée, de la ville idéale*

Certaines architectures décrites par les grands faiseurs de ville sont données à voir comme paradigmatiques d'une conception modèle de l'espace et de la ville. Elles sont présentées comme une source d'inspiration, un modèle à suivre pour leur pratique professionnelle. Ces architectures peuvent appartenir à une époque présente, être contemporaines, ou trouver leur source dans la seule imagination de ces acteurs. Pour évoquer cette dernière tendance, je m'appuierai sur quelques exemples : Henri Gaudin et son attraction, sa passion pour l'architecture gothique, Jean Nouvel et sa défense de l'architecture « plurielle », et enfin Roland Castro et sa revendication d'une architecture « sensuelle ».

Henri Gaudin semble entretenir une fascination certaine pour les édifices et l'architecture du moyen-âge, notamment l'architecture gothique des cathédrales. Certaines

réalisations emblématiques sont décrites avec ferveur par l'architecte. La nef de la cathédrale de Bourges est par exemple évoquée au travers d'une métaphore musicale : ses « *rythmes* », ses « *accords répétés et fuyants, superposés à d'autres* », « *viennent se chevaucher, se retrouvant parfois sur une seule note intense* » (litt.14, 1984, p.50). La cathédrale de Rouen se trouve quant à elle **vivifiée, animée de mouvements**. Elle repose sur « *deux constructions formant chacune d'elle un tout structurée, se heurtent, entrent l'une dans l'autre* ». Ses éléments sont également décrits au travers de **métaphores organiques** : « *chaque corps subsiste, pénétré d'un autre corps* », « *les membrures s'enlacent, une copulation de pièces mécaniques* », « *l'embrassement de la chapelle et du grand corps de cathédrale* » (litt.15, 1984, p.60). Elle s'avère même personnifiée puisque l'architecte considère qu'« *elle-même a une vie propre* » (litt.31, 1984, p.133). L'accumulation de verbes d'action pour traduire les principes de cette architecture est également signifiante de sa profusion, de sa richesse stylistique : « *franchir, échapper, contourner, enjamber, longer, frôler, toucher, esquiver, superposer, foisonner, déborder, glisser, décaler, surhausser, gonfler, effolier, incruster, accumuler, adjoindre, greffer, saturer, couper* » (litt.32, 1984, p.137). Autre témoignage médiéval de l'architecture gothique, le palais des Comtes de Poitiers est décrit au travers de différents procédés : deux métaphores, l'une qui évoque ses jardins, cours et passages comme sa « *respiration* », l'autre marine, qui, associée à deux paradoxes, le dépeint comme un « *madrépore dont les enroulements inversent les faces, font du dedans un dehors dont les murs regorgent* » (litt.27, 1984, p.120). Conçue comme une architecture paradigmatique, l'architecture des cathédrales s'avère porteuse d'enseignements puisqu'elle incarne l'alliance des pleins et des vides et une approche relationnelle, toutes deux si chères à Henri Gaudin.

Jean Nouvel, pour sa part, s'attache à définir l'architecture au travers de sa pluralité, de sa diversité. Dans un « *anti-manifeste en faveur d'une architecture plurielle* », il prend le contrepied du *Vers une architecture* corbuséen et affirme la nécessité d'un pluriel, « *Vers des architectures* ». Il se plaît à filer la métaphore des architectures idéales comme autant de femmes différentes, avec leur caractère propre.

L'architecture plurielle selon Jean Nouvel

« J'aime que les architectures soient intelligentes et caractérisées. Je les aime comme on aime une époque, une civilisation. Comme un signe révélateur des savoir-faire, des préoccupations esthétiques et pratiques. Je les aime surtout comme pétrifications d'un instant d'imagination. Je les aime aussi en tant qu'intentions réalistes. Comme résultat d'un acte de volonté et de maîtrise. Comme constat d'une proposition qui a su, pour exister, se faire admettre. Je les aime comme illustrations des limites d'un possible daté. Je les juge comme témoins de consensus économiques et culturels.

Je suis prêt à en aimer beaucoup. Des pures et des impures. Des vertueuses et des putains. Des spontanées et des sophistiquées. Des nues et des sapées. Des prolos et des bourgeoises. Pourvu qu'elles soient vivantes ! J'ai horreur des momies et des ressuscitées ! Laissons sa fiancée à Frankenstein... Pourvu qu'elles soient tolérantes ! [...] Pourvu qu'elles soient intelligentes ! On se lasse même des ravissantes idiotes !... Si elles ont de l'esprit, ça ne gêne rien ! Si elles sont cultivées et si elles n'étaient pas leur savoir, je les écouterai... Si elles sont savantes, je leur rendrai visite et m'intéresserai à leurs découvertes... Tant qu'à faire, je les préfère belles – il paraît que ce n'est plus à la mode mais je ne peux pas m'y faire ! Quand je dis belle, ce n'est pas

forcément Marilyn, encore que... non, je veux dire avec du charme et des petits défauts attachants genre Barbara Streisand, par exemple...

Je n'aime pas les imaginer comme des systèmes, comme des robots faits des mêmes pièces interchangeables, bien programmés pour répondre à des questions limitées. Je préfère les penser uniques, trimbalant des qualités et des défauts inscrits dans leur patrimoine générique. Fragiles et mortelles, nécessitant amour, soins et attentions. Avec, comme tout le monde, un destin incertain lié aux coups du sort et à la communauté à laquelle elles appartiennent. Je les aime pour elles-mêmes, pour leurs personnalités singulières. J'ai un faible pour les branchées, sensibles à l'esthétique du temps, influencées par la littérature, la BD, la télé, le ciné, la photo et la création artistique de l'heure* ; se servant avec discernement dans tous aspects de leur vie, pour se la faciliter et se la rendre heureuse, des appareils électroniques "up-to-date" et des inventions les plus récentes. Je m'intéresse aux intellectuelles, qui savent comment elles sont faites, qui se posent des questions existentielles : où suis-je ? d'où je viens ? où vais-je ? Celles qui s'organisent pour exploiter au mieux leurs qualités et leurs défauts, conscientes de l'importance de leur inconscient....

Je ne désespère pas d'en connaître beaucoup... De l'une à l'autre j'assume les ruptures et suis le champion du pluralisme. À l'une et l'autre, j'ajoute les autres. À la noire et à la blanche, j'ajoute toutes les couleurs, toutes les nuances et les chamarrées et les bigarrées. Elles ne sont tenues qu'à être vivantes, tolérantes, intelligentes et différentes. Plutôt que de promener l'une ou l'autre, l'une et l'autre, dans chaque ville, dans chaque port, je choisis sur place, parmi les autres. Plusieurs, c'est sûr. »

(litt.19, Nouvel in Goulet 1987, p.165)

Dans un état d'esprit relativement proche, mais soulignant cependant le caractère vécu de la production architecturale, Roland Castro prend partie pour une architecture sensuelle. Selon lui en effet, « *le vécu du monumental est sensuel* » puisque « *c'est bien du logement de l'âme dont il s'agit dans l'existence avec le corpus, de cette possibilité de lui survivre* » et c'est selon ces principes que l'architecture doit être conçue (litt.6, in Buffi et al. 1973, p.25).

Au terme de l'analyse de l'appropriation et de la description du thème de la ville par les grands architectes-urbanistes, un certain nombre de constats et de conclusions peuvent être tirés. Il semble tout d'abord que ce thème soit particulièrement récurrent. Ces acteurs ont vraiment à cœur d'investir la ville comme objet de réflexion et de discours, et de témoigner de leur capacité à manipuler, maîtriser une échelle supérieure à celle du bâtiment. Si parler de la ville recoupe des enjeux importants d'un point de vue professionnel pour ces acteurs, ceux-ci prennent pourtant le soin d'éviter l'utilisation d'un jargon technique ou scientifique, lui préférant des modalités de discours plus littéraires, descriptives et narratives. Tout comme pour la mise en images et en récit de leurs réalisations et projets, les grands faiseurs de villes ont recours d'une manière récurrente à certains procédés littéraires, tels que les métaphores organicistes, textuelles ou scripturales mais aussi marines, la vivification, la personnification, l'accumulation qui mime la complexité et la diversité de la ville et de ses composants. Le grand producteur d'espaces se plaît aussi à changer de point focal en abordant également la ville au travers des espaces qui la composent. Ceux-ci sont souvent décrits comme fortement symboliques de certaines caractéristiques urbaines et assimilés à de véritables synecdoques de l'ensemble urbain qui les contient, ils prennent donc une valeur

paradigmatique. Le grand faiseur de ville démontre ainsi sa capacité à jongler, à articuler les différentes échelles, à passer du tout à la partie.

Ces différents procédés stylistiques permettent au producteur d'espace d'inscrire son discours dans un registre poétique et sensible et d'éviter ainsi l'« *écueil [...] d'une connaissance objective produite depuis un laboratoire pensé comme extérieur à la ville* » (Novarina 2004, p.76). Au travers d'une telle approche littéraire, poétique de la question urbaine, cet acteur manifeste sa capacité à investir la question urbaine depuis un angle d'attaque original qui recouvre un triple enjeu de distinction. Le discours poétique sur la ville lui permet en effet de se démarquer par rapport à des professions plus techniques de la maîtrise d'œuvre, comme celle des ingénieurs par exemple, ou plus scientifiques telles que celles des chercheurs en sciences sociales. Il assure également à cet acteur une distinction nette par rapport à ses propres prédécesseurs, les architectes du référentiel moderniste qui prônaient une approche technique, rationnelle de la chose construite et de la ville. Enfin, l'approche poétique et littéraire s'inscrit dans une perspective plus subjective. Elle délivre un regard personnel sur la ville et ses espaces et permet à l'architecte de mettre l'accent sur ses goûts, sa vision du monde, son imaginaire, et lui assure ainsi aussi une distinction avec ses confrères contemporains.

2.3. La mise en scène de soi

Si l'architecte évoque, décrit, met en images ses réalisations mais aussi le regard qu'il porte sur la ville, il se plaît également à se mettre lui-même en scène, devenant ainsi l'un des personnages principaux de son propre discours public. Cette construction d'une image de soi comme grande personnalité, grand architecte-urbaniste repose sur différents procédés. L'élaboration de cette image publique passe en effet à la fois par une *mise en scène de la figure professionnelle de l'architecte*, de la figure générique de l'architecte, et donc du métier, mais aussi par une description plus tournée vers l'individu, *une description de soi mettant l'accent sur les caractéristiques personnelles de l'architecte* qui le distingue de ses confrères, qui constitue une mise en scène plus tournée vers la personnalité de l'acteur. Ce sont ces deux tendances qu'il convient maintenant d'observer et d'analyser plus en détail.

2.3.1. De la représentation de la figure de l'architecte...

Comme j'avais eu l'occasion de le démontrer en début de chapitre en abordant les signaux de la littérarité « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38), les grands architectes-urbanistes se dépeignent souvent en écrivain ou en poète. Ce n'est pourtant pas le seul ressort de mise en scène de la figure du grand faiseur de ville, bien d'autres procédés et bien d'autres images apparaissent également mobilisés. Ceux-ci concourent à sublimer la condition de l'architecte, à en faire un personnage tantôt épique (pour susciter l'admiration de leurs destinataires), tantôt tragique (en mettant en évidence la difficulté de son travail et en s'efforçant de provoquer l'émotion de son lectorat ou de son auditoire). Les lignes qui suivent s'attacheront à décliner ces différents procédés permettant de construire une figure générique : celle de l'architecte en mettant en valeur certaines des caractéristiques du métier.

Afin de construire une image épique et sublime de la figure générique de l'architecte, les individus étudiés construisent souvent un réseau d'images cohérent. Ils ont recours à de multiples procédés littéraires tels que les métaphores filées frappantes, l'exagération avec certaines images hyperboliques, une esthétique de la menace qui permet de mettre en valeur les qualités héroïques et le courage de l'architecte. Les divers efforts de Roland Castro pour construire cette image de l'architecte comme personnage épique fournissent un excellent exemple. Il aime en effet à raconter le fonctionnement du champ architectural en insistant sur les logiques concurrentielles qui le régissent, les luttes et tentatives de distinction qui font partie de ses dynamiques.

L'architecte, personnage sublime chez Roland Castro, la récurrence des métaphores poétiques et guerrières

À plusieurs reprises dans Civilisation urbaine ou barbarie (1994b), Roland Castro tente de proposer une description poétique et épique du métier d'architecte. Ainsi dans un premier passage, les métaphores se multiplient pour construire une image épique de l'architecte :

« Les architectes sont des poètes qui sont ravis lorsqu'il y a des guerres, ce qui n'est pas le sentiment ordinaire de tous les poètes.

Ce sont mes amis, mais nous passons notre vie à nous tuer pour un angle de rue. À chaque commande, à chaque concours, il n'y a qu'un terrain et un budget unique. Les architectes sont des paysans qui se battent pour la moindre parcelle de terre.

Mais ils s'aiment au fond car ils ont en commun de faire trace, de taquiner l'immortalité, ce qui est un plaisir que ne partage pas le commun des mortels.

D'autant qu'il s'agit d'une immortalité orgueilleuse, pas aussi discrète que les livres de bibliothèque ou les tableaux de la galerie, mais d'une immortalité publique, prostitutionnelle, au coin de la rue » (litt.3, Castro 1994b, p.65).

... puis dans un second :

« L'architecte est un être étrange, un artiste qui intervient sur la vie des hommes et l'organisation de leur cité. Drôle de sculpteur qui n'est pas qu'un sculpteur puisqu'il loge, au pire, et qu'il aide à habiter – au mieux. Il est comme tous les artistes, fragile et paranoïaque, et, compte tenu de l'objet de son action, il est en outre mégalomane. Si tous les artistes sont jaloux les uns des autres, lui l'est d'autant plus que le moindre bout de ville lui montre ce que d'autres ont réalisé.

Les architectes sont des paysans qui se battent tous sur la même terre. Ainsi, lorsque je passe à la Villette, aujourd'hui encore, je ne peux m'empêcher de préférer la poésie de mon jardin de canaux au clinquant du jardin de fer construit. Bien sûr, je suis capable d'oublier ma tour de Babel lorsque je vois l'Arche de Sprekelsen à la Défense, mais il n'empêche, tous les architectes confirmeront qu'ils se battent sur les mêmes terres. La ville est remplie du cimetière de leurs images absentes, des projets qu'ils ont rêvés et dessinés, et qui ont été réalisés par d'autres. C'est pourquoi ils ont un mal fou à faire communauté. Pourtant, d'une façon relativement tendre, entre eux ils partagent un secret. Édifier, bâtir, construire, permet d'échapper à la mort et, réellement, eux, de donner du temps au temps. Ils sont de ceux, très rares, qui font trace. Et quelles traces puisque pendant des siècles ce qu'ils ont produit va se transformer et servir de bases à autre chose, qui servira à nouveau de traces à d'autres traces ! Les architectes ont donc l'épouvantable

et fascinant pouvoir, comme les gens d'écriture, de produire du symbolique. N'importe quel architecte s'inscrit dans cette histoire depuis toujours » (litt.21, Castro 1994b, p.165).

Dans sa conférence, « 20 ans après », donnée au pavillon de l'Arsenal (1994a), ces mêmes thèmes sont à nouveau évoqués au travers des mêmes métaphores ou des images voisines :

« Alors évidemment, ce que je vais essayer de voir avec vous, dans une posture un peu compliquée, parce que c'est très difficile d'être architecte parmi d'autres architectes vu la structure même de ce qu'est un architecte, c'est-à-dire quelqu'un qui ne connaît de la ville que le cimetière de ses images absentes, qui, régulièrement, fréquente un jardin dont il pense au fond que le sien était mieux et qui, à chaque angle de rue, raconte une autre histoire que celle qui est construite, l'histoire de son propre projet. C'est très compliqué de parler aux architectes parce que justement ils sont dans une espèce de guerre perpétuelle les uns contre les autres, ils sont inunifiables d'ailleurs, sauf à des moments fusionnels sans enjeu (...) bâtir, c'est-à-dire échapper à la mort »

(litt.1, Castro 1994a).

Tantôt poète, tantôt paysan, tantôt homme d'écriture... Les métaphores filées sont nombreuses pour décrire l'architecte. Celle des relations entre architectes comme « *guerre perpétuelle* » qui revient comme un *leitmotiv*, comme un refrain, permet d'insister sur l'hostilité, l'adversité auxquelles l'architecte se trouve constamment confronté et auxquelles il doit sans cesse faire face. Ces différentes images font apparaître l'architecte sous les traits d'un héros continuellement amené à se surpasser, à accomplir des actes extraordinaires pour sortir de la mêlée. La mise en relief, l'exagération des difficultés du métier au travers d'une série d'hyperboles ou encore de l'insistance constituent autant de procédés assurant un basculement du discours dans un registre épique et la construction d'une image sublime de l'architecte. Loin du commun des mortels, ce personnage extraordinaire se voit « *échapper à la mort* ». Grâce à son œuvre, grâce à sa production, il atteint en effet une « *immortalité orgueilleuse* », il accède à l'éternité. L'enjeu de ce genre de description est de susciter l'adhésion et la fascination du destinataire du discours, de construire une image fortement valorisée de la figure de l'architecte.

En outre, certaines images particulières reviennent régulièrement dans le discours des grands producteurs d'espaces lorsqu'il s'agit d'évoquer le métier et la figure de l'architecte. La métaphore du metteur en scène est par exemple fréquemment convoquée. Elle permet d'insister sur le caractère complexe, méticuleux mais aussi artistique du métier et de souligner la part de sensibilité et d'empathie qu'il requiert. Ainsi Christian de Portzamparc explique qu' « *inventer des lieux, c'est se mettre un peu à la place de ceux qui vont travailler là, en fait cela ressemble au travail d'un romancier ou d'un metteur en scène* » et qu' « *à la fin, il y a une atmosphère qui est un aboutissement de l'architecture* » (litt.3, Gaucherand 1994). La même métaphore se trouve utilisée à plusieurs reprises par Jean Nouvel (litt.3, 1993), architecte chez qui l'influence du cinéma apparaît d'ailleurs particulièrement forte. Renforcée par l'emprunt d'une citation à Godard qui vient souligner l'importance de la dimension matérielle de l'architecture, une comparaison assimilative entre le travail architectural et le travail de montage apparaît chez Paul Chemetov (litt.40, 2002, p.125).

Chez cet architecte, la comparaison avec le metteur en scène apparaît distinctive dans un premier temps et superlative pour le metteur en scène que l'architecte n'arriverait pas complètement à égaler : « *les architectes aimeraient bien être assis devant leur chantier, avec un porte-voix, un costume extravagant, leur nom sur le dos de leur chaise et dicter leurs ordres avec un mégaphone* » et auraient « *un regret profond [...] de ne pas être ces monstres sacrés* » (litt.74, 2002, p.294). Cependant, cette humilité n'est qu'un procédé rhétorique qui vise au final à insister sur la spécificité des architectes, son infériorité se voit finalement vite effacée puisque ceux-ci sont au final décrits comme des « *monstres d'une autre nature, plus rustiques certes mais non moins intéressante* ». Chez l'architecte rimbaldien également, chez Christian de Portzamparc, la comparaison avec le metteur en scène affirme la supériorité des architectes qui correspondent, dans la définition idéale qu'en donne cet acteur, aux « *meilleurs des metteurs en scène, des scénaristes, des cinéastes, des écrivains* » (litt.4, 1994).

Enfin, certaines images mobilisées dans les discours apparaissent plus spécifiques à chaque acteur, plus originales, moins convenues. Elles permettent de souligner l'adresse, la complexité et l'habileté que demande ce métier. L'architecte est ainsi pensé par Jean Nouvel à la fois comme un « *cleptomane* », un « *capteur* » et un « *émetteur* » capable de saisir certaines tendances, certaines images, certains signes dans l'air du temps, de les intégrer à sa production, de les amplifier et les diffuser ensuite à travers elle dans la société (litt.6, Nouvel in Centre de Création Contemporaine de Tours 1994). En ayant recours à des métaphores bien différentes, Michel Cantal-Dupart insiste également sur cette part de délicatesse inhérente au métier qui « *demande un œil de joaillier et des mains de chirurgien* » (litt.18, 1994, p.95). Chez Henri Gaudin, l'une des métaphores servant à la mise en scène du travail de l'architecte la plus utilisée (et surtout filée sur différents discobus à plusieurs années d'intervalle) est celle de l'« *architecte-tisserand* » (litt.1, litt.2, Gaudin in Deschamp 1986 ; litt.16, Gaudin 2003). L'architecte est en effet décrit comme un « *tisserand toujours inquiet qui essaye de mailler* » le plein et le vide, sa production avec son contexte, de les « *rendre complices les uns et les autres* » (litt.2, Gaudin in Deschamp 1986). La métaphore de « *l'architecte chimiste* » s'avère également mobilisée et filée dans différents discours pour souligner ce travail d'orfèvre, de médiateur entre pleins et vides auquel s'attache l'architecte (litt.2, Gaudin in H. Gaudin, Vernant 1998 ; litt.3, Gaudin 2003, p.15). Chimiste, celui-ci « *tend à créer des espaces qui mélangent à leurs murs de l'air* » (litt.2, Gaudin in H. Gaudin, Vernant 1998).

Ainsi, au travers de différentes métaphores et comparaisons, ces acteurs construisent une image de l'architecte. En mettant l'accent sur des caractéristiques élogieuses et en soulignant les difficultés et l'art que demande finalement ce métier, ils font de l'architecte un personnage héroïque. Ce glissement vers la tonalité épique s'opère par l'utilisation de différents procédés littéraires s'inscrivant dans une logique d'amplification (hyperbole, accumulation, superlatifs). L'enjeu d'une telle description est d'exalter la condition de cet acteur, de souligner les qualités extraordinaires et nombreuses que le métier requiert et de susciter ainsi une réaction d'admiration du destinataire devant les exploits surhumains du héros. Le lecteur l'aura compris, en construisant une image héroïque de la figure générique de l'architecte, en magnifiant le corps de métier auquel il appartient, le grand producteur d'espace entend aussi parler de lui et mettre indirectement en valeur sa personne.

2.3.2. ... à la mise en scène de soi

Dans ses discours, le grand architecte-urbaniste parle donc de lui indirectement en évoquant ses réalisations ou ses projets, ses villes paradigmatiques et plus largement le regard personnel qu'il pose sur la ville générique, la figure professionnelle à laquelle il appartient. Cependant, la mise en scène de soi se fait aussi au travers d'un procédé plus direct qui consiste à réaliser son propre autoportrait. Le grand faiseur de ville se plaît en effet livrer son histoire, à se mettre en scène comme le personnage principal d'un récit. Cet autre variante d'un *story telling* (Salmon 2008) plus personnel encore que ceux qui ont pu être déclinés dans les pages qui précèdent consiste à livrer son parcours, raconter sa trajectoire personnelle. Le récit remonte parfois aux origines et permet de mettre en lumière la constitution de ses caractéristiques personnelles, d'évoquer ses goûts personnels dans bien d'autres domaines que l'architecture ou l'urbanisme, et enfin de mettre en valeur certains traits de sa personnalité, de sa manière de regarder le monde, de le ressentir, de le vivre.

Comme j'avais eu l'occasion de le constater au début de ce chapitre, l'autobiographie apparaît comme un genre particulièrement mobilisé par l'architecte et comme l'un des principaux ressorts de la mise en scène de soi. Si les architectes attendent bien entendu d'avoir atteint un âge suffisamment avancé pour livrer une autobiographie complète - comme Pierre Riboulet et son *Parcours moderne* (2004) ou encore le long texte introductif à l'anthologie *Un architecte dans le siècle* (2002) - les plus jeunes n'hésitent pas non plus à utiliser ce genre mais de manière parcimonieuse en livrant par bribes dans leurs différents discours publics des confidences sur leur vie. Pour mener à bien ce récit et cette mise en scène de soi, ces acteurs utilisent largement des procédés littéraires. Ainsi, lorsque Pierre Riboulet termine son récit des origines, il choisit de le faire au travers d'une accumulation de métaphores.

Des images poétiques au service du récit des origines chez Pierre Riboulet

« L'une de mes souches est passagère, virevoltante au gré des fornications éphémères, des attouchements improbables, l'autre est sur cette première marche du Massif central, quand, depuis la plaine, une montée régulière dont on s'aperçoit à peine nous fait découvrir, à l'horizon, la montagne limousine. Je suis de ce rebord où s'est arrêté la langue d'oïl [...] accroché à ce rebord ».

(litt.1, Riboulet 2004, p.18)

L'ouvrage se poursuit avec le récit de la jeunesse du jeune Riboulet qui fut largement marquée par la découverte et la passion pour la littérature et notamment le mouvement existentialiste. Ce qui fait dire à cet acteur que finalement quand la voie de l'architecture dans laquelle son père souhaite qu'il s'engage commence à se tracer, à ses 17 ans, il se trouve « *dans un état de virginité total, pour ce qui est de l'architecture, sans concepts et sans aucune pratique* » (litt.4, *Id.*, 2004, p.45). Le style fortement imagé est à nouveau mis à contribution lorsqu'il s'agit de dresser le bilan de ce qu'implique le choix de cette voie professionnelle, et d'évoquer le changement de classe sociale qu'il induit, et qui marquera Pierre Riboulet toute sa vie durant, déterminant une partie de son engagement politique et son adhésion au marxisme : « *je me trouvais de l'autre côté du mur, dans cette petite bourgeoisie intellectuelle [...] voila le mur, voila le drame* » (litt.8, 2004, p.76). Ce genre de mise en scène n'apparaît d'ailleurs pas comme un cas isolé. Henri Gaudin par exemple, a livré le récit de son enfance la Rochelle. La description de sa ville natale, ville portuaire qui a profondément marqué son imaginaire, apparaît très littéraire et repose sur une série de métaphores et d'images marines (litt.9, litt.30, 2003, p.68, 245). Michel Cantal-Dupart également propose un récit de son propre « *parcours initiatique* » (litt.10, 1994, p.68) sur un mode très littéraire en utilisant des tournures empruntées et archaïques telles que « *faire fi* » (litt.10, 1994, p.68).

Le grand faiseur de ville se laisse aussi aller à la confidence sur ses goûts et ses pratiques et met ainsi l'accent sur certains traits de sa personnalité. La mise en récit littéraire passe encore une fois chez Michel Cantal-Dupart par un certain maniérisme. Un autre procédé tel que l'inversion participe également à donner une certaine élégance au récit de l'architecte (« *ce goût des arbres m'est tôt venu* ») et lui permet de mettre en relief son goût pour la nature et les paysages bucoliques (litt.12, 1994, p.74). Un architecte comme Pierre Riboulet se plaît également à évoquer, à plusieurs reprises, son goût, sa passion pour la musique classique notamment du XVII^e et du XVIII^e siècles. Désignant en effet la musique de ces époques, l'architecte explique que selon lui : « *Jamais la composition n'a été aussi claire, aussi simple tout en étant complexe. Jamais elle n'a été aussi loin du sentimentalisme qui l'a envahie au XIX^e, conservant cette "distance", cette retenue, cette élégance intérieure* » (litt.10, 1994, p.68). Pierre Riboulet poursuit en expliquant que cette musique est un témoignage que « *l'art seul peut affronter le malheur et la mort* » et « *faire en sorte que le message traverse la nuit épaisse* » (litt.10, 1994, p.68). Il établit à partir de cette fonction poétique et dramatique, de cette dimension artistique prométhéenne une comparaison entre musique et architecture. Henri Gaudin quant à lui se plaît à décrire souvent ses carnets de dessins et de notes et la manière dont il les enrichit quotidiennement : « *je dessine mille*

petites vues dans la marge, sur des carnets, c'est mon outil, ce par quoi j'entre dans le labyrinthe, ce avec quoi s'édifie ma pensée de l'architecture » (litt.48, 1984, p.207). Il évoque également régulièrement sa pratique du dessin, de l'écriture, et de l'architecture en se mettant en scène comme un acteur tracassé par une éternelle insatisfaction, constamment en proie aux doutes et à l'angoisse de la création, en se comparant par exemple à l'écrivain (litt.5, 2003, p.23).

La mise en scène de soi passe aussi par un certain lyrisme poétique dans la description, le grand architecte-urbaniste s'attachant à dévoiler et partager ses sensations et émotions intimes et personnelles avec le destinataire de son discours. Ainsi, Christian de Portzamparc notamment évoque très souvent ce qu'il ressent face à un lieu, un espace, une architecture. Il joue constamment sur le registre du sensible, de l'affectif et de l'émotion justifiant une telle démarche de la manière suivante : « *s'il y a pas un étonnement devant les choses, devant les laideurs, s'il y a pas une émotion, il y a pas beaucoup d'idées* » (litt.3, Portzamparc in Pain 1998). Henri Gaudin également se met très régulièrement en scène comme un contemplateur dans les différents films qui lui sont consacrés où il est souvent filmé le regard perdu dans l'océan face à la mer ou admirant l'architecture d'une cathédrale. Le même procédé s'observe dans ses écrits. Il livre par exemple une description de lui en amoureux du paysage maritime dans *Considérations sur l'espace*.

La mise en scène de soi en contemplateur selon Henri Gaudin

« Rien n'est plus fort que l'expérience profonde de l'absence pour magnifier la dimension de la présence. À peine donc aurais-je hautement philosophé sur le manque, j'ai été goûter à Saint-Malo à la claire positivité de la vie, assisté à l'explosion d'énergie des cumulus sur des lignes de gris cendré, depuis ma fenêtre de l'Hôtel de France et de Chateaubriand dont j'aperçois à la jumelle la sépulture face à la mer. Que serait pour moi ce panache sans mon pinceau gorgé d'eau, et la grande courbe des villas de Paramé sans l'arc d'un tracé ? »

(litt.33, H. Gaudin 2003, p.250)

Enfin, l'autodescription du grand faiseur de ville va jusqu'à révéler et mettre en scène certains traits de sa personnalité. Mettre l'accent sur ses caractéristiques individuelles permet à l'architecte d'afficher son caractère original, et de s'inscrire ainsi au rang des acteurs charismatiques au fort tempérament. Le titre d'un livre réalisé à partir d'une série d'entretiens, *La désobéissance de l'architecte*, apparaît particulièrement évocateur de ce phénomène. Renzo Piano s'y décrit comme un original « *insupportablement ferme* », dont l'« *insolente amabilité* » trahit la « *nature têtue et désobéissante* » (litt.24, piano in Piano, Cassigoli 2007, p.125). Cette autodescription, cette mise en scène de soi jouant sur des caractéristiques individuelles, tentant de les exacerber et des les théâtraliser par le biais du discours public va parfois jusqu'à la définition de sa propre place dans le monde de l'architecture. Ainsi, en insistant sur sa « *situation spécifique* », Paul Chemetov, définit lui-même l'importance de son rôle dans le champ. Pour ce faire, il compare sa posture à celle de Francis Ponge et revendique un « *parti pris des choses* ».

La mise en scène comme grand personnage de l'architecture chez Paul Chemetov

« J'ai un jour défini, empruntant un titre à Francis Ponge, mon travail comme "le parti pris des choses", et le sens du travail des paysagistes, que j'estime, est de même parti, mais des choses naturelles. Dans ce passage à témoin, il est possible de s'entendre. Ce qui me fait plaisir dans la reconnaissance de nos points de vue réciproques est que notre collaboration, d'apparence surprenante, a servi de révélateur à ma situation spécifique dans l'architecture française. Pour des commodes raisons de polémique, de casiers qu'il faut remplir, je suis une espèce identifiée dans la classification architecturale, *rosa rugosa* par exemple. Cette taxinomie bizarre rassure, par antinomie, les autres espèces. En tout cas, je me sens plus mutant que ne le supposent les auteurs de fiches anthropométriques et l'essentiel de mon travail porte sur la matérialité de la construction et sur les programmes en général petits, alors qu'on m'attribue surtout le Ministère des Finances, qui est tout autant l'œuvre de Borja Huidobro et de quelques autres que la mienne.»

(litt.20, Chemetov 1995, p.139)

Au final, il semble donc que différentes modalités discursives - empruntant incontestablement au littéraire et au poétique des procédés et des logiques de fonctionnement - participent à la mise en scène et à la description de soi. Au travers de cette manière de *se dire* et mettre en scène sa personnalité, l'architecte urbaniste construit son image publique, se crée un personnage qui, éclipant dans certains moments du discours la question architecturale ou urbanistique, devient le centre même du discours, son point focal.

2.4. La quête d'un style comme stratégie d'individualisation : un ressort de la personnalisation

Les grands architectes-urbanistes convoquent et utilisent certains procédés stylistiques de littérarité pour mettre en scène certains axiomes de leur référentiel personnel. Ces spécificités individuelles dans l'usage des procédés stylistiques littéraires participent à l'élaboration d'un style discursif spécifique, personnel et relèvent d'une logique de la distinction. Employer la notion de style pour interroger les caractéristiques individuelles de grands producteurs d'espace mérite cependant quelques précisions. La notion de « *style* » a en effet été largement utilisée en architecture dans une acception quelque peu différente qui consistait à se focaliser sur les spécificités formelles de la production bâtie. Avant que d'engager plus en avant la réflexion, il convient donc de préciser en quoi cette notion de style discursif apparaît pertinente pour interroger l'architecture et l'urbanisme contemporains en la mettant en perspective avec l'acception classique du style appréhendé du point de vue des formes matérielles. Ces précisions apportées, il s'agira ensuite de préciser le style discursif propre à chaque architecte et comment celui-ci participe à la valorisation de son référentiel personnel et à la construction de son image publique, à la mise en scène de sa personnalité.

2.4.1. Le style une notion pertinente pour interroger les grands architectes-urbanistes contemporains ?

❖ De l'apparente méfiance à l'égard du style...

Comme le proposait l'historien de l'art Meyer Schapiro, le style peut se définir comme « *la forme constante – et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants – dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus* » (1982, p.35). Il apparaît donc comme un « *trait symptomatique* » (*Id.*, 1982, p.35) d'un acteur ou d'un groupe d'acteurs, un caractère identitaire, spécifique et distinctif. Différents éléments tels que « *la technique, le sujet ou le matériau* » peuvent participer à la définition du style (*Id.*, 1982, p.39). Force est de constater qu'en architecture, le terme a souvent été utilisé pour évoquer les caractéristiques formelles et leurs constantes dans la production d'un praticien ou groupes de praticiens. Pour désigner les productions modernistes, en définir la spécificité, les invariants formels et les grands principes de construction appliqués, les critiques et architectes eux même ont largement eu recours à la notion de « *style international* » insistant ainsi sur la dimension collective et partagée d'un style commun revendiqué par différents individus. L'âge d'or de ce « *style international* » correspond à la période des trente glorieuses. Il connut ensuite une période de déclin et fut rudement soumis aux critiques et remises en question.

Se construisant en réaction à ce style international, et face aux nombreuses désillusions de la fin des années 1960, la génération suivante allait opter pour une stratégie très différente. Certains critiques, tels que Jean-Pierre Le Dantec, analysent ce changement du rapport au style en opposant la dimension collective du « *style international* » à la dimension fortement individuelle des styles des architectes contemporains (Le Dantec 1984, p.41). Au travers du glissement du singulier vers le pluriel, un basculement se serait opéré avec le passage d'une logique de la répétition, de l'uniformité et de l'internationalisation des architectes modernistes à des stratégies de distinction et à la pluralité stylistique de la génération suivante. Cependant, une telle analyse ne suffit pas à épuiser le rapport complexe qu'entretiennent les architectes contemporains avec la question du style. Il semble en effet que les grands noms de l'architecture et de l'urbanisme actuel entretiennent une certaine méfiance à l'égard de la notion de style. Ainsi, Christian Devillers, expliquait en entretien être « *très, très dubitatif par rapport aux étiquettes stylistiques qui en général ne recouvrent pas grand-chose, en tout cas, ne permettent pas de comprendre véritablement la démarche des architectes* » (entretien). Jean Nouvel est souvent plus explicite encore quand il s'agit de s'exprimer sur la question du style. Dans ses discours publics, en se fondant sur une définition formelle du style, il s'est en effet souvent plu à remettre en question la pertinence de cette notion pour aborder sa propre architecture.

**Jean Nouvel ou l'absence de style ?
Le refus d'une définition formelle du style**

« Avoir un style, c'est s'approprier un système formel et le reproduire quelle que soit la situation. En ce sens, je n'ai pas de style. Pour moi, le bâtiment n'est que l'expression d'un scénario unique. Ce qui importe, c'est que le bâtiment ait une image forte. On sait où l'on est, on sait que l'on n'est pas dans l'immeuble d'à côté. Avec Nemausus, j'ai voulu achever l'architecture du logement social des années 80. Non pas achever, comme on achève les chevaux, mais en la menant à son terme. En revenant à ses grands principes aujourd'hui bafoués : l'espace, la lumière, l'air. »

(litt.1, Nouvel in Copans, Neumann 1996)

Cette rhétorique de la méfiance à l'égard du style et de la revendication, pour chaque projet, d'une adaptation forte au contexte, au site et à son histoire, et à ses spécificités s'est avérée particulièrement efficace et s'est paradoxalement transformée en une marque de fabrique, en une des caractéristiques de l'architecte. À l'occasion de la remise du prix Pritzker en 2008, le président du jury a ainsi rappelé et salué ce principe :

« Pour Nouvel, en architecture il n'y a pas de style a priori. C'est plutôt un contexte, interprété dans le sens le plus large pour inclure la culture, l'endroit, le programme et le client, qui le conduit à développer une stratégie différente pour chaque projet »

(Propos du Président du Jury rapportés dans Demarthon 2008)

Le premier constat qui peut être établi concernant le rapport au style des grands architectes contemporains souligne donc le soupçon à l'égard de la notion de style que souvent ils évitent soigneusement ou remettent en question. Cette défiance s'explique certainement pour partie par le fait que la notion est dans l'imaginaire, social, mais aussi professionnel, encore fortement associée aux architectes modernistes : elle porte les stigmates de l'orgueil prométhéen, des prétentions totalisantes et uniformisantes des architectes modernistes et des erreurs auquel il a abouti. Cependant, une analyse plus approfondie du rapport au style des architectes contemporains permet de mettre en évidence qu'en réalité la posture des grands architectes contemporains à l'égard du style s'avère beaucoup plus ambiguë qu'il n'y paraît au premier abord : la méfiance et l'apparent refus de la notion de style pour qualifier leur production se double d'une tentative constante de construction d'un style personnel. Il convient donc de se demander si au final, au prix de sa redéfinition et de l'analyse des stratégies contemporaines de construction des grands architectes actuels, la notion de style n'apparaît pas incontournable pour interroger l'architecture contemporaine.

❖ ... au constat de son incontestable nécessité et du rôle primordial du discours pour sa construction

Si Jean Nouvel remet en question la notion de style pour qualifier sa production, paradoxalement, il y a aussi pourtant parfois recours. Ainsi, dans le même discours que celui évoqué précédemment sur Nemausus dans lequel il déclarait ne pas voir de style, il explique avoir « *cherché une continuité stylistique* » lors de la conception en construisant une « *esthétique industrielle* » jouant sur les textures, le « *reflet* », le « *contre-jour* », les « *couleurs* », la « *vie de la nuit* », la « *relation de la lumière au temps et même à l'heure* » (litt.2, Nouvel, in Copans, Neumann 1996), qui apparaissent comme des préoccupations récurrentes dans l'œuvre de Jean Nouvel et peuvent donc s'analyser comme autant de constantes, de caractéristiques stylistiques de cet architecte. Par ailleurs, dans ses discussions publiques avec Jean Baudrillard, l'architecte propose une définition du style qui s'éloigne de la simple perspective formelle pour prendre une acception plus large et renouvelée. Selon lui en effet, « *le style devrait refléter une façon singulière de penser le monde* » (Nouvel in Baudrillard, Nouvel 2000, p.118). Il se plaît aussi à évoquer souvent la « *poétique singulière* » de son architecture dans une acception qui ne peut que se lire finalement comme synonyme de la notion de style. Cette acception rejoint d'ailleurs la définition que proposait Meyer Shapiro d'un style comme « *expression significative rendant visible la personnalité d'un artiste* » (1982, p.36). Le style correspondrait à une manière de faire particulière reconnue en tant que telle, et aurait à voir avec un savoir-faire, des « *visions du monde* » et « *manières de penser et de sentir* » singulières (Id., 1982, p.71).

En tant qu'il apparaît comme une « *projection individuelle* » et l'« *expression d'une personnalité dans une œuvre* » (Id., 1982, p.77), le style renvoie inmanquablement à la problématique de l'art et au « *concept de personnalité artistique* », de « *grand artiste* » (Id., 1982, p.79). La construction d'un style apparaît donc comme une nécessité pour le grand architecte, comme une ressource essentielle de la construction identitaire et comme fondement même de sa stratégie de distinction par rapport à ses concurrents. La personnalisation de l'architecture repose en effet sur la reconnaissance de spécificités individuelles, de personnalités architecturales ayant chacune un style propre et usant d'un « *répertoire* » spécifique (Goldschmidt 2001, p.18). C'est donc au travers de cette expression d'une personnalité, de ce style et de sa capacité à en faire reconnaître la valeur, la qualité que l'architecte se fait reconnaître et apprécier. Comme l'a démontré Meyer Schapiro, le style apparaît comme le principal critère de jugement du critique qui en évalue la « *distinction* » et la « *noblesse particulière* » (1982, p.37). Les observations menées par Jean-Pierre Frey sur les étudiants en architecture qui, avec ferveur, se mettent en « *quête d'un style* » (2001, p.29), confirment un peu plus la pertinence de cette notion pour interroger l'architecture contemporaine.

Ainsi, si le style apparaît au final comme une notion pertinente pour interroger les architectes contemporains, force est aussi de constater qu'il ne se construit plus de la même manière que par le passé. Une définition restrictive purement formelle s'avère en effet aujourd'hui obsolète pour en rendre compte. Contrairement au mouvement moderne, il semble que désormais ce ne soit plus tant au travers de spécificités formelles récurrentes que se manifeste et s'apprécie un style. Chez les architectes contemporains, plus que la forme,

c'est le discours qui construit le sens de l'œuvre, lui assure une certaine unité et cohérence et construit l'« *harmonie de l'ensemble* » (Id., 1982, p.46). Le discours est donc devenu le lieu de construction, d'affichage et de mise en scène d'un style. Le style repose en effet sur une « *structure cohérente et expressive* » (Id., 1982, p.43), « *une unité rigoureuse* » (Id., 1982, p.45) que le discours, en assurant l'organisation et la mise en valeur des principes de l'action architecturale et urbanistique, prend à sa charge de construire. Il permet donc d'élaborer une image cohérente, structurée, et donc convainquante de l'œuvre de l'architecte, et se donne désormais à voir comme l'un des lieux essentiels de manifestation d'une individualité architecturale. Moyen d'existence, de visibilisation, et d'affirmation d'une identité spécifique, de distinction, le discours constitue désormais un lieu essentiel de construction identitaire en permettant à l'architecte de décliner, d'exhiber des caractéristiques individuelles et de mettre ainsi en scène les principes de son style personnel.

Dans le discours, l'utilisation de la littérarité stylistique permet de cristalliser d'une manière séduisante certaines caractéristiques du référentiel personnel, de mettre l'accent sur les grands axiomes de la pensée de l'architecte. Ainsi, si le style est bien comme l'affirmait Meyer Schapiro « *une incarnation ou une projection concrètes de dispositions émotionnelles et d'attitudes de pensée* » (1982, p.71), c'est au travers du discours qu'il se manifeste. Par l'utilisation de certains procédés littéraires, l'architecte construit ainsi sa marque de fabrique. Il assure la mise en relief de spécificités individuelles, l'affichage d'une conception et d'une position personnelle et met en scène les grands principes d'une architecture, mais aussi une représentation de la ville et du monde. Chaque architecte s'efforce au travers de ses discours publics de se mettre en scène individuellement, d'exprimer sa subjectivité. Les procédés stylistiques empruntés à la littérature répondent donc à cet enjeu de mise en scène d'un « *moi je* » caractéristique de la période contemporaine, comme le souligne par exemple Bruno Fortier en tentant de décrire le principe des discours publics de ses confrères :

« C'est très personnel au fond tout ça. Ça n'a pas de rapport avec ce qu'était les traités d'architecture autrefois au XIX^e siècle où les mecs écrivaient leur point de vue sur les codes formels. Ce n'est pas ça quand regarde Gaudin, Chemetov, etc., ils sont dans le feu de la passion, de la polémique, mais plus rapporté à leur individualité, je trouve ».

(Fortier, entretien)

Les procédés stylistiques utilisés dans les discours assurent un rôle certain dans la mise en scène d'une subjectivité et dans la construction d'une identité singulière de grand architecte-urbaniste. Les ateliers d'écriture animés par des écrivains et proposés au sein des écoles d'architecture viennent conforter les observations menées sur le corpus de discours et répondent au même enjeu. Comme l'explique Hélène Bleskine en entretien l'objectif des ateliers consistait à recueillir « *le plus de paroles singulières* », « *que chacun essaye d'avoir un rapport singulier aux lieux, à sa mémoire, à son rapport à la littérature* ». Cette exigence est également affirmée par Jean-François Roullin qui, reprenant une expression de l'écrivaine Leslie Kaplan, explique que la philosophie de ces ateliers d'écriture était de permettre aux étudiants de « *faire l'expérience de soi* ». L'apprentissage de l'écriture vise donc à exacerber la dimension individuelle, subjective et sensible du regard de l'étudiant. Différents exercices sont proposés tels qu'avec Jean-François Roullin celui de rédiger « *des petits textes avec des consignes du type "de mon lit à l'école", les enchaînements, les parcours, les trajectoires, être statique* », ou encore, pour les étudiants suivis par Hélène Bleskine, de réaliser un carnet

du regard sensible qui combine écriture et dessins ou images. Ainsi, l'apprentissage de l'écriture, des modalités de construction d'un discobus conforte cette idée de procédés discursifs assurant un rôle important de mise en scène de la sensibilité individuelle, de la singularité.

Au travers du discours, en ayant recours à des procédés stylistiques de littérarité, le grand architecte-urbaniste se construit un style qui sert sa stratégie de mise en scène de soi et sa tentative de distinction. Il convient maintenant d'apprécier le style de chacun des acteurs étudiés et d'analyser comment celui-ci assure la valorisation d'un référentiel personnel et participe à la construction d'une identité individuelle.

2.4.2. Un architecte, un style, un référentiel personnel : la construction d'une identité individuelle

Au travers des différents extraits de discours et plus largement des analyses menées jusqu'à présent, le lecteur aura probablement pu déjà se faire une première idée du style discursif de chaque architecte, et noter certaines spécificités. Les lignes qui suivent s'attacheront à préciser plus en détail pour chacun des individus étudiés, les caractéristiques de son style en les mettant succinctement en perspective avec celles de son référentiel personnel¹. Elles permettront de démontrer qu'au travers de son discours et de son style, chaque architecte tente de laisser une empreinte particulière, une marque de fabrique. Le style permet de mettre en valeur et d'énoncer ses idées et les grands principes de son référentiel personnel. C'est donc au travers d'un style et de la mise en scène du référentiel personnel qu'il assure que l'architecte affirme son identité individuelle et que se construit son image publique. De nombreux extraits de discours ayant été fournis au cours des analyses précédentes, il s'agira de proposer ici simplement une synthèse et les grandes conclusions concernant le style et le référentiel de chaque acteur².

¹ Les principes du référentiel personnel étant détaillés dans les notices biographiques, je ne ferai ici qu'en mettre quelques-uns en perspective avec le style discursif de chaque acteur sans reprendre à nouveau précisément la teneur des différents référentiels personnels, afin d'éviter toute redondance et de respecter le principe d'une approche synthétique.

² Si le lecteur souhaite plus de détails, il n'hésitera pas à se reporter soit aux extraits de textes inclus les pages précédentes, soit à ceux plus exhaustifs compris dans les annexes multimédia et aux notices biographiques fournies dans les annexes à la fin de ce mémoire.

Roland Castro, le parfait orateur ou le jeu sur la rupture : du sublime au style populaire

Le style de Roland Castro est celui d'un véritable tribun, c'est-à-dire d'un « *orateur à l'éloquence puissante, directe et sachant s'adresser à la foule* » (TLFI) et la séduire. Cet architecte-urbaniste se plaît en effet à jouer sur les ruptures de tons, les changements de registres, et les effets de surprises. Son style oratoire se construit autour de variations entre des extrêmes. Tantôt grandiloquent, aristocratique, il bascule parfois dans le registre très populaire.

Le style se veut en effet parfois très recherché et poétique. Les envolées lyriques, sublimes, sont fort nombreuses chez Roland Castro. L'emphase, la déclamation, la démesure, l'exagération et la dramatisation y apparaissent comme autant de caractéristiques. Elles constituent des ressources pour exprimer l'emportement et la passion de cet orateur qui ne recule pas devant une certaine violence stylistique visant à frapper les esprits, ses lecteurs, ou son auditoire, en utilisant des images fortes, telles que l'hyperbole, l'anaphore (notamment celle du « *j'affirme* » inspirée du « *j'accuse* » d'Emile Zola dans *J'affirme pour une utopie concrète*), l'allégorie, ou des figures comme l'épithétisme, ou encore la gradation, soit autant de procédés du sublime. Cependant, contrairement à un architecte comme Henri Gaudin - qui s'efforce d'avoir un langage particulièrement châtié et de conserver un même registre, toujours soutenu - Roland Castro aime à changer de niveau de langue, parfois de manière brutale en créant des effets de rupture.

Le discours bascule ainsi souvent dans le registre très populaire avec un vocabulaire et des expressions parfois familières voire franchement triviales. Dans ses discours oraux par exemple, mais aussi dans ses écrits, il n'hésite pas à exhorter, à haranguer le public ou le destinataire au travers d'apostrophes et d'un style qui relève souvent du manifeste. De fait, le discours de Roland Castro dégage toujours une impression de vivacité, de dynamisme, d'énergie, une incontestable force. Cette expressivité permet de construire l'*ethos* d'un baroudeur, d'un personnage charismatique, d'un infatigable militant et d'un éternel idéaliste. Enfin, Roland Castro utilise aussi très souvent les champs lexicaux de la jouissance, de la sensualité et du plaisir qui participent à forger une autre facette de son image publique. Il apparaît ainsi comme un épicurien, renvoie l'image d'un bon vivant, à même de comprendre le commun des mortels, de partager ses joies et ses passions et de les intégrer dans son référentiel personnel, ce qui crée naturellement une empathie avec les destinataires de ses discours, notamment avec les acteurs "ordinaires", pour qui il apparaît accessible et sympathique.

L'architecte revendique d'ailleurs la question du remodelage des banlieues et des grands ensembles comme l'un des axes principaux de son référentiel. La stratégie qu'il a développée pour la banlieue consiste notamment en la création de « *lieux poétiques* » forts, d'« *essence jubilatoire* » (litt.8, 1994a) à même de transformer l'atmosphère et la vie d'un espace et en un « *remodelage* » des barres et des tours plutôt qu'en leur destruction. L'enjeu social et politique contemporain majeur est selon lui de « *sublimer la condition humaine* », de « *réenchanter le monde* » (litt.24, 2005, p.156) et de promouvoir une « *civilisation de la ville pour tous* » (litt.13, 2005, p.98).

Jean Nouvel
ou quand le *bad boy* de l'architecture se fait *story teller*

Jean Nouvel, est certainement l'un des architectes qui, avec Christian de Portzamparc ou Pierre Riboulet, excelle le plus dans la mise en récit, en fiction. Il se plaît à raconter des histoires, use et abuse du *story telling* littéraire en jouant sur l'hybridation d'un imaginaire technologique et poétique. Sobre, simple, son style refuse les structures alambiquées, les déploiements excessifs et les longues périodes. Ses phrases souvent courtes, ne renoncent cependant pas à l'usage d'images fortes et recherchées. Les formules ramassées sont souvent en effet fortement évocatrices. Jean Nouvel se plaît également beaucoup à jouer sur les changements de tons, les ruptures et glisse souvent dans le registre familier qui donne un caractère naturel et une certaine forme d'oralité aux discours, même lorsque ceux-ci sont écrits.

Au travers de ses discours et de leur style, il se met en scène comme un personnage de la nuit, un mauvais garçon, un *bad boy* amateur de bon vin, de voitures, de belles femmes, et là encore comme un incontestable épicurien. Il renvoie tout à la fois une image de luxe et de sobriété. Conscient de son charisme et du pouvoir que lui confère sa position dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, il ne s'embarrasse pas de précautions de langage. Son style se veut souvent direct et incisif. L'architecte se plaît par contre beaucoup à user et abuser des procédés de mise en scène discursifs et à basculer dans un registre poétique pour évoquer ses réalisations, ses projets ou encore les grands principes de son action qui s'inscrivent toujours dans la démarche d'une « *poétique contextuelle* » soucieuse de l'environnement urbain.

Pierre Riboulet,
le style littéraire d'un humaniste

Le style discursif de Pierre Riboulet apparaît profondément littéraire, très narratif et rappelle celui de certains grands classiques romanesques. Le recours à des images poétiques et littéraires et à des métaphores filées convoquant l'imaginaire marin ou musical au sein d'un ou de plusieurs discours est par exemple très fréquent. Ornées, riches en métaphores et en comparaisons, les phrases sont relativement longues sans être alambiquées. Incontestablement, les discours de Pierre Riboulet trahissent une prédilection pour le mode narratif et descriptif. Le récit peut concerner le projet, comme *Naissance d'un hôpital* (1994) ou retracer son histoire personnelle comme le fait *Un parcours moderne* (2004).

Naissance d'un hôpital correspond en effet au déploiement d'un récit sur plus d'une centaine de pages de toute la phase de conception du projet de l'hôpital Robert Debré. Le futur bâtiment devient le personnage principal du récit. Vivifié, enfanté par l'architecte, il prend forme et autonomie au fur et à mesure des pages. Avec cet ouvrage, Pierre Riboulet a mené particulièrement loin la mise en récit et en scène du projet architectural. De toutes les références du corpus étudié, *Naissance d'un hôpital* apparaît en effet comme le témoignage le plus abouti d'un *story telling* de longue haleine. Il se caractérise par un certain romantisme au sens où Pierre Riboulet tente de partager son expérience personnelle, d'exprimer les

tourments et extases du *créateur* face à l'œuvre en train de se faire, ses tâtonnements, ses hésitations, et ses rares enthousiasmes. Les sentiments de l'architecte, sa sensibilité tantôt passionnée, tantôt mélancolique et sa recherche torturée de la meilleure alternative pour le projet se trouvent largement mises en mots et en images

Véritable mise en récit de soi, *Un parcours moderne* place l'architecte au centre de l'attention. Pierre Riboulet y livre en effet le récit de sa vie, de sa naissance aux derniers jours. Il y retrace les différentes étapes de sa trajectoire en insistant sur sa personnalité et la manière dont elle s'est construite au fil des expériences. Ses origines modestes et sa passion particulière pour la littérature et la philosophie sont largement évoquées et données à voir comme la base, l'explication même de son engagement et de sa culture humaniste. L'architecte a en effet tout au long de sa pratique professionnelle témoigné d'une préférence particulièrement marquée pour les grands équipements publics notamment les bibliothèques.

De ces différents discours, de ces différents récits, c'est l'image d'un homme de culture classique, d'un lettré animé d'une véritable passion littéraire, soucieux de conserver toujours une perspective humaniste et éthique qui se dessine. Au final, une impression de sobriété et de naturel, voire d'humilité se dégage de ses différents écrits et discours oraux. Or, c'est pourtant l'un des architectes qui a poussé le plus loin la mise en scène de soi, et su utiliser d'une manière particulièrement efficace les ressources du discours pour construire son image publique.

Henri Gaudin, le style grandiloquent et l'adoption d'une posture surplombante de grand lettré

Les discours d'Henri Gaudin se caractérisent avant tout par la grandiloquence du style qui s'y déploie. Le ton que prend l'architecte est en effet souvent affecté et déclamatoire. Cet acteur a fortement recours à diverses figures propres au style ampoulé telles que, dans les périodes, l'accumulation, l'amplification, l'emphase, l'hyperbole, la gradation, soit autant de procédés d'insistance ou d'exagération. Ces procédés permettent aussi de mimer la complexité et le caractère labyrinthique, méandreux de la pensée architecturale d'Henri Gaudin.

Cet architecte se plaît également beaucoup à jouer sur les contrastes, à allier les contraires au travers de procédés comme les paradoxes¹, les oxymores ou les antithèses pour structurer son discours et souligner les grands principes de sa pensée architecturale qui a pour ambition de réconcilier l'air et la matière, le plein et le vide, le dehors et le dedans, le clair et l'obscur, etc.

Au travers de ces discours complexes et fortement imagés, foisonnants qui égarent parfois quelque peu le lecteur ou l'auditoire, Henri Gaudin se met en scène comme un architecte grand lettré, adorant la culture classique, littéraire notamment, comme le grand ami des poètes, mais aussi comme un artiste torturé par la création, comme un marin et un peintre adepte de la contemplation, un inconditionnel du croquis griffonné sur le vif et des notes prises à la hâte dans son carnet, un artiste torturé par la création aussi. Par son rythme, ses périodes, l'emportement sublime qu'il tente de mimer et l'emphase qui le caractérise (et dont

¹ Tels que « j'entre dehors », « les murs des édifices sont le contenant même de l'extérieur », (litt.4, H. Gaudin & Vernant 1998) ou encore « le dedans n'est qu'un pli du dehors » (litt.6, 2003, p.32).

il ne s'éloigne jamais, même dans ses discours oraux et dans le cadre d'un entretien privé dans lequel il refuse toute forme de relâchement du langage) et l'égoïsme constant qu'il met en scène, le style des discours d'Henri Gaudin participe largement à construire cette image d'architecte-artiste, de génie créateur au dessus du commun des mortels.

Christian de Portzamparc, le style poétique du génie rimbaldien de l'architecture

Dans ses discours, Christian de Portzamparc privilégie le mode narratif et descriptif. Il se plaît souvent à mettre en récit ses réalisations, à en raconter l'histoire d'un point de vue très subjectif. Ses discours se donnent donc à entendre ou à lire comme une forme d'expression très personnelle. Le point de vue est extrêmement autocentré, l'architecte utilise la première personne du singulier, le « *je* ». Il détaille ses impressions, ses émotions, ses sentiments, son ressenti, ses réactions et la manière dont ils construisent son référentiel et participent à l'élaboration de ses différents projets. Cette effusion sentimentale, émotionnelle et sensitive confère une tonalité lyrique et romantique à la plupart de ses discours. Ils apparaissent avant tout comme l'expression d'un être singulier à la recherche d'un idéal qui tente de le faire partager en s'adressant à l'affect de son auditoire ou de son lectorat. Consistant à faire appel à l'émotion du destinataire, la méthode de persuasion sur laquelle repose les discours de Christian de Portzamparc semble en effet relever avant tout du *pathos*.

Ses récits se plaisent à jouer sur l'onirique, la mobilisation des sens. Ils s'inscrivent donc dans le registre de la sensation, du sentiment plutôt que de la pensée rationnelle et cartésienne avec laquelle il entend prendre ses distances et qu'il juge insuffisante pour transmettre l'essence de l'architecture. Le foisonnement des images poétiques et oniriques qui structurent les discours participe à mettre en scène cette approche sensitive et instinctive que revendique l'architecte qui se situe dans le domaine de l'intuition, du ressenti. Christian de Portzamparc reprend à son compte les grands *topos* associés à la création artistique d'un art fondé sur l'irrationnel, la prémonition, la révélation d'un créateur, sur la transcendance et la fulgurance de son émotion. Ces discours s'attachent à mettre en scène son regard singulier et authentique, sa capacité d'émerveillement, de surprise et de ravissement face au monde qui l'entoure qu'il transcende pour créer ses œuvres architecturales.

Construite au travers de ses discours, l'image publique de Christian de Portzamparc le donne ainsi à voir comme un poète, comme un « illuminé », comme un visionnaire. L'architecte se plaît d'ailleurs à jouer complètement cette carte de la rêverie poétique et se met en scène comme un poète torturé. Une attention au paraverbal permet en effet de compléter l'analyse qui vient d'être fournie. Dans ses interventions publiques, bien que, comme tout grand architecte-urbaniste, il apparaisse particulièrement familier de ce genre d'exercice, le ton de Christian de Portzamparc n'est jamais assuré. Sa parole hésitante donne l'impression d'une pensée qui se cherche et se construit presque spontanément, sans artifice. Son regard fuyant, perdu dans le vague, se porte rarement directement sur l'auditoire. C'est ainsi l'image d'un être timide, arraché à sa rêverie qui ne peut manquer de venir à l'esprit du destinataire venu le voir ou l'écouter. L'assimilation récurrente de Christian de Portzamparc à Arthur Rimbaud chez bien des acteurs issus de différents milieux professionnels (Philippe Sollers, Roland Castro, etc.) s'expliquer certainement en partie par la réussite de cette mise

en scène de l'architecte, qui n'a d'ailleurs pas lui-même manqué d'établir des parallèles entre son propre fonctionnement et celui du poète.

Bernard Huet, l'efficacité redoutable d'un style diversifié et imagé

La production discursive publique étudiée de Bernard Huet repose principalement sur de nombreux articles qui furent, pour la plupart, publiés dans la revue *Architecture d'Aujourd'hui* et inclus dans l'anthologie *Anachronique d'architecture* publiée en 1981. S'y décèle la volonté forte de mêler étroitement théorie et pratique dans une réflexion rigoureuse, approfondie et polémique par exemple sur la question du formalisme et du réalisme (pp.53-59), et de proposer des bases solides pour refonder l'enseignement de l'architecture. Ces différentes publications eurent une résonance certaine dans le milieu architectural.

Dans ces textes, Bernard Huet démontre une maîtrise parfaite des procédés littéraires et en fait grand usage en mobilisant certaines figures rares avec pertinence et efficacité. Ces procédés lui permettent par exemple d'élaborer une critique féroce et imagée du mouvement moderne. Dans l'avant-propos d'*Anachroniques d'architecture*, il construit une parodie de la rhétorique grandiloquente de ce mouvement en utilisant pour le décrire des métaphores trahissant un profond cynisme et une ironie mordante. L'association de ces différents procédés s'avère redoutablement efficace pour tourner le modernisme architectural en dérision.

L'architecte a également régulièrement recours à des paraboles, des récits visant à mettre en lumière d'une manière imagée, évidente et incontestable une vérité, un grand principe. Ces récits peuvent être empruntés à la mythologie grecque, la Bible, ou encore à de grandes œuvres littéraires à vocation moralisatrices (comme les fables de la Fontaine) et être utilisés dès le titre de l'article comme un appât pour séduire le lecteur (« La chute d'Icare » : 29-30, « Babel et Babylone. Le logement comme monument », pp.35-43 ou encore, plus énigmatique, mais suscitant tout autant la curiosité du lecteur, « La carpe et le lapin », p.133-135). Les titres d'articles s'avèrent d'ailleurs très souvent percutants, jouant par exemple sur une dimension poétique (« Les rumeurs d'Orléans », p.144-147) ou sur l'effet créé par une antithèse (« Un avenir pour notre passé » (148-159). Ils prennent parfois l'allure de celui d'un roman comme « Vie et mort des gratte-ciel » (128-129) ou encore de « Meurtre devant la cathédrale » (141-143) qui convoque immanquablement l'imaginaire du roman gothique.

Ainsi, dans ses discours, Bernard Huet fait preuve d'une incontestable virtuosité dans l'usage de procédés littéraires qu'il maîtrise parfaitement et utilise avec subtilité. Accessibles, séduisants, et redoutablement efficaces, ses discours et son style ont largement participé à construire son *ethos* de personnalité respectée et admirée dans le milieu architectural. Figure tutélaire de l'architecture contemporaine, Bernard Huet incarne en effet le grand architecte intellectuel par excellence et a joué un rôle fondamental dans le renouvellement des pratiques et l'élaboration du référentiel contemporain.

**Philippe Panerai,
un style descriptif et narratif au service d'une analyse historique des formes urbaines**

Dans les écrits qu'il a pu produire, souvent en collaboration avec ces collègues de Versailles, Philippe Panerai a investi la question des formes urbaines au travers d'une analyse historique, soulignant les évolutions qu'elles ont connues au fil du temps. Pour les décrire et les analyser, il a adopté un style d'écriture relativement classique. La mise en récit de lieux, des façades appartenant au passé vise à recréer l'atmosphère urbaine, à réanimer les pratiques habitantes qui s'y étaient déroulées pour comprendre les évolutions urbaines.

Même si les discours étudiés s'avèrent suffisamment conséquents, tant par leur nombre, que par leur longueur, il apparaît cependant relativement difficile d'aller plus loin dans l'analyse du style individuel de Philippe Panerai car la plupart de ses ouvrages ont été coécrits avec des collègues. Cet acteur apparaît en effet comme l'un des architectes du corpus s'étant le plus inscrit dans une démarche de réflexion collective et sa production discursive s'avère nettement moins individualisée et autocentrée que celle de la plupart des individus de l'échantillon analysé.

La principale conclusion qui peut cependant être établie, est que, au travers de ces textes qui ont eu une influence considérable dans le champ de l'architecture, l'image de Philippe Panerai qui se construit dans l'esprit de ses destinataires est celle d'un érudit passionné de recherche et d'histoire. Le style principalement descriptif et narratif assure une cohérence certaine à la réflexion et s'avère relativement facile d'accès. Le discours intègre par ailleurs de nombreux extraits littéraires, et s'inspire souvent, pour évoquer la dimension vécue et pratiquée de la ville, d'une approche sensible et subjective qui rappelle celle de l'écrivain.

Bruno Fortier, le style à tout prix

Comme pour Philippe Panerai, les discours de Bruno Fortier étudiés correspondent principalement à des textes, des écrits et non des discours oraux. Le style de l'écriture est recherché. Il renvoie une impression de labeur, de construction élaborée, de travail apollinien et diffère fondamentalement avec l'aisance et la fluidité de l'écriture d'un Roland Castro qui relève bien davantage de la pulsion et du jaillissement dionysiaque. Le discours chez Bruno Fortier semble se construire au prix de nombreux efforts et d'une recherche formelle laborieuse. Par son caractère parfois inutilement complexe et alambiqué, cette écriture besogneuse perd en intelligibilité, le lecteur ne s'y retrouvant pas toujours dans des structures de phrases labyrinthiques et excessivement buissonnantes. Ce qui semble ainsi le plus caractériser les discours de Bruno Fortier c'est cet effort, cette volonté de faire style à tout prix. Au fil des pages, l'écriture comme le lecteur s'essoufflent.

Ce style artificiel et excessivement recherché témoigne d'une facette de la personnalité de Bruno Fortier, de son désir de faire intellectuel, de paraître cultivé, de renvoyer l'image d'un homme de culture... parfois à tout prix, avec excès et surtout au détriment du sens. Le plaisir de la lecture s'en trouve en effet trop souvent amoindri, le lien avec un lecteur, même expérimenté et cultivé, se distend et le texte se referme sur sa propre obscurité.

Ariella Masboungi ou la promotion du style des autres grands architectes-urbanistes

Si indubitablement, une certaine littérarité stylistique s'observe dans les discours d'Ariella Masboungi, force est de constater qu'elle correspond à des figures très convenues. Cet architecte en chef de l'État reprend en effet les grands *topos* du milieu, tels que les formules poétiques utilisées par d'autres architectes (comme celle de la « *ville heureuse* » que Renzo Piano emprunte à Italo Calvino). En somme, peu d'inventions stylistiques, de recherche d'images littéraires originales s'observent chez cette architecte.

Ce conformisme d'un style s'explique en partie par le rôle particulier qu'elle assure dans le milieu. Contrairement aux autres architectes, la seule femme de l'échantillon étudié n'apparaît pas engagée dans la production concrète, dans la conception architecturale et urbanistique mais assure bien plutôt un rôle de médiation et de communication. Son travail consiste principalement à organiser des événements du milieu architectural et urbanistique, à orchestrer les grand-messes du *star-system*. Ces discours n'obéissent donc pas à la même stratégie que celle des autres grands architectes. Ils n'apparaissent en effet pas fondés sur la logique du « moi, je », de la mise en scène de son propre ego architectural¹ mais bien plutôt sur la logique du « eux ils », de la promotion et de la valorisation des grandes figures de l'architecture et de l'urbanisme. Assurant un rôle de relais et de mise en scène de la parole des membres de l'élite, des stars, Ariella Masboungi apparaît donc, une fois de plus, comme un excellent baromètre des normes et tendances dominantes du milieu architectural et urbanistique. L'analyse de ses discours permet notamment d'apprécier quelles sont les images poétiques convenues ou celles spécifiques à un architecte particulier.

Renzo Piano, l'élégance et la constance d'un style mondain

Friand de descriptions et de narrations de ses œuvres, de ses projets ou de lui-même, Renzo Piano a recours, dans ses différents discours, au même registre soutenu et ne bascule jamais dans le registre familier. Son style mondain est au final passe-partout. Il lui assure une certaine sécurité en lui permettant de communiquer dans différents pays sans commettre d'impairs. Il renvoie ainsi l'image d'un grand architecte étranger lettré, polyglotte, familier de différentes cultures qu'il maîtrise pour certaines parfaitement.

¹ Bien qu'au cours de l'entretien qui autorise un certain relâchement et l'expression d'une parole plus privée, elle ait manifesté une certaine prétention. À plusieurs reprises, elle mit en effet en avant ses qualités personnelles, témoignant de l'adoption d'une posture qui n'était au fond pas si différentes de celles des autres membres de l'élite et même d'une certaine condescendance.

Bernardo Secchi, l'alliance du scientifique et du poétique

Grande figure italienne du « *faire la ville* », Bernardo Secchi apparaît comme une référence incontournable justifiant une excursion en dehors des frontières nationales. L'« *italophilie* » (Cohen 1984) des architectes français contemporains, la forte influence qu'ont eue les italiens sur le renouvellement de l'architecture en France justifie un peu plus ce choix de s'intéresser à un personnage comme Bernardo Secchi.

La pensée, comme le style discursif de cet urbaniste, repose sur une alliance entre description et analyse (Novarina 2004). Bernardo Secchi se situe en effet à mi chemin entre une approche sensible, inspirée du flâneur, du promeneur baudelairien et d'une approche scientifique, rigoureuse et rationnelle, entre ces deux modèles que sont le poète et le chercheur. Du point de vue du style, ce faiseur de ville se plaît donc à jouer de deux registres, à associer une écriture parfois technique, recourant au jargon professionnel, à une écriture plus sensuelle et poétique qui use et abuse des procédés littéraires.

Christian Devillers, David Mangin et Ricardo Bofill

Concernant le style discursif des deux architectes-urbanistes français, Christian Devillers et David Mangin, il apparaît quelque peu difficile de tirer des grandes conclusions. Les discours de ces acteurs qui ont été étudiés dans le cadre de mon corpus (et répondaient aux normes fixées au départ de cette enquête sur le caractère public et le potentiel de diffusion de ces discours) apparaissent en effet soit trop réduits, soit à caractère collectif et donc n'autorisant pas les montées en généralité. Cependant, les quelques discours étudiés permettent d'apprécier que ces acteurs ne font pas exception concernant l'utilisation de la littérature stylistique. Celle-ci est d'ailleurs évoquée explicitement au cours de l'entretien comme un enjeu important des discours publics pour ces deux acteurs. David Mangin comme Christian Devillers éprouvent donc la même tentation que leurs confrères de prendre l'écrivain ou le poète comme modèle ou partenaire pour penser et écrire sur la question architecturale et urbaine. Ils évoquent également tous deux avec plaisir leurs lectures littéraires ou leurs relations avec des écrivains.

Aussi, si le nombre d'observations apparaît insuffisant pour permettre une généralisation et établir les grandes caractéristiques stylistiques de ces acteurs, ces quelques constats confirment cependant l'inscription de ces acteurs dans une tendance générale. La littérature et la poésie font incontestablement partie de leurs préoccupations. L'étendue de la tentation littéraire chez les grands architectes ainsi que leur souci d'intégration des références littéraires se voient ainsi confirmés par les analyses menées sur les quelques discours de ces deux faiseurs de ville.

Le style de Ricardo Bofill apparaît plus difficile encore à cerner car il diffère assez significativement dans les deux ouvrages *L'Architecture d'un homme* (1978) et *L'Architecture des villes* (1995) produits par cet acteur et qui ont servi de base à l'analyse.

Les fortes variations entre les deux ouvrages s'expliquent en partie les nombreuses années qui les séparent, mais aussi par le fait que le second a été coécrit avec Nicolas Véron, polytechnicien, bien au fait des conventions langagières, et plus largement des usages de la culturelle mondaine. Aussi, le premier ouvrage, apparaît comme celui de la jeunesse, comme l'œuvre d'un jeune architecte fougueux qui ne cache pas ses ambitions. La réflexion ne s'appuie sur aucune référence précise à un écrivain ou poète français. L'ouvrage de 1995, à l'écriture duquel Nicolas Véron a probablement très largement participé, paraît beaucoup plus réfléchi, d'un style plus travaillé. Au travers des nombreuses références incorporées dans le discours, la littérature est conçue comme une sorte de terrain d'étude des pratiques et représentations urbaines, comme un moyen d'appréhender la dimension vécue de la ville et des espaces qui la composent. La très forte hétérogénéité de ces deux ouvrages rend impossible de déterminer les spécificités du style discursif de Ricardo Bofill.

Alexandre Chemetoff, les atouts d'un style descriptif et ludique

Les discours oraux comme écrits d'Alexandre Chemetoff témoignent d'une prédilection pour la description des lieux et atmosphères. L'exemple le plus abouti est certainement le travail qu'il a mené avec Bertrand Lemoine sur les quais parisiens. La description s'appuie sur une observation et une approche sensible visant à se saisir de l'atmosphère des lieux et la restituer dans le discours. Le regard porté sur le lieu s'apparente à celui d'un flâneur, d'un promeneur attentif aux paysages, aux lieux et à la vie qui s'y déploie. Alexandre Chemetoff revendique d'ailleurs souvent en la matière un certain héritage des méthodes des poètes et écrivains comme ceux de l'Oulipo et notamment de Georges Perec, ou de Raymond Queneau et du regard qu'ils ont posé sur la ville dans sa quotidienneté, sa dimension ordinaire. Permettant de décliner les différentes facettes d'un lieu - et de souligner implicitement la capacité d'Alexandre Chemetoff à en saisir l'essence, l'atmosphère - l'important recours à la description permet à cet acteur de mettre en valeur l'une de ses facettes professionnelles, relative à une approche paysagère, compétence supplémentaire qui le distingue des autres membres de l'élite architecturale et urbanistique.

Dans ses discours oraux notamment, Alexandre Chemetoff apparaît aussi particulièrement friand des jeux sur les sonorités, usant par exemple de polyptotes¹, de calembours, de la paronymie, ou encore de la polysémie². Conférant une certaine légèreté au

¹ Le polyptote est une figure de répétition qui consiste à jouer sur les variations morpho-syntaxiques en utilisant plusieurs termes ayant la même racine, ou encore d'un même verbe sous différentes formes. Alexandre Chemetoff se plaît à en user et abuser par exemple dans le passage qui suit :

« Ce qui me trouble dans cette image, c'est comme si le hall de l'aéroport, l'esprit d'organisation qui préside à celui des grandes infrastructures aéroportuaires s'était étendu, en quelque sorte à la ville, elle-même. Stéréotype d'une sorte d'arrangement. Pour quelle raison mystérieuse faut-il avoir besoin de ranger les choses ? Et pourquoi ne peut-on pas se laisser déranger par les dérangements, par les éléments qui composent la ville ? Je pense que dans cette image, il y a infiniment trop d'ordre et pas assez de désordre » (litt.7 et 8, 2006 je souligne).

² Le calembour correspond à un jeu de mots fondé sur l'homonymie (des mots qui s'écrivent ou se prononcent de la même façon, mais différent par le sens). La paronymie désigne quant à elle la similarité ou la proximité d'écriture ou de prononciation entre des mots de sens différents. La polysémie indique la pluralité des sens d'un même mot. Commentant une photo d'une ville sédimentaire (et donc composée de bâtiments de différentes époques, différents styles architecturaux), l'extrait de conférence qui suit joue sur ces différents procédés discursifs. La conférence dont il est tiré a été prononcée par Alexandre Chemetoff au Pavillon de l'Arsenal en 2006 :

discours, ces procédés permettent d'attirer l'attention des destinataires et de la conserver au fur et à mesure que la parole se déploie. Ils participent également à construire l'image d'un professionnel accessible ou du moins faisant l'effort d'utiliser des procédés de communication séduisants, attractifs pour son destinataire. Véritables techniques oratoires s'inscrivant dans une logique de *captatio benevolentiae*, ces procédés utilisés par Alexandre Chemetoff ont donc pour enjeu de susciter l'intérêt et d'attirer la bienveillance de son public.

En faisant un usage personnel de la littérarité stylistique, les grands architectes-urbanistes construisent un style qui leur est propre. Ce style sert leur mise en scène de leur individualité, participe à la construction de leur image publique et donc à la personnalisation du champ architectural et urbanistique.

Cependant, pour que l'analyse soit complète, les effets de la littérarité stylistique méritent d'être aussi interrogés depuis un autre angle que celui de la distinction individuelle. Il convient en effet également de se demander dans quelle mesure les éléments stylistiques de littérarité peuvent être utilisés pour évoquer des éléments qui s'inscrivent dans un référentiel plus collectif, qui apparaît partagé par ces différents acteurs et relève d'un consensus entre les membres de l'élite.

3. Une utilisation ponctuelle et stratégique de la littérarité : un positionnement sur les problématiques à forts enjeux

Jusqu'à présent, la littérarité stylistique a été étudiée au travers de ses effets généraux. Il apparaissait important de resserrer le point focal et de proposer dans ce troisième et dernier temps du chapitre une analyse plus fine, plus détaillée des basculements dans la littérarité en répondant à la perspective de questionnement suivante : à quels moments, le discours multiplie-t-il les signaux de littérarité ? Qu'est-ce qui s'avère être en jeu lors de ces glissements dans la littérarité ? Quels sont les sujets qu'évoque le grand architecte-urbaniste lorsqu'il multiplie les effets de style ? Un constat s'est rapidement imposé durant le travail d'analyse du corpus : l'usage de la littérarité stylistique s'intensifie lors des temps forts du discours, lors des moments correspondant à des enjeux importants. Cette localisation permettait de conclure que, loin de n'être qu'un ornement marginal et superflu du discours, la

« Cette image interroge la précédente, elle pose la question de quelle ville voulons-nous ? Et puis, au-delà de ça, dans l'expression de ce que l'on voit ici, il y a quelque chose de frustré, quelque chose de plus brutal, quelque chose de plus dérangeant, quelque chose de plus maladroit, quelque chose finalement salutaire parce que les choses ne sont pas rangées les unes par rapport aux autres, elles ne sont pas policées, elle ont encore leur grain, elles ont encore leur épaisseur et que ce grain et cette épaisseur est exactement ce que je cherche, ce que j'ai connu et ce qui m'a, d'une certaine façon, formé. Quand on parle d'une ville, il n'est pas inintéressant de raconter non pas toutes ses adresses, mais quelques unes de ses adresses et donc puisque je parle des maladresses des autres, je peux parler de mes propres maladresses, de mes adresses, de ce que je vois » (litt.9, 2006 je souligne).

Dans l'introduction de cette conférence, ce genre de procédés était déjà utilisé. Il y expliquait vouloir « parler de Paris, directement et indirectement. De Paris à Paris, de Paris en dehors de Paris et d'autres paris en France » et se demandait par exemple aussi si la rive gauche « est-elle si gauche que ça ? » (litt.6, 2006).

littérarité fait l'objet d'une utilisation stratégique et constitue un ressort essentiel de la construction de ces discours. Elle assure donc un rôle primordial dans l'architecture de ces discours.

Grâce aux procédés littéraires en effet, les grands architectes-urbanistes énoncent d'une manière particulièrement séduisante les principaux axiomes de leur référentiel et mettent en valeur, soulignent les grands moments de leurs discours. Cette utilisation de la littérarité stylistique permet au faiseur de ville d'« *étendre, développer, renforcer les idées ou les pensées, les mettre dans le plus grand jour, les revêtir du plus grand éclat, et donner à l'expression, au style, de la majesté, de la pompe, de la magnificence* » (Fontanier 1968, p.464). Une telle observation conduit donc à analyser que les discours de ces producteurs d'espaces ont amorcé le tournant, le changement fondamental qu'observait plus généralement dans le discours des dominants Jean-Marie Cotteret dans *Gouverner c'est paraître* (1997). Selon cet auteur en effet, les discours des acteurs de pouvoir, comme les politiciens, ne construisent plus selon la même logique que par le passé. La période contemporaine correspondrait à l'émergence d'une nouvelle forme de communication reposant sur un principe simple : « *plus le discours contient d'images, des images linguistiques bien sûr, plus il sera assimilable* » (Id., 1997, p.33). Aussi, le raisonnement hypothético-déductif se voit souvent abandonné au profit d'un mode « *associatif* » qui construit le discours « *par "flash"* », entendu que ce qui s'avère désormais primordial est l'« *"impression" laissée* », et que « *l'image verbale, la musicalité des mots tiennent lieu d'idées* » (Id., 1997, p.29). Dans ce nouveau contexte de communication contemporain, les éléments stylistiques de littérarité semblent donc constituer un atout considérable permettant une inscription dans le registre de l'émotionnel.

L'analyse des moments de basculement dans la littérarité stylistique permet donc aussi de définir le référentiel de ces acteurs, de soulever ses enjeux, ses modalités de construction et ses caractéristiques primordiales. Il s'avère en effet que les grands producteurs d'espaces font un usage particulièrement intensif de la littérarité pour évoquer les mêmes sujets, qui apparaissent comme des enjeux de positionnement fondamentaux pour tout membre de l'élite des champs architecturaux et urbanistiques. Les pages qui suivent s'attacheront donc à décliner ces principaux moments de glissement dans la littérarité ainsi que les enjeux qu'ils permettent de mettre en exergue.

3.1. La critique virulente du référentiel moderniste

Tout d'abord, force est de constater que les grands architectes-urbanistes ont énormément recours aux procédés littéraires pour critiquer d'une manière extrêmement violente le référentiel moderniste et leurs prédécesseurs, les architectes et urbanistes modernistes. Le référentiel contemporain se construit en effet dans une logique d'opposition à son prédécesseur moderniste, en prenant systématiquement le contrepied de ses principes fondateurs. C'est donc dans une logique profondément dépréciative que sont évoqués les acteurs et productions modernistes.

Différents procédés participent à cette entreprise de dévalorisation notamment l'ironie ou des métaphores négatives qui permettent de déprécier l'objet qu'elles prennent pour cible et d'afficher le mépris des acteurs contemporains pour le modernisme et ses

applications architecturales et urbanistiques. Permettant de marquer l'opposition et donc de décrire les grands principes du nouveau référentiel comme à l'opposé de ceux des prédécesseurs modernistes, l'antithèse apparaît également largement utilisée. Certains procédés qui structurent la description dévalorisante du référentiel moderniste reviennent donc d'une manière extrêmement récurrente dans les discours. Il convient maintenant de les aborder succinctement en les regroupant en fonction des effets qu'ils provoquent.

3.1.1. La dénonciation de la démesure et de l'emphase modernistes

Critiqué, le modernisme l'est avant tout au travers de procédés d'insistance, d'exagération, de dramatisation et d'une série d'images qui se retrouvent dans les différents discours des acteurs et ont pour enjeu de souligner la démesure, les excès modernistes ainsi que la violence et le fanatisme avec lequel il a été mis en oeuvre.

❖ *L'hybris moderniste ou le mythe d'Icare*

C'est avant tout en effet l'*hybris*, la démesure, la volonté de puissance excessive des modernistes qui se trouve mise à mal par les grands architectes-urbanistes étudiés. Le terme d'*hybris* apparaît particulièrement pertinent pour désigner cette première critique que formulent plus ou moins implicitement les acteurs contemporains. Dans la mythologie grecque, puis dans la tradition tragique classique en effet, l'*hybris* désigne la démesure tragique, la violence de passions et d'orgueil qui conduiront à une issue fatale et dramatique. L'ambition humaine excessive, la volonté de puissance entraîneront inmanquablement un châtement, une fin tragique.

Michel Cantal-Dupart évoque ainsi la « *faute originelle* » de l'urbaniste (litt.2, 1994, p.20-21), Paul Chemetov, « *les péchés d'orgueil de la planification* » (litt.96, 2002, p.404). Etablissant plus explicitement encore le lien avec la mythologie grecque, Bernard Huet compare les architectes modernistes à Icare. Cette analogie apparaît dès le titre même de l'article et structure ensuite tout le développement de la réflexion (litt.2, 1981, p.29). Figure mythologique, Icare est le personnage par excellence qui incarne l'*hybris*, la démesure, l'orgueil humain. Par sa fin tragique (il s'est brûlé les ailes en volant trop près du soleil et à trop vouloir se rapprocher des dieux), ce mythe se donne à lire comme un avertissement puisque le héros humain se trouve au final rattrapé par sa simple condition d'être humain. En assimilant les modernistes à Icare, l'architecte contemporain entend dénoncer le mythe de l'architecte-créditeur sur lequel repose le référentiel moderniste, et l'adoption d'une posture surplombante.

Cette critique s'avère d'ailleurs récurrente chez Bernard Huet. Ainsi, dans un autre article, il évoque, non sans une certaine ironie, ces mêmes acteurs en les désignant comme des « *architectes démiurges* » (litt.5, 1993, p.108). Elle se retrouve également chez bien d'autres architectes contemporains tels que Paul Chemetov qui dénonce cette posture fondée sur une approche « *démiurgique* », sur la « *défense solitaire de créations incomprises* » (litt.41, 2002, p.150). L'architecte contemporain n'hésite pas non plus à recourir à certains procédés de dramatisation pour souligner la fin tragique à laquelle ne peut manquer d'aboutir l'excès d'orgueil et la démesure modernistes. À diverses reprises, Renzo Piano a ainsi recours à la métaphore de la modernité et de la croyance en le Progrès comme « *pièges*

infernax » dans lesquels se sont laissés prendre les modernistes (litt.6 et litt.9, 2002, p.38 et 52).

La critique de la démesure du mouvement moderne, de son orgueil et ses prétentions s'appuie sur l'utilisation d'une série de métaphores négatives et d'une accumulation d'adjectifs qui dévalorisent cette production architecturale, « *cette emphase technique, arrogante et dérisoire, souvent coûteuse et inutile* », cette « *exhibition de tuyauterie, de portée vertigineuses* » d'architectes décrits comme des « *marchands de béton* » (litt.7, B. Huet 1981, p.93). Bien d'autres procédés emphatiques permettent de dénoncer les excès du modernisme. Ainsi, chez Christian de Portzamparc par exemple, c'est au travers de la métaphore de la conquête que se trouve résumé l'esprit du modernisme, sa volonté de « *colonisation* », le désir de puissance des architectes, leur ambition du « *conquérir le monde* ». Cette métaphore filée permet de mettre en relief la posture guerrière, orgueilleuse des modernistes qui contraste fortement avec celle, beaucoup plus modeste, des successeurs dont l'action est décrite comme s'apparentant à du « *bricolage* » (litt.2, Portzamparc in Pain 1998).

Le caractère excessivement prétentieux des théories modernistes, leur emphase rhétorique, se trouve également mis à mal par Henri Gaudin qui dénonce « *la grande prosopopée sur le progrès* » des modernistes (litt.3, 1989, p.25). Il réutilisera d'ailleurs cette métaphore des « *grandes prosopopées* » modernistes quelques années plus tard dans un entretien accordé à Frédéric Edelmann (litt.4, H. Gaudin, Edelmann 2003a, p.80). Dans un autre discours de ce même architecte, la dénonciation des modalités de construction des grands ensembles repose sur une accumulation de métaphores négatives. Celles qui se donnent à lire comme autant de procédés d'exagération empreints d'une certaine ironie et ont pour objectif d'exacerber la démesure ridicule de ces modernistes qui s'efforcent de « *pondre des œufs d'autruche, gonfler des vessies, souffler des bulles et dérouler sur la table rase d'insaisissables volutes* », et s'imaginent « *qu'une forme de méduse donne à un bâtiment une souplesse aquatique, que l'édifice en fleur de lotus exaltera un doux parfum, que le musée en forme de guitare émettra des sons* » (litt.13, Id., 2003, p.117).

❖ La diatribe contre la violence et le fanatisme modernistes

La dénonciation du modernisme se construit au travers d'un réseau d'images qui permettent de souligner, d'exagérer sa violence et constituent donc autant de procédés de dramatisation. Si diverses comparaisons et métaphores apparaissent mobilisées pour construire cette mise en scène, certaines font l'objet d'un usage particulièrement récurrent. Aussi, après avoir souligné la pluralité des images et des univers qu'elles convoquent pour exprimer la violence, les lignes qui suivent se concentreront sur deux imaginaires auxquels le modernisme se trouve plus particulièrement associé qui correspondent aux fanatismes religieux et politiques.

- *Une pluralité d'images exprimant la radicalité et la violence*

Parmi les diverses images régulièrement convoquées par les grands architectes-urbanistes contemporains pour critiquer leurs prédécesseurs modernistes, celles qui relèvent de l'univers médical font l'objet d'une utilisation particulièrement importante. Ce réseau d'images leur permet notamment de souligner la purification, le nettoyage, la froideur médicale des actions des adeptes du modernisme, ces « *cliniciens* » (litt.5, Chemetov 1995, p.24). La convocation de cet imaginaire médical d'un « *langage de morgue ou d'abattoir* » assure également la mise en lumière de la violence des opérations pratiquées. Elles s'apparentent à des « *dissection[s]* », « *autopsie[s]* » consistant à agir sur la ville en « *met[tant] ses tripes à l'air* » (litt.3, Chemetov 2002, p.25), à des opérations de « *ligatures* » de « *sutures* », de « *saignées* » (litt.39, H. Gaudin 1984, p.182). Sous les modernistes, la ville « *que le scalpel [a] si bien décomposée* » (litt.9, Fortier 1994, p.155-156) a donc fait l'objet de nombreux « *charcutages théoriques qui [l'ont] dépèc[ée] en îlots* » (litt.22, H. Gaudin 2003, p.207-209).

Évoquant la violence des catastrophes naturelles ou de la brutalité guerrière, les métaphores de la destruction, sont également largement mobilisées dans cette critique du modernisme et de ses excès. Bernard Huet décrit par exemple l'action des modernistes comme un « *saccage des tissus suburbains* » (litt.9, 1981, p.108). Paul Chemetov préfère quant à lui évoquer l'idéal de production moderniste comme « *un monde nouveau à l'image d'une coulée volcanique, de ciment cette-fois-là, nivelant tout de l'état ancien sous la dalle à jamais scellée de l'urbanisme triomphant* » (litt.96, 2002, p.404). Pour Henri Gaudin considère le modernisme architectural comme le prolongement d'une approche rationaliste et normative de l'espace née du classicisme, s'étant épanouie sous Haussmann et ayant connue son âge d'or durant les trente glorieuses avec les adeptes de Le Corbusier et leur « *dispositif néantisiteur dont les derniers feux illuminent le grand ensemble* » (litt.39, 1984, p.182). Afin de dénoncer cette approche, il use et abuse de procédés de dramatisation jouant sur les imaginaires de la violence. Haussmann a selon lui « *bombardé la ville* » et le grand ensemble se donne à voir comme « *le dernier rejeton de la généalogie des éradications, lacérations, percements, mise à l'alignement infini, tracés cosmiques et regards lessiveurs* » (litt.39, 1984, p.182).

- *Le modernisme comme religion : la métaphore de la croyance et de l'aveuglement*

Les métaphores religieuses permettent également d'assimiler le modernisme au domaine de la passion et de la croyance et d'en saper les fondements rationnels. Ainsi, les modernistes ont un « *Dieu [qui] éructe les concepts et distribue les Types* ». Ils se réunissent devant le « *Tabernacle de l'Archétype international* » (litt.42, H. Gaudin 1984, p.193), apparaissent sous l'emprise de « *quelques gourous* » (litt.5, Chemetov 2002, p.24) et se livrent au « *culte prométhéen de la table rase, de la nouveauté à tout prix, qui étaient, pour les fidèles, les preuves insensées de la modernisation* » (litt.1, Chemetov 1996, p.12). La métaphore se trouve particulièrement filée chez Paul Chemetov qui s'est largement plu à dénoncer leur attitude « *cléricale* », « *leur intérêt pour l'apparat des matières et des formes* » qui conduisaient à ce qu'ils soient de fait « *ressentis par le public comme les prêtres d'une religion, avec Bible et liturgie* » (litt.41 et 52, Chemetov 2002, p.150 et 240).

- *Le modernisme comme dictature : la métaphore totalitaire et concentrationnaire*

De nombreuses métaphores assimilant le modernisme à un système politique dictatorial, à la toute puissance et la violence politique extrême s'avèrent également largement mobilisées. Imposant la « *dictature de la fonction* » (litt.2, Panerai in Castex et al. 1980, p.X), le modernisme se voit tantôt décrit comme relevant de l'absolutisme, tantôt du totalitarisme et donc toujours de l'excès tyrannique. Semblant se référer au modèle de la monarchie d'ancien régime et de son pouvoir absolutiste, Jean Nouvel évoque ainsi « *les fils légitimes de Corbu, les bâtards de Mondrian, les suprématistes involontaires* » (litt.15, Nouvel in Goulet 1987, p.163). Le système Beaux-Arts, se voit évoqué comme un modèle fondé sur « *le mécénat éclairé du prince* » et la « *courtisanerie* » (litt.5, Chemetov 1995, p.24). Henri Gaudin souligne également la domination du modèle de l'« *espace absolutisé de Descartes* » (litt.19, 2003, p.167) et, « *sous les ailes de la science* », la production de « *formes totalitaires et transcendantes* » (litt.42, H. Gaudin 1984, p.193). Paul Chemetov convoque l'imaginaire d'un totalitarisme russe. En effet, il assimile la planification de la seconde période de la reconstruction, de 1955 à 1970¹ qui « *s'est faite aux forceps, de façon brutale et technocratique* » à un « *soviétisme techniquement réussi* », « *avec une violence comparable* » (litt.47, 2002, p.197).

Mais une métaphore largement utilisée pour caractériser le modernisme s'avère plus violente et constitue un procédé d'exagération plus frappant encore auquel les grands membres de l'élite architecturale et urbanistique contemporaine n'hésitent pas avoir recours. Elle consiste à convoquer l'imaginaire de la Shoah, de la solution finale et du fascisme pour décrire et critiquer les productions modernistes. Les grands ensembles se voient ainsi décrits avec une ironie mordante et grinçante comme « *d'agréables camps de concentration* » (litt.20, Chemetov 2002, p.41). Loin de n'être cantonnée qu'au discours d'un grand architecte particulier, cette métaphore se trouve filée chez de nombreux acteurs du corpus. Henri Gaudin par exemple évoque les productions modernistes comme les « *fruits amers d'une politique de nettoyage, d'une séparation* », et convoque cet imaginaire « *des camps* » (litt.20, 2003, p.175-177). D'origine juive, Roland Castro utilise cette métaphore extrême. Dans une comparaison qui embrasse à la fois l'imaginaire du totalitarisme soviétique et fasciste, et non sans un certain culot, il assimile la figure tutélaire du modernisme Le Corbusier, à Staline et Hitler. Le ton emphatique et l'exagération extrême du procédé qu'il utilise font de ce passage un extrait qui mérite d'être mis en exergue.

**L'attaque mordante de la figure tutélaire du modernisme
ou la comparaison de Le Corbusier à Staline ou Hitler**

« Les tentatives de changer l'homme sont les pires moments de l'histoire humaine, voir Staline, voir pire Hitler, voir moins réputé comme tel mais identique de structure de pensée, Le Corbusier*. »

[En note de bas de page :]

*Très grand architecte et penseur débile de l'urbain ; le mélange est hélas possible.

(litt.20, Castro 2005, p.146)

¹ La première période se déroulant du sortir de la guerre au milieu des années 1950.

3.1.2. La mise en accusation d'une approche simplificatrice et restrictive

La critique du modernisme s'attaque également à ses principaux fondements. Les grands faiseurs de ville se plaisent en effet à dénoncer régulièrement son approche excessivement rationaliste ainsi que son progressisme qui repose sur une croyance en la technique et l'industrie pour résoudre les problèmes posés en matière architecturale et urbanistique. Le caractère abusivement simpliste de cette approche se trouve également mis à mal par l'utilisation de procédés littéraires qui mettent en scène le modernisme comme relevant d'une logique de l'erreur, d'une esthétique du défaut, d'une philosophie de la carence et de l'incomplétude. Pour compléter cette critique, certaines images et figures stylistiques s'attachent également à associer le modernisme à un univers de la tromperie, à un monde de faux-semblants.

❖ *La machine, l'industrie, le règne de la technique*

D'autres piliers de la pensée moderniste s'avèrent particulièrement vivement critiqués par les grands architectes-urbanistes contemporains. Il s'agit de la fascination pour la technique, la rationalisation et l'industrialisation des modes de production architecturale et urbanistique, ainsi que la simplification et l'universalisation formelles. Les architectes-urbanistes contemporains dénoncent donc ces productions modernistes « *pensé[e]s rationnellement* » en utilisant par exemple un procédé comme l'accumulation qui permet de souligner le caractère monotone de ces immeubles « *grands, répétitifs, autonomes, produits comme des objets techniques* » par une philosophie corbuséenne qui privilégiait quelques concepts : « *santé, verdure, usine, loisirs* », haïssait la rue et préférait la remplacer par « *une série de tuyaux et d'autoroutes* » (litt.8, Portzamparc in Portzamparc, Sollers 2005, p.130-131).

Les métaphores simplistes pour désigner les productions modernistes se multiplient dans les discours des acteurs étudiés. Ceux-ci reprennent parfois certains poncifs de l'imaginaire social ou de l'imaginaire professionnel et décrivent les réalisations de leurs prédécesseurs comme des « *cellules de la ruche* », « *des clapiers* » (litt.13, H. Gaudin 2003, p.117), des « *machine[s] à habiter* », pour « *automates* » (litt.23, H. Gaudin 2003, p.209). Elles permettent de dénoncer les effets de la standardisation et de la simplification excessive de l'habitat qui, conçu selon une approche fonctionnaliste simpliste des « *standards impopulaires* » (litt.2, Cantal-Dupart 1994, p.20-21) devient un « *hôtel de passe* », « *blanc brillant tragiquement propre* » (litt.2, Castro in Buffi et al. 1973, p.22).

Pensée comme une accumulation d'objets techniques et industriels par les modernistes, la ville est « *montée à sec* », et se donne à voir « *comme une machine [...] dont les pièces pourraient être remplacées, comme dans un garage les tôles froissées d'une carrosserie* » (litt.96, Chemetov 2002, p.404). L'« *usine* » ou le « *bureau* » (litt.13, B. Huet 1981, p.123) étaient devenus des modèles. Symbole par excellence de l'ambition moderniste, le gratte-ciel se voit attaqué. « *Charg[é] de toutes les potentialités catastrophiques et apocalyptiques d'une société agonisante et convulsionnaire* » comme le rappelle Bernard Huet, il se trouve associé dans l'imaginaire social - tout comme d'autres symboles du modernisme tels que le Zeppelin et le paquebot - à l'univers des catastrophes, aux « *terreurs*

primitives de l'humanité, l'incendie, l'inondation et le tremblement de terre » (litt.14, 1981, p.129).

Excessivement simplificateur, consumé par sa fascination outrancière pour la technique, l'industrie et le machinisme, le modernisme se voit ainsi dans les discours des architectes contemporains largement critiqué. Lorsqu'ils décrivent leurs prédécesseurs, ils s'attachent à souligner leur splendide aveuglement, et ironisent sur le potentiel héroïque de ces « *chevaliers du Même [qui] sont les fécondateurs du Tout, les hérauts de l'origine, les fascinés d'une histoire sans acteur mus par la Providence dont ils ne cessent de débusquer les visées et les voies* » (litt.42, H. Gaudin 1984, p.193). Dans une phrase reposant sur un rythme ternaire qui permet de souligner la richesse d'une approche sensible et épicurienne de la ville oubliée par les modernistes, Jean Nouvel se plaît ainsi à dénoncer « *une époque trop technicienne qui a perdu le sens du plaisir, de la chair, de la rencontre* » (litt.1, Nouvel 2003, p.171). En s'appuyant sur un procédé différent, en personnifiant la ville pour lui rendre son âme, Philippe Panerai et ses collaborateurs en arrivent au même constat : « *la ville dans son être poétique et historique met en accusation l'espace moderne* » (litt.1, Castex et al. 1980, p.VII).

Si le modernisme ne règne plus en maître sur la pensée de la ville des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme, si son référentiel a largement été mis à mal à la fin des années 1960 qui ont marqué le début de son agonie, certains prolongements du modernisme au-delà de son âge d'or et de sa remise en question sont étroitement surveillés et vivement désapprouvés par l'élite contemporaine des faiseurs de ville. Ainsi, Paul Chemetov dénonce la ville des réseaux, cette rémanence moderniste, « *ses carcasses* », sa « *folie technique des appareillages, des grands réseaux, comme s'il fallait nous brancher sur des machines à respirer plus vite ; mieux, des tubes* » (litt.88, 2002, p.383). Symbole d'une résilience moderniste, la Défense se voit chez Christian de Portzamparc décrite au travers d'une métaphore techniciste, celle d'« *un parking géant portant la ville* » (litt.8, Portzamparc, Sollers 2005, p.190-191). Pour Alexandre Chemetoff également certains quartiers parisiens, certains paysages récents semblent également redonner un souffle nouveau au modernisme comme si « *le hall de l'aéroport [...] s'était étendu, en quelque sorte à la ville, elle-même* » (litt.7, 2006).

❖ La carence, le défaut, l'inachèvement, l'incomplétude

Le modernisme se trouve aussi décrit au travers de procédés, visant à le faire apparaître sous l'angle du défaut, de la lacune, de l'inachèvement. Soulignant son caractère risiblement simpliste, son immaturité, certaines métaphores l'assimilent à une forme d'infantilisme. Les grands ensembles correspondent à une « *production enfantine* » (litt.4, Castro in Buffi et al. 1973, p.24). La ville moderniste « *possédait des plans, une panoplie complète de pièces d'identité qu'un enfant un peu rêveur se serait refusé à dresser* » et « *la carte du métro semblait, à côté d'elle, tissée d'une main de fée ; ses fils plongeant, disparaissant, passant d'une rive à l'autre, empruntant des vallées que l'urbanisme, lui, se serait empressé de combler* » (litt.9, Fortier 1994, p.155-156). Par la simplification extrême des principes qu'elle entendait mettre en œuvre, l'action urbanistique et architecturale moderniste renvoie donc selon les architectes contemporains à l'imaginaire d'un jeu pour enfant, et ses productions à un « *Meccano implacable* » (litt.96, Chemetov 2002, p.404).

Aux métaphores infantiles, viennent également s'ajouter celles de la maladie, de la déficience et du handicap. L'architecture moderniste est décrite comme « *malade* » (litt.7, Piano 1985, p.220), « *amnésique à l'histoire* », (litt.20, B. Huet 1981, p.142). La métaphore de la perte de la mémoire s'avère également convoquée pour décrire ses protagonistes, les architectes modernistes, ces « *amnésiques du vocabulaire qui ont oublié les mots des autres siècles* » (litt.15, Nouvel, 1987, J. Nouvel, p.163). Ses logiques d'action sont également décrites au travers d'images faisant appel aux mêmes champs lexicaux, à cet imaginaire de la maladie, avec par exemple l'évocation de la « *planification totalement sclérosée* », (litt.11, Chemetoff 2006) ou la production de « *moignons technologiques* » (litt.20, B. Huet 1981, p.142). Parmi les différentes images de la maladie, la métaphore de la cécité est celle qui rencontre le plus grand succès et s'avère le plus souvent convoquée dans les discours des architectes contemporains pour mettre en accusation le modernisme. Se superposent ainsi les images d'une « *architecture aveugle à l'environnement* » (litt.20, B. Huet 1981, p.142), des tenants du modernisme, ces « *taupes, [qui] creusent aveuglément le terrain* » (litt.27, Chemetov 2002, p.46) et d'un technocratismes comme « *appareil aveugle et sourd* » s'appuyant « *sur les ruines, les débris du mouvement moderne* » (litt.5, Riboulet 2003, p.113), de « *rénovations aveugles* » (litt.9, B. Huet 1981, p.108) ou encore d'une ville désormais perçue comme « *une addition de logiques commerciales et de techniques performantes aveugles les unes aux autres* » (litt.12, Portzamparc, Sollers 2005, p.167).

Les métaphores de la pauvreté, de la laideur, de la carence et du défaut saturant le portrait du modernisme décrit au travers de ses « *oripeaux fonctionnalistes* », ses « *guenilles esthétiques* » (litt.20, B. Huet 1981, p.142), ou encore ses « *moignons inoxydables* » (litt.78, Chemetov 2002, p.337). « *Endroit sans envers, totalité sans ombres, sans aucun des déserts ou des chemins secrets* », la ville moderniste est donc dénoncée du fait de son incomplétude et présente le « *handicap de tout avouer avant même que l'on y ait pénétré* » (litt.9, Fortier 1994, p.155-156) La personnification d'une modernité décrite comme « *pauvre désabusée* » permet à Philippe Panerai et ses collaborateurs de mettre en relief ses échecs et ses difficultés : la modernité « *aligne ses mondes clos* », et « *ne parvient pas* » à produire autre chose qu'une « *étendue neutre et assommante d'ennui où flottent les objets* » (litt.2, Panerai, Castex et al. 1980, p.X). Les métaphores de la diminution de l'appauvrissement se multiplient également pour établir un portrait dramatisé des résultats du modernisme dont la production qui repose sur des « *Formes Super-Essentielles voit ses ailes, à l'origine immenses, de plus en plus rognées* » (litt.42, H. Gaudin 1984, p.193).

❖ La tromperie et l'erreur, le pastiche et le faux semblant

Les grands architectes-urbanistes contemporains se plaisent aussi souvent à dénoncer le caractère illusoire et trompeur du modernisme. Les métaphores de la théâtralité s'avèrent alors largement utilisées. Elles permettent d'associer le modernisme au faux-semblant, aux logiques de dissimulations et d'imposture. La production moderniste se voit par exemple évoquée grâce à une série d'images négatives chez Bernard Huet : « *ersatz d'architecture* », « *cache-misère à la platitude inventive* » (litt.7, B. Huet 1981, p.93), « *simulacres grossiers* » (litt.22, B. Huet 1981, p.147). Nombreuses sont en effet les supercheries et perversions d'un moderniste qui modèle une ville nouvelle comme une « *foire-exposition* », transforme une cours d'appel en « *succursale bancaire* » et l'école en « *usine* » (litt.20, B. Huet 1981, p.142).

La planification s'avère quant à elle mise à mal par Alexandre Chemetoff qui l'assimile à « *une espèce de théâtre sans contenu* » (litt.11, Chemetoff 2006). Engageant la critique d'une approche scientiste et techniciste de la ville, Henri Gaudin recourt également à ces métaphores de la théâtralité prise dans une acception négative. Il accuse les modernistes de « *s'abriter sous les ailes de la science* », de « *se couvrir des habits de vérité de la science* », d'utiliser « *masque et stratagème* » (litt.16, H. Gaudin 2003, p.161). Le champ lexical de la tromperie s'avère donc largement mobilisé pour dénoncer ce modernisme qui, selon les architectes contemporains, « *nous a splendidement abusés* » (litt.2, Castex et al. 1980, p.X). Principe essentiel de ce mouvement architectural et urbanistique, le fonctionnalisme se voit également décrié au travers de l'utilisation de la métaphore du leurre. Les fonctions sont finalement « *souvent de fausses contraintes, qui disparaissent aussi vite que la fumée des cierges* » et auxquelles l'architecte ferait mieux de préférer les notions d'« *accueilance* », ou d'« *hospitalité* » (litt.5, H. Gaudin 1989, p.30). Enfin, la dépendance forte aux politiques, à la maîtrise d'ouvrage d'architectes qui nourrissent pourtant des prétentions extrêmes concernant leur statut d'artiste, de créateur, de démiurge s'avère aussi dénoncée au travers de la métaphore de la dissimulation et du masque. L'architecture de ces modernistes est décriée comme simple « *ornement des décisions qu'il ne leur revient seulement d'habiller avec tout leur talent* » qui propose des solutions techniques qui ne sont que les « *masques* » de ces décisions. Elle s'avère « *confinée dans cette écume des choses qui faisait rêver Boris* » (litt.2, Chemetov 1994).

Les prolongements contemporains supposés du modernisme se trouvent également critiqués grâce à l'emploi de métaphores similaires. Paul Chemetov s'est ainsi attaché à dénoncer la politique du renouvellement urbain, la violente destruction des tours et des barres comme témoignant d'un même mépris que celui les modernistes à l'égard du passé et de l'existant. Pour décrire les actions du renouvellement urbain et les tourner en ridicule, son discours s'est appuyé sur les métaphores du « *feu d'artifice* » et du « *concert orchestré* » qui les inscrivent dans le registre de la mascarade (litt.91, Chemetov 2002, p.389).

Nombreux sont également les architectes contemporains qui ont dénoncé le post-modernisme architectural, en ayant à nouveau recours aux métaphores de la théâtralité. Renzo Piano s'est plu par exemple à mettre en exergue le caractère risible de ce « *pompérisme d'opérette de la postmodernité* » (litt.7, Piano 1985, p.220). Cette esthétique du pastiche, son caractère superficiel et éphémère a également été largement mis à mal par Henri Gaudin qui a multiplié, pour les décrire les métaphores évoquant le « *carton-pâte des studios italiens* », une « *pensée en trompe l'œil* », un « *jeu de paraître et de la dissimulation* », « *la magie du miroir et des facéties optiques* », « *ces petits pastiches néo* », « *ces mises en scène dérisoires et cette grandiloquence* », « *la Théâtralité et la Monumentalité* », ces « *prothèses* », « *les paravents de carton rose* » s'apparentant en réalité à des « *ersatz d'architecture autoritaire* » (litt.44, H. Gaudin 1984, p.196).

3.1.3. La convocation d'un imaginaire morbide

Enfin, les procédés les plus extrêmes de dramatisation et d'exagération qui s'avèrent utilisés par les grands architectes-urbanistes contemporains pour dresser leur portrait au vitriol du modernisme consistent à l'associer à un univers macabre. Ainsi, alors qu'il établit un constat critique de l'architecture qui a dominé la production jusque dans les années 1970, Jean Nouvel utilise une accumulation qui lui permet d'en mimer la monotonie et le caractère désolant : « *l'architecture est triste, monotone, sans surprise* ». Il attaque ironiquement les architectes modernistes en raillant « *leur Corbu gris et gros* », « *leur déterminisme génétique* » et, personnifie cette architecture qui « *peut crever sans provoquer beaucoup de larmes* » (litt.13, Nouvel in Goulet 1987, p.162). Les champs lexicaux de la mort et de la destruction se trouvent également utilisés par Philippe Panerai et ses compagnons pour décrire ce modernisme qui « *blesse* », « *désorganise* », « *tue* » (deux occurrences de ce verbe dans le passage), « *dessèche* » et s'appuie sur des « *graphes mortels* » (litt.2, Panerai, Castex et al. 1980, p.X).

Dans un article qui prend la tournure d'une parodie du genre noir et plus particulièrement du roman gothique, Bernard Huet décrit un « *meurtre devant la cathédrale* » pour désigner les tentatives d'actions modernistes (litt.18, B. Huet 1981, p.141). Dressant un portrait tout aussi funèbre, Bruno Fortier évoque quant à lui la « *mort* » de la ville historique. Pour ce faire, il s'appuie sur différentes images comme celle d'une promenade urbaine qui consisterait à « *marcher de tombe en tombe* » dans des quartiers modernes caractérisés par un « *silence* » de mort (litt.2, Fortier 1994, p.26-30). Christian de Portzamparc se plaît pour sa part à proposer une métaphore du modernisme comme violence extrême, comme « *solution finale* » qui contraste avec la flexibilité et le consensus d'une approche de l'architecture et de l'urbanisme comme l'« *œuvre ouverte* » inspirée des théories d'Umberto Eco (1965) qui s'avère caractéristique du référentiel contemporain (litt.18, Portzamparc, Sollers 2005, p.190-191).

Si, comme je viens de le démontrer, les métaphores morbides se retrouvent dans les discours des différents acteurs étudiés, elles apparaissent peut-être plus prégnantes encore dans ceux d'Henri Gaudin chez qui elles structurent d'une manière particulièrement frappante la critique du modernisme et plus largement d'une approche rationaliste et techniciste de la production des espaces. Le modernisme s'avère ainsi appréhendé comme une forme d'« *esclavagisme, docile à une réalité de cimetière* » (litt.1, H. Gaudin 1984, p.7). Ses productions s'apparentent à « *un désert où flottent des habitations en forme de caveau* » (litt.4, H. Gaudin 1984, p.9). Les métaphores morbides se multiplient pour décrire le référentiel moderniste, pour construire une esthétique de la désolation et de la lamentation. Selon Henri Gaudin, avec le modernisme, en effet « *l'architecture a rendez-vous avec la mort* », elle « *fait des cimetières* », s'inscrit dans une logique « *mortuaire* », organise des « *pompes ordonnatrices* » (litt.44, H. Gaudin 1984, p.196).

Pour compléter ce tableau macabre, Henri Gaudin reprend le grand *topos* de la mort de la ville « *morte sous les coups d'équarisseurs* », « *morte de grands tracés et de desseins* » (litt.44, H. Gaudin 1984, p.196). Ce grand *topos* allait quelques années plus tard être repris et

développé par Françoise Choay dans une démonstration moins poétique et plus argumentée qui consistait à conclure à « *la mort de la ville* » et au « *règne de l'urbain* » (1994). Si selon Henri Gaudin, la « *figure majeure de l'architecture du XX^e siècle* » est bien « *le cimetière* » (litt.41, H. Gaudin 1984, p.190), l'enjeu pour l'architecture contemporaine consiste donc à « *sortir de [cette] typologie de cimetière* » (litt.48, H. Gaudin 1984, p.207-208).

Enfin, si les faiseurs de ville contemporains s'attachent à dénoncer le caractère tragique du modernisme en se focalisant sur son âge d'or et donc sur la période de production architecturale et urbanistique qui les a précédé, là encore, ils n'hésitent cependant pas, ponctuellement, à en dénoncer ce qu'ils considèrent comme des prolongements, des survivances de cet esprit moderniste durant la période contemporaine. Ainsi, Paul Chemetov attaque avec ardeur l'approche techniciste perpétrée par les « *ingénieurs* » et les tenants d'une approche privilégiant la logique des « *réseaux* ». Pour ce faire, au sein d'une même métaphore, il combine l'univers morbide et médical en évoquant « *la mort sous transfusion, généralisée, sous prothèses artificielles* » qu'induit ce genre de perspective (litt.90, Chemetov 2002, p.388). S'en prenant au prolongement d'une approche rationaliste qu'il juge nihiliste et cynique, Henri Gaudin accuse pour sa part Rem Koolhaas de tenter de promouvoir une « *pensée morbide* », de tenter de diffuser « *le venin de la négativité* » ou les architectes post-modernes de « *donn[er] la main aux squelettes* », (litt.26, H. Gaudin 2003, p.228).

**Le portrait au vitriol de l' « agonie » du mouvement moderne
par Bernard Huet**

« On croyait que ce grand et cher Mouvement Moderne était entré définitivement dans l'éternité funèbre de l'Histoire. Son ombre outragée et gémissante surgit encore de temps en temps comme la statue du Commandeur pour châtier les jeunes libertins succombant aux délices de l'historicisme mais elle n'effraie plus grand monde car nul n'ignore qu'il s'agit d'un "style" réduit à l'état d'ectoplasme au même titre que beaucoup d'autres. Momifié et statufié il conserve cependant des adorateurs qui célèbrent interminablement les rites fatigués des Pères fondateurs, transformant les vigoureuses interrogations des avant-gardes en réponses stéréotypées et la sève inventive de leurs expériences en un jeu stérile de figures rhétoriques. Ces nostalgiques un peu amnésiques de l'abstraction moderne, du progrès industriel et de la Charte d'Athènes se présentent volontiers comme les seuls "légitimistes" dignes de conserver l'héritage et s'arrogent le droit de décréter le dogme et d'excommunier l'hérétique. Leur discours n'est pas très neuf, leurs références ont un air connu : c'est le changement dans la continuité. En somme un fascisme très ordinaire. »

(litt.1, B. Huet 1981, p.6)

Cet extrait fournit une excellente conclusion pour clôturer la réflexion sur la critique du référentiel moderniste établie par les grands architectes-urbanistes contemporains. En l'espace de quelques lignes seulement, il concentre en effet la plupart des procédés couramment utilisés par ces acteurs qui viennent d'être étudiés en détail. Dans un style grandiloquent parodiant la rhétorique emphatique des modernistes, Bernard Huet construit une critique mordante et ironique de ces architectes et du mouvement dont ils se réclament. Le modernisme se trouve ainsi personnifié. Les métaphores religieuses et fascistes permettent

de le renvoyer au domaine de la croyance, du fanatisme et de l'excès. Bernard Huet s'appuie également sur un réseau d'antithèses pour dresser des tableaux contrastés, radicalement opposés d'une architecture contemporaine émergente vigoureuse, dynamisée par « *sa sève inventive* », et d'un modernisme engoncé et étouffant dans son carcan rigide, « *momifié* » et « *statufié* », enfermé dans un « *jeu stérile* », aux « *rites fatigués* » et désormais « *réduit à l'état d'ectoplasme* ».

La critique virulente du modernisme, la dénonciation de son emphase et de sa démesure, de ses excès et de la posture prétentieuse adoptée par les architectes qui s'en sont réclamés permettent aux grands faiseurs de ville contemporains d'afficher publiquement leur distance avec leurs prédécesseurs. Cette adoption d'une position distinctive comportait de très forts enjeux pour cette génération d'acteurs. Elle constituait même une condition de survie, une nécessité pour une profession en plein déclassement et en crise de légitimité.

3.2. La dramatisation de l'existant et des contraintes ou la rhétorique du doute et de la modestie

Discrédité sur tous les plans dès la fin des années 1960, le modernisme architectural et urbanistique était vivement rejeté par les habitants et usagers et essuyait les critiques de plus en plus nombreuses des chercheurs en sciences sociales. Pour exister, la génération des jeunes architectes-urbanistes a donc tenté de tirer les leçons du passé et a affiché clairement sa distinction. Comme le souligne Jean-Marc Ghitti, c'est donc « *dans le remords que se joue le rapport de l'architecture à son histoire, et dans la peur de mal faire, de répéter, comme on dit, les erreurs* » (Ghitti 2000, p.211). Désormais, les producteurs d'espace devaient en effet composer avec le « *soupçon de haine des architectes et du risque que leur travail représente pour la collectivité* » (Violeau 2005, p.368), avec « *les doléances de ceux qui vivent mal là où ils habitent et de toute une société confrontée aux problèmes sociaux de ses villes* » (Ghitti 2000, p.211). Héritant des échecs du modernisme, mais refusant en revanche tout rapport de filiation avec celui-ci, cette génération a pris le contre-pied de ses grands principes modernistes et d'une posture grandiloquente et prétentieuse, en adoptant une rhétorique prudente, en tentant de s'inscrire dans une approche plus modeste et réflexive.

Si elle constituait une excellente réponse aux enjeux socio-historiques des champs architectural et urbanistique, cette rhétorique du doute et de la modestie s'avérait également particulièrement pertinente pour répondre plus largement au contexte sociétal actuel et au « *climat intellectuel et moral dubitatif* » (Genestier 2004, p.161). Caractérisé par un scepticisme généralisé, la fin des grandes idéologies et de la croyance en le Progrès que les théoriciens du post-modernisme se sont plus à décrire en détail, le monde contemporain semble en effet désormais privilégier « *une lecture dubitative voire craintive de l'évolution historique et de l'activité de l'homme lui-même* » (Id., 2004, p.161). Ce référentiel global sceptique et pessimiste impacte sur le référentiel des champs architectural et urbanistique et conduit donc les professionnels de ces champs à proposer des stratégies adaptées (Chalas (dir.) 2005).

L'élaboration d'une posture plus modeste, d'une rhétorique prudente des grands architectes-urbanistes apparaît donc tout à la fois comme une forme d'adaptation au contexte

d'action contemporain et aux enjeux socio-historiques particuliers au champ de l'architecture et de l'urbanisme et à la crise de légitimité qu'ils ont connus. Elle repose sur l'utilisation de procédés stylistiques littéraires qui constitue une véritable ressource stratégique pour dramatiser la situation existante mais aussi pour insister sur l'importance et la pluralité des contraintes et les difficultés du métier.

3.2.1. Établir un état des lieux dramatisé

Afin de poser les fondements d'une posture professionnelle prudente et modeste, les grands architectes-urbanistes s'attachent à décrire la situation actuelle en insistant sur son caractère éminemment problématique. La ville contemporaine sur laquelle ils sont amenés à agir mais aussi plus largement le monde contemporain dans lequel s'inscrivent leurs actions sont décrits comme des univers dramatiques, laissant peu d'espoir pour un dénouement optimiste et peu de prises au praticien pour mener une action positive. C'est au travers d'une esthétique du désastre, d'un récit tragique que se construit la description de la ville contemporaine et du monde auquel elle appartient.

❖ *La description catastrophiste de la situation urbaine, de l'existant*

Les architectes-urbanistes se plaisent en effet à dramatiser à l'extrême la ville contemporaine sur laquelle ils ont à agir. Pour se faire, ils ont très fréquemment recours à la métaphore de la maladie. Jean Nouvel s'attache ainsi à expliquer aux destinataires de ses discours que la « *plupart des grandes villes sont malades* » et multiplie les procédés de dramatisation en associant cette première métaphore à celle de la déviance et de monstruosité, soulignant le risque d'« *aboutir à des monstres dont certaines villes américaines sont la dramatique préfiguration* » (litt.6, Nouvel 1993).

La métaphore de la pathologie pour décrire le drame de la ville contemporaine

Jean Nouvel a largement recours à cette métaphore pour dresser un portrait catastrophiste de la ville contemporaine. Dans le passage qui suit, cette métaphore se trouve filée grâce à une accumulation de phrases courtes et simples qui permettent d'établir un tableau clinique sans appel et participe ainsi à renforcer la dramatisation :

« La ville s'étouffe, s'engraisse de replis mous dans les zones dites périphériques. La circulation se fait mal. Les mauvaises cellules s'éparpillent. Le cœur est malade. Les extrémités fourmillent » (litt.13, Nouvel in Goulet 1987, p.162).

Renzo Piano utilise également souvent cette métaphore. L'extrait proposé construit une description tragique grâce à la reprise anaphorique du qualificatif « malade », à la gradation qui permet de dramatiser graduellement l'état des lieux et à l'utilisation des adverbes « totalement », « gravement » :

« La ville est malade. Elle est malade assez souvent, dans les centres historiques, elle est totalement malade dans la périphérie, gravement dans certaines banlieues » (litt.9, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.101).

La métaphore se trouve filée dans la suite du discours de Renzo Piano :

« Les conditions d'entretien deviennent insuffisantes et finalement le centre historique devient malade. Les banlieues, c'est encore pire, nous venons de le dire. Ainsi donc les villes sont-elles très souvent malades, à la fois dans leur expression la plus noble et la plus ancienne, celle du centre, et dans celle parfois plus contestable et inhumaine de leur périphérie et banlieue » (litt.10, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.102).

Dans un autre discours, plus d'une dizaine d'années plus tard, cette métaphore médicale des « blessures » infligées à la ville se voit combinée avec une série d'images de la corruption avec l'évocation des « espaces piégés par la croissance démesurée des villes » et de « notre siècle [qui] a perverti la ville », « corrompu [ses] valeurs positives », « étouffé et dénaturé nos centres urbains »

(litt.7, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.40).

D'autres procédés participent également à établir cet état des lieux alarmiste de la situation contemporaine. C'est par exemple au travers d'une accumulation lyrique de différents qualificatifs que Christian de Portzamparc choisi de décrire la ville contemporaine, insistant sur les contradictions et la complexité de cette « *ville extraordinaire et parfois nulle, émietlée, éclatée, dramatique par certains endroits, bloquée à d'autres, et très excitante ailleurs* » (litt.2, Portzamparc, Sollers 2005, p.80). Bruno Fortier multiplie pour sa part les métaphores de la déliquescence dans son portrait d'une « *agglomération qui continue de fuir* », « *se déliant, faisant de l'étendue l'occasion d'un dessin* » (litt.11, Fortier 1994, p.262).

Le portrait dramatisé insiste aussi sur les espaces les plus récents de cette ville contemporaine que sont la banlieue ou les entrées de ville. Roland Castro dénonce « *l'espace public déstructuré, laid et violent de la périphérie* » (litt.3, Castro 2005, p.38). S'appuyant sur les métaphores de la perversion et la corruption, Renzo Piano s'insurge contre le « *mensonge* » des banlieues, le « *piège infernal [...] des banlieues périphériques* » (litt.8, Piano in Piano, Cassigoli 2007, p.41). Paul Chemetov quant à lui engage une critique virulente de ces entrées de villes, où dominant des centres commerciaux, ces espaces « *battus par un océan de parkings moucheté par l'éclat des carrosseries* » (litt.2, Chemetov 1996, p.18-19). La ville émergente se voit critiquée au travers de ses différents attributs : le règne d'une logique mercantile et consommatrice, le mitage de l'espace par « *la petite vérole des zones pavillonnaires* », ou la pauvreté architecturale avec des formes de bâti qui s'apparentent à des « *pièces de Lego* » (litt.100, Chemetov 2002, p.419).

❖ *Un tableau noir du monde contemporain*

Les grands architectes-urbanistes étendent leur état des lieux catastrophiste au monde contemporain dans sa totalité, à cette réalité actuelle dont la ville dépend et à laquelle elle participe. Les procédés de dramatisation se multiplient pour établir un portrait violent, un procès sans appel de ce « *monde des poubelles* », ce « *monde mortifère* », ce « *monde de la fermeture* » et du « *non-être ensemble* » (litt.2, H. Gaudin 2000, p.96). Les métaphores négatives se multiplient par exemple chez Henri Gaudin qui affirme et met ainsi en scène sa « *vue assez noire du monde* », (litt.3, H. Gaudin 2000, p.95). La description d'un monde contemporain angoissant se fait également poétique chez Paul Chemetov. Pour le décrire, cet

architecte utilise l'oxymore d'une « *terrifiante beauté du XX* », évoque sa beauté comme celle « *du diable* » (litt.103, Chemetov 2002, p.428), et donne un exemple qui repose sur l'intrusion d'une métaphore de la violence avec « *l'image d'un avion rentrant dans une tour et se transformant en une langue de feu* » (litt.104, Chemetov 2002, p.431).

Le style grandiloquent et la critique épique peuvent également servir de ressources pour construire une critique virulente du monde contemporain et en établir un portrait catastrophiste. Ainsi, Roland Castro propose un grand récit du monde contemporain et de nombreuses déviances qui le caractérisent. Selon lui en effet, « *les partis de la peur sont les rois de ce pays* », « *corsettent le corps social* » (litt.2, Castro 2005, p.22-24). Règnent en maître « *le principe de précaution* », ce « *pétainisme généralisé* » qui « *suppose le culte de la jeunesse, la hantise de vieillir, la panique de l'épidémie, la peur de l'usine d'à côté, le culte des espaces verts, la haine de la ville* » et « *prône une silhouette urbaine bien éradiquée, pas plus de trois étages* » (Id., 2005, p.23). Le triomphe du « *médiatico-politique* », d'une logique de « *communication* » se trouve également dénoncé par cet architecte avec la même emphase (Id., 2005, p.28).

Pour Pierre Riboulet, une métaphore poétique, celle de « *la montée sans limite de la vulgarité, l'océan de laideur dans lequel nous sommes baignés* » résume la laideur du monde contemporain (litt.5, Riboulet 2004, p.52). Chez cet architecte, l'état des lieux dramatisé du monde présent s'insère également dans une critique acerbe et marxiste du capitalisme. La société actuelle est ainsi décrite comme un monde profondément inégalitaire au travers de métaphores emphatiques telles que celle antithétique de « *ces foules débraillées et repues* » ou « *en haillons et faméliques dans les autres* », « *gavées ou affamées* » mais toutes deux « *manipulées, à distance, par les maîtres anonymes de la finance* » (litt.6, Riboulet 2003, p.118). La comparaison entre le monde contemporain et des univers fictifs et cauchemardesques créés par Orwell ou Kafka constitue un autre procédé de dramatisation, la situation contemporaine étant décrite comme pire encore que celles imaginées par ces écrivains. L'égoïsme et la mesquinerie capitalistes se trouvent également mis à mal au travers d'une accumulation de métaphores : la « *petitesse des choses, le repli frileux, l'assistance sociale, le renferment planifié, la consommation sans désir* », « *cette fange mercantile* », « *ces bagnes industriels nouveau genre, aseptisés, électronisés* », « *la boustifaille égoïste, la sauvegarde de lopins, la rédemption besogneuse* », « *activité résignée, plaisir parcimonieux* » (litt.9, Riboulet 2003, p.150).

Les grands architectes-urbanistes se plaisent donc à fournir un tableau particulièrement noir de la ville contemporaine et plus largement du monde actuel dans lequel ils sont amenés à agir. Leur stratégie de dramatisation ne s'arrête cependant pas là et ces acteurs se plaisent également à évoquer les contraintes et les difficultés de leurs métiers sous le même angle catastrophiste.

3.2.2. Mettre en exergue les contraintes et les difficultés inhérentes au métier

❖ Une pluralité de contraintes

Les contraintes s'avèrent décrites au travers de procédés d'exagération qui visent à souligner leur importance et leur nombre. Pierre Riboulet a par exemple recours à des métaphores comme celle « *des montagnes de règlements* », ou de celle de « *toutes sortes de verrous* », précisant que « *le verrou le plus puissant est celui de la contrainte financière* » (litt.4, Riboulet 2003, p.106). Déterminant pour la conduite du projet, l'aspect relationnel apparaît également comme une autre forme de contrainte et ce d'autant plus que les architectes et urbanistes suscitent, selon Roland Castro, des sentiments contradictoires, entre « *fascination* » et « *désir de meurtre* », une « *haine enamourée* » chez les « *administratifs* », les « *gestionnaires* » (litt.11, Castro 1994b, p.108). Un autre exemple de contrainte qui se pose dans certains cas, consiste à devoir proposer un bâtiment qui prend la place d'un édifice existant. Renzo Piano évoque ce cas de figure en insistant sur les difficultés qu'il pose et en dramatisant les contraintes par le recours à la métaphore du « *handicap* » et de l'« *intrus* » et à une personnification (« *se faire pardonner* ») pour désigner les difficultés que pose la substitution d'une nouvelle réalisation à un édifice ancien intégré dans la ville et familier de ses usagers et habitants.

La quotidienneté et l'existant comme contrainte, le nouveau bâtiment comme « intrus »

À propos du projet de la Cité Internationale à Lyon qui a été construite à la place du Grand Palais de la Foire de Lyon :

« Il est toujours malaisé de prendre la place d'un bâtiment ancien qui bénéficie en quelque sorte d'un droit acquis. Il est là comme depuis toujours, les habitants s'y sont habitués. Celui qui le remplace, même s'il est très réussi, doit surmonter le handicap d'être nouveau et de se faire pardonner une faute grave, celle d'avoir pris la place du précédent. Je ne plaisante pas, un bâtiment public, du fait qu'il est nouveau, doit franchir ce barrage, il n'appartient pas au rituel de la ville, il ne fait pas encore partie des habitudes ancrées de longue date. Il ne présente pas la belle familiarité que l'on ressent dans un lieu fréquenté mille fois qui vous appartient à force d'y venir, c'est presque votre morceau de ville. [...] D'instinct, nous trouvons tout nouveau bâtiment antipathique, c'est un intrus. Ces habitudes d'une ville, ces repères sont une chose très importante, quand un bâtiment finit par être intégré à ce rituel, il devient nécessaire. »

(litt.11, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.111)

❖ La concurrence exacerbée

Régissant le fonctionnement des champs architectural et urbanistique, la logique de concurrence correspond à l'une des principales difficultés que soulignent les grands producteurs d'espace. La métaphore de la « guerre » perpétuelle qu'engage chaque architecte avec ses confrères s'avère ainsi utilisée par Roland Castro pour souligner la violence de cette concurrence (litt.3, Castro 1994b, p.65). Temps fort de l'activité professionnelle cristallisant des enjeux majeurs, le concours correspond à l'activité principale au cours de laquelle la concurrence se manifeste et s'exacerbe. Son caractère malsain se trouve décrit minutieusement par Michel Cantal-Dupart qui évoque l'« *ambiance d'espionnage industriel* », « *la petite phrase perfide* », ou les « *pensées venimeuses* » qui trahissent les tensions entre les différents concurrents (litt.17, Cantal-Dupart 1994, p.191).

Jean Nouvel préfère l'utilisation de métaphores soulignant la violence. Les concours sont décrits comme de véritables combats. L'architecte se présente comme un « *traumatisé des concours* », portant certaines « *blessures encore béantes* », et des « *cicatrices* ». Il compare également le champ de l'architecture et à « *une école de boxeurs* », et résume sa logique de fonctionnement à l'action d'« *infliger des KO* ». Il se plaît aussi à jouer sur la corde sensible, sur le *pathos* en personnifiant le projet perdant qui ne sera jamais réalisé, ce projet « *perdu* », « *ça se pleure* », « *ça s'enterre en silence... comme un cher disparu* » (litt.18, Nouvel in Goulet 1987, p.164). Une telle description a pour enjeu de faire apparaître l'architecte comme un être sensible, en souffrance, et d'émouvoir ainsi le destinataire du discours.

Préférant quant à lui tourner en dérision la logique des concours, Paul Chemetov se plaît à utiliser différents procédés. La métaphore filée de la chasse lui permet de dénoncer les effets de notoriété et le problème de l'interconnaissance qui fausse le jeu : « *dans ces parades de séduction, ou les geais et les paons font la cour* », le maître d'ouvrage « *veut tel faisan, tel biche dans son tableau de chasse* » (litt.1, Chemetov 2002, p.21). D'autres images s'avèrent convoquées pour critiquer le fonctionnement des concours et ses dégâts humains par exemple celle des « *éclopés de ce train d'enfer* » (litt.36, Chemetov 2002, p.114). La comparaison mondaine permet également de souligner le gaspillage qu'il entraîne. Son « *luxe financier [étant] comparable à celui d'un amateur faisant déboucher dans un restaurant plusieurs bouteilles de vin, pour les goûter toutes et n'en choisir qu'une* » à la différence près qu'« *au restaurant, on paye les bouteilles ouvertes même non consommées, dans les concours, on n'entend payer que les quelques centilitres que l'on a dégusté, comme si les architectes retrouvaient l'usage de tout ce vinaigre pour d'autre cuisine* » (litt.37, Chemetov 2002, p.113).

❖ Le caractère incertain et complexe du travail architectural et urbanistique

Pour souligner d'une manière générale les difficultés de l'action architecturale et urbanistique, la métaphore marine s'avère très souvent utilisée par les grands faiseurs de ville. Elle permet de mettre en scène l'architecte comme un personnage plongé dans un univers hostile, luttant contre l'adversité comme le ferait un marin en pleine tempête. Ainsi, achevant le récit de la conception de l'hôpital Robert Debré, Pierre Riboulet explique que, du

début du projet à sa réalisation, se sont déroulées « *huit années pendant lesquelles il a fallu, jour après jour, garder le cap, veiller à éviter les dérives, gagner le port* » (litt.1, 1 1994, p.14). Renzo Piano également a recours à cette même métaphore pour insister sur les difficultés et la complexité du métier. Il décrit la tâche héroïque de l'architecte qui consiste à « *garder fermement le cap, avec détermination et courage* » (litt.24, Piano, Cassigoli 2007, p.125). Lorsque Michel Cantal-Dupart, dans *Merci la ville*, engage le récit de l'opération Banlieues 89, il file la métaphore marine pour souligner les différentes difficultés rencontrées par lui et Roland Castro. Dans son récit héroïque teinté de fatalisme, les deux protagonistes deviennent des « *corsaires, avec comme port d'ancrage Matignon* », qui se voient « *envo[yé] à la tempête sans voile, ni boussole* » (litt.19, Cantal-Dupart 1994, p.130-131). Permettant de mettre en relief l'importance et le nombre des obstacles rencontrés, la lutte contre l'adversité, et d'insister sur la dimension aventurière, héroïque de l'action des deux acteurs, la métaphore marine permet de justifier le semi échec de l'opération de Banlieues 89 qui paraît ainsi moins imputable aux deux architectes-urbanistes qu'inhérente à la situation qu'ils ont dû affronter.

D'autres images permettent également d'insister sur les difficultés et la complexité du métier. Image poétique permettant de jouer sur le *pathos*, d'émouvoir le destinataire, la métaphore du funambule et de l'équilibriste revient par exemple d'une manière récurrente dans les discours des acteurs étudiés. Michel Cantal-Dupart évoque par exemple « *l'angoisse du funambule [qui] ne monte ni du fil, ni de l'équilibre, mais du sol, quand les péroraïsons des spectateurs, rêvant qu'il se casse la gueule, l'atteignent* » (litt.20, Cantal-Dupart 1994, p.137). Renzo Piano également compare le travail de l'architecte qui consiste à jongler avec une pluralité de contraintes et satisfaire un grand nombre d'acteurs à « *un grand exercice d'équilibre* » consistant à tenter constamment d'éviter « *la chute* » (litt.24, Piano, Cassigoli 2007, p.125).

Ainsi, au terme des analyses qui viennent d'être menées, une même stratégie de dramatisation caractérise à la fois la description du contexte dans lequel les grands architectes-urbanistes sont amenés à agir, la ville et plus largement la société contemporaine, et l'évocation des contraintes et difficultés du métier. Il convient maintenant de s'interroger sur les raisons qui poussent ces acteurs à déployer cette stratégie de dramatisation et d'en apprécier les effets.

3.2.3. La rhétorique du doute et de la modestie

❖ *L'efficacité d'une rhétorique prudente*

Les discours publics des grands architectes-urbanistes s'attachent à construire une posture modeste. Différents procédés stylistiques participent de cette rhétorique prudente. Ainsi, Jean Nouvel s'attache à décrire l'architecte comme un être « *plongé dans un monde de compromis* » s'efforçant de « *produire des fragments du réel* » (litt.10, Nouvel in Goulet 1987, p.128). Il dit refuser la posture créatrice surplombante qui consiste, chez certains architectes, à se « *pren[dre] pour des dieux* » et affirme (dans ses discours publics du moins) la nécessité de penser l'architecture comme réponse à une série de contraintes : « *l'architecture n'est que l'art de la nécessité* » (litt.6, Nouvel in Baudrillard, Nouvel 2000, p.88).

L'affirmation d'une posture modeste de l'architecte dans les discours publics

« L'architecture entre dans son âge adulte, comme d'autres disciplines l'ont fait avant elle. Elle ne saurait prétendre, aujourd'hui, à la création de l'univers urbain. Qu'elle se contente donc d'améliorer ce qui est là, d'ajouter du sens, de la qualité, de l'humanité, de la sensibilité - sachant que ses interventions ne peuvent régler un problème global. Certains - que je ne citerai pas - vous déclarent solennellement: "Maintenant, je veux dessiner une ville." Du dernier grotesque ! Imaginez un écrivain vous confiant qu'il souhaite écrire une bibliothèque... »

(réf.4, Nouvel 1993)

Chez Christian de Portzamparc, l'affirmation d'une posture modeste se construit par une métaphore de l'architecture contemporaine comme « *bricolage* » et « *bricolé* », aux antipodes des principes emphatiques et prétentieux d'un modernisme comme « *colonisation* », visant à « *conquérir, le monde* » (litt.2, Portzamparc in Pain 1998). Fleurissant dans les discours des grands faiseurs de villes, les métaphores de l'architecture ou de l'urbanisme contemporains comme « *bricolage* » ou « *acupuncture* » témoignent de cette volonté d'affichage d'une posture modeste.

Ces quelques exemples permettent de corroborer les analyses d'Olivier Chadoin sur les discours des architectes ayant investi le marché de la réhabilitation (2007). Celui-ci concluait en effet que « *des constats et des discours que les architectes formulent à propos des marchés de l'existant, il ressort généralement la mise en évidence de la nécessité d' "être modeste" dans sa manière de "faire projet" pour utiliser leur langage* » (2007, 351). L'architecture contemporaine et ses protagonistes se caractériseraient par une rhétorique du doute dont témoigne d'ailleurs le numéro spécial des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* consacré à l'état des lieux de la pensée architecturale en France (n° 5-6, 2000) au travers des témoignages des cents principaux architectes français contemporains invités à résumer les grands principes de leur architecture. Au final, comme le constate Guillemette Morel, ce numéro « *témoigne de plus de doutes [...] que de certitudes doctrinales* » (Guillemette Morel Journal in collectif 2000, p.8). La posture des grands architectes-urbanistes de mon corpus semble donc relever d'une grande tendance contemporaine, d'une rhétorique du doute, d'une posture de « *l'humilité* » (Le Dantec 1992, p.190).

Ces grandes personnalités du monde architectural et urbanistique adoptent donc une posture modeste et réflexive que leur discours leurs permettent à la fois de construire et de mettre en scène. Le discours, et notamment l'écrit, est en effet envisagé comme un outil heuristique assurant une mise à distance de l'action et stimulant l'effort réflexif :

« *C'est ça qu'apporte l'écriture, c'est-à-dire cette capacité de ne pas être submergé par les tonnes de béton ou la dernière mode, d'avoir du recul, une distance par rapport à ce que l'on fait.* »

(Chemetov, entretien)

Cependant, si l'on ne peut que s'accorder avec Jean-Louis Violeau lorsqu'il affirme que « *l'intérêt, avec cette génération d'architectes – et cette période –, c'est qu'avec tout ce travail de réflexion et d'auto-analyse, elle reste toujours un peu moins dupe d'elle-même que ses devancières ou ses suivantes* » (2005, p.373), il convient de préciser que la modestie et la

réflexivité accrues sont aussi affaires de rhétorique et constituent de forts enjeux de mise en scène et de communication. S'il participe à construire une posture plus modeste, le discours, et à plus forte raison, le discours public permet aussi d'exhiber cette posture, d'en faire un argument de séduction et de désamorcer une certaine méfiance et un soupçon sociaux qui pèsent sur toute action architecturale et urbanistique depuis les échecs du modernisme. Les faiseurs de ville contemporains semblent aujourd'hui non seulement avoir intégré le risque et l'erreur dans leur référentiel mais aussi revendiquer un « *droit de remord* »¹ en s'évertuant à rappeler le fait qu'une action architecturale et urbanistique s'expose à des erreurs et nécessitera peut-être rectifications et arrangements.

Prenant le contrepied de la rhétorique de l'omniscience et de l'omnipotence de leurs prédécesseurs modernistes, les grands architectes-urbanistes se sont donc évertués dans leurs discours publics à afficher une posture prudente, à recourir à une rhétorique du doute et de la modestie qui ne sont pas sans comporter de nombreux avantages, au point qu'elles peuvent même s'analyser comme une véritable stratégie d'adaptation au contexte contemporain.

❖ *Limiter la portée des échecs, mettre en valeur les réussites*

La dramatisation de l'existant (de la ville contemporaine mais aussi, plus largement, du contexte sociétal actuel dans lequel le faiseur de ville est amené à agir), des contraintes et des difficultés du métier, ainsi que l'adoption d'une rhétorique du doute et d'une posture modeste, s'inscrivent dans une même stratégie qui répond à un double enjeu : celui de minimiser les éventuels échecs et de mettre en valeur les réussites.

En établissant un état des lieux catastrophiste de l'existant, en insistant sur les contraintes et difficultés de son métier, le grand faiseur de ville se met en effet en scène comme un être dont la marge de manœuvre apparaît finalement limitée. Il semble lutter courageusement contre une adversité et des forces qui semblent le dépasser. Cette mise en scène et cette dramatisation permettent de relativiser la portée d'un éventuel échec pour l'action à venir, de devancer et désamorcer des possibles critiques futures et de limiter la part de responsabilité de cet acteur. Cependant, si le grand architecte-urbaniste se plaît à dramatiser les contraintes de son action, et plus largement à mettre en exergue les nombreuses difficultés de son métier, le chercheur pourrait objectivement lui rappeler la remarque de Jean-Marc Ghitti selon laquelle « *l'architecte ne peut rejeter sa responsabilité politique sur les contraintes du programme car tout architecte a toujours le choix de ne plus être, ou au moins de refuser une commande* » (Ghitti, 2000, 212).

Cette dramatisation des conditions de l'action sur la ville et la rhétorique du doute et de la modestie qui l'accompagne permettent aussi de mettre en valeur les éventuelles réussites de certaines réalisations. Ainsi, après avoir dressé un tableau très noir de la ville et de la société contemporaines, Roland Castro, explique que, dans un tel contexte, « *projeter, devient un héroïsme du temps de paix* » (litt.3, 2005, p.38). Au travers d'une série d'antithèses, il tente également de mettre en valeur son action sur la banlieue : « *nous avons concrétisé ce qu'on imaginait impossible, utopique partir des espaces les plus tristes et*

¹ Marc Warnery, agence Reichen, dans l'émission *Ca vous dérange*, France Inter, 5 août 2009, Philippe Bertrand (de 12 à 13h).

indignes de la modernité construite dans les années soixante et soixante-dix pour en faire des lieux dignes et habitables concrètement » (litt.4, 2005, p.39). Les descriptions catastrophistes du monde contemporain et l'affirmation d'une « *vue assez noire du monde* » permettent également de souligner la dimension héroïque de la tâche assignée à l'architecte qui se doit de « *révoluer* » cette négativité de la « *transform[er] en une légèreté* » (litt.3, H. Gaudin 2000, p.95).

Grand *topos* des discours de ces acteurs, la métaphore du judo souligne la capacité de l'architecte à renverser en sa faveur une situation défavorable, à transcender les contraintes, et assure, par là-même, la mise en valeur son talent. Paul Chemetov se met par exemple en scène comme un acteur pratiquant à son avantage le « *judo* » qui lui permet d'inverser le rapport de force avec les entrepreneurs (litt.33, 2002, p.89). Roland Castro déclare pratiquer le « *judo urbain* » qui lui permet de se saisir de « *lieux pathétiques de répétition* » pour les transformer en lieux « *jubilatoires* » (litt.12, 2005, p.87). Jean Nouvel a recourt à la même image et se compare à un « *judoka utilis[ant] la force de son adversaire à son profit* » s'acharnant à « *recupérer des éléments a priori jugés comme négatifs et les transformer en positifs, soit par leur renversement, soit par leur excès* » (litt.6, Nouvel in Goulet 1987, p.76).

Ainsi, les grands architectes-urbanistes mobilisent largement des procédés littéraires pour mettre en exergue les difficultés du métier et dramatiser les contraintes auxquelles ils sont soumis. Cependant, l'usage stratégique de la littérarité stylistique ne s'arrête pas à cette seule dimension. Les procédés littéraires s'avèrent également employés massivement pour affirmer les principaux axiomes du référentiel contemporain et souligner la manière dont il se distingue profondément du référentiel moderniste.

3.3. Critique de l'objet « solitaire » vs défense et illustration d'une rhétorique contextuelle : l'amour du contexte

Afin d'affirmer le rapport qu'entretient leur production au contexte, et de critiquer vivement la position antagoniste de leurs prédécesseurs qui consistait à proposer des objets « solitaires » déconnectés de leur environnement, les grands faiseurs de ville actuels utilisent largement les procédés littéraires. Il convient donc de décliner les différents éléments stylistiques de littérarité qui permettent de mettre en scène cet axiome de leur référentiel.

3.3.1. La « poétique du lieu », une métaphore dominante

Pour revendiquer et décrire son approche contextuelle, pour insister sur l'importance du rapport à l'environnement dans lequel va avoir à s'inscrire la production architecturale, l'un des principaux procédés utilisés par le grand architecte-urbaniste est la métaphore de la « poétique de situation » ou sa variante la « poétique du lieu ».

« Je pense qu'il y a une vraie poétique dans les lieux. Oui la poétique ça me paraît bien parce que justement la poétique renvoie à la manière d'appréhender une géographie, un site, une lumière. C'est le meilleur mot. »

(Castro, entretien)

Cette métaphore permet d'insister sur l'idée d'une atmosphère et d'une identité spécifique que l'architecte se doit d'intégrer comme une dimension fondamentale du projet.

La « poétique » ou la revendication d'une approche contextuelle

Dans une conférence donnée au Pavillon de l'Arsenal intitulée Son image de la ville, Christian de Portzamparc évoque notamment son projet Atlanpôle au Nord de Nantes qui consiste en la création d'ateliers, d'une université, d'écoles dans « un site superbe ex-nihilo ». Reposant sur la préservation par et du paysage du bord de mer, ce projet est décrit par son concepteur comme relevant d'« une poétique structurante de la ville cette poétique du rapport très franc avec cette nature » (litt.3, Portzamparc 1994).

Témoignant également d'une volonté forte de prise en compte du contexte dans le projet, la description du site de l'hôpital Debré par Pierre Riboulet évoque également la « poésie » du lieu :

« Le site était très inspirant. Frange de la ville, bordure, fortification mais aussi rebut, déchet, décharge de terrassements divers et successifs, promontoire ouvert sur l'espace indistinct de la banlieue, tout ceci formait un mélange de poésie et d'histoire qu'il fallait, d'une manière ou d'une autre, capter » (litt.12, Riboulet 2003, p.184).

C'est certainement chez Jean Nouvel que le retour de cette métaphore poétique s'avère cependant le plus significatif pour décrire son approche contextuelle, l'importance de la prise en compte des spécificités du site. Dans l'ensemble des discours de Jean Nouvel étudiés, quatre occurrences de l'expression « poétique du lieu » ou du terme « poétique » et cinq occurrences de l'expression « poétique de situation » sont utilisées pour décrire l'atmosphère, d'un lieu, un site¹. Cette terminologie poétique permet de mettre en valeur la problématique de l'architecture comme production contextualisée, d'insister sur l'importance du lien, des interactions avec le contexte et de la prise en compte de la mémoire du lieu, tout en revendiquant implicitement une approche créative et artistique, comme en témoignent les quelques extraits qui suivent :

À propos des bords de Marne dans les années 1980 :

« Il faudrait

Traduire le monde de la périphérie dans toute sa poésie, celle de la nature et de l'asphalte, de l'usine et de l'eau, de la lumière et de la nuit. Utiliser la Marne. Son souvenir. L'habitude et l'envie des Parisiens de venir y boire et y danser. Garder un tant soit peu de la poésie de ce grand chantier. Retenir le temps. Faire de ce lieu privilégié un endroit de vie, développer sa forte identité et en faire Nogent, la Marne, toute la région. »

(litt.25, Nouvel in Goulet 1987, p.171)

« Il leur [*les architectes*] faut une connaissance sensible et opérer un inventaire fin des conditions d'un projet pour être en mesure d'interpréter à chaque fois une situation, et y apporter la réponse la plus pertinente et la plus poétique. L'architecture d'aujourd'hui doit intégrer tous ces paramètres pour faire à chaque fois la chose la plus intelligente possible. »

(litt.1, Nouvel in Brausch, Emery 1996b, p.162)

« On peut essayer de rechercher à chaque fois une sorte de plaisir du lien, en prenant en compte des choses qui n'ont pas été prises en compte auparavant, qui sont souvent de l'ordre du hasard, et inventer des stratégies, celles de la valorisation, la poésie des situations, d'évaluer des éléments complètement aléatoires et décréter que c'est une géographie : "C'est beau. Et je vais vous le révéler..." C'est une esthétique de la révélation, une façon de prendre une partie du monde et de dire : "Je me l'approprie et je la donne à voir d'une autre façon. " »

(litt.1, Nouvel in Baudrillard, Nouvel 2000, p.35)

3.3.2. La personnification, moyen d'expression d'une attitude face au contexte

Un autre procédé stylistique littéraire qui participe largement à construire la rhétorique contextuelle est la personnification de la réalisation, de la production. Dans le discours des grands architectes-urbanistes, celle-ci se voit en effet dotée de vie, de sentiments. Elle est caractérisée par une attitude, un comportement particulier par son rapport au contexte et aux bâtiments qui le composent et au sein desquels elle prend place. Se sont à

¹ Jean Nouvel évoque ainsi l'architecture comme « *la poésie de l'œuvre en situation* » (litt.7, Nouvel in Goulet 1987, p.78), ou encore comme une production ayant pour enjeu de « *créer une poésie du lieu* » (litt.4, Nouvel in Baudrillard & Nouvel 2000, p.72). Plus largement que le seul contexte du site, c'est également le contexte culturel qu'il convient de prendre en compte. Jean Nouvel insiste en effet également sur l'importance d'une articulation avec ce que les théoriciens Bruno Jobert et Pierre Muller appellent le « *référentiel global* » (1987), entendu que l'architecte se doit selon lui d'« *entrer en résonance avec une toute autre culture ambiante, puiser ses sources dans toute une civilisation* » (litt.16, Nouvel in Goulet 1987, p.162).

la fois les réalisations personnelles des acteurs étudiés qui se trouvent personnifiées mais aussi celles de leurs prédécesseurs modernistes. Profondément antagonistes, leurs portraits respectifs des productions modernistes et contemporaines et se construisent au travers d'une description fondée sur une esthétique des contrastes. L'utilisation d'une série de métaphores antithétiques permet d'opposer le monologue, l'autisme la vie solitaire et célibataire des productions modernistes à la volonté de dialogue et d'écoute de l'autre, à la rencontre et la relation amoureuse que noue la production contemporaine avec les bâtiments voisins.

❖ *L'objet moderne ou les métaphores du célibat, du monologue, de l'autisme et du mépris*

Dans les discours des grands architectes-urbanistes, les productions modernistes deviennent de véritables personnages au comportement asocial. Les métaphores de la solitude, et du célibat s'avèrent souvent utilisées pour mettre en relief leur refus du contact, de la relation avec leur environnement et l'existant. Henri Gaudin par exemple s'est plu à recourir à de très nombreuses reprises à la métaphore de la solitude évoquant notamment « *une maison solitaire* » (litt.14, H. Gaudin 2003, p.119-120), « *l'objet solitaire posé sur une table rase* » (litt.7, H. Gaudin 1989, p.20), les « *objets solitaires du monde contemporain* » (litt.2, H. Gaudin 1989, p.17) ou encore « *les semis d'objets solitaires* » (litt.20, H. Gaudin 2003, p.175-177). Recourant également à cette métaphore, Christian de Portzamparc s'est plu à évoquer les produits du modernisme comme des « *objets solitaires par millions, innombrables* ». Pour souligner la logique de rupture de ces objets par rapport à leur contexte, leur absence de cohérence avec ceux de l'environnement préexistant, l'architecte a repris l'expression célèbre de l'écrivain Lautréamont pour évoquant la « *rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre* » (litt.12, Portzamparc, Sollers 2005, p.167-169).

La métaphore de l'« *objet célibataire* » (litt.5, Castro 1994a), des « *machines célibataires* » (litt.21, H. Gaudin 2003, p.129) s'avère également souvent utilisée par ces acteurs pour désigner les productions modernistes de leurs prédécesseurs ou certaines réalisations contemporaines témoignant d'une résilience de la logique moderniste. Bruno Fortier décrit ainsi les « *réseaux célibataires* », les « *supermarchés autistes* », les « *résidences et même cinémas traités comme autant de boîtes noires* » (litt.12, 1994, p.265). Ce comportement solitaire, ce refus d'une adaptation à l'environnement et au contexte conduit les architectes contemporains à décrire cette production moderniste sous l'angle de l'héroïsme excessif. Là encore personnifiés, ces réalisations semblent adopter la posture d'« *objets glorieux, héroïques toujours, isolés par principe* » (litt.13, Portzamparc, Sollers 2005, p.172) se donnent à lire comme des « *signes héroïques* » (litt.21, H. Gaudin 2003, p.129), d'« *architectures orgueilleusement dressées* » (litt.10, H. Gaudin 2003, p.72). Aussi, dans le discours des architectes contemporains, le modernisme apparaît avant tout comme « *une affaire d'objets solitaires, d'héroïsmes, de subjectivité* » (litt.2, H. Gaudin, Edelmann 2003b, p.77).

Précisant l'attitude de ces productions modernistes, les métaphores du monologue, du repli sur soi et de l'autosuffisance s'avèrent également largement mobilisées. Paul Chemetov évoque ainsi le « *solipsisme du bâtiment* » moderniste (litt.41, 2002, p.150), Henri Gaudin « *des objets voués au silence glacé de la table rase sur laquelle nul autre dialogue ne peut s'engager que celui de la mort* » (litt.2, 1989, p.17) et Jean Nouvel, des « *immeubles qui ne se regardaient pas* » (litt.2, in Centre de Création Contemporaine de Tours 1994).

L'habitation moderniste se caractérise par son « *intimité congestive, barricadée derrière sa porte close* », et « *a perdu la douce connivence qu'elle entretenait avec ses cours et la rue devenue agressive* » (litt.21, H. Gaudin 2003, p.129).

Le dédain du contexte, l'exemple des maisons

« *Quand nos pauvres maisons sont posées ici et là avec des fenêtres qui sont comme des yeux qui n'accrochent pas, des regards qui ne se croisent pas, qu'il y a en elles une sorte de ne pas vouloir voir, de ne pas connaître l'existence du regard de l'autre, qu'elles n'ont plus l'attention qu'elles avaient les unes pour les autres, alors qu'elles se jouaient dans les villes de leurs visages, coquettes, soucieuses de leurs parures, se faisant des œillades, projetant sur leur voisine l'éclat des lumières réverbérées ou la recouvrant d'un manteau d'ombre.* »

(litt.29, H. Gaudin 2003, p.140)

Selon les grands faiseurs de ville actuels, c'est donc une morgue insolente, une indifférence empreinte de mépris face à l'existant, au contexte jugés indignes de la moindre attention qui caractérise l'attitude des productions modernistes. Certains architectes poussent plus en avant encore la mise en scène des productions modernistes, leur personnification et la description de leur rapport avec le contexte. Pour Christian de Portzamparc en effet, l'attitude de la réalisation moderniste ne se limite pas à la seule manifestation de mépris pour le contexte, elle est aussi insulte et violence. Selon lui, elle est « *inventée pour la contrer, prendre sa place tout entière, pour s'y substituer* », la réalisation moderniste, elle fait « *un bras de fer, ou bras d'honneur à cette ville* », avec laquelle « *elle refus[e] le dialogue* » (litt.15, Portzamparc, Sollers 2005, p.180). Une des réalisations de Le Corbusier à Harvard conforte un peu plus cette volonté de violence à l'égard de la ville historique. Avec cette construction, la figure tutélaire du modernisme produisit un « *objet qui a sa logique propre, qui ignore la ville, qui la combat même, qui vient là pour préparer, en avant-garde, l'avènement d'une tout autre ville* » (litt.11, Portzamparc, Sollers 2005, p.165)

❖ *La production contemporaine ou les métaphores du dialogue, de la rencontre, du désir de l'autre et du contexte*

Les productions architecturales sont mises en scène comme des personnages au comportement opposé à celui de productions qui les ont précédés. Elles sont caractérisées par leur volonté de dialogue, de rencontre, de relations avec leurs voisines, avec les éléments qui composent l'environnement dans lequel elles viennent s'insérer. Ainsi, pour Henri Gaudin, la maison se construit toujours en « *réponse à celle qui lui fait face* », elle s'inscrit dans un « *système de dialogue* » avec ce qui l'entoure (litt.1, Gaudin in Kovacs 1990). Plus largement, les diverses productions contemporaines « *se rencontrent* » (litt.10, Chemetoff 2006) et se doivent d'entretenir des relations bienveillantes avec leur environnement entendu que « *si les hommes ont du mal à se fréquenter, qu'au moins les bâtiments se fréquentent avec courtoisie* » (litt.23, Castro 2005, p.148). C'est donc la logique du rapport de « *sympathie* », voire d'« *alliance [...] morganatique avec les constructions voisines* » (litt.19, H. Gaudin 2003, p.119-123) qui s'avère privilégiée pour la production contemporaine.

Conçue selon le principe de l'« *accueilance* », la réalisation manifeste son « *hospitalité* ». Elle « *invite à entrer* », « *s'ouvre comme deux grands bras et étreint* » (litt.3, H. Gaudin 1989, p.17). Les architectes contemporains se plaisent à mettre en scène leur production comme des œuvres ouvertes à l'autre, s'inscrivant dans une approche contextuelle qui prenne en compte les spécificités d'un site et les caractéristiques de l'existant. Renzo Piano dépeint ainsi le nouveau siège du New York Times qu'il conçoit en le personnifiant et en insistant sur son attitude ouverte. Il dresse le portrait d'un « *édifice en écoute* », qui s'« *exprime* », comme une « *structure qui ne se replie pas sur elle-même, [...] ne s'impose pas d'une manière dure, arrogante, [...] et vibre avec la lumière [...] dialogue avec la rue* » (litt.28, Piano, Cassigoli 2007, p.145).

Pour souligner l'attitude contextuelle d'un bâtiment, c'est parfois la ville elle-même qui se trouve personnifiée et la réalisation qui est décrite comme l'un de ses constituants. Ainsi, pour insister sur son rapport à l'environnement, Jean Nouvel se plaît à évoquer l'Institut du Monde Arabe comme « *une rotule* », « *une articulation* » (litt.3, Nouvel in André 1998). Philippe Panerai préfère quant à lui recourir à la métaphore de la « *greffe* » urbaine pour insister sur la nécessité d'intégrer la réalisation dans son contexte (litt.1, Panerai 1998, p.69).

3.3.3. La pluralité et la richesse des métaphores utilisées

Si l'image d'une « *poétique du lieu* », d'une « *poétique de situation* », de la rencontre, du dialogue et du désir de l'autre utilisées pour décrire les productions contemporaines constituent les principaux procédés de mise en scène d'une approche architecturale et urbanistique soucieuse d'afficher sa préoccupation de l'existant et du rapport à l'environnement urbain, bien d'autres métaphores s'avèrent également mobilisées. Sans prétendre dresser leur inventaire exhaustif, les lignes qui suivent s'attacheront à dessiner les principales tendances et à analyser les métaphores les plus récurrentes. Elles donneront un aperçu de la diversité des analogies dont se servent les grands faiseurs de ville pour affirmer leur souci de l'existant.

Les métaphores de la couture, du tissage, du maillage s'avèrent largement mobilisées pour insister sur l'approche relationnelle d'une architecture et d'un urbanisme qui entendent désormais affirmer des liens forts avec le contexte et l'existant. Selon les grands faiseurs de ville contemporains, l'acte architectural et urbanistique contemporain s'attache en effet à « *couturer* », « *ponctuer* » (litt.25, Castro 1994b, p.185), « *recoudre* » (litt.25, H. Gaudin 2003, p.227) la ville existante. S'efforçant de donner du sens et de la cohérence à la ville existante, il se donnerait à voir comme « *l'art de recoudre des fragments hétérogènes* » (litt.3, B. Huet 1993, p.103). La métaphore du tissage est également employée. Pour Henri Gaudin l'architecture doit se penser en termes de « *tissu, maillage, complicité du plein et du vide* » (litt.7, 1989, p.20). L'architecte insiste sur l'importance de la prise en compte du vide et son articulation avec les pleins, notamment « *ce vide [que] nous [architecte] avons à le tisser* », « *nous avons à le mêler à nous, le côtoyer* » (litt.7, 1989, p.20), à créer une « *intime coexistence du plein et du creux* » à « *nouer la maçonnerie et le vide* » (litt.4, 1989, p.18). La ville est envisagée comme « *crépon* », « *tissu, maillage, complicité du plein et du vide* »

(litt.7, 1989, p.20). Une métaphore voisine, celle du « *collage* », du « *tricot* » (litt.6, Castro 1994b, p.98) est également utilisé pour penser la ville et son action sur celle-ci.

Bien d'autres images du lien apparaissent également utilisées comme celle de l'architecture comme « *chimie* », art du « *mélange* » (litt.2, H. Gaudin, Edelmann 2003b, p.77) ou encore celle, plus poétique, de la résonance qui permet également d'insister sur l'importance du rapport au contexte le projet se devant d'« *entr[er] en écho, en correspondance avec ce qui existe déjà* » (litt.10, Chemetoff 2006).

Enfin, contrastant fortement avec celles mobilisant l'imaginaire de la violence extrême utilisées pour décrire le référentiel moderniste, certaines métaphores de l'action architecturale et urbanistique contemporaine, permettent de souligner la douceur d'une action qui se fait dans le souci d'un respect fort de l'existant. Ainsi en est-il notamment des images de l'acupuncture, de l'homéopathie ou du bricolage auxquelles ont souvent recours les grands faiseurs de ville contemporains pour décrire la manière dont ils envisagent leur action. Roland Castro évoque par exemple la nécessité d'une « *acupuncture urbaine* » (litt.20, 1994b, p.155) pour faire face aux enjeux contemporains de production de la ville. Décrivant l'idéal de l'architecture et l'urbanisme contemporain, cette « *médecine des villes* » qui se doit d'être une médecine douce, Renzo Piano utilise la métaphore de l'« *homéopathie* » (litt.2, Piano, Edelmann 2003, p.223). Celle-ci se trouve filée dans plusieurs de ses discours. Cette métaphore médicale lui permet notamment d'opposer une démarche contemporaine dont il se réclame, et qui fonctionne par « *doses homéopathiques* », à une « *manière chirurgicale* », plus lourde et violente qu'il récuse (litt.15, Piano, Cassigoli 2007, p.79). Quant à lui, Paul Chemetov souligne la nécessité, dans le montage de projet, de « *s'aider de toutes les béquilles qui sont là* » (litt.81, Chemetov 1995, p.352).

3.3.4. Une rhétorique contextuelle comme élément d'une rhétorique urbaine

Le réseau de métaphores et de personnifications qui vient d'être décrit permet de construire une solide rhétorique de l'objet contextualisé. En effet, en employant les métaphores de la « *poétique du lieu* », en personnifiant la production contemporaine, en décrivant son attitude de dialogue avec le contexte, la relation courtoise, bienveillante, amicale voire amoureuse qu'elle tente de nouer avec l'existant, ou en s'attachant à multiplier les images d'une action architecturale et urbanistique comme couture, tissage, maillage, les grands architectes-urbanistes entendent s'inscrire dans une perspective relationnelle privilégiant la problématique du lien, une approche systémique et holiste de l'action sur les espaces urbains. Ils affichent publiquement leur volonté de penser leurs productions dans les liens qu'elles entretiendront avec l'environnement dans lequel elles vont prendre place.

Cette rhétorique contextuelle mérite d'être abordée succinctement dans une perspective socio-historique. L'adoption de cette rhétorique par les grands architectes-urbanistes témoigne en effet d'une rupture forte par rapport aux prédécesseurs modernistes, d'un changement radical dans la manière de concevoir l'existant, le contexte. Il convient également d'apprécier l'efficacité de cette rhétorique contextuelle en l'abordant depuis l'angle stratégique. La revendication d'une approche contextuelle présente en effet de nombreux avantages. Elle permet aux grands architectes-urbanistes de répondre à des enjeux contemporains importants concernant de la production des espaces urbains et de se

positionner d'une manière avantageuse sur le marché actuel de la construction et de l'urbanisme. Elle mérite aussi d'être abordée du point de vue critique en analysant les questions qu'elle soulève et les limites auxquelles elle se heurte.

❖ *De l'objet architectural à la ville*

La défense et l'illustration d'une approche contextuelle que les grands architectes-urbanistes s'attachent à proposer dans leurs discours leur permet de se distinguer radicalement de leurs prédécesseurs modernistes. Elle se construit d'ailleurs en réaction à la posture moderniste caractérisée par une « *pensée d'objet et non d'espace* » (litt.7, H. Gaudin 1989, p.20) et repose sur une critique sans appel de ces productions, ces « *objets parachutés, non authentiques* » (litt.2, Nouvel in Baudrillard, Nouvel 2000, p.50), ces « *hors-sujet* » (litt.3, H. Gaudin, Vernant 1998) qui constituent autant d'erreurs et de témoignages qu'« *édifier solitairement est un exercice téméraire* » (litt.3, H. Gaudin, Vernant 1998). Les grands faiseurs de ville entendent ainsi affirmer publiquement leur refus d'une pensée sectorielle, d'une pensée d'objets, de l'absence de prise en compte des liens, des connexions, relations et afficher une posture fondamentalement différente.

Manifeste dans les discours publics des vedettes contemporaines, la rhétorique contextuelle témoigne d'un changement profond qu'ont analysé en détail certains observateurs. Jean-Pierre Le Dantec s'est par exemple attaché à décrire le changement dans la manière de concevoir le rapport à l'existant, le passage d'une « *idéologie positiviste de l'objet parfait autosuffisant* » à une pensée « *de voisinage* » (Le Dantec 1992, p.185 et 193) attentive aux spécificités du lieu et au contexte de la production architecturale. Les modernistes se caractérisaient par une pensée de « *l'architecture solipsiste* » (*Id.*, 1992, p.221). Prédominait une pensée de la production architecturale comme objet « *niant la contingence : l'histoire et le déjà-là* » (*Id.*, 1992, p.221).

Dominante chez les modernistes, particulièrement marquée chez Le Corbusier, cette croyance dans le cartésianisme avait pourtant été remise en question par les poètes et écrivains. Jean-Pierre Le Dantec explique en effet que les architectes accusaient à l'époque un certain retard puisque la « *destitution de la catégorie d'objet [avait en effet été] au centre des préoccupations de Mallarmé, Rimbaud, Cézanne, T.S. Eliot, Pessoa, Trakl, Breton, De Staël, Rothko, Morandi ou Celan* ». La mise en doute de l'approche cartésienne de la distinction sujet / objet, cette « *opération épistémologique majeure* » menée par les écrivains n'avait pas été intégrée par les architectes modernistes. Le changement allait s'opérer tardivement dans le champ de l'architecture avec Louis Kahn qui « *le premier et de la façon la plus nette, a exprimé qu'il partageait, avec les poètes de l'« âge des poètes », l'exigence de destituer la catégorie d'objet* » (*Id.*, 1992, p.181) et jeter les bases d'une pensée soucieuse de la singularité des lieux et des relations de voisinage qui pouvaient s'établir entre eux.

Avec cette évolution fondamentale dans la manière de concevoir le rapport à l'existant, les faiseurs de ville semblent désormais préférer la logique du « *ménagement* » à celle de « *l'aménagement* ». S'inspirant de Martin Heidegger¹, Thierry Paquot proposait en effet de distinguer le « *ménagement* » qu'il définissait comme « *une attention au territoire, à son histoire et à son devenir* », comme l'expression d'une « *amitié qui unit le concepteur, les*

¹ Martin Heidegger, 1951, conférence « Bâtir habiter penser », *Essais et Conférences*, trad française, 1958, Gallimard, Paris.

matériaux utilisés, les usages attendus et le site » (2000, p.79) de l'aménagement qui privilégie une approche « *standardisée et hors lieu* ». Pour décrire cette évolution, ce renversement de posture, ce souci du contexte, le recours au concept d'« *universalisme itératif* » que Bernard Haumont empruntait à M. Walzer¹ permet d'insister sur l'attention aux particularités locales. Selon Haumont en effet, l'« *universalisme itératif* » est « *fondé sur une attention forte au particularisme et au pluralisme* » (1996, p.218) et « *procède [...] de manière différentielle, alors que les lois surplombantes transgressent chaque champ de spécialisation, de particularisation* » (1996, p.219).

La remise en cause d'une logique d'objet et l'adoption d'une posture relationnelle, soucieuse du contexte, et de l'existant par les architectes contemporains a bouleversé la frontière entre architecture et urbanisme. Comme le soulignait en effet Jean-Pierre Frey, ce « *mouvement de contextualisation de la production architecturale [...] rend désormais caduques et caricaturales les oppositions entre architecture et urbanisme* » (1996, p.118). Refuser de penser la production architecturale comme un simple objet, l'appréhender comme un élément d'un ensemble plus vaste, a conduit les architectes à changer d'échelle, à investir la ville comme objet de réflexion. David Mangin rappelle en entretien que la génération des grands architectes-urbanistes actuels « *d'emblée est partie des questions urbaines et puis après est venue à la question de l'architecture* ». La rhétorique contextuelle apparaît donc au final comme le prolongement et l'aboutissement d'une rhétorique urbaine.

La revendication d'une approche contextuelle et sa mise en scène dans les discours publics répond donc à un double enjeu. Elle permet à la fois au grand architecte contemporain de se distinguer du modernisme - et donc de revaloriser socialement la figure du faiseur de ville – et de se positionner sur des problématiques urbanistiques lui assurant l'élargissement de ses compétences et son champ d'action.

❖ *La rhétorique contextuelle comme stratégie*

Si j'avais précisé en détail dans la seconde partie de cette thèse les enjeux que représentaient l'adoption du qualificatif « architecte-urbaniste » et de l'investissement de la ville comme objet de réflexion et de discours, il convient maintenant de compléter cette analyse en se focalisant sur ceux auxquels répond la rhétorique contextuelle qui relève plus largement d'une rhétorique urbaine. Le constat de l'importance des enjeux de l'adoption d'une rhétorique urbaine établi par Philippe Genestier pour les politiques semble pouvoir être applicable aux architectes. Selon ce chercheur en effet, elle « *perme[t] à ces acteurs sociaux d'étayer leur légitimité et, plus encore, de réaffirmer à partir de thématiques renouvelées, leur ancienne raison d'être et la conception messianique qu'ils ont d'eux mêmes* » (2004, p.200).

Dans cette stratégie d'investissement de la ville comme objet de discours et d'action, la rhétorique contextuelle assure un rôle particulier. Elle permet aux architectes de poser un jalon à mi-chemin entre l'urbanisme et l'architecture, d'afficher ainsi de nouvelles prétentions. Olivier Chadoin démontre le rôle d'un « *discours d'action sur l'existant* » (2007, p.339) pour le positionnement des architectes sur le marché de la réhabilitation. Il rappelle le renversement de valeurs qui s'est opéré pour la période contemporaine entre le neuf et

¹ Michael Walzer, décembre 1992, « Les deux universalismes », *Esprit*.

l'ancien : si le nouveau apparaissait survalorisé dans le référentiel moderniste et l'existant déclassé, c'est aujourd'hui, l'inverse qui s'observe. Cette revalorisation de l'existant induit aussi un bouleversement des enjeux professionnels pour les architectes : « *l'existant apparaissait comme une commande a priori moins légitime ou plus obscure, [il] s'impose tout de même actuellement comme un axe à partir duquel se construisent voire se renouvellent des légitimités professionnelles* » (Id., 2007, p.350). La réhabilitation, la reconversion des friches industrielles, les opérations de renouvellement urbain présentent désormais des enjeux stratégiques de positionnement pour les architectes.

L'enjeu de positionnement sur ce marché de l'existant vient donc s'ajouter à celui de la nécessité de distinction des prédécesseurs modernistes. Pour ces différentes raisons, les architectes ont donc tout intérêt à déployer une rhétorique contextuelle dont l'efficacité et le potentiel de séduction se trouvent largement accrus par l'utilisation des procédés stylistiques analysés en détail dans les pages précédentes.

❖ *Les limites d'une rhétorique contextuelle*

Si cette rhétorique contextuelle présente de nombreux avantages stratégiques pour les architectes, il convient aussi de l'analyser depuis l'angle critique en soulignant ses limites. Force est de constater qu'elle sert souvent à défendre une approche extrêmement ambitieuse de l'architecture conçue comme un moyen de requalification d'un large territoire urbain. La théorie des « *lieux magiques* » de Roland Castro - qu'il a notamment eu l'occasion de développer et de défendre lors de l'opération de Banlieues 89 - reposait sur l'idée d'une architecture comme catalyseur d'un changement urbain à une très large échelle. Par une logique d'« *aimantation* », et une « *stratégie urbaine* » (Le Dantec 1992, p.236 et 237) efficace le projet d'architecture ferait ainsi en quelque sorte office de projet urbain ou pourrait prétendre à un impact aussi positif qu'un projet de plus grande ampleur. Une telle théorie défend le principe « *qu'une intervention architecturale réussie informe un territoire urbain beaucoup plus vaste que son site* » et le « *choix d'agir artistiquement sur des lieux majeurs plutôt que sur la ville tout entière* » (Id., 1992, p.236 et 233). Pour Jean-Pierre Le Dantec, l'Institut du Monde Arabe « *se cale dans la ville et la requalifie* » (1992, p.237) et fournit un exemple de réussite de cette stratégie contextuelle ambitieuse.

Cependant, une telle approche peut paraître excessivement prétentieuse. La capacité de requalification urbaine d'une réalisation architecturale apparaît souvent limitée par le fait que l'approche contextuelle, malgré sa volonté de prise en compte de l'environnement, reste polarisée sur l'objet conçu comme un point de départ et comme le lieu d'une action ciblée qui en limite par principe l'impact. Pour Florent Champy (2000), l'architecture contextuelle n'échappe donc pas à la critique d'un « *centrement sur l'objet* » et d'un certain « *formalisme* ». Par ailleurs, le souci contextuel « *se limite le plus souvent aux abords immédiats de leurs aires d'intervention* ». L'échelle investie par l'architecte resterait, selon ce chercheur, moins large que celle pour laquelle opterait « naturellement » un urbaniste ou un paysagiste.

En définitive, même si l'approche contextuelle des grands architectes-urbanistes peut-être interrogée du point de vue de la largeur du périmètre qu'elle entend considérer comme relevant du contexte, la prégnance de cette préoccupation et sa mise en scène dans les discours en font un axe privilégié de la rhétorique contemporaine des acteurs étudiés qui affirment constamment leur volonté de « *rompre l'isolement de la production architecturale*

contemporaine en reconstruisant les liens qui ancrèrent les divers types d'édifices d'une ville dans l'histoire urbaine et dans une configuration d'ensemble dont les caractéristiques formelles prirent les noms de forme ou de morphologie urbaines » (Frey 1996, p.111).

3.4. Critique d'une pensée de la rupture vs défense d'une approche fondée sur la continuité : le « référentiel temporel »

La modification du rapport au contexte et l'affirmation de la nécessité de le prendre en compte témoignent aussi d'une évolution du rapport au temps. Les procédés stylistiques de littérarité s'avèrent également souvent mobilisés par les architectes pour décrire cet autre axiome de leur référentiel qui concerne le rapport au temps, la manière dont ils envisagent les liens entre passé, présent et futur. Sur ce point, l'analyse des discours de ces acteurs permet, là encore, d'apprécier un changement significatif par rapport à leurs prédécesseurs modernistes, qu'ils ne manquent une nouvelle fois pas de critiquer avec virulence. Leurs paroles et leurs écrits témoignent en effet d'un changement du référentiel et d'un passage d'une logique de la rupture à une logique de la continuité. Si l'architecture et l'urbanisme modernistes reposaient sur une approche fondée sur la logique de la table-rase, d'un présent refusant le passé, tourné vers le futur, vers le progrès technique et scientifique, les grands producteurs d'espaces contemporains, en réaction à leurs prédécesseurs, défendent au contraire une autre perspective tentant d'articuler passé, présent, futur.

La ville est désormais conçue comme une addition de produits architecturaux et urbanistiques issus de différentes périodes, comme le lieu d'une coexistence entre héritage du passé, réalisations du présent et projets d'avenir. La logique de la sédimentation, l'articulation des différents temps sont donc défendues comme principes essentiels du « faire la ville » contemporain. L'action sur la ville doit en effet selon ces acteurs s'envisager sous l'angle du compris historique, entre respect du passé et innovation. La montée en puissance de cet historicisme chez les acteurs de la génération 68 a été analysée d'un point de vue socio-historique par Jean-Louis Violeau qui constate que « *l'Histoire, elle "doit être partout" et l'on sait quelle importance elle prendra dans les débuts de la recherche architecturale et d'une manière générale dans la reconstruction intellectuelle de cette génération d'architectes* » (2005, p.119).

Cet historicisme, cette « *demande de mémoire collective croissante* » (Kleinschmager, Paquot 2006, p.207) est également perceptible dans d'autres champs plus globaux, que ce soit celui des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme en général, celui du politique, ou encore celui de la société dans son ensemble. Pour l'urbanisme, les différents auteurs ayant participé à la rédaction de l'ouvrage collectif *L'imaginaire aménageur en mutation : cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques* (Chalas (dir.) 2005) ont largement démontré l'évolution de ce rapport au temps. Philippe Genestier a par exemple rappelé combien le modernisme s'inscrivait dans un « *raisonnement projectif* » (2004, p.189) et « *indexait le présent au futur et [...] construisait ses grilles d'interprétation du réel en le comparant avec un avenir potentiellement meilleur* » (2004, p.189) contrairement à la manière dont les acteurs de l'urbanisme envisagent désormais ce rapport au passé et au futur. Pour ce qui concerne les politiques publiques, dans sa thèse sur l'évolution de la politique urbaine à la politique de la ville de 1962 à

1986, Nadège Bouquin a démontré combien celle-ci s'avérait marquée par un bouleversement dans le rapport au temps.

Le terme de « *référentiel temporel* » désignait dans son travail « *la façon dont les acteurs d'une politique prennent position dans le temps* » (1999, p.208)¹, la « *construction d'une vision du monde, de problèmes et de solutions relatifs au rapport au temps qu'entretiennent les acteurs* » (1999, p.209). Ce concept semble pouvoir être utilisé pour qualifier le rapport au temps dans d'autres champs que celui des politiques publiques puisque, comme le soulignaient les théoriciens du référentiel (Jobert, Muller 1987), le référentiel d'une politique publique tente lui-même de s'articuler au référentiel global, aux normes, valeurs et représentations de la société dans laquelle il s'élabore. Il convient donc d'apprécier comment chez les grands architectes-urbanistes les procédés littéraires sont utilisés comme une ressource pour mettre en mots et en image ce « *référentiel temporel* » dans leurs discours publics.

3.4.1. La critique de la pensée de la table rase du modernisme et de ses prolongements

Ayant déjà précédemment abordé en détail la critique du modernisme, je me bornerai dans ce paragraphe à ne donner que peu d'exemples. Ceux-ci s'avèreront particulièrement représentatifs de la manière dont les praticiens contemporains se sont attachés à remettre en cause la pensée de table rase caractéristique du modernisme, mais aussi certaines réalisations contemporaines qui témoignent d'une certaine résilience de cette pensée de l'architecture et de l'urbanisme comme acte de rupture.

❖ Le modernisme

Caractérisé par une « *conception de la contemporanéité [qui] se limite en somme à ce que l'on produit de neuf en faisant l'impasse presque totalement sur la gestion d'un existant condamné d'avance à l'obsolescence* » (Frey 1999), par « *un futurisme béat* » (Merlin 2005, p.124), le « *référentiel temporel* » du modernisme fait l'objet d'une attaque vigoureuse dans les discours des grands architectes urbanistes. La dévalorisation de l'existant, perçu par les modernistes comme « *vieillot, inadapté* » (Panerai, entretien), et l'« *absence de prise en compte de ce qui avait été façonné par de longs siècles de travail attentif* » (Id.) constitue en effet une erreur majeure selon les grands producteurs d'espaces contemporains.

Tout comme pour la critique générale du modernisme que j'ai analysée précédemment en détail, un certain nombre de métaphores sont utilisées comme procédés de

¹ Avec ce concept de « *référentiel temporel* », Nadège Bouquin entendait proposer un « *effort d'approfondissement* » de la théorie du référentiel proposé par Bruno Jobert et Pierre Muller entendu que « *d'une certaine manière, il est clair que tout référentiel comprend un référentiel temporel, le second participe nécessairement du premier : aucune vision du monde n'est intemporelle ou a-historique* » (1999, p.208).

Sa thèse avait pour principal enjeu de démontrer comme la politique urbaine jusqu'en 1977 était sous-tendue par un « *référentiel prospectif* », tourné vers le futur et concevait la ville « *comme le symbole d'une société à venir* » (1999, p.252). L'enjeu ambitieux était alors de « *voir grand, voir loin* » (1999, p.346), alors que la politique de la ville qui allait lui succéder est analysée comme relevant d'une perspective beaucoup plus modeste, plus consensuelle vis-à-vis du passé, moins fascinée par le futur qu'elle n'idéalise pas, et s'inscrit davantage dans la logique d'un « *référentiel opératoire* ».

dramatisation. Elles permettent de souligner la violence du rapport au temps des modernistes. Pour les raisons évoquées précédemment, je me contenterai ici de donner l'exemple de Paul Chemetov dont les propos sur le référentiel temporel des modernistes apparaissent particulièrement représentatifs de ceux de l'élite des grands faiseurs de ville actuels. L'architecte utilise une série de métaphores et évoque le modernisme sous le signe d'un « *arrachement poignant aux adhérences du temps* », d'un « *amour de toute nouveauté* ». Il l'apparente à une démarche simpliste reposant sur l'idée d'« *un passé édulcoré* » et de l'« *espoir d'une enfance retrouvée* » (litt.15, 2002, p.36). Au travers d'une métaphore plus frappante encore, celle des « *bouchers* » qui désigne les tenants de la table rase, il dénonce l'absence de rapport au passé (litt.17, 2002, p.38).

Fustigeant plus spécifiquement des opérations particulièrement symptomatiques de cet urbanisme dans l'imaginaire collectif, il emploie à nouveau à une métaphore de la violence et de la destruction évoquant la destruction des Halles « *de grands feux guerriers sur des toits effondrés* » (litt.82, 2002, p.357). Autre illustration de l'utramodernisme, avec ses tours et ses barres, son immense dalle comme espace public central, et l'application de la division fonctionnelle, l'opération des Olympiades réalisée au début des années 1970 dans le 13^e arrondissement à Paris est décrite au travers de métaphores négatives. Ces procédés insistent sur le caractère extrémiste et simpliste des réalisations produites par une « *cervelle de promoteur* » et qui se donnent à lire comme un « *décervelage urbain, de l'éradication de la mémoire* » (litt.1, Chemetov in Pain 1992).

❖ *La résilience d'une pensée de la table rase*

Assimilables au modernisme par le peu de cas qu'elles font de l'existant et du passé, certaines opérations contemporaines sont également vivement critiquées par les grands architectes urbanistes contemporains. Ainsi en est-il par exemple des opérations de renouvellement urbain. Pour les décrire, les acteurs contemporains utilisent des procédés de dramatisation. Pour poursuivre sur cet exemple, Paul Chemetov, dans son dialogue public avec Didier Daeninckx, évoque la logique de l'opération de renouvellement urbain au travers d'une gradation et de métaphores de la violence, de la destruction : « *une démolition, ou dans cette aspiration, cette implosion* » à l'occasion de laquelle l'architecte devient « *sismographe* » et provoque une « *fracassée* ». L'opération se trouve comparée du fait de sa violence à la guerre du Golfe. La métaphore mortifère s'avère également convoquée : « *il y a quelque chose qui est mort en tout cela* » (litt.1, Chemetov, Daeninckx 1998, p.1998). Les acteurs étudiés dans le corpus s'attachent à défendre une autre approche que celle du renouvellement urbain. Paradoxalement, le renouvellement urbain repose sur le même principe de la table rase que l'urbanisme moderniste dont il entend éradiquer les signes et l'héritage. Selon les grands faiseurs de ville en effet, aussi critiquables et problématiques soient-elles, les productions modernistes font partie de la réalité urbaine actuelle. Elles constituent un héritage du passé qu'il convient de respecter et de « *remodeler* » plutôt que de l'éradiquer. Roland Castro dans ses différents discours publics s'est souvent plu à développer cette idée d'un « *remodelage* » des grands ensembles et plus largement des productions

modernistes en donnant fièrement l'exemple de l'opération qu'il a réalisé quai de Rohan à Lorient¹.

Les productions de la « ville émergente » sont aussi comparées aux productions modernistes, aux grands ensembles par Paul Chemetov. Selon lui, elles relèvent du même référentiel temporel de la table rase et ne peuvent adopter que « *deux états successifs : neuf, jetable* ». Tout comme ceux-ci elle relève d'une même architecture, décrite par l'architecte au travers d'une personnification, d'une architecture qui « *a peine à vieillir, rejette la greffe et se refuse à la substitution* » (litt.101 Chemetov 2002, p.419).

3.4.2. La critique d'une approche passéiste, nostalgique

Tout comme ils critiquent la logique de la table rase, les grands architectes-urbanistes éprouvent l'autre extrême et refusent le syndrome du tout patrimoine ou d'une production pastiche de celle du passé qui signerait d'ailleurs l'arrêt de mort de leur profession, ou du moins une réduction drastique et une recomposition notable de leur activité. La condamnation de l'historicisme outrancier, de toute crispation sur le passé et d'une logique de muséification constituent un enjeu de la survie professionnelle dans un contexte où la patrimonialisation constitue désormais une problématique centrale dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. L'utilisation de procédés littéraires permet de construire une critique efficace, d'insister sur le caractère figé, l'absence d'authenticité et l'excès ridicule d'une approche pastiche ou excessivement patrimoniale de l'architecture.

La personnification peut par exemple être utilisée comme chez Jean Nouvel. Cet architecte compare l'architecture contemporaine à une femme se libérant d'une approche trop nostalgique et pastiche qui fut à la mode dans les années 1980 et « *essaie d'utiliser chaque moment* », « *agacée d'être pétrifiée* », elle « *commenc[e] à respirer* », à « *changer de "look" avec les saisons, à mettre ses habits de lumière pour la nuit* » (litt.20, Nouvel in Goulet 1987, p.168). Le caractère figé d'une approche passéiste se trouve également dénoncé au travers de métaphores telles que celle du « *formol* » (litt.2, Nouvel in Lasserre, Pannetier 2001, p.75) ou du travestissement pour évoquer une histoire qui serait « *figur[ée] en perruques poudrées, en costumes d'une belle époque mythifiée* » (litt.15, Chemetov 2002, p.36) et nous obligerait à nous « *déguiser en Gaulois* » (litt.55, *Id.*, 2002, p.248). Participent également à cette même critique les métaphores de la fossilisation ou de la congélation avec la remise en cause d'une approche qui tenterait de « *fossiliser Paris, de le mettre en Frigidaire et de nous faire vivre comme dans une réserve d'Indiens déguisés* » (litt.64, *Id.*, 2002, p.267).

3.4.3. Le référentiel contemporain

Aux « *amnésies cultivées durant les années cinquante à soixante-dix* » (J. Gaudin 1991, p.6), les acteurs contemporains tentent de substituer une culture de la mémoire et utilisent « *l'histoire comme démarche même de recul, c'est-à-dire de mise à distance méthodologique par rapport à l'urgence aménagiste* » (J. Gaudin 1991, p.13). L'enjeu de ce

¹ Donnée comme emblématique de sa démarche, cette opération de Lorient figure sur la page d'accueil du site Internet de l'agence Castro-Denissof-Casi <http://www.castrodenissof.com/> (consulté le 07/01/2010).

changement de référentiel temporel s'avère important puisqu'il permet de répondre aux « reproches formulés par le public » (J. Gaudin 1991) et les sciences sociales à l'égard d'une architecture et d'un urbanisme dédaigneux du passé. À égale distance entre les deux extrêmes d'un modernisme excessif et d'un conservatisme nostalgique, les grands architectes-urbanistes contemporains entendent proposer un référentiel fondé sur une logique de la continuité, articulant passé, présent, futur, sans rupture profonde mais en conservant une dynamique de renouvellement. Les deux témoignages qui suivent résument bien cet enjeu :

Pour Philippe Panerai en effet il s'agit d'« *essayer de comprendre ce qui est de l'ordre d'une permanence, de la très longue durée et puis ce qui est, au contraire, transformable, éphémère, finalement c'est l'articulation de plusieurs échelles de temps* »

(Panerai, entretien)

... et pour Alexandre Chemetoff de comprendre « *comment la mémoire des lieux, comment l'attention au lieu existant, comment lui faire face sans céder à la tentation de la nostalgie ou du passéisme, ou d'une forme de repli sur soi, et comment au fond on peut être à la fois pour le progrès, le changement, même le changement radical, le bouleversement des choses, et attaché à l'histoire, [...] enfin à l'histoire, au récit, etc., et comment faire ce lien* »

(Chemetoff, entretien)

Différents figures frappantes alliant les contraires permettent la mise en scène de ce « référentiel temporel » dans les discours publics des acteurs étudiés. Afin d'insister sur l'alliance entre les différents temps, entre passé, présent, futur et le difficile équilibre à trouver, l'oxymore s'avère utilisé tel que celui de « *projection rétrospective* » (litt.1, Nouvel in Lasserre, Pannetier 2001), l'antilogie également avec par exemple l'expression « *un avenir pour notre passé* » (litt.23, B. Huet 1981, p.148). L'antithèse est également mobilisée : est ainsi donné comme un enjeu de l'architecture et de l'urbanisme contemporain « *une connaissance inventive du passé afin que notre présent aille avec son ancêtre* » (litt.62, Chemetov 2002, p.261).

Un autre procédé permettant de mettre en valeur ce référentiel temporel est la comparaison de la démarche architecturale et urbanistique contemporaine à celle de l'écrivain. Elle permet implicitement de souligner la dimension créatrice et artistique de cette démarche qui entend revendiquer une approche mémorielle et respectueuse du passé, de l'histoire de l'existant sans renoncer pour autant aux prérogatives attachées à une capacité inventive et créatrice que les architectes se sont traditionnellement attribués.

**La comparaison avec l'écrivain et la métaphore littéraire
pour la défense d'une approche entre mémoire et nouveau**

Dans l'extrait qui suit, au travers d'une comparaison avec le travail de l'écrivain qui se déroule au fil des lignes, Jean Nouvel défend l'idée d'une autre modernité que celle revendiquée par les

modernistes qui repose sur un mélange entre donné et créé et sur le principe d'une création à partir de l'existant :

« Je prétends que la modernité est une forme de diagnostic permanent. Et n'utiliser que les inventions des dix dernières années, c'est comme se condamner à écrire un livre en n'utilisant que les mots inventés depuis trente ans ! Je dis que la ville se fait par rapport à ce qui préexiste, par rapport à la mémoire. Les problèmes de la réminiscence sont très importants. Et il faut en permanence se demander ce que l'on va garder et ne pas garder. [...]

Il est toujours question de valoriser notre passé et notre mémoire, et si on veut saisir la dimension du temps, il faut avoir des points de repère. La nostalgie aussi fait partie de la vie : on regrette toujours quelque chose. Mais, après, il faut que les choses avancent. C'est juste le début.... Après vient la quête de l'aventure, le plaisir de la découverte et de nouvelles connexions : ça s'appelle la culture ! [...]

Si tout se passe bien, on va travailler quarante ans. Pendant ce temps-là, quand on est créateur, un certain nombre d'évènements vont se passer, parmi lesquels on va choisir. C'est ce diagnostic permanent qui permet de faire des choses avec pertinence. C'est ce qui fait le bon architecte, le bon cinéaste, le bon écrivain. Etre moderne, c'est utiliser le mieux possible cette mémoire pour faire le diagnostic le plus actualisé possible et lui donner de l'existence ; mais selon des sens différents, puisqu'on n'a pas tous envie de dire la même chose. »

(litt.4, Nouvel in Brausch, Emery 1996b, p.171)

Jean Nouvel reprend également cette image sous la forme d'une métaphore dans plusieurs discours différents expliquant tantôt que « l'urbaniste doit remplir sa page en fonction de la page précédente » (litt.2, Nouvel 2003, p.172) ou encore qu'« on lit le livre de pierre avec différents chapitres pour chaque page de l'histoire » (litt.3, Nouvel in Lasserre, Pannetier 2001, p.75).

Dans son dialogue avec Philippe Sollers, Christian de Portzamparc fournit un autre exemple d'utilisation de la comparaison avec l'écrivain pour poser les contours du référentiel contemporain et le distinguer de celui des modernistes :

« J'ai parlé du fait qu'aujourd'hui j'étais le plus souvent amené à transformer, modifier un bâtiment ou un quartier existant et très construit, au lieu de faire tout neuf. Il y a dans ce geste quelque chose de nouveau. C'est une curieuse ruse de l'Histoire, si on peut dire, une revanche du temps, cette nécessité de prendre les situations au cas par cas. Après toute une modernité qui avait pour objectif d'écrire l'avenir à l'avance, d'inventer un futur planifiable, universalisable, affranchi des cas particuliers, nous nous sommes retrouvés partout entourés de situations uniques de sites impossibles. Il n'y a plus que des cas particuliers, des phénomènes contingents. [...] Or nous avons aujourd'hui tout autour de nous ce local, ce particulier, ces cas uniques.

Dans l'art, dans l'écriture, le contraire d'intervenir, ce serait quoi ? Ce serait toujours dire : Je suis le premier, je fais table rase, rien n'a existé avant. Je produis un objet de commencement. [...] Le passé encombre, le passé fait peur. Au contraire, quand tu parles d'un écrivain, d'un peintre ou d'un mystique d'il y a trois siècles ou d'il y a trente ans, c'est aussi actuel que lorsque tu écris un roman ou *Paradis*. Tu sembles répondre et parler à l'intérieur d'un champ extrêmement vaste qui embrasse plusieurs siècles. Il n'y a pas d'un côté un essayiste et d'un autre côté un romancier. Écrire, bâtir, ce serait aussi bien réenchanter, revoir, relire des choses déjà anciennes, qu'inventer des choses qui n'existent pas. »

(litt.17, Portzamparc, Sollers 2005, p.188)

De plus, tout comme la prise en compte du contexte, ce rapport au passé est défini comme relevant d'une « *approche essentiellement poétique* » (Nouvel in Goulet 1987, p.69). Prenant trois exemples de la réussite d'une alliance réussie « *entre mémoire et modernité* » que sont pour lui la pyramide du Louvre, Beaubourg et la Cité de la Musique, Roland Castro cite la dernière œuvre comme relevant « *d'une grande poésie, d'un grand savoir-faire*

cumulatif et réinterprétatif de la modernité » qui confère à son auteur la qualité d'architecte « *rimbaldien* » (litt.16, Castro 1994b, p.132).

Enfin, les descriptions poétiques de l'existant qui apparaissent parfois dans les discours participent également à cette mise en scène d'un « *référentiel temporel* » de la continuité. Le portrait des rives des terrains de Renault sur l'île Seguin dressé par Jean Nouvel avant le projet de réaménagement qui tente de les modifier et contre lequel l'architecte s'insurge fournit un parfait exemple d'une description lyrique et poétique ayant pour enjeu la défense d'une mémoire urbaine, de l'histoire d'un site et de l'existant (Nouvel 1999). L'île est décrite au travers d'une métaphore poétique, celle du « *vaisseau de pierre* », d'un « *grand navire pétrifié* » « *régulièrement et largement percé sur ses flancs* » qui contraste avec la métaphore utilisée pour décrire le projet éradiquant la mémoire du site et le transformant en « *un lambeau de fade banlieue de plus* ». Pour l'architecte, c'est « *la continuité de l'enceinte sur l'eau lui confère cette noblesse, qui d'habitude n'appartient qu'aux châteaux ou aux ouvrages militaires* ». La métaphore de la forteresse est filée sur tout le passage et la beauté de ce « *krak des Ouvriers* » se trouve comparée à celle du « *krak des Chevaliers* » qu'elle égale. Martelant le passage, apostrophant le lecteur, la reprise anaphorique d'un impératif « *imaginez* » apparaît comme un autre procédé permettant de structurer le passage qui se clôt sur une formule frappante destinée à marquer l'imagination du lecteur « *imaginez comment l'insipide peut tuer le caractère* » (litt.4 et 5, 1999, p.179).

Enfin, certaines métaphores comme celle, géologique, de la strate (qui permet au faiseur de ville de s'inscrire dans une approche sédimentaire de la ville) constituent d'autres procédés récurrents de mise en images et en mots du référentiel temporel. Les acteurs étudiés affirment en effet que « *toute architecture devient strate, tout mouvement court sur l'erre d'un autre mouvement* » (litt.50, H. Gaudin 1984, p.210), qu'il convient de « *se servir de la strate du dessous* », et d'« *être conscient du moment historique que l'on vit tout en sachant qu'il n'est que la dernière strate !* » (réf.3, Nouvel in Goulet 1987, p.69). La métaphore du dialogue également s'avère une nouvelle fois employée. Bruno Fortier souligne ainsi la délicatesse d'une action sur la ville qui prend « *le soin de dialoguer avec des villes anciennes qui exigent d'être rajeunies et traitées avec le même soin que Persée posant la tête de Méduse sur un lit d'algues pour que le sol ne la blesse pas* » (litt.11, Fortier 1994, p.262). Renzo Piano développe également la métaphore des « *filis invisibles* » et des « *chromosomes* » pour mettre en valeur le rapport qu'il entretient au passé, à la mémoire et à la tradition.

La métaphore des fils invisibles de la tradition

« Je crois que nos mains, nos doigts sont guidés par des fils invisibles qui sont ceux de notre tradition, ce sont les liens de l'Humanisme. Nous avons, sans le savoir, pour nous conduire des milliers de fils invisibles qui nous relient à cinq ou six siècles d'histoire au moins, et qui nous ont donné à travers nos chromosomes une certaine connaissance. [...]

Je crois qu'il s'agit là d'un héritage dont l'importance est sans mesure et qu'il faut en savoir gré à notre Histoire. [...] lorsque je prends un crayon et trace une ligne comme ça, une courbe semblable à la toiture de l'aéroport d'Osaka, je reçois mille influences dans laquelle (sic) se trouve la volonté d'être organique, mais c'est également un geste tiré par mille fils invisibles. »

(litt.3, Piano in Bordaz, Piano 1997, p.114)

Au travers des différentes analyses qui ont été menées dans ces dernières pages, il apparaît clairement que de nombreux procédés stylistiques assurent la mise en valeur du « référentiel temporel » des grands architectes-urbanistes contemporains. L'analyse des moments de basculement dans la littérarité stylistique permet ainsi de cerner assez clairement les contours de ce référentiel temporel et d'apprécier combien il se donne à lire comme le témoignage d'une triple tentative de respect du passé, d'exigence par rapport au présent, et d'inventivité pour préparer le futur.

« L'urbanisme est le plus souvent présenté comme une spécialité inaccessible au commun des mortels. Domaine des spécialistes qui, comme les médecins de Molière, défendent leurs privilèges en utilisant un langage hermétique qui les isole et les protège. L'aménagement urbain alors est le fruit de décisions techniques, enfermées dans des procédures abstraites que le langage codé rend incompréhensibles aux habitants concernés (ZUP[...], ZAC [...], ZPPAUP [...], NA [...]).

Pourtant les habitants – citoyens – connaissent les villes. »

Philippe Panerai, Mireille Astruc (2003), *Tissus urbains : une lecture raisonnée des constituants de la ville contemporaine*, p.7.

3.5. Une rhétorique relationnelle : l'habitant et l'utilisateur comme partenaires ?

Si, au travers de leurs discours, et grâce à l'utilisation de procédés littéraires, les architectes-urbanistes se plaisent à revendiquer une pensée du lien avec l'existant, avec le contexte en mettant en scène un référentiel temporel qui s'efforce d'articuler passé, présent et futur sans les envisager sous l'angle de la rupture, la manière dont ils évoquent leurs rapports à l'habitant et l'utilisateur témoigne également d'une pensée relationnelle. Afin de préciser leur positionnement par rapport à ces acteurs "ordinaires", ces professionnels de l'architecture et de l'urbanisme déploient en effet de nombreux procédés stylistiques. Une nouvelle fois, ils leur permettent d'affirmer une distinction forte par rapport à leurs prédécesseurs dont ils

critiquent l'approche condescendante et de revendiquer une approche relationnelle, dialogique qui répond à de nombreux enjeux contemporains.

3.5.1. Une approche socio-historique

❖ *La remise en cause d'une approche surplombante*

**Un réquisitoire foudroyant contre la posture moderniste
et un vibrant plaidoyer pour une architecture « au service du peuple »**

« Là où elle [*l'architecture moderniste*] apparaît et, indépendamment de sa qualité intrinsèque, elle est associée, aux yeux de tous, à la destruction de la nature de la ville, à l'expulsion des habitants de leurs quartiers, à l'exploitation des travailleurs dans leur lieu de travail, au profit des spéculateurs et, finalement, à l'ennui et au conditionnement qui règnent dans les grands ensembles et les villes nouvelles.

Là où elle surgit, elle est synonyme des coups de force du pouvoir contre la population, des coups fourrés des promoteurs contre les quartiers anciens, des coups bas des techniciens de l'urbain contre les centres historiques.

Quelle éducation pourra faire oublier aux habitants ce que recouvrent la plupart des opérations, qualifiées d'architecture "moderne" ?

Alors que tout est décidé dans le secret, sans consulter la population, ni tenir compte de ses besoins et de ses aspirations, que valent ces arrogants diktats de spécialistes en matière de qualité architecturale ?

Tant que les architectes feront corps avec les puissances qui les financent, au lieu de se solidariser avec les victimes des destructions qu'ils acceptent volontiers quand ils ne les préconisent pas eux-mêmes ;

Tant qu'ils afficheront, avec vanité une architecture aveugle à l'environnement, amnésique à l'histoire, insensible à la poésie, au lieu de se mettre modestement à l'écoute des choses et des hommes ;

Tant qu'ils exhiberont avec impudeur les moignons technologiques, les oripeaux fonctionnalistes et les guenilles esthétiques des avant-gardes, au lieu de féconder d'humbles bâtisses par d'authentiques pensées architecturales ;

Tant qu'une cour d'appel ressemblera à une quelconque succursale bancaire, tant qu'une école primaire ressemblera à une usine, tant qu'une ville nouvelle ressemblera à un champ de foire-exposition, le fossé continuera de se creuser toujours plus profondément entre l'architecture "moderne" des architectes et un public qui ne la reconnaîtra jamais comme sienne.

Tout compte fait, à Reims, comme à Bourges et à Amiens, la réaction populaire, indépendamment des raisons ambiguës qui l'ont inspirée, est un événement considérable ; il faut voir, dans ce refus, un signe de santé et d'intérêt pour l'architecture qui doit donner un peu d'espoir à ceux qui se sont engagés dans l'obscur combat pour une ARCHITECTURE tout court, au service du peuple.»

(litt.20, B. Huet 1981, p.142)

Analyse succincte du passage :

Dans cet extrait d'article de Bernard Huet publié pour la première fois en 1975 dans *Architecture d'Aujourd'hui* (n°178), les procédés littéraires jouent un rôle essentiel. Toute la force de ce réquisitoire virulent repose en effet sur le style grandiloquent adopté par l'architecte. La reprise anaphorique de « là où » structure l'ensemble du passage. Dans le premier paragraphe, une accumulation permet de souligner les nombreuses conséquences catastrophiques de l'architecture moderniste. Toutes plus frappantes les unes que les autres, les métaphores qui se succèdent, permettent de mettre en scène l'architecture moderniste comme pourvoyeuse de violence et de destruction.

En amont du passage cité, Bernard Huet s'appuyait également largement sur des procédés relevant de l'ironie dénonçant dans un style indirect libre des architectes modernistes « médit[ant] sur l'amertume de leur sort et l'inconstance de la fortune », « les inconditionnels qui pleurent sur l'humiliant assassinat dont est victime "l'architecture moderne", et l'incompréhensible ingratitude manifestée par le public à l'égard des "améliorations" qu'elle apporte » (litt.19, 1981, p.141). En frappant fort, en étourdissant ses adversaires par un style percutant et violent, Bernard Huet entend défendre une autre approche de l'architecture. Il invite les architectes de la jeune génération alors émergente à se « mettre du côté de [leurs] véritables alliés, c'est-à-dire les habitants », convaincu (comme il l'explique dans une conversation avec Maurice Culot en août 1980) que « les architectes, eux, nous tueront » (litt.24, 1981, p.179).

Ce texte apparaît particulièrement emblématique de la position adoptée par les architectes-urbanistes contemporains. L'ensemble des acteurs étudiés dans le cadre de cette thèse revendique une position similaire. Les métaphores se multiplient dans leurs discours pour dénoncer une posture surplombante de l'architecte « sur le sommet d'un rocher enveloppé de nuages » (litt.27, H. Gaudin 2003, p.234), « praticien de la ville... esclave de sa spécialité, de son fragment de compétence » (litt.4, Chemetov 1995, p.22) refusant le dialogue avec les usagers, regardant le monde depuis son « piédestal "technocratique" », enfermé dans la croyance en « ses vertus créatrices » (litt.53, Chemetov 2002, p.241) et dans le culte du « génie solitaire » (litt.1, Piano 1985, p.62). Engoncés dans une posture de créateurs témoignant d'une « vanité détestable » (litt.6, Piano 1985, p.220), les architectes modernistes se trouvent donc vivement critiqués.

Recourant à une personnification qui vise à donner vie à la ville pour souligner les conséquences d'une action moderniste guidée par une posture condescendante à l'égard de l'usager, Paul Chemetov explique que « ce n'est pas la ville qui en souffre le plus » et qu' « en apparence, [elle] accepte dans l'enseigne, l'étalage, le jeu, le bruit et la fureur de la circulation, d'être aussi cette écume, mais y résiste profondément, en dépit du mouvement de ses habitants, par leur façon de vivre et d'être » (litt.4, 1995, p.22). Défendant le principe d'une architecture fondée sur une « collaboration entre techniciens bienveillants et utilisateurs informés », les architectes contemporains affirment leur « renoncement au culte du "créateur" » (litt.1, Piano 1985, p.62).

La revendication d'une approche relationnelle, une prise de distance par rapport à la problématique de l'art et de la création

« Dès les débuts de mon activité d'architecte, je me suis très vite convaincu que le projet ne pouvait pas être le résultat d'un décret, d'une création d' "artiste" cherchant à faire valoir la singularité de son œuvre [...]

Le projet préexiste en quelque sorte à l'architecture qui s'en occupe ; il est ambiant dans le site, il repose dans le vécu de la population à laquelle on le destine. [...]

Je m'interroge toujours sur le fait de savoir si l'art lui-même n'est pas, pour partie, une affaire de médium se proposant de mettre au jour la poésie de la matière et des choses plutôt que de démiurge attaché à la définition d'un univers qui ne serait rapportable qu'à lui ; mais je suis convaincu que c'est dans cette première attitude que réside le sens légitime de la création architecturale. En effet, la "créativité" seule, sans un bagage de compétence et une capacité d'écoute, ne vaut rien. [...]

La sensibilité qui s'exerce chez l'architecte n'a rien à voir avec la recherche d'une projection de soi, la mise en espace d'un monde personnel. Elle se caractérise plutôt par le développement d'une faculté de compréhension des moindres choses [...]. L'architecte n'est que le dépositaire de ces réalités, ce qui ne lui retire en rien la responsabilité de participer à leur accomplissement.

Cette démarche doit faire agir une science sûre mais discrète de la construction, son objet n'étant pas de mettre en valeur l'architecture mais le lieu produit. »

(litt.5, Piano 1985, p.189)

❖ *De l'utilisateur comme destinataire à l'utilisateur comme partenaire*

Comme j'ai eu l'occasion de le préciser au cours de la seconde partie en m'appuyant sur un certain nombre de travaux scientifiques et de témoignages d'acteurs de cette époque, les architectes et urbanistes du référentiel moderniste s'inscrivaient dans une conception verticale et condescendante des usagers et habitants. Ils les considéraient en quelque sorte comme des « idiots culturels » incapables de comprendre l'architecture et l'urbanisme et de se les approprier d'une manière adéquate. Symptomatique d'une architecture conçue selon des « systèmes doctrinaires » relevant d'« une vérité assénée », d'« une image du monde imposée » (Eveno in Contribution collective du comité d'orientation et al. 2000) ou du moins à imposer, le témoignage d'un architecte interrogé par l'équipe de Raymonde Moulin mérite d'être ici reproduit et résume la conception de l'acteur ordinaire envisagé comme simple « destinataire de l'architecture » :

« Il faut adapter la société à l'architecture. Notre société n'y est pas du tout adaptée car l'architecture est un art »

(cité par Moulin et al. 1973, p.248)

Le référentiel moderniste reposait sur une approche fonctionnaliste très simpliste, très réductrice de l'usager et de l'habitant¹ inspirée par les principes de *La Charte d'Athènes*.

Critiquant vivement ces modes de faire, prenant le contre-pied de l'approche de leurs prédécesseurs, les grands architectes-urbanistes actuels déclarent dans leurs discours publics accorder la « *prépondérance [...] à l'utilisateur, sur toutes les considérations d'œuvre d'auteur ou de produit commercial* » (litt.6, Piano 1985, p.220). Dans le contexte contemporain, la capacité relationnelle, les « *compétences sociales* » telles que « *savoir parler à des gens différents, savoir à qui s'adresser, savoir combiner des demandes, repérer les leaders d'opinion et les "porteurs de projet", activer les relations* » (Claude 2006, p.225) représentent un enjeu crucial pour les acteurs du « *faire la ville* » sur lesquels les discours leur permettent de se positionner.

Lors de leurs prises de parole publiques ou dans leurs écrits, les grands faiseurs de ville font en effet la part belle aux habitants et usagers qu'ils semblent considérer comme des acteurs à part entière de l'architecture et de l'urbanisme. Ces discours semblent donc témoigner d'une évolution fondamentale par rapport à ceux de leurs prédécesseurs, du passage d'une logique du *construire pour* à celle du *construire avec*, et d'un changement de statut de l'usager et l'habitant. Ceux-ci ne semblent en effet plus être considérés simplement comme des destinataires mais comme de véritables partenaires de l'action sur les espaces urbains et intégrés dans le système de l'action. Les professionnels de l'architecture et de l'urbanisme déclarent leur reconnaître une certaine forme de compétence, comme le suggéraient en épigraphe les propos de Philippe Panerai et de ses confrères sur la connaissance de la ville de ces acteurs "ordinaires", une connaissance quotidienne relevant de la logique de l'espace vécu.

Aussi, la rhétorique relationnelle adoptée par les grands représentants de l'architecture et de l'urbanisme peut se lire comme la traduction, dans leurs discours publics, d'un changement du référentiel qui a touché ses champs. En abandonnant la logique monologique et surplombante, l'architecture et l'urbanisme auraient amorcé le tournant d'une approche plurivoque, et dialogique. Cette entrée dans l'ère d'une architecture et d'un « *urbanisme négocié[s]* » (Merlin 1996, p.8) s'accompagne d'un passage d'un système d'acteurs restreint et hiérarchisé dans lequel les professionnels adoptaient une posture surplombante à un système d'« *acteurs déhiérarchisés et concurrents* » (Genestier 1996b, p.12) davantage marqué par l'horizontalité que la verticalité.

L'impact sur la manière de concevoir le projet est considérable puisqu'elle implique de « *concevoir l'action [d'architecture] d'urbanisme comme un processus social en devenir* » (Lacaze 2004, p.298). Comme l'a théorisé Yves Chalas, l'urbanisme contemporain se veut de ce point de vue désormais « *performatif* » (Chalas 2004). Les projets ne se dérouleraient

¹ Envisagé au travers de quatre fonctions (se loger, travailler, se récréer, circuler). Le caractère arbitraire du choix de ces fonctions mérite d'être souligné. Pourquoi ne pas avoir également inclus des principes comme ceux de se rencontrer, flâner, se promener, s'aimer dans la ville ? Les fonctions relatives à l'être ensemble dans la ville, aux sociabilités, à ce qui relèverait d'une urbanité désireuse de l'autre, de rencontres, aux relations sociales, semblent être les grandes oubliées des modernistes, les grands absents de leur théorie. Les espaces publics sont d'ailleurs principalement aménagés comme des espaces résiduels, espaces verts conçus à la hâte ou grande dalle minérale et déserte. La négligence, l'« *erreur monumentale* » des modernistes en la matière explique en partie le regain d'investissement de ces portions de territoires durant la période contemporaine, la concentration des efforts autour de ces espaces publics. Ces espaces se voient désormais affirmés comme des enjeux cruciaux pour penser la ville actuelle, pour générer de l'être ensemble et de l'urbanité. La montée en puissance actuelle des paysagistes, ces spécialistes de l'aménagement des espaces verts et des espaces publics, de leur traitement minutieux, témoigne de ce même phénomène.

en effet plus selon des phases successives et une logique binaire (offre/demande, question/réponse, problème/solution, ou encore conception/usage, commande/projet, expertise/décision) mais s'inscrivent désormais dans une logique de co-construction et de rétroaction. Selon ce chercheur, ils reposeraient sur une découverte collective et progressive et une implication de tous dans le projet. Constamment évoqués à la fois par les maîtres d'ouvrages et les maîtres d'œuvres, le débat, la confrontation, la négociation, le compromis, le consensus, information réciproque, le diagnostic partagé apparaissent comme les nouveaux étendards de l'architecture et de l'urbanisme. Comme le remarque Bruno Fortier en entretien, cette « *évolution des métiers vers une écoute beaucoup plus grande via les élus, sans les élus, avec les associations, directe, etc.* » bouleverse également la temporalité du projet et « *participe de l'allongement des études et de la lenteur des choses* ».

Ainsi, longtemps exclus du processus de décision et de conception architecturale et urbanistique, les habitants et usagers ont revendiqué et semblent avoir obtenu un rôle d'acteurs à part entière. Symptomatique de la montée en puissance de ces acteurs "ordinaires", le concept de « *maîtrise d'usage* » (Hennin, non daté) témoigne de l'importance prise par ce groupe d'acteurs qui tend à s'affirmer aujourd'hui comme un troisième pôle, une troisième force en présence aux côtés des traditionnelles maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre. Les grands architectes-urbanistes s'efforcent de ménager ces acteurs "ordinaires". Ils tentent de les séduire en affirmant, dans leurs discours publics, leur statut de partenaires à part entière du processus architectural ou urbanistique.

3.5.2. Les contours de cette rhétorique dialogique

Ce sont les discours publics qui permettent aux grands architectes-urbanistes d'affirmer leur souci de l'usager et de l'habitant et de construire une véritable rhétorique relationnelle. Ainsi, Henri Gaudin déclare : « *l'usager est mon obsession. Parler d'hospitalité, c'est parler de la façon de l'accueillir, de la belle façon de le recevoir* » (litt.4, 1989, p.26). Loin d'être marginale, une telle posture s'avère représentative de l'état d'esprit des différents acteurs étudiés et c'est l'utilisation de procédés littéraires qui leur permet de mettre en valeur, en images et en mots cette posture relationnelle.

❖ La poétique de l'accueil et de l'hospitalité

Les formules et les métaphores poétiques se multiplient en effet dans les discours pour souligner la nécessité d'entretenir un rapport étroit avec la société, avec la culture dans laquelle prend place la production architecturale et urbanistique. Affirmant la nécessité d'un rapport au référentiel global, Jean Nouvel propose ainsi la métaphore de l'architecture comme « *pétrification d'un moment de culture* » (litt.1, Nouvel in André 1998). Multipliant les formules poétiques dans des tirades au style grandiloquent, Roland Castro manifeste ostensiblement son souci de replacer l'usager au cœur du débat. Pour répondre à l'enjeu primordial de « *refaire société* », il exhorte à « *prendre les citoyens pour des rois, embellir les villes, célébrer le vivre ensemble dans la beauté des villes* », « *sublimier l'idée de société et que tous les quartiers le fassent avec soin et respect* ». La magnificence de ces préconisations contraste avec l'évocation, dans le même passage, des contre-modèles symbolisés par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris qui manifeste « *l'horreur*

cynique destroy », et dont le « *chic dévastateur [...] laisse un goût de saumure, de mépris et de haine* », ou encore la Bibliothèque Nationale de France « *où a été confondu un lieu où l'on fait habiter la mémoire du monde avec une installation d'art contemporain* » (litt.11, Castro 2005, p.85).

C'est souvent en termes d'hospitalité, d'accueil, d'« *habiter* » que les grands architectes-urbanistes entendent manifester leur attention aux usagers et habitants. Ces thèmes s'avèrent, là encore, abordés et mis en scène au travers de descriptions très littéraires et poétiques. Sont par exemple employées des séries de métaphores de l'entre-deux comme celle d'un « *habiter [qui] requiert des lignes qu'elles épuisent jusqu'à l'infini leur voyage. Bouclées sur elles-mêmes, elles séparent. Ouvertes et vagabondes, elles enveloppent. C'est en leurs ressauts et fractures qu'elles sont hospitalières* » et « *c'est sur le fil de l'entame, aux lèvres, au point le plus vif du contact que l'objet s'ouvre en habitation* » (litt.16, H. Gaudin 2003, p.93-111).

Pour insister sur le caractère dialogique de leur posture, les grands faiseurs de ville ont également beaucoup recours au procédé de personnification de l'architecture ou de la ville qui permet de leur prêter une attitude, un comportement ouvert au dialogue, relevant de l'accueil et de la rencontre. Ainsi, comme le ferait une personne amicale, l'architecture, « *doit vous embrasser, vous accueillir* » (litt.1, H. Gaudin, Edelmann 2003a, p.74-75). La réalisation architecturale contemporaine elle-même se trouve également personnifiée et mise en scène puisque pour Paul Chemetov, « *nulle part le bâtiment ne dit : "Voilà le point de vue de l'artiste, et il est incommunicable !"* » et dialogue au contraire avec le « *public* » (litt.16, 2002, p.37). La ville enfin dans sa globalité prend les allures d'une entité vivante et semble s'exprimer au travers des pratiques de ses habitants, à l'architecte ensuite de « *célébrer le lien social dans le discours muet que porte la ville* » (litt.11, Castro 2005, p.85).

L'habitant comme partenaire

« Il faut inventer un droit à l'urbanité pour tous.

L'urbanité est à l'urbanisme ce que l'élégance est au vêtement

L'urbanité c'est la courtoisie urbaine.

Il est indispensable que le discours muet de ton quartier soit fait de gravité et de sourire, que ta maison dise l'hospitalité. Certains, reflétant le libéralisme mondial déterritorialisé, fabriquent le contraire, de la ville agressive et excluante, où certains non-cadres, non branchés n'ont rien à faire, de la ville raciste dans sa manière d'être (allez à Euralille).

Plus tu fréquentes le mondial et l'universel, plus le local t'est nécessaire.

La beauté est l'universel dans le local, le village dans la ville, le lieu de ta tanière, le lieu concret de cet immatériel monde dans lequel tu baignes.

Extraire du marché la fabrication de la belle ville est totalement légitime, exalter la condition de citoyen dans des lieux admirables, apaisés, attendris, est légitime.

Que tu veuilles bâtir le vivre ensemble, en prendre le temps, y faire trace, en inscrire l'éternité ; toi mortel, hôte de passage, est légitime.

Embellir les villes comme projet, extraire la ville de la rentabilité n'est pas une idée corporatiste d'architecte, c'est l'idée du citoyen ; et c'est le plus grand pied de nez à faire au médiatique, la beauté c'est hors événement et lorsque c'est la beauté de la ville c'est un événement et de tous les jours.

Tu voles du temps au temps instantané moderne.»

Analyse succincte du passage :

Dans cet extrait, Roland Castro se livre à son exercice de style favori. Il se lance dans une déclaration enflammée pour la défense d'une approche de la question urbaine soucieuse d'être ensemble et de prise en compte des acteurs "ordinaires". La grandiloquence du style repose ici notamment sur l'utilisation de plusieurs images, comparaisons et métaphores comme celles qui servent à définir l'urbanité, à la sublimer. La métaphore du « discours muet » se retrouve à nouveau dans ce passage, elle sert cette fois-ci à désigner le quartier qui se trouve par là même personnifié. Le procédé le plus frappant qui donne une force particulière au passage est certainement l'apostrophe à l'habitant. En s'adressant directement à lui au travers de son discours, Roland Castro en fait un personnage à part entière, l'affirme comme acteur et interlocuteur. Semblant désigner tout à tour l'usager, puis l'architecte qui s'interpelle lui-même à la seconde personne, le tutoiement permet d'installer une relation de proximité et d'égalité plus forte encore. L'habitant et l'usager se trouvent ainsi, affirmés comme interlocuteurs privilégiés avec lequel l'architecte engage symboliquement un dialogue direct.

❖ *L'architecte-urbaniste comme ethnologue : afficher le souci de la quotidienneté et de l'espace vécu*

De plus, certains procédés sont également utilisés pour mettre l'accent sur les modalités de la démarche relationnelle. Les métaphores d'un architecte « ethnologue » partant à la découverte du quotidien et de l'ordinaire, ou « *se fai[sant] le lilliputien de l'inventaire des poches* », et s'attachant à « *faire de son architecture le lieu de toutes les dissidences du monde* » (litt.46, H. Gaudin 1984, p.206) participent à souligner l'effort d'observation et de prise en compte des usagers et habitants. L'architecte doit s'attarder à prendre en compte mille détails allant « *du geste quotidien, de la lumière, de la vie domestique, de la vie simple, aussi bien que de la vie avec la fontanelle ouverte sur le ciel* » (litt.4, 1989, p.26). Un autre procédé de mise en scène de cette approche consiste à livrer le récit, de ses rencontres et échanges avec les habitants ou usagers, à se prêter à un jeu de rôle qui consiste à enfiler les habits du citadin.

**Le récit poétique de promenades urbaines en compagnie d'acteurs "ordinaires"
au service de la mise en scène d'une approche relationnelle**

« Quel plaisir de jouer au citadin d'une ville inconnue en entraînant les curieux par ces passages secrets, systèmes qui donnent à croire que l'on possède les clés de la cité cachée !

Pratiquer cet exercice permet de passer de l'autre côté du miroir et de se moquer des ignorants. J'aime révéler une ville à celui qui l'habite, plaisir des poètes qui jouent des mots de tous les jours en dévoilant la musique, plaisir du restaurateur de tableau qui découvre l'ébauche derrière l'huile, plaisir du cuisinier qui transmet le secret d'un plat qu'on déguste. »

(litt.6, Cantal-Dupart 1994, p.53)

❖ *La métaphore de la ville comme « œuvre ouverte »*

L'affirmation de la production architecturale et urbanistique comme « œuvre ouverte » constitue un autre procédé d'affichage d'un souci fort de l'habitant et de l'usager et de la reconnaissance du rôle essentiel qu'ils jouent. Les grands architectes-urbanistes se plaisent en effet à transférer à l'architecture et à l'urbanisme la théorie de l'œuvre ouverte proposée par Umberto Eco pour analyser la littérature et le rôle actif que joue le lecteur. Ce sémioticien envisage l'œuvre littéraire comme un travail de co-construction entre l'auteur qui écrit le texte et le lecteur qui aura ensuite à charge d'interpréter. En empruntant cette théorie et en l'appliquant à l'architecture et l'urbanisme, les grands faiseurs de ville entendent souligner le caractère dialogique de leur production qui laisse la porte ouverte aux usages et aux pratiques, et autorise une diversité d'interprétation et d'appropriation à l'habitant et l'usager.

Décrivant la Cité de la Musique, Christian de Portzamparc explique par exemple qu'elle a été conçue comme « *une forme "ouverte" mais non absente, un lieu "interprétable" et non pas mobile, ce qui est la vraie souplesse* » (1986, p.33). Soulignant d'une manière récurrente dans ses discours publics l'importance de « *l'enjeu de la ville [...] à livre ouvert* » (litt.11, Chemetoff 2006), Alexandre Chemetoff revient également en entretien sur la nécessité de penser la « *façon dont les gens vont se saisir de l'œuvre* », et de leur laisser une grande part de liberté en se défaisant de l'idée qu'une œuvre serait « *destinée à...* ». La métaphore des habitants comme « *personnages autonomes* » (litt.53, Chemetov 2002, p.241), comme personnages possédant une liberté d'interprétation et d'appropriation de l'œuvre proposée par l'architecte, résume assez bien l'état d'esprit dans lequel l'architecte-urbaniste entend le rôle de l'acteur ordinaire. En recourant à l'analogie lecture d'un texte / pratique de l'espace, et en s'inscrivant ainsi implicitement dans l'approche d'une architecture et d'un urbanisme pensés comme « œuvre ouverte », Paul Chemetov affirme dans l'extrait qui suit la nécessité d'une approche de l'espace comme co-construction entre le praticien qui conçoit les espaces urbains et l'acteur ordinaire qui leur donne vie en les pratiquant.

La ville comme « œuvre ouverte », comme résultat d'un travail de co-construction entre architecte et acteur ordinaire

« L'espace est un lieu pratiqué, écrivait Michel de Certeau [...] Cette revendication de l'usage n'est pas faite pour châtier l'architecte, mais pour lui rappeler que la pratique révèle le possible des formes et les ancre dans le symbole. Exemples : de la rue géométrique parcourue par des marcheurs, ou encore, de la page, système de signes que la lecture transforme en espace. L'autre moitié du symbole est apportée par le marcheur, le lecteur, sans même que nous y mettions du nôtre. Ce n'est pas – ce ne peut être – le renvoi, en miroir, d'un texte à son auteur. Marcher dans une ville, c'est aussi la lire. »

(litt.11, Chemetov 1995, p.66)

3.5.3. Enjeux et limites

Construite grâce à l'utilisation de différents procédés littéraires, cette rhétorique relationnelle mérite également d'être interrogée du point de vue des bénéfices qu'elle apporte aux grands architectes-urbanistes qui l'utilisent. Analyser ces enjeux stratégiques, le genre de séduction qu'elle peut exercer, amène également à interroger son authenticité : cette rhétorique relationnelle est-elle le signe d'un changement de posture réel et de pratiques professionnelles véritablement soucieuses d'intégrer l'utilisateur et l'habitant comme partenaires effectifs, ou relève-t-elle uniquement du seul domaine du discours et d'une stratégie communicationnelle sans lien avec l'action concrète, avec les pratiques de ces faiseurs de ville ?

❖ *Une modalité de reconstruction et d'affermissement de la légitimité professionnelle*

La rhétorique relationnelle permet d'afficher une posture de faiseur de ville hétéronome, ouverte sur le social, prenant en compte les exigences sociales et le point de vue de l'habitant ou de l'utilisateur. L'adoption d'un tel discours permet à l'architecte-urbaniste contemporain de répondre aux enjeux socio-historiques de reconstruction de la légitimité professionnelle. En revalorisant la figure de l'utilisateur et de l'habitant, en témoignant d'un souci fort de prise en compte de ces acteurs, ces praticiens affichent une posture fondamentalement différente des prédécesseurs modernistes et semblent tirer les leçons de leurs erreurs. La revendication d'une telle posture participe à désamorcer la méfiance sociale à l'égard de l'architecte ou de l'urbaniste, comme le remarquait Bruno Fortier en entretien : « *ça permet aux gens d'être moins violents vis-à-vis des architectes* », « *au fond, ils leur en veulent beaucoup en France de ce qui s'est passé, de ce qu'on a laissé, l'état des banlieues...* ».

De fait, la rhétorique relationnelle représente un double enjeu que les lignes qui suivent s'attacheront à préciser. En se fondant sur le principe d'une « *reconnaissance mutuelle* » (Ricoeur 2005) entre acteurs du faire la ville et acteurs du vivre la ville, elle renforce la reconnaissance de la compétence et de l'identité professionnelle. Au travers d'une approche plus modeste, d'une posture en apparence moins surplombante, cette rhétorique permet aussi de limiter la prise de risque et de partager la responsabilité des productions architecturales.

- *S'assurer les bénéfices d'une « reconnaissance mutuelle » (Ricoeur 2005)*

Comme le remarquaient Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, « *le prophète qui réussit est celui qui formule à l'usage des groupes [...] auxquels il s'adresse un message que les conditions objectives déterminant les intérêts, matériels et symboliques, de ces groupes ou classes les prédisposaient à écouter et à entendre* » (1970, p.40). Pour espérer une certaine efficacité le discours se doit en effet de jouer sur les « *attentes* » du destinataire (1970, p.41). La situation de communication implique une « *reconnaissance* » des partenaires engagés dans cet acte, du locuteur comme du destinataire, elle fonctionne sur un « *système de crédit mutuel* » (Bourdieu 2002a, p.104, 105).

En accordant une place importante à l'utilisateur, en affichant une posture ouverte et dialogique avec cet acteur, les grands architectes-urbanistes s'assurent ainsi les bénéfices

d'une « *reconnaissance mutuelle* ». Cette dernière correspond au dernier degré de la reconnaissance entendu comme parcours, comme processus identitaire par Paul Ricoeur (2005)¹. Selon ce penseur en effet, avec la reconnaissance mutuelle, « *l'identité attein[t] son point culminant* » (2005, p.43). Elle se trouve non plus seulement reconnue et affirmée par son porteur mais s'inscrit désormais dans une dimension relationnelle, une perspective interactive, fait l'objet d'une reconnaissance par autrui et c'est « *cette reconnaissance mutuelle, pleinement réciproque, qui fera de chacun des partenaires un être-reconnu* » (2005, p.118). Aussi, en faisant mine d'accorder à l'usager ou l'habitant le statut d'acteur à part entière, le grand faiseur de ville maximise ses chances de se faire reconnaître et accepter en tant que tel par ces acteurs "ordinaires". Cette stratégie de la « *reconnaissance mutuelle* » participe donc à renforcer la légitimité du praticien et facilite la reconnaissance de ses propres compétences et de son statut par ces acteurs.

« *La meilleure des décisions est la décision qui est acceptée par tous et, pour cela même, il faut qu'elle soit une construction collective.* »

Yves Chalas, 2004, *L'imaginaire aménageur en mutation*, p.332.

- *Partager le risque et la responsabilité*

L'adoption d'une rhétorique relationnelle et de la reconnaissance de l'usager ou de l'habitant comme acteur à part entière du processus de production architecturale ou urbanistique représente également un autre enjeu stratégique. Elle permet aussi de partager la responsabilité et donc de limiter les critiques à venir. Les grands architectes-urbanistes contemporains ont su tirer les leçons des déboires d'un modèle de l'architecture et de l'urbanisme imposés. En s'acharnant à affirmer une position surplombante, de créateur tout puissant et témoignant d'un certain mépris pour les usagers, leurs prédécesseurs modernistes s'exposaient d'autant plus à être considérés comme principaux responsables des erreurs en matière d'architecture et d'urbanisme. Ce fut d'ailleurs ce qui se produisit. Les architectes et urbanistes sont, dans l'imaginaire social, considérés comme les principaux responsables de la production des grands ensembles et plus largement des erreurs du modernisme. Cette attribution d'une responsabilité entière aux architectes, « *boucs émissaires, tenus pour responsables de la médiocrité de notre environnement architectural* » (Moulin et al. 1973, p.38) peut d'ailleurs apparaître paradoxale comme l'a souligné l'équipe menée par Raymonde Moulin au début des années 1970 puisqu'elle s'avère concomitante d'une réduction de la place effective des architectes dans la maîtrise d'œuvre, ceux-ci se trouvant de plus en plus « *conurrencés dans chaque phase du processus de construction, éventuellement exclus de ce processus* ».

Aussi, plus soucieux d'accorder dans leurs discours publics une certaine reconnaissance et un statut d'acteurs aux usagers et habitants, les grands architectes-urbanistes s'inscrivent dans une stratégie tout autre. En revendiquant le rôle de praticien inséré dans un réseau d'acteurs, elle leur permet donc de se distinguer des prédécesseurs modernistes qui ont fait l'objet d'une féroce haine sociale, et de reconstruire la légitimité

¹ La première forme de reconnaissance relève de l'identification. La seconde de la reconnaissance de soi (le fait de se faire reconnaître) qui s'avère caractérisée par son incomplétude. Cette forme de reconnaissance apparaît en effet « *mutilée, en raison de la dissymétrie persistante du rapport à autrui* » (2005, p.118) et par là-même différente de la reconnaissance mutuelle.

professionnelle tout en partageant la responsabilité. Cette posture prudente, cette inscription dans une culture du compromis répond parfaitement aux enjeux d'une société contemporaine entrée dans le « *paradigme du risque* » (Castel 2004, p.227). Ce paradigme implique une refondation de la nature même de la responsabilité, les praticiens préférant s'engager dans une démarche de construction collective plutôt que d'avoir à l'assumer entièrement¹.

Des liens étroits peuvent en effet être établis entre pouvoir et responsabilité. Comme l'argumente Jean-Michel Blanquer, il semble que plus l'affirmation de pouvoir est importante, plus la responsabilité est importante, entendu que « *la responsabilité due au pouvoir est proportionnelle à ce pouvoir* » (2000, p.170). L'acceptation d'une certaine hétéronomie, la reconnaissance d'une dépendance au social, du rôle d'autres acteurs, ou encore de l'importance des contraintes participent d'une même stratégie d'adoption d'une posture modeste. En construisant leur image publique sur ce fondement, les grands producteurs d'espaces contemporains semblent s'éloigner du modèle créateur tout puissant pour lui préférer le principe plus modeste mais consensuel d'un acteur parmi d'autres. Ils mettent ainsi en scène leur deuil d'une omnipotence et d'une omniscience illusoire et réduisent du même coup leur responsabilité dans le processus de production architectural et urbanistique puisque « *si l'on admet que la conception des dispositifs techniques et spatiaux de l'urbain est ouvrage collectif – le fait d'un collectif – auquel l'architecte ou le diplômé en architecture participent à un titre ou à un autre, il devient tout à fait inadéquat de poser la mal-adéquation des productions comme leur fait* » (Id., 2000, p.199).

« *Le souci de l'hospitalité de l'architecte et de l'urbaniste ne suffit pas à rendre les habitations et leurs territoires vivables, il faut d'abord et simultanément que le désir de l'Autre se manifeste pleinement.* »

Thierry Paquot, 2000, *Ethique, architecture, urbain*, p.80.

❖ Une opération séduction ou le témoignage d'un changement de posture réel ?

Du fait des nombreux enjeux qu'elle représente pour la construction de la légitimité professionnelle dans le contexte contemporain, la rhétorique relationnelle constitue une stratégie particulièrement efficace à laquelle les grands producteurs d'espaces urbains ne se lassent pas de recourir. Cette rhétorique mérite cependant d'être mise en perspective avec leurs pratiques effectives. Désormais décrits dans les discours comme des acteurs à part entière de la production des espaces urbains, l'utilisateur et l'habitant sont-ils réellement intégrés en tant que tels dans les projets de construction ? Largement mise en scène et affichée comme enjeu fondamental, l'approche relationnelle fait-elle l'objet d'une véritable mise en œuvre et selon quelles modalités ? En somme, est-elle suivie d'effets ?

• De la rhétorique aux pratiques effectives : une intégration virtuelle de l'habitant ?

Une analyse approfondie des discours des acteurs étudiés permet déjà de soulever un certain nombre de questions concernant les modalités d'intégration de l'utilisateur ou de

¹ Comme le remarque Jean-Charles Castel en effet, « *la montée du paradigme du risque recèle peut-être la promesse d'une gouvernance nouvelle, donnant toute sa place à la concertation dans la société via l'émergence d'une responsabilité collective* » (2004, p.228).

l'habitant dans les dispositifs de conception architecturale et urbaine et surtout leurs limites comme en témoigne l'extrait qui suit.

Intégrer les usagers sur le mode fictif : une écoute virtuelle ?

« Inventer des lieux, c'est se mettre un peu à la place de ceux qui vont travailler là, en fait cela ressemble au travail d'un romancier ou d'un metteur en scène. À la fin, il y a une atmosphère qui est un aboutissement de l'architecture. »

(litt.3, Portzamparc in Gaucherand 1994)

Si le discours de Christian de Portzamparc témoigne de l'affichage d'une volonté forte de prise en compte des usagers ou habitants, il révèle aussi que les rapports avec ces acteurs sont envisagés sur un mode fictif et artistique. La comparaison du travail du faiseur de ville à celle du romancier ou du metteur en scène - et donc avec des acteurs relevant de champs artistiques - indique bien combien les usages et pratiques sont finalement envisagés comme des constructions fictives du créateur qui imagine la manière dont le lieu qu'il produit pourra faire l'objet d'une appropriation sociale.

Ces témoignages publics méritent aussi d'être mis en perspective avec les discours plus privés recueillis dans le cadre des entretiens (au cours desquels ces acteurs ont été interrogés plus précisément sur la question du rapport avec les usagers et habitants et les modalités qu'il pouvait emprunter). Éluant souvent les précisions sur l'aspect pratique et effectif, les producteurs d'espace ont reproduit un même discours sur une modalité vague et poétique confortant les constations établies pour les discours publics.

« Alors là on peut parler aussi de la fonction. Moi je suis très attentif, on peut en parler très longuement des usages, de la douceur, de la façon dont on pose une main, de la distance, etc., etc. ce n'est pas évidemment ce que je voulais dire en parlant tout à l'heure de la pensée du fonctionnalisme pensée à travers un réductionnisme, un utilitarisme qui n'a rien avoir avec la fonction, je suis sensible à elle, et il faut aussi répondre. »

(Gaudin, entretien)

Le statut d'acteur à part entière accordé à l'habitant, le dialogue, le partenariat entre faiseurs de ville et usagers semblent ainsi souvent s'avérer plus métaphoriques et imaginaires que réels. Ils se limitent aux frontières du discours, relèvent d'une rhétorique bien huilée et efficace mais peu représentative des pratiques effectives. La prise en compte des représentations et pratiques sociales relève trop souvent uniquement de l'appréciation personnelle, d'un exercice d'imagination plutôt qu'elle ne repose sur une écoute réelle et un échange véritable.

L'analyse des films et documentaires étudiés dans le cadre de cette thèse vient conforter ce constat. L'utilisateur et l'habitant en sont les deux grands absents. La plupart du temps, les productions sont filmées vidées de leurs usagers ou habitants, comme des œuvres d'art, et non pas comme des espaces vécus, appropriés par les acteurs "ordinaires". Au mieux apparaissent-ils au loin sur les images comme des protagonistes secondaires par rapport à l'artiste et son œuvre qui focalisent toute l'attention. Leur appréciation des lieux, leur point de vue ne sont que très exceptionnellement recueillis. Quelques bribes de propos d'enfants par exemple sur le Stade Charlety (Terzieff, Carrière 2000), quelques secondes leurs sont

accordées seulement alors que les propos du concepteur et celle d'une voix *off* révérencieuse envers l'artiste et son œuvre occupent quasiment tout l'espace sonore.

Certains acteurs cependant ont accepté de préciser les modalités d'échanges, de dialogue avec les usagers et habitants. Leur parole mérite d'être citée et analysée au travers de deux témoignages.

Interrogé sur le rapport qu'il entretient avec les usagers et habitants, l'un des acteurs enquêtés explique :

« Je travaille beaucoup beaucoup là-dessus. Alors je vais prendre des exemples. D'abord quand j'étais jeune architecte, je voulais construire avec le peuple [effet générationnel dans la construction d'un référentiel] donc c'est comme ça que j'ai connu Gérard Feldzer parce qu'il était employé et que j'ai discuté avec lui. Quand j'étais en Tunisie, c'était complexe, beaucoup plus complexe, mais on essayait de le faire, ce n'était pas l'ambiance, les gens n'étaient pas du tout d'accord, sauf qu'on passait par des expositions. On avait un système : on faisait des expositions sur des marchés donc les gens voyaient ça. Qui était capable au niveau de la masse de voir, de comprendre, de lire ? Vraisemblablement une petite partie de la population, mais c'était très important de le faire parce qu'il y avait les relais, il y avait les profs, les machins, il y avait tous les relais, les témoignages. Ca moi je comptais vraiment là-dessus. »

(Cantal-Dupart, entretien)

Un autre acteur déclare également sur cette même question :

« Je crois que, si vous voulez, le projet est une façon de dialoguer ou d'entrer en discussion avec les habitants. On fait des maisons à Blanquefort, et donc j'ai écrit une lettre aux habitants que je ne connais pas forcément. [...]

[...] c'est-à-dire, les gens on ne les voit pas toujours, mais je pense que le projet il est tout entier une question de discussion avec les gens, il n'est jamais autre chose que ça. [...]

Ce n'est pas tellement un projet qui est centré sur lui-même mais qui renvoie aussi à d'autres choses qui vont faire que chacun peut se l'approprier. »

Ces deux témoignages conduisent à constater tout d'abord l'importante affirmation d'un principe de construction de projet qui refuse de déterminer trop précisément les pratiques à venir et tente de laisser la possibilité à une pluralité d'usages. Le rejet du principe d'imposition, au profit de l'affirmation d'une logique d'ouverture, s'avère posé comme fondement même du projet. Cependant, en dehors de cette exhortation, force est de constater au regard de ces témoignages que les échanges se font à sens unique : l'architecte-urbaniste affirme une approche relationnelle mais, du point de vue de ses pratiques, il se contente d'informer les habitants de s'inscrire dans une approche communicationnelle qui ne repose pas sur de véritables échanges et dialogues.

Aussi, si la rhétorique relationnelle prend le contrepied d'une posture surplombante, et d'une approche de l'utilisateur comme simple destinataire, les pratiques professionnelles réelles trahissent quant à elles au contraire une certaine résilience de cette logique. Même si

les discours publics affirment le contraire, l'habitant ou l'utilisateur ne semble pas réellement intégrés comme véritables partenaires à part entière, comme acteurs du « *faire la ville* » mais bien plutôt comme un destinataire que l'on informe, à qui on livre son regard d'expert, que l'on tente de convaincre, de séduire. Bien plutôt que d'un changement profond et d'une intégration forte des acteurs "ordinaires" dans les projets des grands architectes-urbanistes, les pratiques professionnelles effectives démontrent donc davantage une certaine forme de rémanence d'une posture surplombante et unilatérale.

Ces analyses illustrent le constat que proposait déjà Jean-Louis Violeau lorsqu'il affirmait que de nombreux projets ont « *exhibé les signes, pour ne pas dire les stigmates, d'une participation qui s'était arrêtée à l'esprit des concepteurs* » (2005, p.281). La perspective relationnelle ne semble pas correspondre à un changement de posture réel ou du moins profond dans la manière d'envisager le rapport à l'acteur ordinaire. Trahissant une certaine « *démagogie qui sert trop souvent de cache-sexe à la nullité du propos* » (Le Dantec 1984, p.131), elle relève bien davantage d'une simple rhétorique, d'une stratégie communicationnelle dont les grands architectes-urbanistes ont bien saisi les avantages. Utilisée avec tact, elle constitue un excellent instrument de légitimation du projet de l'architecte-urbaniste, une source de pouvoir et de renforcement de l'autorité. En affichant un souci d'ouverture et de prise en compte des habitants, en « *fai[sant] preuve de patience, de charme* » (Fortier, entretien), de séduction, les praticiens trouvent en eux un soutien opportun :

« Vous vous baladez dans un quartier avec un plan, vous êtes tout de suite alpagué par les jeunes surtout qui sont plus effrontés, qui vous disent : "Qu'est-ce que vous faites ?" Alors je dis "Architecte". "Ah ! Qu'est-ce que vous allez faire ?" Et là on crée un lien et moi je suis très fier parce que dans les quelques quartiers où je travaille, les gens m'interpellent soit "L'architecte", soit "Cantal" : "Hé Cantal... !" C'est formidable parce qu'on gagne un temps fou. Ça crée de rapports de confiance, ce qui parfois m'a rendu service parce dans des villes où j'ai eu des désaccords, les habitants sont pour moi, ce qui est rare, c'est rare. C'est arrivé une ou deux fois. J'ai gagné – ce n'est pas forcément bien – mais j'ai gagné sous la pression populaire. D'ailleurs les gens disent "Le plan Cantal. On va pas respecter le plan Cantal ! Et là où il n'est pas respecté, ce n'est pas bien !", particulièrement à Bègles. »

(Cantal-Dupart, entretien)

Les grands architectes-urbanistes semblent donc être parfaitement conscients du potentiel instrumental de la participation qu'ils utilisent à leur profit comme un outil de légitimation. Révélant une véritable tendance professionnelle, le constat que proposait Jean-Pierre Frey sur les mémoires des étudiants des écoles d'architectures qui accompagnent le projet et leur rendu semble donc valable également aux discours publics des architectes-urbanistes aguerris puisqu'ils « *légitiment souvent plus le choix du projet qu'ils ne procèdent d'une instruction de la demande sociale ou institutionnelle ou ne confirment l'élaboration du programme et du projet en fonction d'une analyse du contexte économique, social ou physique du cadre ou du contexte d'intervention* » (2001, p.29).

En conclusion, l'approche relationnelle semble plus souvent relever d'un vœu pieux que d'un principe systématiquement appliqué. Les analyses qui précèdent témoignent du fait que le rôle d'acteur qui pourrait être dévolu à l'habitant d'évaluation des projets

d'architecture et d'urbanisme que Jean-Pierre Frey appelle de ces vœux en expliquant qu'« *il conviendrait de construire les enseignements sur un bilan social de ce qui fait l'échec ou la réussite de chaque réalisation, notamment en tenant compte des jugements des habitants et des commanditaires* » (2001, p.29) n'est pas envisagé par les grands architectes-urbanistes. Cette fonction d'évaluation apparaîtrait pourtant d'autant plus légitime que ce sont au final ces acteurs "ordinaires" qui pratiqueront les espaces produits et auront à les vivre quotidiennement.

- *Des variations selon les acteurs*

Cependant, le positionnement sur la problématique relationnelle mérite aussi d'être nuancé en fonction des acteurs étudiés. Si tous s'inscrivent dans une même tendance générale d'affichage d'une rhétorique relationnelle, des variations assez importantes s'observent du point de vue des pratiques effectives qui oscillent entre deux pôles, deux attitudes et manières d'appréhender les problématiques : la conviction ou l'opportunisme. Chez certains, comme Bernard Huet par exemple, l'approche relationnelle relève en effet d'une véritable préoccupation et témoigne d'une « *maturation évidente de la posture intellectuelle de l'architecte-urbaniste* » (Frey 2007). Chez d'autres, qui flairent les bénéfices qu'elle peut apporter et le rôle de contrefort qu'elle assure dans la légitimation de l'action, l'approche relationnelle semble bien davantage relever d'une attitude plus opportuniste, d'une tentative d'instrumentalisation que d'une authentique volonté d'intégration des habitants.

**Jean Nouvel et l'affirmation de l'hétéronomie de l'architecture :
un pur exercice de rhétorique**

Le cas de cet architecte constitue un bon exemple d'illustration de la posture opportuniste à l'égard de l'approche relationnelle. Dans ses discours publics en effet, celui-ci n'a de cesse d'affirmer une conception hétéronome de l'architecture. Dans un entretien qu'il accorde en 1996 (Brausch, Emery 1996, pp.158-179), il expose ainsi :

« (...) je revendique la non-autonomie disciplinaire de l'architecture (...) j'affirme que l'architecte n'a pas son mot à dire – et il le fait trop souvent – sur la détermination du mode de vie et sur l'évolution de la société (...) l'architecte [est], homme du réel dont le métier est de traduire une situation réelle (...) L'architecte peut contribuer au changement du monde à travers sa dynamique, liée aux faits économiques, politiques ou culturels. Il n'a pas pour rôle d'être un guide... Il doit prendre ses responsabilités, mais n'a pas de légitimité à faire évoluer un programme. Je m'explique : comme citoyen, il a – comme tout le monde – une légitimité de citoyen. Mais moi, Jean Nouvel, je n'ai aucune légitimité de dire à quelqu'un : "Vous allez vivre comme ci, ou vous allez vivre comme ça." En revanche, comme architecte, j'ai des attitudes, des opinions affirmées qui sont les miennes. » (p.174).

Par ses thèmes évoqués (pertinence ou au contraire obsolescence du plafond pour la hauteur, évolution du tissu des tours, la tour comme marqueur identitaire du lieu, comme un signal), une conférence-débat organisée au Pavillon de l'Arsenal en 2003 sur la question de « la hauteur à Paris » préfigure un certain nombre de débats qui ont eut lieu ces dernières années, et dont la consultation sur le Grand Paris a constitué l'acmé. Jean Nouvel y exprime son point de vue. Il se dit favorable à la levée du plafond et à une implantation de tours dans le Paris historique selon

une logique d'« acupuncture », « c'est-à-dire qu'il faut vraiment rechercher à quel endroit – stratégiquement on pourrait enrichir la ville par des verticales ». Tout en défendant cette position, il se plait à dire que, bien évidemment, il faudrait demander l'avis aux habitants et usagers, leur poser la question et arbitrer en fonction de leur point de vue, reprenant ainsi son habituelle rhétorique relationnelle. Quand vient le temps des questions avec la salle, un homme se lève, il se présente comme représentant d'une association d'habitants, et prend la parole pour, dit-il, « répondre à Jean Nouvel ». Sa réponse se veut nette et directe : « on n'en veut pas de vos tours ». Loin d'accepter cette réaction, l'architecte reprend la parole avec une condescendance et un énervement plus que manifestes pour réaffirmer d'une manière plus autoritaire l'intérêt de faire des tours. Exemple de « couac » (Claude, 2008), de moment où la rhétorique de l'architecte tombe à plat et se trouve confrontée à une contradiction avec la pratique, cet épisode s'avère significatif du caractère trop souvent purement rhétorique d'une approche relationnelle qui sert de cache misère à l'« arrogance des professionnels de la mise en forme » et à la « violence symbolique » avec laquelle certains d'entre eux continuent d'agir (Frey 2007).

- *Une posture ambiguë : les contradictions individuelles*

Par ailleurs, si des variations importantes s'observent entre les acteurs, il existe également des fluctuations, voire des dissonances chez un même acteur. Ainsi, des acteurs qui s'inscrivent dans une perspective relationnelle et soulignent la nécessité de prendre en compte l'habitant et l'utilisateur prennent aussi parfois leur distance de manière marquée avec la participation.

Revendication d'une approche relationnelle et dénonciation du simulacre de la participation : une posture paradoxale

« C'est le fin du fin de l'imposture et du pouvoir que de mettre en place des mécanismes de validation démocratique de leurs menées. Actuellement, ces mots ne veulent plus rien dire ; à peine lancés, ils sont déjà galvaudés mais la mascarade n'en continue pas moins. »

(litt.6, Piano 1985, p.220)

« Le mot participation me met mal à l'aise. Le consensus qu'il vise me paraît une forme hypocrite d'une pensée totalisante qui nie les conflits, les contradictions. Les moyens des habitants et les nôtres ne sont pas les mêmes : ni les moyens de connaissance, ni les moyens culturels, ni les moyens intellectuels. Je n'ai pas peur de le dire, je sais, dans mon métier, qu'ils ne savent pas et la réciprocité est vraie. Le grand avantage du football sur le théâtre, disait Brecht, c'est qu'au football, les spectateurs connaissent les règles du jeu... Quand il s'agit de théâtre – ou d'architecture – la plupart des spectateurs – ou des usagers – ne connaissent pas les règles. Ils voient leurs désirs et leurs envies, et ignorent l'art et la technique capables de les satisfaire. C'est les duper que de leur laisser croire qu'ils sont des partenaires à part entière. Je me méfie de cette "participation" où, par une action de type psychologique, on persuade les gens que l'on a tenu compte de leur point de vue. »

(litt.38, Chemetov 2002, p.121)

D'autres grands producteurs d'espaces dénoncent d'une manière parfois virulente les stratégies instrumentales de leurs collègues et l'absence de préoccupation réelle pour ces acteurs "ordinaires". Pourtant, ces individus ne sont pas plus exemplaires que leurs collègues. Leurs grandes exhortations sur la nécessité de prendre en compte les représentations et pratiques sociales ne sont pas davantage suivies d'effets. Ainsi, tentant de jeter le discrédit sur le discours relationnel de Jean Nouvel en remettant en cause l'authenticité de ses intentions, un architecte déclare en entretien que « *personne n'est plus étranger que lui aux habitants* ».

- *Les raisons des contradictions*

Différentes raisons peuvent expliquer cette hésitation entre l'approche relationnelle et la méfiance qu'elle inspire à certains faiseurs de ville. Comme le laisse entendre le témoignage précédent de Paul Chemetov, l'intégration de l'habitant ou de l'utilisateur dans le processus de décision soulève le problème de sa pertinence. Ces décisions concernant l'action et la gestion urbaine nécessitent en effet certaines connaissances et compétences que n'ont pas forcément les acteurs "ordinaires". Par ailleurs, ces acteurs peuvent parfois aussi se crisper dans des positions qui s'inscrivent uniquement dans une logique de refus, de contestation et de repli sur leur propre intérêt individuel, dans des postures de type NIMBY (*Not in my backyard*).

Cependant, les ambiguïtés de cette posture s'expliquent également par d'autres raisons qui relèvent moins du véritable souci de bien faire que de la défense des intérêts du faiseur de ville. L'intégration de l'habitant comme véritable acteur dans le processus de production des espaces urbains interfère en effet avec la personnalisation dont la seconde partie de cette thèse a souligné les enjeux essentiels dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. La personnalisation et la posture de créateur qui lui est implicitement attachée constituent des piliers de l'identité professionnelle, des enjeux de survie, de reconnaissance et de distinction par rapport aux autres professions concurrentes au sein de la maîtrise d'ouvrage ou du champ de l'urbanisme. Cette « *contradiction entre acquisition d'un code esthétique dans la formalisation et attitude réceptive d'exigences d'un autre ordre* » (Frey 2001, p.29) explique donc aussi en partie l'ambiguïté de la posture des architectes-urbanistes contemporains sur la question du rapport aux habitants. Il existe chez ces acteurs une hésitation permanente, une oscillation entre rhétorique relationnelle et tentative d'affirmation de leur statut particulier de grands faiseurs de ville par le biais d'une critique de la participation.

« *L'architecture, c'est créer une sorte de poésie* »

Jean Nouvel (2000), *Les objets singuliers*, p.101.

3.6. Définir l'idéal de la production architecturale et urbanistique

3.6.1. La poésie comme horizon d'attente, la figure de l'architecte-poète

Enfin, pour aborder l'idéal de la production d'espaces urbains, les grands praticiens vont plus loin encore dans l'utilisation de la littérature stylistique. Ils ne se contentent en effet pas d'utiliser des procédés littéraires mais vont jusqu'à poser la poésie et le poète comme modèle à suivre, comme idéal qu'ils tentent d'atteindre. Ce dernier principe du référentiel des faiseurs de ville étudiés renforce le constat qui avait été établi en début de ce chapitre concernant la littérature « *intentionnelle* » et la littérature « *attentionnelle* » (Genette 1991, 1994). Non seulement le recours à des qualificatifs littéraires et poétiques assure la valorisation de la production des stars, participe à leur mise en scène et s'inscrit par là-même dans une logique de compliment, mais plus encore il s'avère également fixé comme archétype suprême de cette production comme les lignes qui suivent vont s'attacher à le démontrer.

Cet idéal se retrouve dans les discours publics des différents acteurs étudiés. Ainsi, pour Paul Chemetov, l'architecture devrait « *miser sur une concentration maximale de la poésie et de la pensée* » (réf.13,1995, p.68). Chez Roland Castro, les termes empruntés à la poésie pour définir le modèle à suivre pour produire la ville idéale et les espaces qui la composent s'avèrent particulièrement récurrents. L'enjeu de l'architecture et de l'urbanisme consiste selon lui pour chaque lieu à « *inventer une poésie particulière, trouver une capacité particulière d'existence* » (litt.6, 1994a). Dans ses discours, cette conception se trouve déclinée à différentes échelles qui constituent autant de niveaux pour envisager d'une manière efficace l'action sur la ville. À une échelle globale, pour penser la société et un vrai « *projet de la civilisation urbaine* », il propose de s'appuyer sur un programme tout aussi ambitieux que flou, nébuleux qui consisterait à « *donner du pouvoir à la poésie et au temps* » (réf.16, Castro 1994b, p.125). À une échelle plus spécifique, Roland Castro exhorte à penser le Grand Paris, à travers sa « *théorie des lieux magiques* » fondée sur l'idée qu'il existerait des « *lieux poétiquement fécondables* » qui pourraient constituer « *la matrice d'une ambition urbaine autour de la mise en valeur poétique des lieux les plus perdus de la banlieue* » (litt.14, 1994b, p.128). Pour répondre à un enjeu contemporain majeur de l'action urbanistique actuelle, pour résoudre la ségrégation socio-spatiale, et aider la ville à sortir « *physiquement de sa situation dite à deux vitesses* », il conviendrait qu'elle s'acharne à « *multiplier des événements poétiques, des étrangetés attractives, des consistances en forme de refuge dans le désert* » (litt.24, 1994b, p.184). Concernant les quartiers sensibles par exemple, et l'ambition d'y instaurer une véritable « *mixité sociale* », les faiseurs de ville devraient, selon lui, s'attacher à les transformer en objets de désir pour les habitants plus aisés, à « *les transformer en quartiers attractifs, poétiques, permettant la flânerie, le rêve, la promenade et le travail* » (litt.16, Castro 1994b, p.153).

Autre témoignage emblématique, les écrits de Bernard Huet peuvent se lire comme un véritable manifeste, un plaidoyer en faveur d'une architecture poétique. La figure de la figure de l'« *architecte-poète* » y revient d'une manière récurrente. Sont également utilisées, des expressions permettant de poser la poétique comme visée idéale de l'architecture et donc comme horizon de l'enseignement et de la pratique professionnelle : « *l'un des buts de l'architecture [...] est le plaisir que procure toute production "poétique"* » (litt.6, 1981, p.83). Loin de la simple production d'objets techniques et fonctionnels, « *la vraie noblesse de l'architecture* » doit se situer « *dans le petit dépassement poétique des systèmes qui la produisent* » (litt.11, 1981, p.111). Afin de définir également la spécificité, les caractères distinctifs de la production de chaque praticien, ce « *qui est par définition inimitable* », Bernard Huet utilise également le terme de « *poétique singulière de l'architecte* » (litt.1, 2003, p.13).

Se rapprochant de cet idéal, les projets proposés par la jeune génération d'architectes de la fin des années 1960, par l'« *avant-garde* » p.108 de cette époque – les stars actuelles –, sont décrits par Bernard Huet sur le mode de la critique élogieuse qui recourt largement au compliment poétique. Les différents projets réussis des jeunes architectes ayant participé à la 7^e session du concours du Programme Architecture Nouvelle (PAN) en 1975 ont assuré l'émergence de nouvelles manières de penser l'action sur la ville et notamment le passage d'une logique de la rupture avec le contexte à une logique de continuité et d'articulation. Bernard Huet les évoque sur le mode de l'éloge d'« *une architecture sans faux-semblants [...] parfaitement lucide et consciente des limites du travail essentiel de l'architecte-poète sur l'espace construit* », d'une architecture qui, enfin, « *conteste formellement la coupure entre l'architectural et l'urbain basée sur les principes de la Charte d'Athènes* » (litt.8, 1981, p.107). Selon lui, le meilleur projet de la session est un projet qui a pourtant été refusé, celui de Bernard Paurd. Il en fait l'apologie en expliquant qu'il constitue « *une alternative réaliste et antihéroïque au saccage des tissus suburbains existants par les rénovations aveugles* », qu'il a été « *le plus innovant de tous ceux présentés* ». Ce projet témoigne pour lui d'« *une formidable modestie et une infinie délicatesse, une reprise en compte des lieux communs banlieusards et des sub-cultures populaires, sans jamais céder au populisme vulgaire et sans renoncer à sa dignité d'architecture-poète* » (litt.10, 1981, p.108). Dans un même état d'esprit, il défendra avec ferveur en 1974 le projet de Bofill pour les halles de Paris en mobilisant à nouveau le compliment poétique. Le projet de l'architecte pour cet espace parisien chargé de mémoire reposait sur « *une idée architecturale forte, généreuse et poétique sans même essayer de proposer un quelconque alibi fonctionnel* ». Avec ce projet, Ricardo Bofill rejoint ainsi pour Bernard Huet le rang des « *architectes-poètes les plus rares* » (litt.16, 1981, p.131).

3.6.2. Affirmer une dimension sensible et émotionnelle

En fixant la poésie et le statut d'« *architecte-poète* » comme idéaux à atteindre, les grands faiseurs de ville entendent affirmer un peu plus l'importance d'une approche sensible et émotionnelle de l'architecture et de l'urbanisme. Renzo Piano explique ainsi que « *l'architecture s'exprime avec un langage qui, quelquefois, en allant au-delà de l'aspect rationnel, logique, philosophique, peut devenir poétique et chanter* » (litt.29, in Piano, Edelmann 2003, p.147). L'enjeu de cette assimilation à la poésie est donc bien de « *penser de*

manière pas seulement technique la ville » (Le Dantec, entretien) comme le confirment les différents témoignages qui suivent :

« L'idée fondamentale, c'est que ces modes de création spécifiques que sont l'architecture et la création urbaine, le projet urbain ont besoin, pour se nourrir, de rapports avec l'art et avec la poésie. Ils sont en eux-mêmes d'ailleurs, des créations d'ordre poétique, même si, même si ce n'est pas exactement une production artistique au sens, au sens où l'artiste, l'architecte se passerait la commande à lui-même si vous voulez, ce n'est pas le cas, ce n'est pas comme quand un poète a besoin d'avoir..., ce n'est pas ça... Il y a évidemment une relation au commun qui est là, mais il y a besoin de ça [la poésie, l'art] pour se nourrir. Si on reste dans le domaine étroit de sa spécialité technique, on passe à côté de l'essentiel. »

(Le Dantec, entretien)

« L'architecture, c'est immédiatement dans la sensation, dans le sens immédiatement, dans tous les sens : visuel, mais pas que visuel : tactile, sensible quoi ! Or les poètes, ils revendiquent ça justement d'être par rapport à tous les sens, ils revendiquent ça. »

(Dollé, entretien)

En s'essayant à une définition de l'architecture et du travail sur le paysage comme « *production "poétique"* » (litt.6, 2002, p.83), Ariella Masbouni manifeste également sa volonté d'affirmer une réhabilitation de la sensibilité, de l'émotion comme enjeux même du travail des praticiens.

Au final, cette assimilation du projet architectural au projet poétique rejoint donc un des enjeux de la référence à la littérature qui avait été mis en lumière dans le chapitre précédent (lorsqu'avaient été analysés les descriptions poétiques d'espaces urbains, ou de projets) mais également certains constats établis dans ce chapitre. Cette concordance des enjeux de l'utilisation des références littéraires et des procédés littéraires, des deux principaux indices étudiés dans le cadre de cette thèse, témoigne de l'importante volonté des grands praticiens actuels d'affirmer une approche sensitive et poétique, d'une approche relevant du domaine des émotions. Elle révèle donc la prégnance d'une stratégie subtile dans leurs discours publics : s'installer implicitement dans la posture du créateur et de l'artiste qu'ils ne peuvent revendiquer explicitement, leur génération s'étant construite dans la remise en question de ces principes.

Tout comme celle des références littéraires, l'utilisation des procédés stylistiques permet aussi à ces acteurs de prendre leurs distances avec une approche techniciste et rationaliste. Elle assure de cette manière la refondation de l'identité professionnelle, en reconstruit la pertinence en l'assoyant de nouvelles bases, distinctives de celles des prédécesseurs (et donc du référentiel moderniste) et de celles des autres professions comme celles des ingénieurs. Elle constitue par là-même une ressource précieuse pour mettre en scène le travail professionnel en répondant aux différents enjeux du contexte d'action contemporain.

CONCLUSION

L'analyse approfondie des discours publics des grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme trahit donc bien une réelle *tentation littéraire*. Ces discours témoignent en effet d'une volonté de *faire littérature*, d'une tentative de concurrencer l'écrivain et de s'approprier une partie de son pouvoir symbolique, comme en témoignent les nombreux indices de la littérarité « *intentionnelle* » (Genette, 1991, p.38) qui ont été étudiés au début de ce chapitre. Cette pratique des grands faiseurs de ville fait l'objet d'une certaine reconnaissance sociale. L'attribution de qualités littéraires ou poétiques à la star par autrui, s'inscrit dans une logique révérencieuse, flatteuse, qui vise à lui rendre hommage, à renforcer son statut de dominant, à participer à la mise en scène de sa personnalité.

Au-delà de ces indices de littérarité « *intentionnelle* » et « *attentionnelle* », l'utilisation des procédés stylistiques littéraires renforce un peu plus le constat d'une tentative de mise en scène extrêmement élaborée des grandes vedettes de la production des territoires urbains. L'élaboration d'un style littéraire personnel participe en effet de la construction d'un *ethos* et plus largement d'une image publique singulière. Grâce aux procédés littéraires, la star met en récit et en image ses réalisations ou ses projets, manifeste sa capacité à parler de la ville affiche ses attributs individuels, se met en scène comme une personnalité originale. Elle révèle donc les stratégies individualistes et distinctives de ces grands praticiens. Ceux-ci s'avèrent engagés dans la course au « *moi je* », dans une tentative effrénée de distinction, de mise en scène d'un « *moi, ma vie, mon œuvre* » dans lequel la construction d'un style discursif spécifique et l'utilisation de procédés littéraires particuliers apparaissent comme des ressources particulièrement efficaces.

Cependant, l'analyse précise des moments de basculement dans la littérarité, leur localisation révèle un autre phénomène intéressant, une autre dimension des discours publics qui contraste fortement avec le constat précédent d'une stratégie de distinction très forte. Les procédés littéraires sont plus particulièrement utilisés pour souligner les temps forts du discours et mettre en scène les grands principes du référentiel du faiseur de ville. Or leur étude révèle le retour de nombreux lieux communs chez les différents acteurs étudiés : les procédés littéraires s'avèrent mobilisés pour souligner les mêmes grands principes. Aussi, au-delà des logiques distinctives, des stratégies d'affirmation d'une identité singulière, les enjeux contemporains majeurs auxquels se doit de répondre la star - sur lesquels elle doit se positionner en conformité avec l'horizon d'attente des acteurs de l'architecture et de l'urbanisme, de la maîtrise d'ouvrage et plus largement de la société - la contraignent-elle à une certaine hétéronomie, à une certaine conformité et à adopter un discours, somme toute, relativement convenu et peu original.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

En s'attachant à l'analyse des indices de la mobilisation de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme et en les mettant en perspective avec la question du rôle du discours par rapport à l'action sur la ville et plus largement avec les enjeux de positionnement des grands architectes-urbanistes, la stratégie d'enquête s'est donc avérée payante. Elle s'est autorisée des excursions dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, en dehors du corpus étudié de discours publics des grandes stars, et a ainsi permis de mettre en évidence que l'utilisation de la littérature par ses grandes vedettes ne pouvait simplement s'apparenter à un phénomène marginal et anodin mais révélait une véritable tendance à l'œuvre dans ces champs. Ces vagabondages en dehors des frontières du seul corpus ont permis une contextualisation des phénomènes choisis comme cœur de cible de l'enquête, leur mise en perspective avec des processus et des enjeux qui dépassent le simple cadre des discours publics.

Dans un corpus de discours publics des grands faiseurs de ville significatif, les références littéraires et les procédés stylistiques littéraires ont ensuite été retenus comme point focal du travail. Ces indices ont faits l'objet d'une analyse systématique, à la fois quantitative et qualitative. Cette enquête a permis d'éclairer le processus de construction de l'image des grands faiseurs de ville, et de décliner leurs différentes stratégies de mise en scène au travers de leurs discours publics. Un certain nombre de résultats des analyses de ces deux indices concordent et révèlent les principaux enjeux de ces discours publics :

- Au travers de références littéraires mais aussi de l'utilisation de procédés stylistiques littéraires, se trouve par exemple affirmé le caractère sédimentaire de la ville conçue par ces acteurs comme une articulation entre passé, présent et futur. À la mise en valeur de ce référentiel temporel, vient s'ajouter la manifestation du souci des autres. En effet, les références à la « *bibliothèque collective* », tout comme les figures stylistiques littéraires visant à affirmer l'usager et l'habitant comme partenaires de l'architecte-urbaniste permettent aussi à ces acteurs d'afficher une approche relationnelle.

- La littérarité stylistique et les références littéraires s'avèrent également largement utilisées par ces acteurs contemporains comme un moyen de distinction et de critique de leurs prédécesseurs modernistes. Elles constituent un moyen d'affichage et de valorisation d'une approche plus sensible, plus subjective, moins rationnelle et cartésienne et permettent une prise de distance par rapport aux discours modernistes fondés sur « *une idéologie scientifico-technique* » fascinée par « *l'industrialisation* » dont les modèles de référence étaient « *l'ingénieur* » et le « *manager* » (Moulin et al. 1973, p.261-262).

- De plus, ces deux formes d'utilisation de la littérature assurent la mise en scène d'un « *moi je* » et trahissent le fort souci de soi, l'égotisme profond de ces stars préoccupées par leur propre reflet. Elles constituent *des modalités privilégiées de construction d'un référentiel personnel et de sa mise en scène*. En effet, l'utilisation de références littéraires très rares et peu connues (relevant d'une bibliothèque personnelle), ou encore la construction d'un style discursif individuel qui sert la mise en scène d'une subjectivité, permettent à l'architecte de se construire un personnage spécifique distinctif de celui des confrères et concurrents. De fait, ces emplois de la littérature révèlent combien les discours publics répondent à des stratégies de distinction par rapport aux prédécesseurs ou aux autres professions et à des enjeux de positionnement socio-historiques spécifiques.

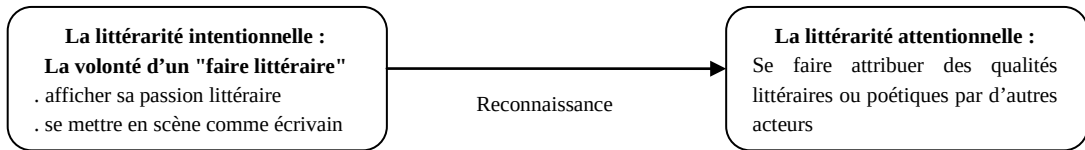
- En outre, grâce au recours à la littérature, le grand architecte-urbaniste contemporain affirme *sa capacité à investir la ville comme objet de discours dans une approche poétique et sensible* qui le distingue des modernistes de la période antérieure et de professions plus techniques telles que l'ingénieur. Il démontre par là-même sa capacité à articuler différentes échelles de réflexion allant de l'objet à l'entité urbaine globale.

- Enfin, l'utilisation de la littérature constitue aussi un moyen pour cet acteur de se mettre en scène dans une posture tout à la fois d'*architecte-intellectuel* et d'*architecte-poète-artiste*. Elle lui assure donc la construction d'une image articulant différentes dimensions, différents aspects de l'identité professionnelle qui jusque-là entraient en tension, en contradiction. Les références et les procédés littéraires lui permettent de se positionner d'une manière subtile, d'occuper une position ambiguë ménageant les différents enjeux contemporains fondamentaux pour la survie professionnelle.

Au terme de ce parcours, les discours publics apparaissent comme le lieu par excellence d'une mise en scène du « *moi je* », d'affirmation de caractères originaux, spécifiques, distinctifs. Cependant, l'examen attentif de l'utilisation de la littérature dans ces discours démontre que les principes que les stars affirment comme fondements de leur production personnelle, dans leurs stratégies de distinction sont en réalité similaires. L'ambiguïté, les tensions et paradoxes de différents enjeux des discours publics méritent d'être analysés plus profondément, tout autant que certains axes sur lesquels l'identité professionnelle de ces grands faiseurs de ville semble reposer. Il convient maintenant de s'attacher à tirer les principales conclusions de ce travail d'enquête. Il s'agira donc de dégager les grandes tendances qui se dessinent pour le groupe d'acteurs étudiés, en dépassant le simple niveau de la mise en scène pour en décortiquer les rouages et enfin en tentant de mettre en lumière ce qu'un tel travail révèle en retour sur la littérature et son fonctionnement.

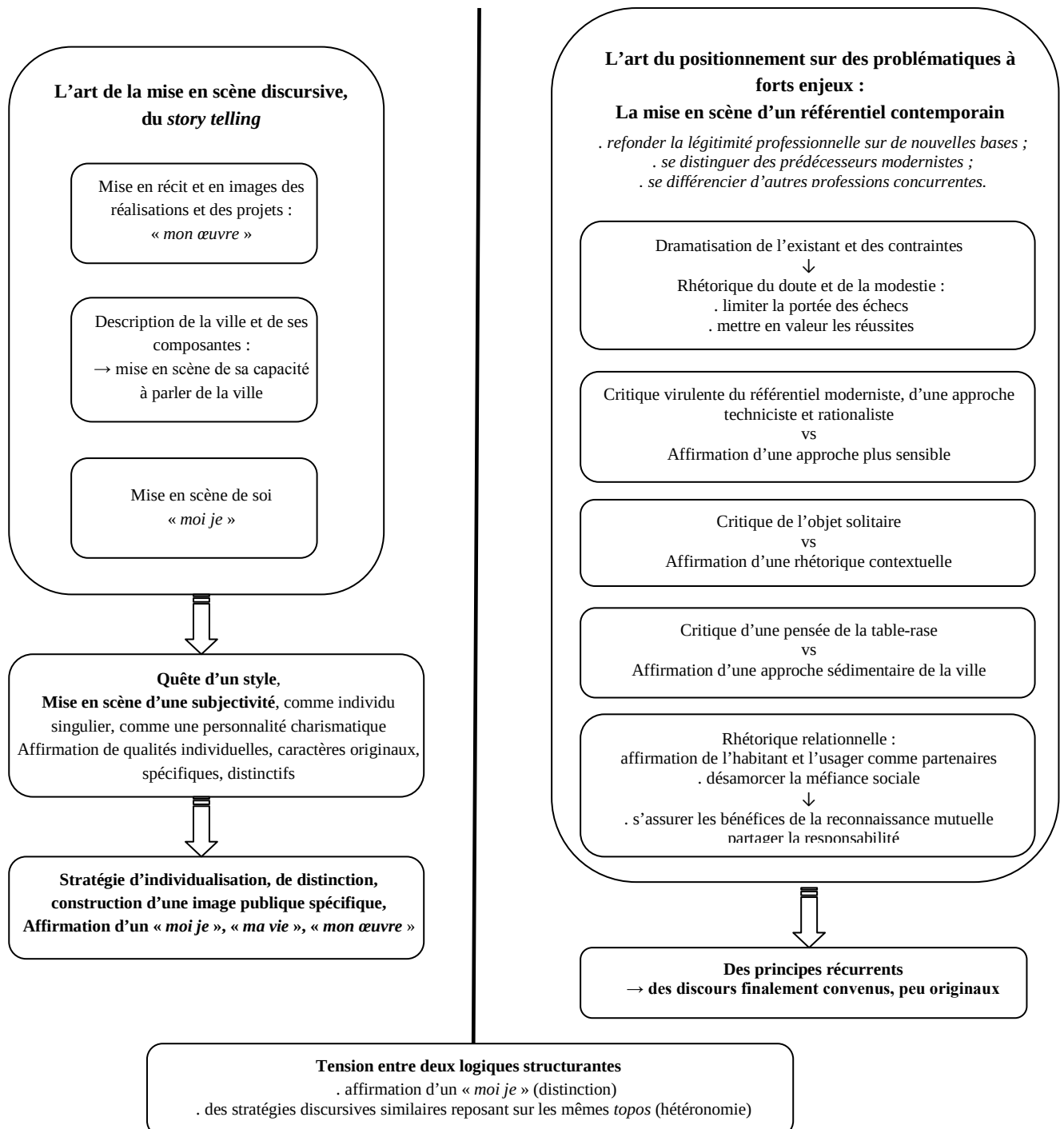
Schéma 3 :
La "tentative littéraire" des grands architectes-urbanistes

Administrer la preuve
de la "tentative
littéraire"



Les procédés stylistiques littéraires comme ressources dans la construction d'une image publique

Analyser les manifestations de la "tentative littéraire" d'un point de vue stylistique
et en éclairer les enjeux



LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE SOLIDARITES, SOCIETES, TERRITOIRES (LISST)
CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES URBAINES (CIEU) (UMR 5193 DU CNRS)
ÉCOLE DOCTORALE TEMPS, ESPACES ET SOCIETES

THESE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse délivré par
L'Université de Toulouse II – Le Mirail

Spécialités : Géographie – Aménagement du Territoire

Les faiseurs de ville et la littérature :

lumières sur un *star-system* contemporain et ses discours publics

Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes

– Tome 2 –

Présentée et soutenue publiquement par
Géraldine Molina

Le 4 octobre 2010

Véronique Biau, Architecte-Urbaniste de l'État, sociologue, Directrice du Centre de Recherche sur l'Habitat (CNRS), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine, examinatrice

Marie-Christine Jaillet, Directrice de recherche au CNRS, Directrice du LISST-Cieu, Université de Toulouse II – Le Mirail

Daniel Le Couedic, Professeur à l'Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne Occidentale, rapporteur

Robert Marconis, Professeur à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, directeur de thèse

Thierry Paquot, Professeur à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris 12 – Val-de-Marne, codirecteur de thèse

Vincent Veschambre, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, rapporteur

LABORATOIRE INTERDISCIPLINAIRE SOLIDARITES, SOCIETES, TERRITOIRES (LISST)
CENTRE INTERDISCIPLINAIRE D'ÉTUDES URBAINES (CIEU) (UMR 5193 DU CNRS)
ÉCOLE DOCTORALE TEMPS, ESPACES ET SOCIETES

THESE

en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse délivré par
L'Université de Toulouse II – Le Mirail

Spécialités : Géographie – Aménagement du Territoire

Les faiseurs de ville et la littérature : **lumières sur un *star-system* contemporain et ses discours publics**

Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes

– Tome 2 –

Présentée et soutenue publiquement par
Géraldine Molina

Le 4 octobre 2010

Véronique Biau, Architecte-Urbaniste de l'État, sociologue, Directrice du Centre de Recherche sur l'Habitat (CNRS), École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine, examinatrice

Marie-Christine Jaillet, Directrice de recherche au CNRS, Directrice du LISST-Cieu, Université de Toulouse II – Le Mirail

Daniel Le Couedic, Professeur à l'Institut de Géoarchitecture, Université de Bretagne Occidentale, rapporteur

Robert Marconis, Professeur à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, directeur de thèse

Thierry Paquot, Professeur à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris 12 – Val-de-Marne, codirecteur de thèse

Vincent Veschambre, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, rapporteur

PARTIE IV :

**Les grands architectes-urbanistes et la littérature :
la promesse tenue d'un triple éclairage
sur une rencontre et deux objets**

INTRODUCTION DE LA QUATRIÈME PARTIE

L'enjeu de cette thèse consiste à analyser la rencontre entre grands architectes-urbanistes et littérature ou, plus précisément, l'utilisation de la littérature par ces acteurs dans leurs discours publics. Au travers de cette réflexion, deux objets de recherche ont donc été mis en perspective, les productions discursives publiques des grands architectes-urbanistes et la littérature. La troisième partie de ce mémoire a permis de décrire et d'analyser les principales manifestations de ce phénomène en se fondant sur un travail d'enquête approfondi. Il convient maintenant d'en tirer les principales conclusions en tentant d'articuler trois niveaux de la réflexion qui correspondent à trois perspectives de questionnement :

- *Un éclairage sur les discours eux-mêmes :*

Qu'est-ce que l'utilisation de la littérature permet de conclure sur les discours publics des grands architectes-urbanistes envisagés en tant que stratégie, c'est-à-dire comme construction élaborée et réfléchie, d'ensemble de manœuvres habiles, planifiées et coordonnées « *en vue d'atteindre un but précis* » (*Trésor de la Langue Française Informatisé*) ? Il s'agira de préciser les ressorts de cette stratégie, ses ficelles, d'entrer dans la fabrique de ces discours publics, d'interroger leurs modalités d'élaboration, en les abordant comme des *artefacts*, en s'intéressant à l'envers du décor, aux coulisses de la scène publique.

- *Un élargissement sur la question de la relation entre architecture et littérature :*

En quoi l'utilisation de la littérature en architecture permet-elle d'éclairer la construction de la légitimité de ces deux champs et leurs évolutions ? En quoi s'avère-t-elle représentative de la valeur sociale de la littérature et de l'architecture, et de la hiérarchie des arts ?

- *Un éclairage sur la littérature elle-même :*

Comment l'analyse du recours à la littérature comme ressource de légitimation de l'action des grands faiseurs de ville et de construction de leur image publique enrichit-elle également la réflexion sur la littérature comme construction sociale ? Aborder la question des apports de la thèse à une définition constructiviste de la littérature permettra de refermer la boucle en reprenant et en enrichissant un des points de départ de la réflexion. Dans la première partie, en effet, avait été posée la question de la définition de la littérature. Avait alors été retenue la perspective de l'envisager avant tout comme une construction sociale impliquant une relation forte entre l'écrivain, le lecteur et plus largement la société ou les sociétés dans lesquelles l'œuvre est produite et diffusée. Il conviendra donc de préciser en quoi le travail d'enquête éclaire ce processus de construction sociale de l'œuvre littéraire.

Chapitre 10 :
L'architecte-urbaniste ou la figure de l'équilibriste :
une stratégie de positionnement complexe pour agir sur la ville

INTRODUCTION

L'analyse des résultats de l'enquête sur les différentes formes d'utilisation de la littérature par les grands architectes-urbaniste invite à considérer leurs discours publics sous l'angle de l'*artefact*. Ces discours correspondent en effet à des productions élaborées faisant l'objet d'un travail complexe, et s'inscrivant dans une véritable stratégie. Leur caractère extrêmement travaillé invite à reconsidérer aussi les diverses dissonances, les contradictions et paradoxes apparents qui avaient été mis en évidence dans la partie précédente. Ceux-ci pourront en effet être analysés, non pas tant sous l'angle du défaut que comme des réponses pertinentes à des enjeux stratégiques complexes. L'adoption d'un positionnement ambigu - qui, pour filer la métaphore du spectacle, fait apparaître le grand architecte-urbaniste sous les traits de l'équilibriste, du funambule - si risquée et délicate à tenir, contient la promesse de bénéfices nombreux et d'un « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) lui assurant de réelles plus-values. C'est donc aussi l'efficacité d'une stratégie complexe, ambiguë, plurielle que ce chapitre aura pour enjeu de préciser. Le premier temps de la réflexion s'attachera donc à tirer les principales conclusions des résultats présentés dans la partie précédente et à démontrer combien ceux-ci permettent d'éclairer le caractère éminemment stratégique des discours publics des acteurs étudiés.

L'analyse se sera jusqu'alors principalement concentrée sur l'utilisation de la littérature dans les discours des grands architectes-urbanistes en précisant son rôle dans la construction d'une image publique. Elle aura permis de s'intéresser aux discours publics en les envisageant comme des espaces de mise scène des grandes vedettes du *star-system*, en analysant ce qui y était montré, exhibé. L'architecture et l'urbanisme étaient considérés comme des formes de *spectacle* dans lesquels les stars se livrent à des jeux de théâtralisation. Cependant, en plus d'une scène, tout spectacle implique aussi un envers du décor qui mérite également d'être examiné. Afin de compléter l'analyse et après avoir observé le spectacle, ce qui se passe sous le feu des projecteurs, il conviendra donc de s'intéresser aux coulisses de la scène publique, au dessous des cartes, c'est-à-dire, à ce qui est caché au regard, ce que les acteurs (au sens sociologique et théâtral) tentent de masquer. Un second temps de la réflexion menée dans ce chapitre s'attachera par conséquent à dévoiler les ficelles, les rouages de la mise en scène des stars et de la construction de leur discours publics, à révéler une partie de leurs secrets de fabrication.

« Un individu est, en tant qu'être social, une réalité toujours plus complexe que les images que le sociologue, l'historien ou l'anthropologue proposent des groupes, des institutions, des rapports sociaux, des collectifs qu'ils forment entre eux. [...] chaque individu n'est jamais "porteur" d'une seule propriété générale, mais qu'il est au contraire le produit d'une multitude de "propriétés générales", ce qui fait sa complexité (et sa singularité), et que c'est avec cette complexité-là qu'il a agi et interagi avec d'autres individus eux-mêmes complexes (ou singuliers). »

Lahire (2006), *La culture des individus*, p.720.

1. La compétence plurielle comme adaptation à des modes de production de la ville de plus en plus complexes

La star architecturale et urbanistique se doit de répondre à des attentes émanant de divers groupes sociaux. Ces attentes sont à la fois nombreuses, diversifiées, et parfois difficiles à concilier, voire contradictoires. Lors de son discours donné à l'occasion de l'inauguration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine au Palais de Chaillot, Nicolas Sarkozy résumait assez bien cette pluralité et cette ambiguïté des enjeux :

« Il est temps de revenir à une architecture humaine, sensible, créative, attentive aux caractéristiques de chaque territoire, aux habitudes de vie de ses populations, aux particularités de son climat, de ses paysages. »

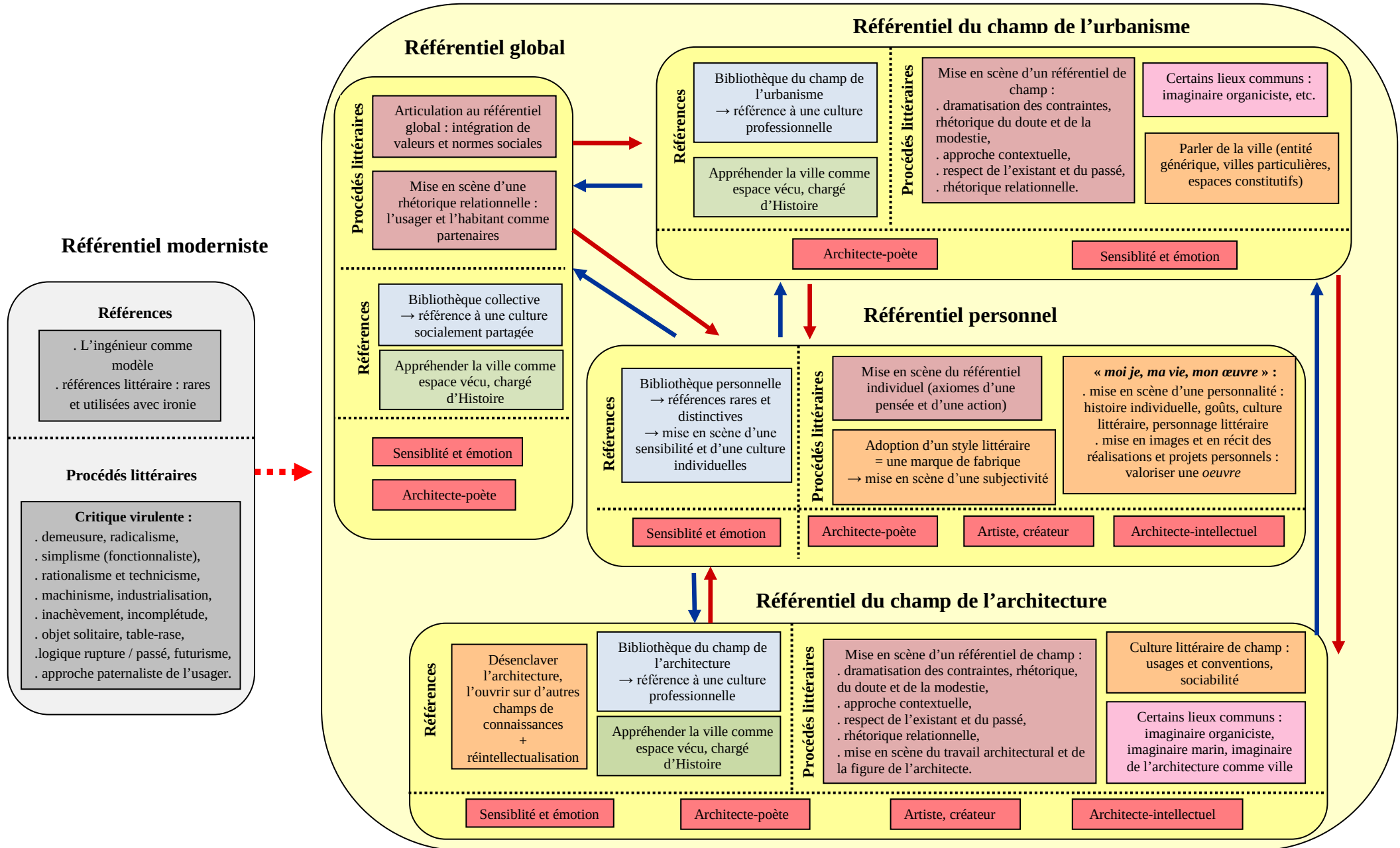
Nicolas Sarkozy, cité dans « Sarkozy veut "rendre la possibilité de l'audace" aux architectes », *Challenges*, 18.09.2007

En somme, la mission fixée à l'architecte par le Président est de réconcilier les contraires, de s'inscrire tout à la fois dans une démarche de créateur et d'artiste, mais aussi dans une perspective profondément relationnelle en prenant en compte les « populations » et spécificités locales, au fond, d'arriver à prendre deux directions opposées.

Dans le champ de l'urbanisme, l'ambiguïté ne semble pas moins grande. Comme le remarquait en effet Jean-Pierre Frey, « *art, science, discipline, champ d'expertise, d'action et de réflexion, profession ; l'urbanisme se veut tout cela à la fois sans avoir jamais réussi à s'imposer de façon univoque ni dans la plupart des esprits ni surtout auprès des autorités* » (1999). Dans ces deux champs que sont l'architecture et l'urbanisme desquels relèvent les acteurs étudiés, les enjeux apparaissent donc pluriels et difficilement conciliables. La seconde partie de cette thèse avait précisé le caractère paradoxal, entre conformité et distinction de la position dans laquelle se trouvent ces acteurs qui les conduit à adopter une stratégie de positionnement complexe et ambivalente. L'enquête a permis d'apprécier que les différents usages de la littérature permettaient de décliner de nombreuses ressources assurant à ces acteurs un « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33). Il convient d'en synthétiser les grands apports en les déclinant et en tentant de les mettre en perspective avec les multiples enjeux auxquels ces acteurs se doivent de répondre.

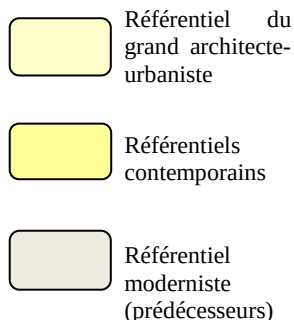
Schéma 4 :

Synthèse : les usages de la littérature comme ressources d'une stratégie de « multipositionnement »

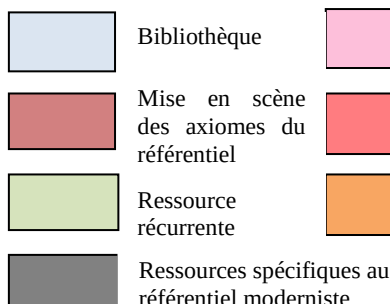


LEGENDE

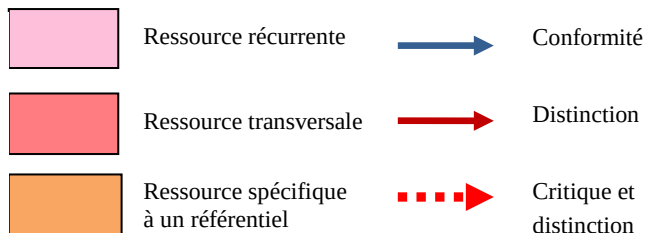
Référentiels



Ressources



Dynamiques



Commentaire du schéma

Ce schéma propose une synthèse de la manière dont, au travers des références et des procédés stylistiques, le recours à la littérature joue différents rôles dans la construction de l'image publique des grands architectes-urbanistes. Il fournit en effet plusieurs ressources à ces acteurs qui leur permettent de se positionner à l'interface de différents champs et de répondre, de cette manière, à des enjeux nombreux, complexes et souvent antinomiques.

Les différents champs et groupes sociaux desquels les grands architectes-urbanistes dépendent et dans lesquels ils se doivent de prendre position de manière ambivalente, entre stratégie de distinction et conformité sont pour rappel :

- . la société contemporaine (usagers et habitants auxquels est destinée la production de ces acteurs) ;
- . le champ de l'urbanisme et le système d'acteurs qui le compose ;
- . le champ de l'architecture et le champ de la maîtrise d'œuvre qui l'englobe dans lesquels les architectes se trouvent en concurrence avec d'autres groupes professionnels (desquels ils doivent se distinguer en affirmant des compétences et une identité professionnelle spécifiques).

Enjeux

D'un point de vue socio-historique, l'enjeu est double pour les grands faiseurs de ville contemporains. Ils se doivent à la fois de :

- . se distinguer des prédécesseurs, reconstruire et affermir ainsi la légitimité professionnelle après la crise qu'ont connue l'architecture et l'urbanisme et le déclassement de leurs métiers (logique de mutation) ;
- . s'appuyer sur certains composants traditionnellement associés et revendiqués comme des piliers de l'identité professionnelle (logique de la permanence).

Dans les systèmes d'acteurs contemporains de l'urbanisme et de la maîtrise d'œuvre, tous deux fortement complexes et concurrentiels, les grands architectes-urbanistes sont aussi confrontés à bien d'autres enjeux notamment à la double nécessité de :

- . se distinguer des autres professions en affichant des compétences distinctives et affermir une identité

professionnelle spécifique à même de les positionner dans ces deux champs ;

. s'inscrire aussi dans la culture des champs professionnels desquels ils dépendent en respectant ses normes, et conventions (culture partagée).

Les rapports entretenus avec la société, avec le grand public qui constitue la masse des usagers et habitants sont tout aussi ambivalents :

. les stars de l'architecture et de l'urbanisme ne peuvent en effet faire *l'économie d'une articulation au référentiel global*, aux représentations, valeurs et normes de la société dans laquelle ils sont amenés à construire et manifester ainsi une certaine forme de conformité (logique de l'hétéronomie) ;

. cependant, ils se doivent aussi *d'affirmer une compétence professionnelle spécifique* et prendre leurs distances avec certaines représentations sociales pour affirmer un point de vue distinctif.

Ressources

La synthèse des résultats de l'enquête sur l'utilisation de la littérature dans les discours publics des stars de l'architecture et de l'urbanisme amène à constater qu'elle leur fournit différentes ressources pour répondre aux enjeux qui viennent d'être décrits. Ces ressources leur permettent d'assurer le délicat équilibre entre distinction et conformité par rapport aux groupes d'acteurs dont ils dépendent. Selon le rôle qu'elles jouent, selon la manière dont elles permettent à la star de se positionner, ces ressources peuvent être classées en différents types :

. Le recours à des références appartenant à plusieurs bibliothèques, ainsi que les procédés littéraires permettant de mettre en scène des axiomes de différents référentiels que le discours tente d'articuler apparaissent comme autant de *ressources déclinables*. Elles permettent aux architectes de se positionner par rapport aux différents groupes sociaux en *articulant plusieurs référentiels et les cultures littéraires* qui leurs sont associées.

. L'utilisation de la littérature participe aussi à l'élaboration de l'image publique de la star selon deux axes forts que sont la figure de l'architecte-poète et celle de l'architecte-intellectuel. Ces piliers constituent des *ressources transversales* puisqu'elles permettent à ces acteurs d'adopter différents positionnements.

. Par ailleurs, les références comme les procédés littéraires assurent également à ces acteurs une prise de position *ambiguë* sur une problématique centrale, celle de l'art, de la création. Dans le contexte contemporain, cette question représente autant d'enjeux que de risques. Elle est donc maniée avec d'innombrables précautions par les vedettes étudiées.

. Certains procédés littéraires, certaines images, inscrivent aussi le discours de la star dans une relative indétermination. Ils lui permettent de cultiver un certain flou qui assure la construction de son discours comme « *œuvre ouverte* » (Eco 1965). Cette flexibilité garantit au discours de plus grandes possibilités de satisfaction des différents groupes d'acteurs desquels le grand architecte-urbaniste dépend.

. Les procédés littéraires jouent également un rôle important dans la mise en scène de certains axiomes qui permettent plus spécifiquement à ces acteurs de se positionner dans un tel ou tel champ.

. Enfin, les usages de la littérature permettent au grand architecte-urbaniste de se situer symboliquement dans *un entre-deux et d'osciller entre des pôles antithétiques* qui constituent des enjeux forts de positionnement.

1.1. Les usages de la littérature : des ressources au service des faiseurs de ville

Les catégories de ressources qui viennent d'être distinguées constituent autant de moyens de légitimation pour le grand architecte-urbaniste lui permettant d'adopter une posture convaincante par rapport aux différents groupes sociaux dont il dépend. Les lignes qui suivent s'attacheront à les analyser et à comprendre comment chacune participe à la construction d'une stratégie de positionnement subtile, efficace et plurielle.

1.1.1. Des ressources déclinables, assurant une articulation aux différents champs sociaux

Par certains de leurs aspects, les références littéraires et les procédés stylistiques correspondent à des ressources de « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33).

En effet, les références au travers des diverses bibliothèques qu'elles mobilisent et déclinent permettent à la star de se livrer à un jeu subtil entre conformité et distinction pour chacun des champs dont elle dépend. Le grand architecte-urbaniste tente en effet d'articuler au sein de son discours plusieurs bibliothèques partagées (« *une bibliothèque collective* » qui lui permet de faire référence à des œuvres appartenant à une culture littéraire extrêmement vaste, celle du grand public, et *des bibliothèques plus spécifiques, celle du champs de l'architecture et celle du champ de l'urbanisme* avec des références littéraires qui font partie d'une culture partagée par les architectes, ou plus largement par les professionnels de l'urbanisme). Ces trois bibliothèques permettent au grand faiseur de ville d'afficher une certaine conformité avec les champs auxquels elles font implicitement références en démontrant qu'il partage leurs valeurs et obéit aux conventions culturelles de ces univers.

Des références littéraires plus rares et fortement distinctives relèvent d'une bibliothèque personnelle. Elles constituent un moyen pour ces acteurs de mettre en scène leur singularité, d'afficher des caractéristiques plus individuelles et donc de répondre aussi aux enjeux de la distinction pour chacun des champs. Enfin, le recours à de nombreuses références, l'utilisation de bibliothèques littéraires dans leurs discours publics, répond aussi à des enjeux socio-historiques de positionnement. En affichant une culture littéraire qui mobilise diverses bibliothèques, le grand architecte-urbaniste s'assure de fait une distinction forte avec la culture rationaliste, techniciste et scientiste de ses prédécesseurs modernistes ayant pour modèle l'ingénieur.

Jouant un rôle essentiel dans la mise en scène des axiomes du référentiel des acteurs étudiés, les procédés littéraires constituent également une ressource transversale. L'affirmation de l'habitant de l'utilisateur comme partenaires de l'action par exemple, mais aussi, dans une moindre mesure, les autres axiomes du référentiel (approche contextuelle, respect de l'existant et du passé, etc.) favorisent l'articulation au référentiel global en faisant appel à des valeurs entrant en résonance, avec l'état d'esprit d'une société déçue par le modernisme désormais soucieuse de renouer avec son passé et de participer à la production de la ville. Ces axiomes trouvent également un certain écho dans les référentiels plus

spécifiques des champs de l'urbanisme et de l'architecture. En les affichant comme principes de sa pensée et de ses modes de faire, le grand faiseur de ville affirme donc son appartenance et sa conformité à ses champs. Cependant, les procédés littéraires servent aussi à mettre en exergue certains principes non partagés qui relèvent davantage d'un référentiel personnel et assurent par là-même aussi une certaine forme de distinction à ces acteurs.

Enfin, construit en réaction aux échecs du modernisme qu'il critique vivement, le référentiel contemporain partagé par les membres de l'élite s'élabore sur un système d'opposition par rapport au référentiel moderniste et prend le contrepied de ses différents axiomes. En mettant en scène la remise en cause du modernisme et l'affirmation de principes d'action fondamentalement différents, les procédés littéraires répondent à des enjeux socio-historiques de distinction d'avec les prédécesseurs et d'affirmation d'une spécificité des modes de faire la ville contemporaine.

Aussi, tout comme les références à différentes bibliothèques, les procédés littéraires servent la mise en scène des grands axiomes des référentiels et constituent des ressources déclinables. Ils permettent aux stars qui les utilisent de se positionner efficacement dans les différents systèmes d'acteurs évoqués. D'autres ressources jouent cependant un rôle non négligeable sans qu'il n'y ait besoin pour autant de les décliner ou de les adapter.

1.1.2. Les ressources transversales : la figure de l'architecte-intellectuel et la sensibilité et l'émotion comme maîtres mots

Au travers des références comme des procédés littéraires, l'utilisation de la littérature participe à mettre en scène l'architecte en jouant sur deux versants : l'intellectualisme ainsi que la sensibilité et l'émotion. Ces deux dimensions constituent des axes, des supports fondamentaux de l'identité du grand faiseur de ville. Elles assurent en effet le rôle de ressources transversales qui permettent aux vedettes qui y ont recours de se positionner très efficacement dans les divers systèmes d'acteurs dont ils dépendent et de répondre à de multiples enjeux de distinction et de conformité dans les différents champs. Les tableaux qui suivent permettent d'apprécier leur rôle par rapport à ces enjeux.

**Tableau 15 :
Les enjeux d'une affirmation de la figure de l'architecte-intellectuel**

La figure de l'architecte intellectuel	
Distinction par rapport :	Conformité par rapport :
<i>aux prédécesseurs modernistes</i> (enjeu socio-historique)	<i>aux origines du métier</i> : renouer avec une prétention initiale du métier (Moulin et al. 1973; Le Dantec 1992, p.95) (enjeu socio-historique)
<i>à la société</i> : affirmer sa « <i>haute culture</i> » (Bourdieu 2002b) et donc sa compétence	<i>aux confrères</i> : l'intellectualisme est un des axiomes du référentiel de l'architecture contemporaine
<i>aux autres professions concurrentes</i> (ingénieurs, techniciens, économistes, etc.) au sein de la maîtrise d'œuvre ou du champ l'urbanisme	<i>à d'autres champs de savoirs desquels il se rapproche</i> → reconstruire la légitimité de la profession

**Tableau 16 :
Les enjeux de l'affirmation d'une approche sensible et émotionnelle**

Sensibilité et émotion		
Distinction par rapport :		Conformité par rapport :
<i>aux prédécesseurs modernistes</i> (enjeu socio-historique)		<i>aux origines du métier</i> : renouer avec une prétention initiale du métier (Moulin et al. 1973, p.16) (enjeu socio-historique)
<i>aux autres professions concurrentes</i> (ingénieurs, techniciens, économistes, etc.) au sein de la maîtrise d'œuvre ou du champ l'urbanisme		<i>à certaines normes et aux valeurs du référentiel de l'urbanisme contemporain</i>
<i>aux confrères dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme</i> puisque'elle permet l'affirmation d'une subjectivité, d'un « moi je »	<i>tensions</i>	<i>aux confrères</i> : l'intellectualisme est un des axiomes du référentiel de l'architecture contemporaine
		<i>aux usagers et habitants</i> : approche plus proche de vécu et de la quotidienneté

Durant la seconde partie de cette thèse, les enjeux de la réémergence et de la promotion de la figure de l'architecte-intellectuel et leur mise en perspective d'un point de vue socio-historique avaient été précisés. Il convient d'effectuer ici succinctement le même travail pour cet autre pivot de l'identité professionnelle que représentent la sensibilité et l'émotion. Ces deux maîtres mots de l'architecture contemporaine sont revendiqués plus ou moins implicitement par tous les acteurs étudiés. Que ce soit par le biais des références ou par l'emprunt de procédés littéraires, l'utilisation de la littérature permet à la star de jouer pleinement cette carte de la sensibilité et de l'émotion.

D'un point de vue historique la sensibilité et l'émotion constituent d'excellents arguments, d'excellentes ressources pour se positionner d'une manière profondément distinctive par rapport aux prédécesseurs modernistes. Poursuivant l'idée de progrès (Le Dantec 1992, p.156), ces derniers en effet revendiquaient l'inscription dans une démarche cartésienne et technique. Ils prétendaient se livrer à « *un exercice savant de l'architecture* », « *aversion pour l'architecture gothique* ». À cet égard, Michel Ragon constatait ironiquement pour les modernistes au début des années 1970 que « *tous veulent être des scientifiques* » et que par conséquent, « *l'architecture n'est plus l' "art de bâtir", mais, dit-on, "la science de construire"* » (Ragon 1971, p.105).

Influencé par de grands poètes ou penseurs (tels que Gaston Bachelard, ou Martin Heidegger pour qui habiter n'apparaissait pas simplement synonyme de se loger et avait aussi une dimension anthropologique) invitant à une démarche plus sensible, les architectes contemporains prirent donc leur distance avec une conception rationaliste et scientiste de l'architecture et de l'urbanisme. Selon certains observateurs, l'émotion serait l'un des principaux moteurs de l'architecture, de son fonctionnement qui « *cherche à faire bouger quelque chose à l'intérieur de l'individu, elle cherche à "émouvoir"* » et « *s'adresse aux sentiments de l'individu.* » (Renaudie 2000, p.136). Aussi en utilisant des références littéraires, les grands architectes-urbanistes affichent des sources d'inspiration et d'émotion sensibles. Les procédés stylistiques littéraires éloignent le discours du traité technique pour le rapprocher du langage littéraire et poétique.

La sensibilité et l'émotion entrent également en résonance avec les préoccupations contemporaines des acteurs du champ de l'urbanisme. Yves Chalas a démontré en effet combien la société contemporaine pouvait se lire comme une « *société d'incertitude* » dans laquelle « *la décision rationnelle* » était devenue largement « *insuffisante* » pour justifier l'action (2004, p.232). La technique et la science sont désormais considérées avec une certaine « *défiante* » (Id., 2004a, p.325) par la société civile. Entendu qu'elle semble au final engendrer autant de problèmes qu'elle n'apporte de solutions, la technique par exemple s'avère davantage perçue comme problématique, sur le mode de l'« *ambivalence* » (2004, p.233).

De fait, l'urbanisme s'est adapté à ces changements sociaux et à cette crise de confiance en la science et la technique. Par conséquent, les approches d'un certain nombre des acteurs de ce champ se font plus sensibles. La promenade et l'observation font désormais partie des « *méthodes préconisées par une partie des urbanistes contemporains* »¹ (Novarina 2004, p.68). L'« *urbaniste* » se plaît parfois à adopter le comportement du promeneur, le géographe (White et al. 2004) ou le sociologue (Blanc 2003), le ton du poète ou du romancier. La démarche d'une figure de faiseur de ville italien (dont l'influence apparaît très importante dans le champ français) exprime réellement l'articulation entre approche scientifique et sensible. Pour comprendre la ville et agir sur les espaces qui la constituent, Bernardo Secchi s'efforce en effet de « *faire travailler ensemble des disciplines s'ignorant d'habitude, faire collaborer des photographes, des écrivains, des musiciens, des artistes* » et ainsi de « *réévalu[er] le rôle de la pensée sensible et de la distanciation* » (2004, p.123).

¹ Gilles Novarina cite l'exemple des « *expériences d'atelier urbain conduites par le cabinet grenoblois "Arpenteurs" dans différents quartiers d'habitat social* » et « *la volonté exprimée par les situationnistes des années 1970 de restituer une approche sensible de la ville à travers des pratiques dites de dérives urbaines* » (2004, p.68).

Plus largement, comme le lecteur s'en souvient certainement, dans la troisième partie de cette thèse en évoquant l'art du *story-telling* chez les faiseurs de ville stars, j'avais eu l'occasion de rappeler que la communication sociale dans le contexte contemporain privilégie désormais le « *registre émotionnel* » (Cotteret 1997, p.29). Par rapport à l'époque moderniste, la période contemporaine s'avère en effet marquée par un changement de référentiel et des techniques de persuasion qui lui sont associées. Un glissement s'est opéré de la toute puissance du *logos* (la rationalité) vers une logique dans laquelle le *pathos* (capacité à émouvoir le destinataire) et l'*ethos* (l'image que le locuteur donne de lui-même au travers de son discours) s'avèrent désormais prépondérants. Aussi, l'adoption et surtout la mise en scène d'une démarche plus sensible accordant une place importante à l'émotion permet aux grands architectes-urbanistes de s'inscrire dans une certaine tendance sociale et de donner l'impression de répondre à une partie des attentes de la société civile.

Tout comme la figure de l'architecte-intellectuel, l'approche sensible et l'émotion constituent donc un axe fort de l'identité des grands architectes-urbanistes, l'une de ses charnières. La revendication d'une posture d'intellectuel et d'une démarche sensible assure en effet avec succès un positionnement transversal. Elle permet de répondre aux nécessités de la distinction et de la conformité dans les divers systèmes d'acteurs auxquels ces acteurs se trouvent confrontés et avec lesquels ils ont à composer pour construire des espaces urbains.

« Il y a un malaise sur le statut même des architectes, écartelés entre une "logique de l'œuvre", une "logique du produit" et une logique "de service". »

Serge Renaudie (2000), « L'individu, l'autre et l'architecte », p.129.

« Le statut de l'architecte en fait une espèce de Centaure, mi-artiste, mi-ingénieur, régnant en maître sur un chantier, mais partageant l'œuvre entre divers spécialistes et les entreprises. »

Michel Cantal-Dupart (1994), *Merci la ville*, p.90.

1.1.3. La problématique¹ de l'art et de la création, une ressource à manier avec précaution

Le positionnement sur la question de l'art et de la création des grands architectes-urbanistes apparaît donc particulièrement ambigu. De nombreux extraits de discours ont permis de constater en effet en seconde partie que le statut du créateur et de l'artiste s'avérait souvent explicitement rejeté par les grands architectes-urbanistes dans leurs discours publics. Ce qui semblerait confirmer ce que Jean-Louis Violeau analysait comme le « *masque du poète* » (2005, p.95), comme une rupture « *avec le mythe de l'œuvre unique, de l'architecte démiurge* » déclarant « *la mort-de-l'auteur* » (2005, p.364).

¹ L'art et la création ne se résument en effet pas à une simple question pour les grands architectes-urbanistes. Ils prennent l'allure d'une véritable *problématique* qui soulève un ensemble de difficultés et d'enjeux complexes que ces acteurs se doivent d'affronter, de penser, et sur lesquels ils se doivent de prendre subtilement position.

Pourtant une analyse approfondie des utilisations de la littérature révèle combien en réalité ces acteurs tentent paradoxalement constamment mais implicitement de s'installer dans cette posture de créateur, d'artiste. Tout comme les procédés littéraires, les références permettent en effet l'affiliation à une démarche sensible, relevant du champ des émotions, de la subjectivité dont l'intuition et la révélation constituent des moteurs. Véronique Biau dans sa thèse sur le système de consécration en architecture et l'émergence de nouvelles élites observait d'ailleurs chez ce groupe d'acteur une résilience forte de cette problématique de l'art et de la création.

Loin d'apparaître comme un défaut de stratégie, cette ambiguïté entretenue sur la problématique de l'art tantôt remise en cause, tantôt conservée comme support de mise en scène constitue une véritable ressource. La prise de distance apparente par rapport à cette problématique, tout comme sa conservation comme logique de fonctionnement et de mise en scène implicite semblent en effet représenter l'une et l'autre tout autant d'enjeux qui expliquent cette ambiguïté. Le tableau suivant permet de synthétiser la diversité des positionnements par rapport à différents groupes d'acteurs qu'assurent la remise en cause explicite de la problématique de l'art et de la création, mais aussi son adoption implicite. Il met aussi en évidence les tensions qui peuvent exister entre certains de ces enjeux, la posture des grands architectes oscillant constamment entre distinction et conformité par rapport à ces différents groupes d'acteurs.

Tableau 17 :
Les enjeux d'un positionnement ambigu sur la problématique de l'art
et du statut de créateur

La problématique de l'art, de la création, le statut du créateur		
adoption implicite		remise en cause, distanciation explicite
<i>Conformité par rapport aux origines du métier</i> (Moulin et al. 1973, p.15) (enjeu socio-historique) + <i>Distinction des prédécesseurs modernistes prônant une approche techniciste et scientifique</i> (enjeu socio-historique)	tension	<i>Distinction par rapport à la figure de l'architecte-artiste version « bozart »</i> (Violeau 2005) (enjeu socio-historique)
<i>Conformité avec une des facettes de l'urbanisme envisagé comme « art urbain »</i> (J. Gaudin 1991)	tension	<i>Revendication d'une approche relationnelle, affirmation de la dimension sociale du travail architectural et urbanistique, de la prise en compte des habitants et des autres professions avec lesquelles l'architecte interagit</i>
<i>Distinction de professions concurrentes</i> (ingénieurs, techniciens, économistes, etc.) au sein de la maîtrise d'œuvre ou du champ l'urbanisme		
<i>Distinction des confrères dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme : affirmation d'une subjectivité, d'un "moi je"</i>		
<i>Distinction par rapport aux usagers</i> → affirmation d'une compétence professionnelle et individuelle spécifique		

Tout autant que la dimension intellectuelle, la problématique de l'art et de la création représente historiquement un enjeu fort pour les architectes. Dès le XV^e siècle, dès l'émergence du métier, revendiquer un statut de créateur, d'artiste a constitué un moyen de se distinguer de métiers plus manuels (Moulin et al. 1973, p.15). L'objectif était d'« accéder à un statut de dignité identique » à celui des littéraires (*Id.*, 1973, p.15). L'art et la création correspondent donc à une facette du métier, à un de ses éléments clés qui ont assuré la construction de l'identité professionnelle et sa légitimation sociale.

Aussi importante soit-elle, cette caractéristique entre pourtant en contradiction avec un autre aspect fondamental, la dimension relationnelle, la « *logique de produit* » et surtout « *de service* » (Renaudie 2000, p.129) de l'activité architecturale. Loin d'être un créateur isolé, l'architecte apparaît en effet comme un individu intégré dans un système d'acteurs et de d'action complexe. Par ailleurs, le produit architectural est destiné à être vécu, approprié, utilisé par des habitants et usagers. Cette destination sociale entre donc également en contradiction avec une conception artistique du métier puisque comme le remarquait Jean-Pierre Frey, elle implique une certaine « *transcendance de l'ego architectural* » (2001, p.29).

Aussi, cette « *ambiguïté fondamentale du statut de l'architecture* », d'un « *art utile* » (Moulin et al. 1973, p.26), d'un « *art social* », « *finalisé par un usage collectif* » (Le Dantec 1984, p.88) entraîne des contradictions dès la constitution du métier puisqu'en réalité, « *la distinction entre l'architecte et le maître-maçon, travailleur manuel, la distinction entre l'architecte et l'entrepreneur, homme de l'argent, sont pourtant, dans la pratique, loin d'être absolues* » (Moulin et al. 1973, p.22). Au final, au début du Quattrocento, c'est donc une logique hybride qui semble fonder le métier de « *l'architecte-artiste, suprême démiurge, [qui tout à la fois] est un savant, un ingénieur et un intellectuel* » (Id., 1973, p.17). Historiquement, l'identité professionnelle s'avère donc plurielle, à la croisée de différents domaines de savoirs. Elle repose sur différentes facettes qui entrent plus ou moins en tension et sont plus ou moins inhibées ou revendiquées selon les époques.

La problématique de l'art, le statut de créateur ont ainsi constitué un enjeu d'existence puis de survie du métier. Lors de l'âge d'or du modernisme qui, fasciné par une approche profondément technique, rationaliste et scientiste, rapprochait l'architecte de la figure de l'ingénieur, bien qu'inhibée, cette question de l'art et de création ne pouvait être complètement oubliée. L'architecte « *affairiste* », travaillant pour la promotion privée « *ne serait-ce que pour maintenir et sauvegarder sa position dans le circuit de production, [...] ne [pouvait] pas dépouiller le masque de l'architecte et renoncer au fonds de discours commun à l'ensemble de la professions* » (Id., 1973, p.269). Le statut d'artiste, de créateur s'apparente en effet à une garantie de distinction professionnelle et permet l'affirmation d'une compétence spécifique de l'architecte. Aussi, lors du règne modernisme comme à chaque époque, l'architecte se trouve tiraillé entre « *logique de l'œuvre* », « *logique du produit* », « *logique de service* » (Renaudie 2000, p.129).

Dans le contexte actuel, une certaine prise de distance s'observe dans les discours par rapport à cette question de l'art et de la création. Les déclarations sur le rejet de cette logique artistique, la prise de distance par rapport à une architecture pensée comme acte de création recouvre de nombreux enjeux. Elles permettent aux architectes contemporains de se distinguer des prédécesseurs rattachés à l'École des Beaux-Arts qui souffraient d'un certain déclassement et avaient perdu la confiance du grand public. En mettant explicitement l'accent sur la perspective relationnelle, sur la « *logique de service* » (Renaudie 2000, p.129), les grands architectes-urbanistes contemporains augmentent ainsi le potentiel d'acceptation sociale de leurs productions.

Cependant, les références littéraires et l'adoption d'un style discursif à même de mettre en scène une subjectivité, la sensibilité d'une personnalité architecturale et de décliner ses émotions trahissent également la rémanence d'une architecture pensée comme art et d'un architecte comme créateur, démiurge. La relation à l'art et de la création s'avère donc une nouvelle fois profondément ambiguë. S'installer discrètement dans la posture du créateur et de l'artiste grâce à l'utilisation de références ou de procédés littéraires répond à de nombreux enjeux :

- Une telle attitude permet en effet de se référer à un axe structurant de l'identité professionnelle qui assure une certaine distinction par rapport aux autres professions concurrentes au sein de la maîtrise d'œuvre ou de l'urbanisme.
- L'identité artistique et créative constitue aussi un argument de distinction interindividuelle et un ressort de la différenciation avec les pairs dans un contexte de concurrence très forte. Jean-Pierre Le Dantec analysait ainsi l'architecture contemporaine

comme relevant d'un « *baroque* », c'est-à-dire, non pas d'un « *style* » commun à tous les architectes comme dans le « *style international* », mais comme « *démarche* », « *multiple, polycentrique, insaisissable* » englobant des individualités aux styles distincts mais relevant d'un même référentiel (1992, p.238).

- Au-delà de la distinction d'avec certaines professions plus techniques ou scientifiques et d'avec les architectes modernistes fascinés par une approche rationaliste, la problématique de l'art constitue aussi un enjeu de positionnement dans le champ urbanistique contemporain où elle rencontre un certain écho. En effet, Jean-Pierre Gaudin observait combien le « *terme [d'art urbain] connaît un regain d'actualité aujourd'hui* »¹ (1991, p.10) et constitue un témoignage du fait de « *l'idée que la démarche urbanistique puisse s'apparenter au registre du sensible sans pour autant s'y résumer* » (Id., 1991, p.11). Un texte d'Alfred Agache² reproduit par Jean-Pierre Gaudin définit l'urbanisme à la jonction entre l'art et la science puisqu'il « *comporte une part d'intuition, une part d'invention* » (Id., 1991, p.30). Ce constat d'une recrudescence d'une approche soucieuse d'articuler art et science se voit confirmé par les analyses de Gilles Novarina qui observe que l'analyse des urbanistes contemporains tente d'articuler des « *modalités différentes de compréhension des phénomènes extérieurs* »³, de les faire « *converger* » (2004, p.69).

Tout comme l'architecture en effet, dans une certaine mesure, l'urbanisme se situe au croisement de différents axes qui entrent en partie en tension. Comme l'architecture, il défend quelques prétentions de se situer à l'interface, à l'articulation entre différents champs de connaissance et d'action sur l'urbain et la ville. Dans son ouvrage de synthèse sur l'urbanisme, Pierre Merlin expliquait combien son « *statut épistémologique* » (2005, p.56) pose question et combien il apparaît tiraillé entre la problématique de l'art, celle de la science et de la technique. Le statut de l'urbanisme fait d'ailleurs l'objet de luttes et de tentatives d'accaparement par les différentes professions qui s'en réclament. Sa définition légitime constitue un enjeu de pouvoir. Aussi, le positionnement ambigu sur la problématique de l'art et de la création des grands architectes-urbanistes semble constituer un excellent moyen d'occuper des places intéressantes au sein de ce champ urbanistique.

La stratégie de positionnement sur la question de l'art et de la création implique une tentative de dépassement des contraires, une véritable « *dialectique* » (Chadoin 2007, p.352). Elle consiste à « *réussir à faire un acte d'architecture singulier et autonome, comme cela est valorisé dans la profession, dans un contexte de commande où semble s'imposer plutôt retrait et humilité* » (Id., 2007, p.353). Cette ambiguïté de positionnement laisse donc penser que l'architecture contemporaine souhaite s'inscrire dans une stratégie de l'entre-deux, une stratégie de l'« *invention négociée* » (Eveno in Contribution collective du comité d'orientation et al. 2000, p.10).

¹ Selon Jean-Pierre Gaudin en effet, très utilisé au début du siècle jusqu'avant la seconde guerre mondiale et confondu avec celui d'urbanisme, le terme était tombé en désuétude pendant l'âge d'or du modernisme, qui lui préférait les termes de « *science* » ou de « *technique* », avant de revenir en force pour la période contemporaine (J. Gaudin 1991, p.9).

² Conférence à l'exposition La Cité Reconstituée, *Rapport Général*, juin 1916.

³ Pouvant relever selon Gilles Novarina de l'écologie, des sciences du vivant, la géographie, l'histoire, de la sémiologie ou l'esthétique, « *la cartographie des usages du sol, l'étude des milieux naturels et de la pression anthropologique qu'ils supportent* » ou encore « *des textes littéraires ou [...] des œuvres d'art* ».

« Notre époque voit se préciser les diverses poétiques de l'œuvre "ouverte", »

Umberto Eco (1965), *L'œuvre ouverte*, p.163

1.1.4. Cultiver le flou : construire le discours comme une « œuvre ouverte »

Pour répondre aux enjeux pluriels du positionnement, les procédés littéraires présentent d'autres atouts. Ils permettent de cultiver l'ambiguïté de certains termes-clés fortement récurrents dans les discours. La star se plaît à utiliser un vocabulaire parfois vague voire polysémique. Donnés à voir comme des principes fondamentaux de la pensée de ces acteurs, certains termes régulièrement utilisés présentent plusieurs sens possibles, leur interprétation reste incertaine. Dans un retour réflexif sur les discours de ses confrères, David Mangin donne en entretien l'exemple du mot « tour » particulièrement à la mode depuis quelques temps, dont usent et abusent les faiseurs de ville en se gardant bien de le définir clairement :

« Les architectes, ils ont tendance à être à la fois très précis et parfois très imprécis dans les concepts qu'ils utilisent, ou dans les détours des mots pour séduire, ils sont très bons pour ça, mais évidemment que personne ne sait de quoi on parle. Le mot tour par exemple dont on parle beaucoup, personne ne sait de quoi on parle. On ne peut pas comparer des tourettes de 20 mètres simplement parce qu'elles ont une proportion verticale avec des tours de 50 m de logements comme il y en a beaucoup à Paris déjà, avec des tours de 120 m ou des tours de 300 m, c'est vraiment pas... »

Ce flottement sémantique qui entoure certains termes laisse une porte plus largement ouverte à l'interprétation du destinataire que ne pourrait le faire un concept clairement défini, dont le sens serait en partie arrêté ou du moins restreint par le producteur du discours. Cette flexibilité maximise les différentes possibilités de réception des discours des vedettes. Elle constitue donc une excellente ressource pour répondre aux enjeux de la contextualisation élargie¹, à différents contextes de réception et différents groupes d'acteurs et individus auxquels le discours entend s'adresser. Afin d'analyser plus précisément la manière dont les grands architectes-urbanistes cultivent un certain flou et l'utilisent comme ressource de « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33), il convient de prendre deux exemples particulièrement significatifs de ce phénomène que sont le terme de « *contexte* » et celui de « *poésie* » appliqués à l'architecture et d'analyser combien ceux-ci sont reçus de manière fortement différenciée par différents confrères.

¹ Que j'avais définie lors de la seconde partie de cette thèse dans un chapitre introductif sur les discours des grands architectes-urbanistes.

Le « contexte » : quatre lectures divergentes de l'approche contextuelle de Jean Nouvel

Au cours des entretiens ou dans leurs discours publics, les architectes évoquent souvent leurs confrères et leurs méthodes. Les quatre témoignages qui suivent permettent de mesurer l'importante variabilité du sens du mot « contexte » que se plaît si souvent à employer Jean Nouvel pour définir son approche architecturale. Ces interprétations apparaissent extrêmement différentes voire parfois antagonistes.

Une analyse stratégique et une lecture distanciée et dubitative :

Lors de l'entretien avec David Mangin, alors que je l'interroge sur l'utilisation du mot « contexte » par les grands faiseurs de ville contemporains, celui-ci choisit de me répondre en prenant le cas emblématique de Jean Nouvel et souligne l'ambiguïté, l'obscurité qui entoure ce terme :

« - On parle énormément du contexte, mais en fait, même les architectes qui se distinguent complètement par rapport au contexte [interruption]

- Par exemple le positionnement de Nouvel, il est assez tactique par rapport à ses concurrents, à son groupe de concurrents à lui, parce que chacun est dans une sphère de concurrence. En défendant l'hypercontextualisation, c'est une façon d'essayer de se démarquer de gens qui seraient plus, de formes de stars qui seraient plus dans le générique ou dans la recherche purement d'objets plus spectaculaires dans sa prouesse technique pure, dans son effet pour lui-même. Ce qui ne l'empêche pas lui-même d'être... on ne comprend pas très bien effectivement ce qu'il veut dire par contexte, certainement ! »

Une lecture sur le mode de l'attaque virulente :

Sur le mode de la critique mordante et sanguine, non sans emportement, une autre vedette dénonce en entretien l'utilisation que Jean Nouvel fait du terme "contexte". Ayant l'ambition d'être à l'origine d'une approche plus contextuelle de l'architecture, d'avoir été précurseur en la matière, ce confrère l'accuse tout d'abord d'avoir plagié son propre discours avant de mettre en cause le caractère extrêmement flou et malléable de cette notion passe-partout :

« C'est les mots menteurs ! L'escroquerie du discours architectural alors ça c'est fabuleux ! Par exemple, ils m'ont peut-être entendu quelques fois, alors ils savent un petit peu, alors quelques fois, ils se mettent à parler du "contexte", alors c'est "contextuel" ! Alors un type comme Jean Nouvel parle du contexte. Ce qui est une aberration parce que c'est un type qui s'en fout complètement, qui chie dessus quoi ! Je deviendrais grossier tellement c'est quelqu'un qui n'a rien... Il ne sait pas d'abord ce que ça veut dire le contexte, le contexte quoi, c'est un gros mot quoi ! Contexte linguistique ? Contexte quoi ? Qu'est-ce que c'est le contexte ?! C'est très compliqué ! Les linguistes à la rigueur pourraient parler un petit peu du contexte. Mais on sent si vous voulez, les mots sont menteurs, c'est Paul Cézanne qui parlait des "mots menteurs". [...] C'est qu'on arrive même à se demander ce que ça veut dire ! »

Une lecture admirative

Interrogé en entretien sur sa propre conception de l'architecture et du projet urbain, Christian Devillers en vient à assimiler sa démarche à celle de Jean Nouvel qu'il donne comme exemple d'architecture contextuelle. Sa lecture se situe à l'opposé de celle de l'acteur précédent et renforce donc un peu plus le constat du brouillard qui entoure le terme de « contexte » :

« Pour moi l'architecture est toujours située. Elle ne peut jamais se concevoir comme sur une page blanche, ou comme sur une table rase. Elle est toujours située dans une ville, ou à la campagne, mais enfin dans un site bien particulier. Et elle doit évidemment répondre à cette localité là, de façon précise. Donc on pourrait éventuellement me ranger dans les architectes "contextualistes" ou "contextuels" [rires]. [...] Un architecte tout à fait célèbre comme Jean Nouvel par exemple, revendique tout à fait légitimement d'ailleurs, parce que c'est vrai, cette attitude très contextuelle. Les projets de Nouvel sont, répondent toujours et de façon directe et parfois de façon assez géniale, parce qu'il a une espèce de capacité comme ça à trouver l'acte architectural qui va entrer en résonance très forte avec un contexte. Ça ne veut pas dire qu'il est mimétique, ça peut-être au contraire un rapport d'opposition ou..., mais tous les bons projets de Nouvel en tout cas, sont très très fortement en rapport avec le lieu [...] Alors... on peut mettre tout ce qu'on veut sous le mot contextualisme [...] je ne parle pas de mimétisme local, c'est-à-dire qui consisterait par exemple à faire des architectures qui ressemblent à toutes les architectures de la ville, comme un pastiche... non, ça ce n'est pas du contextualisme, c'est du mimétisme je dirais... Le contextualisme, c'est une architecture qui est faite pour réagir et agir sur un lieu, sur un site, sur un espace donné [...] Tous les bons architectes, évidemment, sont dans ce rapport avec le lieu ou avec la ville, qu'ils réinterprètent d'une façon ou d'une autre, encore une fois, pas forcément par imitation, parfois, parfois en modifiant, parfois en prenant éventuellement, enfin je ne sais pas, en s'opposant, parfois en..., etc.

- En prenant position ?

- Toujours en prenant position évidemment. »

Une autre lecture révérencieuse

Dans un entretien accordé à Frédéric Edelmann, l'architecte portugais contemporain Alvaro Siza propose une lecture également très positive de l'approche contextuelle de Jean Nouvel dont il admire la pertinence. Il renforce ainsi la légitimité de l'architecte français à utiliser ce terme pour qualifier sa démarche.

« On le juge sur la légèreté des matériaux, l'usage du verre. Mais c'est trop facile de lire ça littéralement, comme une architecture qui se présente hors du contexte ! Ses logements, à Nîmes ou ailleurs, apportent beaucoup aux situations urbaines, indépendamment de leurs matériaux et de leur langage » (Siza Vieira 2003, p.222).

La déclinaison des différentes lectures de l'approche contextuelle de Jean Nouvel que font quelques-uns de ses confrères permet d'apprécier combien le terme de « *contexte* » apparaît profondément polysémique. L'expression « *approche contextuelle* » semble évoquer par exemple une architecture prenant en compte, respectant l'existant, les caractéristiques du site et de son environnement. Dans ce cas, la rhétorique contextualiste de Jean Nouvel, dont les réalisations semblent parfois prendre le contre-pied du contexte, est taxée de véritable « *escroquerie* ». Cependant, la même expression s'avère également utilisée dans une acception beaucoup plus large pour désigner le rapport, quelle qu'en soit sa nature, avec l'existant. Cette définition extrêmement vaste permet de regrouper tout et son contraire puisqu'elle englobe à la fois la « *résonance* », comme l'« *opposition* » au contexte.

Le même flou semble entourer le qualificatif de « *poétique* » lorsqu'il s'avère appliqué à l'architecture. Qu'est-ce qu'au fond entend l'architecte lorsqu'il revendique une « *approche poétique* » ? C'est ce que semble se demander un certain nombre de grands architectes-urbanistes qui font part de leur incertitude dans le cadre plus intimiste de l'entretien.

La « poétique » de l'architecture, une notion tout aussi vague

Interrogé sur le phénomène qui consiste, chez les stars, à évoquer des réalisations comme relevant d'une « poétique de l'architecture », Bruno Fortier témoigne de sa réserve concernant l'utilisation de ce qualificatif et précise combien sa signification reste finalement profondément nébuleuse.

« Ca me semble une caractérisation très générale et très vague. Moi je n'emploie pas ce genre de choses. Une fois que l'on a dit ça, qu'est-ce qu'on a dit, qu'est-ce qu'on veut dire ? [...] Je vous retourne la question en forme de point d'interrogation. Je ne sais pas. Je ne dis pas que c'est idiot. Je dis simplement que c'est si général qu'on ne peut pas en tirer grand-chose me semble-t-il. [...] Il faut les écouter avec bienveillance quand ils parlent de la « poésie » et de l' « émotion » et aller voir si ça fait ce même effet. [...] On peut donc être *a priori* sceptique sur ce genre de discours qui me semble vague, sympathique, de parler d' « émotion », etc., sympathique et vague. »

Invitant à moins de rhétorique et plus de modestie, Philippe Panerai exprime également une certaine réserve concernant l'utilisation de ces termes de « poésie » et de « poétique » :

« - Je me rappelle d'une discussion avec Georges Perec pour qui j'ai beaucoup d'estime. [...] on était ensemble à un jury de diplôme d'architecture et il y avait un diplômé [...] d'une étudiante [...] qui se voulait très "poétique" et Perec lui disait "Il faudrait moins parler de poésie et davantage en faire !" et il dit "pour faire de la poésie, il y a trop d'adjectifs ! ". C'était un tout petit peu méchant, mais je crois assez à ça ! Je pense [...] que ce que nous pouvons faire professionnellement, c'est-à-dire des dispositions matérielles qui sont après ça habitées, autant les faire avec un peu de poésie, c'est-à-dire s'il n'y a pas à la fois un peu de gentillesse, un peu d'attention au sens des choses, etc. Mais en même temps, je trouve qu'il ne faut pas trop en parler, voilà. Je trouve qu'on ne peut pas passer son temps à écrire par la pensée au dessus des bâtiments : "Vous voyez là j'ai été poétique", c'est emmerdant. Je pense qu'il faut être un peu retenu sur l'expression que l'on a et puis après on peut aussi, il y a une très belle phrase de Gide qui dit en deux mots : "Si nous savons ce que nous avons voulu faire, nous ne savons pas si nous n'avons fait que cela. Et nous attendons du public qu'il nous révèle la signification de notre œuvre." Et je trouve que c'est très très juste, c'est-à-dire : oui on aimerait bien que tout le monde soit content [...] on aimerait que ça se passe bien, on aimerait même que les gens soient un peu heureux et que même s'ils ont une vie difficile, ce que l'on a fait contribue un peu de temps en temps... bon et c'est peut-être cela la poésie, mais je trouve qu'il faut être un peu modeste vis-à-vis de ça, et ne pas trop en parler. »

L'obscurité qui enveloppe certains termes semble donc assurer une certaine flexibilité au discours. De fait, elle constitue une excellente ressource pour permettre à l'architecte-urbaniste de se positionner d'une manière multiple. L'imprécision assure en effet un large éventail, une pluralité d'interprétations. Le discours reste ainsi largement ouvert à l'imagination du l'interlocuteur. Ces termes vagues correspondent à des « catégories faibles ou floues de raisonnement pour parvenir à penser ou à maîtriser des situations devenues incertaines, par trop éclatées ou paradoxales » (Chalas 2000, p.156). Loin d'être un défaut, une erreur de raisonnement, cultiver le flou constitue une véritable stratégie rhétorique, une condition de survie pour l'architecture et l'urbanisme, une forme d'adaptation « à un contexte

urbain devenu incertain » et à un déficit de légitimité de l'architecture et l'urbanisme contemporains (Chalas 2000, p.186). Empruntant le concept de « *pensée faible* »¹ proposé par Gianni Vattimo, Yves Chalas avait démontré en effet que, dans un contexte contemporain caractérisé par l'incertitude, « *seuls les systèmes flexibles, ouverts, à détermination minimale ou variable, ou encore à identité faible, c'est-à-dire des systèmes qui comportent eux-mêmes une dose non négligeable d'incertitude et d'indécidabilité, s'adaptent et peuvent prétendre à une relative efficacité* » (Id., 2000, p.156).

En ayant recours à des termes sibyllins, les grands architectes-urbanistes construisent donc leur discours comme une « *œuvre ouverte* » (Eco 1965), ouverte à l'interprétation du destinataire, à son imagination. Ces acteurs s'inscrivent par là-même dans une tendance actuelle qui consiste à cultiver le flou, la polysémie, la pluralité des sens, les possibles interprétatifs. Umberto Eco remarquait en effet que dans le contexte actuel s'observe une inflation de la problématique de l'œuvre ouverte. Selon le sémiologue, si le principe d'une certaine ouverture à l'interprétation du destinataire est inhérente à toute œuvre d'art, « *cette ambiguïté devient aujourd'hui une fin explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre* » (Id., 1965, p.10). S'observe donc dans les discours des grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme, cette tendance contemporaine à cultiver l'ambiguïté, la pluralité des interprétations puisque « *nous ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres "ouvertes", que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation* » (Id., 1965, p.17). L'obscurité qui enveloppe certains termes que les grands faiseurs de ville ne se lassent pas d'employer leur permet ainsi de répondre aux enjeux d'un positionnement multiple.

1.1.5. Des ressources spécifiques pour un positionnement sur un axe particulier

Comme le lecteur vient de le constater au travers des pages qui précèdent, l'utilisation de la littérature fournit de nombreuses ressources qui s'avèrent déclinables ou transversales et permettent au grand architecte-urbaniste de se positionner dans différents champs, de répondre à de nombreux enjeux. Elle procure cependant également des ressources plus spécifiques qui viennent conforter les réponses à une nécessité de positionnement particulier.

Quelques exemples peuvent être donnés pour illustrer ce type de ressources et analyser son mode de fonctionnement. Par l'usage de procédés stylistiques singuliers, l'adoption d'un style littéraire spécifique constitue une véritable marque de fabrique individuelle et assure la mise en scène d'une subjectivité. Elle répond par conséquent à l'enjeu d'une stratégie de distinction individuelle, d'affirmation d'une subjectivité et de différenciation par rapport aux autres acteurs qu'ils soient pairs, de professions concurrentes, ou encore acteurs "ordinaires". Dans une même perspective, les procédés de mise en scène d'une personnalité, de son histoire individuelle, de ses goûts, sa culture littéraire, de la mise

¹ Le terme de « *pensée faible* » avait été proposé par Gianni Vattimo dans son ouvrage *La Fin de la modernité* (1989, Seuil). Au « *contraire d'une pensée simple, d'une pensée pétrie de certitudes et orientée vers des perspectives d'avenir clairement tracées* », ce concept de « *pensée faible* » se résume selon Yves Chalas à « *une pensée plus incertaine, plus complexe, moins systématique et par là même moins polémique, moins constituée en doctrine* » (2000, p.152).

en récit et en images des réalisations et projets personnels qui visent à valoriser une œuvre au travers de l'utilisation de signaux de littérarité constituent également des ressources de distinction individuelle.

Répondant à un enjeu tout aussi spécifique mais cette fois-ci collectif et relatif au champ de l'architecture, la mobilisation de références littéraires répond aussi à la nécessité de désenclaver l'architecture et de l'ouvrir sur d'autres champs de connaissance, à un enjeu de réintellectualisation et de reconstruction de la légitimité professionnelle.

1.1.6. La logique de l'entre-deux : articuler les contraires

Les différents usages de la littérature permettent au grand architecte-urbaniste de construire son discours dans un entre-deux, dans un balancement entre des pôles opposés correspondant à des enjeux forts de positionnement. Différents couples antithétiques structurent ainsi la construction de l'identité professionnelle de cet acteur.

Moëlle épinière de ces discours, la principale tension qui les traverse est le couple distinction / conformité. Cette dialectique se retrouve à différents niveaux et organise notamment la mise en scène du rapport aux différents groupes d'acteurs avec lequel le grand faiseur de ville interagit, entre affirmation d'un « *moi je* », distanciation et revendication d'une certaine hétéronomie. Cette première dialectique constitue donc le mur porteur, la clé de la construction de l'image publique de ces stars comme j'ai eu l'occasion de le démontrer durant toute cette thèse.

Cependant, si son caractère fondamental doit être souligné, elle ne résume pourtant pas à elle seule cette stratégie de balancier, d'équilibriste qu'adopte la star. D'autres couples antithétiques jouent en effet également un rôle important dans ces discours. Olivier Chadoin observait ce qu'il analysait comme une « *tension des registres* », entre « *deux visions et deux régimes de discours sur la ville* » (2007, p.134) qui se manifeste par exemple dans une rhétorique entre « *ville / objet, urbanisme / architecture, collectif / individuel, civique / inspiré* ». Montravail a également mis en évidence d'autres couples antithétiques comme par exemple : celui de l'intuition et de l'émotion / intellectualisme, celui de l'innovation / respect du passé, ou encore celui de la tentative de « *geste* » / respect du contexte.

Le grand architecte-urbaniste apparaît comme celui qui arrive à articuler habilement ces différents registres, en proposant par exemple des notions telles que celle de l'« *objet contextualisé* » ou en adoptant une position ambiguë comme j'ai eu l'occasion de le préciser précédemment. L'enjeu est donc au final d'arriver à dépasser les contradictions, à les transcender dans un dépassement dialectique pour en faire le fondement, la clé de voute de son image publique, d'une identité éminemment complexe et plurielle.

Les différents types de ressources mobilisées permettent au grand architecte-urbaniste de répondre aux divers enjeux de positionnement auxquels il se trouve confronté. Elle conduit à analyser la stratégie de cet acteur comme complexe, ambiguë, plurielle et à envisager son producteur comme un véritable acrobate se prêtant à un jeu d'un positionnement subtil et amené à multiplier les tours d'adresse, d'équilibre pour arriver à ménager des enjeux et acteurs nombreux.

1.2. L'architecte-équilibriste ou la stratégie du « *multipositionnement* »

L'analyse des différentes ressources que fait émerger l'utilisation de la littérature amène à tirer un certain nombre de conclusions concernant la figure du grand architecte-urbaniste. Les pages qui suivent s'attacheront donc à préciser combien, en réponse à une pluralité d'enjeux et de système d'acteurs différents, la complexité de la *stratégie discursive* adoptée par cet acteur conduit à l'analyser comme un véritable architecte-équilibriste. Ce préambule posé, il conviendra de préciser comment, au travers de cette stratégie sophistiquée, la star apparaît comme un « *homme pluriel* » (Lahire 2001) articulant *différents registres d'action*. Enfin, pour se multipositionner, cet acteur fait appel à des axes forts de l'identité professionnelle et tente de se situer par rapport à ceux-ci entre *permanences et mutations*, ce qui conduira à questionner dans un dernier temps les éventuels invariants et à proposer quelques conclusions concernant ce métier et ses caractéristiques.

« La profession d'architecte n'apparaît pas démunie, mais bien active, dans la défense de son statut. L'observation de ce corps professionnel montre une étonnante permanence et capacité d'adaptation aux changements qui affectent son univers. »

Olivier Chadoin (2007), *Être architecte : les vertus de l'indétermination*, p.360.

1.2.1. Une position ambigüe, reflet d'enjeux complexes

Tout d'abord, force est de constater que le positionnement pluriel de l'architecte dans le contexte d'action contemporain a souvent été envisagé comme une faiblesse, une « *incapacité* » (Champy Florent 1999, p.29). Ainsi, Florent Champy expliquait que « *les architectes n'ont pas réussi à imposer une définition univoque et stable des compétences sur lesquelles fonder leur professionnalisation* » (1999, p.35). Il analysait cette « *absence d'unité* » comme un véritable « *handicap pour faire admettre leur point de vue par leurs interlocuteurs* » (*Id.*, 1999, p.36) qui lui permettait de conclure à l'affaiblissement de cette profession. Cependant, cette analyse peut paraître quelque peu paradoxale à plus d'un titre. Tout d'abord, ce même chercheur observe aussi que l'évolution du profil des architectes auxquels a recours la commande publique tend à privilégier l'architecte « *généraliste* », soit une figure professionnelle qui s'oppose à celle des « *architectes spécialistes des années 60 et 70* » (*Id.*, 1999, p.36) autrefois valorisée. Cette figure de l'architecte « *généraliste* » joue de l'équivocité, du pluralisme et de l'adaptabilité. De plus, l'architecture souffrant selon lui d'une « *déprofessionnalisation* », d'une carence identitaire Florent Champy invite en conclusion les architectes, pour assurer la reprofessionnalisation, à « *convaincre de leur capacité à prendre en compte dans leur travail tant les contraintes fonctionnelles et constructives que les ambitions esthétiques de leur client et la réalité urbaine* » (1999, p.37), soit à répondre à une pluralité d'enjeux et à se positionner d'une manière complexe. Or une telle analyse implique une définition de la profession intégrant des éventuelles contradictions, ambiguïtés, point de vue différents et à s'éloigner paradoxalement de la « *définition univoque et stable des compétences* » qu'il fixait pourtant comme enjeu pour « *fonder leur*

professionnalisation ». Enfin, comme s'est attachée à le préciser la troisième partie de cette thèse, une analyse approfondie des discours des stars de ce milieu démontre bien que ce positionnement pluriel que Florent Champy semble appeler de ces vœux, cette articulation de différents enjeux sont déjà largement intériorisés et pratiqués par ces acteurs qui construisent leurs discours pour y répondre et affichent ainsi des compétences plurielles.

Aussi, les analyses menées dans le cadre de ma thèse amènent à déconstruire une certaine représentation stéréotypée de la figure de l'architecte comme « *idiot du village* » (si les études urbaines et urbanistiques pouvaient constituer un village) en partie véhiculée par certains chercheurs versés dans les questions urbaines. Dans la continuité du travail d'Olivier Chadoin sur « *les vertus de l'indétermination* » (2007), elles conduisent bien plutôt à l'envisager comme un acteur habile, adroit dont les discours publics, sous couvert parfois d'une certaine banalité, apparaissent en réalité comme des œuvres virtuoses témoignant d'une stratégie de positionnement ingénieuse. Le pluralisme des compétences affichées dans les discours publics, le « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) semblent donc devoir s'envisager non pas tant sous l'angle du défaut que de la stratégie efficace. L'analyse des différentes ressources fournies par l'utilisation de la littérature dans ces discours a notamment permis par exemple de mettre en évidence que l'ambiguïté assure une certaine marge de manœuvre à l'architecte qui peut ainsi satisfaire des acteurs aux exigences contradictoires. En mettant en œuvre une stratégie de positionnement multiple, le grand architecte-urbaniste apparaît finalement sous les traits d'un équilibriste. Un funambule qui mesure les risques, les forces en présence à ménager, tente d'avancer sur un fil tendu en maintenant constamment son équilibre, en jonglant avec les contraires, et évite la chute à laquelle le menerait inévitablement une prise de position trop rigide.

C'est donc sous l'angle d'une stratégie subtile et efficace mais aussi difficile à tenir que peut-être envisagé le « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) que les grands faiseurs de ville tentent de construire dans leurs discours publics. L'ambiguïté de cette stratégie constitue en effet une réponse à la pluralité des groupes d'acteurs par rapport auxquels il doit se positionner et dont les intérêts n'apparaissent pas toujours aisément conciliables, voire même véritablement antithétiques. En adoptant la posture de l'équilibriste, l'architecte-urbaniste répond aux enjeux d'« *un processus d'interaction, qui met en co-présence une pluralité d'acteurs qui se confrontent à des conditions de perception et d'action, à des systèmes de connaissances et de valeurs, qu'ils redéfinissent en permanence, en les négociant entre eux* » (Crosta 2004, p.311). Les discours publics de ce producteur d'espace lui permettent ainsi d'afficher une « *position compatible avec la complexité sociale, conciliable avec la multiplicité des ordres de la réalité et de la diversité des pratiques urbaines* » (Genestier 1996a, p.180). Il s'agit donc pour cet acteur de mettre en scène son souci « *du pluralisme, de la recherche de synthèse, d'équilibre et du compromis* », soit des principes qu'Yves Chalas affirmait comme des enjeux fondamentaux pour l'urbanisme contemporain qui prend ses distances avec la logique de « *l'imposition, [de] la prise de décision autoritaire et surplombante* » (2004, p.329).

Entré dans le paradigme de la négociation, l'architecte-urbaniste s'assure ainsi un plus grand potentiel de séduction auprès de différents groupes d'acteurs. Aussi, bien que cette posture soit « *moins simple et moins intellectuellement confortable que celle du démiurge qu'affectionnaient tant les urbanistes* » (Genestier 1996a, p.181) et les architectes, elle assure à ces acteurs de meilleures conditions d'acceptabilité de leur discours, une plus grande adaptabilité aux différents acteurs auxquels il entend s'adresser. Ces grands faiseurs

de ville semblent avoir parfaitement mesurés que, pour agir sur la ville aujourd'hui « *l'éclectisme est la posture de rigueur* » et que, de manière stratégique, il convient certainement de privilégier la logique du « *chevauchement* », du « *croisement* », ou de la « *synthèse* », et de se livrer à une certaine forme de « *bricolage* » en « *recupèr[ant], actualis[ant] et articul[ant] des savoirs distincts* » (Claude 2006, p.201, 88).

L'ambiguïté de sa stratégie vient aussi du fait qu'elle s'avère traversée par une tension entre affichage d'une certaine hétéronomie, d'une conformité avec ces différents groupes d'acteurs auxquels le grand architecte-urbaniste s'avère relié et recherche constante de la distinction. Chacune de ces logiques répondant à des nombreux enjeux aussi importants les uns que les autres, le grand faiseur de ville se doit d'occuper une position quelque peu paradoxale. Du fait de cette intégration nécessaire de contradictions, la star se trouve dans une situation d'équilibre instable ou plutôt fonctionne selon le modèle de la « *stabilisation relative* » que Jean-Charles Castel analysait comme logique de fonctionnement pour l'urbanisme contemporain (2004, p.220). En expliquant que dans le contexte contemporain, finalement, « *tout équilibre est désormais considéré comme une stabilité relative résultant de l'interaction entre plusieurs mouvements de déséquilibre* » (Id., 2004, p.219), cet auteur proposait un constat qui semble largement applicable aux grands architectes-urbanistes. Au final, loin de l'univocité et de la stabilité que Florent Champy appelait de ses vœux, « *ce n'est plus l'image de l'équilibre statique qui prévaut, mais davantage celle du surfeur en équilibre sur la vague, porté par la vitesse des interactions* » (Castel 2004, p.219) et qui risque à tout moment la chute.

« Chaque personne se positionne d'une façon "multiple" dans des relations sociales qui dépendent d'identités sociales précises. Nous sommes ici dans la principale sphère d'application du concept de rôle social. »

Anthony Giddens (2005), *La constitution de la société*, p.35

1.2.2. Un jeu d'acteur « *pluriel* »

Le travail d'enquête mené dans le cadre de cette thèse amène donc au final à détruire l'artificialité de « *l'image d'un acteur individuel parfaitement cohérent et homogène* » et envisager bien plutôt sa « *complexité sociale* » (Lahire 2006b, p.720). Au terme de l'analyse, la star du monde de l'architecture et de l'urbanisme se dévoile sous les traits d'un « *homme pluriel* » qui « *se caractérise [...] par la multiplicité et la complexité des processus sociaux, des dimensions sociales, des logiques sociales, etc., qu'il a intériorisés* », comme un individu « *multisocialisé* », « *multidéterminé* » (Id. 2006, pp.344, 347). Le modèle d'analyse sociologique proposé par Bernard Lahire semble en effet parfaitement convenir pour décrire les grands faiseurs de ville. Insistant sur la « *pluralité des logiques d'action* » (Lahire 2001, p.16) ce sociologue a mis en évidence combien chez un même acteur coexistait différentes modalités de réflexion, de fonctionnement, d'action parfois dissonantes, antithétiques. Or, les discours publics de la vedette de l'architecture et de l'urbaniste s'inscrivent dans une stratégie de « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) qui traduit bien combien cet acteur apparaît « *fatalement porteur de schèmes d'action ou d'habitudes hétérogènes et même contradictoires* » (Lahire 2001, p.35). En effet, confrontés à « *des contextes sociaux*

multiples et hétérogènes » (Id. 2001, p.62), ces acteurs intègrent la contradiction, l'ambiguïté et la pluralité. Ils développent « autant de répertoires que de contextes sociaux pertinents » (Id. 2001, p.61) et tentent de répondre aux enjeux multiples auxquels ils se trouvent confrontés. Comme le précise le sociologue, le caractère pluriel de ces acteurs s'avère « le plus souvent compatible avec [...] l'illusion socialement entretenue de la cohérence et de l'unité du soi » (Id. 2001, pp.70, 76). Dans le cas des grands faiseurs de ville, il ne remet effectivement pas en cause la cohésion de leur image publique comme j'ai pu le démontrer en troisième partie.

Cependant, si le « *modèle de l'éclectisme* », d'« *individus culturellement hybrides ou composites* » (Id. 2006, pp.651, 145) proposé par Bernard Lahire éclaire pour partie le fonctionnement des grands faiseurs de ville, cette transposition trouve ses limites. En effet, selon ce chercheur, les individus vont être amenés à activer d'une manière différenciée selon les contextes et les interactions avec les acteurs les « *différents schèmes d'actions* » dont ils sont porteurs, qui composent leur « *stock* » (Id. 2001, p.62), la logique du recours à ces schèmes seraient donc celle de la « *mise en veille/mise en action ou d'inhibition/activation* » (Id. 2006, p.731). Or, les discours publics des grands architectes-urbanistes possèdent cette spécificité de prétendre à une contextualisation élargie, c'est-à-dire de pouvoir faire l'objet de différentes réactualisations dans des contextes de réception différents et donc pour des publics variés¹. Cet enjeu de construire une parole pérenne qui puisse séduire, toucher différents publics et s'inscrire dans l'Histoire oblige donc la star - non pas à s'adapter à un seul contexte spécifique et inhiber certains de ces « *schèmes d'action* » et en mettre d'autres en action comme l'expliquait Bernard Lahire pour d'autres acteurs - mais bien plutôt à tenter de les faire cohabiter, à les articuler et intégrer les contradictions et l'ambiguïté comme fondements même de ses discours publics. Ainsi, dans un même discours transparaît un certain « *pluralisme identitaire* » qui peut se lire comme un « *effet du nombre et de la diversité des systèmes d'action dans lesquels les architectes sont engagés* » (Tapie 1999, p.74).

1.2.3. Entre permanences et mutations

Par ailleurs, du point de vue socio-historique, comme Olivier Chadoin le concluait, « *l'analyse de cette profession montre qu'il n'y a ni effondrement, ni mutation, de ce groupe professionnel, mais, comme pour d'autres groupes sociaux, une combinaison de changements et de fragilités sur fond de permanence historique d'une forme symbolique : celle de la profession* » (2007, p.371)². Les grands architectes-urbanistes continuent en effet de faire appel plus ou moins explicitement à certains principes traditionnellement associés à la profession (figure de l'architecte-artiste, de l'architecte-créditeur, modèle de l'architecte-intellectuel, approche sensible et émotionnelle, etc.). Ils les combinent d'une manière inventive et en les articulant avec de nouvelles exigences telles que l'approche relationnelle, témoignant par là-même de mutations importantes au-delà de certaines permanences. Entre

¹ Un certain nombre de précisions avaient été fournies au lecteur dans la seconde partie de cette thèse concernant ces discours à prétention pérenne et la notion de contextualisation élargie.

² En proposant ce constat, Olivier Chadoin prend ses distances à la fois avec la thèse de Florent Champy qui soutient l'idée d'un « *effondrement* », et celle de Guy Tapie qui s'inscrit au contraire dans celle d'une mutation et d'une adaptation de la profession au contexte contemporain.

continuités et mutations, c'est donc au final une logique d'hybridation et de syncrétisme qui semble présider à la construction de l'image publique du grand faiseur de ville contemporain. Ménager certaines permanences assure le maintien de certaines compétences, activités et avantages traditionnellement attachés à la figure de l'architecte. Amorcer des évolutions permet le positionnement sur de nouvelles activités, garantit le renouvellement des compétences et une place dans des nouveaux secteurs à forts enjeux comme le projet urbain.

Inversant la problématique éculée en sociologie des professions du « *déficit* » pour caractériser la profession architecturale dans le contexte contemporain de la construction et de l'urbanisme, Olivier Chadoin envisage « *l'indétermination* »¹ sous l'angle du gain, comme porteuse de différentes « *vertus* ». Ce « *flou* », cette « *indétermination* », cette « *imprécision* » ou plutôt, serais-je tenté de rajouter, cette affirmation d'une pluralité de compétences, ce jeu sur différentes facettes de l'identité professionnelle assureraient donc aux architectes une « *grande capacité de repositionnement et de multipositionnement* » tout en préservant une « *unité minimale* » (Id. 2007, p.33). Loin d'être synonyme d'une déprofessionnalisation, ils constitueraient de véritables atouts pour tout à la fois le maintien et l'évolution de l'identité professionnelle. Selon ce sociologue en effet, le principal point fort des architectes dans la concurrence qui les oppose à d'autres professions au sein de la maîtrise d'œuvre architecturale ou urbaine repose sur la « *"culture" ou une "largeur de vue"* » associée à la profession, sur ce pilier de l'identité professionnelle ou pour le dire autrement, sur « *la force symbolique attaché au titre d'architecte, la croyance en la représentation généraliste et au talent de synthèse qui lui est attachée* » (Id. 2007, p.280).

1.2.4. La question des invariants : l'architecte, un métier d'interface

Au final, l'analyse de l'utilisation de la littérature par les grands architectes-urbanistes conduit à définir l'architecture comme un champ ouvert dont les acteurs tentent de se situer à la confluence de différentes formes de savoirs et savoir-faire. Profondément caractérisé par cette logique d'interface, par la nécessité d'un positionnement multiple, le métier d'architecte semble donc nécessairement impliquer un degré important de complexité et la recherche d'un difficile équilibre à maintenir entre de nombreuses exigences. Cette difficulté apparaît dès la formation selon Jean-Pierre Le Dantec (entretien).

« Les études en architecture sont les études surement les plus complexes qui existent. Pour avoir fait ce que l'on appelait (ce que l'on appelle toujours) les grandes écoles, je sais que les études en architecture sont beaucoup plus compliquées que ça dans la mesure où elles sont au croisement de quantité de choses quoi. C'est d'ailleurs pourquoi on a du mal à dire que c'est une discipline puisqu'elle est au croisement de pas mal de disciplines : à la fois qui vont de questions techniques, d'ordre technique et scientifique jusqu'à des questions d'ordre sociétal, littéraire, artistique, etc., en passant par la mise en forme de l'espace, l'apprentissage d'outils, de projets et de démarches, de l'histoire, etc., etc., etc. Enfin bref, un croisement très compliqué. »

¹ Olivier Chadoin reprend ainsi la thèse des « *vertus de l'indétermination* » proposé par Pierre Bourdieu dans *Le Sens pratique* (1980, éd. de Minuit, pp.426-438) qui soutient l'idée que l'indétermination loin d'être un problème peut s'envisager, au contraire, comme un atout.

Comme le lecteur a pu l'apprécier dans les pages qui précèdent, l'utilisation de la littérature permet le recours à un certain nombre de ressources qui reposent sur certains invariants de l'identité du métier et qui lui sont traditionnellement associés. Dans son travail sur les architectes et mai 1968, constatant également le retour de certains grands thèmes et le fait que les « *termes du débat ne semblent guère avoir été modifiés* », Jean-Louis Violeau concluait que ces motifs s'avèrent peut-être « *tout simplement intemporels et seulement réactivés par des contextes particuliers* » (2005, p.378). L'histoire d'une profession paraît ainsi être faite tout autant de variations que de permanences et parfois de retours en arrière. Pour les architectes de la génération 1968, le rejet de Modernité incarnée par les prédécesseurs immédiats amorçait le retour aux « *prémisses [de la Modernité] du début du siècle* » (Id. 2005, p.403). La nouveauté n'est parfois au fond qu'une réactivation d'un passé un peu lointain et oublié, « *c'est bien connu, se débarrassant de son père, on ne fait que remettre ses pieds dans les chaussures de son grand-père* » (Id. 2005, p.403).

Au-delà des variations historiques, certains axes se donnent à voir comme des invariants de l'identité professionnelle :

- la figure de l'architecte-intellectuel,
- la question du rapport avec d'autres domaines de savoirs,
- la figure de l'architecte-artiste, la problématique de l'art, de la production comme création,
- la place de la technique,
- l'approche sensible et émotionnelle,
- le rapport à l'environnement de la réalisation,
- la dimension temporelle (le rapport au passé, au futur),
- le rapport aux autres groupes d'acteurs (maîtrise d'ouvrage, professions concurrentes, acteurs "ordinaires") entre rapprochement et distanciation, identification et différenciation.

Ces thèmes sont repris par chaque génération avec des variations de positionnement sur chacun d'eux qui permettent la configuration d'un référentiel socio-historique particulier. Constituant différentes facettes d'un même métier, ils s'avèrent plus ou moins rejetés, remis en cause, inhibés ou au contraire revendiqués, ou encore faire l'objet d'un positionnement ambivalent selon les époques mais restent toujours des points de repères identitaires par rapport auxquels l'architecte se doit de se positionner. L'originalité de chaque référentiel repose donc en partie plus sur l'inventivité de l'assemblage que sur la nouveauté des thèmes et des axiomes convoqués.

Au final, ce sont donc le pluralisme identitaire, la variété des facettes du métier, la diversité des positionnements sur ces axes structurants et des configurations qu'ils rendent possibles qui semblent assurer la mutabilité du métier. L'architecte-équilibriste est donc cet acteur qui arrive à articuler des enjeux pluriels, à concilier les contraires. L'intelligence de cet être ingénieux et rusé repose sur ce que Jean-Pierre Le Dantec analysant l'architecte grec et remontant aux origines du métier, définissait comme « propre au propre au *tecton* » et donc « *polymorphe et rusée* »¹, privilégiant « *l'astuce* », tournée vers l'obtention de résultats pratiques » et ayant « *pour méthode l'approximation (éventuellement itérative) et, plus*

¹ S'éloignant de la « *mètis* » « *l'intelligence théorico-conceptuelle* ». Jean-Pierre le Dantec reprend ici des catégories d'analyse que proposaient Détienne et Vernant dans *Les Ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs*, Paris, 1974].

fondamentalement, le stratagème permettant de détourner à son profit des "réalités mouvantes qui ne se prêtent ni à la mesure précise ni au raisonnement rigoureux" (Détienne et Vernant, 1974) » (1992, p.81).

Aussi, le grand architecte-urbaniste contemporain apparaît comme un acteur manifestant une capacité certaine à recombinaison différents invariants de l'identité professionnelle, à les adapter pour répondre aux enjeux contemporains de la production des villes. L'utilisation des nombreuses ressources que lui offrent les procédés et références littéraires lui permettent de construire son discours de manière éminemment astucieuse et rusée. Cette stratégie, cet art de séduire et d'adaptation à la complexité du « *faire la ville* » contemporain implique une coordination de moyens pour assurer au discours de l'architecte une certaine force de persuasion et de séduction des différents groupes d'acteurs auxquels il se trouve confronté dans sa pratique professionnelle. Après avoir tiré les principales conclusions de l'enquête concernant les modalités de mises en scène des grands architectes-urbanistes, explicité les ressorts de leurs discours publics et complété l'éclairage de la scène publique, il convient donc maintenant de s'intéresser aussi à ce qui se passe dans les coulisses en dévoilant le dessous des cartes et d'entrer ainsi dans la fabrique des discours.

2. La fabrique des discours : les coulisses de la scène publique, l'envers du décor

Différents indices de l'utilisation de la littérature permettent d'apprécier les processus de construction des discours publics. Apparaissant parfois dans ces discours, quelques failles, quelques erreurs dans les citations de références littéraires trahissent certaines manières d'envisager son rôle et les normes auxquelles le grand architecte-urbaniste tente de répondre. Une attention à certaines sources, à la manière dont la star recherche et trouve les références littéraires qu'elle va exploiter donne également des indications précieuses sur les modes d'élaboration de ces discours. Par ailleurs, la confrontation entre l'utilisation des références littéraires dans les discours publics et les déclarations concernant les pratiques de lectures et les goûts personnels au cours des entretiens (et donc dans des discours plus privés) met en évidence des dissonances, des contradictions importantes. Enfin, des indices apparaissant dans les déclarations publiques mais aussi certaines conversations au cours des entretiens ont révélé que les grandes vedettes de l'architecture et de l'urbanisme n'étaient pas toujours les véritables auteurs de leurs discours. L'écriture de ces productions discursives publiques est parfois sous-traitée et confiée à des « *plumes de l'ombre* » (Faux et al. 1991), des petites mains, des écrivains au service de la star. Ce phénomène confirme un peu plus le constat de modes d'élaboration particulièrement sophistiqués, d'une division du travail extrêmement poussée et redoutablement stratégique.

2.1. Les « couacs »¹, les failles des discours publics

Une analyse minutieuse et systématique des références littéraires et poétiques dans les discours des grands architectes-urbanistes permet de mettre en évidence quelques fausses notes. Ces erreurs révèlent l'importance de normes, de conventions culturelles auxquelles la star tente à tout prix de répondre, au risque parfois de se tromper. Pour aborder ces failles des discours publics, je m'appuierai sur trois exemples donnés dans les encadrés suivants. Seront fournis pour chacun d'entre eux, les extraits de discours dans lequel le grand faiseur de ville se trompe dans la référence qu'il emploie, mais aussi, pour permettre à mon lecteur de se faire une idée précise de la nature de l'erreur, je donnerai également la citation et la référence exacte et proposerai une analyse succincte pour chaque exemple.

**Un « couac » de Pierre Riboulet :
« la cathédrale qui a, selon Victor Hugo, détrôné le livre »**

Le texte dont est extrait le passage qui suit est intitulé « La bibliothèque de Limoges », il a été publié dans Les Annales de la recherche urbaine en avril 1996 (n°70, pp.96-104) et également reproduit dans l'anthologie des discours de l'architecte, Écrits et propos (Riboulet 2003) :

« Autre aspect. La bibliothèque de Limoges est dédiée à la francophonie. Aux marches de la langue d'oc et d'oïl, c'est ici un creuset, un ferment. Au contraire de la cathédrale qui a, selon Victor Hugo, détrôné le livre, c'est l'écrit, c'est la langue. La bibliothèque, par son objet même a donc à voir avec ce monument culturel qu'est devenue au cours des siècles la langue française, dont l'une des composantes essentielles, on l'aura compris, est précisément le latin. Bonheur des fusions et des croisements. L'édifice sera fondé sur ses assises romaines, fécondé par elles comme le français l'a été par le latin. Formes et contenu, vieille mais toujours active catégorie esthétique, peuvent ici se rejoindre et nous garder du formalisme aussi bien que de l'aridité fonctionnelle. [...]

La bibliothèque d'enfants occupe au premier étage, au-dessus de l'accueil, un vaste plateau très vitré. On y accède directement par un escalier droit à partir du contrôle du prêt central, sans avoir à traverser la bibliothèque des adultes mais en étant en communication visuelle avec elle. La liberté du lieu, son ouverture totale vers la ville, l'installation d'une petite salle fermée oblongue en son centre pour les lectures à haute voix, font de ce lieu à lui seul une initiation à la lecture, aux trois âges de l'enfance et de l'adolescence. Il est certain que c'est là un enjeu majeur en rapport avec ce que je disais au départ de ce texte. Si le livre en effet doit survivre, c'est aussi du côté de l'enfance qu'il faut en acquérir la pratique. » (réf.17 et 18, Riboulet 2003, p.197-200).

Référence originale exacte :

¹ Je transpose ici une métaphore que Viviane Claude (2008) proposait pour analyser les rapports entre chercheurs et praticiens et qu'elle empruntait elle-même à Alfred Schütz (« Making Music Together. A Study in Social Relationship », in *Collected Papers II, Studies in Social Theory*, edited and introduced by Arvid Brodersen, Martinus Nijhoff, The Hague, photomechanical reprint, 1971, pp.159-178).

La seconde partie du « livre cinquième » de Notre-Dame de Paris de Victor Hugo est intitulée « Ceci tuera cela », elle s'ouvre sur les lignes suivantes :

« Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobait sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre : Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice » (2002, p.237).

Victor Hugo propose ensuite un long développement sur une vingtaine de pages de l'idée « qu'une puissance allait succéder à une autre puissance », que les propos de son personnage dans une histoire qui se déroule au Moyen-Age signifient que « la presse tuera l'église », et que l'archidiacre livre ainsi son « pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrit plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore » (2002, p.237).

L'écrivain défend donc la thèse d'une révolution liée à l'invention de l'imprimerie qui impacte fortement la manière dominante dont la société s'exprime. Selon lui, longtemps en effet l'architecture a été jusqu'au quinzième siècle « le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme », « le registre principal de l'humanité » et dans le passé, « on scella chaque tradition sous un monument », (2002, p.240, 246) avant d'être détrôné par le livre.

Analyse succincte :

Ce texte de Victor Hugo constitue un des grands incontournables dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, et ce d'autant plus qu'il a été érigé au rang des fondamentaux par Françoise Choay dans son anthologie de 1965 (qui fait office de véritable bible dans ces milieux professionnels). Il fait donc partie des œuvres littéraires que tout architecte est censé avoir lu et connaître. Aussi, quand Pierre Riboulet choisit d'y faire référence, il entend faire appel à un texte qui fait partie de l'horizon des destinataires de son discours, à un incontournable sur la question du livre et de l'architecture. Il commet pourtant une erreur monumentale, en inversant le sens de la phrase de Victor Hugo. Cette erreur semble pourtant passer relativement inaperçue puisque le texte sera publié tel quel deux fois, à sept ans d'intervalle, sans que personne ne la fasse remarquer à son auteur et que celui-ci s'en aperçoive et la corrige. Cet exemple permet d'apprécier que, si certains textes littéraires font effectivement partie des fondamentaux que la star se sent obligée de citer, elle ne les maîtrise pas forcément pour autant, pas plus que la plupart des destinataires. Cette illustration traduit donc bien l'importance des normes, des conventions dans le milieu, mais aussi le caractère construit, artificiel et parfois superficiel de la mise en scène de la grande vedette qui pratique l'intellectualisme en dilettante.

**Une attribution imprécise chez Renzo Piano :
« l'architecture qui chante », une citation de... Luciano Berio ?!**

« - Mon grand ami Luciano Berio disait, à propos de mon travail, que "parfois l'architecture parle, et que parfois elle chante". Qu'est-ce que ça veut dire ? Ca veut dire que l'architecture s'exprime avec un langage qui, quelquefois, en allant au-delà de l'aspect rationnel, logique, philosophique, peut devenir poétique et chanter. C'est vrai quand on y pense. Il y a des architectures qui chantent, au sens métaphorique du terme. Elles peuvent même, parfois, chanter réellement. Elles peuvent carrément émettre des sons, comme ce centre culturel des Kanaks, au milieu du Pacifique. »

(réf.16, Piano, Cassigoli 2007, p.147)

Texte original, référence exacte :

Dans Eupalinos ou l'Architecte, dans le dialogue fictif entre Phèdre et Socrate Paul Valéry fait dire à Phèdre dans une longue tirade devenue célèbre chez les architectes :

« Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? – Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Ceci tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses. [...] »

Ceux des édifices qui ne parlent ni ne chantent ne méritent que le dédain ; ce sont choses mortes, inférieures dans la hiérarchie à ces tas de moellons que vomissent les chariots des entrepreneurs, et qui amusent, du moins, l'œil sagace, par l'ordre accidentel qu'ils empruntent de leur chute... Quand aux monuments qui se bornent à parler, s'ils parlent clair, je les estime. » (1945, p.29-30).

Analyse succincte :

L'erreur ne porte cette fois-ci pas tellement sur le sens de la référence mais sur la source. Renzo Piano a retenu l'idée séduisante d'une « architecture qui chante », mais en attribue la paternité à son ami le compositeur italien Luciano Berio qui n'en est en fait qu'un relais et ne fait lui-même que la reprendre à Paul Valéry. Cet exemple est révélateur du fait qu'une référence littéraire, par sa force poétique, peut se transmettre au point de devenir une véritable matrice de l'imaginaire dans un champ social en perdant parfois son auteur. Renzo Piano rectifiera par la suite le titre. Il continuera d'user de cette référence dans ses discours publics mais en la rattachant désormais à son véritable auteur. Ainsi, dans l'ouvrage Penser la ville heureuse, il déclare à propos de sa réalisation pour le centre culturel Tjibaou en Nouvelle-Calédonie et des dix cases qui la composent, qui sont « construites en lames de bois d'iroko » et se donnent à voir comme une « sorte d'orgue géant jouant avec le vent » que :

« Selon Paul Valéry, certains bâtiments chantent – et même si malheureusement cela arrive peu souvent, il faut quand même essayer. Ceux-là émettent des sons, variant en fonction de leurs différentes tailles. » (Piano, Cassigoli 2007, p.24)

Chez Paul Chemetov, une fausse rectification
Baudelaire et la forme d'une ville : « les images de Paris s'effacent très vite »

Dans un entretien accordé à Philippe Genestier et Guy Burgel publié dans Villes en parallèle (n°12-13, pp.362-374) et qui allait être reproduit dans l'anthologie Paul Chemetov, un architecte dans le siècle (2002) se trouve un double « couac » : celui d'un des interviewers, suivi de celui de l'architecte sur une citation célèbre de Charles Baudelaire :

L'un des interviewers :

« Quelle est la durée historique des formes urbaines, au sens où vous l'avez entendu dans cet entretien, jusqu'à maintenant ? J'ai entendu à l'occasion de l'ouverture de la vidéothèque de Paris, à laquelle vous avez participé, que Baudelaire aurait dit : "Une forme urbaine vit moins que le cœur d'un mortel." Cela me semble hautement contestable et j'aimerais connaître votre opinion. Vous avez dit qu'au fond cela ne servait à rien en 1988 de refaire de l'haussmannien. L'haussmannien existe et la société d'Hausmann a disparu. Alors comment conciliez-vous finalement l'instantané des conditions de création d'une forme nouvelle, et d'autre part la durée de la forme urbaine, ce que l'on nomme quelquefois l'inertie matérielle du bâti ? »

Réponse de Paul Chemetov :

« Cette phrase de Baudelaire n'est pas exactement celle que vous dites. Elle veut sans doute dire que les images de Paris s'effacent très vite ; il est vrai que ce facteur d'oubli est inversement proportionnel au rejet systématique de toute nouveauté par le public. »

(réf.a", réf.56, Chemetov 2002, p.373)

La référence exacte :

La véritable citation se trouve dans les vers du poème Le Cygne paru dans le recueil des Fleurs du mal :

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) »

Un autre extrait du poème renseigne un peu plus sur le sens que le poète entendait donner à ces deux vers :

« Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. »

Julien Gracq allait emprunter ces premiers vers pour le titre de son roman, La forme d'une ville, autre incontournable de la bibliothèque des faiseurs de ville.

Analyse succincte :

Cet exemple est particulièrement intéressant puisque, dans l'entretien, les approximations et erreurs s'enchaînent, se succèdent. Connaissant parfaitement les usages du milieu architectural et urbanistique, sachant qu'il est de bon ton de fleurir son discours de quelques références littéraires, l'interlocuteur de Paul Chemetov tente d'afficher sa culture poétique sur la question urbaine, en recourant à une référence convenue, mais livre au final une citation très approximative. Tentant à son tour de montrer l'ampleur de sa culture littéraire et poétique, l'architecte s'efforce de corriger son interlocuteur en livrant au final une interprétation véritablement erronée de la citation de Baudelaire qui s'éloigne complètement du sens initial. Cet échange fournit donc un exemple de citation « pervers », d'un processus de réinterprétation de

l'œuvre initiale qui, au final, perd complètement sens originel, la réappropriation de la référence littéraire allant ici totalement à l'encontre de ce que voulait signifier le poète.

Ces quelques exemples permettent de comprendre à quel point les normes de la haute architecture qui correspondent à celle d'une « *haute culture* » (Lahire 2006b, p.13) apparaissent prégnantes et combien les grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme tentent de les exploiter à tout prix, se trompant parfois lourdement, commettant des fausses notes. Ces erreurs trahissent bien un certain envers du décor : faisant pourtant partie des « *incontournables* » (auxquels la star se sent obligée de se référer dans ses discours publics, qu'elle affiche publiquement comme un élément de sa culture personnelle), certaines œuvres littéraires ne semblent pourtant même pas avoir été véritablement lues et comprises, ou du moins, ne sont pas du tout maîtrisées par la vedette qui les exploite pourtant. Aussi, la figure de l'architecte-intellectuel extrêmement cultivé, se livrant à des lectures nombreuses, et se caractérisant par sa capacité à recourir à des références littéraires et culturelles nombreuses, à parler de tout, comprend sa part de mythe qu'une analyse approfondie permet en partie de déconstruire.

2.2. Le recours à des anthologies ou des intermédiaires pour trouver des références littéraires : un travail de troisième main

Par ailleurs, une attention particulière aux sources des références littéraires fournies par certains des acteurs étudiés met également l'enquêteur sur la piste d'un autre aspect spécifique de la construction des discours publics. Faisant preuve d'un certain pragmatisme dans leur recherche et leur utilisation de la littérature, les grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme ont recours parfois à des anthologies ou d'autres ouvrages incluant des fragments littéraires leur permettant de trouver rapidement et efficacement les références adéquates au sujet qu'ils entendent traiter. Ainsi, les références à des œuvres littéraires ou à leurs auteurs ne sont pas toujours des citations directes, de « *seconde main* » mais parfois de troisième main, les grands faiseurs de ville se servant d'intermédiaires pour trouver plus efficacement ce qu'ils recherchent. Afin d'administrer la preuve de l'existence de ce phénomène et d'en décrire un peu plus précisément les principales logiques, quelques exemples méritent d'être analysés.

Comme j'ai eu l'occasion de le démontrer dans la partie précédente, dans *L'amour des villes*, Bruno Fortier se plaît à faire référence de manière extrêmement fréquente aux romanciers engagés dans la défense des bâtiments anciens et de la ville historique. Plus de 19 citations de romanciers sont par exemple dénombrées, sans compter les références plus vagues au simple nom et à l'action d'écrivains. Une lecture minutieuse des notes de bas de page et des références bibliographiques révèle que ces références littéraires ont souvent été trouvées non pas dans les ouvrages des écrivains eux-mêmes, mais dans des ouvrages qui les citent et y font référence. Le texte de Nikolaus Pevsner, "Scrape an Anti-scrape – Attitudes to

Conservation”¹ a ainsi fourni une aide précieuse à l’architecte qui y a puisé de nombreuses références littéraires. Les ouvrages de Paul Léon, *La Vie des monuments français : destruction, restauration*², ou encore *Mérimée et son temps*³ constituent d’autres sources dont l’architecte s’est servi pour appréhender l’importance du rôle des écrivains comme Mérimée, Vitet⁴ ou Nodier par exemple concernant la sauvegarde des monuments historiques et desquels il a tiré un certain nombre des références utilisées dans *L’amour des villes*. De plus, Bruno Fortier évoque beaucoup les écrivains surréalistes. Une nouvelle fois, pour trouver ses références, l’architecte a eu recours à des intermédiaires notamment l’ouvrage de Marie-Claire Bancquart sur *Le Paris des surréalistes*⁵, ainsi que le texte d’Alain Meyer, « L’espace parisien littéraire en crise » publié dans *La Ville – Histoires et Mythes, Institut français de Littérature*⁶.

Cette pratique de la référence de troisième main, du recours à des anthologies ou des ouvrages de recueil ou d’analyse des textes littéraires se retrouvent chez d’autres architectes de l’échantillon étudié. Dans le livre *Versailles : lecture d’une ville*, les références à la littérature du XIX^e apparaissent extrêmement nombreuses et viennent très souvent à l’appui de la réflexion menée par Philippe Panerai et ses confrères. Apparaissant dans la bibliographie finale, un ouvrage renseigne sur l’origine probable de la plupart de ces références. Dans la catégorie « travaux de 3^e cycle menés dans le cadre de séminaires à l’École d’Architecture de Versailles (U.P.A.n°3) » de cette bibliographie figure en effet le mémoire de troisième cycle d’Isabelle de Boismenu sur *La pratique du logement dans la littérature au XIX^e siècle*, (juin 1977) dont Jean-Charles Depaule avait été le directeur. Cet exemple fournit donc un indice supplémentaire du travail sur la référence et de la complexité des pratiques d’intertextualité.

Pour évoquer le labyrinthe comme paradigme d’une certaine manière de concevoir la ville au Moyen-Âge, Henri Gaudin mobilise de nombreuses références poétiques qu’il trouve notamment dans une *Anthologie poétique du Moyen-Âge* qu’il cite à un moment de sa réflexion (H. Gaudin 1984, p.50). Dans *Considération sur l’espace*, il utilise également une citation de *La Curée* de Zola (réf.16, 2003, p.91) qu’il tire de l’ouvrage *Hausmann au crible* de Nicolas Chaudun⁷. Enfin, lorsque dans ce même ouvrage, l’architecte développe l’idée d’un « creux hospitalier » qui s’inspire de la conception japonaise de l’espace privilégiant le « contenu » (et non la « forme »), au « contenant » (contrairement à la conception occidentale), il s’appuie sur une citation du poète Xuan Jue du VIII^e siècle qu’il emprunte à l’ouvrage de François Cheng, *Shitao 1642-1707, la saveur du monde*, Phébus, 1998 » (réf.6, 2003, p.31).

¹ Publié dans *The Future of the Past: Attitudes to Conservation, 1174-1974* de Jane Fawcett (1976, Londres, Thames and Hudson, William Morris).

² 1951, Paris, Picard.

³ 1962, Paris, Presses Universitaires de France.

⁴ Louis, dit Ludovic Vitet est un homme politique et écrivain français qui fut inspecteur général des monuments historiques et a rédigé des rapports importants sur la question des monuments. En 1834, il démissionne de ses fonctions et laisse la place à Prosper Mérimée.

⁵ 1972, Paris, Seghers.

⁶ Université de Paris X Nanterre, s.d., pp.117-145.

⁷ 2000, éd. des Syrtes, p.84.

Ces quelques exemples montrent que la référence littéraire ne correspond pas forcément aux lectures de l'architecte, que celui-ci ne la puise pas nécessairement dans le rayon littérature de sa bibliothèque personnelle. Loin d'une intégration spontanée de phrases ou d'idées rencontrées au hasard des lectures littéraires, la référence revêt parfois un caractère quelque peu artificiel. Elle implique un véritable *travail* de recherche qui consiste à recourir dans certains cas à des intermédiaires et notamment des anthologies pour trouver d'une manière efficace et rapide les auteurs ou les œuvres sur une question que l'architecte entend traiter. L'architecte éprouve le besoin d'aller chercher des références littéraires pour enrichir ses discours publics, conforter sa légitimité. Pour ce faire, il n'hésite pas à s'aider d'intermédiaires qui lui fournissent les références littéraires ou poétiques adéquates. Cette mobilisation de références de troisième main dévoile une partie du travail de construction, d'élaboration des discours publics des grands architectes-urbanistes.

Si finalement assez peu d'acteurs étudiés indiquent explicitement le recours à des anthologies ou à des intermédiaires et que tous se refusent en entretien à reconnaître qu'ils utilisent parfois de telles aides, l'observateur peut légitimement penser que l'utilisation réelle des intermédiaires dépasse largement celle effectivement déclarée. Ce décalage entre pratiques effectives et pratiques assumées s'explique par le fait que le recours à des références de troisième main apparaît peu avouable, peu reluisante compte tenu de la forte volonté d'affichage d'une posture d'architecte intellectuel, d'élite culturelle que cultive les grands architectes-urbanistes. La lecture, et notamment la lecture poétique et littéraire, est une des activités les plus prestigieuses qui permet de conforter cette posture (comme j'ai eu l'occasion de le démontrer dans la seconde partie de cette thèse). Reconnaître le recours à des intermédiaires pour trouver ses références, reconnaître l'usage d'anthologies, reviendrait à avouer un défaut de culture. Les stars préfèrent donc avoir recours au « *bluff culturel [...] les conduisant à la surestimation de leurs pratiques légitimes ou la sous-estimation de leurs pratiques les moins légitimes* » (Lahire 2006b, p.41). Tout comme d'autres groupes sociaux dont la légitimité et la reconnaissance sociale reposent en partie sur la culture, les grands faiseurs de ville adoptent un « *style aristocratique de certains groupes sociaux qui se caractériserait par une attention, une autosurveillance de tous les instants* » (Id., 2006, p.23 s'appuyant sur les analyses de Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne*).

Quelques indices supplémentaires viennent cependant conforter l'hypothèse d'une utilisation d'intermédiaires plus importante que celle effectivement avouée par quelques-uns des acteurs étudiés, au détour d'une note de bas de page ou dans une bibliographie en fin d'ouvrage. Tout d'abord, les anthologies ou ouvrages de synthèse sur la représentation des espaces urbains dans la littérature apparaissent largement représentés sur les rangs de la bibliothèque de l'École d'Architecture de Paris-Malaquais (cf annexes). Leur présence constitue un indice supplémentaire du fait que, si ces pratiques apparaissent peu légitimes et donc avouables à l'enquêteur, elles sont cependant assez répandues dans le milieu des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme puisque les « *prétendants* » (Biau 2000) y ont recours dès leurs années d'apprentissage. De plus, dans l'entretien qu'il m'a accordé, François Chaslin expliquait que, lors de leurs rencontres, Christian de Portzamparc était toujours désireux de connaître les derniers livres sortis sur la question urbaine et d'entendre le critique en parler. Pris dans l'engrenage d'un rythme de travail soutenu, la star dispose finalement d'assez peu le temps pour lire et se cultiver. De telles conversations lui permettent donc de bénéficier de sortes de compte-rendus de lecture du critique qu'elle pourra exploiter ensuite dans ses déclarations publiques. Enfin, dans leurs discours publics, des vedettes

comme Roland Castro ne donnent que très rarement des références littéraires ou poétiques précises. Celles-ci restent vagues, se limitant souvent à des allusions, l'architecte se contentant d'évoquer le nom d'un auteur et un grand principe de sa pensée. Ce flou peut être analysé comme un indice d'une certaine forme de dilettantisme, d'une connaissance finalement très approximative de l'œuvre littéraire ou de l'auteur cité que l'architecte n'a pas forcément lu, mais dont il a simplement entendu parler et vaguement mémorisé au détour d'une conversation par exemple, ou lors d'autres activités sociales.

Au final, les grandes vedettes semblent donc avoir parfois recours à des intermédiaires pour trouver les références littéraires et poétiques qu'elles utilisent. Les références n'impliquent donc pas nécessairement une connaissance directe des œuvres. Ce phénomène confirme un des constats qu'établissait le sociologue de la littérature Robert Escarpit lorsqu'il concluait que finalement la connaissance des œuvres littéraires reste souvent indirecte et qu'« *une très grande partie de la connaissance de la littérature, même universitaire, est acquise par ouï-dire* » (1970a, p.161). Dans son travail sur l'immanence et la transcendance, Gérard Genette (1994) se rapprochait d'une telle analyse en évoquant les « *manifestations indirectes* » d'une œuvre artistique, c'est-à-dire toutes les formes de circulation sociale des œuvres d'art : résumés, articles, commentaires, citations, discussions, adaptation, etc. Ce théoricien de la littérature précisait que « *le champ des manifestations indirectes est à peu près sans limites, puisqu'il s'étend jusqu'aux plus vagues connaissances par ouï-dire, comme celle du lycéen à qui l'on demande s'il a lu Madame Bovary et qui répond "Pas personnellement", ou encore : "J'ai un copain qui a vu le film"* » (1994, p.248). En somme, les intermédiaires entre les grands architectes-urbanistes et la littérature et la poésie peuvent être multiples et ne se limitent bien sûr pas aux anthologies et autres recueils de textes littéraires ou ouvrages d'analyse littéraire.

2.3. Les dissonances entre discours publics discours privés

La confrontation entre discours publics et discours plus privés met en évidence certaines contradictions et dévoile un autre aspect de l'envers du décor. L'utilisation de références littéraires et poétiques, de certaines œuvres et auteurs dans les discours publics ne correspond pas toujours aux goûts et aux lectures que les stars déclarent en entretien, soit dans des discours plus privés. Ces divergences entre pratique de la référence, goûts personnels et pratiques de la lecture amènent à tirer un certain nombre de conclusions et notamment à conforter l'hypothèse formulée dans la sous-partie précédente de la « *non lecture* » (Bayard 2006). Elles révèlent que la mise en scène publique des stars repose sur de nombreux artifices et correspond à une véritable construction stratégique répondant à de nombreuses normes et conventions.

La mise en perspective des discours publics et des propos recueillis en entretien a donc eu pour enjeu de chercher les failles, de se servir du « *recoupement d'informations* » pour analyser les moments où l'« *interlocuteur parl[e] "au-delà" ou "deçà" de ses pratiques culturelles effectives* » (Lahire 2006b). Si comme j'ai pu le constater dans la sous-partie qui précède, même lors des entretiens, la parole des stars relève d'une activité codée, durant laquelle l'acteur ne renonce pas complètement au « *bluff culturel* » et poursuit sa stratégie de mise en scène comme architecte-intellectuel, comme homme de « *haute*

culture », reste que, se déroulant dans un cadre plus privé, la « *vigilance culturelle* » y est toutefois moins forte que lors des discours publics. L'entretien s'avère plus propice au « *relâchement culturel* », à « *l'expression des dispositions les moins formalistes et les plus hédonistes* » et donc à l'aveu d'éventuelles « *fautes culturelles* » (Id., 2006, pp.632, 24, 630, 632), ou du moins des limites de sa culture personnelle¹. Comme le constatait Jean-Charles Fredenucci dans le champ de l'architecture, la parole, l'oralité est, dans une certaine mesure, « *susceptible de dépasser les silences de l'écrit en matière de pratiques professionnelles* » (2002, p.58). Elle « *prend un risque que l'écriture peut chercher à dissoudre* » (Claude cité par Fredenucci 2002, p.58)².

Aussi, une attention particulière a été prêtée à certaines déclarations en apparence anodines, à des anecdotes qui s'avèrent révélatrices de procédés de construction de l'image publique. Une liste de noms d'écrivains et d'œuvres avait été par exemple proposée en fin d'entretien à chaque praticien en lui demandant de réagir spontanément. J'invitais chacun à préciser s'il avait lu cet auteur, s'il l'avait aimé, s'il pensait que cette référence faisait partie des lectures habituelles pratiquées par les faiseurs de villes. Cette liste comprenait à la fois les noms des auteurs et œuvres couramment cités par l'acteur enquêté, mais aussi les références les plus utilisées par l'ensemble des acteurs du corpus, ainsi que celles beaucoup plus rares mobilisées uniquement par un seul confrère. En recueillant les réactions de l'enquêté, il s'agissait d'apprécier les éventuelles correspondances ou au contraire décalages entre pratiques de la citation, goût personnel et pratiques de lecture, mais aussi de mettre en évidence les conventions et normes auxquelles l'acteur tente de répondre et qu'il a intériorisées.

Cette confrontation entre discours publics et entretiens amène à établir un premier constat. La mise en perspective du nombre de références littéraires et poétiques avec les pratiques de lectures révèlent des décalages importants. Ainsi, Christian Devillers qui a peu recours aux références littéraires et poétiques dans ses discours publics évoque pourtant longuement, avec plaisir et aisance, ses lectures littéraires. À l'inverse, mobilisant pourtant largement les références littéraires et poétiques dans ses discours publics et notamment dans *L'amour des villes* (1994), Bruno Fortier semble pour sa part beaucoup moins à l'aise durant l'entretien quand il s'agit d'évoquer ses goûts et ses lectures littéraires et reconnaît qu'il n'a « *pas le temps de lire de romans de choses comme ça* ». Cet exemple témoigne de la forte artificialisation de l'image publique et du décalage parfois important qui peut exister entre l'image publique que la star tente de renvoyer au travers de ses discours et l'image plus privée qu'elle renvoie dans le cadre plus intime de l'entretien.

En plus des déclarations concernant les lectures, les informations que donne le grand faiseur de ville sur ses goûts en matière culturelle et notamment littéraire fournissent d'autres indications précieuses lorsqu'elles sont mises en perspective avec les pratiques des références dans les discours publics. Ainsi, Ariella Masbouni dans les ouvrages qu'elle publie dans la collection des « Projets urbains » ou à l'occasion de chaque remise du Grand Prix

¹ Bernard Lahire explique à juste titre dans son travail sur la culture des individus que « *la relation de confiance établie dans le cadre d'entretiens [...] permet aux enquêtés, comme dans un confessionnal, d'avouer – parfois sur le mode de la plaisanterie, comme pour essayer d'obtenir la complicité ou la clémence de l'enquêteur – leurs "fautes" ou leurs "péchés" culturels dans certains domaines et/ou en certaines occasions* » (2006b, p.24).

² La citation de Viviane Claude utilisée par Jean-Charles Fredenucci est tirée de l'article « Hypothèse sur la mémoire professionnelle. Une matière urbaine », *Annales de la recherche urbaine*, n°77.

d'Urbanisme mobilise des références littéraires nombreuses et très hétérogènes. Julien Gracq est l'écrivain qu'elle cite le plus souvent. Au regard de ce constat, les déclarations qu'elle livre en entretien sont surprenantes puisqu'elle dit ne pas aimer cet écrivain, avoue ne pas beaucoup lire de littérature et de poésie, avoir été peu influencée par ces champs artistiques, certainement plus par le cinéma. Il existe donc chez cette actrice, une forte tension, une forte contradiction entre discours publics et discours privés fournis dans le cadre de l'entretien. Ces dissonances révèlent des décalages entre la pratique de la référence dans les discours publics et les pratiques culturelles effectives, entre l'affichage d'une certaine culture littéraire et les goûts personnels.

Très spontané et relâché en entretien, se prêtant particulièrement au jeu de la confiance, et semblant oublier toute pression sociale normalisatrice, Roland Castro livre également de nombreux aveux de non lecture et du peu de goût qu'il a pour certaines œuvres littéraires. Œuvres que, pourtant, il n'hésitait pas à citer dans ces discours publics parce qu'elles constituent des références incontournables :

« - Robert Musil.

- Il faut l'avoir lu, mais je n'ai jamais réussi... [il se rattrape] à finir.

- Pourquoi "il faut l'avoir lu" ?

- Parce qu'il faut avoir lu Musil, c'est tellement génial, parce que voila...
Mais je n'ai jamais réussi à me faire chier à le lire voila ! »

Avec Bertrand Lemoine dans son ouvrage *Sur les quais, un point de vue parisien* (1998), ainsi que dans la conférence qu'il donne à deux voix au Pavillon de l'Arsenal à l'occasion de la sortie de cet ouvrage (1998), Alexandre Chemetoff, fait six fois référence à Léon-Paul Fargue. Il cite souvent l'œuvre *Le Piéton de Paris* dans laquelle un fragment porte le titre « Sur les quais ». De fait, ses déclarations sur cet auteur en entretien apparaissent quelque peu étonnantes :

« - Alors c'est une référence à un de ses titres "Sur les quais" ?

- Ah non, je ne savais pas. Non ce serait plutôt Elia Kasan que Léon-Paul Fargue. C'est le côté promeneur parisien avec un côté un peu vieille France qui parfois m'exaspère. »

Une nouvelle fois, les goûts et les pratiques de lecture confiés dans le cadre intime de l'entretien et les références données dans les discours publics ne concordent pas.

Cet exemple ne mène pas simplement au constat d'un paradoxe entre image publique et image privée de la vedette. Il constitue également un indice du fait que l'usage de la référence littéraire et l'affichage d'une culture littéraire et poétique sur la scène publique constituent de véritables conventions, des normes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme dans lesquels les stars se doivent de mettre en scène leur « haute culture » (Bourdieu 2002b). Ces personnages sont caractérisés par leur forte tentative d'adaptation aux us et coutumes de ces champs professionnels puisque comme le remarquait Bernard Lahire, « on peut à la fois avoir intériorisé les catégories légitimes de perception du monde culturel (en haut et bas, supérieur et inférieur, complexe et simple, pur et commercial, littéraire et infra-littéraire, etc.) et ne pas être soi-même doté des compétences et des dispositions

permettant d'être à la hauteur de ses propres jugements » (2006b, p.444) mais tenter de s'y conformer malgré tout. Le grand faiseur de ville fait donc parfois référence à des œuvres ou des auteurs qu'il n'apprécie pas, qu'il n'a pas forcément lus, ou encore qui ne l'ont pas particulièrement marqué, mais qu'il considère comme des incontournables faisant partie de l'horizon d'attente d'un public cultivé et qui devraient figurer sur les rayons de la bibliothèque d'un homme de haute-culture.

L'utilisation de références littéraires à des auteurs que le grand faiseur de ville reconnaît ne pas aimer ou ne pas avoir lus indique donc bien que, comme Robert Escarpit le constatait pour la plupart des individus, sa culture littéraire s'est probablement construite par *« ouï-dire beaucoup plus que par la lecture »* (1970a, p.160). Le grand faiseur de ville a parfaitement conscience qu'il est de bon ton de se référer publiquement à certains symboles de la haute-culture, et notamment à la culture littéraire, à un *« stéréotype de la littérature » « établi [...] imposé par l'éducation, les conventions sociales, les habitudes du langage culturel »* (1970a, p.162), et ce d'autant plus qu'il appartient à des milieux professionnels dans lesquels la culture joue un rôle primordial. Le fossé qui existe entre les références dans les discours publics et la réalité des pratiques de lecture indique combien la littérature et la poésie constituent des conventions prégnantes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme pour parler de soi, de la ville et du métier.

Enfin, plus significatives encore, certaines déclarations recueillies en entretien dévoilent que ce genre de comportement s'avère parfaitement conscientisé par les acteurs. Le fait d'arriver à *« parler des livres que l'on n'a pas lus »* constitue une véritable stratégie intentionnelle répandue chez des individus qui ont pour souci de s'afficher comme intellectuels. Les deux témoignages qui suivent permettent en effet d'administrer la preuve pour les acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme de ce que Pierre Bayard identifiait comme une stratégie des intellectuels et notamment des universitaires d'arriver à discourir sur des livres non lus (2006).

Le premier extrait correspond à la fin de l'entretien avec Roland Castro. Je lui soumetts le nom d'un écrivain auquel Paul Chemetov s'est plu à faire référence :

« - François Cavanna

- Le mec de Charlie Hebdo. Moi il me fait chier lui ! Les Ritals c'est ça ? Populiste !

- Mais vous l'avez lu ou pas ?

- Non, il me fait chier ! Populiste ! Je trouve. Il faut arriver à parler des gens que l'on a pas lus. »

Dans ce second fragment tiré d'un autre entretien, une des stars ayant travaillé dans sa jeunesse pour une autre des vedettes de l'échantillon plus âgée raconte :

« J'étais très impressionné par le fait que [A] ne refusait jamais de faire une conférence, y compris sur des sujets qu'il ne connaissait pas du tout ! Et il s'en sortait toujours très bien ce qu'il prouve qu'il était intelligent ! Alors à

ce moment-là, à l'époque, ça me paraissait à la fois admirable, et en même temps pas sérieux, enfin, je trouvais que c'était, que la performance était époustouflante et en même temps, je me disais "Quand même ! Accepter de parler sur un truc... C'est vraiment gonflé. Il se fout du monde !". Et, je me souviens qu'il avait été sollicité pour faire une conférence sur la ville et le roman noir et il y avait été et je pense que [A] n'est pas du tout un lecteur de roman policier [il éclate de rire]. Et donc, je ne sais pas comment il s'en est sorti ! Mais après très souvent, je me suis dit, "Evidemment le roman noir, c'est toujours un roman sur la ville, donc c'est très intéressant". »

Ces deux extraits s'avèrent particulièrement révélateurs des stratégies auxquelles ont recours les grandes stars pour *passer pour* des intellectuels, des hommes de haute-culture malgré leurs lacunes et le fait qu'ils ne lisent finalement pas autant de littérature et de poésie que ne le laisse penser l'importance des références et leurs déclarations publiques sur leurs lectures.

Aussi, au terme de cette confrontation entre discours publics et discours privés, la preuve du caractère répandu du phénomène de « *non lecture* » s'avère administrée. L'affirmation que citait Jean-Louis Violeau d'un enseignant d'histoire dans une école d'architecture selon laquelle « *les architectes ne lisent pas [...] la plupart ne lisent pas* » et que « *les intellectuels sont rares parmi les architectes. [...] les gens comme Huet sont très rares* » (2005, p.386) se trouve largement corroborée. Au regard des observations qui précèdent, l'enquêteur peut donc légitimement se demander dans quelle mesure l'architecte-intellectuel n'est pas avant tout, dans bien des cas, un simple masque, ne relève pas plus d'une stratégie de mise en scène publique et d'une certaine forme de dilettantisme, plutôt que du véritable sacerdoce et d'une posture intellectuelle réelle donnant lieu à des pratiques de lectures rigoureuses et assidues. Un autre aspect de l'envers du décor s'avère ainsi dévoilé au travers de la mise en lumière de l'artificialité de l'image publique : du fait d'une forte « *pression normalisatrice* », pour les stars de l'architecture et de l'urbanisme, « *la haute culture [...] constitue un idéal à atteindre* » (Lahire 2006b, p.47, 77) y compris par des pratiques qui relèvent de la pure esbroufe et d'une certaine forme de duperie, aussi subtile soit-elle et qui ne se trouve jamais démasquée, aucun des acteurs y ayant recours n'ayant intérêt à ce que les masques tombent et que la véritable étendue de sa culture ne soit dévoilée.

2.4. Les « *plumes de l'ombre* » ou les vrais auteurs de certains discours : les scénaristes

Enfin, en s'intéressant au rôle des écrivains dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, à l'écriture des discours publics, le travail d'enquête a permis de dévoiler un autre aspect de l'envers du décor qui mérite d'être mentionné et analysé succinctement. Si en effet, l'architecture et l'urbanisme peuvent s'apparenter à des scènes sur lesquelles les stars, les grandes vedettes, apparaissent sous le feu des projecteurs en constante représentation, la métaphore théâtrale peut-elle être filée pour ce qui concerne les coulisses ? Dans l'ombre de la star, existe-t-il également dans ces univers un metteur en scène et un scénariste, des individus en représentation qui participeraient à l'écriture du spectacle, à sa mise en scène au point que l'architecte n'apparaisse finalement que comme un simple acteur ?

Si la question pouvait légitimement être posée, le sujet n'en reste pas moins tout aussi tabou que dans le champ politique sur lequel pourtant trois aventuriers se sont risqués à mener l'enquête (Faux et al. 1991) démontrant que, finalement, derrière chaque grand homme politique se cachait un, voire souvent *des* écrivains de l'ombre, des « *nègres* »¹. L'enquête apparaissait difficile à mener entendu que, comme le remarquait avec bon sens l'un des témoins enquêtés dans la cadre de ma thèse, « *un nègre ne dira jamais qu'il est nègre* »... et un négrier qu'il est négrier. L'acteur contrôle la production de son image publique, exerce une certaine censure et n'entend pas que les ficelles soient dévoilées, à plus forte raison si leur découverte participe à la déconstruction du mythe qu'il s'efforce de construire... Un échange ayant eu lieu lors d'un entretien avec un écrivain donne la mesure du peu de légitimité de cette pratique et donc de son caractère inavouable :

« - Vous me disiez tout à l'heure que vous avez écrit sur des architectes, vous est-il arrivé également d'écrire pour des architectes, je sais que certains architectes le demandent à des écrivains.

- Non, ça je le refuse, je ne le fais jamais. Non non jamais. Ecrire sur, des architectes m'ont demandé : "Il y a un bouquin qui sort sur moi. Est-ce que tu veux bien..."

- Et vous en avez entendu parler de ce phénomène-là de plume ?

- Oui, j'en ai entendu parler. C'est surtout connu pour les hommes politiques. Mais non, de toute façon pour moi, pour des raisons éthiques... ce n'est pas pensable de faire ça. Et puis en plus, on ne peut pas écrire pour quelqu'un, je ne crois pas. Il y a des gens qui savent le faire, c'est même un métier, mais moi je suis un peu fier, et je ne veux pas faire ça. Moi on ne me l'a jamais demandé. »

(Bailly, entretien)

Aussi, si comme le lecteur a eu le loisir de le constater en découvrant la seconde partie de cette thèse, les écrivains participent au processus de valorisation des productions architecturales et urbanistiques et de la figure de l'architecte (au travers de monographie par exemple, ce que Jean-Christophe Bailly désigne sous le terme de « *écrire sur* » dans la citation qui précède) mais aussi au projet (en étant parfois associés comme partenaires à part entière dans la maîtrise d'œuvre), il apparaît beaucoup plus difficile d'attester que certains textes revendiqués comme étant ceux des stars de l'architecture sont en réalité écrits par des écrivains. Le témoignage d'Alexandre Chemetoff qui a déclaré dans l'entretien avoir eu recours à un écrivain pour le texte d'un de ses projets à Boulogne Billancourt, reste exceptionnel et, même dans ce cas, l'architecte reste évasif sur le rôle exact de l'écrivain et ne fournit aucune précision. Les indices laissés à la curiosité de l'enquêteur sont donc rares.

¹ Selon ces enquêteurs, ce phénomène se retrouve chez les grands hommes politiques de droite comme de gauche : de François Mitterand (qui a eu plusieurs plumes : Jean-Louis Bianco, Hubert Védrine, Erik Arnoult-Orsenna ou encore Régis Debray, Sophie Bouchet, etc.) à Georges Marchais en passant par Valéry Giscard d'Estaing (Alain Lamassoure, Jean Sérisé, Yves Cannac), Laurent Fabius (Henri Weber, « *intellectuel ex-trotskyste* » p.148), Jacques Chirac (aux plumes hétéroclites allant de Bruno Megret à Jean-Louis Bourlanges, en passant par Christine Albanel de la Garde ou Maurice Ulrich, ou encore Alain Juppé, Jacques Toubon, etc.), Raymond Barre (Jean-Claude Casanova), Jean-Marie Le Pen (Pascal Gannat), Pierre Mauroy (Thierry Pfister, Gilles Bardou, Gilles Filkenstein), Charles Pasqua (William Abitbol, Bruno Tellenne), Georges Marchais (Jean-François Gau, Charles Fiterman, Pierre Juquin, Anicet Le Pors, Franis Wurtz).

Il a fallu dans un premier temps se contenter d'anecdotes et de rumeurs, avant de pouvoir recouper suffisamment les informations et attester d'une manière un peu plus satisfaisante de la preuve de ce phénomène.

Un certain nombre d'indices ont par exemple mené sur la piste d'au moins un écrivain dans l'ombre de l'architecte-star la plus en vue du moment. Les discours de Jean Nouvel s'apparentent à de véritables petites machines à communiquer recourant à différentes techniques de séduction. La rhétorique est excellente, le discours bien ficelé, le « *story telling* » parsemé à des endroits stratégiques. L'architecte mobilise différents registres, se plaît à passer du poétique au familier avec la même aisance. Il semble donc avoir parfaitement conscience des enjeux et ressources que l'utilisation de la littérature, sous la forme de référence ou de procédés littéraires, représente pour l'architecte et les mobilisent toujours à bon escient : sur la question de la mémoire du lieu, du rapport au passé, à l'identité locale, d'un lieu, etc.

Pendant, derrière cette mécanique discursive bien huilée, se cache une plume de l'ombre. Dans le film *Portraits et reflets* (André 1998), des précisions sont apportées concernant le personnel de l'équipe travaillant dans l'agence de Jean Nouvel. Celle-ci comprend une quarantaine de personnes au total : des collaborateurs, des consultants, des ingénieurs, un scénographe et... un écrivain. Lors d'un entretien, un témoin bien informé déclare également que « *Tonka était conseiller de Nouvel [et] participait à la confection des choses* ». Ce témoignage lance donc sur la piste d'Hubert Tonka qui a entretenu des relations nombreuses et amicales avec les praticiens de la génération étudiée dans le cadre de cette thèse. Il fut longtemps écrivain et éditeur dans le champ de l'architecture avant de disparaître de la scène pour rejoindre les coulisses, celles de l'agence de Jean Nouvel. Contacté pour réaliser un entretien annoncé sur le thème général des discours et écrits dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, il refuse pourtant catégoriquement le principe d'une rencontre. Ce refus et surtout les raisons qu'il évoque dans sa lettre de réponse se lisent comme un semi-aveu :

« *Je ne peux répondre positivement [...] Compte tenu de ma collaboration avec Jean Nouvel, je m'oblige à un devoir de réserve absolu [...] je suis [...] dans l'obligation de refuser le rendez-vous sollicité.* »

Comme le remarquait les enquêteurs sur les « *plumes de l'ombre* » des grands hommes politiques, le silence est une règle d'or, « *on ne parle pas des nègres et les nègres parlent peu* » et « *certaines plumes ont compris leur métier : elles savent qu'elles ne doivent pas avoir d'orgueil d'auteur* ». Elles privilégient donc le terme de « *collaborateur* » pour désigner leur fonction sur laquelle elles s'efforcent de rester extrêmement vagues, fuyant les entretiens et les déclarations publiques (Faux et al. 1991, p.15).

Dans le champ de l'architecture, le phénomène des « *plumes de l'ombre* » ne touche pas tous les acteurs étudiés mais certainement seulement quelques-uns d'entre eux et probablement ceux concentrant le plus grand nombre de marque de prestige et disposant des moyens financiers et techniques les plus conséquents. Le passage qui suit est extrait d'un entretien avec un des architectes que je tentais d'interroger sur les décalages entre image publique et image privée. Sa réponse mène sur un autre thème que celui attendu mais qui

s'avère au final tout aussi intéressant puisque l'architecte va dévoiler l'envers du décor des textes de la collection du « Projet urbain » et du Grand Prix de l'Urbanisme :

« - Et alors j'ai vu que dans un certain nombre de manifestations telles que celles du projet urbain – je ne sais pas si vous avez lu les petits ouvrages sur le projet urbain que publie Ariella Masboungi, ce n'est pourtant pas une personnalité très littéraire [interruption]

- *Non mais celle qui tient la plume, c'est Frédérique de Gravelaine. Ariella Masboungi n'écrit pas. Elle n'écrit pas du tout. C'est Frédérique de Gravelaine. Elle s'est beaucoup servie de la revue Urbanisme. D'abord la revue Urbanisme lui a donné envie d'écrire et envie d'écrire comme on l'a fait. Et elle a commencé par travailler avec l'ancien rédacteur en chef de la revue Urbanisme. Mais elle n'a pas, mais il n'avait pas le temps et elle est passée à une personne qui était une des journalistes »*

- Et pourtant c'est Ariella Masboungi qui signe. C'est une pratique courante ce genre de choses dans le champ de l'architecture ?

- *C'est une pratique courante chez les hommes politiques, que ça déteigne sur les hauts-fonctionnaires, ça n'a rien d'étonnant. Les gens ont souvent des plumes quoi. Et ça fait des textes convenus, généralement dans le cours des choses »*

Au terme de ces quelques observations sur un phénomène qui mériterait une enquête plus approfondie, il semble que l'analogie architecture / spectacle, trouve ses limites. Au théâtre ou au cinéma, la division des rôles est pleinement assumée. Les fonctions de chacun sont explicites et connues du public : le scénariste écrit le texte, le metteur en scène ou le réalisateur les mettent en images et en mots, l'acteur les joue. Dans le champ de l'architecture, au contraire le travail de montage et de construction du spectacle est entouré d'un certain mystère et d'un véritable tabou. Les produits ne sont d'ailleurs jamais affichés comme le résultat d'une action collective mais bien plutôt comme l'œuvre d'un individu, la star. Le parallèle avec le champ politique s'avère par contre, sur cette dimension, plus fructueux. Les fonctionnements et les « *rouages* » de la machine politique ou architecturale ou urbanistique semblent être les mêmes. Dans ces univers, « *les premiers rôles – comme les seconds couteaux – défendent âprement le sanctuaire, ou la cuisine [...] tous jurent, la main sur le cœur et les yeux dans les yeux que l'écriture fait pleinement partie de leur activité publique, qu'il n'y a, entre l'acte et le mot, ni hiatus, ni schizophrénie, qu'ils écrivent comme ils parlent et parlent comme ils écrivent, dans une interaction toute naturelle* » (Faux et al. 1991, p.10). La similitude de fonctionnement s'explique probablement par le fait que ces différents champs professionnels, l'architecture, l'urbanisme, le politique correspondent à des mondes dans lesquels la culture constitue un enjeu fondamental et que la crédibilité de leurs élites dépend de leur capacité à afficher une « *haute culture* » (Bourdieu 2002b).

Le secret apparaît d'ailleurs parfaitement gardé au point que les chercheurs ayant travaillé sur ces acteurs ne semble souvent pas en avoir soupçonné l'existence. Ainsi, si Véronique Biau avait démontré qu'il existe une division du travail de communication importante, que les « *petites mains* » ou spécialistes en communication sont nombreux, cette délégation des tâches trouvait selon elle aussi ses limites. Ne seraient déléguées que des tâches subalternes, l'architecte star conservant les plus nobles : « *quel que*

soit le niveau d'organisation et de division du travail dans l'agence, l'architecte souhaite généralement rester maître des composantes de la communication qui engagent d'une part son discours de concepteur pour décrire et argumenter ses projets et d'autre part son capital de relations personnelles » (2000, p.98). Attestant de l'existence de plumes dans l'ombre de certaines grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme, l'enquête menée dans le cadre de cette thèse sur les procédés de construction des discours publics conduit à dépasser ce constat d'une « *réticence des architectes à se faire aider dans leurs tâches d'auto-promotion* » et d'une division du travail qui s'arrêterait aux frontières des tâches symboliquement les plus valorisées et représentatives de l'identité des « *architectes-créateurs* » comme l'« *argumentation écrite ou orale* » (2000, p.100).

Comme je l'ai démontré durant la seconde partie, le discours joue un rôle prépondérant dans la construction d'un style personnel, dans l'élaboration d'une image publique et d'une personnalité charismatique. Sa charge symbolique est donc extrêmement forte et il apparaît effectivement comme ce que Véronique Biau appelait une « *tâche noble* », considérée comme substantielle de l'architecte-star. Cependant, au regard des différentes observations qui viennent d'être données, force est de constater que même cette tâche noble s'avère parfois reléguée, ce qui conduit à élargir un peu plus le constat de l'importance de la division du travail et à déconstruire un peu plus le mythe de l'architecte-créateur « *incrée* » (Bourdieu 2002a). Concernant également les tâches relatives à la construction des discours et de l'image publique, le décalage entre la personnalisation très forte et la réalité du travail architectural n'en apparaît que plus grand. Pour toutes les tâches, même l'écriture de ses « *propres* » discours, l'architecte est aidé, voire les délègue complètement, au point qu'au final son rôle réel soit plutôt celui d'une icône, d'un simple acteur d'un spectacle que bien d'autres participent à construire.

« Si l'on veut échapper à l'incertitude de l'individuel il faut comprendre comment, à travers les attitudes individuelles, agissent les modèles collectifs qui viennent de la société urbaine, de ses classes, et plus encore des groupes concrets qui la constituent. »

Marcel Roncayolo (1996), *Les grammaires d'une ville*, p.81.

2.5. Quand le « moi je » cache un « nous » : quand l'affirmation personnelle rejoint le référentiel collectif

Enfin, dans le dernier temps de la troisième partie de cette thèse, l'examen minutieux de l'utilisation des procédés littéraires amenait à démontrer que les principes que les stars affirment comme fondements de leur production personnelle s'avèrent bien souvent en réalité identiques. Les vedettes ont en effet tendance à évoquer dans leurs discours les mêmes axiomes et à se positionner d'une manière en fin de compte assez similaire. Tous s'attachent à remettre en cause le référentiel moderniste et ses fondements¹, à dramatiser les contraintes et l'existant dans lequel ils ont à agir, à affirmer une perspective contextuelle, soucieuse de l'environnement de la réalisation, à revendiquer une approche relationnelle en insistant sur leur volonté de dialogue et de prise en compte des acteurs "ordinaires" et à afficher une démarche plus sensible d'architecte-poète. Pourtant, ces axiomes sont présentés dans les discours comme de grandes idées forces personnelles, comme des éléments d'un référentiel individuel, comme des marques de fabrique propre à chaque star. Il convient donc d'interroger plus précisément cet autre envers du discours, cette stratégie d'affirmation d'un « moi-je » masquant le retour de certains lieux communs et d'apprécier comment cette stratégie ambiguë répond à des enjeux de positionnement complexes dans le contexte contemporain de production des espaces urbains.

2.5.1. L'exacerbation d'un « moi je » masquant le retour de lieux communs

Le *star-system* se caractérise par une personnalisation très forte et une logique de mise en scène fortement marquée par l'égotisme, le souci de soi comme j'avais eu l'occasion de le préciser en seconde partie de cette thèse. Cette tendance se traduit notamment par une propension forte au cours des entretiens à s'exprimer constamment en mettant en avant des qualités individuelles. Le grand architecte, se met en scène comme un individu original, et n'hésite pas à adopter une posture quelque peu condescendante à l'égard des confrères et à les dénigrer comme en témoignent les extraits d'entretiens qui suivent.

¹ Critique de l'objet solitaire, de la logique de la table-rase, d'une position paternaliste à l'égard de l'utilisateur ou de l'habitant, d'une approche technique, etc.

Trois temps du discours d'une des stars enquêtées méritent d'être cités.

Acte I :

« Comme je prends beaucoup d'architectes pour des crétins, beaucoup, la plupart ils me le renvoient. C'est bien normal, au moins ils sauvent leur peau ! Je ne demande pas quoi que soit. D'ailleurs les jugements sur moi ne m'importent, en général, absolument pas. »

Acte II :

« - Qui sont selon vous ces figures qui soutiennent une telle approche de l'architecture comme "objet solitaire" à l'heure actuelle ?

- Tous ! Quasiment toute l'architecture est faite du désert et de l'exclusion. »

Acte III :

Alors que je lui évoque le fait que, malgré une certaine diversité dans la production architecturale contemporaine, les discours ne sont pas si différents les uns des autres, il s'exclame :

« Oui oui absolument ! Ce vocabulaire où j'allais dire, tout de même, je suis, il me semble, je le dis très très modestement, mais enfin depuis 20 ans que j'essaie d'infiltrer tout de même des choses dans certains esprits alors on sent que bon qu'ils sont aussi gênés que le pauvre Lyon qui voudrait faire une tour invisible finalement ! »

Un autre enquêté déclare également que la lecture littéraire correspond à une activité singulière, personnelle, non partagée par ses confrères pour qui il dit avoir finalement peu d'estime.

« Si vous rentrez dans mon bureau, il y a des piles de livres partout au dessous et au-dessus. Je n'arrive pas à tous les lire, mais de temps en temps, j'en attrape un. Aujourd'hui, je ne lis plus de roman, ou sauf des textes confirmés : Flaubert, Joyce, Dostoïevski, ou Diderot sans aucun danger, ça c'est éternel, mais... c'est vrai que plus personne ne parle de ça à cause de ça [il montre son portable], à cause des bagnoles, à cause de... [...]

Moi je m'amuse toujours à dire que les architectes français ne savent pas lire, mais c'est vrai. Ce n'est pas très gentil, mais ils ne lisent pas. Ils n'ont jamais lu. Ils sont des fois, ils sont souvent bien plus brillants, bien plus talentueux comme on dit que moi mais la plupart, je ne les prends pas tout à fait au sérieux. Et je ne les prends au sérieux... »

La star architecturale semble être ainsi quelque peu éblouie par sa propre image, et caractérisée par un certain déni des autres. Les propos du premier acteur cité sur son rôle précurseur concernant la construction du référentiel contemporain - cette idée qu'il serait à l'origine de ses grands principes et que finalement ses confrères n'auraient fait que subir son influence et reprendre ses idées - sont contredits par de nombreux éléments d'enquêtes

approfondies. Jean-Louis Violeau a parfaitement démontré combien les préoccupations qui allaient devenir les grands axiomes du référentiel contemporain s'étaient manifestées discrètement avant mai 1968 et qu'un certain nombre de réformes étaient déjà engagées au sein de l'École des Beaux-Arts. Mon travail d'enquête sur un corpus de discours nombreux atteste également du fait que ces axiomes étaient présents chez plusieurs des acteurs étudiés antérieurement à leur apparition dans les discours publics de cet acteur (Henri Gaudin), notamment chez Bernard Huet - au travers de toute une série de textes, il a largement participé à leur diffusion de la période de 1970 à 1980 (et sont recueillis dans l'anthologie *Anachroniques d'architecture*) - ou encore le « groupe des 7 »¹ qui allait publier en 1973 *Les fondements théoriques de l'architecture accompagnés du récit illustré d'une traversée du réel*.

De la même manière, l'affirmation du second acteur cité sur le fait que la lecture et l'intérêt pour la littérature serait une caractéristique qu'il ne partagerait pas avec ses collègues ne résiste pas non plus aux nombreuses analyses qui ont pu être menées durant toute la seconde partie de ma thèse. Celles-ci démontrent en effet combien le souci d'une culture littéraire et poétique, de la lecture et de sa mise en scène apparaît comme une préoccupation récurrente chez les différents acteurs étudiés. Le discours du précurseur ou de la marginalité, du « j'ai tout inventé, je suis à l'origine de tout » ou « je suis le seul à... » se voit ainsi largement remis en question un travail d'enquête et de comparaison des différents discours et pratiques de ces acteurs.

Cette propension à parler de soi et à affirmer comme principes singuliers des axiomes qui sont pourtant partagés et font consensus chez les confrères se retrouve également dans les discours publics. Les acteurs étudiés y tentent également souvent d'affirmer, d'une manière parfois abusive, la singularité de leur pensée, d'autoproclamer leur originalité, leur différence. Au-delà des déclarations sur leur marginalité et leur dimension exceptionnelle en effet la confrontation de leurs discours avec ceux de leurs confrères permet assez souvent d'observer des phénomènes de résonances, d'échos. Elle conduit à constater que ce qu'ils présentent comme des axiomes de leur pensée individuelle correspondent en réalité à ceux des champs auxquels ils appartiennent. L'encadré qui suit fournit un nouvel exemple de ce que déjà plusieurs analyses ont conduit à constater dans la seconde partie de cette thèse.

¹ Les « sept » étant des jeunes enseignants pour la plupart, anciens contestataires du système Beaux-Art ayant pour ambition de renouveler l'architecture : Jean-Pierre Buffi, Roland Castro, Jean-Paul Dollé, Antoine Grumach, Gilles Naizot, Christian de Portamparc, Gilles Olive.

**Une réflexion sur le vide affirmée comme pensée singulière... étonnamment
récurrente :
au-delà de l'affirmation des spécificités, des phénomènes d'échos**

Dans ses discours public par exemple dans un film sur la Cité de la Musique (Gaucherand 1994), lorsqu'il évoque sa pensée de l'architecture et la manière dont il se représente l'espace, Christian de Portzamparc se plaît souvent à évoquer le vide comme élément primordial, et son alliance avec le plein comme fondement de l'architecture. Cette réflexion sur le vide est décrite comme une marque de fabrique personnelle et originale dans le champ de l'architecture qui fut longtemps incomprise :

« Je ne vois pas la forme d'un objet d'abord. Je vois la forme du vide. Je vois qu'un objet contient et permet une forme vide dans laquelle nous habitons.

Un jour, j'ai découvert que Lao-Tseu avait écrit la même chose : "Ma maison ce n'est pas le mur, ce n'est pas le sol, ce n'est pas le toit, c'est le vide entre ces éléments, parce que c'est là que j'habite." Je suis tombé sur ce texte, ému, dans les années 80. C'est ce que j'essayais de dire depuis 1972 sans être compris. On me disait toujours : mais c'est négatif, votre histoire de vide, d'espace... À partir de ce jour-là, j'ai cité Lao-Tseu et depuis, tout le monde me comprend. On me dit que c'est très bien. Le vide, grâce à Lao-Tseu, n'est plus perçu comme un négatif. Il a donné la formule. »

(réf.9, Portzamparc, Sollers 2005, p.125)

Cette réflexion pourrait effectivement passer pour une caractéristique originale, spécifique à Christian de Portzamparc, si elle ne se retrouvait pas affirmée également en tant que telle, en tant que pensée tout aussi singulière par Henri Gaudin dans la plupart de ses discours publics. Pour souligner l'importance du vide dans ses discours publics, cet architecte choisit régulièrement de recourir à une autorité poétique, celle d'André du Bouchet, et soutenir ainsi l'idée que « c'est le vide qui travaille les choses » (Gaudin in Kovacs 1990) :

« D'abord, il y a toujours la tentation extrême de l'architecture de se voir comme une pure activité opératoire repliée sur elle-même, la tentation de la belle façade, de la structure. Tout ça, c'est la tour de Babel.

C'est tentant parce que c'est un beau système, mais l'architecture ne peut pas être ça, elle doit vous embrasser, vous accueillir*. Elle est justement ce qui n'est pas tourné vers soi. Et elle a donc fatalement une autre forme que celle d'un "objet". [...]

Lorsque j'ai commencé à peindre, je ne voyais jamais les architectures, je ne pensais jamais à des mouvements, je ne pensais jamais à des objets séparés. Je voyais tout cela agglutiné, je voyais les profondeurs d'une rue, des profils de toits, des profils de paysages, des profils de villages. [...]

La poésie contemporaine, notamment celle d'André du Bouchet, me montrait intimement, elle aussi, que rien n'est séparé ; que le vide de l'espace est là pour faire affluer la matière. Depuis Mallarmé en tout cas, le vide n'est plus ce qui les sépare [...] tous ces entre-deux, ces riffs, ces clairières, ne sont pas là pour séparer, mais pour réunir, relier. »

(réf.1, litt.1, H. Gaudin, Edelmann 2003a, p.74, 75).

Une analyse rigoureuse des différents discours des individus étudiés révèle aussi que ce symptôme d'un « moi je » exacerbé, ce péché d'orgueil (« *superbia* ») et « *les fausses innovations, nulles ou négatives, qu'engendre la recherche de la distinction à tout prix* » (Bourdieu 1998, p.296) touche certains acteurs plus que d'autres. Cette attitude s'avère en effet plus répandue chez les plus architectes et les moins urbanistes (Henri Gaudin, Paul

Chemetov, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc par exemple) que chez les architectes s'étant davantage tournés vers l'urbanisme ou le paysage (Christian Devillers, David Mangin, Alexandre Chemetoff). Ces derniers s'avèrent plus inclinés à avoir recours au « nous », à accepter de parler parfois au nom d'un collectif, et à reconnaître le caractère partagé de la production architecturale et urbanistique, en somme à prendre leurs distances avec le mythe du créateur, du démiurge et la problématique de la personnalisation qui le sous-tend. Plus en retrait du *star-system*, Philippe Panerai également n'hésite pas à établir clairement la frontière entre ce qui relève de sa pensée individuelle et de celle de référentiels plus collectifs. Au cours des deux entretiens accordés, dans un effort réflexif poussé, il s'attache à préciser toujours les différents niveaux de son raisonnement (ce qui relève d'une pensée individuelle, d'une pensée plus collective, propre à une génération particulière, la sienne ayant participé aux événements de 1968, ou encore de valeurs et normes sociétales etc.). Il évite ainsi le défaut de « l'hubris du penseur absolu, *sans autre limite que celles que sa liberté s'assigne librement à elle-même, et ainsi prédisposé à produire une expression exemplaire du mythe de l'immaculée conception* » (Bourdieu 1998, p.313).

2.5.2. Des enjeux du « moi je » à la nécessité de se référer implicitement à un « nous »

Bien que son caractère original soit remis en cause par la confrontation aux discours des confrères, si ce discours du « moi je » se trouve si répandu chez les stars, c'est certainement parce qu'il recouvre des enjeux primordiaux. Il constitue en effet une ressource vitale de la personnalisation sur laquelle le *star-system* et donc l'organisation du champ architectural repose. Reprenant un concept proposé par Georges Gurvitch de « *"nous" d'intensité et de profondeur sociales variables, et qui sous forme éthique tentent de se rapprocher ou de s'articuler à la société* », Bernard Haumont expliquait que l'utilisation de la troisième personne du pluriel permet aux urbanistes de se référer symboliquement dans leurs discours à la société dans son ensemble (1996, p.203). Au vu des analyses qui viennent d'être menées, il semble que l'architecte qui intervient sur la ville se caractérise aussi par des « *"je" d'intensité* » visant à mettre en exergue sa personnalité propre et témoignant par là-même d'une volonté forte de distinction, mais que cette affirmation individuelle cache bien souvent des idées qui s'avèrent au fond communément partagées par les confrères.

En apparence fortement distinctive, une telle stratégie leur permet d'« *affirmer leur identité, c'est-à-dire leur différence, [de] la faire connaître et reconnaître ("se faire un nom")* », d'insister sur la « *singularité de [leur] projet créateur* » (Bourdieu 1998, p.393, 167). Cependant, elle s'éloigne de ce que celle de Pierre Bourdieu observait pour les écrivains dans le sens où la nouveauté et l'originalité ne sont qu'apparentes et masquent en réalité de fortes correspondances entre les différents acteurs. Dans le champ de l'architecture s'observe en effet une stratégie de « *bluff* » (Lahire 2006b, p.41), d'affirmation de caractéristiques parfois faussement individuelles qui permet à chacun de se mettre en scène, d'affichage de sa singularité tout en préservant la cohérence des référentiels de champs, en assurant sa diffusion sous couvert de distinction individuelle. Une telle stratégie permet donc à ces acteurs de préserver l'illusion d'un « moi je » original et singulier, de le mettre en scène dans les discours publics sans risquer l'anathème que pourrait entraîner une remise en cause des axiomes des référentiels de champs. Elle assure une meilleure acceptation du discours par les pairs et par les autres acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme en respectant

des conventions et des codes partagés. Communiquer implique en effet aussi toujours d'avoir recours à des « valeurs passe-partout », de savoir « mettre en commun des valeurs communes » comme le remarquait Jean-Marie Cotteret dans *Gouverner, c'est paraître* (1997, p.80, 84).

De fait, dans leurs interventions publiques, les stars de l'architecture ne semblent pas tant chercher à « développer une position argumentaire originale » et à « entrer dans le débat architectural [...] par une prise de position qui mette plus ou moins radicalement en question les dogmes communément partagées par les professionnels » (Biau 2000, p.120) qu'à en donner l'impression. Le discours se donne donc autant à voir comme le lieu de distinction, de mise en scène d'un référentiel personnel que comme celui d'une affirmation d'une adhésion aux référentiels des champs de l'architecture et plus largement du référentiel global¹. Le grand architecte-urbaniste, comme « tout producteur culturel est irrémédiablement situé et daté en tant qu'il participe de la même problématique que l'ensemble de ses contemporains (au sens sociologique) » (Bourdieu 1998, p.387). Aussi reconnues soient-elles, les stars de l'architecture sont donc, comme tous les acteurs sociaux, « limités dans leur action par d'autres individus, groupes, catégories ou communautés » (Lahire 2006b, p.348). Elles se trouvent confrontées à la nécessité de les ménager en se référant plus ou moins implicitement à certaines normes, certaines références partagées, certains « patterns de culture » (Eco 1965, p.101). Du point de vue des champs de l'architecture et de l'urbanisme, la distinction trouve en effet ses limites dans la mesure où « tous les gens engagés dans un champ ont en commun un certain nombre d'intérêts

1 Véronique Biau supposait des variations importantes en matière de communication selon que les stars s'adressent au grand public ou dans la presse et l'édition spécialisée en architecture. Selon elle en effet, les vedettes auraient tendance à « parler en nom collectif » dans le premier cas, à jouer davantage la « carte de la confraternité que celle de la concurrence », à « valoriser l'architecture et les architectes dans leur ensemble » (2000, p.185, 186). Au contraire, lorsqu'elles sont amenées à discourir dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, la logique de la concurrence et de la distinction individuelle reprendrait le dessus. Aussi séduisante soit-elle, cette hypothèse ne se voit pas confirmée par une analyse portant sur un corpus conséquent de discours publics. Une enquête approfondie démontre en effet que, quelque soit leur cadre d'énonciation premier, que ce soit un article destiné à une revue spécialisée ou un film réalisé pour le grand public, la logique du « parler en nom collectif » (*Id.*, 2001, p.185) s'affronte toujours avec celle du « moi je » sans que des variations importantes puissent s'observer selon le type de destinataires du discours. Ceci s'explique probablement par le fait que, comme j'ai eu l'occasion de le préciser en seconde partie, les discours publics des vedettes sont amenés à être diffusés au-delà de leur seul cadre d'énonciation et des destinataires immédiats. En les construisant, leurs producteurs tentent donc de s'adresser à différents groupes sociaux dans une logique de contextualisation élargie qui permet à la star de leur assurer ainsi une certaine pérennité et d'élaborer une image cohérente de sa personnalité au fil de ses différents discours. Ainsi, lorsqu'il s'exprime sur la scène architecturale et urbanistique lors d'une conférence donnée au Pavillon de l'Arsenal, Christian de Portzamparc s'attache à proposer une théorisation sur les « trois âges de la ville » et à définir le rôle de l'architecte et de la profession. Il s'inscrit alors dans une démarche de construction collective d'un référentiel de champ, et tente de parler au nom d'un « nous » (Portzamparc 1994). Dans les films destinés au grand public, la logique du « moi je », de mise en scène d'une personnalité s'avère largement présente comme le lecteur a pu s'en apercevoir au cours de la seconde partie qui avait démontré par exemple que Jean Nouvel évoquait longuement son mode individuel de conception architecturale, se voyait mis en scène comme homme de la nuit, etc. (Lafontaine 1988; André 1998). Paul Chemetov également dans un film diffusé sur France 3 (Gavron 1987) déclinait ses goûts, revenait sur les personnalités l'ayant influencé. Ainsi, que ce soit dans les discours initialement destinés à des acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme ou du grand public, la stratégie de communication du grand architecte oscille en permanence entre distinction et conformité. Logique du « moi je » et du « nous » s'entrecroise toujours dans les discours publics. À l'intérieur du champ, au-delà de la distinction individuelle, il est nécessaire pour la star de se référer aussi à des valeurs communes, partagées pour faciliter l'acception de son discours et participer à la construction d'un référentiel de champ. Sur la scène sociale, la vedette ne peut pas non plus faire l'économie de mise en scène de caractéristiques individuelles qui lui permettent de se faire reconnaître par le grand public comme une personnalité originale, pas plus qu'elle ne peut non plus se passer de « parler en nom collectif » pour assurer une certaine reconnaissance et valorisation de la profession dont elle dépend.

fondamentaux, à savoir tout ce qui est lié à l'existence même du champ : de là une complicité objective qui est sous-jacente à tous les antagonismes » (Bourdieu 2002b, p.115).

Lors de leurs interventions écrites ou orales publiques, les grands architectes-urbanistes se retrouvent face à ce qu'Umberto Eco analysait comme un paradoxe de l'innovation et de sa traduction dans la communication. Il rappelle en effet que, selon Norbert Wiener, « *un élément d'information, pour contribuer à l'information générale de la communauté, doit dire quelque chose de substantiellement différent du patrimoine d'information déjà mis à la disposition de la communauté* » (cité par Eco 1965, p.80)¹. Pourtant, Umberto Eco explique que paradoxalement, « *plus est élevée l'information, plus il est difficile de la communiquer* » et que donc, fatalement, « *plus le message se communique clairement, moins il informe* » (1965, p.84).

Les discours publics portent donc la marque de ce tiraillement entre stratégie de distinction et nécessité d'une certaine conformité, et ce dans les différents champs au croisement desquels leur actions se situe (champ de l'architecture, de l'urbanisme, champ social). J'avais eu l'occasion de préciser (tableau 2) combien cette position paradoxale impliquait une stratégie de positionnement complexe. Le constat auquel mène la confrontation des discours produits par les différents acteurs permet de préciser les modalités de ce « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) : l'utilisation de procédés littéraires assure la mise en scène et l'exacerbation d'un « *moi je* » derrière lesquels se cachent au fond souvent des principes partagés, faisant consensus. Ces procédés constituent donc une véritable ressource permettant à l'acteur de se positionner d'une manière suffisamment ambiguë pour répondre à ces différents enjeux de distinction et de conformité.

C'est en effet au travers de son style discursif propre, en mettant en scène, en mots et en images les axiomes d'un référentiel collectif que le grand architecte-urbaniste se les approprie et les fait siens. Comme le remarquait en effet pour le champ littéraire Roland Barthes, le style apparaît comme un élément fort de distinction individuelle, « *il est la "chose" de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude* », sa « *nature* » (Barthes 1972, p.16, 17). C'est au travers de lui que « *l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage* » (Barthes 1972, p.18). Ces affirmations semblent transposables dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme dans lesquels également, pour chaque star, le style discursif représente « *métaphoriquement une signature* » (Goodman 1992, p.59). Le grand architecte-urbaniste se livre donc à un jeu subtil entre conformité et distinction et répond ainsi au principe qu'identifiait Edgar Morin analysant le *star-system* du cinéma lorsqu'il observait que « *la personnalité naît aussi bien de l'imitation que de la création* » et que « *tout individualité est le produit d'une dialectique des participations et de l'affirmation de soi* » (1972, p.127, 128)².

En fin de compte, il convient de différencier les affirmations de ces acteurs, l'affichage d'un « *moi je* » de ce qu'ils disent réellement. Paradoxalement, ce qui se présente sous les traits de l'originalité et de l'individualisme relève parfois en fait d'un référentiel commun, partagé par les différents acteurs du champ. Sous les affirmations du « *moi je* » d'un grand architecte-urbaniste, l'observateur averti ayant une connaissance fine des discours

¹ La référence entière de l'ouvrage cite par Umberto Eco est la suivante : Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Boston, Houghton Mifflin C°, 1950, chapitre 1.

² Prenant l'exemple de James Dean, il expliquait que cet acteur « *n'a rien inventé, il a canonisé et systématisé un ensemble de règles vestimentaires qui permet à une classe d'âge de s'affirmer, et celle-ci s'affirmera un peu plus dans l'imitation du héros* » (Morin 1972, p.140).

des concurrents relève des effets de résonance, d'écho entre les différents discours. Ceux-ci conduisent à conclure que la distinction n'est parfois que rhétorique. Sous couvert de confiance de recettes personnelles et singulières, ces discours n'apparaissent au final pas toujours si originaux et même quelques fois vraiment convenus, laissant ainsi à l'enquêteur une curieuse impression de déjà vu, de déjà dit.

Au final, décliner ces différents aspects de l'envers du décor - des « *couacs* », des failles des discours publics, « *aux plumes de l'ombre* » en passant par le recours à des anthologies ou encore les dissonances qui indiquent le caractère conventionnel de certaines références - conduit à confirmer le caractère extrêmement élaboré de ces discours et surtout à dévoiler certaines de leurs modalités de construction. Leur production fait l'objet d'un véritable *travail*. Elle répond à une véritable stratégie et témoigne de la capacité des acteurs étudiés à élaborer des réponses pertinentes et séduisantes au travers de leurs discours publics pour répondre aux nombreux enjeux le positionnement dans le contexte de production des espaces urbains contemporains.

CONCLUSION DE CHAPITRE

En tant que stratégie complexe, le discours public assure à la star un « *multipositionnement* » (Chadoin 2007, p.33) qui constitue une réponse efficace à la pluralité des enjeux auxquels elle se trouve confrontée dans les différents systèmes d'acteurs dans lesquels elle est amenée à interagir. Les références et procédés littéraires fournissent de nombreuses ressources qui permettent au grand faiseur de ville d'allier les contraires et de construire son discours en maintenant une certaine ambiguïté pour lui permettre de séduire le plus grand nombre. Cette stratégie déployée par l'architecte amène à le considérer comme un acteur « *pluriel* » (Lahire 2001), un architecte-équilibriste qui, au travers de son discours, tente de répondre à des enjeux multiples et contradictoires, s'efforce de se positionner, entre permanences et mutations, en faisant appel à certains axes traditionnellement structurants de l'identité professionnelle, certains invariants, en les combinant et les réinterprétant d'une manière novatrice pour les adapter au contexte contemporain dans lequel il est amené à agir. Une stratégie implique aussi des procédés d'élaboration complexes, cette fabrique des discours que le chapitre a permis d'éclairer.

En proposant de s'intéresser aux coulisses de la scène publique, à ce qui se cache derrière le jeu théâtral auquel se livre le grand architecte-urbaniste, derrière ce spectacle dans lequel le discours joue un rôle prépondérant, l'analyse a en effet permis de mettre en évidence les différents aspects de l'envers du décor. L'enquête sur l'utilisation de la littérature a ainsi été prolongée pour s'intéresser au « *making off* », aux procédés de fabrication des discours. En tirant les conclusions de certaines observations menées par le travail d'enquête, des « *couacs* », des failles ont pu être mis en évidence, les vedettes se trompant parfois lourdement dans les références qu'elles utilisent, et semblant donc moins maîtriser la culture littéraire qu'elles ne le prétendent en s'affichant comme de grandes figures d'intellectuels. L'investigation a également conduit à constater que la référence relevait parfois d'un travail de troisième main et que les grandes stars avaient quelques fois recours à des intermédiaires pour trouver ou choisir leurs références. Par ailleurs la confrontation entre discours publics et discours plus privés recueillis dans le cadre de l'entretien a révélé certaines dissonances fortes chez un même acteur entre l'image publique qu'il renvoie et celle qui se manifeste dans un cadre plus intimiste. Cette confrontation a dévoilé que, dans certains cas, derrière la star et son discours publics, se cachent un nègre, un écrivain de l'ombre et donc une division du travail et un degré d'élaboration de l'image publique poussée à leurs extrêmes. Enfin, la confrontation des discours des différents acteurs amène à constater que souvent, les grandes affirmations d'une singularité, d'une individualité originale masquent des axiomes d'un référentiel partagé avec les confrères. Un tel procédé permet ainsi de se référer implicitement à un « *nous* » tout en conservant le masque et les prérogatives d'un « *moi je* » singulier. Dévoilant l'envers des discours publics et de l'image du grand architecte-urbaniste qu'ils exhibent, ces différents constats ont conduit à déconstruire le mythe de la « *haute culture* » (Bourdieu 2002b), et de l'intellectualisme et à envisager les discours sous l'angle de l'*artefact*, de l'artifice, d'un véritable travail, de la construction élaborée et stratégique.

Au bout du compte, l'enquête sur les usages de la littérature chez les grands architectes-urbanistes s'est donc avérée fructueuse pour éclairer les discours de ces acteurs, la manière dont ils construisent leur image publique, le jeu de théâtralisation auquel ils se livrent, mais aussi l'envers de ce décor. Plus largement, elle a aussi permis de comprendre les

stratégies de ces acteurs pour se positionner dans des systèmes d'acteurs extrêmement complexes et agir sur la ville. Au terme de ce parcours, reste à se demander si, à une autre échelle, cette utilisation de la littérature n'éclaire pas aussi la construction de la légitimité de l'architecture et de la littérature, leur place dans la hiérarchie des arts, ainsi que leur valeur sociale. N'est-elle pas aussi porteuse d'un certain nombre d'enseignements sur la littérature, son rapport avec la société et certains groupes qui le composent ?

Chapitre 11 :
Éclairer la reconstruction de la légitimité des faiseurs de ville
et le fonctionnement de la littérature

INTRODUCTION

Après avoir tiré les principales conclusions de ce que les usages de la littérature révèlent sur les grands architectes-urbanistes, leur fonctionnement, la manière dont ils entendent légitimer leur action sur la ville, il convient d'apprécier également ce que cette utilisation *fait* à la littérature. Se résume-t-elle simplement à transformer la littérature en instrument au profit d'une stratégie d'acteurs ayant la production de la ville comme horizon ? Ne peut-elle pas aussi se lire comme une des multiples *vies* de l'œuvre littéraire, comme une pratique participant à *la construction sociale de la littérature* ?

L'enquête permet en outre de tirer un certain nombre de conclusions non plus seulement sur les grandes personnalités mais aussi, plus largement, sur l'architecture et la littérature, leur fonctionnement et l'évolution de leur légitimité sociale et artistique au fil du temps. Les différentes utilisations de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme témoignent effectivement de la forte valeur sociale de la littérature sur laquelle les architectes choisissent de s'appuyer pour légitimer leur action. Elles invitent au final à questionner la hiérarchie des arts et à éclairer la manière dont elle fluctue selon les époques.

Le rapport entre architecture et littérature comporte aussi une certaine ambiguïté. Il s'exprime au travers d'une hésitation entre utilisation de la littérature comme modèle ou comme repoussoir dont il conviendra d'analyser les enjeux en précisant ce qu'elle révèle sur la littérature et l'architecture. Il paraît notamment intéressant de se demander si cette ambiguïté ne serait pas au fond révélatrice d'une évolution du rapport à la littérature et d'une tentative d'affranchissement de l'architecture de la tutelle littéraire. Des pistes de réflexion sur les évolutions plausibles du rapport à la littérature seront donc ouvertes. Il s'agira d'apprécier ce qu'elles peuvent révéler plus largement sur les mutations à venir quant aux manières d'appréhender l'action sur la ville.

1. Les usages de la littérature ou le double éclairage du fonctionnement du champ architectural et de la littérature

1.1. Un indice de la valeur sociale de la littérature et de la stratégie de légitimation des faiseurs de ville

Les usages de la littérature dans le champ de l'architecture que cette thèse a analysés en détail sont nombreux et variés : utilisation de la compétence de l'écrivain (pour l'animation d'atelier d'écriture, l'écriture de monographies, l'écriture des discours publics de certaines stars), références et procédés stylistiques littéraires intégrés dans les discours publics des stars, mise en scène de leur culture littéraire et assimilation à l'écrivain et son travail, etc. Tous ont en commun d'indiquer combien la littérature est envisagée comme un modèle. Ils apportent un éclairage sur une relation, celle de la littérature et de l'architecture mais aussi sur le fonctionnement de la littérature et celui des acteurs du champ de l'architecture et de l'urbanisme. En effet, ces utilisations sont révélatrices de la valeur et de la reconnaissance sociale de la littérature, les grands faiseurs de ville la mobilisant comme outil de valorisation et de mise en scène. De fait, elles constituent des témoignages intéressants de la tentative de légitimation et de la quête de reconnaissance des grands architectes-urbanistes.

Comme le lecteur a pu le constater au cours de la troisième partie de cette thèse, les littérarités « *intentionnelle* » et « *attentionnelle* » (Genette, 1991, 1994) par exemple s'avèrent toujours utilisées dans une logique laudative. L'assimilation d'une vedette architecturale et urbanistique à tel ou tel écrivain, poète ou personnage littéraire par des commentateurs tels qu'Ariella Masbouni dans le champ de l'urbanisme ou Frédéric Edelmann dans le champ de l'architecture constitue un véritable compliment, une louange que ces stars perçoivent comme tel. Le grand producteur d'espace n'hésite pas non plus souvent à se mettre en valeur en s'assimilant ou se comparant à l'écrivain ou au poète. Ces logiques de célébration éclairent les procédés utilisés par la star pour se mettre en scène. Enfin, elles s'avèrent aussi révélatrices de la tendance extrêmement révérencieuse de la presse et de l'édition spécialisées qui s'éloignent de la perspective critique pour s'inscrire dans une logique purement élogieuse, préférant la flatterie, à l'analyse distanciée. La littérarité « *attentionnelle* » survient en effet dans des contextes particuliers, souvent lors des grand-messes, des grands événements de l'architecture et de l'urbanisme durant lesquels les logiques du *star-system* se trouvent maximisées. Elle constitue donc un indice particulièrement intéressant de relations sociales particulières et courtisanes entretenues par des commentateurs et journalistes avec les vedettes de ce milieu. La littérarité « *attentionnelle* » est aussi utilisée entre pairs pour s'entre-complimenter. Roland Castro par exemple se plaint régulièrement à assimiler Christian de Portzamparc à un « *architecte rimbaldien* » à l'œuvre d'une « *poésie formidable* » (litt.10, Castro 1994a, p.68). Cet usage de la littérarité « *attentionnelle* » révèle là encore une forme de révérence, cette fois-ci amicale entre les deux architectes. Cette assimilation écrivain/architecte constitue donc

toujours un procédé de valorisation, le signe d'une certaine reconnaissance de l'architecte par ses pairs ou par d'autres acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme et participe de l'affermissement d'une légitimité. Elle témoigne de l'importance de la valeur de la littérature et de la poésie et de leur place dans la hiérarchie des arts.

Par ailleurs, comme le lecteur s'en souvient, en utilisant des références littéraires variées et hétéroclites, les grands architectes mobilisent des bibliothèques représentatives de différentes cultures (celles partagées avec les pairs, avec les acteurs du champ de l'urbanisme ou plus largement encore avec le grand public). Ils ont donc recours à des œuvres faisant partie de l'imaginaire des différents publics auxquels ils s'adressent, à des ouvrages qui font sens pour ceux-ci et constituent des points de référence. En les mobilisant, leurs discours emploient des matrices littéraires qui organisent le rapport au monde et qui structurent les représentations des différents groupes d'acteurs avec lesquels ils interagissent. Là encore, ces acteurs s'appuient donc sur la valeur et l'influence sociales de la littérature. Ils tentent de les utiliser comme moyens de rapprochement d'avec leurs publics, indiquant ainsi qu'ils partagent avec eux le même univers culturel.

Plus largement, les divers emplois de la littérature par les faiseurs de ville témoignent d'une tentative de renforcement de la légitimité de ces acteurs. Laurence Ellena a précisé que, pour les sociologues, l'utilisation de références littéraires assure une « *circulation de crédit* » (1998, p.141) et combien l'autorité littéraire participait à affermir la légitimité de ces acteurs. Le mécanisme est le même pour les grands architectes-urbanistes. Cette stratégie de valorisation de la figure du grand architecte-urbaniste et d'accroissement de la valeur de sa production par le recours à la littérature sous différentes formes indique bien combien au fond l'« *art fait l'objet d'investissements bien plus larges que ceux qu'occupent traditionnellement les spécialistes lorsqu'ils s'intéressent à l'origine, à la valeur et au sens des œuvres* » (Heinich 2001, p.56). En faisant appel à l'écrivain, à sa compétence (pour des ateliers d'écriture et de lecture, pour l'intégrer au sein de la maîtrise d'œuvre, ou l'inviter à des événements architecturaux et urbanistique, etc.), à son œuvre et à son image (références dans les discours des grands architectes-urbanistes, références matérialisées dans la réalisation architecturale, etc.), les acteurs de l'architecture et de l'urbanisme utilisent ainsi à leur profit l'« *image de marque* » de « *l'écrivain-vedette* », cette « *valeur sûre* » faisant l'objet d'une reconnaissance sociale positive auprès du grand public (Escarpit 1970b, p.133). Ils se servent ainsi de ce que Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* appelait le « *pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets sacrés* » (1998, p.376). Au travers des références par exemple, les grands architectes-urbanistes utilisent des œuvres consacrées, signées, imposantes.

En tant que produit hautement valorisé socialement et culturellement, la littérature est donc *utilisée* par les grands architectes-urbanistes pour légitimer leur action sur la ville. Elle se trouve ainsi instrumentalisée, manipulée à des fins stratégiques et intéressées. L'enjeu est en effet pour la vedette architecturale et urbanistique d'accroître son prestige, de renforcer son *ethos* et par là même sa reconnaissance sociale. Le grand faiseur de ville reprend et manipule à son profit un art majeur. Il se compare à l'écrivain, tente de s'y identifier plus ou moins explicitement pour ainsi bénéficier de la forte légitimité sociale de la littérature, d'un art hautement valorisé culturellement. Un observateur comme Olivier Nora déplorait ce genre d'usages en expliquant que certaines pratiques s'apparentent à une forme d'exploitation qui

dénaturerait en quelque sorte la littérature puis qu'« *on consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui* » (1986, p.582).

Si la littérature s'avère ainsi utilisée par des acteurs qui, au cours de leur pratique professionnelle, l'insèrent dans un autre projet que celui dont elle est issue, si la littérature, utilisée comme un *instrument*, est ainsi amenée à jouer une certaine fonction sociale, perd-elle pour autant sa dimension artistique, se trouve-t-elle altérée par ces usages ? Plus largement, comment analyser ces usages du point de vue *de ce qu'ils font* à la littérature ? Quels enseignements tirer quant à la littérature et sa définition ? C'est à ces questions qu'il convient maintenant de répondre.

1.2. La littérature comme instrument : quels enseignements sur la littérature ?

1.2.1. Les effets de bords de l'instrumentalisation : la logique de la consécration mutuelle

L'utilisation de la littérature par les grands faiseurs de ville participe donc d'une stratégie de communication. La littérature est mobilisée comme un moyen au service de l'architecte pour accroître son pouvoir de séduction. Didier Daeninckx résume le discours que lui tiennent les acteurs qui font appel à sa compétence et l'invitent lors d'événements médiatiques sur la question urbaine en expliquant que ceux-ci lui déclarent : « *votre parole nous est nécessaire pour pouvoir transformer le réel* » (entretien). L'auteur de roman noir analyse ces invitations qui viennent de différents acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme comme autant de « *demandes de justification* » dans lequel l'écrivain se trouve « *instrumentalisé* » et a le sentiment de perdre son autonomie. Effectivement, l'utilisation de la littérature sous ses différentes formes dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme peut être analysée sous l'angle de l'instrumentalisation qui conduirait à une perte de la *magie* de la littérature, de son indépendance. La littérature passerait ainsi du statut *d'art sacralisé* à celui dévaluant de *produit*, d'instrument employé dans une perspective intéressée, dans une optique stratégique.

Étudier ces pratiques sous l'angle de l'instrumentalisation et donc uniquement dans une optique manichéenne, en les apparentant à une forme de prostitution, apparaît cependant quelque peu restrictif et simplificateur. Comme je l'ai signifié à mon lecteur durant la première partie de cette thèse, est littéraire ce qui est reconnu, lu et fait sens dans l'imaginaire collectif en tant que tel. Les divers usages de la littérature par les grands architectes urbanistiques peuvent donc aussi s'analyser comme participant de ce mouvement, comme jouant un rôle dans la « *survie* » littéraire (Escarpit 1970b). Loin d'apparaître comme un phénomène unilatéral, l'emploi de la littérature par les faiseurs de ville s'apparenterait ainsi à une véritable relation qui finalement participe aussi à *faire la littérature*, à renforcer son statut en la diffusant dans les mondes de l'architecture, de l'urbanisme et plus largement dans le monde social. Olivier Nora expliquait que pour la visite au grand écrivain, la consécration s'avère au final « *mutuelle* » puisque :

« Chacun, à sa façon, sacre l'autre : le grand écrivain n'est reconnu tel qu'en vertu d'une réputation que le visiteur, par sa démarche, entérine et à laquelle, par son témoignage, il rend hommage ; le prétendant n'est de son côté admis dans la sphère prestigieuse que s'il est agréé par le rituel archaïque du parrainage. Cercle vicieux de l'intronisation mutuelle, sur lequel plane le risque du chantage réciproque : balance de la menace – je ne vous consacre que si vous me confirmez – et de la promesse – je vous confirmerai si vous me consacrez. »

(1986, p.579)

Cette logique du renforcement mutuel s'applique également aux autres usages de la littérature par les grands architectes-urbanistes. En ayant recours à la littérature pour construire son autorité, affermir sa réputation de star, sublimer son *ethos*, le faiseur de villes prend aussi finalement l'allure d'un « *agent de propagation de la mémoire* » littéraire (*Id.*, 1986, p.579). En servant de la valeur et de la reconnaissance sociales de la littérature et de l'écrivain, le grand architecte-urbaniste participe à les accroître en retour. Il « *concourt à la sacralisation* » (*Id.*, 1986, p.573), au « *culte laïque du grand écrivain* » (*Id.*, 1986, pp.573, 576).

Les différents emplois de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme doivent donc s'analyser tout à la fois comme les indices de la valeur de la littérature mais aussi comme des phénomènes qui participent à la renforcer. En l'utilisant comme autorité au sein de leurs discours publics et en invitant l'écrivain dans leurs champs professionnels, les vedettes de l'architecture et de l'urbanisme valorisent, entretiennent et augmentent cette valeur symbolique et mythique, l'*aura* de l'œuvre littéraire et de l'écrivain. Par là-même, ils s'inscrivent dans la même démarche que les sociologues observés par Laurence Ellena qui mobilisent la littérature et « *rend[ent] honneur, d'une certaine façon, au regard des créateurs, à leur démarche, à leur méthode, à leur lucidité* » (1998, p.122). Autant que le sociologue, le grand architecte-urbaniste quand il intègre des références littéraires dans son discours public ou invite l'écrivain à ses côtés pour s'exprimer sur la question urbaine « *concour[t] à faire la valeur* » (*Id.*, 1998, p.277). Aussi, du point de vue littéraire, l'utilisation de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ne peut donc pas s'analyser uniquement au travers de la logique de l'instrumentalisation et de la perte d'autonomie mais bien aussi sous l'angle du bénéfice : gain de valeur, de reconnaissance sociale et de légitimité d'un art majeur, augmentation de son potentiel de diffusion, etc...

Les autorités du faiseur de ville star et de l'écrivain se renforcent mutuellement. Le travail de légitimation par l'œuvre littéraire auquel se livre le grand architecte consolide l'autorité de l'œuvre littéraire et accroît l'importance de la littérature en tant que fait social et culturel. De fait, l'enquête sur l'utilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme participe également à éclairer le fonctionnement de l'œuvre littéraire et notamment sa relation avec la société, les acteurs qui s'en saisissent et contribuent à la faire vivre et circuler dans l'imaginaire social. Elle s'inscrit par là-même dans le prolongement d'une série de travaux engagés par la sociologie de la littérature qui consistent « *non pas à dégager le sens du texte, ni l'absence de sens, mais les sens que le texte prend en fonction de processus sociohistoriques qui le façonnent de l'extérieur et de l'intérieur (pour peu que cette dichotomie ait encore un sens)* » (Dirkx 2000, p.13). Ce phénomène de la mobilisation de la littérature dans des champs professionnels tels que ceux étudiés participe à démontrer

combien « *auteur, œuvre et société interagissent en s'octroyant de la valeur littéraire, en se (dé)valorisant mutuellement* » (Id., 2000, p.13). Il convient dès lors d'apprécier plus en détail comment s'opère ce renforcement de la valeur littéraire et ce que l'utilisation de la littérature par les vedettes de professionnels de l'architecture et de l'urbanisme révèle sur son fonctionnement.

1.2.2. Un éclairage sur le fonctionnement de la littérature

En ayant recours à la littérature dans leurs pratiques professionnelles, les grands architectes-urbanistes l'introduisent et la font circuler dans leurs champs professionnels et plus largement dans le monde social. Ils contribuent à la diffuser auprès de différents publics et à accroître la renommée de certaines œuvres. Les lignes qui suivent s'attacheront par conséquent à apprécier comme l'emploi de la littérature par ces acteurs participe au processus de diffusion, de circulation et d'appropriation de la littérature. Signes du succès littéraire qu'ils contribuent en retour à accroître, ces processus s'avèrent significatifs de la vie d'une œuvre littéraire, de la manière dont elle interagit avec le monde social. Ils permettent au final d'enrichir la définition de la littérature en tant que construction sociale en éclairant la manière dont une œuvre s'intègre dans l'imaginaire social, s'y trouve remodelée, interprétée par différents acteurs et utilisée dans leurs pratiques culturelles et plus largement leurs relations sociales.

❖ *La circulation et l'appropriation de la littérature*

L'enquête réalisée sur les grands architectes-urbanistes a démontré combien certaines œuvres pouvaient être mobilisées par ces acteurs à des fins de communication et de séduction. Elles constituent des ressorts de leurs discours publics, sans que parfois ces acteurs-ci n'aient pourtant réellement lu ces livres et alors qu'ils n'en ont finalement qu'une connaissance qu'extrêmement vague, voire corrompue comme en témoignent les erreurs parfois monumentales dans les citations (comme le lecteur s'en souvient sans doute, certaines interprétations de l'œuvre littéraire prennent le contre-pied de ce que le texte signifie réellement).

Cette pratique de la référence et de la « *non lecture* »¹ s'avère en fait révélatrice des phénomènes de diffusion sociale de la culture littéraire. Entamant un historique des différents

¹ Ce que Pierre Bayard appelle la « *non lecture* » (2006) s'avère caractéristique du rapport au littéraire y compris celui des intellectuels comme en témoigne par exemple l'extrait suivant tiré d'une fiction autobiographique d'un docteur en sociologie analysant les stratégies des universitaires en la matière :

« Bien qu'il se fut agi d'un milieu "intellectuel", on ne lisait pas de littérature, sauf à évoquer des classiques à portée philosophique comme Platon, Breton, Woolf, Sade... dont les citations étaient alors égrenées comme autant de preuves d'érudition dans les écrits scientifiques. À ce propos, les effets de mode étaient flagrants. Ainsi à l'occasion de chaque événement parisien – exposition, sortie cinématographique, théâtrale, réédition de grandes œuvres, de films classiques... – ces lecteurs avisés du Monde repéraient la "petite phrase du grand auteur" qu'ils pouvaient resservir à l'envie durant un an en l'adaptant à leur propre discours. Exemple : "Comme disait Breton..." (expo Dada Beaubourg 1999), "Je ne saurais mieux formuler qu'Harold Pinter quand il écrit..." (Prix Nobel de littérature, 2000) » (2006, p.115). D'une manière plus scientifique, au travers d'enquêtes et de calculs, Robert Escarpit avait démontré le caractère extrêmement répandu de la « *non lecture* ». Il expliquait par exemple

modes de propagation de la littérature, Robert Escarpit expliquait que le « *mode de diffusion le plus primitif est le bouche à oreille* » (1970, p.19). Il constatait également que, dans le contexte contemporain, la littérature se diffuse principalement grâce à des moyens de communication de masse que sont la télévision, la radiophonie, la bande dessinée, ou la publicité, au travers d'adaptations notamment. Selon ce sociologue, ces moyens de communication modernes « *ont considérablement changé le comportement du public à l'égard de l'œuvre et, par voie de conséquence, les conditions de survie de cette dernière* » en entraînant une diffusion indirecte, des « *résurrections* » mais qui désormais « *ne se font – et rarement – du livre au livre qu'après s'être faites du livre au cinéma et surtout du livre à la télévision* » (Id., 1970, p.162).

Ces changements conduisent à une connaissance de plus en plus indirecte de l'œuvre littéraire, à « *exclure [de plus en plus] le processus littéraire "pur"* » qu'est la lecture. Cette lecture de la diffusion de la littérature au travers des moyens de communication modernes s'est vue corroborée par Olivier Nora qui explique qu'au final « *la machine à gloire qu'est l'écriture n'a effectivement pas été concurrencée par le développement des médias modernes, mais s'y est intégrée et démultipliée* » (1986, p.582). Loin d'être vaincue et anéantie par les moyens de communication modernes, la littérature allait avec eux faire son « *entrée fracassante dans la société du spectacle* » (1986, p.582), se propager par de nouvelles voies.

La manière dont les grands architectes-urbanistes utilisent les œuvres littéraires reflète donc l'importance de la non lecture, et le fait qu'« *une très grande partie de la connaissance de la littérature [...] est acquise par ouï-dire* » (Id., 1970, p.161). La façon dont ils s'en saisissent pour répondre à des enjeux spécifiques à leur profession et aux nécessités de positionnement contemporaines de praticiens de l'architecture et de l'urbanisme témoigne également bien du fait que la circulation de la littérature, sa diffusion se font au travers d'une logique de *transformation, remodelage, interprétation et appropriation*. L'œuvre littéraire se voit ainsi transférée et adaptée aux besoins de ces producteurs d'espaces dans un contexte très particulier. Le constat que proposait Gérard Genette pour la peinture semble donc applicable également à la littérature puisque, pour ce type d'œuvre artistique également, s'observe « *à chaque transfert, un nouveau contexte, et donc un nouveau sens* » (1994, p.264).

❖ La participation aux « carrières », au « succès » et à la « survie » des œuvres littéraires

Les différentes mobilisations de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme assurent la pérennité des œuvres littéraires utilisées et accroît l'aura de leurs auteurs. Le succès d'une œuvre littéraire, sa reconnaissance sociale et donc sa « *survie* »¹ (Escarpit 1970b) passent en effet par de nombreux actes d'interprétation, d'appropriation, de récupération dans d'autres contextes sociaux que celui dans lequel elle a été produite. C'est à

qu'un jeune agrégé de 30 ans devait avoir environ une connaissance de 1 500 volumes « *bagage de base [...] pour participer au bruit de fond de son milieu* » (1970b, p.160).

¹ Robert Escarpit propose l'expression « *survie d'une œuvre* » pour désigner le fait que le « *projet, auquel [la vie d'un écrivain] donne momentanément forme, dure et devient tout au long d'une vie, s'achève, se défait et s'achève encore "longtemps après que les poètes ont disparu"* » (1970b, p.148).

cette multiplicité, cette pluralité des lectures, usages et opérations de saisissement, d'adaptation et d'incorporation à des contextes sociaux variés que participent les différents emplois de la littérature par les acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme.

Les recours à des autorités littéraires, que cette thèse s'est attachée à décrire et à analyser, participent à la « *vie sociale* » de la littérature, aux « *carrières* » de ses œuvres (Fourmentaux 2007, p.195). L'enquête menée dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme a notamment permis de mettre en évidence les « *négociations qu'elles mettent en jeu au cœur des mondes sociaux dans lesquelles elles font sens et se déploient* » et d'éclairer ainsi une des « *scènes* » d'« *évaluation, attribution et valorisation sociales* » de la littérature (Id., 2007, p.300 et 204). L'utilisation de la littérature se donne aussi à voir finalement comme un phénomène participant à l'élaboration de la littérature en tant que construction sociale nécessitant une actualisation et une appropriation par différents acteurs en aval de sa production.

Pour s'assurer une circulation sociale suffisante et survivre, une production littéraire doit donc faire l'objet de différentes appropriations sociales. Lorsque par exemple le faiseur de ville emploie des références littéraires, il inscrit son discours public dans un réseau intertextuel qui le relie à des textes littéraires et participent à les diffuser. Cette pratique démontre combien la littérature, dans son fonctionnement, repose sur le principe de l'intertextualité et sur des interprétations successives d'une même œuvre puisqu'entrant dans un réseau intertextuel, le discours du grand architecte « *met l'accent sur certains passages du texte premier et en passe d'autres sous silence* » (Rabau 2002, p.38). Il « *modifie* » (Id., 2002, p.15) le texte littéraire, le modèle, l'interprète, l'adapte à un nouveau contexte. Il a donc sur celui-ci une « *influence rétrospective* » puisque qu'il « *renégocie l'autorité et la valeur du texte premier* » (Id., 2002, p.37). La production discursive des grands faiseurs de ville participe d'une dynamique qui assure une certaine « *tranhistoricité* » aux œuvres littéraires (Bourdieu 1998, p.16) en leur permettant de dépasser la contingence de leur contexte de production. De la même manière, l'invitation des écrivains dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme, leur participation aux activités de la maîtrise d'œuvre ou aux ateliers d'écritures contribuent au « *processus de canonisation qui conduit à l'institution des écrivains* » (Id., 1998, p.368).

Au final, les conclusions du travail d'enquête amènent à enrichir le point de départ de cette thèse qui consistait à interroger les rapports entre le triptyque ville, littérature et société en lui rajoutant un quatrième élément que sont les acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme. La légitimation *par* la littérature dans les champs de professionnels du faire la ville s'inscrit en effet dans un processus plus large qui participe à la *construction sociale de la littérature*. Aussi, non seulement la littérature constitue un enjeu de légitimation sociale pour les grands faiseurs de ville, mais en retour, ces acteurs participent à des dynamiques sociales qui correspondent également à un enjeu *pour* la littérature et la « *survie* » de ses œuvres.

❖ L'œuvre littéraire et ses constructions sociales

Les réflexions qui précèdent invitent à remettre en question une conception unifiée de la littérature et même le mythe d'une œuvre « *réelle* » (Bayard 2006, p.84) qui serait accessible à tous selon les mêmes modalités. L'enquête a permis de démontrer que ce que certains appellent la « *réception* » de l'œuvre littéraire relève en fait d'un processus actif et

ne consiste précisément pas simplement à *recevoir* mais plutôt à *interpréter*, *s'approprier la littérature*. Au final, la pertinence d'une approche constructiviste de la littérature se voit largement confirmée. Ses œuvres font l'objet d'une construction sociale et individuelle. Elles sont reçues par différents individus qui ne perçoivent pas le même texte de la même façon et en construisent donc des représentations qui peuvent s'avérer extrêmement diversifiées. Bien plus qu'un livre « *réel* » - dont le sens serait identique pour tous ceux qui y ont accès (d'une manière plus ou moins directe) et l'intègrent à leurs pratiques culturelles et plus largement sociales – l'œuvre littéraire mérite d'être définie par l'ouverture de « *multiples richesses possibles* » (Bayard 2006, p.84) qu'elle autorise. En suivant les pas de Nathalie Heinich, une telle approche participe à déconstruire l'illusion, la croyance en l'unicité d'un sens qui serait accessible à tous et donc à au chercheur désireux de comprendre le fonctionnement d'une œuvre, en « *appréhend[ant] les œuvres comme uniques et non pas multiples, leur création comme individuelle et non pas collective, leur valeur comme universelle et non pas contextuelle, leur action comme intrinsèquement fondée et non pas comme socialement construites, leur présence au monde comme autonome et non pas comme hétéronome* » (2007, p.33).

L'enquête réalisée sur les grands architectes-urbanistes démontre bien comment les différents usages de la littérature participent à l'immortalisation de l'œuvre littéraire ou plutôt à sa circulation. La diffusion de la littérature se donne en effet à voir comme un processus de saisissement du texte littéraire, dans une logique active de reprise et d'interprétation des textes. Aussi, son « *message n'est ni un donné qu'on émet, pas davantage qu'on transmet ou qu'on reçoit, mais un phénomène qui se constitue au fur et à mesure que le courant de la communication est à l'œuvre* » (Vierne cité par Ellena 1998, p.111)¹. Les différents usages de la littérature par les stars de l'architecture donnent un aperçu de la pluralité des discours, de la multiplicité des interprétations et utilisations sociales possibles à partir d'une même œuvre littéraire. Aussi, au terme de l'enquête, le sens de l'œuvre littéraire n'apparaît « *pas fixé une fois pour toutes* » mais bien plutôt comme « *un objet mobile* » qui « *se réinvente à chaque lecture* » (Bayard 2006, p.130, 161).

Dans son livre bousculant les idées préconçues sur la lecture et le rapport à la littérature, Pierre Bayard analysait le « *fait de parler* » d'un livre lu ou pas comme un véritable acte de « *création* » du lecteur. Il entendait expliquer ainsi combien la lecture constitue une activité profondément active et non passive. Le travail sur les usages de la littérature en architecture et en urbanisme confirme la pertinence de cette approche relationnelle de la littérature. Celle-ci se construit dans une relation entre les textes et des acteurs qui s'en saisissent, les interprètent, les utilisent et au travers d'un « *processus interminable d'invention des livres* » (Id., 2006, p.138). Bien plus qu'un seul livre « *réel* », il existe en réalité une multitude de « *livres écrans* » (Id., 2006, p.53), c'est-à-dire de manières de se représenter un même livre². À partir du moment où elles deviennent partagées et

¹ Vierne S., 1985, « Liaisons orageuses : la science et la littérature », *Science et imaginaire*, Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, ELLUG, pp.59-71, p.67.

² Pierre Bayard explique également qu'il existe un « *espace, oral ou écrit, de discussion des livres avec les autres [...] un lieu consensuel où les livres sont remplacés par des fictions de livres* » (2006, p.116). Selon lui, la conservation d'un certain flou constitue une des règles du jeu de cet espace puisque « *la vie à l'intérieur de cet espace deviendrait rapidement invivable si l'ambiguïté sur la vérité des énoncés n'y était pas maintenue et s'il fallait répondre clairement aux questions posées* » du fait notamment que la culture littéraire se transmet beaucoup moins par la lecture que ce que ne le laissent penser les conventions sociales et que par ailleurs, un livre lu est rapidement oublié ou perçu d'une manière profondément différente selon les individus. Bayard en conclut que « *la*

qu'elles acquièrent leur statut d'œuvres littéraires, les productions des écrivains se donnent à voir comme des « *objets reconstruits* » en fonction de « *nos fantasmes et nos illusions* » (Id., 2006, p.54) mais aussi parfois de stratégies de mises en scène sociales et culturelles, comme des outils de légitimation de certains acteurs tels que les grands faiseurs de ville contemporains.

Si la littérature existe avant tout en tant que telle au travers de différentes représentations et appropriations sociales, l'étude de ces dernières permet au final d'éclairer non seulement les acteurs qui s'en saisissent mais aussi, en retour, la littérature elle-même. En appréciant les « *circulations de valeurs* », un travail s'intéressant aux usages de la littérature conduit à enrichir le regard sur « *les œuvres mêmes [...] pour les traiter comme des acteurs à part entière de la vie en société, ni plus ni moins importants, ni plus ni moins "sociaux" - c'est-à-dire interagissant – que les objets naturels, les machines, et les humains* » (Heinich 2001, p.97). Une telle analyse présente l'avantage de sortir du « *faux dilemme qui consiste à considérer comme exclusives l'analyse interne et l'analyse externe des œuvres* » (Moulin 2007, p.21) en mettant en perspective la manière dont certains acteurs se saisissent de son contenu pour s'en servir dans un autre contexte et participer à sa diffusion. Cette utilisation de la littérature dans le champ de l'architecture témoigne du « *statut de sacré* » (Bourdieu 1998, p.479) de la littérature et de sa place dans la hiérarchie des arts, les grands architectes-urbanistes l'utilisant comme point de référence, comme modèle. Il convient donc d'apprécier maintenant plus en détail ce rapport entre hiérarchie des arts et construction de la légitimité.

lecture n'obéit pas à la logique du vrai et du faux » et si « *vérité de la culture* » il y a, celle-ci repose sur le fait qu'elle constitue « *un théâtre chargé de dissimuler les ignorances individuelles et la fragmentation du savoir* » (2006, p.119, 117).

« L'architecture, elle a toujours un problème existentiel, donc elle a besoin de s'appuyer sur quelque chose pour exister »

Jean-François Roullin, entretien

« La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même. »

Philippe Hamon (1989), *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, p.21

2. La hiérarchie des arts et la construction de la légitimité

Les citations utilisées en épigraphe témoignent bien des enjeux des rapports entre architecture et littérature qui *« se fascinent réciproquement »* et *« paraissent parfois avoir besoin [l'une de l'autre] pour se penser chacune dans leur complexité »* (Hamon 1989, p.46-29). Leurs rapports semblent régis par une forme *« de complicité ou de connivence d'artificialité, voire de collaboration épistémologique implicite »* (Id., 1989, p.29). Pour la période contemporaine, la littérature s'apparente à une *« culture légitime dominante »* (Lahire 2006b, p.39). Elle se construit en tant que telle dans ses relations avec les autres arts et les acteurs sociaux, selon la logique *« de la croyance et de la domination »*. La légitimité d'une culture repose sur le fait qu' *« un groupe ou une communauté croit en l'importance, et même souvent en la supériorité, de certaines activités et de certains biens culturels par rapport à d'autres »* (Lahire 2006b, p.39). La littérature se trouve au sommet de la hiérarchie des arts aux côtés d'autres arts bénéficiant également d'une forte légitimité sociale. Comme Bernard Lahire l'a effectivement très bien démontré, cette hiérarchie repose sur une certaine forme de croyance. Les pratiques culturelles - comme l'utilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme - participent également à affermir cette hiérarchie.

Fondée sur des dynamiques sociales et artistiques, sur des croyances et pratiques, cette hiérarchie des arts est donc amenée à évoluer au fil du temps. Ses mutations se caractérisent par une redistribution des places dans la hiérarchie avec le déclassement ou au contraire la promotion de certains arts au détriment ou au bénéfice d'autres. Au fil du temps, les rapports entre architecture et littérature ont été fluctuants. L'évolution de leur légitimité et de leur place dans la hiérarchie des arts a déterminé la nature de leur relation. L'architecture et la littérature se sont utilisées, selon les époques, l'une, l'autre tantôt *« comme repoussoir, comme métalangage ou comme métaphore »* (Hamon 1989, p.29) ou encore en concevant leurs rapports *« comme une belligérance »* (Hamon in Hyppolite et al. 2006, p.7).

Aussi, si pour la période contemporaine, la littérature, fortement valorisée socialement, sert de *« métalangage »*, de point de référence pour l'architecture qui s'efforce de reconstruire sa légitimité sociale (que les errements des modernistes avaient largement entamée), ce ne fut pas toujours le cas. L'analyse de l'utilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme invite donc aussi à interroger l'évolution de la hiérarchie des arts afin d'apprécier comment l'architecture qui fut un temps, au summum de la hiérarchie des arts, le parangon des arts, a subi un déclassement tel qu'elle s'est au final retrouvée dans la nécessité de recourir à ces arts auxquels elle avait servi de modèle. Cependant, ces rapports s'avèrent aujourd'hui complexes. La littérature est effectivement

régulièrement utilisée comme point de référence. Toutefois, les architectes y ont parfois aussi recours en s'efforçant de s'en distinguer et d'affirmer certaines spécificités du travail architectural et urbanistique, comme s'ils tentaient de s'affranchir de sa tutelle.

2.1. De l'architecture comme modèle et point de référence pour la littérature...

2.1.1. Du temps des cerises : l'architecture, parangon des autres arts

L'architecture a longtemps symbolisé l'art par excellence comme le rappelle Jean-Pierre Le Dantec dans *Dédale le héros* (1992). Cet auteur s'est appuyé sur différents témoignages et a suivi l'évolution du statut de l'architecture dans la hiérarchie des arts. Depuis la Grèce antique jusqu'au Moyen-Age, l'architecture « *est dite et semble maîtresse de tous les arts* » (*Id.*, 1992, p.91). Elle occupe une place centrale et c'est autour d'elle que s'organisent les autres arts sur lesquels elle rayonne. La peinture était par exemple faite pour être exposée dans les cathédrales, la musique pour y être jouée, et la sculpture également était rattachée à l'architecture. Sa valeur symbolique est attestée par Saint Thomas d'Aquin qui, dans la première partie de *Summa Theologia*, affirme que l'architecture « *ne reçoit pas ses principes des autres sciences mais immédiatement de Dieu par révélation* » et que ces autres sciences ne sont qu'« *inférieures et servantes* » (cité par Le Dantec 1992, p.85). Poursuivant sa démonstration, et s'appuyant sur l'analyse d'André Chastel dans *Art et humanisme à Florence*, Le Dantec explique qu'elle a été le « *paradigme de la révolution intellectuelle et artistique* » qu'a constitué la Renaissance et avait alors acquis le statut d'« *art supérieur* » (1992, p.91). Ces différents témoignages se trouvent confortés par la lecture que Victor Hugo propose du Moyen-Age dans le fameux chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame-de-Paris* en affirmant qu'à cette époque, « *quiconque naissait poète se faisait architecte* » et que « *toutes les forces matérielles, toutes les forces intellectuelles de la société convergeaient au même point : l'architecture* » (cité par Le Dantec 1992, p.85).

La philosophie fournit un bon exemple de cette domination de l'architecture sur les autres arts. Depuis Platon, l'architecture se trouve utilisée comme « *métaphore* » voire comme « *paradigme, pour la pensée en quête de vérité* » (*Id.*, 1992, p.151). La référence à l'architecture structure par exemple le *Discours de la méthode* de Descartes (soit un des piliers de la culture française). Pour Jean-Pierre Le Dantec, elle en constitue même la pierre angulaire : « *la conception cartésienne de l'architecture montre comment elle se révèle, à bien des égards, la matrice de sa révolution philosophique, sinon "la mise en abyme" de son système* » (1992, p.154). Plus largement, il constate que les principes vitruviens de l'architecture (*firmitas*, *venustas*, voire *utilitas*) ont été significativement utilisés par la philosophie (*Id.*, 1992, p.151).

L'aura, le pouvoir symbolique de l'architecture s'étend également jusqu'au champ de la littérature qui la prend elle aussi comme point de référence et modèle à suivre. Philippe Hamon a ainsi parfaitement démontré combien la comparaison, la métaphore, et l'analogie architecturales servaient la littérature dans sa tentative d'autodéfinition (1989, p.21). En tant qu'art de l'organisation de l'espace, art de la construction fortement valorisé socialement, l'architecture a longtemps, pour la littérature, fait office de « *métalangage incorporé* », de

« référent de prédilection » (*Id.*, 1989, pp.28, 52). Afin de définir le travail de composition littéraire, de construction de l'œuvre, la référence à l'architecture a représenté une constante forte observée par Philippe Hamon dans la littérature mais aussi dans le discours théorique qui la prend pour objet pour tenter d'en expliciter le fonctionnement. Différentes raisons expliqueraient ce recours au vocabulaire de l'architecture. Tout d'abord, la référence architecturale se fait plus prégnante, plus insistante « *aux moments historiques de crise du sens, du style ou du sujet* » (*Id.*, 1989, p.52), lorsque la littérature est en quête d'identité et de légitimité et cherche des contreforts pour se reconstruire ou s'affirmer. La proximité des questionnements, des problématiques (comme par exemple le statut de la fiction, de la représentation, du signe et du sens) constitue un second argument avancé pour expliquer le recours à l'architecture dans le champ littéraire. Enfin, en se comparant à l'architecte (soit dans le passé ce qui a constitué « l'hyperbole » de l'artiste), l'écrivain tentait ainsi de conforter son statut d'artiste (*Id.*, 1989, p.127).

2.1.2. ... au temps des noyaux : le déclin de l'architecture

Cependant, petit à petit, l'architecture va perdre son statut dominant. Les autres arts vont s'en émanciper et « *chacun va vivre sa vie propre* » (Le Dantec, entretien). Victor Hugo situe très tôt l'amorce de ce déclin. C'est, selon lui, après Michel-Ange que le prestige artistique et symbolique de l'architecture commence à s'éroder. Inspirée de l'esthétique d'Hegel¹, la thèse hugolienne soutient en effet l'idée d'une amorce de la décadence à partir du XV^e siècle. L'écrivain critique les « *faux professeurs d'école* » mais aussi la destruction des bâtiments gothiques, « *ravages* » qu'ils ont subis (Losada Goya 1999, p.165). En pleine quête identitaire, l'architecture privilégie une logique d'hybridation et de mélange des genres (avec par exemple un retour à l'antiquité) symptomatique d'une certaine crise du sens et de la représentation. Les autres arts commencent donc à s'en affranchir et à gagner en autonomie.

Peu à peu l'image de l'architecte, qui auparavant représentait la figure de l'artiste par excellence, se dégrade. Une dépréciation de la représentation de l'architecte s'observe ainsi dans la littérature, en particulier après 1850 (Hamon 1989; Hamon, Viboud 2008). L'architecte passe du statut de « *parangon de toutes les vertus intellectuelles et morales pour tous les écrivains* », de « *modèle de demiurge* » (*Id.*, 1989, p.127) à l'incarnation de l'incompétence, de l'orgueil excessif. Philippe Hamon appuie ses analyses sur de nombreux exemples² notamment la fameuse « *définition lapidaire de l'architecte* » proposée par Flaubert dans son *Dictionnaire des Idées reçues* : « *Tous des imbéciles. Oublient toujours l'escalier des maisons* ». Le personnage de l'architecte est représenté sous des traits négatifs. Pédant et ridicule, il est bien souvent mis en scène par les auteurs classiques comme « *un artiste raté ou un demi artiste* » (Hamon, Viboud 2008, p.78). Dans la littérature, l'architecture et ses objets subissent cette même dégradation. Désormais « *l'édifice tend à se*

¹ Jean-Pierre le Dantec explique en entretien que cette inspiration hégélienne lui vient de Victor Cousin qui faisait un cours au Collège de France sur Hegel au moment où le romancier écrivait *Notre-Dame de Paris*.

² Parmi divers architectes représentés de manière profondément négatives, il évoque notamment « *le Lazare de La Joie de vivre, le Dubuche de l'Oeuvre, et l'architecte diocésain Campardon de Pot-Bouille chez Zola, le Duhamain de Céard dans Une belle journée, l'architecte auquel fait appel le Jérôme Paturot de Reybaud [...] le Pecksniff du Martin Chuzzlewit de Dickens (1844) et Les Bourgeois de Molinchart de Champfleury (1854) avec le personnage ridicule et prudhommesque de Monsieur Bonneau, maniaque de la mensuration* » (Hamon 1989, p.127).

disqualifier aux yeux des écrivains » (Hamon 1989, p.138). Selon Philippe Hamon, cette dévaluation de l'architecte et de l'architecture est liée à l'entrée dans l'ère industrielle et moderniste. L'époque est en effet celle des grandes percées haussmanniennes. La mode est à l'alignement, à la répétition. L'architecture se veut industrielle, elle devient « *amnésique et désémantisée* », « *plate* » et « *plâtre* » (Id., 1989, pp.135, 138). Elle s'éloigne de l'art pour se rapprocher du simple produit. Ses réalisations « *perdent leur caractère d'œuvre d'art, et perdent, de surcroît, leur caractère traditionnellement survalorisé de paradigme de toute "bonne" œuvre d'art* » (1989, p.141). Cette image négative de l'architecte dans la littérature est plus largement symptomatique de la dévaluation sociale progressive du statut de ce faiseur de ville.

2.1.3. « *Relever le défi hugolien* », restaurer la toute puissance de l'architecture : la tentative moderniste et son échec

Les architectes modernistes ont eu l'ambition de restaurer la toute puissance de l'architecture. Comme le rappelle Françoise Choay dans son anthologie (1965)¹ et Jean-Pierre Le Dantec en entretien, Frank Lloyd Wright qui avait lu *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo éprouvait pour ce texte tout à la fois une certaine « *fascination* » et une certaine « *colère* ». Il tenta de « *relever le défi hugolien* » en inventant une architecture moderne, répondant aux enjeux de son temps sans s'appuyer sur les béquilles du passé « *et romp[ant] avec [le] renvoi perpétuel à d'autres, à l'éclectisme* » (Id.). L'invention de l'architecture moderniste reposait en partie sur le principe que l'architecture devait trouver son propre langage. Cette ambition d'invention d'un langage architectural propre eut pour conséquence de créer un fossé entre l'architecture et le langage universel :

« Avec l'invention de l'architecture moderne par Wright, Loos, Le Corbusier et puis le Bauhaus, et puis les Russes, il y a quelque part, quelque chose qui n'arrive plus à s'énoncer dans des phrases et des mots qui font partie de l'espace commun de mots. »

(Le Dantec, entretien)

Cet éloignement de l'architecture du langage partagé a engendré une difficulté à parler de l'architecture en ayant recours au discours. Revenant sur son expérience personnelle de critique, Jean-Pierre Le Dantec évoque cet appauvrissement du vocabulaire, la rétraction de l'architecture sur un jargon, un langage autoréférencé et ses difficultés pour décrire les bâtiments. Face à ce problème induit par l'ambition moderniste, il a été nécessaire de trouver des références qui parlent à tous, d'exprimer l'architecture dans un langage commun qui fasse sens au-delà de la simple communauté des initiés et spécialistes. Aussi, le recours à des métaphores et plus largement des analogies empruntant à d'autres champs artistiques, et notamment la littérature, est apparu comme une solution pour décroiser l'architecture, l'exprimer et reconstruire sa légitimité.

¹ Françoise Choay se plaint à citer le témoignage de l'architecte qui explique : « *J'avais quatorze ans lorsque ce chapitre [« Paris à vol d'oiseau »], habituellement absent de l'édition de Notre-Dame, atteignit profondément ma sensibilité et l'image que je me formais de l'art auquel la vie allait me destiner : l'architecture. Cette histoire du déclin tragique du grand art originel n'a jamais quitté mon esprit* » (Testament, 1957, in Choay, 1965, p.403).

2.2. ... à l'architecture en quête de modèle et de références littéraires

2.2.1. Du rapport ambigu de la littérature à l'architecture à la littérature comme modèle

Si l'amorce de la déchéance de l'architecture remonte bien au-delà, force est de constater que les échecs du modernisme en ont constitué l'acmé. En effet, auparavant, le déclin semblait déjà engagé mais le rapport à l'architecture restait encore quelque peu ambigu. Losada Goya a parfaitement démontré par exemple comment Victor Hugo clamait la « *décadence de l'architecture, amorcée dès la fin du Moyen Age, et qui s'accélère tandis que naît l'imprimerie, et que le reste des arts s'émancipe* » (1999, p.163) alors qu'en même temps, dans le discours de l'écrivain, l'architecture restait le modèle à suivre, le point de référence. Plus ambivalent qu'il n'y paraît au premier abord, le rapport à l'architecture du grand romancier ne se résume pas à la simple dénonciation, ni au constat de la déchéance. Il repose sur un véritable « *paradoxe* » (Id., 1999). Victor Hugo a en effet recours au vocabulaire de l'architecture pour décrire l'imprimerie, « *évoquant l'imprimerie comme s'il était question d'un monument architectural* » (Id., 1999, p.70). Ainsi, alors même qu'il annonce la mort de l'architecture, l'écrivain l'utilise paradoxalement comme paradigme et métalangage pour évoquer l'imprimerie, le livre et la littérature.

De la même façon, Philippe Hamon, qui observe une dévalorisation de la représentation littéraire de l'architecte après 1850, constate combien l'architecture fait l'objet d'une « *métaphore filée insistante* » (1989, p.25), est utilisée comme un étalon auquel se mesure les grands auteurs de la littérature tels que Flaubert, Zola, Proust, Mallarmé, y compris durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Malgré un certain déclin et le début de l'affranchissement des autres arts, leur rapport à l'architecture reste ambigu et celle-ci ne perd pas encore complètement son rôle de référence.

2.2.2. La littérature comme contrefort de l'architecture : une pluralité d'enjeux

À la fin des années 1960, la situation est tout autre. Le déclin s'est plus que confirmé. La crise que connaît l'architecture et le déclassement de ses professionnels sont sans précédent. Les fondements de sa légitimité sont sapés. Pour la reconstruire et revaloriser l'architecture, la jeune génération d'architectes va notamment s'appuyer sur l'art fortement valorisé socialement que représente la littérature. Tout comme la littérature s'était jadis servie de l'architecture, la prenant comme référent pour construire son discours et se valoriser artistiquement et socialement, la littérature devient un contrefort, un pilier sur lequel s'appuie l'architecture durant la période contemporaine pour reconstruire l'identité professionnelle et revaloriser la profession. Le processus est donc le même, mais les places dans la hiérarchie des arts se sont inversées avec l'ascension de la littérature et au contraire la déchéance de l'architecture.

Pour la période contemporaine, la littérature constitue un bon référent et ce d'autant plus que l'expertise et l'approche scientifique ou théorique ont peu à peu été mises sur la sellette. Les architectes de la génération 68 ont en effet eu quelques réticences, voire même se sont largement refusés à élaborer de grandes théories, « *l'inflation doctrinaire du XX^e*

siècle leur [ayant] servi de repoussoir » (le Dantec in Contribution collective du comité d'orientation et al. 2000, p.11). Loin d'une approche théorique et rationaliste, la littérature leur permettait de s'inscrire dans une approche plus sensible et sensuelle de la ville et de l'architecture et constituait par là-même une planche de salut intéressante. Si lors du règne d'une approche rationaliste et cartésienne de la pensée, l'émotion a longtemps été dévalorisée et l'objet de « *discrédit* », elle connaît pour la période contemporaine un certain retour en grâce (Fleury 2007, p.151, 152). Dans le champ de l'architecture, avec la remise en question du modernisme, elle est non seulement sortie de l'ère du soupçon mais devenue une véritable rhétorique. Comme j'ai eu l'occasion de le démontrer au cours de cette thèse, la multiplicité des références littéraires constitue un indice de cette revalorisation de l'émotion comme catégorie d'identification et non plus comme repoussoir. Aussi, comme le remarque Jean-François Roullin en entretien, après avoir tenté de s'inscrire dans un « *paradigme sociologique* » pour reconstruire leur légitimité, les architectes contemporains lui ont rapidement préféré le « *paradigme littéraire* ». Si à la fin des années 1970, s'observait en effet « *une domination des sciences humaines sur la littérature et le cinéma* » (Le Dantec, entretien) alors qu'existait également une véritable mode sémiologique, celles-ci se sont rapidement affaiblies. La littérature a pris une place d'autant plus importante qu'elle assurait une plus grande flexibilité et diversité des usages que la référence aux sciences sociales.

L'utilisation de la littérature répond à ce que Jean-Pierre Le Dantec définit en entretien comme un véritable « *besoin puisque la culture architecturale n'est pas commune* » et qu'elle se doit donc d'emprunter « *des références extérieures, plus collectives* ». Par ailleurs, l'usage de la littérature s'explique également par le fait que « *l'architecture est muette* », qu'elle correspond à « *une sorte d'antéprédicatif sensible* » et que son émotion ne passe prioritairement pas par les mots, mais par un autre langage matérialisé dans la réalisation, tendance que l'architecture moderne a accentué. Auparavant en effet, comme à l'époque baroque ou classique, l'architecture possédait son propre vocabulaire¹, un vocabulaire extrêmement riche dont témoignent les traités d'architecture des XVI, XVII ou XVIII^e siècles par exemple. Ce vocabulaire est tombé quelque peu en désuétude avec l'architecture moderne. Ambitionnant de créer un nouveau langage matériel, celle-ci a en effet rompu avec les codes de l'architecture des siècles passés, sans proposer un nouveau vocabulaire² suffisamment riche pour remplacer celui qui l'a précédé. Cette rupture explique en partie la difficulté à décrire l'architecture à laquelle se heurtent les critiques, observateurs, et les architectes eux-mêmes qui éprouvent de fait le besoin d'avoir recours à des métaphores, des comparaisons et vont ainsi puiser dans la littérature comme dans un réservoir pour caractériser l'architecture.

Enfin, si la littérature fait l'objet d'autant d'utilisations différentes dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme et qu'elle est devenue une référence majeure dans les discours publics de leurs stars, c'est aussi et surtout du fait de sa valeur sociale et culturelle. Amorçant un rapide historique de l'évolution du statut de l'écrivain au fil de l'histoire, Olivier Nora explique que la « *longue marche vers la "dignité de l'homme de lettres"* parvient à son terme au cours du XVIII^e siècle » (1986, p.565). Ce personnage a atteint un degré de « *reconnaissance sociale de l'état d'homme de lettres, conférant légitimité au*

¹ Comme « *entablement* », « *colonne* », etc.

² Avec par exemple les quelques propositions corbuséennes : « *piloti* », « *fenêtre en longueur* », « *toit-terrasse* », etc.

nouveau rôle d'incarnation de l'opinion publique qui lui est dévolu » (1986, p.565). Cette forte valorisation de l'écrivain, le « *prestige [de son] statut* » (Id., 1986, p.565) motivent différentes pratiques sociales auxquels vont se livrer certains acteurs sociaux telles que la visite, la référence, l'imitation, etc. La littérature occupe en effet aujourd'hui une place de premier choix dans la hiérarchie des arts. Art majeur, elle constitue l'un des « *jeux sociaux les plus entourés de prestiges et de mystères* » (Id., 1998, p.455). Utilisant son aura culturelle et sociale, certains acteurs ont donc ainsi tout intérêt à y avoir recours pour conforter de cette manière leur position :

« Les dominants [...] ont besoin de certaines des propriétés que leur offrent les écrivains et surtout les artistes pour se penser et se justifier, et d'abord à leurs propres yeux, d'exister comme ils existent : le culte de l'art tend de plus en plus à faire partie des composantes nécessaires de l'art de vivre bourgeois, le "désintéressement" de la consommation "pure" étant indispensable par le "supplément d'âme" qu'il apporte, pour marquer la distance à l'égard des nécessités primaires de la "nature" et de ceux qui y sont soumis. »

(Bourdieu 1998, p.415)

Lorsque les acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme se servent de la littérature, ils entendent faire appel à des œuvres au « *statut d'exception* » et s'assurer « *une garantie transcendante* » (Bourdieu 1998, p.11 et 455).

2.2.3. Le parallèle avec l'utilisation de la littérature dans le champ politique

En architecture, la question culturelle se trouve particulièrement exacerbée du fait du rattachement ministériel « *entre culture et équipement* » (Lengereau 1997). Cependant, l'instrumentalisation de la littérature se fait dans bien d'autres champs qui pourraient être comparés à celui des faiseurs de ville. En politique, l'utilisation de la littérature semble répondre au même mécanisme comme l'illustrent les fortes fluctuations qui caractérisent le rapport à la littérature de Nicolas Sarkozy. En 2006, l'actuel Président de la République, qui n'était alors que candidat mais tentait déjà d'incarner la « *rupture* », prend ses distances avec une certaine culture française, notamment celle de la littérature en raillant la présence de *La Princesse de Clèves* dans le programme du concours d'attaché d'administration. Quelques mois plus tard, alors Président de la République et fort de la légitimité que viennent de lui accorder les Français, il récidive en s'en prenant à nouveau à cette même œuvre littéraire. Il tente ainsi d'affirmer une nouvelle figure du politique qui s'éloigne de celle plus classique du grand homme cultivé féru de littérature qu'ont représenté Georges Pompidou, François Mitterrand ou que représente celui qui fut et reste son rival, Dominique de Villepin, pour se rapprocher de celle du *manager*, du modèle anglo-saxon qui s'éloigne de la tradition politique française dans une logique forte de « *rupture* » symbolique.

Pourtant, lorsqu'en 2009 durant la crise économique, les sondages sur sa popularité sont en berne et qu'il souffre d'un déficit de légitimité, il propose de faire entrer Albert Camus au Panthéon, amorçant ainsi un retour à l'un des socles de la culture française et tentant d'afficher de cette manière son attachement à celle-ci. Cet exemple démontre bien

comment le rapport à la littérature se trouve en partie déterminé par l'état de la légitimité dans un champ ou pour une personne donnés. Lorsque la légitimité semble assise sur de solides fondements, lorsque l'acteur est en proie à un sentiment de toute puissance, il affiche sa distance avec la culture littéraire mais n'hésite pas, lorsqu'il se trouve dans une situation plus délicate et subit un certain déclassement (ou du moins, une baisse de sa légitimité) à avoir recours à cet art majeur que représente la littérature, ce point de référence culturel et social.

La comparaison avec le politique confirme donc bien les observations faites dans le champ de l'architecture : le déficit de légitimité motive les acteurs sociaux à avoir recours à un art majeur tel que la littérature au sommet de la hiérarchie des arts et lutter ainsi contre leur propre déclassement en tentant de s'accaparer une partie de l'aura de cet art fortement valorisé culturellement et socialement, cet art qui fait office de repère dans l'imaginaire collectif. Cependant, se mesurer à un autre art n'implique pas forcément toujours de s'y comparer et de l'utiliser de manière assimilative, l'étalon peut aussi servir à marquer la différence, à affirmer la spécificité. C'est cette complexité du rapport à la littérature qu'il convient donc maintenant rapidement d'explicitier.

2.3. Le rapport de l'architecture contemporaine à la littérature : entre identification et distinction

L'utilisation de termes génériques, de métaphores ou de comparaisons littéraires pour définir l'architecture ou le travail de l'architecte constitue une véritable tendance des discours publics des grands architectes-urbanistes contemporains. Sur le corpus de discours étudiés, Jean Nouvel fait par exemple plus de 35 fois appel à la terminologie ou à la comparaison littéraire pour caractériser son architecture, ou ses propres modes de faire. Le fonctionnement de l'architecte se trouve tantôt assimilé à la manière de faire de l'écrivain ou du metteur en scène, tantôt distingué avec l'affirmation de certaines spécificités qui l'éloignent des modes de production littéraire. Près de trente utilisations de termes génériques littéraires se rencontrent dans les discours publics de Christian de Portzamparc étudiés. Elles peuvent être répertoriées en trois catégories : plus d'une douzaine sont constituées par des métaphores, selon une logique qui est donc celle de l'analogie, 8 correspondent à des comparaisons assimilatives et 5 à des comparaisons distinctives. Chez Pierre Riboulet, les termes génériques servant à la caractérisation de l'architecture ou du travail de l'architecte sont employés dans une vingtaine de passages : 12 fois dans une logique de mise en évidence des correspondances entre la démarche de l'architecte et celle de l'écrivain, 3 fois dans une logique de distanciation et d'affichage des spécificités du travail architectural, et 5 fois dans une perspective plus ambiguë entre recherche des convergences et affirmation de la distinction. Chez Renzo Piano également, une dizaine de références à la littérature correspondent à l'utilisation de termes génériques avec 3 comparaisons assimilatives et 6 distinctives.

Ces quatre exemples permettent d'apprécier d'un point de vue quantitatif combien le rapport à la littérature est caractérisé par une certaine hésitation entre identification (grâce à l'utilisation de métaphores, de comparaisons littéraires assimilatives) et au contraire de distinction et d'affirmation des spécificités. Pour quelles raisons les grands architectes-

urbanistes se servent-ils de la littérature comme d'un modèle d'identification et d'autres fois comme un repoussoir pour penser leurs différences et leurs spécificités ? Quels éléments constitutifs de l'identité qu'ils entendent mettre en scène dans leurs discours publics cette hésitation entre assimilation et distinction de la démarche littéraire leur permet-elle de mettre en valeur ? Une analyse qualitative et synthétique de ce rapport à la littérature s'attachera à répondre à ce questionnement dans les pages qui suivent.

2.3.1. La mise en exergue des correspondances entre littérature et architecture

Le plus souvent, l'architecte fait référence à la littérature ou au travail de l'écrivain pour souligner les correspondances qui existeraient avec l'architecture et ses propres modalités de fonctionnement. La mise en lumière d'analogies permet à l'architecte de mettre en valeur certaines caractéristiques de son propre travail et de l'architecture et participe donc à leur mise en scène, à la définition de l'architecture et de l'architecte.

Les comparaisons assimilatives avec la littérature servent par exemple souvent à décrire le travail de **conception** et de composition. Dans un discours qu'il fait devant les élèves ingénieurs de l'ENTC, Paul Chemetov évoque la différence entre l'architecture et les sciences de l'ingénieur en assimilant la démarche architecturale à celle de l'homme de théâtre. Pour introduire la comparaison, et définir ainsi l'architecture, il a recours à une citation d'Antonin Artaud selon laquelle « *le théâtre [...] n'est rien mais se sert de tous les langages* ». Il explique que, de la même façon, « *l'architecture n'est rien mais se sert de tous les langages pour informer différemment cette matière* ». Selon cet architecte en effet les modes de conception architecturale « *empruntent beaucoup plus à des figures de rhétorique, comme la métaphore ou la métonymie, qu'à des cheminements mathématiques* » (réf.20, litt.34, 2002, p.92-93). Ils relèvent d'une logique plus complexe que l'approche purement technique de celle des ingénieurs. Au travers de l'analogie entre conception architecturale et littérature, en soulignant la proximité de leurs « *mécanismes d'invention* », il s'agit de mettre en exergue la complexité du travail architectural et le fait que, pour être à même de l'accomplir, « *pour être un grand "styliste"* », tout comme l'écrivain, l'architecte se doit de maîtriser une « *une grande culture* » (Chemetov, entretien).

En se référant au travail de construction de l'œuvre littéraire, l'architecte cherche aussi souvent à établir des parallèles avec le **travail de composition** architecturale pour mieux expliciter ses logiques de fonctionnement mais aussi pour le présenter et le mettre en valeur dans ses discours publics. Christian Devillers explique ainsi que son intérêt pour l'œuvre de Roubaud - notamment pour des œuvres romanesques telles que *le Grand incendie de Londres* et *La Boucle* - s'explique par le fait que, dans ces textes, le roman s'analyse en train de se faire, l'auteur adopte une perspective réflexive sur son propre travail d'écriture. Ces textes littéraires stimulent donc la réflexion sur les « *méthodes de construction* » d'une œuvre, la recherche de « *cohérences* », et les choix qu'opère l'architecte. Pierre Riboulet s'est également beaucoup servi de cette comparaison littéraire pour détailler la construction du projet architectural comme ensemble structuré. Selon lui, composer une « *grande œuvre* » architecturale comme l'hôpital Robert Debré, « *c'est un peu comme de composer un oratorio ou un roman de vaste ampleur* » puisqu'« *il y a des correspondances entre les parties, des échos, des rappels de thème, des notations formelles ou symboliques* » (réf.3, 1994, p.97).

Dans plusieurs passages de son « *journal* », il met en perspective la composition architecturale avec le travail d'écriture de certains romanciers comme Raymond Queneau (réf.2, 2003, p.88, 89) ou Marcel Proust (réf.4, litt.3, 2004, p.32-37) dont les œuvres s'apparentent à une « *véritable[s] architecture[s]* », à de véritables « *édifice[s]* ». Pour Pierre Riboulet, les contraintes architecturales sont cachées, « *au même titre que les contraintes des grandes compositions littéraires, [qui,] bien qu'elles tiennent tout le texte, ne sont pas pour autant visibles* » (réf.20, litt.20, 2003, p.220).

La comparaison littéraire sert également à exposer et mettre en valeur bien d'autres aspects du travail de conception. Chez Christian de Portzamparc par exemple, elle permet de témoigner de **l'importance de l'imagination et du processus créatif** inhérent au projet. Cet acteur établit en effet un parallèle entre la tâche d'« *invention des lieux* » de l'architecte et le travail de l'écrivain ou du metteur en scène, l'enjeu consistant dans les trois cas à créer un monde, à « *se mettre un peu à la place* » de ceux qui vont vivre dans le lieu ou l'œuvre littéraire ou théâtrale, à imaginer une atmosphère propice à ces habitants ou personnages (réf.1, litt.3, Portzamparc in Gaucherand 1994). Au travers de la référence littéraire, l'architecte se plaît aussi à souligner que, dans son activité, il se trouve soumis aux mêmes **affres de la création** que l'écrivain et qu'au final, il existerait entre eux deux « *plus d'affinités que de différences* ». L'architecte partagerait cette autre problématique artistique essentielle avec la littérature puisque si « *la technique change, et la matière, [...] les inquiétudes et les curiosités sont les mêmes* ». Comme cela avait été précédemment exposé au lecteur, cette angoisse, Renzo Piano la résume en reprenant une citation de Marguerite Yourcenar pour qui la création serait « *l'envie de regarder dans le noir* » (réf.2, litt.5, Piano, Cassigoli 2007, p.25-26).

Afin de mettre en valeur les mécanismes de réception d'une grande « *œuvre* » architecturale, l'architecte emploie également la comparaison avec le travail de l'écrivain qu'il utilise comme faire-valoir. Dans le débat qu'il engage avec Jean Baudrillard, Jean Nouvel explique par exemple qu'un travail architectural poursuit toujours l'ambition de pouvoir « *être ressenti par des personnes ayant des sensibilités très différentes* », d'émouvoir, de « *toucher des gens de toutes cultures et de tous niveaux d'éducation* » (réf.8, litt.11, Baudrillard, Nouvel 2000, p.115). Pour insister sur cette « **universalité** » de l'architecture, la souligner, Jean Nouvel assimile cette démarche à celle de la littérature mais aussi d'autres arts tels que la peinture et la musique.

Enfin, les acteurs étudiés s'attachent souvent à présenter **l'architecture comme une écriture**, s'appropriant ainsi, au travers de la métaphore, la terminologie littéraire. Par son ancrage dans la ville, l'architecture s'apparenterait à « *une inscription comme une écriture, un texte* » (litt.18, Riboulet 1994, p.127). Traversant les discours publics des grands architectes-urbanistes, cette métaphore de l'architecture comme écriture permet d'introduire et de souligner divers aspects du travail architectural. Grâce à cette métaphore, le **rapport au contexte** se voit ainsi une fois de plus largement affirmé (litt.1, Centre de Création Contemporaine de Tours 1994). Dans son dialogue avec Philippe Sollers, pour évoquer la question du rapport au passé et au contexte, Christian de Portzamparc par exemple établit un parallèle entre la démarche de l'écrivain et celle de l'architecte. Il explique à Philippe Sollers que travailler sur la ville, y « *intervenir, c'est trancher dans un ensemble de collages, de citations* », que ce « *geste est le même quand tu vas chercher une phrase ou une autre* » et que comme pour la littérature, il s'agit d'« *install[er] un contexte, une époque qui nous*

révèle la nôtre » (litt.22, Portzamparc, Sollers 2005, p.210-211). Dans une perspective similaire, Renzo Piano souligne que, dans leur démarche réciproque, architecte et écrivain sont animés par un même « *désir d'alimenter une réflexion qui puisse englober la tradition, s'en emparer, la trahir peut-être ou même l'insulter* » (réf.2, litt.5, Piano, Cassigoli 2007, p.25-26). Quant à lui, Paul Chemetov invite à s'inspirer de l'exigence littéraire de Flaubert, et à travailler l'architecture « *à force de coups de gueule et de brouillons raturés* ». Par le regard porté sur la littérature et le style littéraire de certains écrivains, cet architecte entend enrichir la réflexion sur le rapport au passé et le « *débat sur la banalité de l'architecture* ». À la manière du style littéraire de Rabelais d'invention et de jeu sur la langue populaire qu'il prend comme exemple, l'enjeu de l'architecture contemporaine serait en effet selon lui, de se situer à mi chemin entre approche « *régressive* » et « *progressiste* » et d'« *accepter, d'intérioriser la convention commune pour la transgresser* » (litt.14, Id., 2002, p.33).

En résumé, la comparaison assimilative entre architecture et littérature permet au producteur d'espace de mettre en scène différents aspects importants du travail de conception notamment la composition, l'importance de l'imagination et le caractère créatif de ce travail, les affres auxquels il soumet l'architecte, le délicat rapport à la tradition et donc au passé et au contexte, et enfin, la question de l'élaboration du style, soit autant de caractéristiques qui invitent à envisager l'architecte sous les traits du créateur, de l'artiste. Par ce rapprochement entre architecture et littérature, en s'apparentant à l'écrivain et en assimilant la production architecturale à l'œuvre littéraire, c'est donc la revendication implicite du statut d'artiste, de créateur pour l'architecte et d'œuvre pour sa production qui s'avère être en jeu.

Cependant, dans les discours des grands faiseurs de ville, l'analogie entre architecture et écriture littéraire trouve aussi ses limites. Ceux-ci se servent en effet parfois de la référence pour mieux mettre en valeur leurs différences et affirmer certaines spécificités du travail architectural. Ainsi, Paul Chemetov par exemple critique les purs « *effets de style* » de certains de ses confrères auxquels il préfère une approche plus modeste s'inscrivant dans la logique de la « *citation* », et de l'« *emprunt* » (litt.5, 2002, p.25). Dans ses discours publics, il revient à plusieurs reprises sur cette question précisant certains points de divergence avec la littérature puisque « *ce qui est en jeu, dès qu'on parle de ville, n'est pas le problème de l'auteur, mais celui du rapport à l'autre* » (litt.24, 2002, p.45). Les exigences de l'architecte ne doivent selon lui pas se résumer à l'acquisition du « *seul statut d'auteur* » et de la « *singularité d'écriture des auteurs des différents bâtiments* » mais s'envisager aussi sous l'angle du « *contrat social* » (litt.26, 2002, p.46). Paul Chemetov entend de cette manière souligner les limites d'une approche purement artistique de l'architecture en indiquant qu'elle ne se résume pas à une simple « *création* » mais s'inscrit dans une démarche plus complexe qui implique aussi une certaine hétéronomie. Cette ambivalence entre assimilation et distinction de l'architecture à littérature ne se résume pas à la seule métaphore de l'architecture comme écriture, elle déborde largement ce seul exemple. Les ressemblances et affinités entre architecture et littérature que les grands faiseurs de villes s'attachent à mettre en scène venant d'être analysées, restent à apprécier maintenant les décalages, les divergences qu'ils plaisent à souligner et à en préciser les enjeux.

2.3.2. L'effort de distinction : affirmer la difficulté et la complexité du travail architectural et urbanistique

Le grand faiseur de ville utilise parfois aussi la littérature comme une sorte de repoussoir pour singulariser le travail architectural et urbanistique et exhiber certaines de ses particularités.

❖ *L'architecture comme art des contraintes impliquant une lourde responsabilité sociale*

La comparaison distinctive avec la littérature sert notamment à affirmer l'architecture comme « *l'art de la contrainte* » (réf.4, litt.7, Baudrillard, Nouvel 2000, p.94). Jean Nouvel par exemple use très régulièrement de ce procédé dans ses discours publics comme par exemple dans son dialogue avec l'artiste Daniel Buren (1994) ou le philosophe et sociologue Jean Baudrillard (2000). Se distinguer du travail de l'écrivain en affirmant combien lui et l'architecte se trouvent dans des « *situations radicalement différentes* » (réf.2, litt.3, Centre de Création Contemporaine de Tours 1994) permet notamment de prendre ses distances avec une définition de l'architecture comme simple création et d'exposer la difficulté d'un métier soumis à de très nombreuses contraintes. Les exposés de Jean Nouvel reposent aussi sur une comparaison assimilative de l'architecte au réalisateur de cinéma, deux acteurs qui sont « *les plus contraints dans [l'] univers culturel* » (réf.4, litt.7, Baudrillard, Nouvel 2000, p.94). La comparaison distinctive à l'écrivain et assimilative au réalisateur de cinéma permet au faiseur de ville de mettre en exergue les nombreuses contraintes que sont : « *l'argent* », les « *lois* », la « *technique* », la matérialité étant donné « *qu'aucun de [ses] projets ne peut avoir comme seul limite notre imaginaire* », la « *sécurité* » qui sont à lire selon Jean Nouvel comme autant de « *censure[s]* », de « *limit[es]* » pour l'acte de création (réf.2, litt.3, Centre de Création Contemporaine de Tours 1994). Les affirmations de Jean Nouvel reposent sur une conception somme toute très simpliste et hagiographique de la littérature comme création libre, totale que de nombreux travaux de sociologie de la littérature et de la critique littéraire se sont attachés à déconstruire. Les analyses de Pierre Bourdieu (1998) ou de Bernard Lahire (2006a) soulignent les diverses contraintes économiques, éditoriales, artistiques, etc. auxquelles se trouve soumis l'écrivain. La critique littéraire elle aussi s'est attachée à démontrer combien la littérature n'existait pas en tant que telle mais bien plutôt dans une relation avec le lecteur, comme une construction sociale¹.

La comparaison distinctive avec l'écrivain est également utilisée souvent pour insister plus spécifiquement sur une contrainte particulière. Le rapport au réel et la confrontation avec la réalité reviennent comme des lignes de force dans les discours comme l'explique Christian de Portzamparc, selon qui « *par rapport au fait d'être écrivain ou*

¹ Ses interlocuteurs, Jean Baudrillard et Daniel Buren, s'attacheront d'ailleurs au cours de la discussion à nuancer fortement les propos de l'architecte et à revenir sur cette idée reçue de Jean Nouvel. Buren par exemple lui expliquera combien les autres artistes sont soumis à une pluralité de contraintes, qu'il appelle des contraintes « *cachées* » au sens où si elles apparaissent peut-être de manière moins évidentes que pour l'architecture, elles n'en sont pas moins importantes pour autant. Jean Baudrillard s'attachera pour sa part à souligner combien l'écrivain se trouve « *tributaire d'un système, par exemple éditorial* » (réf.4, litt.7, Baudrillard & Nouvel 2000, p.94). Ces critiques de la représentation naïve et idéalisée de l'artiste et de l'écrivain et la mise en évidence des nombreuses contraintes auxquelles ils apparaissent en réalité soumis ne peuvent manquer de rappeler celles de Bourdieu dans *Les Règles de l'art* (1998).

peintre, le fait d'être architecte [...] préserv[e], d'une façon qui n'est pas positive, [...]oblige à un contact très équilibrant et quotidien avec le réel [...] il faut que le prix soit juste [...] qui fait que l'étonnement, on peut à un moment donné le mettre au placard » (réf.3, litt.4, Nouvel Pain 1998). Les comparaisons distinctives apparaissent d'ailleurs chez cet architecte lors de ses dialogues avec Philippe Sollers. En présence de l'écrivain, le praticien semble ressentir le besoin de s'affirmer à la fois comme architecte-intellectuel mais aussi d'exprimer les spécificités de l'architecture.

Se comparer à l'écrivain pour mieux s'en différencier permet aussi à l'architecte d'insister sur une autre difficulté présentée comme une spécificité du travail architectural : la contrainte temporelle, les délais très courts auxquels le faiseur de ville est soumis pour proposer un projet. Les affirmations de Pierre Riboulet retraçant l'histoire du projet de l'hôpital Robert Debré sont à cet égard éloquentes. L'architecte se plaint en effet de « *conditions de travail si dures, à la limite du supportable* » et a recours à la comparaison pour mieux dramatiser la contrainte temporelle : « *c'est un peu comme si l'on obligeait un compositeur de musique à écrire une grande symphonie en trois semaines ou un romancier un livre dans le même délai* » (réf.5, litt.15, Riboulet 1994, p.119). Là encore, les affirmations de l'architecte peuvent paraître péremptoires au regard de la réalité du travail des écrivains et des nombreuses difficultés auxquelles il est confronté. Loin d'être isolé dans sa tour d'ivoire, et loin de toute contrainte matérielle, cet acteur se trouve souvent soumis à des délais et des contrats notamment éditoriaux.

La distinction d'avec l'écrivain constitue également un moyen d'affirmation de l'importance de la dimension sociale de l'architecture et de l'urbanisme, d'affichage du souci du rapport aux habitants et usagers. Loin de « *l'aventure existentielle subjective et absolue* », l'architecte se devrait de répondre à certaines obligations sociales et se situer par là-même sur « *le versant constructif, positif de la société* ». Selon l'architecte, cette nécessité introduit entre lui et les autres arts tels que la littérature ou la peinture, une véritable « *distance* » (litt.10, Portzamparc, Sollers 2005, p.158-159). Souligner cette spécificité permet d'affirmer l'architecture comme « *art public* » (litt.8, Chemetov 1995, p.57), comme « *le seul art imposé aux gens* » (réf.4, Piano in Piano, Edelmann 2003, p.224). L'évocation de cette caractéristique assure aussi la mise en relief d'une autre difficulté du métier. En effet en tant qu'« *un art socialement dangereux car imposé à tous* », l'architecture implique, selon ses principaux protagonistes, une « *lourde responsabilité* » (réf.8, litt.13, Piano, Cassigoli 2007, p.77), une responsabilité plus forte que les autres arts puisqu'elle « *s'impose* » dans la matérialité physique d'une ville, et aux gens qui la pratiquent quotidiennement, l'habitent, contrairement à l'œuvre d'un mauvais écrivain qui peut être « *ignor[ée]* » (réf.4, Piano in Piano, Edelmann 2003, p.224).

❖ Prendre la relève de l'écrivain : de l'intellectuel engagé à « l'intellectuel fabricant »

Enfin, consistant à mettre en avant des qualités de l'architecte, un autre usage des comparaisons avec la figure de l'écrivain révèle une stratégie particulièrement audacieuse, voire téméraire de cet acteur. Poussée à l'extrême, la position de Roland Castro en la matière apparaît symptomatique des ambitions intellectualistes des architectes contemporains qui vont jusqu'à tenter de concurrencer et même de remplacer l'écrivain dans son rôle traditionnel d'intervention dans la société, de prise de position et de proposition pour changer la vie et la ville. Dans ses discours publics et notamment dans l'ouvrage *J'affirme, manifeste*

pour une insurrection du sens, cet architecte développe tout un argumentaire sur cette question. Le fil directeur du propos est de remplacer le « *j'accuse* » zolien par le « *j'affirme* » castrien (réf.2, litt.1, 2005, p.19, 20). Pour Roland Castro en effet le « *J'accuse de Zola* » qui symbolise la figure de l'intellectuel « *qui intervient dans la cité* » a fait son temps. À l'orée du XXI^e siècle, il serait « *à la fin de son histoire* ». Il invite donc hardiment à le remplacer par un « *j'affirme* », principe clé qu'il propose pour une nouvelle sorte d'intellectuel, les « *intellectuels fabricants qui s'attelleraient à fabriquer une société possible du vivre ensemble* ». Au travers d'un tel argumentaire et de la comparaison avec la figure de l'écrivain, Roland Castro cherche à construire une figure distincte et originale, celle de l'intellectuel fabriquant. Il tente de cette façon de renverser la prophétie hugolienne selon laquelle le livre allait détrôner l'architecture et au contraire d'affirmer qu'avec le XXI^e siècle s'amorcerait le retour en force de l'architecte, détrônant l'écrivain dans son rôle d'intervention dans la cité et de figure intellectuelle tutélaire.

L'argumentaire de Roland Castro repose sur une mise en accusation de la figure du grand écrivain comme intellectuel symbolisé par Jean-Paul Sartre, Albert Camus (réf.9, 1994b, p.69) ou Louis Aragon (réf.4, 1994b, p.51), mais aussi de philosophes comme Merleau-Ponty. Le silence de Sartre, figure archétypale de l'intellectuel, est d'ailleurs commenté par les confrères de Roland Castro et revient comme un *leitmotiv* dans les discours de stars. Paul Chemetov par exemple s'étonne également que ce grand penseur soit « *resté muet sur les méfaits inattendus des grands ensembles* » (réf.5, 1996, p.35). Ce « *silence obstiné des intellectuels* »¹ face à la construction des grands ensembles durant la période moderniste, face à « *l'irrésistible ascension de la technocratie* » (Castro 1994b, p.71), ce non-engagement sur la question de la ville aurait conduit à la crise du modèle intellectuel que représentait le grand écrivain.

Selon Roland Castro, c'est à l'architecte et l'urbaniste d'assurer la relève. Pour cet ambitieux architecte, ces acteurs présentent en effet un avantage énorme qui les distinguerait des écrivains et poètes. Ils seraient en effet les acteurs les plus à même de penser le « *couple théorique topos-logos* », « *de penser ce que l'on voit et de voir pour penser* », de « *penser en regardant, en sentant, en interrogeant le visible sensible, en s'appuyant sur le plaisir de voir et le sentiment que l'on peut avoir d'un lieu* » (réf.2, 1994b, p.36). Une telle approche permettrait de pallier ainsi à un déficit majeur de la pensée intellectuelle française qui aurait oublié le visible, l'aurait « *censur[é]* », s'en serait désintéressé (réf.10, 1994b, p.80), de briser le « *silence des intellectuels sur la question urbaine* » (réf.5, Chemetov 1996, p.35). En la mettant à mal dans son discours, en soulignant ses insuffisances, Roland Castro se sert donc de la figure emblématique du grand écrivain engagé, du rôle social et d'affirmation des revendications sociales qui lui est symboliquement attaché pour affirmer les qualités de la figure de l'« *intellectuel fabricant* », soit d'un acteur engagé dans l'action, capable d'assurer une fonction sociale pragmatique, de proposer des solutions concrètes aux revendications sociales.

Dans un même ordre d'idées, les débats organisés en public tels que les rencontres des « *Passerelles dans la ville* » posaient en interlocuteurs légitimes un grand architecte et un grand écrivain avec l'idée de faire dialoguer ainsi des acteurs au statut comparable. Ces

¹ Avec *Le droit à la ville*, Henry Lefebvre fait pour Roland Castro exception, tout autant que Christiane Rochefort avec *Les Petits Enfants du siècle*, et Maurice Pialat avec son premier documentaire de 1961 *L'Amour existe* (réf.2, Castro 1994b, p.36).

dialogues médiatisés indiquaient la reconnaissance d'une certaine légitimité de l'écrivain à intervenir sur la question urbaine, celui-ci se trouvant intégré dans le champ de l'architecture le temps d'un évènement. Ils révélaient aussi une certaine prétention de l'architecture contemporaine à enrichir le regard sur la littérature et le domaine intellectuel et de ses vedettes à se constituer comme des figures d'intellectuels au prestige et à l'aura équivalente à celle de l'écrivain. Ces événements reposent en effet sur l'idée implicite que l'architecture et le point de vue de ses acteurs permettraient de combler un déficit de la culture intellectuelle française sur la question du visible et de la matérialité contrairement à la culture intellectuelle italienne davantage sensible à ces questions et dans laquelle l'architecture a gardé une vocation plus vaste et joue un rôle plus grand.

Faire appel à l'écrivain, se référer à son travail pour y comparer celui de l'architecte et l'en différencier s'inscrit dans une logique de *faire valoir des singularités du faiseur de ville*. Les comparaisons distinctives servent à valoriser le personnage de l'architecte qui serait, selon les acteurs étudiés, soumis à des contraintes plus fortes que celles de l'écrivain, à souligner les difficultés et la complexité du travail architectural. Elles participent donc d'une stratégie de prudence qui permet de limiter la portée d'un échec mais aussi de valoriser l'éventuel succès d'un acteur qui aura su surmonter de nombreux obstacles pour arriver à produire son œuvre. Elles permettent aussi de renforcer l'identité singulière de l'architecte-urbaniste, à cheval entre deux mondes et deux logiques, celle de l'art et celle du service, entre la création et l'approche relationnelle et hétéronome.

**Tableau 18 :
Le rapport de l'architecture contemporaine à la littérature : entre identification et distinction**

Affirmer des caractéristiques de l'architecture contemporaine au travers de :	
comparaisons assimilatives (identification)	comparaisons distinctives (distinction)
. le travail de composition, et de structuration du projet . les « <i>mécanisme[s] d'invention</i> » de la conception (Chemetov, entretien) . l'imagination comme moteur : le projet comme processus créatif . les affres de la création . l'ambition universelle : toucher un très large public . faire trace : l'architecture comme écriture, comme inscription . la notion de style personnel . le rapport au social . le rapport au contexte Enjeux sous-jacents : définir la conception comme art Affirmer l'architecture comme <i>création</i>, comme <i>art</i>, lui assurer une place au sein des arts majeurs → Suppose d'accorder une valeur superlative à la littérature conçue comme un idéal à atteindre auquel se réfèrent les grands faiseurs de ville pour mieux se valoriser.	. le rapport à la commande . le rapport aux usagers : un « <i>art public</i> », qui s'impose au gens : la question de l'impact et de la responsabilité sociales. → l'affirmation de la dimension sociale, d'une approche relationnelle . l'architecture comme création d'une matérialité, comme « <i>présence physique</i> » (Piano, Cassigoli 2007, p.77) et confrontation au réel . la figure de l' « <i>intellectuel fabricant</i> » (Castro 2005, p.19) ou la relève de l'écrivain comme figure tutélaire d'intellectuel engagé : dépasser le grand écrivain. Enjeux sous-jacents : définir l'architecture comme art des contraintes → Affirmer les particularités du travail architectural, insister sur les difficultés et la complexité du métier → Limiter les échecs, mettre en valeur les réussites et construire une identité spécifique à l'architecte, cet être animé de « <i>courage</i> » et d' « <i>obstination</i> » Chemetov, 2002, p.253).
→ Assimilatives ou distinctives, les comparaisons avec la littérature jouent toutes un rôle dans la construction de l'identité : . en ce qu'elle a en commun avec cet art littéraire : sur lequel elle s'appuie pour construire sa légitimité ; . en ce qu'elle a de différent, ce qui lui permet de construire une identité spécifique distincte, singulière.	

L'utilisation de la littérature assure donc la caractérisation de l'architecture selon une double logique, celle *associative* de la mise en évidence de leurs ressemblances, de leurs affinités, mais aussi celle *dissociative* qui souligne leurs dissemblances, les écarts et la distance qui les séparent. Qu'elle soit utilisée comme *repoussoir* ou au contraire comme *renfort*, elle participe dans les deux cas à l'entreprise de définition du travail architectural et à la construction de la figure de l'architecte auquel s'attellent les discours publics des stars. Dans ces deux cas en effet, la mobilisation de la littérature vise à conforter l'*ethos* de l'architecte, à ce qu'une partie de l'aura de l'écrivain rejaillisse sur le producteur d'espace.

Lorsque l'architecte tente de rapprocher son travail de celui de l'écrivain, de l'y identifier, il se place sous la protection du pouvoir symbolique de la littérature et de ses auteurs, « sous le *patronage* – la *filiation* – de la *parole d'un créateur* » (Ellena 1998, p.123) pour consolider son autorité. Il s'inscrit par là-même aussi dans une logique de révérence, de « *célébration* » de la littérature (*Id.*, 1998, p.123).

Lorsqu'au contraire, il fait appel à la littérature et la figure de l'écrivain pour se situer en opposition par rapport à ceux-ci, voire même tenter de concurrencer leur autorité, il cherche à se construire un *ethos* et une identité particulière, singulière, distincte. Cependant, l'étalon de mesure, le modèle à atteindre et dépasser, le point de référence reste dans les deux cas la littérature. Le faiseur de ville continue donc à entretenir un rapport de dépendance à l'égard de la littérature qui constitue un repère à partir duquel il tente de construire son identité. L'architecte procède alors selon la logique de la « *promotion par dénégation frondeuse* », du « *meurtre symbolique* » (Nora 1986, p.578) en tentant de prendre la place de celui qu'il critique ou dont il souligne les insuffisances, il cherche à opérer en sa faveur un transfert de l'autorité et du pouvoir symbolique de la littérature et de l'écrivain.

En résumé, les comparaisons associatives et distinctives entre architecture et littérature, architecte et écrivain témoignent d'une hésitation entre fascination, identification, assimilation et tentative de distinction, de concurrence, voire de substitution qui trahissent un rapport de dépendance à la littérature pour penser l'identité et la spécificité de l'architecture et de ses principaux protagonistes¹. Ce rapport ambigu entretenu avec la littérature ne peut manquer de rappeler l'ambivalence de la relation qu'entretenait en son temps Victor Hugo avec l'architecture lorsqu'il annonçait sa décadence tout en continuant à s'en servir comme étalon pour construire sa réflexion sur la littérature et le livre. La présence de comparaisons distinctives invite au final à se demander si celles-ci ne seraient pas révélatrices de l'amorce d'un processus d'affranchissement de l'architecture qui s'efforcerait de s'éloigner de la littérature, de prendre ses distances vis-à-vis de celle-ci, durant une période où sa légitimité apparaît moins en souffrance qu'elle n'a pu l'être à la fin des années 1960 et au cours des

¹ Finalement ambigu, ce rapport à la littérature qu'entretiennent les stars de l'architecture à la littérature pour construire l'identité du faiseur de ville peut être éclairé par la parabole de Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* sur « *trois métamorphoses de l'esprit* » (1971, p.37-38), ses transformations successives incarnées par la figure du chameau, du lion et de l'enfant. Le grand architecte urbaniste en ayant recours à la littérature dans une logique d'identification, d'assimilation de son travail à celui de l'écrivain mais aussi de distinction voire de tentative d'opposition semble à la fois relever du chameau et du lion. Correspondant à la première métamorphose, le chameau représente en effet la « *bête aux reins solides, qui se résigne et respecte* » qui accepte le fardeau. Avidé de liberté, symbolisant la seconde métamorphose, le lion « *se veut faire butin et dans son propre désert être son maître* ». Il entretient un rapport belliciste avec son maître qu'il tente de concurrencer et auquel il s'oppose. Cherchant à se « *créer liberté* » il tente de se construire en opposition par rapport à son maître, le conserve comme point de référence, et n'arrive ainsi pas complètement à s'affranchir de sa tutelle. Troisième métamorphose, l'enfant est au contraire « *oubli* » et « *recommencement* », « *mouvement premier* », il incarne la véritable indépendance de l'esprit, la liberté.

décennies qui ont suivi durant lesquelles la littérature constituait un contrefort extérieur précieux. C'est cette ultime hypothèse qu'il convient d'étudier dans un dernier temps de la réflexion qui tentera d'apprécier les évolutions récentes et celles qui semblent se dessiner pour la période à venir.

3. L'hypothèse d'un affaiblissement du recours à la littérature : un signe de changement de référentiel ?

Au cours de cette thèse, j'ai pu démontrer combien l'utilisation de la littérature sous différentes formes (intégration d'écrivains dans des événements sur la question architecturale ou urbaine, au sein de la maîtrise d'œuvre, mobilisation de procédés stylistiques et de références littéraires dans les discours publics, etc.) permettait de cerner les contours du référentiel contemporain de l'architecture et de l'urbanisme et d'apprécier les modes de faire la ville actuels. Cependant, la reconnaissance des praticiens de l'architecture et de l'urbanisme implique une maturation longue. Il existe un décalage important entre « *l'âge biologique* » et « *l'âge architectural* » comme le soulignait Véronique Biau (2000, p.83) en reprenant des concepts de Pierre Bourdieu (1998, p.213). Les stars actuelles sont des individus ayant déjà atteint un âge honorable, appartenant principalement à la génération 68 qui, arrivée en masse, a bouleversé l'enseignement et les pratiques architecturales et urbanistiques et monopolisé un certain nombre de places de pouvoir dans ces champs. À l'heure actuelle et dans les années à venir, ces grandes vedettes arrivent ou vont arriver à l'âge de la retraite.

Se pose donc la question de la succession, de la relève de toute une partie du corps enseignant des écoles, mais aussi des praticiens. On peut légitimement s'interroger sur la manière dont les successeurs se positionneront par rapport aux grands architectes-urbanistes actuels, et selon quelles modalités ils envisageront l'action sur la ville. La littérature restera-t-elle un point de référence pour penser l'architecture et l'urbanisme et les légitimer dans les discours publics de ces nouveaux acteurs ? Pour tenter de fournir quelques éléments de réponse ou plutôt de débat, les pages qui suivent s'intéresseront à la génération montante. Des observations et témoignages recueillis dans le cadre de l'enquête ouvrent des pistes de réflexion sur les évolutions possibles dans les années à venir. Semblant tous deux plausibles, deux grands scénarios peuvent être formulés : celui de la continuité et celui de l'affaiblissement de l'utilisation de la littérature.

3.1. Le scénario d'une transmission

Pour apprécier les caractéristiques possibles de la future génération de stars de l'architecture et de l'urbanisme, une attention particulière peut être portée à certaines tendances observables notamment dans le champ de l'enseignement. Des indices indiquent une persistance de la mobilisation de la littérature, une permanence de l'intérêt et de cette soif d'ouverture vers le champ littéraire. Des anciens enseignants de l'École d'Architecture de Paris-La Villette constatent par exemple que les enseignants ayant pris leur relève, ainsi que leurs anciens élèves continuent d'intégrer de manière significative la littérature dans le champ architectural. Jean-Pierre Le Dantec explique notamment en entretien que l'exposition qui a eu lieu en 2008 à l'École d'Architecture de Paris-La Villette sur « L'Oulipo et la ville » a été organisée par d'anciennes étudiantes qui avaient suivi son cours sur la littérature. Aujourd'hui enseignantes à l'école, elles assurent une certaine relève sur la question littéraire. Il décrit d'ailleurs cette exposition comme un « *des restes, des prolongements* » de son propre cours.

Tendant également à confirmer une certaine forme de transmission et de pérennisation de l'intégration de la littérature, la conférence-débat sur Pékin qui eut lieu au Pavillon de l'Arsenal en 2004 et à laquelle Philippe Sollers avait été convié a été organisée par un ancien élève de Jean-Paul Dollé, Philippe Jonathan. Selon son ancien professeur, ce jeune architecte a « *baigné dans la littérature, la littérature française et chinoise* ». Ce même témoin observe par ailleurs que des enseignants de la génération qui lui succède, tels que Bruno Gaudin ou Vincent Cornu, sont également « *très sensibles* » à cette question-là.

Enfin, en ce qui concerne les ateliers d'écriture et de lecture, Hélène Bleskine et Jean-François Roullin précisent que, si ceux-ci n'ont pas été renouvelés dans leur forme initiale, l'idée s'est pourtant diffusée et d'autres enseignants des écoles d'architecture s'en sont largement inspirés. Ces quelques indices inviteraient à penser que l'intérêt pour la littérature et la volonté de l'intégrer dans le champ de l'architecture n'auraient pas faibli mais au contraire se seraient transmis au-delà de la génération des acteurs les ayant initiés, même si du fait de l'absence d'institutionnalisation, cette présence littéraire resterait fragile.

De plus, même si elles restent quelque peu anecdotiques et rendent impossibles toute montée en généralité, certaines de mes observations iraient également en faveur de cette hypothèse de la transmission de l'intérêt pour la littérature et de l'inscription dans une logique de filiation de la génération émergente par rapport à la génération 68. Lors de rencontres avec des étudiants de l'École d'Architecture de Lyon dans le cadre de la première édition d'un atelier interformation organisé en 2009¹, j'ai pu assister sans y prendre part à des

¹ Cet atelier interformation a été organisé en mars 2009 par Géraldine Molina et Marion Cauhopé entre cinq formations : le Master « Villes, Habitat et Politiques d'Aménagement » de l'Université Toulouse – Le Mirail, le module « Urbanisme, Aménagement et Développement Durable » de l'INSA-Toulouse, la filière « Design Urbain » de l'École Supérieure des Beaux Arts de Toulouse, la Voie d'Approfondissement Aménagement et Politiques Urbaines (VA APU) de l'ENTPE, la quatrième année de l'École d'Architecture de Lyon (ENSAL). Il avait pour

discussions informelles entre étudiants de l'école d'architecture sur des questions littéraires. L'un d'eux faisant notamment le récit d'un projet de fin d'année pour lequel il s'était appuyé sur le fameux texte extrait de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, « Ceci tuera cela d'Hugo ».

Ancien étudiant de l'École d'Architecture de Lyon, un jeune architecte travaillant sur le projet du Cancéropole à Toulouse en 2009 avait également comme fond d'écran sur son ordinateur personnel une photographie de Rimbaud pour lequel il disait nourrir une véritable passion. Ce même individu était d'ailleurs toujours très prompt à engager la conversation sur un terrain littéraire et occupait le peu de temps libre que la « charrette » du projet sur le Cancéropole lui laissait à la lecture d'écrivains, de poètes mais aussi de philosophes. Si ces quelques exemples supplémentaires ne sont bien sûr pas suffisamment nombreux pour affirmer d'une manière péremptoire la permanence d'une présence littéraire forte dans le champ de l'architecture et mériteraient d'être complétés par une analyse beaucoup plus systématique, ils témoignent cependant du fait que la littérature reste présente et intégrée dans les sociabilités de certains « prétendants » (Biau 2000) actuels.

Le numéro spécial des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* publié à l'occasion de l'an 2000 et donnant la parole à 100 grands noms de l'architecture française fournit également quelques éléments intéressants pour apprécier les évolutions de la culture des grands architectes. Ce numéro fournit un tableau des « courants porteurs de la production actuelle », des « principales tendances de l'architecture contemporaine » et permet d'apprécier « la source des valeurs qui conditionnent au quotidien les cultures architecturales et urbaines dans la France du siècle finissant » (Lengereau, "Avant propos" des Cahiers de la recherche architecturale collectif 2000, p.5) en interrogeant un large panel d'architectes de différents âges. Un certain nombre de questions étaient posées à ces acteurs, parmi lesquelles « *Quelle est l'œuvre des vingt dernières années – musique, arts plastiques, littérature, cinéma, théâtre – qui vous a le plus marqué et / ou inspiré ?* »¹. Le croisement des réponses à cette question avec les âges des architectes y ayant répondu fournit des indications intéressantes concernant l'évolution de la part de chaque art dans la culture architecturale. Il permet notamment de constater :

- des fluctuations très importantes selon les générations au point qu'il est difficile d'identifier clairement des tendances ;

objectif de faire travailler ensemble sur un projet d'aménagement concret, l'éco-quartier de la Cartoucherie à Toulouse, des étudiants de différents horizons disciplinaires en équipe interformation.

¹ Posée de la sorte, cette question induisait un certain nombre de biais ou du moins de restrictions. Elle ne retenait en effet qu'une périodicité très contemporaine en demandant aux architectes de se focaliser sur les 20 dernières années. Or, comme le fait très bien remarquer François Blassel qui évoque son impossibilité de répondre à cette question : « *ce qui nous marque, nous émeut, nous inspire et, en définitive, nous aide à agir [...] Il n'existe certainement pas de date de péremption qui en attesterait la force ou la fraîcheur* » (in collectif 2000, p.32). De plus, énonçant des exemples d'art que sont la musique, les arts plastiques, la littérature, le cinéma ou le théâtre et les suggérant ainsi plus fortement aux enquêtés, la question favorisait leur présence dans les réponses par rapport à d'autres arts non cités. Le contexte de l'énonciation qui consistait à répondre à un questionnaire envoyé par une revue critique et scientifique prestigieuse telle que *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* pouvait également influencer la réponse des architectes, ceux-ci étant, dans une telle situation, davantage enclins au « bluff culturel » (Lahire 2006b) et ressentant davantage le besoin de paraître intellectuel et le souci de la distinction par rapport à ses confrères. Enfin, dans une certaine mesure, le terme d'« influence » pouvait aussi poser problème dans le sens où comme l'explique un architecte interrogé : « *confronter l'ensemble de ces influences, une à une ou groupées, comprendre la configuration de leurs interactions et la façon qu'elles ont de déteindre les unes sur les autres est au moins aussi important que de tenter d'isoler, parmi tous ces objets, actions et attitudes, l'élément singulier qui régirait l'ensemble. C'est pourquoi il me paraît difficile de trouver une réponse juste aux questions qui ont été posées* » (collectif 2000, p.32).

- que l'évolution de la littérature et du théâtre est elle-même chaotique : représentant à eux d'eux plus de la moitié des références totales citées par les architectes nés dans les années 1920, ils disparaissent complètement chez ceux des années 1930, correspondent à une part très faible pour ceux de 1940, avant d'amorcer un retour en force pour ceux des années 1950 et de diminuer à nouveau pour les représentants des années 1960. Cette évolution contrastée indique donc que la littérature et le théâtre ne semblent pas connaître de véritable réduction significative mais que leur place n'apparaît pas acquise de manière stable dans la culture des enquêtés.

- la montée en puissance des arts contemporains notamment des cultures de l'éphémère telles que les installations vidéo ou les performances qui tendent à être de plus en plus présents dans la culture architecturale (bien que la réponse soit en partie influencée par le fait que la question invitait à se concentrer sur les 20 dernières années et favorisait donc largement les arts contemporains, même si certains acteurs ont refusé de se restreindre à cette période et ont cité des grands classiques littéraires par exemple).

Enfin, un dernier argument autorisant à penser que la littérature pourrait continuer à avoir sa place dans le champ architectural dans les années à venir est le rôle écrasant, « paralysant » qu'a joué la génération 68 qui constitue depuis une véritable référence pour les mouvements de contestation étudiants et laisserait penser qu'aucune relève, en terme de nouvelles modalités de penser et d'action fortes, ne se profile pour l'instant à l'horizon : « *on peut se demander si une génération digne de ce nom (avec ce que cela sous-entend de cohérence, d'originalité, de solidité-solidarités et de force d'évènement fondateur) a pu se constituer depuis [...] sachant, bien entendu, qu'une génération n'a de chance de se constituer et de prendre conscience d'elle-même qu'en affrontant de face cette question* » (Violeau 2005, p.48). En effet, la prolongation des grandes modalités de pensées de la génération, la logique de l'héritage et de la succession, la persistance d'un même référentiel ne peut suffire pour qu'une génération se constitue en tant que telle. Celle-ci se doit de se construire en prenant ses distances par rapport aux prédécesseurs, d'affirmer ses différences pour espérer une certaine reconnaissance et faire valoir un nouveau point de vue dans l'« *espace des positions* » existants (Bourdieu 1998).

3.2. ... et celui de l'affaiblissement

La possibilité d'une permanence de l'utilisation de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme doit donc aussi être analysée sous cet angle des effets de génération et des logiques de renouvellement et de distinction qu'ils entraînent inévitablement. Tout référentiel qui s'installe est inéluctablement amené à connaître son heure de gloire puis à être détrôné. Comme le remarquait, Yves Chalas, « *les solutions d'hier [...] se transforment en problèmes d'aujourd'hui* » (2004, p.237). De la même manière que le modernisme architectural avait détrôné une certaine manière de concevoir l'action sur la ville¹ et acquis le statut de pensée dominante jusqu'à la fin des années 1960, le référentiel

¹ Ce jeu de lutte entre arrière-garde et avant-garde, entre logique de « *conservation* » des dominants et « *subversion* » des prétendants se voit parfaitement résumé dans le témoignage d'Arsène-Henry qui retrace

contemporain qui s'est construit en le remettant en question subira un déclassement, sera remis en cause et entrera en crise avant d'être remplacé par une nouvelle manière d'envisager l'architecture et l'urbanisme, illustrant ainsi l'adage bourdieusien « *s'il y a une vérité, c'est que la vérité est un enjeu de luttes* » (1994, p.91).

Comme l'a démontré en effet Pierre Bourdieu, un champ est toujours l'objet de luttes entre « *les anciens* », qui développent des « *stratégies de conservation ayant pour objectif de tirer profit d'un capital progressivement accumulé* » et « *les nouveaux entrants* » qui élaborent « *des stratégies de subversion* » et s'attachent à provoquer « *un renversement plus ou moins radical de la table de valeurs, une redéfinition plus ou moins révolutionnaire des principes de production et d'appréciation des produits et, du même coup, une dévaluation du capital détenu par les dominants* » (2002b, p.198, je souligne). L'intérêt de l'utilisation de la notion de champ se voit ainsi confirmé puisque celui-ci s'envisage tout à la fois comme le lieu d'imposition d'un référentiel dominant mais aussi comme un espace de tensions, de luttes, comme le théâtre de jeux de « *distinction* », au cours desquels se manifestent les « *prétentions* » des individus selon la « *dialectique de la concurrence* » puisque chaque groupe d'individus tente de s'accaparer la définition légitime de la bonne manière de voir et d'agir sur le monde (*Id.*, 2002, p.201). Cette « *course poursuite (j'aurais ce que tu as, etc.)* » (*Id.*, 2002, p.201) et l'affrontement entre tentative de « *conservation* » et recherche de la « *subversion* » (*Id.*, 2002, p.114) constituent la dynamique des champs, la promesse de leur évolution. Tout référentiel sera remis en question par la génération suivante qui se construit dans la réaction face à celle qui l'a vu naître. Ce positionnement distinctif représente un enjeu même d'existence pour les « *prétendants* ». On peut donc légitimement penser que l'architecture et l'urbanisme n'échapperont pas à cette règle dans les années à venir et verront la génération émergente faire « *scission* » et revendiquer son « *droit à la succession* » (*Id.* 1998, pp.209, 210).

Or, arrivés en masse à la fin des années 1970 et ayant bouleversé le champ de l'architecture et imposé leur vision du monde, les acteurs de la génération 68 ont jusqu'à présent monopolisé les places de pouvoir comme j'ai eu l'occasion de le détailler en seconde partie de cette thèse, ce qui signifie qu'à l'heure actuelle et dans les années à venir, du fait de l'arrivée à l'âge de la retraite des protagonistes de cette génération, le renouvellement des places va être important. L'effet générationnel est donc particulièrement marqué dans le champ architectural et il est probable qu'un nouveau référentiel, d'autres manières d'envisager l'action sur la ville prédomineront dans les années à venir et remplaceront les modalités architecturales et urbanistiques actuelles. Certains passeurs de frontières entre le champ littéraire et le champ architectural déclarent d'ailleurs avoir constaté certaines évolutions, des changements dont le rapport à la littérature apparaît symptomatique.

l'émergence du référentiel moderniste. Le récit de cet épisode de sa jeunesse de l'année 1947 permet d'apprécier le climat professionnel, la lutte des places et l'effort de distinction de la jeune génération d'architectes de cette époque par rapport à leurs prédécesseurs :

« J'ai été reçu à l'Assemblée Générale de la Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement. Dans son discours d'accueil le Président Jacques Duvaux n'a rien trouvé de mieux que de critiquer l'architecture de Le Corbusier, le béton armé et la Charte d'Athènes en trouvant scandaleux que le Ministre E. Claudius-Petit donne le permis de construire à l'immeuble de Marseille. J'ai invectivé le Président devant une assemblée de vieillards médusés, le traitant de retardataire et de conformiste périmé. J. Duvaux en bafouillant m'a dit : "Si j'étais votre père, je descendrais pour vous gifler. – Inutile, Monsieur le Président, je m'en vais et vous ne me verrez plus ici." Et je suis sorti. Quelques jeunes m'ont suivi. J'étais donc catalogué comme un enfant terrible. » (1999, p.131).

La période actuelle serait notamment marquée par un certain renfermement, un repli des milieux sur eux-mêmes alors que la génération 68 s'était au contraire attachée à établir des passerelles entre les champs disciplinaires et leurs représentants. Antoine Bailly explique à juste titre en entretien que, dans l'histoire des milieux disciplinaires et professionnels, des « *périodes de détente, de repli* » alternent et que la période toute récente serait caractérisée par une logique de fermeture et une certaine « *méconnaissance de la littérature, des choses de culture générale* ». Fin observateur, Jean-Pierre Le Dantec anticipait en 1984 la montée en puissance de cette tendance :

« Étrange époque que celle [de 68] qui pouvait s'enflammer pour des problèmes aussi peu attrayants. Si lointaine déjà. Si radicalement différente de l'actuelle, où les meilleurs des étudiants de l'UP où j'enseigne, pour être moins naïfs que nous, ont les yeux fixés sur leur "avenir" et se connaissent à peine. Où d'une fac à l'autre et de grande école en "prépa", il ne s'opère aucun brassage, aucun frottement culturel – sinon par médias interposés... Il faut avoir vécu chacune de ces deux époques et connaître la déprime étudiante d'aujourd'hui, pour mesurer la chance que nous avons eue, nous les étudiants d'avant 68, de pouvoir encore croire que le monde, vraiment, pouvait "changer de base", et autour de cette idée folle, de nous rencontrer. »

(Le Dantec 1984, p.29)

Révéléateur de cette tendance, l'intérêt pour la littérature se serait affaibli « *depuis une dizaine d'années, progressivement* » (Le Dantec, entretien). Les représentants de la génération 68 expliquent ces évolutions actuelles par « *la dureté des temps* » (Bleskine, entretien), qui entraîne une montée en puissance d'un certain scepticisme et de l'angoisse d'un avenir professionnel incertain, plus largement de l'état du monde et de son évolution. Dans un tel contexte, les logiques se font plus individualistes, l'enjeu d'intellectualisme s'efface au profit de compétences plus pragmatiques et de la maîtrise d'outils techniques. Moins ambitieux, le référentiel émergent pencherait davantage du côté de la résignation, voire même d'une certaine forme de « *découragement* » :

« Le mutisme découragé s'insinue partout comme forme ultime d'expression. Le silence n'est pas propre au seul fait architectural, mais bien plus la qualité générale de la pensée humaine contemporaine, face aux machines capitalistes que plus personne ne contre avec une voix suffisamment élevée. Combien de nous sont-ils nés intellectuellement avec la résignation comme règle ? Combien de nous abordent-ils leur plage de vie dans le silence et la défaite ? »

(témoignage d'un architecte in collectif 2000, p.114)

Observant certains très jeunes architectes, Paul Chemetov déplore, en entretien, dans la manière d'envisager le projet, mais aussi dans « *leur façon d'être, la façon de dessiner, la façon de se comporter de quelques-uns* », le retour d'un certain esprit « *Beaux-Arts* », de la logique « *on fait le dessin, on verra après* ». La culture générale et les apports des autres champs disciplinaires ne seraient plus considérés comme des priorités, comme un enjeu fondamental, mais bien plutôt comme un « *luxé* » (Le Dantec, entretien), un supplément d'âme. Jean-Pierre Le Dantec prend pour exemple de cet affaiblissement de l'intérêt extradisciplinaire la réception de l'exposition « *L'Oulipo et la ville* ». Si beaucoup

d'étudiants sont venus assister à l'inauguration, les jours suivants, l'exposition a été peu fréquentée selon lui, et les conférences ont été « *à peu près un bide, alors qu'il y a quinze ou vingt ans, ça aurait été un amphi plein* ». Le constat sur la réception de cet événement exprimerait un air du temps.

La culture des architectes serait ainsi en train de changer progressivement, d'opérer un glissement d'une culture intellectuelle et littéraire large vers une culture davantage « *rock* » et tournée vers des arts contemporains plus éphémères selon Jean-Pierre Le Dantec. En entretien, ce critique résume cette évolution en confrontant deux figures d'architectes qu'il considère comme emblématiques, pour l'une, d'une culture architecturale et urbaine en cours d'achèvement et, pour l'autre, de l'émergence d'une nouvelle culture qui pourrait lui succéder. Henri Gaudin constitue selon lui le représentant par excellence d'une culture extrêmement large et classique englobant la littérature, la poésie, la peinture, la philosophie, l'histoire, la psychanalyse et bien d'autres arts et champs de savoirs, d'« *une culture qui va de Platon à nos jours, des lectures buissonnantes, dans toutes les directions, une culture savante* ». Rudy Ricciotti qui tend à prendre une place de plus en plus importante sur la scène architecturale actuelle, serait, pour sa part, davantage emblématique de la culture architecturale émergente, d'une « *culture rock, d'une culture urbaine de l'actuel plus que d'une culture qui porte sur la longue durée* », d'une culture favorisant les références actuelles, empruntées au présent, de références « *plus Warholiennes [...] qu'humanistes* »¹.

Cette évolution dépasserait le seul champ de l'architecture et de l'urbanisme selon cet observateur. Tous les champs de production témoigneraient d'un certain « *brouillage des hiérarchies qui autrefois s'imposaient et qui ont été critiquées à un moment comme étant justement (c'est paradoxal !) l'apanage des cultures bourgeoises par Bourdieu* ». Une mutation d'un système hiérarchisé à un système pluriel et dispersé serait donc en train de s'opérer dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme tout comme dans celui plus large de la culture comme le démontrent d'ailleurs les travaux d'enquête menés par Bernard Lahire et ses collaborateurs (2006b) sur la culture des individus contemporains.

Enfin, la montée en puissance de la problématique environnementale, le paradigme de la durabilité donnent une nouvelle force à l'expertise et à une certaine forme de scientisme. Pour envisager la construction d'aujourd'hui et de demain, la parole scientifique et les spécialistes retrouvent une certaine légitimité que ces dernières décennies avaient quelque peu effacée au profit d'un certain nivellement des différents points de vue (celui du politique, de l'habitant, du praticien, du chercheur) et d'un système d'acteurs davantage déhiérarchisé. Dans un tel contexte, il se peut donc que le rôle dans les stratégies de communication et de légitimation de l'action sur la ville joué par la littérature s'amenuise au profit d'un retour en force d'approches plus techniques, expertes ou scientifiques.

¹ Cette affirmation mérite d'être relativisée, Rudy Ricciotti n'hésitant pas non plus lors de déclarations publiques à affirmer une culture littéraire s'étalant sur la longue durée et ayant participé en juin 2009 à la première édition du festival littéraire de Paris, « Paris en toutes lettres », organisé par la Mairie de Paris en partenariat avec différents acteurs publics et privés liés à la littérature et plus largement au monde artistique.

Un retour en force de l'expertise et d'une approche plus technique et scientifique dans les années à venir ?

L'appel à communication qui suit propose un point de vue intéressant sur les évolutions probables des manières d'envisager l'action sur la ville :

"Les nouvelles orientations de l'urbanisme et de l'aménagement. Résurgence du scientisme ou nouveaux modèles ?", Colloque organisé par l'APERAU, Brest.

"La montée en puissance des préoccupations environnementales a récemment redonné vigueur à des doctrines qui s'étaient estompées et avaient même connu le discrédit. Aujourd'hui, une certaine pensée de la ville prétend soumettre l'aménagement et l'urbanisme à des postulats posés comme incontestables. [...] Les communications confirmeront ou réfuteront le sentiment ainsi exprimé en se situant soit sur le terrain doctrinal, soit sur celui de l'expérimentation et de ses résultats. Elles pourraient se décliner dans les rubriques suivantes : la « nouvelle objectivité » (agendas 21, certifications, labels) ; les nouveaux horizons (l'environnement, le paysage, la ville durable) ; les nouvelles instances et procédures (dispositifs participatifs, gestion intégrée des territoires) ; les nouvelles formes urbaines (*new urbanism*, villes et lotissements denses, quartiers durables)."

Date limite de l'envoi des articles : 10 mars 2010.

Au final, il apparaît donc difficile de trancher entre l'un ou l'autre des scénarios que la réflexion s'est attachée à esquisser, entre le maintien d'une utilisation de la littérature dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme symptomatique d'un positionnement des acteurs à venir qui se situeraient dans l'héritage, dans la prolongation du référentiel actuel, ou au contraire dans celle de sa disparition qui témoignerait d'un changement de référentiel. Les arguments en faveur des deux scénarios apparaissent en effet nombreux au point que l'on peut se demander si ce qui se dessine pour les années à venir ne se situerait pas dans une voie médiane, celle de l'hybridation et d'une logique *patchwork* qui consisterait à articuler des résurgences de référentiels du passé au maintien de certains axiomes du référentiel contemporain et à l'émergence de nouveaux éléments qui viendraient eux-aussi s'agréger. L'architecture et l'urbanisme n'apparaissent en effet pas comme des espaces consensuels mais bien plutôt comme des champs concurrentiels. Leur évolution peut difficilement s'opérer selon la logique de la table-rase entendu que les « *stratégies de subversion, [...] sous peine d'exclusion, restent cantonnées dans certaines limites* » (Bourdieu 2002b, p.116).

Que l'utilisation de la littérature et surtout les nombreux enjeux qu'elle représente fassent partie des « *révolutions partielles* » (*Id.*, 2002, p.116) et soient condamnés à devenir obsolètes et disparaître des pratiques dominantes ou qu'ils se maintiennent au contraire comme un élément important dans le contexte qui se dessine pour les années à venir reste difficile à trancher. L'arbitrage ne peut se faire sans mettre en perspective cette question de la mobilisation de la littérature et de la construction d'un référentiel avec les tendances sociétales présentes et à venir entendu que, dans tout champ, « *les luttes internes dépendent toujours, dans leur issue, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes – qu'il s'agisse de luttes au sein du champ du pouvoir ou au sein du champ social dans son ensemble* » (*Id.*, 1998, p.213). Au final, l'évolution du rapport des champs

architectural et urbanistique renvoie donc bien plus largement à la question des évolutions sociétales et de l'évolution de la légitimité et de la valeur sociales de la littérature.

CONCLUSION

En définitive, la réflexion menée dans ce chapitre a permis de faire ressortir les principales conclusions du travail d'enquête en éclairant tout à la fois les mécanismes de fonctionnement de l'œuvre littéraire, sa relation intrinsèque avec la société mais aussi, à une vaste échelle, avec l'architecture et l'urbanisme.

Il a été notamment démontré que l'utilisation de la littérature dans ces champs de l'architecture et de l'urbanisme ne pouvait se résumer à la seule problématique de l'instrumentalisation. En se servant des pouvoirs de la littérature pour renforcer leur légitimité et affermir leur *ethos*, les acteurs du « *faire la ville* » participent en retour à accroître la reconnaissance sociale de la littérature et l'aura des écrivains. Au-delà de cette logique du *renforcement mutuel*, ces usages de la littérature s'avèrent révélateurs des mécanismes de construction sociale de l'œuvre littéraire, des différentes transpositions, interprétations, utilisations dont elle fait l'objet dans des contextes sociaux bien différents de celui qui l'a vu naître. Participant à la « *carrière* » prestigieuse des œuvres littéraires (Fourmentaux 2007), ces pratiques constituent des enjeux même de leur « *survie* » (Escarpit 1970b). Plus une œuvre plaît, plus elle est populaire, et plus elle sera amenée à être interprétée, utilisée, retravaillée par différents acteurs sociaux dans des contextes variés.

Le travail d'enquête sur ces usages de la littérature a aussi apporté une contribution à l'éclairage de la construction de la légitimité de l'architecture et de la littérature. En effet, les pratiques contemporaines de mobilisation de la littérature par les acteurs de l'architecture et de l'urbanisme permettent de comprendre la place qu'occupent la littérature et l'architecture dans la hiérarchie des arts, le caractère instable, évolutif de cette position, en mettant en évidence les processus de déclassement ou au contraire de promotion de ces arts dans cette hiérarchie. La réflexion s'est attachée à démontrer combien l'utilisation contemporaine de la littérature dans le champ de l'architecture méritait d'être mise en perspective, sur le temps long, avec les rapports fluctuants entre architecture et littérature qui, en fonction de l'évolution de leur valeur sociale et artistique et de leur place dans la hiérarchie des arts, s'utilisent réciproquement comme modèle ou comme repoussoir pour tenter de renforcer leur pouvoir.

Cependant, si l'architecte utilise aujourd'hui la littérature comme modèle, comme un étalon pour se valoriser, reste que ce rapport ne se résume pas à une simple identification béate et fascinée. L'architecte a aussi recours à la littérature pour mieux s'en distinguer et affirmer la singularité, les spécificités de son métier et notamment sa difficulté (du fait de très nombreuses contraintes et de la complexité extrême qui pèse sur sa « *création* »). La distinction rejoint aussi parfois la logique de la concurrence. Elle trahit alors la volonté de l'architecte de détrôner l'écrivain dans son rôle d'intellectuel engagé et témoigne de la forte prétention des grands faiseurs de ville étudiés à jouer un rôle important bien au-delà des seuls champs de l'architecture et de l'urbanisme.

Cette ambiguïté du rapport à la littérature entre identification et distinction invitait aussi à interroger l'hypothèse d'un affaiblissement en cours de la mobilisation de la littérature, d'une tentative d'affranchissement de l'architecture de la tutelle littéraire pouvant se lire comme symptôme d'un changement de référentiel, de la manière d'envisager l'action sur la ville. Différents indices ont amené à élaborer deux grands types de scénarios des évolutions possibles du recours à la littérature, et à préciser ce qu'ils révèlent plus largement des mutations des champs architecturaux et urbanistiques. L'un consiste à privilégier

l'hypothèse d'un maintien d'un recours significatif à la littérature, indice d'une prolongation du référentiel contemporain au-delà de la génération qui l'avait fait naître et imposé dans ces champs.

Toutefois, d'autres éléments d'enquête conduisent au contraire à penser que le recours à la littérature s'est affaibli ces dernières années, que cette évolution serait significative d'un essoufflement du référentiel contemporain et de l'émergence de nouvelles modalités d'envisager l'action sur la ville. Comme tout champ, l'architecture et l'urbanisme sont en effet le théâtre de luttes entre arrière-garde et avant-garde, d'affrontements entre tentative de « *conservation* » des personnalités reconnues qui s'efforcent de maintenir leur position dominante, et « *stratégie de subversion* » (Bourdieu 2002b, p.198) des prétendants qui cherchent à faire valoir une autre manière d'envisager l'action sur la ville pour se distinguer ainsi de leurs prédécesseurs. La nouvelle génération se caractériserait donc par une approche plus sceptique et individualiste que sa devancière, par un certain repli sur la discipline, par l'atténuation de l'intellectualisme qui ne serait plus considéré comme un enjeu fondamental mais comme un « *lux*e » et relégué ainsi au statut de simple « *supplément d'âme* » au profit de compétences davantage techniques et pragmatiques. Il semblerait aussi qu'une évolution se dessine déjà vers des références culturelles plus éclectiques encore et surtout valorisant davantage les cultures de l'immédiat et de l'éphémère. La place désormais primordiale accordée à la question de la durabilité pourrait également bouleverser la donne et apporter une nouvelle légitimité à l'expertise, à une approche plus technique et scientifique. Il se peut fort que cette évolution induise donc aussi un changement de priorités dans les stratégies de recours aux références des acteurs de l'architecture et de l'urbanisme, en projetant au premier plan des approches plus techniques et scientifiques et en rejetant au second plan certaines autorités intellectuelles ou littéraires.

Ces deux scénarios restent cependant de l'ordre d'une ouverture des possibles qui reste extrêmement schématique. Ils ne prétendent par conséquent pas être lus comme autre chose que de simples hypothèses. L'existence d'indices tendant à conforter ces deux hypothèses pourtant opposées conduit finalement à se demander si l'avenir ne se tracerait pas à l'intersection de ces deux scénarios, dans une logique d'hybridation, de renouvellement partiel et de maintien de certaines modalités actuelles du « *faire la ville* ».

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

Ce quatrième et dernier grand temps de la réflexion a délivré les principales conclusions du travail d'enquête au travers d'un triple éclairage : celui d'une relation, celle de l'architecture et de la littérature, celui des discours des grands architectes-urbanistes ainsi que celui de la littérature elle-même.

Il a permis de souligner combien les discours des grands architectes-urbanistes relevaient d'une stratégie complexe très élaborée permettant à ces acteurs de se positionner d'une manière extrêmement habile en jonglant avec des enjeux parfois contradictoires de la production des villes. L'analyse des diverses utilisations de la littérature a donc conduit à apprécier les modalités selon lesquelles le discours devient le théâtre d'un véritable spectacle d'équilibriste. Cette dimension stratégique et théâtrale invitait aussi à lever le voile sur les coulisses de ces discours publics en révélant les logiques de production mais aussi les éventuels ratés. En mettant en évidence combien finalement ces discours méritaient d'être interrogés comme de véritables *artefacts* - usant de nombreux artifices et impliquant un véritable travail parfois délégué à des spécialistes, notamment des écrivains - cet éclairage de l'envers du décor permettait de déconstruire en partie l'image publique que les stars s'évertuent à ériger au travers de leurs discours en montrant les limites du mythe de la « haute culture » (Bourdieu 2002b), de l'intellectualisme et de la personnalisation.

L'utilisation de la littérature comme une véritable ressource de légitimation et de valorisation dans les stratégies discursives de ces acteurs amenait aussi à tirer un certain nombre de conclusions concernant la littérature et les usages sociaux dont elle fait l'objet. Ces emplois permettent d'éclairer différents aspects de la relation entre littérature et acteurs sociaux en l'envisageant tout à la fois en termes de pertes et de gains. Dans cette relation, la littérature se trouve en effet instrumentalisée, détournée de son projet initial et utilisée dans une stratégie qui vise à bénéficier de sa valeur sociale et artistique jusqu'à parfois la malmener et pervertir le sens de ses textes. Cependant, ces utilisations participent aussi à propager la renommée d'une œuvre littéraire et d'un écrivain, à les renforcer en les diffusant, en les intégrant dans des pratiques professionnelles ayant la production de la ville comme enjeu. Elles participent donc aussi à *faire* la littérature, à sa construction sociale.

Enfin, en prenant un peu plus de hauteur encore par rapport à cette rencontre entre architecture et littérature, en élargissant le point focal à l'ensemble de ces champs, la réflexion a souligné qu'au final, l'enquête permettait aussi de déduire des tendances générales concernant leur évolution, en replaçant la question des usages contemporains dans une perspective socio-historique. Cette analyse amenait à relativiser la puissance d'un art qui n'apparaît jamais complètement acquise. Un art se construit en effet toujours au sein d'une hiérarchie qui le relie aux autres arts qui lui servent d'étalon ou de repoussoir pour se légitimer socialement et artistiquement. Il est donc amené à évoluer profondément au fil du temps entre déclassement et revalorisation. Le moment de basculement apparaît toujours difficile à anticiper. Une fois qu'un changement est advenu, *a posteriori*, il apparaît relativement aisé d'identifier certains indices comme annonciateurs de ce changement. Par contre, lorsque celui-ci n'est qu'en cours et que son issue reste incertaine face au maintien de certaines tendances, il semble bien difficile d'apprécier certains indices comme étant révélateurs d'une évolution. C'est du moins l'un des enseignements que la tentative d'appréciation des évolutions potentielles du recours à la littérature au sein des champs de l'architecture et de l'urbanisme permet de tirer.

PERSPECTIVES

« Il est donc, maintenant, moins que jamais question de conclure, mais tout au plus de tourner une page, ou plutôt d'observer qu'elle a commencé de se tourner d'elle-même. »

Gérard Genette (1994), *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, p.288

La quatrième partie s'étant attachée à tirer les principales conclusions du travail d'enquête, et des conclusions successives ayant été proposées pour chaque partie et chaque chapitre, il ne reste plus, désormais, qu'à résumer très succinctement les apports de ce travail tout en réfléchissant à ses éventuels effets de bords. Un certain nombre de pistes pourront ensuite être proposées pour prolonger la réflexion et, pour reprendre une formule de Thierry Paquot, « *ménager ainsi une sortie* »¹ au travail qui s'achève.

Apports et effets de bords du travail de thèse

Au travers d'une interrogation sur les usages de la littérature dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, la question des rapports entre architecture, urbanisme et littérature a été déclinée de multiples façons. L'enquête a permis d'apprécier *ce que la littérature fait à l'architecture et à l'urbanisme*, la manière dont elle sert les stratégies de légitimation de l'action sur la ville et de mise en scène des stars et de leurs réalisations. En définitive, elle a aussi éclairé *ce que l'architecture et l'urbanisme font à la littérature* puisque l'utilisation de la littérature par les grands faiseurs de ville participe à sa diffusion et à sa construction sociales, à renforcer l'aura de ses œuvres et de ses auteurs.

Alors que la réflexion s'achève, il convient peut-être aussi de s'interroger sur *ce que cette contribution elle-même fait à l'architecture, l'urbanisme et la littérature*. Elle a proposé d'analyser le fonctionnement des champs architecturaux et urbanistiques en dévoilant les ressorts de la personnalisation, ses enjeux et paradoxes, la manière dont ses acteurs construisent leur stratégie de légitimation de l'action mais aussi leur image de grands faiseurs de ville et les déploient dans leurs discours publics. Elle s'est aussi attachée à identifier les lignes de force du référentiel de ces acteurs et la manière dont ils le mettent en scène, en mots et en images dans leur discours. En interrogeant l'architecture et l'urbanisme comme séduction et comme communication, elle a donc apporté une contribution à l'éclairage de la production de la ville, du « *faire la ville* » contemporain. Aux quelques praticiens qui s'aventureront peut-être à la lire ou à écouter les communications orales qui en seront tirées, elle propose un regard distancié sur le fonctionnement d'acteurs participant à la production des territoires, et pourra, du moins peut-on l'espérer, les encourager dans la démarche réflexive qu'ils peuvent engager sur leur propre pratique et celles de leurs confrères.

¹ *La ville est un roman* (ouvrage à paraître).

Pour ce qui concerne la littérature, cette contribution aura finalement démontré la manière dont elle circule dans différents champs sociaux, s'y trouve appropriée d'une manière extrêmement active, se voit réinterprétée, instrumentalisée, mise au service d'une cause et d'acteurs qui lui étaient *a priori* étrangers. En analysant les usages de la littérature par les faiseurs de ville, elle contribue à éclairer le processus de « *survie littéraire* » (Escarpit 1970) à laquelle elle-même participe. Si en effet, il fallait conclure sur *ce que cette thèse fait à la littérature*, il faudrait assumer que ce travail scientifique participe, au même titre que d'autres discours, « *à faire la valeur d'une œuvre déjà hautement valorisée* » (Gaudez, Léonardi 2007, p.278), et donc au processus de construction sociale de la littérature, et ce, même si la réflexion a pris la précaution d'« *une mise en suspens de l'effet de croyance qui caractérise l'œuvre littéraire* » en s'efforçant d'adopter « *le mode objectivant et désenchanteur* » de l'analyse scientifique (Id., 2007, p.279 souligné dans le texte). Un tel constat invite à accepter la leçon de modestie que donnait Jean-Olivier Majastre lorsqu'il rappelait que « *tout point de vue paie sa fécondité de la production d'un point de vue aveugle* » (cité par Gaudez, Léonardi 2007, p.281).¹

Quelques pistes pour poursuivre la réflexion

Une thèse s'arrête bien plus qu'elle ne se termine et laisse en chantier de nombreux aspects de la réflexion qu'elle a commencé à mener. Il convient donc de proposer quelques exemples de prolongements possibles du travail qui vient d'être présenté. Chacune de ces pistes amène à creuser un aspect particulier de la réflexion. Il ne saurait être ici question de trancher entre l'une ou l'autre ou de les hiérarchiser. Il s'agit plus simplement d'ouvrir des perspectives, d'esquisser un champ des possibles pour compléter, approfondir, poursuivre et enrichir la réflexion.

Creuser la perspective socio-historique, enquêter sur les étoiles montantes, les successeurs

La dernière partie a analysé d'un point de vue socio-historique les rapports entre architecture et littérature en s'interrogeant sur l'hypothèse d'un maintien ou au contraire d'un affaiblissement de l'influence et du recours à la littérature des acteurs de la génération émergente, des successeurs des grandes stars actuelles. Un prolongement possible consisterait donc à poursuivre cette enquête sur cette dimension socio-historique, en tentant d'approfondir la question des effets de génération. Les années à venir verront le crépuscule de la génération 68. Les problématiques et principes d'action affichés par les vedettes constituent un fonds de commerce avec lequel ils tournent depuis longtemps, sans grand renouvellement et relèvent donc peut-être déjà de combats d'arrière-garde. Quand et comment se manifester la relève ? Sur quelles critiques et problématiques va elle-t-elle s'appuyer ? Des évolutions se dessinent avec le poids que tend à prendre la question de la durabilité, l'exacerbation des logiques interdisciplinaires, le retour en force d'une certaine forme d'expertise, autant de signaux qui invitent à penser qu'avec cette relève un nouveau référentiel se dessine peut-être déjà. Si ces problématiques sont en germe, il apparaît

¹ Novembre 1991, première rencontre internationale de sociologie de l'art à Grenoble (paru dans Majastre J.-O. *Approche anthropologique de la représentation*, « entre corps et signe », Paris L'Harmattan 1999, p.50).

cependant difficile aujourd'hui de déterminer le sort qui leur sera réservé, d'arbitrer entre la possibilité de leur développement ou de leur disparition et d'apprécier le rôle qu'elles viendront jouer dans le référentiel qui se dessine.

Il serait ainsi particulièrement intéressant d'analyser les discours des étoiles montantes, des architectes qui tentent de percer, voire qui commencent à avoir une certaine visibilité sur la scène architecturale et urbanistique, et constituent la relève de la génération sur laquelle a porté ce travail¹. L'enquête pourrait s'attacher à identifier les principes sur lesquels repose la construction de leur image publique, à apprécier les ressources sur lesquelles s'appuie leur stratégie de légitimation de l'action. Il est probable en effet que chaque référentiel s'écrive par rapport au précédent dans une double logique de mutations et de permanences, prenant parfois d'une manière violente le contrepied des propositions des prédécesseurs, cherchant ainsi à s'affranchir de leur autorité et à s'en distinguer, tout en assurant en même temps une certaine continuité sur d'autres éléments symboliques du métier qui en font la spécificité et avec lesquels il apparaît plus difficile de prendre ses distances.

En tant qu'elle constitue un excellent indicateur du référentiel des faiseurs de ville, l'analyse de l'utilisation de la littérature pourrait faire l'objet d'une enquête plus approfondie sur les architectes qui commencent à percer dans le *star-system*. Quels autres faire-valoir intellectuels ces individus mobilisent-ils dans leurs discours publics ? Il conviendrait aussi de reprendre tous les éléments de structuration du référentiel qui sont ressortis de l'enquête et d'apprécier comment les étoiles montantes se positionnent par rapport à ces éléments clés. La relation au contexte, le rapport aux usagers, aux professions concurrentes, au temps (entre passé, présent, futur), à la technique et à l'approche sensible, à l'intellectualisme mais aussi à la problématique de l'art, de la création et au statut de créateur constitueront autant de dimensions à sonder. L'avenir de la personnalisation du champ architectural et urbanistique mériterait aussi d'être interrogé. À l'heure où la « *conception collaborative* » (Terrin 2009) représente un enjeu qui tend à s'exacerber, comment ces jeunes acteurs conçoivent-ils le rapport au collectif - au sein des agences mais aussi entre les architectes et les autres acteurs de la production des territoires ? Assiste-t-on, chez eux, davantage que chez leurs aînés, à l'affichage de la dimension collective du travail, à la revendication d'un « *nous* » enfin complètement assumé ? Au contraire, le personnelisme a-t-il encore de beaux jours devant lui - ou, hypothèse intermédiaire, l'avenir sera-t-il à une hybridation entre le modèle du « *moi je* » et du « *nous* » ?

Une telle enquête apporterait une contribution particulièrement intéressante par rapport aux travaux existants, en permettant de suivre l'évolution des référentiels sur trois générations d'architectes : les modernistes, les architectes-urbanistes contemporains et les successeurs. Elle apporterait en effet des éléments pour établir un panorama des référentiels

¹ A cet égard, comme me le suggérait Véronique Biau lors d'une discussion, les écrits et propos des membres de la *French Touch*, pourraient constituer un terrain d'enquête intéressant. L'association *French Touch* s'est constituée en réaction au débat qui a suivi la remise du Prix de l'Équerre d'Argent aux architectes Nathalie Franck et Yves Ballot en octobre 2007 pour l'extension du groupe scolaire Nuyens à Bordeaux. Refusant de récompenser le « *geste* » voire la « *gesticulation* », l'attribution de ce prix à une architecture ordinaire, banale avait fait couler beaucoup d'encre et suscité la réaction très vive de nombreux architectes remettant en cause la portée internationale de cette réalisation. Les architectes de la *French Touch* entendent défendre cet état d'esprit d'une architecture audacieuse et ambitieuse. Ils proposent un certain nombre d'actions de « *promotion et de diffusion de la production architecturale française au-delà de nos frontières* » auxquelles participe la publication de leur *Annuel Optimiste de l'Architecture* (Site internet de la *French Touch* consulté le 10 juin 2010 : <http://www.lafrenchtouch.org/actions/annuel-optimiste-2009/>).

sur plusieurs générations et apprécier plus finement les invariants de l'identité professionnelle que cette thèse a tenté d'esquisser dans le dernier temps de sa réflexion.

Creuser le travail sur les coulisses de la scène publique, approfondir la question de l'artificialisation de la figure de l'architecte-urbaniste et de ses discours publics

Dans la dernière partie, l'enquête a été un peu prolongée pour permettre d'éclairer l'envers du décor des discours publics et commencer à aborder des éléments relatifs à la fabrique de ces discours. Quelques éléments mettaient en effet sur la piste des nègres des grands architectes-urbanistes, des petites mains travaillant dans leur ombre pour construire les discours de ceux qui se trouvent placés sous le feu des projecteurs. Cette dimension mériterait d'être davantage travaillée. Il conviendrait que l'enquête soit poursuivie pour quantifier ce phénomène, en donner la mesure, identifier plus clairement les rôles, les tâches sur lesquelles ces acteurs de l'ombre travaillent. Une telle investigation sur un phénomène tabou et des secrets bien gardés représente un véritable défi méthodologique (Comment avoir accès à ces individus ? Comment arriver à recueillir leurs confidences ?). Des sources d'inspiration intéressantes pourraient être trouvées de ce point de vue du côté de l'anthropologie : l'investigation telle qu'a pu la pratiquer Yaneva Albena dans le monde de l'architecture - en s'intéressant aux designers de l'agence de Rem Koolhaas (2009) -, ou encore, dans un autre milieu socioprofessionnel, le travail de recherche clandestin d'un agent double comme Vincent Petitot (2004) - qui, employé chez Arthur Andersen, a enquêté durant sa thèse sur l'univers des consultants - constituent deux exemples de méthodologie pouvant servir de guide à la réflexion. Poursuivre le travail sur l'envers du décor des agences des stars de l'architecture et de l'urbanisme permettrait d'approfondir la question de l'artificialité de l'image publique de ces grands noms, tout appréciant un peu plus les paradoxes de la personnalisation.

Analyser la réception des discours publics des grandes stars de l'architecture et de l'urbanisme, enquêter sur la représentation sociale de l'architecte-urbaniste

Si l'enquête sur les usages de la littérature par les vedettes de l'architecture et de l'urbanisme s'est avérée fructueuse pour révéler les modalités de mise en scène de ces acteurs, leurs stratégies de légitimation de l'action et l'importance des discours publics dans ces dispositifs, il resterait à apprécier leur réception. Ces discours circulent, se déploient en effet dans les champs architecturaux et urbanistiques, mais aussi plus largement dans le monde social. Comment sont-ils reçus par les différents publics auxquels ils s'adressent ? Se révèlent-ils efficaces pour séduire et convaincre leurs interlocuteurs et destinataires ? En quoi participent-ils à informer l'image de l'architecte, sa représentation sociale chez les usagers, habitants, le politique, et d'autres acteurs participant à la production des territoires ? Le charme des procédés stylistiques et références littéraires utilisés dans ces discours opère-t-il sur ces acteurs ? Plus largement, quel(s) regard(s) ces derniers portent-ils sur les grands faiseurs de ville ? Quelles sont pour eux les principales caractéristiques de la représentation sociale de l'architecte ? Comment se construit cette représentation et quels sont les éléments qui contribuent à l'influencer ? Un tel questionnement pourrait s'appuyer sur un certain nombre de travaux existants sur la réception sociale de l'architecture, tels que la thèse de Sabrina Bresson (2010). Au travers d'une enquête sur la parole des habitants, son travail a proposé une analyse du vécu et de l'appropriation des expérimentations d'habitat social de Le

Corbusier et de Jean Renaudie¹, en confrontant les conceptions des architectes aux pratiques et aux représentations des destinataires. Depuis la fin des années 1960, les architectes contemporains ont prétendu se distinguer de leurs prédécesseurs, en affirmant une plus grande proximité avec les usagers et habitants. Il serait donc intéressant d'apprécier si une enquête sur la réception sociale de leurs productions mène à constater des évolutions fortes par rapport à celle des productions de l'époque moderniste, à la manière dont elles sont vécues et représentées, ou si au contraire, certaines constantes s'observent.

Ouvrir une perspective comparative, s'intéresser à d'autres producteurs d'espaces

La réflexion s'est focalisée sur des faiseurs de ville particuliers que sont les grands architectes-urbanistes, c'est-à-dire à des acteurs associés à une production de la ville, qu'elle soit architecturale ou urbanistique, de « *qualité* ». Mais d'autres groupes acteurs contribuent aussi, et plus massivement, à produire des espaces urbains, au premier rang desquels les promoteurs. Il pourrait donc être intéressant d'enquêter également sur ces acteurs représentatifs d'un autre versant de la production des espaces urbains, symboliquement moins valorisé, mais qui constitue une part prépondérante d'un point de vue quantitatif du « *faire la ville* ». L'enjeu serait alors de confronter les discours de ces acteurs et le référentiel qui les sous-tend à ceux des grands architectes-urbanistes. Il conviendrait d'apprécier si la confrontation de ces référentiels permet d'observer des effets d'écho, de résonance, de récupération de certains grands thèmes ou si, au contraire, ces référentiels se construisent sur un système d'opposition et de contrepoids ?

Croiser les regards sur la production architecturale et urbanistique et ses acteurs : sonder architectes-urbanistes, usagers et politiques : articuler la question du « faire la ville » et du « vivre la ville »

L'enquête a permis de démontrer comment le grand architecte-urbaniste se servait de procédés stylistiques et de références littéraires afin de mettre en mots et en images ses réalisations et projets, de les présenter d'une manière attractive. Une piste pour prolonger cette réflexion consisterait à se focaliser sur les productions architecturales et urbanistiques en croisant les discours que les architectes portent sur elles avec ceux d'autres acteurs, usagers et habitants, mais aussi politiques, pour apprécier les effets de décalage ou au contraire les correspondances qui peuvent exister entre ces différents discours. Cette perspective mériterait d'être creusée aussi du point de vue des représentations réciproques que ces différents groupes d'acteurs construisent les uns des autres.

Le travail a mis en lumière la manière dont l'architecte, dans ses discours publics, présente les usagers et habitants de ses réalisations et projets, et dont il imagine leur appropriation de l'espace qu'il invente. Reste à savoir réciproquement comment l'utilisateur envisage le rapport que l'architecte entretient avec son travail de conception. Quelle représentation élabore-t-il du bâtiment en tant qu'espace produit ? Conçoit-il l'architecte comme un artiste, un créateur chez qui prédomine la logique de l'« *œuvre* », ou un médiateur à même de prendre en compte ses désirs et ses attentes, les pratiques sociales et fonctionnant selon une logique de « *service* », ou encore comme un acteur privilégiant des considérations

¹ Plus précisément la Maison Radieuse de Le Corbusier à Rezé (1955) et l'immeuble Casanova de Jean Renaudie à Ivry-sur-Seine (1972).

économiques et une logique de « *produit* » (Renaudie 2000) ? Plus largement, comment cet usager ou habitant se représente-t-il le bâtiment ou le projet urbain ? Quelle articulation cette représentation du bâtiment entretient-elle avec sa pratique de l'espace et avec sa représentation du concepteur ?

Il conviendrait aussi d'apprécier les représentations que le maître d'ouvrage construit de l'architecte et de son œuvre. Comment cette représentation cohabite avec celle de l'utilisateur et de l'habitant qu'il se doit également de prendre en compte ? De quelle manière envisage-t-il la compétence de l'architecte-urbaniste ? Quel regard porte-t-il sur les réalisations et projets architecturaux et urbanistiques ? Les considère-t-il avant tout à l'aune des pratiques qui s'y déroulent et de la satisfaction ou du mécontentement des usagers et habitants, ou de l'aura de l'œuvre d'une star architecturale ?

« Toute culture, même approfondie, se construit autour de trous et de failles [...] qui ne l'empêchent pas de posséder une certaine consistance en tant qu'ensemble d'informations »,

« Comment ne pas se dire, face au nombre incalculable de livres publiés, que toute entreprise de lecture, même multipliée sur l'ensemble d'une vie, est parfaitement vaine au regard de tous les livres qui demeureront à jamais ignorés ? »

Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paradoxe, les éditions de minuit, Paris, 2007. p.116 et 23

BIBLIOGRAPHIE

Ne sont indiqués en bibliographie que les ouvrages cités dans le texte et non pas, d'une manière exhaustive, l'ensemble des références ayant participé à construire la réflexion. Afin de faciliter la lecture, cette bibliographie obéit à une logique de classement par entrées thématiques¹ et distinguent ainsi les références :

- ayant alimenté la réflexion générale ;
- sur la question urbaine, l'architecture et l'urbanisme ;
- sur les acteurs et le discours ;
- sur l'art ;
- sur la littérature.

Chacune de ces parties propose ensuite des sous-entrées thématiques.

Ouvrages ayant alimenté la réflexion générale

- *Au-delà des frontières disciplinaires*

« Le Trésor de la langue française informatisé » disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

(1963), « Serendipity in Research », *Science Magazine, American Association for the Advancement of Science*, vol.140, n°3572.

Arendt, H., (1983), *Condition de l'homme moderne* - , 369 p.

Baudrillard, J., (2001), , Paris, Éd. Sens & Tonka, 51 p.

¹ Le classement de certaines références peut paraître discutable dans la mesure où quelques sources relèvent parfois de plusieurs catégories. Pour éviter les répétitions, j'ai choisi d'opérer un choix dans une catégorie plutôt qu'une autre en fonction de l'usage dominant que je pouvais faire de tel ou tel ouvrage, mais le lecteur pourra garder à l'esprit que les frontières entre les différentes divisions restent relativement étanches.

- Bourdieu, P., (1996), *Sur la télévision*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 95 p.
- Bühler, E.-A., Gambino, M., Cavaillé, F., (2006), « Le jeune chercheur et l'interdisciplinarité en sciences sociales », *Natures Sciences Sociétés*, vol.14, n°4, octobre – décembre, pp.392-398.
- Buono, C., (2006), *Félicitations du jury* , 138 p.
- Charaudeau, P., (2000), « Entretien avec Patrick Charaudeau », réalisé par Lits M., *Médiatiques. Récit et Société*, n°20, juin. disponible sur : <http://www.uclouvain.be/308324.html> [consult. le 26/02/09].
- Collectif, « Sérendipité », in *Wikipédia*, disponible sur : <http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rendipit%C3%A9> [consult. le 14/09/2008].
- De Palma, B., (2007), *Redacted*, TFM Distribution, 90mn.
- Debord, G., (1996), *La société du spectacle*, Paris, Éd. Gallimard, 208 p.
- Debray, R., (1986), *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Éd. Gallimard, 346 p.
- Durand, G., (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éd. Dunod, 536 p.
- Linhart, V., (2008), *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Éd. Seuil, 175 p.
- Matonti, F., Sapiro, G., (2009), *Engagements intellectuels. Actes de la recherche en sciences sociales.*, Paris, Éd. du Seuil, 154 p.
- Nietzsche, F., Colli, G., Montinari, M., (1971), « Ainsi parlait Zarathoustra », in *Œuvres Philosophiques complètes*, Paris, Éd. Gallimard, pp. 449.
- Paquot, Th., (2007), « Transdisciplinarité », *EspacesTemps.net.* , Mensuelles, 31/01/07, disponible sur : <http://espacestems.net/document2160.html>. [consult. 25/06/09].
- Petit, V., (2004), *Communication et domination dans les organisations : analyse d'un cabinet de conseil*, Lyon, École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines.
- Rey-Debove, J., Rey, A., (2003), *Le Petit Robert*, Paris, Le Petit Robert.

• **Sur la géographie**

- Appel à contribution, (2007), « Les dimensions du terrain en géographie », *Calenda*. disponible sur : <http://calenda.revues.org/nouvelle8406.html>.
- Debarbieux, B., (2000), « Conférence », in *Séminaire Territoires*, UTM - UMR Dynamiques rurales, retranscrite par Sol M.-P.
- Debarbieux, B., Vanier, M., (2002), « Introduction. Les représentations à l'épreuve de la complexité territoriale : une actualité ? », in *Ces territorialités qui se dessinent*, Debarbieux B., Vanier M. (dir.), Paris, Éd. L'Aube, DATAR.
- Eckert, D., (1996), *Évaluation et prospective des territoires*, Paris, GIP Reclus et la Documentation Française, 256 p.
- Fremont, A., (2005), *Aimez-vous la géographie ?*, Paris, Éd. Flammarion, 360 p.

- Ghorra-Goin, C., Moriniaux, V., (2007), « Le terrain en géographie culturelle ou l'impératif d'un effort de théorisation », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, vol.84, n°4, pp.465-473.
- Giusti, C., (2007), « Le terrain pour les géomorphologues français aujourd'hui », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol.84, n°4, pp.456-464.
- Isabelle Laboulais-Lesage, (2001), « Les géographes français de la fin du XVIII^e siècle et le terrain, recherches sur une paradoxale absence », *L'Espace géographique*, vol.30, n°2, pp.97-110.
- Lévy, J., (1994), *L'espace légitime. Sur la dimension géographique de la fonction politique*, Paris, Presses de la Fondation nationale de science politique, 442 p.
- Lévy, J., (1984), « Paris, carte d'identité : espace géographique et sociologie politique », in *Sens et non-sens de l'espace*, Caen, Collectif de géographie urbaine et sociale, pp.52-64.
- Orain, O., (2003), *Le plain-pied du monde : postures épistémologiques et pratiques d'écriture dans la géographie française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I.
- Pourtier, R., (2007), « Le terrain pour les tropicalistes », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol.84, n°4, pp.437-445.
- Reynaud, A., (1992), *Une géohistoire : la Chine des printemps et des automnes*, Paris, GIP Reclus et la Documentation Française, 220 p.
- Rougier, H., (2007), « Le terrain en géographie régionale, un témoignage », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, vol.84, n°4, pp.474-477.
- Sechet, R., Veschambre, V., (2006), *Penser et faire de la géographie sociale. Contributions à une épistémologie de la géographie sociale.*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 396 p.
- Séchet, R. et al., (2006), « Demain la géographie sociale. Vers une théorie critique et une approche dimensionnelle de l'espace au sein des sciences sociales », *Géopoint 2006 : Demain la Géographie*, Groupe Dupont - UMR Espace 6012 du CNRS.
- Veschambre, V., (2006), « Penser l'espace comme dimension de la société. Pour une géographie sociale de plain-pied avec les sciences sociales. », in *Penser et faire de la géographie sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-227.
- Vieillard-Baron, H., (2007), « Entre proximité et distance : le terrain pour le géographe urbain », *Bulletin de l'Association de géographes français*, vol.84, n°4, pp.446-455.

Question urbaine, urbanisme et architecture

- **Sur la question urbaine et l'urbanisme**

Collectif, (2005), « Actes de la rencontre nationale des agences d'urbanisme », *Urbanisme*, Hors-série, n°24.

Collectif, (2003), « De Banlieues 89 à Jean-Louis Borloo », *Urbanisme*, n°332, septembre - octobre.

Ascher, F., (1998), *La République contre la ville : essai sur la modernité de la France urbaine*, La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube, 144 p.

Ascher, F., (2001), *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 103 p.

Ascher, F., (1995), *Métapolis ou L'avenir des villes*, Paris, Éd. O. Jacob, 345 p.

Augé, M., (1992), *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité* . du Seuil, 149 p.

Bailly, A., (1977), *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche géographique*, Thèse, Université de Paris IV, 800 p.

Behar, D., (1995), « Banlieues ghettos, quartiers populaires ou ville éclatée ? L'espace urbain à l'épreuve de la nouvelle question sociale », *Politique de la ville : recherches de terrains, site Internet d'Arcadie*. disponible sur : <http://www.acadie-reflex.org/publications/txt063.pdf> [consult. le 14/03/2009].

Blanc, J-N., (2003), *Besoin de ville*, Paris, Éd. du Seuil, 246 p.

Bouquin, N., (1999), *De la politique urbaine à la politique de la ville (1962-1986) : essai sur le référentiel temporel dans les politiques publiques*, Thèse de doctorat, Université Grenoble 2, Pierre Mendès-France, 613 p.

Bourdin, A., (1996), « L'action urbaine : entre négociation et évaluation », in *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Genestier, Ph. (dir.), Paris, La Documentation française, pp. 39-52.

Bourdin, A., (1984), *Le Patrimoine réinventé*, Paris, PUF, 239 p.

Castel, J.-C., (2004), « Généalogie et caractère de la postmodernité », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 211-229.

Cerdà, I., Lopez De Aberasturi, A., Choay, F., (2005), *La théorie générale de l'urbanisation*, Besançon, Éd. de l'Imprimeur, 234 p.

Chalas, Y. (dir.), (2005), *L'imaginaire aménageur en mutation : cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques : contribution au débat*, Paris - Budapest - Torino, Éd. L'Harmattan, 340 p.

Chalas, Y., (2004), « La gouvernance ouverte au débat public ou la pensée faible comme refondation de l'action publique », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 321-340.

Chalas, Y., (2000), *L'invention de la ville*, Paris, Éd. Anthropos, 199 p.

Chalas, Y., (2004), « L'urbanisme dans la société d'incertitude », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 231-269.

- Chalas, Y., Dubois-Taine, G., (1997), *La ville émergente*, Éd. de l'Aube, 286 p.
- Choay, F., (1965), *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Éd. du Seuil, 447 p.
- Choay, F., (1980), *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éd. du Seuil, 375 p.
- Choay, F., (1999), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éd. du Seuil, 270 p.
- Choay, F., (1994), « Le règne de l'urbain et la mort de la ville », in *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, in Dethier J. et Guilheux A. (dir), Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 26-34.
- Chombart de Lauwe, P-H., (1965), *Des Hommes et des villes*, Paris, Éd. Fayot, 250 p.
- Claude, V., (2008), « "Faire de la musique ensemble" (Alfred Schütz, 1951) », *Cahier des territoires*, n°2, pp.5-7.
- Claude, V., (2006), *Faire la ville : les métiers de l'urbanisme au XX^e siècle*, Marseille, Éd. Parenthèses, 253 p.
- Cros, C., (2000), « Les maîtres d'ouvrage face à la commande publique et privée », in *Colloque Art et Architecture organisé par la Délégation aux arts plastique et la Direction de l'Architecture et du Patrimoine*, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualités/communiqu/R/html/coll-119.html> [consult. le 14/09/2008].
- Crosta, P.L., (2004), « Publics et appartenances locales au pluriel. Une remise en question des mots-clés de la représentation du plan comme processus d'interaction sociale », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 303-320.
- Davis, M., (2006), *Au-delà de Blade Runner : Los Angeles et l'imagination du désastre*, Paris, Éd. Allia, 154 p.
- Donzelot, J., (1999), « La nouvelle question urbaine », *Esprit*, novembre : *Quand la ville se défait*, pp.87-114.
- Fourcaut, A., Frey, J.-P., (2002), « L'urbanisme en quête de revues », in *La Belle Epoque des revues, 1880-1914*, Pluet-Desapin, J., Leymarie, M., Mollier, J-Y (dir.), Caen, Éd. de l'IMEC, pp. 285-304.
- Frey, J.-P., (1999), « Généalogie du mot "urbanisme" », *Urbanisme*, n°304.
- Frey, J.-P., (2000), « La ville des architectes et des urbanistes », in *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paquot, Th., Lussault, M., Body-Gendrot, S. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 106-114.
- Frey, J.-P., (2007), « Préface », in *La réception sociale de l'urbanisme*, Semmoud, N., Paris, Éd. L'Harmattan.
- Frey, J.-P., (1999), « Quand architectes et architectes-urbanistes parlent de la ville : deux définitions différentes de l'urbanisme ? », in *Langages singuliers et partagés de l'urbain*, Boudon, Ph. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 45-73.
- Gaudin, J.-P., (1991), *Desseins de villes : art urbain et urbanisme*, Paris, Éd. L'Harmattan, 174 p.
- Gaudin, J.-P., Novarina, G. (dir.), (1997), *Politiques publiques et négociation : multipolarités, flexibilités, hiérarchies : quelques courants contemporains de recherche*, Paris, CNRS éditions, 173 p.
- Genestier, Ph., (1996), « Au-delà d'un modèle urbain unique : l'urbanisme face aux sociétés multidimensionnelles », in *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Genestier, Ph. (dir.), Paris, La Documentation Française, pp. 275.
- Genestier, Ph., (2004), « Les conséquences urbanistiques du post-progressisme : quelles actions publiques... », in

L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques, Chalas, Y. (dir.), Éd. L'Harmattan, pp. 157-209.

Genestier, Ph., (1996), « L'Urbanisme à l'heure des remises en cause ? », in *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Genestier Ph. (dir.), Paris, La Documentation Française, pp. 11-14.

Genestier, Ph. (dir.), (1996), *Vers un nouvel urbanisme : faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Paris, La Documentation française, 275 p.

Haumont, B., (1996), « Enseignement, déontologie, éthique », in *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Genestier, Ph. (dir.), Paris, La Documentation Française, pp.199-207.

Huet, M., (1998), *Le Droit de l'urbain. De l'urbanisme à l'urbanité*, Paris, Éd. Economica, 483 p.

Jacquier, C., (2000), « Les nouveaux métiers de la ville : quelques interrogations sur des évolutions en cours », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°88, pp.19-24.

Jaillet, M.-C., (1999), « Peut-on parler de sécession urbaine à propos des villes européennes ? », *Esprit*, *Quand la ville se défait*, pp.145-167.

Jaillet, M.-C., (1997), « Vivre "en ville" et "être ensemble" », *Empan*, n°28, pp.9-15.

Lacaze, J.-P., (2004), « Déterminismes économiques, jeux de pouvoirs et choix d'urbanisme », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 273-302.

Lacaze, J.-P., (1997), *Les méthodes de l'urbanisme*, Paris, PUF, 127 p.

Lazzarotti, O., (2003), « Patrimoine », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy J. et Lussault M. (dir.), Paris, Éd. Belin, pp. p.692-693.

Lefebvre, H., (1968), *Le Droit à la ville*, Paris, Éd. Anthropos, 164 p.

Lévy, J., (2003), « Espace public », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy, J., Lussault, M., (dir.), Paris, Éd. Belin, pp. 336-339.

Lussault, M., (2003), « Espace public », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy, J., Lussault, M., (dir.), Paris, Éd. Belin, pp. 333-336.

Lussault, M., (1993), *Tours : Images de la ville et Politique urbaine*, Tours, Maison des Sciences de la ville, Université François-Rabelais, 415 p.

Merlin, P., (2005), *L'urbanisme*, Paris, PUF, 127 p.

Merlin, P., (1996), « L'urbanisme : conditions nouvelles, missions pérennes », in *Vers un nouvel urbanisme. Faire la ville, comment ? Pour qui ?*, Genestier, Ph. (dir.), Paris, La Documentation Française, pp.5-8.

Mondada, L., (2000), *Décrire la ville : la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Éd. Anthropos, 284 p.

Mongin, O., (2005), *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éd. du Seuil, 325 p.

Novarina, G., (1995), *La ville. Acteurs, représentations, savoirs*, HDR, Université Pierre Mendès France, Grenoble II.

Novarina, G., (2004), « Les nouvelles modalités de l'analyse urbaine : décrire plutôt que prescrire », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action*

urbanistiques, Chalas, Y. (dir), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 59-77.

Ostrowetsky, S., (1980), *Recherches sur l'imaginaire bâtisseur : les villes nouvelles françaises*, thèse, Université de Toulouse II le Mirail, 945p.

Paquot, Th., (2000), « De l'accueil. Essai pour une architecture et un urbanisme de l'hospitalité », in *Éthique, architecture, urbain*, Younès, Ch., Paquot, Th. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 68-83.

Paquot, Th., (1999), « L'architecte, l'urbaniste et le citoyen », *Le Monde diplomatique*, novembre.

PREDAT, (2008), « Facile à dire, facile à faire. Dialogue entre chercheurs et praticiens de l'urbain » *Cahier des territoires*, n°2, séminaire organisé le 08/02/08, Centre Méridional de l'Architecture et de la Ville, disponible sur : <http://fr.calameo.com/read/000005086a3201906ae58> [consult. le 04/05/09].

Racine, J-B., (1993), *La ville entre Dieu et les hommes*, Paris, Éd. Anthropos, 354 p.

Ragon, M., (1971), *Les erreurs monumentales*, Paris, Éd. Hachette, 251 p.

Roncayolo, M., (1997), *La ville et ses territoires*, Paris, Éd. Gallimard, 285 p.

Roncayolo, M., (1996), *Les grammaires d'une ville : essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 507 p.

Rosemberg, M., (2000), *Le marketing urbain en question : production d'espace et de discours dans quatre projets de villes*, Paris, Éd. Anthropos, 184 p.

Rougé, L., (2005), *Accession à la propriété et modes de vie en maison individuelle des familles modestes installées en périurbain lointain toulousain : les captifs du périurbain ?*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 345p.

Ruby, Ch., (2003), « Pratique », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy, J., Lussault, M. (dir.), Paris, Éd. Belin, pp. 1033.

Site Internet du Ministère de la Culture, (2007), « Proposer un projet au titre du 1 % artistique » disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/fiches/fiche19.htm> [consult. le 12/08/2008].

Tapie, G. et al., (2005), *Étude portant sur le référentiel métier des urbanistes*, rapport Office professionnel de qualification des urbanistes, DGUHC, 97p.

• **Sur l'architecture et les architectes**

Allégret, J., (1999), « Les architectes des CAUE : hétérodoxie des pratiques et adhérence aux valeurs dominantes », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.39-46.

Allégret, J. et al., (1989), *Trajectoires professionnelles ; esquisse du champ de l'architecture*, Paris-Villemin, GRESA, 168 p.

Andreu, P., (2003), « L'éthique du métier d'architecte, c'est d'être au service des édifices dont il est chargé. Entretien le 1er novembre 1994 », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (dir.), série Le Monde, Éd. de l'Aube, pp. 16-24.

Benaïssa, A., Pousin, F., (1999), « Figuration et négociation dans le projet urbain », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, pp.119-134.

Biau, V., (2000), *La consécration en architecture : l'émergence de nouvelles élites architecturales en France*, Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 443p.

- Biau, V., (1992), *L'architecture comme emblème municipal : les grands projets des maires France*. Plan Urbanisme construction architecture, La Défense, PUCA, 89 p.
- Biau, V., (1999), « Marques et instances de la consécration en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.15-26.
- Biau, V., (1998), « Stratégies de positionnement et trajectoires d'architectes », *Sociétés Contemporaines*, n°29, janvier, pp.7-25.
- Biau, V., Frey, J.-P., (1994), *Comment se faire connaître et accéder à la commande : stratégie du paraître chez les architectes*, Ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et de l'Espace, Direction de la Construction, 164 p.
- Blain, C., (non daté), « Biographie Pierre Riboulet » disponible sur : <http://www.pierrerioulet.org/biographie/biographie.html> [consult. le 31/03/2009].
- Blanquer, J.-M., (2000), « La notion de responsabilité », in *Éthique, architecture, urbain*, Younès, Ch., Paquot, Th. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 169-179.
- Bonnet, M., (1992), *Techniques et métiers de la construction : perspectives*, Paris, Plan construction et architecture, 258 p.
- Bresson, S., (2010a), *Du plan au vécu. Analyse sociologique des expérimentations de Le Corbusier et de Jean Renaudie pour l'habitat social*, thèse de doctorat, Université François Rabelais, Tours.
- Bresson, S., (2010b), « La réception sociale des expérimentations architecturales : l'Unité d'habitation de Le Corbusier à Rezé et les Etoiles de Jean Renaudie à Ivry-sur-Seine », in *Être logé, se loger, habiter*, Berger, M., Rougé, L. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Camus, Ch., (1999), « Dire le faire : présentation d'architectes ou présentation d'œuvres ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.107-118.
- Camus, Ch., (1996), *Lecture sociologique de l'architecture décrite : comment bâtir avec des mots ?*, Paris, Éd. L'Harmattan, 270 p.
- Camus, Ch., (2001), « L'image de la ville dans les textes de présentation des bâtiments », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°8, pp.61-68.
- Camus, C., (2005), « Pouvoir des images de la ville dans les textes architecturaux », in *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, Pousin, F. (dir.), Paris, CNRS éditions, pp. 99-107.
- Chadoin, O., (2007a), « Construction sociale d'un corps professionnel et féminisation : le cas du métier d'architecte au tournant des années 90 », *Interrogations? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n°5. disponible sur : <http://www.revue-interrogations.org>. [consult. le 01/05/10].
- Chadoin, O., (2007b), *Être architecte : les vertus de l'indétermination : de la sociologie d'une profession à la sociologie du travail professionnel*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 384 p.
- Chadoin, O., (1998), « La féminisation de la profession d'architecte : entre dépréciation statutaire et reconfiguration identitaire », RAMAU, disponible sur : <http://www.ramau.archi.fr/> [consult. le 05/07/09]. Première version, 1998, *Urbanisme*, n°302, septembre 1998, pp. 71-74, sous le titre "Féminisation : la fin d'un modèle", n°302, pp.71-74.
- Champy, F., (1999), « Commande publique d'architecture et segmentation de la profession d'architecte. Les effets de l'organisation administrative sur la répartition du travail entre architectes », *Genèses, Sciences sociales*

et histoire, pp.93-113.

- Champy, F., (2000), « Les architectes, les urbanistes et les paysagistes : entre complémentarité et concurrences », in *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paquot, Th., Lussault, M., Body-Gendrot, S. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 215-224.
- Champy, F., (1999), « Vers la déprofessionnalisation : l'évolution des compétences des architectes en France depuis 1980 », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.27-38.
- Chaslin, F., (2008), « Exo-architecture », *Métropolitain*, émission du 9 janvier.
- Cohen, J-L., (2002), « Actions de parole, introduction aux écrits de Paul Chemetov », in *Un architecte dans le siècle*, Chemetov, P. (dir.), Paris, Éd. Le Moniteur, pp. 8-11.
- Cohen, J-L., (1984), *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Paris, École d'architecture Paris-Villemin, 268 p.
- Cohen, J-L., (1998), « Learning from Barcelona; vingt ans de projets urbains et leur réception » disponible sur : <http://urban.cccb.orgLibrary/htmlDdDocs/A002-Dhtml> [consult. le 29/06/2008].
- Cohen, J-L., (2002), *Paul Chemetov*, Paris, Éd. Le Moniteur, 463 p.
- Collectif, (2000), *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°5-6, octobre : *Sans doute ? Cent architectes parlent doctrine*, Paris, Éd. du Patrimoine.
- Contribution collective du comité d'orientation, (2000), « Cadavre exquis pour la doctrine architecturale », in *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°5-6 : *Sans doute ? Cent architectes parlent doctrine*, octobre, Paris, Éd. du patrimoine, pp. 9-16.
- Curtis, W.J., (2008), « Les excès du star-system : le Projet Triangle de Herzog, de Meuron » », *Le Moniteur*. disponible sur : <http://www.lemoniteur.fr/155-projets/article/point-de-vue/595935-les-exces-du-star-system-le-projet-triangle-de-herzog-de-meuron> [consult. le 19/01/2009].
- Denèfle, S. et al., (2006), *Habiter Le Corbusier : pratiques sociales et théorie architecturale*, Rennes, PUR, 310 p.
- Ferretti, R., (1999), « Architectes et ingénieurs en Italie : associations et professionnalisation (1859-1938) », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.55-64.
- Fredenucci, J.-C., (2002), « L'anecdote comme source d'une histoire des pratiques professionnelles dans le domaine de l'urbanisme », *Colonnes, archives d'architecture du XX^e siècle IFA*, Actes des journées d'étude. Les archives orales dans l'histoire de l'architecture, IFA, décembre 2000, n°20, pp.57-58.
- Frey, J.-P., (2001), « Être architecte et devenir urbaniste », in *EPAU, Acte du séminaire international, Enseignement et pratique de l'architecture, quelles perspectives ?*, EPAU, Alger, du 23 au 26 avril 2001, EPAU, pp. 24-35.
- Frey, J.-P., (2005), « Eupalinos ou l'imaginaire malade de ses docteurs », in *Recherche architecturale, urbaine et paysagère, Vers un doctorat en architecture*, Paris, pp. 82-95.
- Frey, J.-P., (1996), « Vers une nouvelle pertinence de l'histoire urbaine », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°37, pp.111-126.
- Ghitti, J-M., (2000), « Responsabilité de l'architecte et architecture de l'éthique », in *Éthique, architecture, urbain*, Paquot, Th., Younès, Ch. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 201-216.
- Goldschmidt, G., (2001), « Processus privé et image publique dans la représentation architecturale », *Les Cahiers*

de la recherche architecturale et urbaine, pp.13-22.

- Haumont, B., (1999), « Être architecte en Europe », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.75-84.
- Haumont, B., (1993), « Un nouveau champ pour l'architecture et ses recherches : le projet urbain », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°32-33, pp.102-180.
- Hennin, J-M., (non daté), « La maîtrise d'usage » disponible sur : <http://www.maitrisedusage.eu/> [consult. le 09/01/2010].
- Lambert, G., (2006), « L'actualité et la postérité : les écrits d'Auguste Perret dans la constitution de son image publique », in *Auguste Perret, Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Architextes, Paris, Éd. Le Moniteur, pp. 24-33.
- Le Dantec, J.-P., (1992), *Dédale le héros*, Paris, Éd. Balland, 259 p.
- Le Dantec, J.-P., (1984), *Enfin, l'architecture*, Paris, Éd. Autrement, 255 p.
- Linhart, V., (2008), *Le jour où mon père s'est tu*, Paris, Éd. Seuil, 175 p.
- Lugassy, F., (1972), *Le Discours idéologique des architectes et urbanistes*, Paris, Éd. Dunod Copedith, 152 p.
- Midant, J.-P., (1996), *Dictionnaire de l'Architecture du XX^e siècle*, Paris, Éd. Hazen, IFA, 987 p.
- Montlibert, Ch., (1995), *L'impossible autonomie de l'architecte : sociologie de la production architecturale*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 227 p.
- Moulin, R. et al., (1973), *Les architectes : métamorphose d'une profession libérale* - , 311 p.
- Oudin, B., (1994), *Dictionnaire des architectes*, Paris, Éd. Seghers, 663 p.
- Petit, V., (2004), *Communication et domination dans les organisations : analyse d'un cabinet de conseil*, thèse, École normale supérieure de Lettres et Sciences humaines, Lyon, 320p.
- Prost, R., (1999), « Les pratiques architecturales en mutation », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.85-94.
- Rau, C., (2008a), « Pourquoi les architectes d'habillent-ils en noir », *Le Moniteur*, 16 octobre.
- Rau, C., (2008b), *Why Do Architects Wear Black ?*, Éd. Springer Wien New York, 228 p.
- Renaudie, S., (2000), « L'individu, l'autre et l'architecte », in *Éthique, architecture, urbain*, Younès Ch., Paquot, Th. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 129-139.
- Seitz, F., (2002), « Pour une éthique de l'entretien », *Colonnes, archives d'architecture du XX^e siècle IFA*, Actes des journées d'étude. Les archives orales dans l'histoire de l'architecture, IFA, décembre 2000, n°20, pp.40-41.
- Shapiro, R., (1999), « Présentation », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3 : *Métiers*, pp.9-14.
- Site internet de la Fondation le Corbusier, disponible sur : <http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/> [consult. le 01/05/09].
- Tapie, G., (2000), *Les architectes : mutations d'une profession*, Paris - Montréal, Éd. L'Harmattan, 320 p.

- Tapie, G., (1999), « Professions et pratiques : la redistribution des activités des architectes », n°2-3, pp.65-74.
- Violeau, J-L., (2005), *Les architectes et Mai 68*, Paris, Éd. Recherches, 476 p.
- Violeau, J-L., (1999), *Mai 68 -Mai 81 : l'entre-deux-Mai des architectes : itinéraires intellectuels*, Mémoire de DEA, In Extenso, Recherches à l'École d'Architecture Paris-Villemin.
- Violeau, J-L., (2002), « Mai 68. Entre histoire et mémoire : le chercheur face à la question générationnelle », *Colonnes, archives d'architecture du XX^e siècle IFA*, Actes des journées d'étude. Les archives orales dans l'histoire de l'architecture, IFA, n°20, pp.46-49.
- Yaneva, A., (2009), *Made by the Office for Metropolitan Architecture. An Ethnography of Design*, Rotterdam, 010 Publishers, 128 p.
- Younès, Ch., Paquot, Th. (dir.), (2000), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, Éd. La Découverte, 223 p.
- Younès, C., Mangematin, M., (2000), « Habitable ou inhabitable », in *Éthique, architecture, urbain*, Younès, Ch., Paquot, Th. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 24-33.

Acteurs et discours

- **Sur la question des acteurs**

- Bourdieu, P., (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 567 p.
- Bourdieu, P., (1997), *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*, Paris, Éd. INRA, 79 p.
- Bourdieu, P., (2002a), « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, pp. 207-221 (1^{ère} éd. : 1980).
- Bourdieu, P., (2002b), « Quelques propriétés des champs », in *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, pp. 113-120 (1^{ère} éd. : 1980).
- Bourdieu, P., (1994), *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éd. du Seuil, 251 p.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., (1970), *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éd. de Minuit, 279 p.
- Cavaillé, F. & Milian, J., (2008), *Géodoc* -Le Mirail, 126 p.
- Cotteret, J-M., (1997), *Gouverner, c'est paraître*, Paris, PUF, 136 p.
- Crozier, M., Friedberg, E., (1977), *L'acteur et le système : les contraintes de l'action collective*, Paris, Éd. du Seuil, 436 p.
- Elias, N., (1991), *Qu'est-ce que la sociologie ?*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 222 p.
- Faure, A., Pollet, G., Warin, P. (dir.), (1995), *La construction du sens dans les politiques publiques : débats autour de la notion de référentiel*, Paris, Éd. L'Harmattan, 191 p.
- Giddens, A., (2005), *La constitution de la société : éléments de la théorie de la structuration*, Paris, PUF, 474 p.
- Jobert, B., Muller, P., (1987), *L'État en action : politiques publiques et corporatismes*, Paris, PUF, 242 p.
- Jodelet D. (dir.), (1989), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 424 p.
- Lahire, B., (2006), *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. La Découverte, 778 p.
- Lahire, B., (2001), *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Éd. Nathan, 271 p.
- Latour, B., (1987), *Science in Action, How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, Harvard University Press, 274 p.
- Lussault, M., (2007), *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain* . du Seuil, 363 p.
- Matonti, F. & Sapiro, G. (dir.), (2009), *Engagements intellectuels. Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Éd. du Seuil, 154 p.
- Morin, E., (1972), *Les stars*, Paris, Éd. du Seuil, 188 p.
- Ricoeur, P., (2005), *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Éd. Gallimard, 431 p.

Ruby, Ch., (2003), « Pratique », in *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Lévy, J., Lussault, M. (dir.), Paris, Éd. Belin, pp. 1033.

- **Sur leurs discours**

Bourdieu, P., (2002), « Ce que parler veut dire », in *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, pp. 95-112.

Austin, J.L., (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 194 p.

Bardin, L., (2007), *L'analyse de contenu*, Paris, PUF, 291 p.

Camus, Ch., (1999), « Dire le faire : présentation d'architectes ou présentation d'œuvres ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°2-3, pp.107-118.

Camus, Ch., (1996), *Lecture sociologique de l'architecture décrite : comment bâtir avec des mots ?*, Paris, Éd. L'Harmattan, 270 p.

Camus, Ch., (2001), « L'image de la ville dans les textes de présentation des bâtiments », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°8, pp.61-68.

Camus, C., (2005), « Pouvoir des images de la ville dans les textes architecturaux », in *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, Pousin, F. (dir.), Paris, CNRS éditions, pp. 99-107.

Chapel, E., Grudet, I., Mandoul, T., (2005), *Images spatiales et projet urbain*, École d'architecture de Paris la Villette, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, Plan Urbanisme Construction et Architecture, 180 p.

Charaudeau, P., Maingueneau, D., (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours* . du Seuil, 661 p.

Claval, P., (1984), « Les langages de la géographie et le rôle du discours dans son évolution », *Annales de géographie*, n°518, pp.409-422.

Compagnon, A., (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 408 p.

Debarbieux, B., (2003), « Neuf enjeux de l'iconographie de projet et de prospective de territoire », in *Les figures du projet territorial*, Debarbieux, B., Lardon, S. (dir.), Paris, Éd. l'Aube, pp. 13-34.

Dubois, J., (1974), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Éd. Larousse, 516 p.

Dupriez, B., (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, 10^e Éd., Paris, 540 p.

Eco, U., (1992), *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Éd. Grasset, 413 p.

Eco, U., (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil, 315 p.

Eco, U., (2001), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 285 p.

Faux, E., Legrand, T., Perez, G., (1991), *Plumes de l'ombre : les nègres des hommes politiques*, Paris, Éd. Ramsay, 265 p.

Fontanier, P., (1968), *Les figures du discours*, Paris, Éd. Flammarion, 505 p.

Foucault, M., (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Éd. Gallimard, 398 p.

- Foucault, M., (1971), *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Éd. Gallimard, 82 p.
- Jakobson, R., (1963), *Essais de linguistique générale* . de Minuit, 255 p.
- Jamet, C., Jannet, A.-M., (1999), *La mise en scène de l'information*, Paris - Montréal, Éd. L'Harmattan, 299 p.
- Lussault, M., (1993), *Tours : Images de la ville et Politique urbaine*, Tours, Maison des Sciences de la ville, Université François-Rabelais, 415 p.
- Maingueneau, D., Charaudeau, P., (2002), « Discours », in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (dir.), Paris, Éd. du Seuil, pp. 185-190.
- Molina, G., (2008a), "Je bâtis avec des mots" (Jean Nouvel) ou la performance de praticiens équilibristes », *Cahiers des Territoires*, Publication du PREDAT Midi-Pyrénées, numéro thématique : « "Facile à dire, facile à faire". Dialogue entre chercheurs et praticiens de l'urbain », n°2, pp.13-19.
- Molina, G., (2008b), « Des discours au service de l'action sur la ville des grands architectes-urbanistes », *GEODOC*, "Appréhender la notion d'acteur en géographie", n°55.
- Mondada, L., (2006), « Le langage en interaction : de l'analyse à l'intervention », in *Recherche-action : processus d'apprentissage et d'innovation sociale*, Christen-Gueissaz, E., Corajoud, G., Racine, J.-B. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 129-153.
- Morier, H., (1998), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1345 p.
- Ramonet, I., (1999), *La tyrannie de la communication* , 200 p.
- Ricoeur, P., (1986), *Du texte à l'action*, Paris, Éd. du Seuil, 409 p.
- Salmon, Ch., (2008), *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* , 251 p.

Sur l'art

- Bourdieu, P., (2002a), « Haute couture et haute culture », in *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, pp. 196-206 (1^{ère} éd. : 1980).
- Bourdieu, P., (2002b), « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, 1984, Paris, Éd. de Minuit, pp. 207-221 (1^{ère} éd. : 1980).
- Dirkx, P., (2003), « Pour une socio-anthropologie du texte littéraire, compte-rendu de la thèse de Florent Gaudiez », *Sociologie de l'Art - OPuS* 3, pp.219-223.
- Esquenazi, J-P., (2007), « La notion d'œuvre », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 185-196.
- Ethis, E., (2007), « Le chassé-croisé des stars et de leurs publics. Pour une sociologie du sentiment d'exister à travers la célébrité d'un(e) autre », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Éd. L'Harmattan, pp. 139-147.
- Fleury, L., (2007), « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 149-161.
- Fourmentaux, J-P., (2007), « Les "carrières" des œuvres, objets d'art et de sociologie », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau P., Peuchlestrade G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 195-204.
- Gaudiez, F., Léonardi, C., (2007), « De la valeur de l'œuvre... épistémologiquement assumée par ses célibataires, mêmes », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 275-290.
- Goodman, N., (1992), *Manières de faire des mondes*, Paris, Éd. Gallimard, 228 p.
- Heinich, N., (2001), *La sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, 122 p.
- Heinich, N., (2007), « Vingt ans après... », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 25-36.
- Moulin, R., (2007), « Réflexions sur vingt années de sociologie de l'art », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 15-24.
- Roger, A., (1978), *Nus et paysages : essai sur la signification de l'art*, Paris, Éd. Aubier, 322 p.
- Schapiro, M., (1982), « La notion de style », in *Style, artiste et société*, Éd. Gallimard, pp. 35-85.
- Sebbah, E., (2007), « 20 ans de sociologie de l'art: quelques repères quantitatifs », in *20 ans de sociologie de l'art*, Le Quéau, P., Peuchlestrade, G. (dir.), Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 37-52.

Sur la littérature

- **Études littéraires**

- Bakhtine, M.M., (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Éd. Gallimard, 471 p.
- Barthes, R., (1982), « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 81-91.
- Barthes, R., (1972), *Le degré zéro de l'écriture, Nouveaux essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 187 p.
- Bayard, P., (2006), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éd. de Minuit, 169 p.
- Compagnon, A., (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 408 p.
- Dupriez, B., (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)* 10^e éd., Paris, 540 p.
- Eco, U., (1993), *De superman au surhomme*, Paris, Éd. Grasset, 245 p.
- Eco, U., (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Éd. Grasset, 413 p.
- Eco, U., (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil, 315 p.
- Eco, U., (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Éd. Grasset, 190 p.
- Genette, G., (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éd. Seuil, 151 p.
- Genette, G., (1972), *Figures III*, Paris, Éd. Seuil, 287 p.
- Genette, G., (1994), *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. Seuil, 299 p.
- Hamon, Ph., Viboud, A., (2008), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France, 1814-1914*. Tome 1, de A-I, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 442 p.
- Jakobson, R., (1963), « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, pp. 209-248.
- Jauss, H.-R., (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éd. Gallimard, 305 p.
- Lamy, B., Noille-Clauzade, Ch., (1998), *La rhétorique ou L'art de parler* . H. Champion, 495 p.
- Laus Pereira Oliveira, M.M., « Horizon d'attente », in *Dictionnaire International des Termes Littéraires*.
- Le Tellier, H., (2002), *L'Oulipo : langages et esthétique de la complicité*, thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, 458p.
- Morier, H., (1998), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1345 p.
- Pageaux, D-H., (2000), « De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie », in *La géocritique mode d'emploi*, Westphal, B. (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, pp. 125-160.
- Rabau, S., (2002), *L'intertextualité*, Paris, Éd. Flammarion, 254 p.
- Sartre, J.-P., (1947), « Qu'est-ce qu'écrire ? » et « Pourquoi écrire ? », in *Situations II*, Paris, Éd. Gallimard.

- Todorov, T., (1987), « La notion de littérature », in *La théorie littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 29-40.
- Vouilloux, B., (2004), « Sans œuvre : l'"écriture blanche" existe-t-elle ? », in *L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*, Paris, Éd. Belin, pp. 173-198.
- Westphal, B., (2000), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 311 p.
- Westphal, B., (2007), *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éd. de Minuit, 278 p.

• **Sociologie de la littérature**

- Baudelot, Ch., Cartier, M., (1999), *Et pourtant, ils lisent*, Paris, Éd. du Seuil, 245 p.
- Bourdieu, P., (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 567 p.
- Chaffanjon, M., (1999), *Évolution des libraires en Rhône-Alpes*, Éd. Arald, 59 p.
- Charpentier, G., (2003), « Approche typologique des résidences d'auteurs en France », *site Internet de l'ARALD (Agence Rhône-Alpes pour le Livre et la Documentation)*.
disponible sur : www.arald.org/pdf/dossiersenligne/CHARPENTIER_residences_auteurs.pdf [consult. le 14/09/2008].
- Charpentier, G., (1994), *L'accueil en résidence d'auteurs dramatiques : bilan et perspectives d'une aide originale (1981-1993)*, Thèse de doctorat, Université de Paris X, département Arts du spectacle, 342 p.
- Collovald, A., Neveu, E., (2004), *Lire le noir: enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 344 p.
- Dirkx, P., (2000), *Sociologie de la littérature*, Paris, Éd. Armand Colin, 176 p.
- Ellena, L., (1998), *Sociologie et littérature, La référence à l'œuvre*, Paris, Éd. L'Harmattan, 282 p.
- Ellena, L., (1996), *Sociologie et littérature. Etude des références aux œuvres de création artistiques de textes sociologiques contemporains*, thèse de doctorat, Université Pierre Mendès France, Grenoble II, 417p.
- Escarpit, R., (1970a), « Le littéraire et le social », in *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature.*, Paris, Éd. Flammarion, pp. 315.
- Escarpit, R., (1970b), « Succès et survie littéraire », in *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature.*, Paris, Éd. Flammarion, pp. 129-163.
- Escarpit, R., Bouazis, C., (1970), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Éd. Flammarion, 315 p.
- Giraud, B., (2006), « Être écrivain malgré tout : entre petits arrangements et vrais compromis », *site de l'ARALD*.
disponible sur : http://www.arald.org/pdf/ecrivains/GIRAUD_etre_ecrivain.pdf [consult. le 19/09/2008].
- Lafarge, C., (1983), *La valeur littéraire*, Paris, Éd. Fayard, 338 p.
- Lahire, B., (2006), *La condition littéraire, la double vie des écrivains*, Paris, Éd. la Découverte, 619 p.
- Lassave, P., (2002), *Sciences sociales et littérature : concurrence, complémentarité, interférences*, Paris, PUF, 243 p.

- Leenhardt, J., Jozsa, P., (1999), *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Éd. L'Harmattan, 426 p.
- Mauger, G., Poliak, C., Pudal, B., (1999), *Histoires de lecteurs*, Paris, Éd. Nathan, 446 p.
- Nora, O., (1986), « La visite au grand écrivain », in *Les lieux de mémoire*, Nora, P. (dir.), Éd. Gallimard, pp. 563-587.
- Renard, F., (2007), *Les lectures scolaires et extra-scolaires de lycéens: entre habitudes constituées et sollicitations contextuelles*, thèse de doctorat, Université Lumière, Lyon 2, 980p.
- Sapiro, G., (1999), *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Éd. le Grand livre du mois, 807 p.
- Singly, F. (de), (1989), *Lire à 12 ans : une enquête sur les lectures des adolescents*, Paris, Éd. Nathan, 223 p.

• **Géographie et littérature**

- (1991), *Barcelona en la literatura*, Barcelona, Éd. Ayuntamiento de Barcelona
- Abed, J., (2004), « André Breton, Manifeste du surréalisme, 1924-1929 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe, G. (dir.), Paris, Éd. Ellipses, pp. 63-68.
- Ackroyd, P., (1991), *Dickens' London: an imaginative vision*, London, Éd. Headline, 192 p.
- Bailly, A., Scariati, R., (1989), « Voyages, contes et Genius loci », *L'Espace géographique*, vol.18, n°1, pp.21-26.
- Benit, C., (1998), « Représentations de l'espace et surgissement de la liberté : l'image et le symbole dans *Fools* et autres récits de Njabulo S. Ndebele », *TIGR, Afrique du Sud : espaces et littératures*, n°99-100, pp.39-50.
- Berdoulay, V., (1982), « La métaphore organiciste. Contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, vol.91, n°507, pp.578-585.
- Boulvert, Y., (2004), « Jules Verne et le Centrafrique », *La géographie, Acta geographica*, n°1515, pp.43-53.
- Brousseau, M., (2002), « "It isn't the place that does the writing" : lieux et écriture chez Bukowski », *Géographie et Cultures*, n°44, pp.5-33.
- Brousseau, M., (1996), *Des romans-géographes*, Paris, Éd. L'Harmattan, 246 p.
- Brousseau, M., (1997), « Géographie, pratiques discursives et ambiance postmoderne », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol.41, n°114, pp.289-299.
- Brousseau, M., (2003), « L'espace littéraire entre géographie et critique », in *L'Espace en toutes lettres*, Bouvet, R., El Omari, B. (dir.), Montréal, Éd. Nota Bene, pp. 13-36.
- Brousseau, M., Cambron, M., (2003), « Entre géographie et littérature : frontières et perspectives dialogiques », *Recherches sociographiques*, vol.44, n°3, pp.525-547.
- Brousseau, M., Le Bel, M., (2007), « Lecture chronotopique du polar : Montréal dans La trace de l'escargot », *Géographie et Cultures*, n°61, *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.99-114.
- Bussi, M., (2007), « "L'étrange voyage !" , La dimension spatiale des aventures d'Arsène Lupin », *Géographie et Cultures*, n°61, *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.7-24.

- Chenet, F., (2001), « Le paysage fait-il partie du patrimoine ? », *TIGR*, n°105-106, pp.11-24.
- Chevalier, M., (2001), « Géographie et littérature », *La géographie, Acta geographica*, Hors série, n°1500 bis.
- Chivallon, Ch., (1996), « Éloge de la "spatialité" : conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *L'Espace géographique*, n°2, pp.113-125.
- Claval, P., (1993), « La géographie et ses chronotopes », *La littérature dans tous ses espaces*, Chevalier, M. (dir.), Paris, Mémoires et Documents, CNRS éditions, pp.103-121.
- Claval, P., (1984), « Les langages de la géographie et le rôle du discours dans son évolution », *Annales de géographie*, n°518, pp.409-422.
- Clerc, P., (2003), « Des lieux dans l'espace du récit : Gracq, Perec et Tati », *TIGR*, n°115-118, pp.143-161.
- Colombani, A., (1997), *Fiction littéraire et écriture du territoire (Des exemples corses)*, mémoire de maîtrise, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 140p.
- Cornuault, J., (2002), *Elisée Reclus, géographe et poète*, Gardonne, Éd. Fédérop, 78 p.
- Debarbieux, B., (1999), « Figures combinées de la ville et de la montagne. Réflexion sur les catégories de la connaissance géographique », *La revue de géographie alpine*, Tome 87, n°1 : *Les enjeux de l'appartenance alpine dans la dynamique des villes*, pp.33-49.
- Desbois, H., (2002), « Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographie et Cultures*, n°44 : *Territoires littéraires*, pp.3-4.
- Dubucs, H., (2002), « Jack London et les mers du Sud », *Géographie et Cultures*, n°44 : *Territoires littéraires*, pp.63-81.
- Dumitrescu, D., (2007), « Dracula et la Transylvanie de Bram Stoker : un usage touristique d'un mythe », *Géographie et Cultures*, n°61 : *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.115-122.
- Fauvelle-Aymar, F., Guillaume Ph., (1998), « Le paysage à livre ouvert », *TIGR*, n°99-100 : *Afrique du Sud : espaces et littératures*, pp.3-4.
- Fournet-Guerin, C., (2001), « La ville mise en scène : quelques enjeux à propos des représentations écrites et iconographiques d'Antananarivo (Madagascar) », *Géographie et Cultures*, n°40, pp.93-108.
- Gervais-Lambony, Ph., (1998), « Harare : je te hais, moi non plus... Hommage à Dambudzo Marechera », *TIGR*, n°99-100 : *Afrique du Sud : espaces et littératures*, pp.111-120.
- Gervais-Lambony, Ph., (2007), « Nouvel espace, nouvelle littérature, et retour. Écrire les suburbs de Johannesburg. Remarques autour du recueil d'Ivan Vladislavic : *The Exploded View* », *Bulletin de l'Association des Géographes Français, Géographie et littérature*, n°3, pp.275-286.
- Guillaume, Ph., (1998), « Chroniques d'une révolution annoncée. Errances identitaires et spatiales dans quelques ouvrages de la littérature blanche sud-africaine », *TIGR*, n°99-100 : *Afrique du Sud : espaces et littératures*, pp.77-84.
- Hancock, C., (2002), « Salman Rushdie, l'écriture contre le territoire », *Géographie et Cultures*, n°44 : *Territoires littéraires*, pp.43-62.
- Hancock, C., (1995), « Tyrannie des briques et du mortier ou pavé rédempteur. Les images du milieu urbain chez Morris et Vallès », *Géographie et Cultures*, n°14, pp.115-132.

- Houssay-Holzschuch, (1998), « Penser le passé, parler du passé : l'identité afrikaner chez Mark Behr et Antjie Krog », *TIGR*, n°99-100 : *Afrique du Sud : espaces et littératures*, pp.157-168.
- Humeau, D., (1995), « Les dimensions géographiques dans l'œuvre de Jules Verne », *Géographie et Cultures*, n°15 : *Jules Verne et la Géographie*, pp.21-44.
- Lacoste, Y., (1987), « Julien Gracq, un écrivain géographe. *Le rivage des Syrtes*, un roman géopolitique », *Hérodote*, n°44, pp.8-37.
- Lafaille, (1988), « Départ : géographie et poésie », *Le géographe canadien*, vol.33, n°2, pp.118-130.
- Landy, F., (1995), « L'Inde de Jules Verne : une lecture de *La Maison à vapeur* », *Géographie et Cultures*, n°15 : *Jules Verne et la Géographie*, pp.45-67.
- Lévy, B., (1997), « Géographie culturelle, géographie humaniste et littérature. Position épistémologique et méthodologique », *Géographie et Cultures*, n°21, pp.27-44.
- Loyer, B., (1998), « La question linguistique en Espagne. Entretiens avec quatre écrivains », *Hérodote*, n°91, pp.162-177.
- Martouzet, D., (1999), « Espace urbain et urbanisme dans l'œuvre de Raphaël Confiant », *L'Espace géographique*, n°4, pp.345-354.
- Meizoz, F., (1995), « Les espaces d'identification. Idéologies de la ruralité et fictions littéraires du "pays physique" », *Géographie et Cultures*, n°15, *Jules Verne et la Géographie*, pp.69-84.
- Molina, G., (2007), « L'influence de la littérature sur les représentations de la ville. L'exemple de la "ville tentaculaire" ou l'instrumentalisation politique d'une matrice poétique », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°3 : *Géographie et littérature*, pp.287-303.
- Molina, G., (2005), *La ville et la littérature. Le rôle des œuvres littéraires dans la formation des représentations de la ville*, Mémoire de DEA, Université de Toulouse II le Mirail, 205 p.
- Molina, G., (2007), « Le Paris des Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec de Jacques Tardi : une ville "noire" ? », *Géographie et Cultures. Le roman policier : lieux et itinéraires*, n°61, pp.61-78.
- Morange, M., (1998), « La clôture de l'espace résidentiel dans *L'Arme domestique* de Nadine Gordimer », *TIGR*, n°99-100 : *Afrique du Sud : espaces et littératures*, pp.85-94.
- Peltier, M., (2004), « Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, 1938 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe, G. (dir.), Paris, Éd. Ellipses, pp. 142-147.
- Pichois, C., Avice, J.-P., (1993), *Baudelaire, Paris*, Paris, Éd. Paris-Musées, 180 p.
- Piveteau, J.-L., (1991), « Imaginaire littéraire et territorialité », *UKPIK*, n°8.
- Ravenel, L., (2007), « Sherlock Holmes au fil du temps : éléments de climatologie "holmésienne" », *Géographie et Cultures*, n°61 : *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.25-42.
- Riquer, M.D., (1989), *Cervantès en Barcelona*, Barcelona, Éd. Acantilado, 119 p.
- Rosemberg, M. (dir.), M., (2007a), *Géographie et Cultures*, n°61 : *Le roman policier : lieux et itinéraires*, Paris, Éd. L'Harmattan, 143 p.
- Rosemberg, M. (dir.), M., (2007b), « Les pratiques citadines d'un héros de roman policier », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°3 : *Géographie et littérature*, pp.261-274.

- Rosemberg, M., (2007), « La représentation du Marseille de J-C. Izzo (Total Kheops) », *La ville et le genre noir : regards croisés*, Journée d'étude organisée à l'Université de Toulouse II le Mirail par le laboratoire LISST-Cieu.
- Roux, M., (2000), « Moby Dick et Vingt mille lieues sous les mers : les géographies de l'imaginaire au cœur de la complexité », *Cahiers de Géographie du Québec*, vol.44, n°121, pp.65-85.
- Saint-Jacques, D., Viala, A., (1994), « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire. », *Annales (Histoire, Sciences sociales)*, pp.395-406.
- Savary, S., (2007), « Comment des polars barcelonais modèlent l'imaginaire d'une ville », *Géographie et Cultures*, n°61 : *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.79-98.
- Savary, S., (2005), *Imaginaires d'une ville : Barcelone par ses paysages, une étude géolittéraire*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I.
- Sivignon, M., (2007), « L'expérience du voyage et son récit, à propos de L'usage du monde de Nicolas Bouvier », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°3 : *Géographie et littérature*, pp.249-260.
- Staszak, J-F., (1995), « Lecture : Shakespeare ou une géographie de la différence », *Géographie et Cultures*, n°15 : *Jules Verne et la Géographie*, pp.129-130.
- Tissier, J-L., (1995), « Géographie et littérature », in *Encyclopédie de Géographie*, Bailly, A., Ferras, R., Pumain, D. (dir.), Paris, Éd. Economica, pp. 217-237.
- Tissier, J-L., (2007), « Géographie et littérature, présentation », *Bulletin de l'Association des Géographes Français*, n°3 : *Géographie et littérature*, pp.243-247.
- Tissier, J-L., (1999), « Victor Segalen et la terre Jaune, une géopoétique du loess », in *La littérature dans tous ses espaces*, Chevalier, M. (dir.), Paris, CNRS éditions, pp.123-137.
- Van Waerbeke, (2002), « La métaphore du territoire dans deux textes de Didier Daeninckx », *Géographie et Cultures*, n°44 : *Territoires littéraires*, pp.33-42.
- Velut, S., (2002), « Microcosmes : un autoportrait géographique de Claudio Magris », *Géographie et Cultures*, n°44 : *Territoires littéraires*, pp.83-100.
- W.J. Withers, C., (2000), « Voyage et crédibilité vers une géographie de la confiance », *Géographie et Cultures*, n°33, pp.3-17.
- White, K., Lévy, B., Raffestin, C., (2004), *Voyage en ville d'Europe : géographies et littérature : Glasgow - Berlin - Bruxelles - Lausanne - Genève - Lyon - Turin - Gênes - Trieste - Rimini - Venise - Bucarest - Lisbonne*, Genève, Éd. Metropolis, 318 p.

• **Histoire et littérature**

- Jouhaud, Ch., (2000), *Les pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Éd. Gallimard, 450 p.
- Jouhaud, Ch., (1994), « Littérature et histoire », *Annales (Histoire, Sciences sociales)*, n°2, pp.271-276.
- Nora, O., (1986), « La visite au grand écrivain », in *Les lieux de mémoire*, Nora, P. (dir.), Éd. Gallimard, pp. 563-587.

Saint-Jacques, D., Viala, A., (1994), « A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales (Histoire, Sciences sociales)*, pp.395-406.

- **Politique et littérature**

Delsaux, A., (2004), « Louis Aragon, *Aurélien*, 1945 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe, G. (dir.), Paris, Éd. Ellipses, pp. 159-163.

Faux, E., Legrand, T., Perez, G., (1991), *Plumes de l'ombre : les nègres des hommes politiques*, Paris, Éd. Ramsay, 265 p.

Fougeron, L., Dehée, Y., (2006), « Les fréquentations littéraires », disponible sur <http://www.mitterrand.org/Les-frequentations-litteraires.html> [consult. le 10/05/2010]

Gaschignard, A., (2004), « Georges Perec, *Les Choses*, 1965 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe, G. (dir.), Paris, Éd. Ellipses, pp. 256-259.

Ginsburger, N., (2004), « René Char, *Fureur et Mystère*, 1948 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe G. (dir.), Paris, Éd. Ellipses, pp. 191-195.

Hourmant, F., (2005), « François Mitterrand: Portraits d'un président en écrivain », *French Historical Studies*, vol.28, pp.531-559.

Zorgbibe, G., (2004), *Littérature et politique en France au XX^e siècle*, Paris, Éd. Ellipses, 304 p.

- **Ville et littérature**

Anthologie

Agostini, J., Forno, Y., (1997), *Les écrivains et Marseille : anthologie commentée de textes littéraires sur Marseille du V^e siècle avant J.-C. à nos jours*, Marseille, Éd. J. Laffitte, 383 p.

Caniaux, D., (2004), *Villes de papier : une anthologie*, Bordeaux, Éd. Confluences, 364 p.

Analyses

Bancquart, M.-C., (1979), *Images littéraires du Paris fin de siècle*, Paris, Éd. La Différence, 266 p.

Bancquart, M.-C., (2002), *Paris "fin-de-siècle": de Jules Vallès à Rémy de Gourmont*, Paris, Éd. La Différence, 411 p.

Bancquart, M.-C., (1997), *Paris Belle Époque par ses écrivains*, Paris, Éd. A. Biro, Paris-musées, 159 p.

Bancquart, M.-C., (2006), *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Éd. La Différence, 378 p.

Blanc, J-N., (1991), *Polarville, images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 287 p.

- Caillois, R., (1938), « Paris, mythe moderne », in *Le mythe et l'homme*, Paris, Éd. Gallimard, pp. 153-177.
- Cathelinaud, A., (1973), *Les bas-fonds dans les Mystères de Paris d'Eugène Sue*, Mémoire de Maîtrise, Limoges, U.E.R. des Lettres, 152 p.
- Citron, P., (1961), *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris. Faculté des Lettres et sciences humaines, thèse de doctorat, 2 vol., 437 et 530 p.
- David-Guignard, S., (2001), *L'idée de Thèbes dans la tragédie grecque*, thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, 417 p.
- Desbois, H., (2007), « Présence du futur. Le cyberspace et les imaginaires urbains de science-fiction », *Géographie et Cultures*, n°61 : *Le roman policier : lieux et itinéraires*, pp.123-140.
- Dufief, P.-J., (1994), *Paris dans le roman du XIX^e siècle*, Paris, Éd. Hatier, 79 p.
- Durieux, G., (2000), *Le roman de Paris à travers les siècles et la littérature*, Paris, Éd. Albin Michel, 362 p.
- Faure, J., (1977), *Les trois villes d'Emile Zola, miroir de la société sous la troisième République*, Mémoire de Maîtrise, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 111 p.
- Gilbert, D., Hancock, C., (2000), « Points de vue européens sur New-York, 1890-1940 : la mise en cause de l'expérience touristique », *Espaces et sociétés*, n°100 : *Tourisme en villes*, pp.15-33.
- Hanna, R., (2005), *London literature: 1300-1380*, Cambridge, Cambridge University Press, 359 p.
- Horvath, Ch., (2007), *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 256 p.
- Kerbrat, M.-C., (1995), *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, PUF, 119 p.
- Kimmey, J.L., (1991), *Henry James and London: the city in his fiction*, New-York, Éd. Bern, Frankfurt am Main, P. Lang, 206 p.
- Kranowski, N., (1968), *Paris dans les romans d'Emile Zola*, Paris, PUF, 156 p.
- Lanot, F., (2000), « La ville et la littérature », in *La ville et l'urbain. L'état des savoirs*, Paquot, Th., Lussault, M. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 115-127.
- Lemoine, M., (2000), *Paris chez Simenon*, Paris, Éd. les Belles lettres, 319 p.
- Lignon, M., (1997), *Marseille en série noire : pour une approche géographique de l'imaginaire urbain*, mémoire de maîtrise, Université de Montpellier 3, 132 p.
- LISST-Cieu en partenariat avec la librairie Ombres Blanches, (2007), « La ville et le genre noir : regards croisés » Maison de la recherche, Université de Toulouse, LISST-Cieu, disponible sur : <http://w3.cieu.univ-tlse2.fr/fr/operations/programmes/gmol.htm> [consult. le 24/12/2008].
- Losada Goya, J.M., (1999), « Victor Hugo ou les paradoxes de l'architecture : du livre de pierre au livre de papier », in *Architectes et architecture dans la littérature française : colloque international, Sorbonne, les 23-25 octobre 1997*, Bertaud (dir.), Boulogne, Publications de l'ADIREL, pp. 163-171.
- Max, S., (1966), *Les métamorphoses de la grande ville dans les Rougon-Macquart*, Paris, Éd. A.G. Nizet, 220 p.
- Meyer-Bolzinger, (2007), « Les itinéraires parisiens du commissaire Maigret », *Géographie et Cultures. Le roman policier : lieux et itinéraires*, n°61, pp.43-60.
- Munier, B., (2007), *Quand Paris était un roman: du mythe de Babylone au culte de la vitesse*, Paris, Éd. La

Différence, 478 p.

- Octau, S., (2005), *Les représentations spatiales de Marseille dans la littérature française du XX^e siècle*, mémoire de master 1, Caen, 120p.
- Payet, S., (2003), *Les représentations picturales de Paris dans l'Œuvre de Zola*, mémoire de maîtrise, Université de la Réunion, 126 p.
- Romains, L., Romans, J., (1991), *Paris des "Hommes de bonne volonté"*, Paris, Éd. Paris-musées, 454 p.
- Roncayolo, M., (1994), « Le Paris de Jules Romans », *Le Débat*, n°80, pp.74-95.
- Rosemberg, M. (dir.), M., (2007), « Les pratiques citadines d'un héros de roman policier », *Bulletin de l'Association des Géographes Français, Géographie et littérature*, n°3, pp.261-274.
- Roullin, J-F., (1998), « Ville et architecture écrites : de l'auteur au lecteur », *Espaces et Sociétés*, n°94 : *Villes écrites*, pp.31-53.
- Sénécal, G., (2001), « Les récits de l'environnement urbain : Lecture de *Zone* et retour sur la théorie urbaine », *Géographie et Cultures*, n°39, pp.3-15.
- Serra, G., (2000), *Le mythe littéraire de Barcelone*, Thèse de doctorat, Université de Toulon et du Var. Faculté de lettres et sciences humaines, 868 p.
- Stevenson, N.W., (1938), *Paris dans la "Comédie humaine" de Balzac*, Thèse d'Université, Université de Paris, 238 p.
- Stierle, K., (2001), *La capitale des signes, Paris et son discours*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 630 p.
- Van Waerbeke, J., (1996a), « La poétique spatiale des représentations de la banlieue de Paris », *Géographie et Cultures*, n°19, pp.51-78.
- Van Waerbeke, J., (1996b), « La poétique spatiale des représentations de la banlieue de Paris », *Géographie et Cultures*, n°19, pp.51-78.
- Young-Sook, K., (2001), *Paul Morand et les portraits de villes*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle (Paris 3), 370 p.

• **Architecture et littérature**

- Bertaud, M. (dir.), (1999), *Architectes et architecture dans la littérature française : colloque international, Sorbonne, les 23-25 octobre 1997*, Boulogne, Publications de l'ADIREL, 462 p.
- Bleskine, H. (dir.), (2009), *Le Grand Paris est un roman*, Paris, Éd. de la Villette, 142 p.
- Bleskine, H., (2001), *Passerelles dans la ville : écritures, architectures : des ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture...*, Besançon, Éd. de l'Imprimeur, 183 p.
- Centre de Création Industrielle, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou (Paris), France, (1986), *Tout autour : banlieues, d'images et d'écritures*, Paris, Centre Georges Pompidou, 250 p.
- Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Hauts-de-Seine, (1989), *Architecture lieu d'écritures*, Topos, publication du CAUE 92, 207 p.

- Gaudin, H. et al., (2001), *Henri Gaudin*, Paris, Éd. Norma, 224 p.
- Ginsburger, N., (2004), « Christiane Rochefort, *Les Petits Enfants du siècle*, 1961 », in *Littérature et Politique en France au XX^e siècle*, Zorgbibe, G. (dir.), Paris, pp. 247-249.
- Hamon, Ph., (1989), *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Éd. J. Corti, 200 p.
- Hyppolite, P. (dir.), Hamon, Ph. (préface), (2006), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 513 p.
- Le Dantec, J.-P., (2008), *Buffi : architectures, 1988-2008*, Paris, Éd. Le Moniteur, 237 p.
- Le Dantec, J.-P. et al., (1995), *Christian de Portzamparc*, Paris, Éd. du Regard, 253 p.
- Le Tellier, H., (2006), *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Éd. le Castor Astral, 334 p.
- Losada Goya, J.M., (1999), « Victor Hugo ou les paradoxes de l'architecture : du livre de pierre au livre de papier », in *Architectes et architecture dans la littérature française : colloque international, Sorbonne, les 23-25 octobre 1997*, Bertaud (dir.), Boulogne, Publications de l'ADIREL, pp. 163-171.
- Maheu, J., (1987), *Monuments éphémères : BD, mode, théâtre, lumières... et architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 192 p.
- Paquot, Th., (2001), « Le tiercé gagnant », *Le magazine des livres*, n°69, pp.45.
- Paquot, Th., (à paraître), *La ville est un roman*.
- Pouillon, F., (1964), *Les pierres sauvages*, Paris, Éd. du Seuil, 231 p.
- Roullin, J-F., (2002), « La réception en architecture comme la réception en littérature ? », *Cahiers thématiques : réception de l'architecture*, n°2, Éd. de l'École d'architecture de Lille.
- Roullin, J-F., (2005), « L'enseignement du projet : une fiction théorique », *Cahiers thématiques : la fiction théorique*, n°5, Éd. de l'École d'architecture de Lille.
- Viollet-le-Duc, E.E., (1878), *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, Paris, Éd. J. Hetzel et Cie, 284 p.
- Viollet-le-Duc, E.E., (1874), *Histoire d'une forteresse*, Paris, Éd. J. Hetzel et Cie, 368 p.
- Viollet-le-Duc, E.E., (1873), *Histoire d'une maison*, Paris, Éd. J. Hetzel et Cie, 320 p.
- Viollet-le-Duc, E.E., (1875), *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, Paris, Éd. J. Hetzel et Cie, 372 p.

SOURCES DE L'ENQUETE

Les pages qui suivent contiennent les références qui ont servi de base au travail d'enquête. Elles sont classées en fonction de l'utilisation qui en a été proposée dans le cadre de ma réflexion :

- l'entrée « *vie sociale de la littérature* » regroupe les documents qui témoignent de la manière dont la littérature circule dans le monde social ;
- la seconde catégorie rassemble les *discours publics des grands faiseurs de ville* (ces sources pouvant être écrites comme orales - notamment audio-visuelles) ; elle se subdivise en deux sous-parties : la première précise les frontières du corpus des discours publics des faiseurs de ville étudiés, et la seconde, celles des excursions en dehors de ce corpus.

Vie sociale de la littérature

- ***La littérature dans la société et dans la ville***

Mairie de Toulouse (2008), « Guide officiel du Marathon des mots », disponible sur <http://lemarathondesmots.com/2008/dpMarathon5.pdf> [consult. le 01/02/09].

Bleskine, H. (dir.), (2009), *Le Grand Paris est un roman*, Paris, Éd. de la Villette, 142 p.

Cardona, J., Lacroix, C., (2008), *Statistiques de la culture. Chiffres clés 2008*, La Documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation au développement et aux affaires internationales, Département des études, de la prospective et des statistiques, 235 p.

Delerm, Ph., (2007), *Balade en Seine-Maritime* . Alexandrines, 305 p.

Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires, (non daté), « Qu'est-ce qu'un lieu littéraire ? » disponible sur : <http://www.litterature-lieux.com/contact/questions-frequentes.asp> [consult. le 09/09/2008].

Jouet, J., (non daté), « Présentation de la réalisation des bancs d'Excideuil » disponible sur : <http://www.excideuil.fr/Les-commandes.html> [consult. le 17/09/2008].

Madjarev, R., (non daté), « Résidence d'écrivain - Mode d'emploi », *Champs Culturels*, n°9.

Murat, B., (1996), « La foire du livre de Brive », *Bulletin des Bibliothèques de France, Dossiers Fêtes et Foires du livre*, t.41, n°4. disponible sur : <http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/frontoffice/1996/04/document.xsp?id=bbf-1996-04-0013-002/1996/04/fam-dossier/dossier&statutMaitre=non&statutFils=non> [consult. le 29/09/2008].

Brochure de l'Office du Tourisme d'Aix-en-Provence, (2005), « Sur les pas de Zola, Aix en Provence, source d'inspiration ».

Site de l'ARALD, (*Agence Rhône-Alpes pour le Livre et la Documentation*), disponible sur : <http://www.arald.org/> [consult. le 14/09/2008].

Site Internet de la Fédération des Maisons d'écrivains et des Patrimoines littéraires, disponible sur : <http://www.litterature-lieux.com/federation/> [consult. le 17/09/2008].

Site Internet du Musée d'Anne Frank, disponible sur : <http://www.annefrank.org/content.asp?PID=854&LID=5> [consult. le 19/09/2008].

- ***La littérature dans le métro***

(2007), « Le Monde est oval » communiqué de presse de la RATP à l'occasion du lancement de la campagne de poésie.

Ajavon, F-X., (non daté), « Poésie dans le métro, mon cul ! », *Ring*, disponible sur : <http://www.surlering.com/article.php/id/5215> [consult. le 13/09/2008].

- ***L'opération « Écrivains en Seine Saint-Denis »***

« Le pari réussi des résidences », *site internet du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis*, disponible sur : <http://www.seine-saint-denis.fr/Le-pari-reussi-des-residences.html> [consult. le 17/09/2008].

Béquié, J-M., Lebrun, J-C., Dolémieux, P., (1993), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Jean-Michel Béquié*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.

Boudjedra, R. et al., (1994), *Écrivains en Seine Saint-Denis : rencontre avec des écrivains d'ailleurs*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 55 p.

Cadiot, O., Alizart, M., Turpault, A., (1999), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Olivier Cadiot*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 28 p.

Chambaz, B., Lebrun, J-C., Nègre, H., (1995), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Bernard Chambaz*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.

Diamant, N. et al., (1993), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Nadine Diamant*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.

Germain, S., Grenier, R., Gladys, (1994), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Sylvie Germain*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis

Gobry-Valle, A., Kantcheff, C., Vasconi, L., (1995), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Armande Gobry-Valle*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.

- Host, M., Chateaufreynaud, G., Simon, M., (1995), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Michel Host*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.
- Juliet, C., Marsan, H., Dieuzaide, J., (1993), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Charles Juliet*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.
- Laurent, E., Lebrun, J-C., Doury, C., (1999), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Eric Laurent*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.
- Mathieu, B., Lebrun, J-C., Jaumotte, G., (1994), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Bernard Mathieu*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.
- Oster, C., Lebrun, J-C., Perenom, L., (1996), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Christian Oster*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 28 p.
- Rossi, P-L., di Manno, Y., Dailleux, D., (1996), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Paul Louis Rossi*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 28 p.
- Serena, J., Rouaud, J., Sarfati, L., (1994), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Jacques Serena*, Saint-Denis, Direction de la Communication et le Secteur Livre, Service de la Culture, Direction des Affaires scolaires, du Sport, de la Culture et de la Jeunesse, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 27 p.
- Vargas, F., Guyon, J., Oligny, L., (1996), *Écrivains en Seine Saint-Denis : Fred Vargas*, Saint-Denis, Direction de la Communication, Direction de la Culture, de la Jeunesse et du Sport, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 28 p.

• ***Les actes des rencontres nationales des agences d'urbanisme***

- Collectif, (1993), *Recomposer la ville. Actes de la 14^e rencontre nationale des agences d'urbanisme*, Toulouse. *Urbanisme*, hors série n°3, octobre, 70 p.
- Collectif, (1994), *Urbanisme, culture, cohésion sociale. Actes de la 15^e rencontre nationale des agences d'urbanisme*, Lille, septembre 1994. *Urbanisme*, hors série n°5, décembre, 74 p.
- Collectif, (1996), *Planification urbaine et développement durable, Lyon, décembre 1995. Actes de la 16^e rencontre de la fédération française des agences d'urbanisme*. *Urbanisme*, hors-série n°6, mars, 70 p.
- Collectif, (1997), *Mutations économiques et développement des villes, Compiègne, Creil, novembre 1996. Actes de la 17^e rencontre nationale des agences d'urbanisme*. *Urbanisme*, hors-série n°8, mars, 70 p.
- Collectif, (1998), *Commerce et modes de ville. Actes de la 18^e rencontre nationale des agences d'urbanisme*, Belfort / Montbéliard, novembre 1997. *Urbanisme*, Hors-série, n°9, 70 p.
- Collectif, (2000), *Vive la ville : les enjeux du renouvellement urbain. Actes de la 20^e rencontre nationale des agences d'urbanisme*, Nancy, novembre 1999. *Urbanisme*, hors série n°13, mars, 70 p.

- Collectif, (2001), *Ère urbaine, aires urbaines : les enjeux de la gouvernance. Actes de la 21^e rencontre nationale des agences d'urbanisme, Strasbourg, Septembre 2000. Urbanisme*, hors-série n°14, janvier, 70 p.
- Collectif, (2002), *Espaces, temps, modes de vie. Nouvelles cohérences urbaines. Actes de la 22^e rencontre des agences d'urbanisme, Nantes, décembre 2001. Urbanisme*, supplément au n°323, mars-avril, 70 p.
- Collectif, (2003), *Territoires en quête d'images. Les ressorts de l'attractivité. Actes de la 23^e rencontre nationale des agences d'urbanisme, Marseille, Décembre 2002. Urbanisme*, hors série n°18, mars-avril, 70 p.
- Collectif, (2004), *Disparités territoriales. Actes de la 24^e rencontre nationale des agences d'urbanisme, Paris, novembre 2003. Urbanisme*, hors série n°21, mars-avril, 70 p.
- Collectif, (2005), *Les valeurs de la ville. Actes de la 25^e rencontre nationale des agences d'urbanisme. Urbanisme*, hors série n°24, mars-avril, 70 p.

Les discours publics des faiseurs de ville

- ***Le corpus étudié***

Collectif., (1973), *Les fondements théoriques de l'architecture accompagnée du récit illustré d'une traversée du réel*, Paris, Éd. de la Villette, 92 p.

Edelmann, F., (2003c), *Créer la ville. Paroles d'architectes*, série Le Monde., Paris, Éd. de l'Aube, 271 p.

Pain, F., (1998b), *Henri Ciriani et Olivier Rolin*, Cycle "Architecture et écriture. Des passerelles dans la ville" (6), Paris, INA, École d'architecture de Paris-La Villette, 54mn.

Michel Cantal-Dupart

Cantal-Dupart, M., Stinco, A., Castro, R., (1980), *La ville à livre ouvert : regard sur cinquante ans d'habitat*, Paris, La Documentation Française, 198 p.

Cantal-Dupart, M., (1982), *Des édifices publics dans la ville*, Ministère de l'Urbanisme, du Logement, Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques, 155 p.

Pattou, J., Cantal-Dupart, M., (1991), *Les ponts de Paris : voyage fantastique*, Marseille, Éd. J. Laffitte, 106 p.

Cantal-Dupart, M., Chaline, C., Association internationale Villes et ports, (1993), *Le port cadre de ville : séminaire de l'Association internationale Villes et ports*, Paris, Éd. L'Harmattan, 253 p.

Cantal-Dupart, M., (1994), *Merci la ville !*, Bordeaux, Éd. le Castor Astral, 174 p.

Cantal-Dupart, M., (1996), *Développer les cités, rapport sur la formation des acteurs de la politique de la ville*, Ministère de la Ville et de l'Intégration, Délégation Interministérielle à la Ville et au Développement Social Urbain, 144 p.

Cantal-Dupart, M., (2001), « Paris en chantier, les chantiers de Paris », *Les Temps Modernes*, « Paris s'éveille », n°617.

Cantal-Dupart, M., (2002), *La question de l'urbanisme ou la ville de droit*, Ministère de la Ville, des Transports et du Logement, Secrétariat d'État au Logement, rapport sur "L'état de l'urbanisme en France en 2001", 124 p.

Roland Castro

Castro, R., (1984), *1989*, Paris, Éd. Bernard Barrault, 192 p.

Castro, R., (1994a), *20 ans après : bilan, déblayage, certitudes*, conférence-débat, cycle « Paris d'architectes, l'architecture », Pavillon de l'Arsenal, 1h52.

Castro, R., (1994b), *Civilisation urbaine ou barbarie*, Paris, Éd. Plon, 187 p.

Carrière, R., Terzieff, C., (2003), *Promenades d'architectes (3) : Paris vu par Roland Castro*, France 5, SCREN/CNDP, 26mn.

Toutain, M., (2002), *Le Centre National de la BD et de l'Image d'Angoulême*, Pyramide productions, France 3 Limousin Poitou-Charentes et 2d/3d Animation, 26mn.

Castro, R., (2005), *J'affirme : manifeste pour une insurrection du sens*, Paris, Éd. Sens & Tonka, 160 p.

Castro, R., (2007), *Faut-il passer la banlieue au Karcher ?*, Paris, Éd. L'archipel, 140 p.

Alexandre Chemetoff

Chemetoff, A., (1984), *Végétalisation et préverdissement, l'exemple de Reims*, Rapport, Ministère de l'Urbanisme et du Logement, Mission du paysage, 139 p. disponible sur : http://cataloguecdocumentation.equipement.gouv.fr/document.xsp?id=Cdu-0129845&qid=sdx_q5&n=1&q= [consult. le 10/05/2009].

Chemetoff, A., Fortier, B. (dir.), (1987), *Le Jardin des plantes. Muséum d'Histoire Naturelle. Étude préalable à la réhabilitation*, Paris, IFA, Ministère de l'Équipement, Délégation à la Recherche et l'Innovation - Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine.

Chemetoff, A., (1997), *Emprise réservée ou espace public*, conférence-débat du 13/10/1997, cycle "Territoires, aménagements, déménagements", Pavillon de l'Arsenal.

Chemetoff, A., Lemoine, B., (1998), *Sur les quais, un point de vue parisien*, conférence-débat du 11/12/98, Pavillon de l'Arsenal, 72 mn.

Chemetoff, A., Lemoine, B., Atelier parisien d'urbanisme, (1998), *Sur les quais : un point de vue parisien* . du Pavillon de l'Arsenal, 227 p.

Chemetoff, A., (1998), « La ville de l'espace public », in *Les débats sur la ville*, Cuillier, F. (dir.), Agence d'urbanisme Bordeaux métropole Aquitaine, Éd. Confluences, pp. 219.

Chemetoff, A., (2003), « La forme d'une ville », in *Nantes, la Loire dessine le projet*, Masbouni, A. (dir.), Projet urbain, Éd. de la Villette, pp. 151-152.

Chemetoff, A., (2006), *Le paysage*, conférence-débat du 16/04/06, Pavillon de l'Arsenal, 84mn.

Paul Chemetov

Esmery, A., (1985), *Les Halles, un cœur sous un jardin*, série "Paris impromptu", FR3, la Vidéothèque de Paris, 26mn.

Chemetov, P., (1987), « Les Halles, une expérience d'architecture et d'urbanisme », *Études*, pp.356-361.

Gavron, L., (1987), *Paul Chemetov*, série "L'art en tête", FR3, Centre audiovisuel de Paris, FNAC Communication, CNAC Georges Pompidou, 24mn.

Chevillard, P., (1989), *Bercy - Paul Chemetov - Borja Huidobro*, Ministère de l'Économie, des Finances et du Budget (prod.), 20mn.

Chemetov, P., (1992), *La fabrique des villes*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 167 p.

- Pain, F., (1992), *La ville vue par Paul Chemetov, Regards sur le XIII^e arrondissement*, Centre National de la Cinématographie, 27mn.
- Chemetov, P., (1994), *La fabrique des villes*, conférence-débat du 19/10/94, cycle "Paris d'architectes, l'architecture de la ville", Pavillon de l'Arsenal, 62mn.
- Chemetov, P., (1995), *Le territoire de l'architecte : essai*, Paris, Éd. Julliard, 154 p.
- Chemetov, P., (1996), *20000 mots pour la ville*, Paris, Éd. Flammarion, 117 p.
- Chemetov, P., Daeninckx, D., (1998), *Paul Chemetov et Didier Daeninckx*, Cycle "Architecture et Écriture. Des passerelles dans la ville" (4), INA, École d'architecture de Paris-La Villette, Maison des écrivains, 44mn.
- Chemetov, P., (2002), *Paul Chemetov : un architecte dans le siècle*, Paris, Éd. Le Moniteur, 463 p.
- Chemetov, P., (2003), « Le productivisme ne peut être le moteur de la ville. Entretien avec Paul Chemetov », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (dir.), Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 43-51.
- Edelmann, F., (2003b), « Chemetov, compagnon de doutes », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann F. (coord.), série Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 40-43.

Christian Devillers

- Devillers, Ch., (1981), *Le Creusot : naissance et développement d'une ville industrielle : 1782-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 287 p.
- Devillers, Ch., (1994), *Le projet urbain*, cycle « Paris d'architectes », Paris, Éd. du Pavillon de l'Arsenal, 71 p.
- Devillers, Ch., (2002), « Le projet urbain est une pensée de flux et de la fondation », in *Projets urbains en France*, Masbouni, A. (dir.), Paris, Éd. Le Moniteur.

Bruno Fortier

- Chemetoff, A., Fortier, B. (dir.), (1987), *Le Jardin des plantes. Muséum d'Histoire Naturelle. Etude préalable à la réhabilitation.*, Paris, IFA, Ministère de l'Équipement, Délégation à la recherche et l'innovation - Ministère de la Culture, Direction du patrimoine.
- Fortier, B., (1989), *La Métropole imaginaire : un atlas de Paris XIX^e-XX^e siècles*, Bruxelles, Éd. Mardaga, 253 p.
- Fortier, B., (1994), *L'amour des villes*, Paris, Institut Français d'Architecture, 285 p.
- Fortier, B., (1998), « Oublier Koolhaas », in *De la ville à la mégapole : essor ou déclin des villes au XXI^e siècle*, coll., Paris, Centre de prospective et de veille scientifique, pp. 215-219.

Henri Gaudin

- Deschamp, J., (1986), *L'espace d'un regard*, INA, La Sept, 50mn.
- Gaudin, H., (1984), *La Cabane et le labyrinthe*, Bruxelles, Éd. Mardaga, 233 p.
- Gaudin, H., (1989), « 1987, Hospitalité : la ville comme labyrinthe », in *La notion de ville internationale*, conférence permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme d'Aquitaine donnée à l'École d'Architecture de Bordeaux, Bordeaux, CPAU, pp. 17-20.
- Gaudin, H., Auzanneau, V., (1989), « Entretien avec Henri Gaudin », in *La notion de ville internationale*, Bordeaux, CPAU, pp. 21-32.
- Kovacs, Y., (1990), *Henri Gaudin, architecte*, série « Enquête au musée », FR3, 23mn.
- Horn, O., Copans, R., Neumann, S., (1996), *Le Stade Charléty*, série « Architectures », n°5, Arte France, Les Films d'ici, 26mn.
- Gaudin, H., Vernant, J.-P., (1998), *Henri Gaudin et Jean Pierre Vernant*, cycle « Architecture et Écriture, des passerelles dans la ville », INA, École d'architecture de Paris-La Villette, Maison des Écrivains, 58mn.
- Terzieff, C., Carrière, R., (2000), *Le Stade Charléty* , Arts plastiques n°8, Centre National de Documentation Pédagogique, la 5^{ème}, 13mn.
- Gaudin, H., (2000), « Rencontre avec Henri Gaudin : l'en commun et le lieu », in *Éthique, architecture, urbain*, Younès, Ch, Paquot, Th. (dir.), Paris, Éd. La Découverte, pp. 87-103.
- Gaudin, H., (2003), *Considérations sur l'espace*, Monaco, Éd. du Rocher, 263 p.
- Gaudin, H., (2003), *Seuil et d'ailleurs : texte, croquis, dessins*, Besancon, Éd. de l'Imprimeur, 184 p.
- Gaudin, H., Edelmann, F., (2003a), « L'architecte iconoclaste du mouvement moderne », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann F. (coord.), Paris, pp.67-73.
- Gaudin, H., Edelmann, F., (2003b), « Le vif de la ville, entretien avec Henri Gaudin (1989) », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (coord.), Paris, Éd. de l'Aube, Le Monde, pp. 73-80.

Bernard Huet

- Huet, B., (1981), *Anachroniques d'architecture*, Bruxelles, Éd. des Archives d'architecture moderne, 179 p.
- Huet, B., (1993), « Entretien avec Bernard Huet : Le hasard et la nécessité sont la loi du projet urbain (1993) », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (coord.), Paris, Éd. de l'Aube, Le Monde, pp. 98-106.
- Huet, B., Lambert-Bresson, M., Toussaint, J.-Y., (1994), *Le logement collectif contemporain : émergence d'une typologie architecturale*, La Défense, Ministère du Logement, 119 p.
- Huet, B., (2003), *Sur un état de la théorie de l'architecture au XX^e siècle*, Paris, Éd. Quintette, 61 p.

David Mangin

- Mangin, D., Panerai, Ph., (1988), *Le temps de la ville : l'économie raisonnée des tracés urbains* 'Architecture de Versailles, 242 p.
- Mangin, D., (2001), *La ville franchisée : formes et structures de la ville contemporaine*, Ministère de l'Équipement, PUCA., Paris, 224 p.
- Mangin, D., (2004), *La ville franchisée : formes et structures de la ville contemporaine*, Paris, Éd. de la Villette, 398 p.

Ariella Masboungi

- Masboungi, A. (dir.), (2001), *Grand prix de l'urbanisme 2001 : Jean-Louis Subileau et cinq grandes figures de l'urbanisme : Michel Corajoud, Bruno Fortier, François Grether, Yves Lion et Pierre Riboulet : débat : être urbaniste, une attitude*, Paris, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, 65 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2002), *Grand prix de l'urbanisme 2002 : Bruno Fortier et cinq grandes figures de l'urbanisme : François Ascher, Jean-Pierre Charbonneau, François Grether, Bernard Reichen et Bernardo Secchi. Débat : scénarios pour la ville*, Paris, Ministère de l'Équipement, des Transports, du Logement et de la mer, 65 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2002), *Penser la ville par le paysage*, Paris, Éd. de La Villette, 97 p.
- Masboungi, A., (2003), *Nantes : la Loire dessine le projet*, Paris, Éd. de la Villette, 191 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2004), *Penser la ville par les grands événements*, Gênes, Paris, Éd. de la Villette, 113 p.
- Masboungi, A., Bourdin, A. (dir.), (2004), *Un urbanisme, des modes de vie*, Paris, Éd. Le Moniteur, 96 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2005), *Penser la ville heureuse : Renzo Piano*, Paris, Éd. de la Villette, 143 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2005), *Régénérer les grands ensembles*, Paris, Éd. de la villette, 157 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2005a), *Grand prix de l'urbanisme 2004 : Christian de Portzamparc : prix spécial du jury Bernardo Secchi : portraits des nominés Roland Castro, Xaveer De Geyter, Laurent Théry...*, Paris, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, 88 p.
- Masboungi, A. (dir.), (2005b), *Grand prix de l'urbanisme 2005 : Bernard Reichen : grand prix spécial du jury, Álvaro Siza : portraits des nominés, Francis Cuillier, François Grether, Yves Lion, Nicolas Michelin*, Paris, Ministère de l'Équipement, des Transports, du Tourisme et de la Mer, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, 96 p.
- Masboungi, A., (2006a), *Birmingham : faire la ville en partenariat = City renewal through partnership*, Paris, Éd. de la Villette, 159 p.
- Masboungi, A., (2006b), *Construire un projet de ville : Saint-Étienne "in progress"*, Paris, Éd. Le Moniteur, 111 p.

Jean Nouvel

- Goulet, P., (1987), *Jean Nouvel*, Milan-Paris, Éd. Electa-Moniteur, 174 p.
- Lafontaine, M.J., (1988), *Jean Nouvel : portrait volé d'un voyeur*, Coproduction La Sept, CDN productions, ex-nihilo, Centre Georges Pompidou, 23mn.
- Nouvel, J., (1993), « Je bâtis avec les mots », *L'Express*, propos recueillis par Sylvaine Pasquier, 21/10/03.
- Van Zele, M., (1993), *Opéra de Lyon, Jean Nouvel*, Méditerranée films production, France 3, 52mn.
- Centre de Création Contemporaine de Tours, (1994), *Buren-Nouvel*, Conférence du 11 avril 1994 organisée par l'Université François Rabelais, 144mn.
- Brausch, M., Emery, M., (1996), « Jean Nouvel », in *L'architecture en question. 15 entretiens avec des architectes*, Paris, Éd. Le Moniteur, pp. 158-179.
- Strouvé-Beckers, F., (1996), *Regards croisés : le boulevard Raspail vu par Jean Nouvel et Rémy Poinot*, Coproduction la 5^e et Téléimages, 6mn.
- Copans, R., Neumann, S., (1996), *Nemausus, une HLM des années 80*, coll. "Architectures", Les Films d'Ici, la Sept Arte, 26mn.
- André, J-L., (1998), *Jean Nouvel : portraits et reflets*, Coproduction la 5^e, Filmtel, 52mn.
- Nouvel, J., (1999), « Tempête sur les terrains Renault », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann F. (coord.) Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 177-180.
- Terzieff, C., Kendall, A., (2000), *La Fondation Cartier*, Galilée, coll. "Faits d'architecture" n°8, La 5^e, le CNDP (Centre National de Documentation Pédagogique), 13mn.
- Nouvel, J., Portzamparc, Ch., (2000), *Architecture et réglementations*, entretien réalisé le 01/05/00 par Arnold F., Périphériques, Architectures, Commissaires de l'exposition dans le cadre de l'exposition "Aventures architecturales à Paris : l'art dans les règles", 19mn.
- Baudrillard, J., Nouvel, J., (2000), *Les objets singuliers : architecture et philosophie*, - , 125 p.
- Lasserre, V., Pannetier, F., (2001), *Jean Nouvel : l'église Sainte-Marie de Sarlat*, Bordeaux, Éd. Le Festin, 83 p.
- Nouvel, J., (2003), « Il faut que la ville devienne un enjeu. Entretien, 12/10/93 », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 169-173.
- Nouvel, J., Portzamparc, Ch., (2003), *La hauteur à Paris, conférence-débat*, 14/01/03, cycle "Question d'actualité", Pavillon de l'Arsenal, 133mn.

Philippe Panerai

- Castex, J. et al., (1980), *Versailles : lecture d'une ville* . du Moniteur, 235 p.
- Panerai, Ph. et al., (1980), *Eléments d'analyse urbaine*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 195 p.
- Panerai, Ph. et al., (1986), *Villes neuves et villes nouvelles : les composantes rationnelles de l'urbanisme*

français, Nantes, Éd. Ville-Recherche-Diffusion, 59 p.

Panerai, Ph., Chatelet, A.-M., (1991), *Le boulevard aujourd'hui*, Rapport intermédiaire, programme Espaces publics, Plan Urbain/MELTE, 49 p.

Panerai, Ph., Castex, J., Depaule, J.-C., (1997), *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, 196 p.

Panerai, Ph., (1998), « Le Boulevard moderne, entrées de ville et intégration des périphéries », in *Les débats sur la ville*, Cuillier, F. (dir.), Agence d'Urbanisme de Bordeaux Métropole Aquitaine, Éd. Confluences, pp. 59-70.

Panerai, Ph., Astruc, M., (2003), *Tissus urbains : une lecture raisonnée des constituants de la ville contemporaine*, Rapport DGUHC, 97 p.

Christian de Portzamparc

Portzamparc, Ch. (de), (1986), *La Cité de la musique : Paris, la Villette*, Seyssel, Champ Vallon, 47 p.

Gaucherand, Ph. (de), (1994), *La cité de la musique, "Notes de parcours", 1^{er} mouvement : le conservatoire*, Arte, 30mn.

Portzamparc, Ch. (de), (1994), *Son image de la ville. Conférence-débat du 24/11/94*, cycle "Paris d'architectes", Pavillon de l'Arsenal, 74mn.

Portzamparc, Ch. (de), (1995), *La ville Âge III : le 24 novembre 1993* . du Pavillon de l'Arsenal, 77 p.

Pain, F., (1998a), *Christian de Portzamparc et Philippe Sollers*, INA, École d'Architecture de Paris-La Villette, Maison des Écrivains, 63mn.

Nouvel, J., Portzamparc, Ch. (de), (2000), *Architecture et réglementations*, entretien réalisé le 01/05/00 par Arnold F. et Périphériques, Architectures, Commissaires de l'exposition dans le cadre de l'exposition « Aventures architecturales à Paris : l'art dans les règles », 19mn.

Portzamparc, Ch. (de), (2000), *La tour LVMH, New-York. Conférence-débat du 29/02/2000*, Pavillon de l'Arsenal, 107mn.

Edelmann, F., (2003a), « 1996. L'architecture heureuse », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (coord.), série le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp.226-230.

Edelmann, F., (2003d), « Un architecte et un gratte-ciel français étonnent Manhattan », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann F. (coord.), série Le Monde, Paris, pp. 233-236.

Ouanounou, C., Terzieff, C., (2003), *Rio vu par Christian et Elisabeth de Portzamparc*, cycle « Promenades d'architectes », France 5, SCREN/CNDP, 26mn.

Portzamparc, Ch. (de), Sollers, Ph., (2003), *Voir écrire*, Paris, Éd. Ca - , 185 p.

Portzamparc, Ch., (de) (non daté), *Villes futures. The magnificence of Manhattan should never be forgotten*, FSM project, 33 p.

Portzamparc, Ch. (de), Dollé, J.-P., Sollers, Ph., (2004), *Pékin, phénomène urbain, conférence-débat 11/03/04*, cycle « Questions d'actualité », Pavillon de l'Arsenal, 105mn.

Portzamparc, Ch. (de), Sollers, Ph., (2005), *Voir écrire*, Paris, Éd. Gallimard, 218 p.

Pierre Riboulet

Comolli, J-L., (1991), *Naissance d'un hôpital*, Centre National de la Cinématographie - Images de la culture, 66mn.

Riboulet, P., (1994), *Naissance d'un hôpital : journal de travail*, Besanc . de l'Imprimeur, 133 p.

Riboulet, P., (1994), *La ville comme œuvre : 12 janvier 1994*, Cycle « Paris d'architectes », Paris, Éd. du Pavillon de l'Arsenal, 71 p.

Riboulet, P., (1998), *Onze leçons sur la composition urbaine*, Paris, Presses de l'École Nationale des Ponts et Chaussées, 256 p.

Terzieff, C., (2000), *L'hôpital Robert Debré*, coll. « Faits d'architecture », architecture et design, La 5^e, le CNDP, 13mn.

Gibson, Ph., Terzieff, C., (2003), *Promenades d'architectes : Saint-Denis vu par Pierre Riboulet*, France 5, SCREN/CNDP, 26mn.

Riboulet, P., (2003), *Écrits et propos* . du Lintreau, 240 p.

Riboulet, P., (2004), *Un parcours moderne : courte autobiographie* . du Lintreau, 155 p.

• Les excursions en dehors du corpus

À l'étranger

Renzo Piano

Piano, R., (1985), *Chantier ouvert au public*, Paris, Éd. Arthaud, 253 p.

Bordaz, R., Piano, R., (1997), *Entretiens* . Cercle d'art, 157 p.

Petitjean, M., (1999), *Renzo Piano, architecte au long cours*, Mirage illimité, Grand canal, Centre Georges Pompidou, France 3, la 5^e, 52mn.

Piano, R., Edelmann, F., (2003), « 1994, La médecine dont les villes ont besoin, c'est l'homéopathie, pas la chimie. Entretien avec Renzo Piano », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (dir.), Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 216-224.

Piano, R., Cassigoli, R., (2007), *La désobéissance de l'architecte : conversation avec Renzo Cassigoli*, 159 p.

Richard Rogers

Rogers, R., Gumuchdjian, P., (2008), *Des villes durables pour une petite planète*, Paris, Éd. Le Moniteur, 213 p.

Rem Koolhaas

- Copans, R., (1996), *La villa Dall'ava*, coll. « Architectures », Coproduction Les Films d'ici, La Sept-Arte, Centre Georges Pompidou, 26mn.
- Copans, R., (1998), *La maison de Bordeaux*, coll. « Architectures », Coproduction Les Films d'ici, La Sept-Arte, 20 mn.
- Chaslin, F., (2001), *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*, Paris, Éd. Sens & Tonka, 209 p.
- Koolhaas, R., (1998), *Living = Vivre = Leben*, Bordeaux, Arc en rêve centre d'architecture, Basel, Birkhäuser, 96 p.
- Koolhaas, R., Collet, C., (2002), *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, 318 p.
- Koolhaas, R. et al., (1997), *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*, Koln, Germany, Éd. Benedikt Taschen verlag, 1344 p.
- Koolhaas, R., Office for metropolitan architecture, (2004), *Content*, Koln, Éd. Taschen, 544 p.

Alvaro Siza

- Copans, R., Neumann, S., (1999), *Alvaro Siza*, Les Films d'ici, Paris première, 53mn.
- Siza Vieira, A., (2003), « À l'écoute de l'espace et des formes - 31 mai 1990 », in *Créer la ville, paroles d'architectes*, Edelmann, F. (coord.), série Le Monde, Paris, Éd. de l'Aube, pp. 253-255.
- Brausch, M., Emery, M., (1996), « Entretien avec Alvaro Siza », in *L'architecture en question. 15 entretiens avec des architectes*, Paris, Éd. Le Moniteur, pp. 216-231.

Bernardo Secchi

- Secchi, B., Paquot, Th., (1999), « Entretien avec Bernardo Secchi », *Urbanisme*, version électronique, Site de l'Institut d'Urbanisme de Paris, Université Paris 12 Val de Marne, disponible sur : <http://urbanisme.univ-paris12.fr/11>. [consult. le 04/06/09].
- Secchi, B., (2004), *De l'urbanisme et de la société ? Hommages en l'honneur du Professeur Bernardo Secchi*, Grenoble, Institut d'Urbanisme, 47 p.
- Secchi, B., (2004), « La ville européenne contemporaine et son projet », in *L'imaginaire aménageur en mutation. Cadres et référents nouveaux de la pensée et de l'action urbanistiques*, Chalas, Y. (dir.), Éd. L'Harmattan, pp. 121-151.
- Secchi, B., (2005), « J'ai connu des maîtres. Petite autobiographie », in *Grand Prix de l'urbanisme 2004, Christian de Portzamparc, Prix spécial du jury, Bernardo Secchi*, Masboungi, A. (dir.), Paris, Ministère de l'Équipement, des Transports, de l'Aménagement du Territoire et de la Mer, DGUHC, pp. 52-53.
- Secchi, B., (2006), *Première leçon d'urbanisme*, 155 p.

Ricardo Bofill

Bofill, R., Hébert-Stevens, F., (1978), *L'Architecture d'un homme : entretiens avec François Hébert-Stevens*, Paris, Éd. Arthaud, 257 p.

Bofill, R., Véron, N., (1995), *L'architecture des villes*, Paris, Éd. Odile Jacob, 293 p.

Breit, A., Terzieff, C., (2003), *Promenades d'architecte (8), Barcelone vu par Ricardo Bofill*, SCEREN, 26mn.

En amont de la période traitée

Leon Battista Alberti

Alberti, L.B., Caye, P., Choay, F., (2004), *L'art d'édifier*, Paris, Éd. du Seuil, 598 p.

Auguste Perret

Perret, A. et al., (2006), *Auguste Perret : anthologie des écrits, conférences et entretiens*, Paris, Éd. Le Moniteur, 479 p.

Mies van der Rohe

Neumeyer, F., Mies van der Rohe, L., (1996), *Mies van der Rohe : réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Éd. Le Moniteur, 353 p.

Le Corbusier

Le Corbusier, (1982), *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éd. Denoël, 203 p.

Le Corbusier, (1965), *Quand les cathédrales étaient blanches : voyage au pays des timides*, Paris, Éd. Gonthier, 248 p.

Le Corbusier, (2005), *Vers une architecture*, Paris, Éd. Flammarion, 243 p.

Le Corbusier, Dumont, M., (2002), *Lettres à ses maîtres. I, Lettres à Auguste Perret*, Paris, Éd. du Linteau, 255 p.

Le Corbusier, Jenger, J., (2002), *Le Corbusier : choix de lettres*, Basel, Birkhauser - Editions d'Architecture, 568 p.

Le Corbusier, Petit, J., (1959), *Les trois établissements humains*, Paris, Éd. de Minuit, 199 p.

Fernand Pouillon

Pouillon, F., (1968), *Mémoires d'un architecte*, Paris, Éd. du Seuil, 480 p.

Xavier Arsène-Henry

Arsène-Henry, X., (1999), *Rentrons, il se fait tard : le long chemin d'un architecte 1919-1998*, Paris, Éd. L'Harmattan, 427 p.

Arsène-Henry, X., (2002), *J'allais oublier de vous dire... : suite du long voyage d'un architecte : 1998-2002*, Paris, Éd. L'Harmattan, 288 p.

Sur la période contemporaine

Parent, C., (1975), *Architecte*, Paris, Éd. R. Laffont, 381 p.

Parent, C., (1982), *Architecte, bouffon social*, Tournai, Éd. Casterman, 179 p.

Parent, C., Sarmadi, M., (2002), *Quand les bouffons relèvent la tête*, , 113 p.

Rossi, A., Brun, F., (1981), *L'architecture de la ville*, Paris, Éd. L'Equerre, 295 p.

Roca d'Huyteza, P., (2007), « Espaces publics toulousains : ouvrir le débat », conférence du 27 avril 2007, licence du Master en IUP, Département de Géographie, Université de Toulouse-le-Mirail.

Tschumi, B., (1994), *Architecture and Disjunction*, Cambridge, MIT Press, 268 p.

Prospective

Collectif, *Annuel Optimiste de l'Architecture*, Éd. de la French Touch, 360 p.

INDEX DES PRINCIPAUX ARCHITECTES CITES

- Alexandre Chemetoff, 232, 245, 254
Alvaro Siza, 231, 254
Ariella Masbouni, 203, 214, 231, 254, 256, 356, 539, 554, 556, 557, 589, 593, 621
Auguste Perret, 254, 300, 340
Bernard Huet, 232, 239, 245, 254, 265, 268, 269, 285, 287, 290, 298, 302, 303, 311, 619, 626, 628, 630, 632, 634, 635, 665, 678, 682
Bernardo Secchi, 231, 254, 357, 548, 587, 622
Bruno Fortier, 203, 232, 245, 254, 545, 553, 557, 593, 594, 613, 620, 634, 639, 649, 662, 668, 672, 677
Choay, 58, 59, 61, 63
Christian de Portzamparc, 358, 360, 361, 362, 380, 387, 391, 393, 539, 540, 543, 548, 553, 556, 558, 559, 573, 578, 583, 584, 586, 588, 592, 593, 594, 604, 605, 608, 616, 618, 627, 631, 634, 639, 644, 647, 649, 650, 661, 671, 675
Christian Devillers, 185, 232, 233, 245, 254, 280, 285, 542, 543, 565, 589, 610, 622
David Mangin, 203, 225, 232, 245, 254, 545, 566, 568, 570, 597, 622, 654
Fernand Pouillon, 563, 564
Henri Gaudin, 198, 206, 207, 208, 209, 246, 254, 284, 285, 289, 295, 302, 311, 360, 361, 362, 543, 544, 545, 546, 548, 553, 554, 556, 558, 579, 584, 586, 588, 590, 591, 592, 599, 605, 607, 608, 615, 617, 627, 628, 629, 633, 634, 635, 639, 649, 650, 651, 668
Jean Nouvel, 184, 185, 192, 193, 194, 197, 198, 203, 209, 211, 217, 226, 231, 233, 234, 246, 254, 256, 264, 265, 268, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 295, 311, 327, 344, 360, 361, 376, 381, 382, 383, 386, 391, 392, 393, 548, 551, 578, 580, 581, 582, 584, 586, 587, 598, 599, 600, 604, 605, 610, 611, 612, 616, 629, 631, 634, 637, 642, 643, 646, 648, 649, 651, 659, 660, 661, 662, 668, 678, 680, 681
Le Corbusier, 235, 237, 238, 251, 254, 301, 340, 549, 562, 563, 564, 577, 628, 629, 650, 653
Michel Cantal-Dupart, 232, 233, 234, 236, 254
Michel Huet, 171
Michel-Cantal Dupart, 372
Mies van der Rohe, 254, 340
Paul Chemetov, 198, 206, 238, 239, 246, 247, 251, 254, 265, 268, 282, 284, 293, 295, 297, 298, 309, 310, 327, 360, 361, 542, 543, 545, 547, 548, 554, 563, 575, 576, 588, 590, 595, 596, 597, 604, 608, 609, 626, 628, 629, 631, 633, 635, 639, 642, 644, 646, 649, 652, 658, 659, 665, 669, 671, 681
Philippe Panerai, 203, 232, 245, 248, 249, 254, 269, 276, 281, 282, 285, 396, 397, 400, 401, 402, 403, 423, 427, 429, 430, 431, 434, 435, 436, 442, 453, 460, 485, 487, 499, 515, 564, 565, 594, 620, 631, 632, 634, 651, 657, 660, 663, 667, 717, 732, 747
Pierre Riboulet, 46, 64, 184, 198, 214, 233, 239, 248, 254, 327, 386, 387, 448, 455, 457, 461, 478, 484, 489, 490, 499, 507, 516, 518, 530, 540, 541, 548, 551, 574, 577, 578, 580, 582, 583, 584, 585, 586, 606, 607, 616, 617, 640, 641, 642, 647, 727, 728, 773, 774, 778
Rem Koolhaas, 357, 369, 391, 393, 635
Renzo Piano, 192, 198, 209, 211, 218, 219, 231, 254, 294, 296, 391, 393, 423, 447, 456, 471, 483, 490, 526, 527, 555, 571, 578, 579, 580, 582, 584, 586, 589, 590, 608, 621, 626, 633, 637, 639, 641, 643, 651, 652, 662, 682, 729, 773, 775, 776
Ricardo Bofill, 189, 192, 254, 310, 389, 622, 682
Richard Rogers, 206, 254

Roland Castro, 198, 205, 211, 232, 233,
234, 235, 236, 241, 243, 248, 254, 284,
289, 301, 311, 348, 372, 373, 374, 376,
377, 378, 547, 548, 550, 551, 552, 553,
554, 559, 590, 596, 599, 601, 603, 615,
618, 620, 629, 639, 640, 641, 642, 643,

645, 646, 647, 652, 655, 658, □661, 668,
670, 681

Viollet-le-Duc, 113, 437, 476, 561, 562,
563

Xavier Arsène-Henry, 237, 240, 241, 275,
276

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Liste des figures

Figure 1 : Quelques exemples de parcours littéraires mettant en scène des espaces urbains.....	53
Figure 2 : La proposition d'un parcours littéraire dans la ville d'Aix en Provence : l'espace représenté par Zola et l'espace réel	60
Figure 3 : Annonce de l'évènement « Le Paris de Jacques Roubaud ».....	363
Figure 4 : La plaquette de présentation de l'exposition « L'Oulipo et la Ville ».....	364
Figure 5 : Le centre de loisirs « Paul Roze » conçu par Jean Nouvel à Antony.....	390

Liste des schémas

Schéma 1 : Synthèse des matériaux de l'enquête	349
Schéma 2 : La référence comme ressource pour la construction d'une position complexe	495
Schéma 3 : La "tentative littéraire" des grands architectes-urbanistes.....	684
Schéma 4 : Synthèse : les usages de la littérature comme ressources d'une stratégie de « multipositionnement ».....	699

Liste des tableaux

Tableau 1 : Synthèse des différents projets et réalisations d'aménagements urbains littéraires de l'Oulipo.....	46
Tableau 2 : Entre conformité et distinction : d'une position paradoxale à une stratégie de positionnement complexe	312
Tableau 3 : Caractéristiques quantitatives du corpus de discours traité.....	325
Tableau 4 : Les références littéraires ou poétiques.....	334
Tableau 5 : Les indices de la "tentation littéraire"	335
Tableau 6 : Synthèse des différents exemples d'évènements ayant mobilisés un écrivain	356
Tableau 7 : Le cycle « Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville » (1996/1997).....	359
Tableau 8 : Répartition selon l'appartenance professionnelle des contributeurs de Tout autour, banlieues d'images et d'écritures.....	372
Tableau 9 : Répartition selon l'appartenance professionnelle des contributeurs et contributions à la revue Lumières de la ville	373

Tableau 10 : Synthèse des différents acteurs ayant participé aux ateliers d'écriture et de lecture dans les écoles d'architecture	405
Tableau 11 : Appréhender les pratiques sociales des arrondissements parisiens au travers des romans de Léo Malet.....	422
Tableau 12 : La littérature comme témoignage historique sur la ville du XIX ^e : l'exemple de Formes urbaines de l'îlot à la barre	429
Tableau 13 : Quelques exemples d'auteurs et d'ouvrages empruntés à la « bibliothèque collective ».....	464
Tableau 14 : Synthèse quantitative et qualitative des acteurs ayant participé aux principaux événements de la rencontre architecture-urbanisme / littérature	514
Tableau 15 : Les enjeux d'une affirmation de la figure de l'architecte-intellectuel	704
Tableau 16 : Les enjeux de l'affirmation d'une approche sensible et émotionnelle	704
Tableau 17 : Les enjeux d'un positionnement ambigu sur la problématique de l'art et du statut de créateur.....	708
Tableau 18 : Le rapport de l'architecture contemporaine à la littérature : entre identification et distinction	778

Liste des photos

Photo 1 : Le surgissement du personnage du passe-muraille place Marcel-Aymé : un exemple d'aménagement littéraire d'espace public	39
Photo 2 : L'aménagement littéraire d'un espace de transit : la station de métro Saint-Germain-des-Prés à Paris	40
Photo 3 : Le mur "littéraire" de la bibliothèque universitaire de Paris 8 en Seine-Saint-Denis, un exemple littéraire de l'application du 1% culturel.....	42
Photo 4 : Le Tramway de Strasbourg de 1994, une réalisation innovante	44
Photo 5 : La mise en valeur d'un lieu littéraire	62
Photo 6 : Le nom de l'architecte comme ressource du marketing municipal montpelliérain.....	188
Photo 7 : L'hôtel de Puerta America à Madrid La « griffe » de Jean Nouvel au service de l'hôtellerie de luxe	192
Photo 8 : L'architecte, son image et sa signature comme garanties de l'œuvre future	208
Photo 9 : Dans la ZAC Paris-Rive une sérigraphie littéraire au service du logement de standing : le bâtiment des architectes Brunet et Saunier :	383

ANNEXES

Liste des annexes

<i>Section 1 : Notices biographiques</i>	<i>851</i>
<i>Section 2 : Les entretiens</i>	<i>913</i>
<i>Section 3 : Les références littéraires des architectes-urbanistes.....</i>	<i>931</i>
<i>Section 4 : Les autres présences littéraires</i>	<i>943</i>

SECTION 1 :
NOTICES BIOGRAPHIQUES

Les grands architectes-urbanistes

Ricardo Bofill¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né à Barcelone en 1939.

Il étudie à l'Institut Français avant d'entrer, en 1955, à la Escuela Superior de Arquitectura à Barcelone dont il est exclu l'année suivante pour avoir

eu des liens avec le parti communiste. Il se rend ensuite en Suisse, de 1957 à 1960, pour poursuivre sa formation à l'École d'Architecture de Genève. Trois ans plus tard, de retour à Barcelone à seulement vingt-quatre ans, il fonde l'agence El Taller de Arquitectura. Cet atelier d'architecture réunit des architectes, urbanistes, ingénieurs, sociologues, philosophes et représentants de différents milieux artistiques. Par son caractère transdisciplinaire, l'ambition de cette agence est d'arriver à proposer une analyse de qualité des situations urbaines et de participer à les améliorer, notamment par la production d'une architecture urbaine. Au cours des années 1960 et de la première moitié des années 1970, il construit de nombreux ensembles de logements en Espagne : El Sargazo housing à Barcelone (1962) El Castillo de Kafka à Sant Pere de Ribes (1968), les logements sociaux du Barrio Gaudi à Tarragone 1970 et ceux de Walden 7 (1974) à Barcelone. Par la suite, ses productions rencontrant un très grand succès, il développe son activité en implantant des cabinets d'architecture à Paris et New York.

Si Ricardo Bofill est un architecte catalan de renommée internationale, la France est plus particulièrement pour lui un pays de prédilection dans lequel il a beaucoup construit, tout en jouant aussi un rôle très important dans les débats mondiaux sur la ville dans les années 1980 et 1990 (période qui constitue certainement l'âge d'or en terme de réputation, même si sa production concrète reste très importante jusqu'au milieu des

années 2000). Ses débuts français se font aux côtés de Paul Chemetov et de l'A.U.A. (Atelier d'urbanisme et d'architecture), dans le cadre d'un concours pour la ville nouvelle d'Évry en 1971. Suit une proposition, la Petite Cathédrale à Cergy-Pontoise puis, en 1974, le projet très controversé des Halles. Séduit par le projet néo-haussmannien de l'architecte et son souci historiciste, Valéry Giscard d'Estaing le défend. La construction commence en 1977. Quelques mois plus tard, le vent tourne, Jacques Chirac est élu maire de Paris, le projet est abandonné et les premières constructions rasées laissent la place aux « *parapluies* » de Jean Willerval. Cet épisode témoigne de la forte dépendance de l'architecte au politique et de la dimension finalement aléatoire, fragile de tout projet d'architecture.

Loin de se terminer sur cette expérience décevante, la carrière française de Bofill ne fait que commencer. Fort d'un certain charisme, d'une capacité à séduire un large public, à polariser une partie de l'attention médiatique, et à se construire un réseau de relations politiques solides, l'architecte catalan multiplie les réalisations de grande ampleur. Des grands projets urbains se succèdent essentiellement dans les villes nouvelles, mais aussi dans les nouveaux quartiers ou les périphéries : les Arcades du Lac (un « *Versailles pour le peuple* »), les Temples, le Viaduc (bâti sur le modèle de Chenonceaux) à Saint-Quentin-en-Yvelines (1974-1982), les Échelles du baroque dans le quartier parisien de Montparnasse² (1979-1985), le Crescent des colonnes de Saint-Christophe à Cergy-Pontoise (1981-1985). Les grosses opérations d'Antigone et de Port-Marianne à Montpellier lui donnent l'occasion d'exprimer amplement un style néoclassique en usant de matériaux modernes (tels que le béton précontraint) et en accordant une place importante à des espaces publics ambitieux. Son architecture et son côté théâtral, grandiloquent séduisent tout autant qu'ils agacent.

² La réalisation consiste en l'aménagement de trois places bordées d'immeubles accueillant des logements sociaux. Elles apparaissent caractéristiques d'un style post-moderne : le temple grec (Place de Catalogne), l'arène romaine (Place de Séoul avec ses colonnes en verre surplombées de chapiteaux) et le palais baroque italien (Place de l'Amphithéâtre).

¹ Source de la photographie: site Ricardo Bofill-Taller de Arquitectura, <http://www.ricardobofill.com/>, consulté le 03 juin 2010

Même si, à partir de la fin des années 1990, il occupe certainement moins le devant de la scène médiatique française, il reste productif en France, avec par exemple, la réalisation de sièges sociaux parisiens de prestigieuses entreprises - telles que celle de Christian Dior (1989-1992), de Cartier (1998), d'Axa (1998) - ou encore les bureaux Rochas, qui témoignent d'un certain renouvellement de son style (plus de verre et d'acier, moins de stuc). Il développe son activité en Espagne, avec par exemple la construction du Palais des Congrès (1993), du prolongement du Paseo de la Castellana à Madrid (1997), du nouveau terminal de l'aéroport de Barcelone, ou encore le Théâtre National de Catalogne à Barcelone (1986-1996). Il poursuit également ses réalisations au-delà de l'Europe, que ce soit aux Etats-Unis (Dearborn Center à Chicago, 2003), en Chine (avec des logements à Pékin, 2005), mais aussi au Japon (la ville du future, un centre commercial à Kawasaki, 2001 et le nouvel immeuble de la firme Shiseido, à Tokyo, 2001), ou encore en République Tchèque, en Suède ou au Danemark.

Michel Cantal-Dupart¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né le 17 novembre 1940, à Gabarret dans les Landes.

L'architecte-urbaniste Michel Cantal-Dupart occupe une position particulière, et quelque peu paradoxale, sur l'échiquier des professionnels de la production des espaces

urbains. Si en effet, il a reçu assez peu de prix, il cumule cependant d'autres témoignages d'une certaine reconnaissance institutionnelle. Il s'est vu en effet confier la rédaction de nombreux rapports sur la question urbaine, mais aussi des missions ministérielles ou interministérielles importantes. Il a donc laissé sa trace dans la réflexion et l'action publique sur les banlieues. Par ailleurs, sa notoriété dépasse le seul milieu des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme et atteint le grand public, puisqu'il se trouve régulièrement sollicité pour donner son avis sur tel ou tel aspect de la question urbaine par les médias nationaux.

Du point de vue de son activité de praticien, il participe à la définition de stratégies urbaines, en jouant le rôle d'urbaniste conseil pour certaines municipalités ou en réalisant des espaces publics. À ces premiers versants que sont l'aide à la décision, le travail de diagnostic et de propositions pour l'action politique, et le projet architectural ou urbain, vient s'ajouter son activité d'enseignant qu'il a menée dans différents établissements d'enseignement supérieurs sur l'urbanisme.

Formation

Né d'un père architecte, et musicien, il a été influencé par ces deux passions. Il rentre à l'École des Beaux-Arts de Nantes en 1960, alors que la construction des grands ensembles connaît son âge d'or. Il abandonne ses études avant d'obtenir son diplôme pour monter un bureau d'études

pluridisciplinaires (Groupe 8) et n'obtient son titre d'architecte qu'en 1982 par équivalence. Durant ses années de jeunesse, sa sensibilisation et sa formation à la question urbaine se font au travers de voyages, dans un contact direct et sensible avec différentes villes (Amsterdam, Cordoue, Tanger, Rome, Londres, Florence, Barcelone etc.) – notamment grâce aux sorties de la fanfare de l'école à laquelle il s'inscrit -, mais aussi au travers d'une observation critique des modes de production de la ville, et notamment de quelques réalisations emblématiques de l'époque : telle que la Cité Radieuse de Le Corbusier (qui se construisait à quelques centaines de mètres de chez lui), ou encore le grand ensemble Beaulieu-Malakoff réalisé par Georges Evano (chez qui il effectue une partie de son apprentissage de 1961 à 1966). Tous comme la plupart de ses confrères contemporains, Cantal-Dupart déclare s'être inscrit à cette époque « *en rupture avec le classicisme* »² véhiculé par l'École des Beaux-Arts, s'être formé avant tout à l'« *école de la marginalité* »¹, en ayant fait preuve d'un recul critique à l'égard des productions modernistes qui se construisent alors³ (soit autant d'éléments qui amènent à l'envisager sous l'angle d'une rébellion finalement conformiste tant elle s'avère partagée par les représentants de cette génération). L'intérêt du jeune Cantal-Dupart se porte alors sur « *des architectes qui parl[ent] de la ville* »¹. Il se passionne ainsi pour l'art classique revisité par Ledoux, mais aussi l'architecture du siècle des Lumières - « *c'est-à-dire tout ce qui [est] une vision de la ville, une vision des monuments, des monuments dans la ville, des monuments civils dans la ville* »¹ -, et pour l'architecture industrielle telle que la conçoit Tony Garnier dans le quartier des États-Unis à Lyon. Par leur « *vision territoriale des choses* »¹, certains de ses confrères contemporains, tels qu'Antoine Grumbach, Christian de Portzamparc et Roland Castro l'ont également influencé.

¹ Source de la photographie : <http://www.anne-sophie-godfroy.fr/post/1970/01/01/Urbanisme-%C3%A0-Paris-et-rue-de-Rennes>, consulté le 02/06/10.

² Ces citations sont extraites de l'entretien réalisé avec cet architecte.

³ Même s'il s'inscrit dans un rapport plus ambigu avec Le Corbusier, en nourrissant une certaine admiration pour Chandigarh qu'il juge « *fantastique* ».

Activité professionnelle

- *Les débuts en bureau d'étude interdisciplinaire*

Il arrête ses études pour s'engager dans la pratique en s'implantant en Tunisie. Son premier chantier, en 1966, est un centre de vacances, en banlieue de Tunis réalisé pour la MNEF et l'Association tunisienne Tourisme et Jeunesse.

Inspiré par la démarche interprofessionnelle de l'AUA - (Atelier d'Urbanisme et d'Architecture) créé au tout début des années 1960 par Jacques Allégret (et dont la démarche a fait école) -, Michel Cantal-Dupart monte en 1967 un premier bureau d'étude pluridisciplinaire avec des architectes, des géographes, des ingénieurs.

- *Les missions à l'étranger*

Recruté au début des années 1970 à l'UNESCO (Organisation des Nations Unies) comme fonctionnaire international, il effectue des missions à l'étranger et participe à la mise en valeur du site de Carthage et de la médina de Tunis en Tunisie.

- *La pratique opérationnelle au retour en France*

À partir de 1974, il exerce ensuite son activité d'architecte-urbaniste en profession libérale. Il crée en effet un atelier d'urbanisme et d'architecture à Paris à son retour en France en 1974. Son premier travail se déroule à Pau, dans le cadre de la politique des villes moyennes et des plans de développement des centres-villes (subventions coordonnées par l'État). Il est en charge du dossier de Pau, l'une des 13 villes moyennes pilotes et devient urbanisme conseil de la ville pour les opérations du centre.

- *L'agence*

Il ouvre son agence en juin 1981. Elle repose aujourd'hui sur une association de moyens matériels (locaux, matériel, etc.) avec Gilles Rousseau. L'agence de Michel Cantal-Dupart compte dans son équipe 4 permanents ainsi qu'une personne décentralisée à Bordeaux (pour suivre un projet) et s'organise d'une manière flexible pour faire face à la demande en s'associant ponctuellement avec d'autres agences (par exemple pour la surveillance de chantier à Montauban) ou pour proposer une réponse commune à des concours

(avec une agence de Nantes pour des projets à Chartres ou Rennes).

Participant à la définition de stratégies urbaines d'aménagement et de prospective, notamment, il mène ainsi une activité d'urbaniste.

- *Quelques exemples de projets et réalisations à différentes échelles*

En France :

- Urbaniste en chef du projet urbain de Bègles (2002-2008), il participe à la rénovation d'un quartier difficile auquel se trouve accolé un ancien bâtiment militaire d'un certain cachet architectural, que la Ville a décidé de transformer en un lieu dédié aux métiers de l'image et du spectacle. Il tente dans ce projet de promouvoir une « osmose » plutôt qu'une rupture physique et sociale de ce lieu avec le quartier.
- Urbaniste conseil à Perpignan depuis 1993, il se voit confier en 2002 une mission d'urbaniste en chef du PNRU (Programme National de Rénovation Urbaine) les projets de rénovation urbaine.
- Sur un volet aménagement du territoire, il travaille à l'élaboration du Schéma d'Aménagement et de Développement Durable "Landes 2040" lancé par le Conseil Général des Landes en 2009.
- Pour la ville de Montauban, il élabore une stratégie de protections des crues et d'intégration d'ouvrages de génie civil avec le réaménagement de 14 km de berges.
- Il réalise également une étude urbaine sur un chemin de jonction des parcs de Manhattan (2006).

À l'étranger :

En 2000, il réhabilite la partie urbaine de la RN 1 à Antananarivo à Madagascar. Aux États-Unis, il travaille sur le District Hill-quartier noir à Pittsburgh en tant qu'expert auprès d'un groupe de santé publique et propose un plan intitulé « Pour retrouver la rivière » qui vise, là encore, à favoriser la relation interquartier (2000)

- *Banlieues 89 et le Grand Paris*

Avec Roland Castro, Michel Cantal-Dupart est l'instigateur de la mission de Banlieues 89 de 1984 à 1988, à la demande du Premier Ministre. Il a ainsi joué un rôle important dans l'élaboration de pistes

d'action publique sur les quartiers sensibles. Cette expérience lui vaut de participer - aux côtés de l'équipe constituée par Jean Nouvel, et en partenariat avec l'ingénieur Jean-Marie Duthilleul - à la consultation sur le « *Grand Pari(s)* » lancée par le Président de la République en 2008. Le Grand Paris qu'il imagine entend accorder une place centrale à l'art et la culture comme éléments de marquage et de l'identité urbaine.

- *Les autres missions en France*

À la fin des années 1980, il est chargé par le secrétaire d'État aux transports d'une mission pour l'aménagement des voies navigables de France. L'Éducation Nationale lui confie également une mission de mise en valeur des campus universitaires. Cet architecte-urbaniste a ainsi rédigé plusieurs rapports d'aide à la décision sur l'urbanisme, auxquels il faut ajouter ceux sur la politique urbaine et la ville, sur l'état de l'urbanisme en France en 1992, sur la formation des acteurs de la politique de la ville en 1996, et sur le thème de la ville de droit en 2001, ou encore, après les émeutes de novembre 2005, sur l'avenir des villes à l'horizon 2030 pour la DATAR. Il fait partie également des membres du comité d'évaluation et de suivi de l'ANRU nommés par le Ministre en charge de la Ville.

Diffusion et vulgarisation de la culture architecturale et urbaine

De 1974 à 1990, il est membre du conseil de rédaction puis directeur de publication de la revue *Urbanisme*.

- *L'enseignement*

S'il n'a jamais enseigné dans les écoles d'architecture, il s'est par contre plu à donner des cours dans les formations à l'Urbanisme. Il a ainsi donné des cours de composition urbaine à l'Institut d'Urbanisme de Paris à Créteil (1975-1990), à l'Institut d'Études Politiques de Paris (1979-1990), à l'Institut Français d'Urbanisme (1981-1994). Il est aujourd'hui, et depuis 1998, professeur titulaire de la chaire « Urbanisme et Environnement » au Conservatoire National des Arts et Métiers.

Distinctions : marques de la reconnaissance

- 2007 : Prix du Projet Citoyen décerné par l'UNSF (l'Union Nationale des Syndicats Français d'Architectes) pour la concertation menée dans le cadre de la rénovation urbaine du Vernet à Perpignan.
- 2005 : Prix Métropolis remis à Berlin pour la restructuration des quartiers sud-ouest – RN 1 à Madagascar.
- 2002 : Prix Nice Modernist, décerné à New-York pour le Dwell Magazine pour ses réalisations notamment les espaces publics ;
- 2002 : Officier du Mérite National, titre attribué par le Ministère du Logement pour ses études sur l'état de l'urbanisme en France ;
- 2001 : Chevalier du Mérite Agricole, délivré par le Ministère de l'Agriculture qui salue ses aménagement de bourgs ruraux ;
- 1997 : Chevalier de la Légion d'Honneur.

Roland Castro¹

Droits de
diffusion en
ligne non
acquis

Né en 1940 à Limoges.

Roland Castro est certainement l'un des architectes qui revendiquent le plus l'importance de la dimension politique des questions urbaines, au point qu'une observatrice telle qu'Ariella Masbouni est allée jusqu'à déclarer qu'il

n'est « *pas un urbaniste, mais un politique* »². Si cette caractérisation peut sembler quelque peu extrême, celle plus nuancée de Jean-Pierre le Dantec, résume d'une manière assez juste le personnage lorsqu'il évoque la « *tension entre deux pôles extrêmes de [sa] personnalité : l'agitateur culturel d'une part et l'architecte-créateur de l'autre* » (1984, p.146)³. La tension n'implique cependant pas la bipartition, et si effectivement on peut s'accorder avec Antoine Stinco qui hésite à le définir comme « *communiste chez les architectes ou architecte chez les communistes* » (1984, 146), force est de constater que les principaux faits marquant de sa trajectoire témoignent de sa tentative de faire fusionner ces deux aspects.

Autre caractéristique du personnage soulignée par son ami et critique Jean-Pierre le Dantec, son narcissisme⁴ et le lien qu'elle entretient avec la première dimension, le politique : « *ambitieux à l'extrême mais plus encore soucieux de ne pas céder sur une éthique qui lui apparaît indissolublement liée aux traditions de la "gauche", avide de reconnaissance et d'amour comme la plupart des artistes* » (1984, p.55 et 145).

¹ Source de la photographie : Roland Castro, Wikipédia, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_Castro_\(architecte\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Roland_Castro_(architecte)), consulté le 10 avril 2009.

² Entretien avec Ariella Masbouni réalisé le 7 avril 2006

³ Castro se définit lui-même comme « *agitateur* » et comme « *révolutionnaire professionnel* » jusqu'en 1972 (entretien avec Jean-Pierre le Dantec, 1984, p.152).

⁴ Cette analyse est confirmée par le propre fils de Castro qui le définit comme « *très obsédé par lui-même, très égocentré* » (Linhart, 2008, p.20). Force est de constater que la plupart des « grands » architectes-urbanistes présentent d'ailleurs aussi cette caractéristique et qu'au moins Roland Castro reconnaît ce travers avec humour : « *A la droite du prince, ça ne me suffit pas, j'aimerais bien être prince moi-même voilà !* » (entretien).

Formation

Roland Castro fait ses études d'architecte à l'École des Beaux-Arts à Paris, il en est diplômé en 1969. Fortement engagé dans les mouvements politiques de l'époque, son activisme le conduit à militer à l'UNEF et à l'UEC (union des étudiants communistes), et à co-fonder avec Tiennot Grumbach le groupe maoïste *Vive la révolution* (VLR) qui succède en juillet 1969 à *Vive le communisme* (apparu en 1968)⁵. Il participe ainsi à la rédaction du journal *Melp*⁶, aux côtés notamment d'Antoine Grumbach, d'Hubert Tonka, de Bernard Huet ou de Christian de Portzamparc. Il sera également l'un des membres du Groupe des 7, réunissant les principaux jeunes leaders de la génération 68 qui remettent en question la culture Beaux-Arts, avec l'enseignement de l'architecture qui y est proposé. L'ouvrage et manifeste collectif, *Les fondements théoriques de l'architecture accompagnés du récit illustré d'une traversée du réel*, apparaît particulièrement représentatif du "climat" du début des années 1970, des critiques et des espoirs portés par la jeune génération. Venant de différents horizons disciplinaires⁷, les auteurs assument pleinement leur part de subjectivité et une approche sensible de l'architecture et de la ville⁸.

⁵ Le groupe s'auto-dissout en avril 1971. À la différence de nombreux groupes révolutionnaires marxistes-léninistes, et notamment de la Gauche prolétarienne, VLR se voulait plus festive et libertaire. Le groupe se dote d'un journal homonyme qui devient bientôt *Tout !* (surtitré *Tout ce que nous voulons : Tout !*). Une place importante accordée à l'iconographie, un ton très virulent et des thèmes comme le féminisme et l'homosexualité caractérisent le journal.

⁶ « *La revue Melp ! est très éphémère puisqu'elle ne compte que deux numéros qui participeront malgré tout à secouer de sa torpeur la vieille Ecole des Beaux-Arts et sonnent avant 68 (en 1966) le début de l'agitation : demande de projets d'architecture en rapport avec le réel – et de programmes de logements sociaux –, refus de monter en loge pour les épreuves du Grand Prix de Rome, irruption de la politique et du militantisme (pour quelques-uns), demande d'un enseignement en sociologie...* » (Violeau, 2005, p.419).

⁷ Les auteurs y mettent en avant le caractère diversifié de leurs origines disciplinaires : Jean-Pierre Buffi (« *architecte, ingénieur, enseignant* »), Roland Castro (« *architecte, enseignant* »), Jean-Paul Dollé (« *philosophe* »), Antoine Grumbach (« *architecte, enseignant* »), Gilles Naizot (« *architecte, enseignant* »), Christian de Portzamparc (« *architecte, enseignant* »), Gilles Olive (« *ingénieur des arts et manufactures, enseignant* »).

⁸ Comme l'analyse Jean-Pierre le Dantec dans sa « *petite histoire (très partisane de l'architecture française depuis les années 60)* », cet ouvrage à la « *rhétorique précieuse* » et d'« *un narcissisme sans rivages* » s'avère être

Les années de formation de Roland Castro se caractérisent donc par un engagement politique fort ainsi que par une volonté d'acculturation aux autres disciplines pouvant enrichir et renouveler l'architecture et son enseignement, alors considérés comme sclérosés par les jeunes architectes de l'époque. C'est avec le souci de construire l'architecture sur une base intellectuelle et interdisciplinaire que - comme d'autres de ses camarades -, il s'attache à suivre les séminaires de Roland Barthes, est fasciné par Lacan¹ et tente (vainement) de se rapprocher de Sartre².

Diffusion de la culture architecturale et urbaine

Si Roland Castro est une figure marquante de l'architecture contemporaine, une figure connue au-delà des frontières de l'architecture et de l'urbanisme par le grand public, cela s'explique certainement par son importante participation au débat sur l'architecture et l'urbanisme, à la fois dans le champ de l'architecture - avec ses confrères et les professionnels de ces questions -, mais aussi avec le grand public. Roland Castro fait en effet partie de ces architectes qui, constatant que la rupture entre l'architecture moderniste et ses destinataires était consommée, fournissent un effort de communication hors du champ de l'architecture pour renouer avec les acteurs "ordinaires", notamment par le biais d'interventions dans des débats publics, dans la presse nationale, mais aussi dans des médias plus grand public encore, tels que la télévision ou la radio.

¹ « Ex-chef politique en pleine déprime » dans les années 1975 (Le Dantec, 1984, p.151), il fera même une psychanalyse de deux ans avec Lacan.

² Contre lequel il garde une rancune certaine : « *il faut en finir avec Sartre, il faut en finir. Beauvoir quinze fois mieux. Y'en a marre de Sartre ! Il a été extrêmement méchant avec moi en plus ! Horrible ! À un moment terrible de ma vie ! Horrible ! Le refus absolu de la fonction paternelle ! [...] j'étais allé le voir un peu comme un paumé, Sartre aimait pas ça...* » (entretien qu'il m'a accordé). Cette rancœur pourrait être anecdotique si elle n'expliquait pas aussi, en partie, la dureté de ses analyses de l'oubli de la question urbaine par Sartre. Cette critique de la lacune de la pensée de Sartre concernant la question urbaine revient en effet comme un *leitmotiv* dans les différents ouvrages publiés par cet architecte et est d'ailleurs largement propagée dans le milieu (entretiens avec Jean-Pierre le Dantec, Jean-Paul Dollé, Paul Chemetov, etc.).

Les principes sur lesquels se fonde sa pensée architecturale et urbaine (qu'il énonce notamment dans les différents ouvrages qu'il a pu écrire ou les conférences qu'il a pu donner)³ sont ceux d'une architecture urbaine attentive à la question des banlieues⁴. L'architecture doit donc prendre son sens et se construire en fonction d'un contexte urbain : « *mes projets ont une permanence : celle d'inscrire la mise en scène de l'architecture (seul registre acceptable aujourd'hui du point de vue de la modernité), non pas dans un rapport à l'objet, mais dans une aptitude à être un sujet de la ville. Et ce parti pris est si présent dans mon travail qu'il m'est arrivé, pour cette raison, de rater un projet : ma maison solaire. Pourquoi ? Parce qu'il y a quelque chose, au niveau de la maison individuelle, qui ne fonctionne plus dans mon discours, quand bien même je cherche à le faire marcher à tout prix* » (in Le Dantec, 1984, p.152). La rhétorique de cette pensée de l'architecture est construite sur un système d'opposition avec l'architecture et l'urbanisme modernistes mais aussi, plus largement, avec une conception de l'architecture comme « *objet solitaire* » (qui, dans une logique purement distinctive, affirme la puissance créatrice et mégalomaniacale de l'architecte au détriment du lien avec le contexte urbain et les pratiques sociales)⁵.

³ Notamment :

- 1994, *Civilisation urbaine et barbarie*.
- 1994, *20 ans après : bilan, déblayage, certitudes*.
- 2000, *Impressionnisme urbain*.
- 2005, *J'affirme, mouvement de l'utopie concrète, manifeste pour une insurrection du sens*.

- 1994, *20 ans après : bilan, déblayage, certitudes*.

⁴ Il affirme ainsi dans un entretien accordé à Jean-Pierre le Dantec : « *Depuis plus de dix ans, le renouveau de l'architecture française s'effectue en banlieue* » (Le Dantec, 1984, p.156).

⁵ Toujours dans l'entretien avec Jean-Pierre le Dantec, sa déclaration résume assez bien ce problème de la tentation d'une distinction absolue présente dans la profession : « *il y a toujours du danger d'Architecte chez n'importe quel architecte* » (Le Dantec, 1984, p.159)

- **Le militant soixante-huitard**

La première dimension à considérer pour mesurer l'influence de Roland Castro dans les champs architectural et urbanistique, mais aussi au-delà de leurs frontières, est certainement liée au rôle qu'il a joué dans la contestation du système Beaux-Arts. En renversant la problématique habituelle qui consiste à présenter mai 68 comme un moment de rupture, Jean-Louis Violeau a démontré qu'au contraire, « *mai 68 n'a rien inventé* », et se situe dans la continuité d'un mouvement de réformes qui le précède et était déjà engagé au sein de l'École des Beaux-Arts. Cependant, même si le rôle de cette jeune génération reste à relativiser, mai 68 constitue, dans la mémoire collective de cette génération, un moment symbolique fondateur, « *le facteur identitaire d'une génération d'architectes qui peut exhiber et conserver durablement des plus spécifiques et repérables* »¹ (Violeau, 2000, p.48) et Roland Castro l'un de ses protagonistes légendaires², la « *figure de proue de sa génération* » (Le Dantec, 1984, p.145).

- **Banlieues 89 et le Grand Paris**

Un second moment particulièrement important dans la trajectoire de Roland Castro - qui a participé à lui conférer une aura particulière - est la mission Banlieues 89 qui lui est confiée ainsi qu'à Michel Cantal-Dupart en 1984, sur la question du devenir urbain au niveau national. Elle engendre en 1985 l'établissement du plan de remodelage de la proche banlieue parisienne et de sa liaison avec le centre. Si, du point de vue de la mise en œuvre, Banlieues 89 n'aboutit pas, la mission laisse tout de même une empreinte dans la réflexion sur la ville et les banlieues, ainsi que sur les moyens d'envisager une action envers celles-ci³. La stratégie urbaine défendue dans le cadre de la mission s'appuie sur l'idée qu'une intervention architecturale peut

¹ Violeau Jean-Louis, 2000, « Mai 68. Entre histoire et mémoire : le chercheur face à la question générationnelle » Actes des journées d'étude. Les archives orales dans l'histoire de l'architecture, IFA, décembre 2000, *Colonnes*, archives d'architecture du XX^e siècle IFA, N°20, décembre 2002, 46-49.

² Légende qu'il a d'ailleurs lui-même largement participé à construire et à entretenir, au travers d'ouvrages tels que *Civilisation urbaine ou barbarie* paru en 1989 ou de ses multiples interventions lors de débats ou de conférences.

³ Comme le rappelle le numéro d'*Urbanisme* consacré à cette mission (n° 332, septembre-octobre 2003). Y sont soulignés, par exemple, les liens de filiation entre Banlieues 89 et le programme mis en place par Jean-Louis Borloo.

produire des effets sur un territoire urbain étendu, selon une logique d'« *aimantation* » (Le Dantec, 1984, p.236). Elle consiste donc à prôner un traitement fort de certains espaces spécifiques jugés stratégiques, plutôt qu'une action sur la ville dans son ensemble. L'architecture est donc conçue comme une impulsion, un embrayeur principal du projet urbain.

Un demi-siècle plus tard, Roland Castro et son équipe sont retenus pour participer à la Consultation sur le « *Grand pari(s)* ». Le projet qu'ils présentent défend l'importance d'une conception multipolaire en matière de transports urbains, d'une revalorisation de la présence de la nature dans la ville, d'un traitement particulier des grands ensemble, et toujours... d'un travail concentré sur des lieux symboliques conçus comme des catalyseurs potentiels de l'identité urbaine à venir.

- **Les élections présidentielles de 2006**

À la suite du second tour des présidentielles en 2002, Roland Castro tente de relancer sa carrière politique en créant le « Mouvement de l'Utopie Concrète ». D'extrême gauche, ce mouvement a pour ambition de réunir les « *citoyens animés par un même désir de réhabiliter le rêve et le projet politique* »⁴. En 2007, l'architecte est le premier candidat déclaré à l'élection présidentielle, sans que cela ne constitue d'ailleurs un élément favorable concernant la suite de cette aventure politique, qui est un véritable échec.

- **L'enseignement**

Roland Castro a enseigné depuis 1970 et pendant de nombreuses années à l'École d'Architecture Paris-la-Villette.

Pratique opérationnelle

« *Mon plus grand défaut ça doit être que je suis plus connu pour ce que je dis que pour ce que je fais. Je mériterai d'être plus connu pour ce que je fais, mais comme j'ai une grande gueule, malheureusement, ça recouvre parfois. À part ça, je suis un jeune architecte, enfin ... un architecte de mon âge, il lui reste 33 ans par rapport aux 100 ans*

⁴ Site Internet de le l'Atelier Castro-Denissof-Casi, <http://www.castrodenissof.com/>, consulté le 1 avril 2009.

de Niemeyer. Je démarre ! ». Cette justification avancée par Roland Castro lors de l'entretien, alors que je l'interrogeais sur la relative faiblesse de reconnaissance de ses réalisations s'appuie sur deux arguments :

- celui d'un discours qui aurait fait "écran" à ces réalisations ;
- la distinction entre l'âge biologique et ce que l'on pourrait qualifier d'« *âge de la maturité architecturale* »¹.

Ces deux justifications apparaissent cependant moyennement recevables. En effet, si la distinction entre « *âge biologique* », « *âge architectural* » et « *âge de la maturité architecturale* » apparaissent particulièrement pertinentes pour éclairer les trajectoires professionnelles des architectes, même du point de vue de « *l'âge de la maturité architecturale* », à 68 ans, Roland Castro peut difficilement apparaître comme un « *jeune architecte* ». Au regard de l'importance de la production discursive et écrite de ses confrères, l'excuse d'un discours "écran" aux réalisations est tout aussi discutable. Loin d'apparaître comme un frein à la reconnaissance des réalisations, il correspond généralement, au contraire, à un élément accélérateur de la consécration.

Cependant, si l'on considère non pas seulement les réalisations, mais également les projets, avant 1980, celui de la Roquette en 1974 apparaît comme un temps fort, comme un moment emblématique du début d'une certaine forme de reconnaissance d'une architecture urbaine du point de vue politique. En effet, si les projets ne sont pas retenus « *sur le plan idéologique, ce concours fut pourtant une grande victoire. Non seulement parce que, pour la première fois, un grand hebdomadaire (le Nouvel Observateur) prit fait et cause pour la "nouvelle vague" en publiant la maquette du projet de Roland Castro* » (Le Dantec, 1984, p.62). Investissant la thématique du lieu syndical, Roland Castro travaille avec Antoine Stinco à la réalisation d'une bourse du

¹ Reprenant un argument bourdieusien - avancé pour l'explication du fonctionnement du champ littéraire (dans *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, 1992, p.213) - et afin de caractériser le groupe professionnel des architectes, Véronique Biau proposait de « *distinguer l'âge biologique de « l'âge architectural »* [je souligne], c'est-à-dire l'ancienneté dans l'activité professionnelle.» (2000, p.83). Elle constatait que le début de leur carrière sous le statut d'indépendant se fait tardivement (elle prenait donc également en compte la date de création de leur propre agence). La remarque de Roland Castro conduirait à considérer une troisième catégorie, celle de la maturation et de la reconnaissance qui arrive bien plus tardivement encore.

travail de Saint-Denis au nord-est de la Région parisienne (1983).

Par la suite, dans le cadre d'une association dès 1988 avec Sophie Denissof, Roland Castro a choisit les bâtiments publics et le logement comme principaux domaines d'intervention.

- Bâtiments publics

Il réalise ainsi plusieurs équipements culturels tels que le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (1990) à Angoulême², la médiathèque André Verdet à Nice (2003), celle du 20^e à Paris (2008), mais aussi le centre socio-culturel la Caravelle à Villeneuve, ou la Garenne au nord-ouest Région parisienne (2001). Les établissements d'enseignement constituent un autre axe de son travail, avec la réalisation d'un collège-lycée « *expérimental* » à Caen (1995), le collège Victor Hugo à Aulnay sous Bois (2000), l'Université de La Roche sur Yon (1991) et l'Université de Technologie de Belfort-Montbéliard (1998). L'hôtel du département (1992) à La Roche sur Yon constitue un autre exemple de ses réalisations dans ce domaine.

- Le logement

Le logement est un terrain de prédilection de cet architecte qui affiche dès ses débuts une préoccupation pour les questions sociales et la banlieue. Il compte ainsi dans son "palmarès" plusieurs réhabilitations de logements : dans le nord-ouest de la Région parisienne, à Argenteuil (2002) et Gennevilliers (2003) ou encore dans le nord-est à Bagnolet (2004). Son intervention à Lorient (1996), ville bretonne reconstruite dans les années 1950 est celle qu'il considère comme la plus emblématique et convaincante de sa démarche de « *remodelage* » de l'existant. Elle s'appuie sur le principe d'« *une couture urbaine* » (soigner les liens avec le contexte urbain) et sur la création d'espaces publics de qualité.

Il a aussi construit de très nombreux logements neufs à Clermont Ferrand (Zac D'Aguessau, 1997), à Dunkerque (2002), à Oullins près de Lyon avec la place Anatole France (1988), à Marseille également, en collaboration avec Yves Lion (2004-2007) dans la ZAC Joliette, Euroméditerranée, à Mulhouse (1995), mais aussi à Paris dans le 17^e (2002) et le 18^e (Zac Moskowa, 1998) et plus

² Victime aujourd'hui d'un certain nombre de dysfonctionnements.

largement en région parisienne dans la ville de Marne la Vallée (1983), à Conflans Sainte Honorine (2001-2003), Villeneuve la Garenne (2000-2003), Bobigny (2004), Stains, (2005), Alfortville (1996), Choisy le Roi (2008), et plusieurs ensembles de logements à Courbevoie (1998).

Marques de la reconnaissance

Si du point de vue des prix, Roland Castro ne semble avoir obtenu que des marques de consécration relativement mineures¹, sa récente mobilisation pour l'élaboration de diagnostic sur des questions majeures relatives à la ville semble témoigner d'une reconnaissance institutionnelle et étatique certaine. Ainsi, Christine Boutin, ministre du logement et de la ville lui commande un rapport sur le logement remis en 2008, cette même année 2008 où l'atelier Castro-Denissof-Casi sera sélectionné parmi les dix équipes de la consultation internationale sur le « *Grand pari(s)* » de l'agglomération parisienne.

¹ Parmi celles-ci, la plus importante étant la mention Equerre d'Argent 1996 décernée par Le Moniteur pour la réhabilitation des 480 logements à Lorient. Roland Castro a également été lauréat du Palmarès Habitat 1990 Région Rhône pour Les Tours Fines à Oullins, un ensemble de 94 logements, du Grand Prix de l'Espace de Travail, 1986 pour l'Unité Thomson CSF en association avec J. Haenel, de l'Oscar National de l'Architecture "Qualité Ville 1993" décerné par Electricité de France pour le Musée archéologique à Sallèles-d'Aude, en 1990, du Prix Spécial Architecture Seine-et-Marne, 1990 pour les 62 logements des Terrasses du Lac de la Zac des Côteaux de Maubuée à Torcy-Marne-la-Vallée.

Alexandre Chemetoff¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né le 2 février 1950 à Paris, Alexandre Chemetoff est le fils de Paul Chemetov et de Christine Chemetov-Soupault, la fille de l'écrivain Philippe Soupault.

S'inscrivant dans un large champ d'intervention sur la question urbaine, Alexandre Chemetoff cumule tout à la fois les compétences de paysagiste, urbaniste et architecte. Les différentes structures qui composent le Bureau des Paysages travaillent à différentes échelles pouvant aller du jardin à la ville (projet urbain).

Formation

Formé à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture à Versailles, Alexandre Chemetoff obtient son diplôme de paysagiste DPLG en 1977. Il élargi son champ de compétences en obtenant en 1998 le titre d'architecte.

Activité professionnelle

En 1974, il monte avec Jacques Coulon, Claire Corajoud, Alain Marguerit le groupe Carré Vert pour lequel il travaillera jusqu'en 1978.

En 1983, est créé le *Bureau des paysages*. Il sera réorganisé en trois sous-structures à partir de 2002 avec la création de :

- l'Atelier Alexandre Chemetoff (pour les projets d'architecture et la construction) ;

- le Bureau Alexandre Chemetoff (concernant les espaces publics, parcs et jardins, le paysage, le mobilier urbain et les projets urbains) ;
- et l'Atelier de l'Île de Nantes (focalisé sur le projet de transformation de l'Île de Nantes : projet urbain et espaces publics).

Ces structures sont localisées à Gentilly, sur l'Île de Nantes et à Nancy sur le Plateau de Haye. Elles sont dirigées par une équipe de partenaires associés. Elles emploient une trentaine de personnes en tout, avec principalement des architectes et des paysagistes, ainsi que du personnel administratif.

Principales réalisations

Bureau Alexandre Chemetoff :

- aménagement du Parc Paul Mistral à Grenoble (2004-2008) ;
- aménagement du Champ de Mars à Angoulême (2003-2007) ;
- le Grand Projet de Ville du Plateau de Haye à Maxeville, Laxou et Nancy (2004) ;
- coordination de la ZAC Mail-Mabilais, espaces extérieurs (1997-2007) ;
- création de la place des Savonniers, Peynier (2003-2004) ;
- aménagement extérieur de la gare de l'État de l'Île de Nantes (2000-2001) ;
- mission de maîtrise d'œuvre urbaine du Schéma directeur des quartiers nord de Melun : définition des principes d'aménagement des quartiers Balzac et Beauregard et maîtrise d'œuvre des espaces extérieurs du quartier Balzac (1999-2005) ;
- aménagement des boulevards Vivier Merle et Eugène Deruelle à Lyon (1998-2001) ;
- aménagement du Port Henri IV à Paris (1997) ;
- maîtrise d'œuvre urbaine pour le centre-ville de Boulogne-Billancourt (1996-2003) ;
- aménagement du jardin d'eau sur les rives de Meurthe à Nancy (1993-1996) ;
- plan et coordination de l'aménagement de la ZAC du canal des Aunettes à Sainte-Geneviève-des-Bois (1990-2005) ;
- aménagement des rives Meurthe (la ZAC Stanislas-Meurthe et la ZAC Austrasie) à Nancy (1996-2010) ;

¹ Fiche réalisée notamment à partir des informations recueillies dans l'article « Je veux vous parler de Paris directement. Texte de présentation biographique d'Alexandre Chemetoff » (2007), son CV, (documents remis par Alexandre Chemetoff lors de l'entretien) ainsi que le numéro 184 de septembre 2009, D'Architecture, et le dossier du numéro 303 de février 1996 d'Architecture d'Aujourd'hui. Source de la photographie : Ouest France, 19/12/09, http://www.nantes.maville.com/actu/actudet_-Remercie-l-architecte-de-l-ile-se-rebiffe-_loc-1198502_actu.Htm, [consult. le 15/06/09].

- réalisation du plan d'aménagement du quartier de la Darnaise dans la Cité des Minguettes à Vénissieux (1988-1995) ;
- réalisation du Jardin des Bambous au Parc de la Villette à Paris (1985-1987) ;
- aménagement extérieur de l'usine Schlumberger à Montrouge (1981-1985).

Atelier Alexandre Chemetoff :

- 2009 : réalisation de 102 logements, la Rivière, à Blanquefort ;
- 2005-2007 : réhabilitation des Nefs de la Loire (nefs industrielles), Île de Nantes ;
- 2004-2006 : reconversion d'un bâtiment en maison des sports à la Courneuve ;
- 2003-2005 : maîtrise d'œuvre et construction d'une maison individuelle à Thiétreville ;
- 2003-2007 : maîtrise d'œuvre de la réalisation d'un immeuble de bureaux dans la ZAC Austrasie ;
- 2000-2004 : construction de 21 maisons individuelles à Sainte-Geneviève-des-Bois ;
- 2000-2002 : construction d'un équipement culturel (salle de danse, conservatoire de musique, bibliothèque et atelier de peinture) et aménagement des abords à Vauhallan ;
- 1993-2007 : réaménagement du parc des Sports à la Courneuve.

Atelier et Bureau Alexandre Chemetoff :

- 2003-2007 : Construction d'un ensemble commercial, de deux immeubles et d'un parking et réalisation d'un ensemble d'espaces publics (rues et places) ;
- 1998-2005 : requalification d'un quartier d'habitation à Allonnes (démolition, réhabilitation, construction).

Recherche et diffusion de la culture architecturale et urbaine, enseignement

- 1987-1988 : enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture de Versailles ;
- 1988-1989 : maître de conférences associé à l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles ;

- 1989 : organisation des rencontres du Potager du Roi, première manifestation européenne regroupant de nombreuses écoles et instituts de formation au paysage ;
- 1990-1998 : enseignement à l'École d'Architecture de Paris-Tolbiac, direction de l'atelier de projet de cinquième année sur la question de la ville et des territoires ;
- 1993-1995 : chargé de cours à l'Institut des Sciences Politiques de Paris ;
- 1995-1997 : professeur invité à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève ;
- 1998-1999 : professeur associé à l'École d'Architecture, de la Ville et des Territoires de Marne-la-Vallée ;
- 1998 : chargé de mission pour la mise en place de l'École d'Architecture de la Ville et des Territoires, marne-la-Vallée.

Distinctions : marques de la reconnaissance

- 2003 : Membre de la Royal Institute of British Architects ;
- Prix Grand Public de l'Architecture, Catégorie Espace Urbain pour le Jardin d'Eau à Nancy ;
- 2002 : Grande Médaille de Vermeil de l'Urbanisme de l'Académie d'Architecture (2002) ;
- 2000 : Grand Prix National de l'Urbanisme ;
- 1997 : Prix de l'Aménagement SCET/SCIC pour le projet urbain des bords de Vilaine à Rennes ;
- 1994 : Mention du Prix de l'Aménagement Urbain, catégorie espace public pour la Plage du Havre ;
- 1993 : Prix de l'Aménagement Urbain, catégorie espace public pour la Place de la Bourse à Lyon et catégorie « *stratégie urbaine* » pour le Tramway Saint-Denis / Bobigny avec Paul Chemetov ;
- 1992 : Prix de l'Aménagement Urbain pour le projet de la ZAC du Canal des Aunettes à Saint-Geneviève des Bois ;
- 1985 : Mention spéciale de l'Équerre d'Argent pour la restructuration des Etablissements Schlumberger à Montrouge.

Paul Chemetov¹

Droits de
diffusion en
ligne non
acquis

À 80 ans, sa traversée du siècle, de ses grands moments et des remises en question dans la manière de concevoir l'action sur la ville en font de Paul Chemetov un acteur particulier. Il est aujourd'hui en effet l'une des dernières grandes figures à avoir vécu à la fois l'âge d'or de la production moderniste, son déclin, son remplacement par d'autres modalités d'actions architecturales et urbanistiques, et à avoir participé à ces changements. Il est de fait un témoin privilégié du passage d'une approche dominante moderniste et techniciste à une approche plus soucieuse de la diversité des usages, du contexte de l'œuvre architecturale et du rapport à l'histoire. Cette conscience d'être un des derniers personnages qui « a été confronté[s] à la question du passage des témoins, de la génération de la rupture » le conduit d'ailleurs à revendiquer, non sans une certaine prétention, le statut de « monument historique vivant » toujours en activité (entretien).

Formation

Paul Chemetov est né en 1928 à Paris d'une famille bourgeoise d'émigrés russes. Son père était typographe, comme il se plaît souvent à le rappeler. Fournie en ouvrages diversifiés, la bibliothèque de ses parents, ainsi que celles de leurs amis, va jouer un rôle important pour Paul Chemetov qui

s'adonne passionnément à la lecture durant son enfance et sa jeunesse. Il se souvient ainsi de cette période : « j'ai eu la chance d'avoir des parents qui étaient des intellos quand même, qui avaient une bibliothèque artistique, architecturale – mon père était abonné à Casabella², Arts et Métiers graphiques qui étaient aux franges de l'architecture et de la littérature. J'ai eu la chance, enfant, de baigner dans des trucs fantastiques » (entretien). C'est à l'École des Beaux-Arts qu'il fait ensuite ses études d'architecture, école qui l'a « formé à la tradition française du plan ». À la fin de l'année 1946, il entre en formation dans « le seul atelier qualifié de moderne » (Chemetov, 2002), celui d'André Lurçat. Il est diplômé en 1959.

Pratique opérationnelle

- L'expérience fondatrice de l'AUA : le logement social

Il participera ensuite à l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (A.U.A.)³ qui constitue le « creuset formateur » (Chemetov, 2000, p.17) de son expérience. Il y réalise ses premières œuvres marquantes, notamment des logements sociaux à Vigneux, et un foyer pour personnes âgées à La Courneuve (1965). L'AUA n'est pas une structure de travail classique pour l'époque. Comme l'Atelier de Montrouge, ou celui de Bordeaux, elle sera « l'un des centres les plus actifs d'une architecture progressiste, éprise de modernité et de questions sociales » (Le Dantec, 1984, p.180). Elle repose sur l'idée d'une organisation de travail qui poursuit l'objectif « de donner sens au travail collectif, affirmant la libre agglomération des producteurs face aux agences hiérarchiques, fortes de leurs projeteurs ramant dans l'obscurité des cales » (Chemetov, 2000, p.17). Originale, l'AUA l'est également d'un point de vue méthodologique. Elle s'appuie sur une base pluridisciplinaire (cohabitation d'architectes, urbanistes, ingénieurs, sociologues, paysagistes, designers) et regroupe notamment des jeunes architectes dont Jean Deroche, Jacques Kalisz, Henri Ciriani ou Borja Huidobro et le paysagiste Michel Corajoud. Enfin, le groupe se caractérise par un engagement politique et s'est spécialisé dans la construction de logements sociaux,

¹ Notice biographique réalisée à partir des documents :

- (2002), « Comment devient-on architecte ? », in *Paul Chemetov, un architecte dans le siècle*, Paris, Le Moniteur, pp.14-49.

- Garcias, J.-C. (version électronique 2007), « Paul Chemetov », *Encyclopedia Universalis*.

- Lucan, J., « Paul Chemetov » (1996), *Dictionnaire de l'Architecture du XX^{ème} siècle*, Paris, Hazen, IFA, p.187.

- Oudin B., « Paul Chemetov » (1994 réédition) [1970], *Dictionnaire des architectes*, Paris, éd. Seghers.

- Le Dantec J.-P. (1984), *Enfin l'architecture. L'histoire d'un renouveau*, Autrement.

Source de la photographie : couverture de l'ouvrage *Un architecte dans le siècle* (2002).

² Depuis 1928, *Casabella* est une revue distribuée de par le monde, sur l'architecture et plus particulièrement sur la culture architecturale italienne.

³ Elle se dissoudra en 1965, ne résistant pas aux tensions interpersonnelles de certains de ses membres.

ainsi que d'équipements publics pour les municipalités communistes de la banlieue parisienne.

S'auto-définissant comme « *architecte des HLM* » (le Dantec, 1984), Paul Chemetov produit donc de nombreux logements sociaux à Anthony, l'Isle-d'Abeau, Vienne, Reims, Évry, Romainville, Saint-Ouen, Villejuif, Montreuil. Marqués par un certain néo-brutalisme ces petits immeubles populaires sont construits avec des matériaux "pauvres" et ne sont pas exempts d'une certaine « *austérité* », comme il le reconnaît lui-même (Chemetov, 2000, p.31). Cette préoccupation particulière pour le logement social s'inscrit dans la logique d'un engagement politique fort au PC.

- **Les grands équipements**

Avec l'arrivée de la Gauche au pouvoir, il devient membre du Comité directeur du Plan Construction, puis vice-président, de 1982 à 1987. Décevante, cette expérience le conduit rapidement à retrouver son activité d'architecte. Retour qui se fait avec un certain succès puisqu'il remporte deux concours en association avec Borja Huidobro : le Ministère des Finances (dont le chantier s'achèvera en 1989), ainsi que la rénovation de la Grande Galerie de l'évolution du Muséum d'Histoire Naturelle (1989-1994) qui constituent deux constructions-phares de son œuvre. Il réalise également par la suite d'autres grands équipements tels que ceux du sous sol des Halles, l'Ambassade de France à New Delhi (1982-1985), des locaux industriels boulevard Victor à Paris ou encore la bibliothèque-médiathèque d'Evreux (avec Borja Huidobro). Concernant l'espace public et les transports urbains collectifs, il aménage le tramway de Bobigny à Saint-Denis (1992). La Méridienne Verte (1998-2000) constitue son principal projet sur la question du traitement paysager. Il repose sur le marquage du tracé imaginaire du méridien de Paris par une plantation de 10 000 arbres de Dunkerque à Barcelone. Il réalise la Bibliothèque municipale de Montpellier (2000), ainsi que le Palais omnisports Les Arènes à Metz.

Ces réalisations se sont donc concentrées sur deux principaux domaines, focalisation qu'il justifie par une conception particulière de l'architecture, ouverte à la question du rapport aux usagers et habitants, et soucieuse de préoccupations urbaines : « *Mon implication dans la construction d'HLM, comme le choix de la maîtrise d'ouvrage publique,*

voulait signifier l'architecture comme art social. Sur ce point, la ville comme paradigme de la société et du siècle a pris la place de la revendication du logement pour tous, dès le milieu des années 1970 » (2000, p.16).

La conclusion donnée par Jean-Claude Garcias à la courte biographie qu'il écrit sur le personnage synthétise son parcours d'une manière intéressante :

« *A la fois homme d'appareil et franc-tireur, Paul Chemetov a beaucoup construit et écrit en un demi-siècle de carrière. Si avec le recul, son style peut paraître éclectique, on doit lui reconnaître une fidélité rare à ses engagements de jeunesse. Connaît-on beaucoup d'architectes officiels capables de programmer une "place des manifestations" devant le ministère des Finances ?* ».

Diffusion de la culture architecturale et urbaine

Déjà, en 1984, Jean-Pierre le Dantec analyse comme majeure, la place occupée par Paul Chemetov dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Il précisera que, contrairement à ses déclarations sur sa marginalité, il a réussi à « *étendre un empire qui, de l'AUA solidement ancré dans toutes les banlieues, s'étendait jusqu'à l'école des Ponts (où il est professeur), en passant par une influence notoire sur deux revues majeures : Techniques et Architecture et le Moniteur* » (1984, p.99).

Les grands principes de la pensée sur l'architecture et la ville de Paul Chemetov¹ ne peuvent se comprendre qu'en les replaçant dans sa trajectoire individuelle et en tenant compte de certains facteurs générationnels, comme il le rappelle lui-même : « *J'ai commencé ma vie professionnelle au début*

¹ Qu'il a pu développer dans plusieurs ouvrages et conférences :

- (1996), *20 000 mots pour la ville*, Paris, Éd. Flammarion, 117p.

- (2002), *Un architecte dans le siècle*, Paris, Éd. Le Moniteur, introduction de Jean-Louis Cohen, 463 p.

- (1995), *Le territoire de l'architecte*, Paris, Éd. Julliard, 154p.

- (1992), *La Fabrique des villes*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube.

- *La fabrique des villes*, conférence-débat, 19/10/94, 1h 2mn, cycle "Paris d'architectes, l'architecture de la ville"

des grands ensembles » (2000, p.22). Ces éléments expliquent en partie son « *long compagnonnage avec l'industrialisation* » (2002, p.16) qui ne le conduit pas pour autant à s'inscrire dans une acceptation de la systématisation et de la simplification des principes de l'architecture moderniste tels qu'ils furent appliqués et généralisés dans la construction durant les années 60 et 70 : « *face à l'architecture, prédécoupée, des grands ensembles, nous assemblions autrement les panneaux répétitifs.* » (2000, p.32).

Si l'appartenance à sa génération et à une certaine époque le conduit à une relative indulgence pour les modernes¹, il n'en prend pas moins une distance par rapport à leurs principes et n'hésite pas à en faire la critique, dénonçant par exemple la « *démiurgie répétitive* » « *l'écriture automatique de l'urbanisation productive* » ou encore « *le culte prométhéen de la table rase* » (1996, p. 66, 67, 12)².

La pensée de Paul Chemetov est donc celle d'un homme dont le parcours a lieu à un moment charnière concernant les questions de la production des espaces urbains, qui correspond au crépuscule du référentiel moderniste, à sa crise (et à sa remise en question par la jeune génération d'architectes), et à la naissance du mouvement de l'architecture urbaine. Ayant commencé à se construire au moment où le modernisme était encore une conception dominante dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme, une certaine résilience de cette posture peut s'observer dans la pensée architecturale de Chemetov, même si celui-ci a su envisager la remise en question du modernisme et le tournant de l'architecture urbaine. L'attention à la question urbaine et l'affirmation de la ville comme « *paradigme de notre modernité* » qui ponctue ses écrits en est un

témoignage³. Par ailleurs, lorsqu'il définit le projet comme « *une manière d'être à l'écoute du monde et des citoyens : un monde vivant et quotidien, façonné par l'histoire, celle de toutes les époques qui se sont inscrites le long des chemins, des routes ou des rails, dans l'étendue des villes et de leurs banlieues* » (1996, p., 29), il tend à prôner un mode d'action relevant de la « *réparation* » ou du « *recyclage de l'existant* » (2000, p.45). Paul Chemetov affirme ainsi son inscription dans une conception de la ville sédimentaire reposant sur une attention particulière à l'histoire qui s'avère caractéristique de la plupart des architectes de la « *génération 68* » qui lui succède. Enfin, le souci des usagers et habitants le conduit à revendiquer la logique du dialogue et de la médiation.

Au travers de ses écrits et interventions, il participe ainsi très largement au débat sur l'architecture et les questions urbaines à la fois dans et or du champ des professionnels de l'urbain⁴. C'est d'ailleurs avec un goût certain pour la polémique et les discussions vives et controversées que Chemetov prend part au débat⁵. Les points de cible sont nombreux comme en témoignent les articles qui composent l'anthologie *Paul Chemetov, un architecte dans le siècle* (2002). Le fonctionnement des concours, l'application technocratique des principes modernistes, l'architecture « *objet* » y sont par exemple mis en cause d'une manière récurrente. En plus de sa longue expérience, cette position de « *polémiste* »⁶ que lui reconnaissent ses confrères lui confère une certaine autorité dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme. Position dont il a parfaitement conscience, et sur laquelle il joue pour construire son image publique lorsqu'il évoque sa « *situation*

¹ « j'ai [...] une tendre et durable bienveillance pour les modernes. On entrevoit aujourd'hui les difficultés qui leur étaient opposées, les champs qu'ils auraient dû défricher alors que leur monde changeait de base » (2000, p.28).

² Ce genre de citation est loin d'être rare dans les écrits de Chemetov qui regorgent de ce type de critiques. Auraient également pu être citées :

- la condamnation sans appel des « *péchés d'orgueil de la planification* [...] Cette a-topie totale et technique d'une ville montée à sec comme une machine » (1996, p.106) ;

- la prise de distance avec le technicisme également : « *Nous ne sommes pas les designers de la nécessité technique, nous ne sommes pas les alibis d'un système urbain dont la caractéristique serait la vitesse des échanges. Nous travaillons dans un autre horizon culturel, avec d'autres référents* » (2000, p.45)

³ « *la ville se révèle être un problème plus éthique et politique que technique, il s'inscrit dans une durée qui n'appartient à personne et par conséquent relève de la responsabilité de tous* », Paul Chemetov, conférence-débat, 19/10/94, 1h 2mn, cycle "Paris d'architectes, l'architecture de la ville", La fabrique des villes

⁴ De nombreux articles pour la presse nationale ainsi que sa participation à des émissions de télévision ou de radio lui permettent de s'adresser à un large public. Citons par exemple pour la télévision, principal média de grande diffusion : le documentaire de François Pain, *La Ville vue par Paul Chemetov*, « Regards sur le XIII arrondissement » (1992), ou encore celui de Laurence Gavron *L'art en tête*, *Paul Chemetov* (1987).

⁵ Comme par exemple la polémique théorique qui a suivi la parution de l'article « *Formalisme et réalisme* » de Bernard Huet dans *Architecture d'Aujourd'hui* et auquel répondit Paul Chemetov dans le numéro 192 de septembre 1977 de cette même revue.

⁶ C'est ainsi que ces confrères le définissent (Fortier, entretien).

spécifique dans l'architecture française » et explique que « pour des commodités raisons de polémique, de casiers qu'il faut remplir, je suis une espèce identifiée dans la classification architecturale, rosa rugosa par exemple » (1995, 154p).

L'enseignement

Paul Chemetov été vacataire à l'UP 8. Il a aussi enseigné de 1968 à 1972 à Strasbourg l'architecture de production industrielle, puis de 1978-1989, à l'École Nationale des Ponts et Chaussées et enfin, en tant que Professeur invité, de 1993-94 à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne.

Distinctions : marques de la reconnaissance

Il obtient le Grand Prix National d'Architecture en 1980. Il sera consacré Officier de l'Ordre de la Légion d'Honneur, puis de l'Ordre des Arts et des Lettres et enfin de l'Ordre national du Mérite.

Christian Devillers¹

Droits de diffusion en
ligne non acquis

Né le 4 décembre
1946, à Paris

Formation

Il commence ses études d'architecture à l'École des Beaux-Arts et travaille dans l'atelier Pingusson. Il participe au mouvement étudiant du Grand Palais et rejoint UP 8, animée par Bernard Huet, en 1969. Il obtient son diplôme (DPLG) en 1971. Parallèlement, il réalise une maîtrise d'urbanisme à Paris VII-Vincennes sous la direction de Pierre Merlin. De 1971 à 1972, il suivra ensuite aux États-Unis l'enseignement de Louis Kahn dans le cadre d'un Master of Architecture à l'Université de Pennsylvanie. Par la recherche d'un complément de formation aux études d'architecture proposées aux Beaux-Arts, par l'ouverture, à la fois à l'urbanisme et à l'international, les débuts du parcours de Devillers s'inscrivent dans la tendance de la « *génération 68* ». Ils témoignent d'une volonté de se construire comme architecte-intellectuel et de concevoir une architecture urbaine. Par ailleurs, le voyage aux États-Unis et la rencontre avec Louis Kahn² indiquent également l'importante influence de Bernard Huet sur sa trajectoire.

Activité professionnelle

- *Praticien*

Ses débuts :

Il intègre l'agence Paul Chemetov-AUA en 1974 en tant que collaborateur puis, à partir de 1979 et

jusqu'en 1984, en devient l'un des associés. Il est en charge de la ZAC dite de la Commune de Paris, à Aubervilliers ainsi que du plan de réaménagement de la ZUP de Montreynaud à Saint-Étienne. Il participe aux concours pour le ministère des Finances et le musée de la Villette et achève, en 1984, le parking des Chaumettes à Saint Denis.

Son agence³ :

Il crée son agence en 1990. Elle emploie une trentaine d'emplois permanents d'architectes, architectes-urbanistes, paysagistes, ingénieurs et d'une secrétaire. Caractérisée par un souci d'assurer « *une bonne articulation des différentes échelles du projet, du grand territoire jusqu'au détail architectural* » (site Internet), cette agence s'organise autour de deux structures :

- la structure *Christian Devillers architecte* dont le domaine d'intervention est celui de l'activité architecturale libérale (bureaux, logements, commerces, équipements...);
- la structure *Projets urbains Devillers associés* (SARL) spécialisée - comme son nom l'indique - dans le domaine du projet urbain. Elle mêle des champs d'interventions complémentaires que sont l'urbanisme, le paysage, les espaces publics ou encore les infrastructures urbaines.

¹ Source de la photographie : blog de Vincent Pfrunner, <http://pfrunner.wordpress.com/2000/11/16/30/>, consulté le 15 juin 2010

² Qu'il traduira, d'ailleurs, pour les éditions du Linteau : 1996, *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens*, 1955-1974.

³ Site : <http://www.agencedevillers.com/flash/index.html>

*Quelques réalisations architecturales et urbaines
emblématiques*

Architecture	Projets urbains	Infrastructures urbaines
- immeuble des AGF, boulevard des Italiens à Paris (1994) ; - ensembles de logements à Vitry-sur-Seine (1999) ; - Centre de Recherche Européen pour Saint-Gobain à Cavaillon (2002) ; - lotissement dense de maisons individuelles à Saint-Jacques-de-la-Lande, Ille-et-Vilaine, (2003) ; - 110 logements locatifs sociaux, Saint-Denis (2007).	- plaine de Saint-Denis ; Montreuil ; Vigneux (1991) ; - ZAC Paris Rive-Gauche, secteur Austerlitz (1995) ; - architecte coordinateur du quartier Austerlitz Nord, ZAC Paris Rive Gauche (1995) ; - Marseille Euroméditerranée, projet Littoral (1997) ; - aménagement des terrains Renault à Boulogne-Billancourt, secteur du Pont de Sèvres (2001) ; - plan urbain de la ZAC de Bonne, Grenoble : reconversion urbaine de l'emprise militaire de la caserne de Bonne (2002) ; - immeubles de bureaux <i>Le France</i> et <i>Le Seine</i>, ZAC Paris Rive Gauche (2005) ; - architecte en chef de la ZAC Bon Lait à Lyon (2004 – 2012).	- parking République, Saint-Denis (1983) (Prix de l'Équerre d'Argent en 1984) ; - couverture A6b, infrastructures et espaces publics d'Euroméditerranée, Projet Littoral (1997) ; - boulevard Sud à Saint-Denis de la Réunion (1997) ; - aménagement urbain de l'extension de la Ligne 3 du tramway d'Île-de-France entre Porte d'Ivry et Porte de Charenton (2007).

- Recherche et diffusion de la culture architecturale et urbaine

De 1972-1974, il est chercheur à l'Institut d'Études Architecturales et Urbaines. Dans les années qui suivront, parallèlement à son activité de praticien, il poursuivra ses recherches et publications. Dans un travail de recherche fondamentale d'histoire urbaine mené sous la direction de Bernard Huet, et dans un souci de s'intéresser non pas à l'architecture monumentale mais au contraire à l'architecture "ordinaire" et populaire, témoignant d'un souci marqué pour les dimensions socio-urbaines¹, il s'intéresse à la ville du Creusot.

Par la suite, il s'intéressera plus spécifiquement à la question du projet urbain. Il développera sa réflexion dans de nombreux articles². Sa conférence sur cette question au Pavillon de l'Arsenal en 1994 rencontrera un écho très important dans le milieu. Elle participera à la sacralisation de la notion de projet urbain et lui vaudra notamment d'animer de 1995 à 2000, l'Atelier National Projet Urbain avec Ariella Masboungi au Ministère de l'Équipement³.

¹ « Bien sûr, l'originalité de la démarche est soulignée par le fait que l'architecte, cette fois, s'intéresse à l'usine, à la maison ouvrière, prenant pour objet d'étude une ville où l'architecture de prestige est inexistante, ou tardive et relativement dérisoire ; nous sommes loin de la monumentalité chère si longtemps aux historiens de l'art, et le parti pris est ici de considérer la totalité de la ville comme expression d'une civilisation fonctionnelle. Surtout, la lecture ne s'arrête pas au regard extérieur et à l'inventaire des formes. Tout l'arsenal archivistique a été mis en œuvre pour parvenir à une interprétation de ces formes en fonction du destin économique et de la structure

sociale de la ville, de l'idéologie et de la pratique patronales appliquées à l'environnement de l'entreprise » (Devillers Ch., Huet B., 1981, *Le Creusot, Naissance et développement d'une ville industrielle, 1782-1914*, éd. du Champ Vallon, coll. milieux, p.6.)

² Notamment en 1994, « *Le projet urbain* », in *Conférences Paris d'architectes, 1994 au pavillon de l'arsenal*, 1^{ère} éd. 1994, (2^e éd. 1996), éd. du Pavillon de l'Arsenal, coll. Les minis PA n°2, 71p.

³ « Le projet urbain est une pensée du flux et de la fondation », in *Projets urbains en France*, Masboungi (2002).

- ***L'enseignement***

Il semble possible de distinguer deux grandes phases du point de vue de son activité d'enseignement :

- de 1984 à 1990 : interrompant sa pratique professionnelle, il enseigne alors à plein temps en concentrant plus particulièrement sa réflexion sur l'analyse de l'architecture moderne. Il est professeur à l'École d'architecture de Nancy et de Paris-Tolbiac et donne des cours dans les universités de Genève, Harvard, Barcelone, Kentucky Fall et Toronto.
- de 1995 à 1999 : dans le cadre d'une chaire de composition urbaine, il enseigne à l'École Nationale des Ponts et Chaussées.

Distinctions : marques de la reconnaissance

Son œuvre a été couronnée par plusieurs prix :

- 2006 : Prix de la Biennale de l'Habitat Durable
- 1998 : Grand Prix de l'Urbanisme et de l'Art Urbain
- 1994: Médaille d'Argent de l'Académie d'Architecture
- 1993 : Grand Prix du Projet Urbain (Le Moniteur) pour la Plaine Saint-Denis
- 1984 : Équerre d'argent (Parking des Chaumettes à Saint-Denis).

Bruno Fortier¹

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Né le 29 juillet 1946.

Formation :

Il a fait ses études secondaires puis d'architecture à Paris Arts de Paris et obtient son diplôme au milieu des années 1970. Il travaille ensuite durant quatre ans dans une « *agence d'ailleurs tout à fait étonnante [...] chargée de la grande "rénovation" du 13^e arrondissement* »².

1^{ère} période : diffusion de la culture architecturale et urbaine : la recherche

Succède ensuite une période dédiée à la recherche : il obtient un poste à l'Institut de l'Environnement (structure de recherche créée par Malraux, qui n'existe plus aujourd'hui), puis travaillera ensuite à l'IFA, l'Institut Français d'Architecture. Parallèlement, il suit les cours de Michel Foucault au Collège de France. Il participera d'ailleurs avec lui à un travail de recherche collectif sur les hôpitaux qui les analyse dans une perspective historique et sera publié sous le titre *Les machines à guérir : aux origines de l'hôpital moderne*³. Ses recherches s'attachent à décrypter les logiques des

formes urbaines dans toute leur complexité et notamment celle de la capitale, par une entrée principalement historique. Dans le cadre de l'exposition permanente du Pavillon de l'Arsenal « Paris, la ville et ses projets » inaugurée le 13 décembre 1988, il réalise avec Jean-Louis Cohen un travail qui sera publié dès 1988 aux éditions Babylone. L'*Atlas de Paris* sort en 1989. L'exposition à l'Institut Français d'Architecture *l'Amour des villes* et l'ouvrage éponyme qui en sera tiré publié en 1995 constituent une autre contribution de Bruno Fortier à l'histoire des formes urbaines. Comme les travaux du groupe de Versailles (autour de Philippe Panerai, Jean Castex, Jean-Charles Depaule), ceux de l'équipe rassemblée autour de Michel Foucault et dont fait partie Bruno Fortier⁴, sont particulièrement représentatifs de la naissance de la recherche architecturale au milieu des années 1970. Ils témoignent d'une attention constante à la question de la qualité architecturale, l'architecture urbaine, mais aussi au patrimoine et à l'histoire, non sans d'ailleurs une certaine « *obsession* » du passé, comme le note Jean-Louis Violeau (2005, p.372).

C'est finalement le manque de moyens et l'obligation qui en découle d'une recherche à petit budget (en quête permanente de financeurs pour les expositions et travaux de recherche) qui le conduisent à mettre fin à cette étape et à intégrer l'École d'Architecture de Belleville.

2^e période : le praticien :

Parallèlement à cette activité, il se lance aussi dans les concours et gagne, avec Italo Rota, celui de l'aménagement du centre de Nantes autour de l'Île Feydeau, du cours des 50 otages avec le tramway (1990-2001) qui marque le début de sa carrière de praticien.

Il condamne fermement la pensée de Rem Koolhaas et des tenants de « *la ville émergente* » qui s'attachent à célébrer « *la plénitude de la ville contemporaine* », sans pour autant envisager un simple retour à la ville traditionnelle⁵. Son action sur la ville est pensée sur le modèle de la réparation, du travail sur l'urbanité, comme il l'explique lui-

¹ Fiche réalisée à partir des informations recueillies en entretien le 7 juin 2008, complétées avec celles de l'article que lui consacre Antoine Loubière dans la revue *Urbanisme* à l'occasion de la remise du Grand Prix d'urbanisme (« Bruno Fortier, des deux côtés du miroir », *Urbanisme*, n°326, à partir d'un entretien avec Fortier le 13 août 2002) ainsi que l'ouvrage publié sous la direction d'Ariella Masbouni (2002, *Grand prix de l'urbanisme 2002, Bruno Fortier*, éd. Ministère de l'Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme et de la Mer, DGUHC, 65p.). Source de la photographie : <http://www.123people.com/s/bruno+fortier>, consulté le 15 juin 2010

² Fortier, 2002, in Masbouni (dir.) *Grand prix de l'urbanisme 2002*, éd. Ministère de l'Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme et de la Mer, DGUHC, p.13.

³ Foucault, M., Barret Kriegel, B., Thalamy, A., Fortier, B. (1979), Paris, Éd. Mardaga, 184p.

⁴ Aux côtés de J.M. Alliaume, B. Barret-Kriegel, F. Béguin, A. Demangeon, B. Fortier, D. Rancière, A. Thalamy.

⁵ « Oublier Koolhaas », *Techniques, Territoires et Sociétés*, n°35, pp.215-220.

même, « *j'aurais pu faire miennes [les devises] d'Antoine Grumbach : la ville qui se fait sur la ville, l'impureté acceptée, la dynamique du bricolage.* », de la lutte contre le « déficit d'urbanité » de certains espaces par un travail de renouvellement ou de régénération urbaine¹. Il s'inscrit donc dans une approche de l'architecture urbaine proche de celle de Christian Portzamparc - qui « *a une réelle réflexion sur l'articulation des tissus urbains et de l'architecture* » -, d'Henri Gaudin et Antoine Grumbach - qui s'efforcent de travailler « *sur la structure fine des villes, c'est-à-dire sur la manière de, de, bricoler, de s'insérer dans des tissus, de trouver des affinités avec* » le contexte ou encore l'« *attitude très pragmatique, très empirique, [d'Alexandre Chemetoff à l'Ile de Nantes] qui défend beaucoup l'idée que le projet ça n'existe pas, [qu'] il faut avancer pas à pas, il faut bricoler, etc. mais il fait ça intelligemment* » (entretien).

Pour ce qui concerne le volet urbanistique, il travaille sur des espaces urbains importants en élaborant le plan directeur des terrains Renault à Boulogne qui soulèvera la polémique², en travaillant à la reconversion des docks du bassin Vauban au Havre (1999-2004), en assurant par exemple la coordination du quartier Masséna Sud rue du Chevaleret à Paris³ (Tolbiac, ZAC Paris Rive gauche, 1995-2012), à l'aménagement du quartier de la porte d'Aix à Marseille (1996-2002), ou à celui du front de mer à Menton-Roquebrune-Cap-Martin (concours gagné en 2001). Il dirige actuellement les travaux d'aménagement du quartier Ivry port sud mais aussi du nord du quartier Mirabeau-Sémard. Enfin, pour ce qui concerne le contexte précis toulousain, Bruno Fortier a été lauréat du marché de définition de la ZAC Monge Croix-du-Sud à Toulouse Blagnac en 2004 sur la commune de Cornebarrieu (900 logements sur 65 ha) qui constitue, avec la ZAC Andromède, une des

opérations majeures d'urbanisme de l'agglomération toulousaine (toutes deux s'inscrivent dans le cadre du programme Aéroconstellation).

Concernant les espaces publics, il réalise les travaux d'aménagement de la Place de Verdun à Grenoble (2000) et de la Place Masséna à Nice (2007). Tout récemment à Toulouse, il remporte le concours pour le réaménagement d'une partie de la rue Alsace-Lorraine à Toulouse, une des artères du centre-ville (comprise entre Esquirol et la rue Lafayette, intégrant le square Charles de Gaulle, les rues du Poids de l'Huile et Lafayette). Les réalisations d'édifice l'occupent également comme par exemple les immeubles dans les ZAC parisiennes des Amandiers dans le 20^e (2000 : logements 33-35 rue des Partants) et la Moskowa dans le 18^{ème} (1996-2002 : réalisation de 37 logements au 46-48 rue Leibnitz, 9-13 cité Falaise, 4 rue Jean Dolfus), ou encore la réhabilitation et le travail sur l'éclairage du viaduc de Bir-Hakeim (1999-2000).

Distinctions : marques de la reconnaissance

Les deux versants de l'activité professionnelle de Bruno Fortier, la recherche et la dimension opérationnelle ont toutes deux été récompensées. Il a en effet obtenu le Grand prix de la Critique Architecturale en 1989 pour sa contribution à l'histoire des formes urbaines (exposition permanente du Pavillon de l'Arsenal, *l'Atlas de Paris* de 1989, *L'amour des villes* 1995 et l'exposition éponyme au l'Institut Français d'Architecture). En 2002, le Grand Prix National de l'Urbanisme vient couronner son "œuvre" et donc également son travail de praticien. En 2008, pour la place Masséna, la ville de Nice obtient une mention spéciale des Trophées de l'aménagement urbain⁴.

¹ Antoine Loubière « Bruno Fortier, des deux côtés du miroir », *Urbanisme*, n°326, à partir d'un entretien avec Fortier le 13 août 2002.

² Comme le souligne Antoine Loubière « *ce n'est pas trahir l'homme que de remarquer que [sa] vocation [de praticien] est parfois contrariée. On sait qu'il fut, dans le concours pour les terrains Renault, selon sa propre expression, "vague lauréat viré au bout de quelques mois"* » (« Bruno Fortier, des deux côtés du miroir », *Urbanisme*, n°326 à partir d'un entretien avec Fortier le 13 août 2002).

³ Travail qualifié par Antoine Loubière de « *couture urbaine par une politique d'infiltrations, d'escaliers, d'espaces verts* ». (Antoine Loubière « Bruno Fortier, des deux côtés du miroir », *Urbanisme*, n°326, à partir d'un entretien avec Fortier le 13 août 2002).

⁴ Un prix remis par le groupe Moniteur pour promouvoir les réalisations jugées exemplaires des communes ou groupements de communes en matière d'aménagement urbain.

Henri Gaudin¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né à Paris, le 25 septembre
1933

Formation

Henri Gaudin, a développé à de nombreuses occasions sa pensée sur l'espace et l'architecture. Il est par contre resté nettement plus discret sur sa trajectoire. Rares sont finalement les documents ou entretiens dans lesquels il délivre des informations factuelles sur sa vie et son parcours². Pour renseigner la période de sa formation, l'article écrit par François Chaslin apparaît donc d'un grand secours, le critique ayant réussi à recueillir quelques informations un peu précises :

« Gaudin avait opté pour la marine
marchande à la fin de son

adolescence afin d'échapper à son milieu familial. Il navigua durant trois années et entra en 1956 à l'atelier Arretche de l'École des beaux-arts, à l'instigation d'un cousin, l'inventeur Paul Arzens, auteur de nombreuses locomotives pour la S.N.C.F. et de quelques étranges voitures expérimentales.

Il sera le favori – le "poulain", dit-il du professeur, remportant divers prix et bourses qui financèrent notamment un voyage d'étude aux États-Unis au cours duquel il découvrit les artistes new-yorkais. Il travailla quelques temps, vers 1968, dans l'agence américaine de Harrison et Abramovitz et, à son retour à Paris en 1969, se fit embaucher, grâce à Louis Arretche, au sein de l'A.P.U.R., l'atelier parisien d'urbanisme qui venait d'être créé. Il y restera quatre ans. Assez étranger à cet univers technocratique, il assista néanmoins aux remous de l'époque pompidolienne et à la lente montée de la culture urbaine. »

Il est important peut-être de souligner que c'est donc tardivement, à 33 ans, qu'il obtient son diplôme d'architecture. Par ailleurs, ces années de formation à l'architecture correspondent à celles des grands chamboulements qui vont conduire à la réforme de l'enseignement de l'architecture, à la mort de l'École des Beaux-Arts, et la création des U.P. Dans un entretien accordé à Jean-Pierre le Dantec qui alimente sa propre mythologie, Henri Gaudin précise *a posteriori* la manière dont il perçoit son positionnement :

« si je n'ai pas été étranger aux "événements", je n'y ai pas participé, ou si peu. En réalité, le sociopolitique était pour moi étranger, du moins de façon directe [...] si j'adhérais dans mes couches profondes au mouvement de 68, j'étais convaincu que la plus haute critique que je pouvais porter à la société serait mon architecture »³

Une comparaison des deux citations, celle des données factuelles recueillies par Chaslin - qui correspondent à celle d'un parcours classique de « prétendant » (Biau, 2000) dans le système Beaux-Arts - et celle de l'auto-description de sa position

¹ Cette notice biographique a été réalisée à partir des sources suivantes :

- François, Chaslin « Henri Gaudin », *Encyclopedia Universalis* (version électronique 2007).

- Jean-Pierre le Dantec, 1984, *Enfin l'architecture. L'histoire d'un renouveau*, Autrement, 255p.

Source de la photographie : <http://www.webmanagercenter.com/management/article.php?id=28159>, consulté le 15 juin 2010.

² Impossible par exemple, malgré mes nombreuses sollicitations, d'obtenir la moindre information sur des données biographiques précises au cours de l'entretien que j'ai réalisé avec lui (et qui a pourtant duré presque deux heures). Refusant toute perspective biographique, Henri Gaudin détourne systématiquement les questions relatives à son parcours. Il se réfugie derrière la problématique de l'indicible, et du mystère entourant la vie de l'artiste et son œuvre sous-entendant que toute tentative de reconstitution du parcours, tout récit de vie ne seraient que pâles et incomplètes reconstitutions au regard de la complexité et du mystère de la construction d'une œuvre : « je ne sais rien de ma vie », « je n'en sais rien ce que je suis », « après tout, on ne sait pas grand-chose de soi-même » (entretien). Henri Gaudin se fait ainsi l'un de ces « défenseurs de l'inconnaissable » qu'évoquent Pierre Bourdieu lorsqu'il souligne la difficulté de travailler sur l'œuvre d'art qui, du fait d'une supposée transcendance, serait censée échapper à l'analyse sociologique perçue d'ailleurs comme une « menace [pour] "le créateur" [...] dans [sa] liberté et [sa] singularité » (Bourdieu, 1998, pp.12-14).

Au final, c'est en effet peut-être François Chaslin qui arrive à recueillir le plus de détails biographiques dans l'article qu'il rédige pour l'*Encyclopedia Universalis*, peut-être en raison de sa position importante de critique ainsi que du prestige du contexte de publication de cet article.

³ Le Dantec Jean-Pierre, (1984), *Enfin l'architecture. L'histoire d'un renouveau*, Paris, Autrement, p. 223-224.

durant ces années, conduit à constater un certain hiatus (qui explique peut-être que certains observateurs soient allés jusqu'à qualifier le personnage d'« opportuniste »). Sans rentrer plus en avant dans la polémique, l'analyse de sa formation peut se clore sur le constat d'un certain contraste entre le positionnement conforme à la logique et à la trajectoire du « prétendant » (Biau, 2000) dans le système Beaux-Arts (qu'il a suivi à l'époque où il était dans le système de formation) et ses prises de positions ultérieures une fois cette école emportée par la critique et remplacée par un autre système d'enseignement. Prises de positions qui reposeront alors sur la défense fervente d'une architecture urbaine prônée par la jeune génération contestataire de 68 et sur la critique d'une école dont il se réjouit aujourd'hui de la disparition en en regrettant l'inculture profonde¹. Ce rapport quelque peu ambigu à l'histoire houleuse de l'architecture et de son enseignement autour de l'année 68 conduit Jean-Louis Violeau à proposer une définition très elliptique du personnage dans une citation dont il faut souligner l'implicite des deux premiers adjectifs : « *inclassable, rénovateur brillant et charismatique d'une tradition – "beaux-arts" – mais sur son versant "inspiré" et poétique* [je souligne] » (2005, p.309).

Principes sur lesquels repose sa pensée

Sa pensée sur l'architecture de la ville et plus largement de l'espace apparaît au premier abord très complexe. Cependant, une analyse un peu approfondie permet de dégager quelques grands principes récurrents que l'on retrouve notamment dans chacun de ses ouvrages.

- L'ouverture interdisciplinaire

Une pluralité de domaines artistiques et de disciplines est mobilisée pour construire sa réflexion. Cet éclectisme recouvre des domaines aussi variés que la poésie, la littérature, la philosophie, la psychiatrie, la psychanalyse, la théologie, l'histoire, la peinture pour n'en citer que quelques-uns et conduit François Chaslin à le

¹ « j'ai fait l'Ecole des Beaux-Arts et heureusement qu'elle a sauté parce ce que c'était une des écoles les plus incultes qui soit » (entretien réalisé le 10 juin 2008).

qualifier d'« espèce de monstre ruisselant de science, de jeux de mots, de références littéraires », d'« homme extrêmement littéraire » (entretien, 2008). Nombreux sont d'ailleurs ceux qui lui font le compliment de le définir comme « écrivain »², ou « personnage extrêmement littéraire » (Chaslin, entretien) du fait de son style d'écriture mais aussi de sa familiarité avec un poète comme André du Bouchet qui alimente tout particulièrement sa pensée sur l'espace. Enfin, les confrères ou critiques évoquent presque tous également en entretien les discussions littéraires qu'ils ont pu avoir avec Henri Gaudin³.

- L'oxymore comme figure de prédilection

Si sa pensée est souvent considérée comme complexe, c'est peut-être en partie parce qu'elle se construit sur une alliance d'éléments contraires et est traversée par des tensions dialectiques. Henri Gaudin use et abuse en effet des oxymores, des paradoxes, des antithèses, figures par excellence de l'association des contraires. Loin de redouter les contradictions, il se plaît au contraire à tirer parti de leur affrontement : le dehors et le dedans, l'ombre et la lumière, le plein et le vide, le positif et le négatif, etc. Il défend l'idée d'une architecture fondée sur la réconciliation des pleins et des vides, « *scell[ant] l'alliance du dedans et du dehors* » (1984, p.10), d'une architecture accueillante et d'une ville ayant pour modèle de construction « *le labyrinthe* », symbole de la complexité (et, par là-même, parfait ambassadeur d'une pensée méandreuse), plutôt que « *la cabane* » et sa simplicité enfantine, caricaturale (1984). La ville rêvée par Henri Gaudin - et qu'il donne comme horizon même de sa pratique professionnelle - est faite « *des ruses d'espaces, du parcellaire touffu, où l'expérimentation se donne libre cours dans une règle du jeu communautaire, en déployant pleins et vides, où les maisons se chevauchent, où l'on déploie des trésors de pensée pour attraper la lumière, contourner, piéger l'espace par des tracés obliques, des retournements, où l'on se souciait de beauté et d'usages, pour tout dire d'"Habiter", et non de décor, de substitut, trompe-l'œil, prothèse ou à la place* » (1984, p.196).

² Voir les propos de Bruno Fortier lors de l'entretien réalisé le 7 juin 2008, ou Paul Virilo qui écrit par exemple « *Henry Gaudin n'est pas un architecte qui écrit, mais plutôt un écrivain, un homme de lettres qui bâtit avec le béton, la pierre ou les mots* », quatrième de couverture de *Seuil et d'ailleurs* (Gaudin, 2003).

³ Que sont François Chaslin, Roland Castro, Christian Devillers, Jean-Paul Dollé ou encore Jean-Pierre le Dantec.

- Un certain héritage beaux-arts ?

Une des plus grandes spécificités d'Henri Gaudin est peut-être l'importance accordée à la question du regard et sa pratique insatiable du dessin et de la peinture dont témoignent ses très nombreux carnets et peintures.

Diffusion de la culture architecturale et urbanistique, enseignement

Bien qu'il dise être resté en marge du monde l'architecture et de l'urbanisme (comme d'ailleurs paradoxalement la plupart de ses confrères appartenant au *star-system*), Henri Gaudin a largement participé au débat sur l'architecture et la ville à la fois destiné au grand public (presse nationale, également télévision¹ ou radio) mais aussi plus spécifiquement aux professionnels de l'urbanisme et de l'architecture notamment par sa présence à certains grands événements².

C'est cependant certainement dans ses ouvrages qu'Henri Gaudin a développé le plus à loisir ses réflexions sur l'espace et l'architecture. Ce sont ainsi succédés : *La Cabane et le labyrinthe* (1984, éd. Mardaga), *Seuil et d'ailleurs*, (1992, éd. du Demi-Cercle, réédition en 2003, éd. de l'imprimeur), *Considérations sur l'espace* (2003, éd. du Rocher).

Il a enfin également été enseignant à l'École d'Architecture de Versailles.

¹ Il est l'un de ceux sur lesquels le plus de documentaires destinés à la télévision ont été réalisés avec par exemple :
- Deschamp, J. (1986), (réal.), *L'espace d'un regard* INA, La Sept (prod.), 50mn.

- Kovacs, Y. (1990), *Henri Gaudin, architecte*, série « Enquête au musée », FR3, 13mn.

- Terzieff, C., Carrière R. (2000), *Le Stade Charléty et la Fondation Cartier*, coll. « Faits d'architecture », Galilée, Arts plastique n°8, centre national de documentation pédagogique, la 5^e, 13mn.

- Horn O. (1996), *Paris, le Stade Charléty* coll. "Architectures", 26mn.

² Tels que la série de conférences *Les Passerelles dans la ville* organisée à l'Ecole d'Architecture de Paris-la-Villette en 1998, ou encore la conférence Permanente sur l'Aménagement et l'Urbanisme d'Aquitaine, donnée à l'Ecole d'architecture de Bordeaux en 1987.

Pratique opérationnelle

1973 correspond à l'année de sa première réalisation : deux écoles à Souppes-sur-Loing sont réalisées en collaboration avec Charles Maj. Comme le souligne François Chaslin « *les travaux qui le [font] accéder à la notoriété [ont] pour terrain le logement social et les sites désespérément vierges, comme c'était souvent la règle en France dans les années 1960 et 1970* ». Suivent les opérations d'Elancourt-Maurepas (1981), d'Évry-Couronnes (1985), de l'Isle-d'Abeau (1990) puis de Villejuif (1993). Cette première phase de productions est « *marquée par la pensée modulaire, répétitive et systématique des années 1970* », mais ces réalisations possèdent néanmoins des « *qualités urbaines et [révèlent] l'originalité d'une esthétique teintée de sensualisme* » et témoignent donc ainsi de « *l'idée que l'architecture et l'urbanisme ne constituent qu'une même discipline* »³.

Succède ensuite une période consacrée aux grands équipements culturels et au logement avec des opérations emblématiques telles que :

- 1989 : le centre d'archives dans le 19^e (18, bd Sérurier) ;
- 1994 : le Stade Charléty et la Maison du Sport avec son fils Bruno Gaudin dans le 13^e ;
- 2000 : l'École Normale Supérieure à Lyon avec son fils Bruno Gaudin. Cette école est leur plus importante réalisation provinciale. Ils confectionnent les deux bâtiments de cette Grande École (école et logements par Henri Gaudin, bibliothèque, restaurant par Bruno Gaudin) ;
- 2000 : la transformation du musée Guimet dans le 16^e là encore avec Bruno Gaudin (6 place d'Iéna) ;
- 2003 : le centre culturel Cœur de Ville dans le Nord-est de la Région parisienne ;
- 2005 : la Cité de la musique et de la Danse à Strasbourg ;
- 2007 : la réalisation de logements dans le quartier Masséna Nord (ZAC Paris Rive gauche) dans le 13^e.

³ Chaslin, F., « Henri Gaudin », *Encyclopedia Universalis* (version électronique 2007).

Distinctions : marques de la reconnaissance

Là encore, les déclarations d'Henri Gaudin sur sa marginalité sont contredites par différents indices de sa notoriété. Par exemple :

- Lors des entretiens avec ses confrères, il est très souvent cité par les architectes en réponse à la question « *quels sont selon vous les "grands" architectes-urbanistes contemporains actuels ?* ». Ce qui tendrait à confirmer l'analyse que proposait déjà en 1984 Jean-Pierre le Dantec lorsqu'il déclarait « *il n'est aucun architecte, peut-être, dans la "nouvelle génération", qui soit moins contesté que lui : son nom fait l'unanimité des clans et des courants* » (1984, p.214).

- Figure majeure de l'architecture en France il cumule également des indices plus factuels de la reconnaissance tels que les grands prix : Grand Prix d'Architecture en 1989 (distinction qu'il refuse¹) et Grande médaille d'or de l'Académie d'Architecture en 1994, Prix de l'Équerre d'argent en 1986 pour l'ensemble des logements sociaux d'Évry Courcouronnes et en 1994 pour le stade Charléty réalisés avec Bruno Gaudin.

¹ Son refus s'explique par le fait que, contrairement à l'usage, le jury (dont Jean Nouvel faisait partie), entendait lui faire partager le prix avec André Wogenscky, ancien assistant de Le Corbusier.

Bernard Huet¹

Droits de
diffusion en
ligne non acquis

Né en 1932 à Quinhon au Vietnam.

Bernard Huet a occupé une place prépondérante dans le paysage de l'architecture, à partir de la fin des années 1960, et jusqu'à sa mort en 2001. Sa critique exigeante, et

plus largement la réflexion intellectuelle qu'il a menée sur l'architecture et la question urbaine, mais aussi son rôle dans l'enseignement de l'architecture, ainsi que de ses réalisations expliquent son rôle clé dans cet univers professionnel. Pour la « *génération 68* » à laquelle il va en partie servir de guide, il symbolise l'intellectuel abouti.

Formation

Bernard Huet fait ses études d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il est diplômé tardivement, en 1963. C'est en réalité une formation plurielle, riche et solide que va se construire Bernard Huet. En effet, parallèlement à l'École des Beaux-Arts, il suit les cours de Jean Prouvé aux Arts et Métiers et ceux, très théoriques et critiques, d'Ernesto Rogers au Politecnico de Milan. Il passera trois ans dans l'agence de Michel Ecochard avant de partir en 1963 à Philadelphie, suivre l'enseignement de Louis Kahn et de Robert Le Ricolais. De nombreux voyages à l'étranger et une observation des villes étrangères viendront compléter cette formation

¹ Cette notice biographique a été réalisée à partir des informations recueillies principalement au travers des sources suivantes :

- Lucan, J. (1996), « Bernard Huet », *Dictionnaire de l'Architecture du XX^e siècle*, Paris, Hazan, IFA, p.413-414.
- Texier, S., (édition électronique 2007), « Bernard Huet », *Encyclopaedia Universalis*.
- Violeau, J.L. (2005), *Les Architectes et mai 68*, éd. Recherches, 471p.
- Devillard, V. et Jannière, H. (édition électronique 2007), « Critique architecturale », *Encyclopedia Universalis*, p.7.

Source de la photographie : <http://www.batiactu.com/edito/deces-de-l-architecte-bernard-huet-10638.php>, consulté le 15 juin 2010.

initiale. Révolté contre le système de l'enseignement de l'architecture façon Beaux-Arts, il déstabilisera l'organisation de l'Atelier Arretche dans lequel une place d'assistant lui avait été proposée, en remettant en question la préséance du Patron².

Diffusion de la culture architecturale et urbaine

Caractérisée par un fort souci théorique³ et une véritable culture intellectuelle, la pensée de Bernard Huet va contribuer à asseoir les bases d'une architecture urbaine et participer ainsi au renouvellement profond de la pensée sur l'architecture. Reposant sur une critique de l'architecture et de l'urbanisme modernistes, elle se nourrit des influences italiennes et de la pensée de Louis Kahn. Elle s'appuie aussi sur une forte ouverture interdisciplinaire (notamment sur la sociologie urbaine et les enseignements d'Henri Lefebvre). C'est au travers de deux activités principales que sa pensée va se diffuser dans le champ de l'architecture : l'enseignement et la critique.

- L'enseignement et la recherche

Adoptant la position du « *jeune enseignant contestataire* »⁴ et le rôle de « *passer* » (Violeau

² C'est comme « *trajectoire en rupture* » que Jean-Louis Violeau analyse les premières années du parcours de Bernard Huet jusqu'en 1968 en résumant : « *refus d'une affiliation "sereine" comme assistant chez Arretche, refus d'une affiliation qui fut celle par exemple d'Henri Bourdon, deuxième second Grand Prix de Rome en 1953, élève de Gromort, puis d'Arretche, et enfin assistant de ce dernier ; collaboration avec Ecochard ; amitié avec Paul Bossard ; diplôme tardif, en 1963, précédé de voyages en Italie, chez Ernesto Rogers et en Amérique du Nord, chez Kahn, tous deux proches du Team Ten et surtout tous deux acteurs essentiels de la crise des CIAM et du rejet des principes fonctionnalistes de l'urbanisme hérité de la Charte d'Athènes au tournant des décennies 1950-1960* » (2005, p.129).

³ Comme en témoigne par exemple son célèbre et polémique article « *Formalisme-réalisme* », *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, avril 1977.

⁴ Comme le souligne Jean-Louis Violeau, il fait en effet partie de ces « *"jeunes" enseignants [qui] se sentent objectivement plus proches des étudiants que des*

2005, p.136, 209) pour la jeune génération alors en formation¹, il participe à la remise en question du système d'enseignement académique de l'architecture de l'École des Beaux-Arts qui, après sa disparition, sera remplacée par celui des Unités Pédagogiques. Avec la création de l'Unité Pédagogique d'architecture 8 en 1969 (future École de Belleville), il propose un renouvellement profond de l'enseignement sur l'architecture en affirmant l'importance d'une architecture consciente de son ancrage dans un système d'acteurs complexe et d'une réflexion sur la question des formes urbaines. S'appuyant sur une collaboration étroite avec certains enseignants de l'Institut d'Études et de Recherche en Architecture et Urbanisme (IERAU), de Nanterre et de l'UP8, il organise également des séminaires estivaux destinés à familiariser les étudiants aux principes de l'architecture urbaine. Conjointement à la création de l'UP8, il met en place un laboratoire de recherche (l'actuel I.P.R.A.U.S. : Institut Parisien de Recherche : Architecture Urbanistique et Société).

Ainsi, par le biais de son investissement dans l'enseignement et la recherche, il participe largement à former toute une génération d'étudiants pour certains desquels il continue d'ailleurs de représenter le maître inégalé. Alors que Christian Devillers souligne son rôle, à la fois dans la constitution du mouvement de l'architecture urbaine, mais aussi dans la filiation qui le relie à Louis Khan (qui, rappelons-le a profondément influencé sa pratique architecturale)², Philippe Panerai rappelle encore aujourd'hui : « Bernard Huet [...] était un peu plus âgé que moi, que nous, et [...] était un peu avancé intellectuellement sur nous, sans aucun doute, sur beaucoup de gens » (entretien).

¹ C'est notamment la présence dans le système d'enseignement de l'École des Beaux-Arts de ces jeunes enseignants qui conduit Jean-Louis Violeau à soutenir la thèse que « Mai 68 n'a rien inventé » : « C'est précisément à cause du caractère commun de ce travail mené avant mai 68 entre étudiants et "jeunes" enseignants à travers des affinités de positions et de dispositions et une communauté d'intérêts que les "événements" ne modifieront en rien le destin de l'École... parce que l'École a d'ores et déjà profondément changé [je souligne] » (2005, p.130).

² Entretien réalisé avec Christian Devillers le 2 juin 2008.

- **L'activité de critique : la direction de la revue L'Architecture d'Aujourd'hui de 1974 à 1977**

Sa nomination en 1974 comme rédacteur en chef de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* marque un nouveau temps fort de la diffusion des principes de l'« architecture urbaine ». Elle le propulse à la tête de la « revue la plus ancienne et la plus prestigieuse » tout à la fois « institutionnelle, très établie, très diffusée » (Violeau, 2005, p.401 402) dont il va profondément renouveler le contenu théorique

Il touche ainsi non plus seulement un public étudiant, mais aussi plus largement ses confrères, ainsi que les différents acteurs de l'architecture et de l'urbanisme. Comme le précise Jean-Louis Violeau, « Huet a tenu une position essentielle dans la légitimation d'une génération [...] certaines des idées qui ont traversé les colonnes de la revue sont entrées en résonance directe avec la politique du patrimoine que tentait alors de mettre en place Michel Guy » (2005, p.401).

Ses éditoriaux sont pourtant virulents et défendent, comme l'explique Bernard Huet lui-même, l'idée d'une critique « partielle, passionnée, politique ; c'est-à-dire faite d'un point de vue exclusif, mais du point de vue qui ouvre le plus d'horizons »³. Ses contributions⁴ portent sur des sujets aussi différents que la critique des principes de l'architecture et de l'urbanisme modernistes, de l'architecture de promoteurs, de la conception démiurgique et artistique de l'architecte⁵, ou la promotion d'une

³ 1995, « Les Enjeux de la critique », in *Le Visiteur*, n°1, automne 1995, cité par Valérie Devillard et Hélène Jannière, « Critique architecturale », *Encyclopédie Universalis*, édition électronique 2007, p.7.

⁴ Ces différents textes de 1970-1980 sont regroupées dans une anthologie : *Anachroniques d'architecture*, (1981, Bruxelles, AAM éditions, 179p.). Au regard des textes produits par les architectes s'inscrivant plus ou moins dans la mouvance de l'architecture urbaine depuis une trentaine d'années, l'excellence de la pensée développée par Bernard Huet apparaît dans toute son ampleur, au point que l'on est en droit de se demander si ces textes postérieurs n'en sont pas parfois que de mauvaises imitations.

⁵ Ce qui conduit Jean-Louis Violeau à le qualifier d'« étonnant "sociologue de la profession" qui n'hésite pas à dévoiler les rouages d'un monde dont il a en charge alors la plus prestigieuse revue », ses écrits « sont autant de textes à charge contre la "profession", contre son anti-intellectualisme, son manque de culture et son affairisme. » (2005, p.366).

pratique architecturale urbaine¹ de qualité, le souci du contexte et d'une articulation avec le passé. Avec Bernard Huet et son approche marxisante, *L'Architecture d'Aujourd'hui* devient ainsi un temps l'un des principaux lieux de débats et de polémiques de l'époque en « mett[ant] en correspondance le courant italien typomorphologique et sa branche française naissante » (Devillard, Jannière, 2007, p.7)². Cependant, son opposition à l'Ordre des architectes et les difficultés qu'elles lui valent le conduisent à démissionner en 1977.

National de l'Urbanisme et de l'Art Urbain lui est également décerné. Enfin, un an avant sa mort, en 2000, ses amis, confrères et élèves lui ont rendu hommage dans un recueil de textes intitulé *L'Architecture et la ville. Mélanges offerts à Bernard Huet* (2000, Paris, éd. Du Linteau).

Pratique opérationnelle

À partir des années 1980, Bernard Huet se concentre plus spécifiquement sur le projet architectural et urbain, appliquant ainsi les principes d'une architecture urbaine et d'urbanisme de qualité. Après la construction en 1988 d'un ensemble de logements à Reims, il réalise des aménagements d'espaces publics parisiens tels les abords de la Rotonde de la Villette, place Stalingrad (1989), l'avenue des Champs-Élysées (1990-1994), la clôture de la place Lachambeaudie dans le quartier de Bercy par la construction d'un immeuble discret de bureaux, le travail sur un parc sur le site des anciens chais. Il participe également à plusieurs aménagements d'espaces publics à Brest, Albi, Amiens ou Triest en Italie.

Distinctions : marques de la reconnaissance

Bernard Huet a obtenu le Grand Prix de la Critique Architecturale en 1983. En 1993, le Grand Prix

¹ En 1975, il propose ainsi un article élogique sur les projets des, alors tous jeunes architectes, Roland Castro, Christian Devillers, Yves Lion, Christian de Portzamparc pour la septième session du PAN (Programme d'Architecture Nouvelle) dont il est d'ailleurs membre du jury « Voila l'avant-garde », *Architecture d'Aujourd'hui*, n°179, mai-juin 1975.

² Cette analyse est confortée par la conclusion de Jean-Louis Violeau : « Si l'on définit une revue comme le lieu où s'entrecroisent la compétence, l'engagement et la controverse, alors l'Architecture d'aujourd'hui de Bernard Huet est une revue, en majesté » (2005, p.400)

David Mangin¹

Droits de diffusion
en ligne non
acquis

Né en mai 1949 à Paris.

Formation

Il commence ses études à l'École d'Architecture de Paris-Belleville après mai 68 et obtiendra son diplôme en 1976. Il dit à propos de sa formation, avoir « *été plongé* »² dans l'effervescence intellectuelle d'une époque caractérisée par les contestations radicales de l'architecture académique enseignée par l'École des Beaux-Arts, et une pensée de l'architecture influencée par la sociologie urbaine (notamment d'Henri Lefebvre), les Italiens et les Catalans et un souci particulier pour la question de la ville (architecture urbaine).

Activité professionnelle

- Une première expérience concernant la pratique opérationnelle de l'architecture et de l'urbanisme

Les années s'écoulant de 1978 à 1981 sont, pour Christian Devillers, celles d'une première expérience professionnelle formatrice à l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA), aux côtés d'Henri Ciriani, mais aussi Bernard Huet et Philippe Panerai, avec lesquels il explique avoir « *eu beaucoup de contacts [...], en gardant une certaine indépendance d'esprit* » (2006, p.89). À partir de 1981, il arrête pour un temps la pratique opérationnelle, pour se consacrer à l'enseignement et à la recherche.

Recherche et diffusion de la culture architecturale et urbaine

- L'enseignement

- Dans les années 1980, il enseigne à l'École d'Architecture de Versailles et milite pour les Ateliers Publics d'Architecture et d'Urbanisme (APAU).
- Il devient Président du conseil d'administration de l'École d'Architecture de Versailles et participe à la fondation de la revue eaV.
- Dans le cadre du master « Aménagement et maîtrise d'ouvrage urbaine » (AMUR) de l'École Nationale des Ponts et Chaussées (ENPC) et à l'École d'Architecture, de la Ville et des Territoires de Marne-la-Vallée, il enseigne le projet urbain et s'intéresse notamment aux conséquences du développement endémique des transports individuels sur l'aménagement des périphéries de villes. Grâce aux partenariats créés par la Cité Descartes. Il donne aussi des cours communs, notamment pour les quatre années d'architecture et le département « Ville environnement transport » de l'ENPC.
- De 1995 à 2000, il est professeur d'« Urban design » à Taiwan.

- La recherche

Il rédige, en collaboration avec Philippe Panerai et Jean Castex (qui enseignent avec lui à l'École d'Architecture de Versailles) un rapport sur la question du projet urbain. Ce rapport achevé en 1988, sera publié en 1999, dans un genre proche du traité d'urbanisme et propose une série de constations et de propositions tournées vers la dimension opérationnelle du projet urbain.

Par la suite, regrettant la tonalité pessimiste du constat d'une situation jugée inéluctable par les rares travaux sur la question, David Mangin principalement investit la question des périphéries en tentant de s'en saisir à la fois dans une démarche analytique, mais aussi en proposant des pistes de solutions opérationnelles. Ses travaux de recherche visaient donc à « *énoncer les logiques territoriales et économiques en mélangeant les enquêtes de terrain, l'histoire des doctrines urbaines et les méthodes d'analyse urbaine* » (2006, p.90). Analysant trois principaux objets (les infrastructures

¹ Fiche réalisée principalement à partir des informations recueillies dans l'entretien de David Mangin réalisé par Eric Charmes et Benjamin Pradel : « Les flux, l'architecture et la ville », *Flux*, n°63-64, janvier-juin 2006 et lors de l'entretien que j'ai réalisé avec lui en juin 2008.

Source de la photographie : agence SEURA : <http://www.seura.fr/>, consulté le 10 juin 2010.

² David Mangin, 2006, p.89.

routières, les stratégies de l'urbanisme commercial au sens large, et les acteurs de l'étalement urbain résidentiel), l'étude se focalisait sur le cas français, en l'enrichissant par l'éclairage des cas des périphéries de Singapour, du Caire, de Los Angeles ou encore de Chandigarh¹. Les principaux résultats de cette recherche sont publiés dans l'ouvrage : *La Ville franchisée, Formes et structures de la ville contemporaine*². Permettant de mettre en lumière la « nouvelle hiérarchie viaire induite par la voiture » ainsi que les « stratégies des différents acteurs par rapport à cela » (2006, p.90), et refusant le fatalisme d'une dépendance automobile maximale irrémédiable dans les périphéries, il propose comme solution le modèle de la « ville passante ». À l'opposé d'une logique sectorielle et d'environnements sécurisés - et afin de s'affranchir d'une dépendance complète à l'égard de l'automobile - le principe de la « ville passante » repose sur la mise en place d'un maillage continu de voiries secondaires permettant l'accès aux services quotidiens. L'ouvrage rencontre un grand succès auprès des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme et bénéficia également d'un accueil assez favorable dans le monde universitaire³. Il fait désormais référence sur la question.

Grand passionné de dessins, certains de ses carnets de croquis ont été exposés et publiés (*Au Moniteur*, dans la revue *Urbanisme*⁴) accompagné d'un texte de Thierry Paquot.

Enfin, il a soutenu récemment, en 2007, une thèse sur travaux sous la direction de Thierry Paquot à l'Institut d'Urbanisme de Paris de l'Université de Paris-Val-de-Marne. Intitulé *Du projet urbain au projet de territoire : à propos des formes contemporaines de l'urbanisation*, ce travail faisait état de l'ensemble de ses réflexions et recherches sur la question du projet urbain.

Pratique opérationnelle

Il intègre l'agence SEURA⁵ (Société d'Études d'Urbanisme et d'Architecture) en 1983 et en devient l'un des trois associés, avec Florence Bougnoux et Jean-Marc Fritz. En plus d'activités « classiques » d'architecture et d'urbanisme (telles que le projet urbain, l'espace public et les logements), cette agence d'une vingtaine de personnes s'est plus particulièrement spécialisée sur les équipements et projets d'interventions sur les grandes infrastructures⁶.

- Quelques réalisations

- 2006-2007 : le plan d'urbanisme de Sihanoukville ;
- 2003-2006 : l'aménagement d'une friche industrielle, Anzin ;
- 2003-2012 : l'aménagement du quartier des Halles, Paris.

Le projet d'aménagement des Halles lui donne l'occasion d'appliquer sa théorie de la « ville passante » en élaborant une proposition qui repose sur les principes suivants : un espace public de surface constitué par un jardin, une attention particulière aux flux (notamment par un travail sur l'accessibilité et l'intermodalité), un soin privilégié du rapport entre la banlieue et les Halles avec l'ambition d'en faire « la grande entrée de la région sur Paris » (2006, p.95). Les forts enjeux d'aménagement, la charge symbolique colossale qui pèsent sur cet espace et le souvenir douloureux de l'opération précédente rendent toute action sur cet espace délicate. La concertation organisée par la Ville autour des différents projets proposés sur cet espace, puis le choix du projet Mangin ne manquent d'ailleurs pas de susciter une vive polémique⁷.

- 2001-2002 : l'étude de définition pour l'aménagement de la gare d'Austerlitz Sud, Paris ;
- 2002-2003 : l'étude de définition pour le projet "Seine-Arche", Nanterre ;

¹ Éclairage comparatif rendu possible par des enquêtes de terrain en partie financées par un poste de professeur invité à Singapour et par une aide du Plan Urbanisme Construction Architecture du ministère de l'Équipement de l'époque.

² *La Ville franchisée*, 2004, Éd. de la Villette

³ Si l'on en croit les nombreuses discussions que j'ai pu avoir sur cet ouvrage avec des représentants de ces deux groupes d'acteurs.

⁴ Les croquis de son voyage au Japon furent publiés dans le n° 345 d'*Urbanisme* accompagné d'un texte de Thierry Paquot, « Croquis, un voyage au Japon de David Mangin ».

⁵ Fondée par Alain Payeur.

⁶ Que l'on peut décliner en trois volets : « conception de nouvelles infrastructures pour des extensions urbaines dans les périphéries [...], reconversion et [...] requalification de grandes infrastructures ; [...] soit des problèmes de congestion et d'infra-architecture » (2006, p.92).

⁷ Dont la publication de l'ouvrage de Françoise Fromonot, paru en 2005, constitue un des temps forts (*La campagne des Halles., les nouveaux malheurs de Paris*, éd. Hazan).

- 2001-2005 : la rénovation du cours du chapeau rouge, Bordeaux ;
- 2000 : l'aménagement de la place des Buisses, Lille ;
- 2002 : l'aménagement du carrefour terminal de l'autoroute A7 et du boulevard Leclerc, Marseille ;
- 2003-2007 : la reconversion d'immeubles en logements sociaux, Paris ;
- 2000-2002 : les logements ZAC Alésia Montsouris, Paris ;
- 1998-2000 : la rénovation de la gare Denfert-Rochereau, XIV^e, Paris ;
- 1992-1995 : la promenade des boulevards Richard-Lenoir et Jules Ferry, XI^e, Paris ;
- 1994 : les logements, Rosny-Sous-Bois.

Distinctions : marques de la reconnaissance

David Mangin a obtenu le Grand Prix de l'urbanisme (2008). Il a par ailleurs été, en 2005, lauréat du prix « La Ville à Lire » décerné par France Culture et la revue *Urbanisme*, et également mentionné pour le prix du livre d'architecture 2005. En 1995, il est lauréat du palmarès de l'architecture de la SCIC.

Jean Nouvel¹

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Jean Nouvel est né à Fumel, en Haute-Garonne, en 1945.

Sa formation et ses débuts

Souhaitant être peintre, il s'engage pourtant dans des études d'architecture pour, déclare-t-il, répondre aux attentes familiales. Il s'inscrit ainsi à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux en 1964, et est admis premier au concours d'entrée en 1966, à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dont il sort diplômé en 1972. De 1967 à 1970, il se forme chez Claude Parent et Paul Virilo dont il est l'assistant avant de fonder sa première agence avec François Seigneur en 1970. Un troisième associé, Gilbert Lézènes la rejoint en 1972 et jusqu'en 1981. Lauréat en 1972 de la première session du concours PAN (Programme d'Architecture Nouvelle, lancé dans l'optique d'un renouvellement de l'architecture et d'un souci d'ouverture de la commande aux jeunes architectes), il se fait ainsi remarquer comme un des espoirs de la jeune génération d'architectes.

C'est dans le Périgord qu'il fait ses premières armes en réalisant une école maternelle à Trélissac et une villa à Champcevinel. Suivent d'autres réalisations marquantes, des édifices « réactifs » (Chaslin) tels que la Maison Dick à Saint-André-les-Vergers près de Troyes en 1978. Avec cette réalisation, il déjoue la contrainte d'un permis de construire qui lui est refusé et le détourne en principe de création en indiquant d'un trait de brique rouge les modifications qu'on lui impose. Dans une posture tout aussi provocatrice, il se joue des contraintes industrielles en les maximisant lors de la réalisation du Collège Anne-Franck à Antony qui se donne à

lire comme un paroxysme de la banalisation et de la répétition industrielle (1979).

L'activisme tonitruant des années 1970 : une posture critique

Durant ces mêmes années 1970, refusant le noyautage technocratique de l'architecture qu'il a pu constater lors de ses premiers concours, il se fait également remarquer son militantisme et la radicalité de ses prises de positions architecturales et politiques. Architecte de la Biennale de Paris à partir de 1971 grâce à l'appui du critique Georges Boudaille, il fonde dans ce cadre la Biennale d'architecture, en 1978. Il en sera le conseiller artistique pour la section architecture qui devient un lieu important de débat théorique. Sa participation en 1976 à la création du Mouvement Architectural Français « Mars 1976 » qui s'oppose à l'héritage de la Charte d'Athènes, puis en 1977, à celle du Syndicat de l'Architecture, en rupture avec l'Ordre des architectes, témoigne de la poursuite de son activisme. En 1979 enfin, il contribue à l'organisation du concours de contre-projet international pour le quartier des Halles à Paris.

Les années 1980 : l'entrée dans le star-system

Les années 1980 marquent un nouveau tournant dans sa carrière. Il remporte le concours de l'Institut du Monde Arabe en 1981, premier de la série des grands travaux mitterrandiens. Les travaux s'achèveront en 1987. La façade à moucharabiehs se donne à voir comme la manifestation d'une architecture du collage jouant sur des références et de motifs orientaux réinterprétés dans un horizon technologique (sur un volet purement décoratif, puisque l'animation des motifs, leur mise en mouvement prévu dans le projet n'a jamais fonctionné).

Le logement social lui donne également l'occasion de se distinguer. L'ensemble de logements Nemausus à Nîmes (1978) affirme une esthétique industrielle de paquebot s'inscrivant dans une logique de standardisation et de référence au monde de l'usine. L'ambition d'un point de vue social et

¹ Cette fiche est appuyée sur les informations recueillies dans les biographies proposée par Chaslin François in *Encyclopédia Universalis*, par le *Dictionnaire de l'Architecture du XX^{ème} siècle* (Midant, J-P., 1966, Hazen, Paris, IFA), et par le *Dictionnaire des architectes* (Oudin, 1994, Paris, éd. Seghers)

économique était de proposer des surfaces d'habitation supérieures à la normale pour des coûts de construction identiques à ce qui se faisait habituellement.

Ce sont ensuite les lieux culturels qui constitueront ses commandes les plus prestigieuses : la rénovation de l'Opéra de Lyon (1993), la Fondation Cartier (1994), le Centre des Congrès de Tour (achevé en 1993) le Palais de la Culture et des Congrès de Lucerne, inauguré en 1999, (qui lui assure une dimension internationale), le Musée des Arts premiers du Quai Branly (mosaïque de bâtiments à l'architecture distincte reliés par des passerelles) que lui a confié Jacques Chirac (inauguré en 2006). Au niveau international, lui sont aussi confiés la Dentsu Tower de Tokyo, l'extension du Musée Reina Sofía, la Tour Agbar à Barcelone, et le théâtre Guthrie de Minneapolis.

Certains projets non réalisés n'ont pas manqué non plus de marquer l'actualité du monde architectural. Ainsi en a-t-il été de sa proposition de restructuration du quartier des Halles en jardin suspendu ou de la « Tour sans fin » (qui avait pour ambition de proposer un immeuble de bureaux qui aurait dominé de deux fois la hauteur la Grande Arche de la Défense, et d'afficher aux côtés de ce cube, une forme cylindrique).

Les nombreuses reconfigurations de son cadre de travail témoignent de ses rapports sulfureux, tumultueux, avec ses partenaires successifs. De 1981 à 1984, il est associé avec Gilbert Lézènes, Pierre Soria. De 1984 à 1989, avec *Jean Nouvel et Associés*, il s'allie avec trois nouvelles personnalités (Jean-Marc Ibos, Myrto Vitart, Emmanuel Blamont). En 1989, il crée avec Emmanuel Cattani *JNEC Founder*, avant de fonder en 1994 l'actuelle agence *Ateliers Jean Nouvel*. Il se trouve désormais à la tête d'une équipe de 140 collaborateurs. Pour la réalisation de ces derniers grands projets, il dispose d'agences à Paris, aux États-Unis (la tour Hines à Manhattan, et la tour végétale Suncall à Santa Monica), en Espagne (la Life Marina à Ibiza) et à Abu Dhabi (le Louvre Abou Dabi).

Tenant de conserver une posture critique telle que celle qui avait animé sa jeunesse et affirmant son goût pour la polémique, il prend en 2001 la tête de l'Association pour la mutation de l'île Seguin (Amis), pour s'opposer à la destruction des usines Renault. Ses prises de positions publiques, son intolérance pour la contradiction concernant ses points de vue et ses œuvres confinent parfois à une forme d'absolutisme peu compatible avec le

principe d'une critique libre et autonome que lui opposent ses détracteurs¹.

En 2008, son équipe est retenue pour participer à la Consultation sur le Grand Paris lancée par Nicolas Sarkozy. Il s'associe à cette occasion à l'un des anciens initiateur de Banlieues 89, Michel Cantal-Dupart, ainsi qu'à l'ingénieur et architecte Jean-Marie Duthilleul, spécialiste des transports urbains. Leur projet propose de revoir totalement la carte des transports, ainsi qu'une remise en cause des PLU (Plans Locaux d'Urbanisme), de lutter contre l'étalement urbain, d'utiliser les espaces libres, d'agir sur les espaces en difficulté et enfin, d'accorder une place primordiale à l'art et la culture comme éléments structurants des espaces urbains.

Principes de production architecturale et pensée urbaine

Revendiquant une position prenant le contrepied de la tradition Beaux-Arts, il a coutume d'afficher sa préférence pour le concept, au détriment du dessin : « *je travaille beaucoup plus avec des mots qu'avec le crayon* », réduisant ainsi le dessin à une simple étape de formalisation postérieure « *dès que l'on commence à dessiner, c'est qu'on sait déjà exactement ce que l'on va faire* »². D'un point de vue architectural, ses productions témoignent d'un goût prononcé pour le verre, les jeux de lumière, les effets de transparence et de dématérialisation (Fondation Cartier, Opéra de Lyon), mais aussi le métal et l'esthétique industrielle qu'il contribue à créer. Remettant sans cesse en question les conventions, iconoclaste et provocateur, il se plaît à jouer des conventions par l'utilisation de matières, lumières, couleurs, images qui n'ont eu de cesse de

¹ François Chaslin, le critique qui a le plus écrit sur lui, évoque ainsi des rapports tendus avec l'architecte qui a notamment « *fait une sorte de barrage très très violent, très violent* » à la sortie de son dernier ouvrage *Jean Nouvel Critiques*, (1998) (entretien 2008). A la suite de l'article de Françoise Choay "Branly, un nouveau Luna Park était-il nécessaire ?" (*Urbanisme* n° 350, sept.-oct. 2006), à l'occasion d'un concours pour une tour à la Défense, Thierry Paquot, directeur de publication, fera également la désagréable expérience de la susceptibilité de l'architecte. Ayant mal digéré les critiques incisives de Françoise Choay, Jean Nouvel refuse de répondre aux questions du philosophe pourtant membre du jury.

² Buren-Nouvel, Conférence du 11 avril 1994, organisé par L'Université François Rabelais, conçue par le Centre de Création Contemporaine de Tours, 144 mn.

surprendre son public et de semer la consternation chez certains critiques. Cette « *remise en cause des normes acceptées* », cette « *exubérance* » et « *insatiable envie d'expérimentation* », lui vaudront pourtant le prestigieux prix Pritzker (site Internet du Prix Pritzker). Il se plaît à mobiliser d'« *innombrables images fabuleuses* » (entretien avec Paul Virilo in Goulet, 1987) dans la conception de ses bâtiments. Il se livre ainsi régulièrement à la pratique de la référence réinterprétée ou de la citation (par exemple les mouchadines de l'Institut du Monde Arabe, l'image tirée du film de Wim Wenders *Les ailes du désir* sur l'une de ses réalisations à Prague, ou encore la citation de René Char inscrite sur les murs de l'hôtel Puerta América à Madrid).

Malgré ses principes récurrents, il refuse catégoriquement le qualificatif de « *style* » pour désigner sa production. Il lui préfère celui de « *poétique de situation* » qui lui permet de revendiquer sans cesse un dialogue (plus ou moins imaginaire selon les cas) avec le contexte (l'Opéra de Lyon ou l'église de Sarlat, etc.). L'affichage de cette posture caméléonisme, d'une « *architecture plurielle* »¹, se double celui d'un souci particulier pour la question urbaine. Refusant « *la bigoterie historiciste* » (Goulet, entretien N°6, p.75), il présente son architecture à la fois comme un écho de l'ère du temps et affirme en même temps sa volonté de « *remplir sa page en fonction de la page précédente* »². Affirmés par Nouvel comme des éléments originaux et distinctifs de sa pratique architecturale, ces éléments constituent en réalité les grands *topos* d'une rhétorique partagée par ses confrères contemporains qui prônent une architecture urbaine.

Enfin, de nombreuses excursions en dehors du champ de l'architecture témoignent d'une ambition créatrice ouverte sur d'autres champs artistiques. Il a par exemple participé aux expositions (« Les Années 50 » au Centre Pompidou en 1988, ainsi que « Le Futur du travail » et « La Mobilité » à l'Expo 2000 à Hanovre). Il s'est lancé dans la mise en scène des spectacles de danse, a pris en charge l'organisation muséographique du Branly. Le design apparaît comme l'un de ses terrains d'excursion de prédilection. Il signe ainsi la création d'un verre à apéritif pour Suze, d'un service

à café pour Alessi, et d'un flacon de parfum, *L'Homme*, d'Yves Saint Laurent. Avec moins de succès enfin, il dessine de nouveaux emballages de chocolat pour les produits de la marque Cailler de l'entreprise Nestlé Suisse. Succédant à des emballages en papier jugés plus écologiques, ces nouveaux conditionnements signés Nouvel furent boudés par les consommateurs suisses et abandonnés à la fin de l'année 2006, soit quelques mois seulement après leur sortie.

Son omniprésence médiatique compense largement son absence du champ de l'enseignement de l'architecture et fait de Jean Nouvel l'archétype par excellence de la *peopolisation*, de la starisation extrême de l'architecture et de ses excès. Comme le remarquait ainsi à juste titre François Chaslin, parmi les architectes français contemporains, Jean Nouvel apparaît aujourd'hui, comme tout à la fois « *le plus célèbre, le plus convoité par la mode, le plus courtisé par les médias, mais aussi le plus contesté par certains de ses confrères* ».

Distinctions : marques de la reconnaissance

Il est d'ailleurs, avec Christian de Portzamparc, celui qui cumule le plus grand nombre de distinctions nationales et internationales :

- 1983 : Docteur « Honoris Causa » de l'Université de Buenos Aires ;
- Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ;
- Médaille d'Argent de l'Académie d'Architecture ;
- 1987 : Équerre d'Argent pour l'Institut du Monde Arabe ;
- Grand Prix National d'Architecture ;
- Chevalier de l'Ordre national du Mérite ;
- Prix Aga Khan pour l'Institut du Monde Arabe ;
- 1990 : Prix Architectural Record pour l'Hôtel Saint-James ;
- 1993 : Équerre d'argent pour l'Opéra de Lyon ;
- Membre honorifique, AIA Chicago (American Institute of Architects) ;
- 1995 : membre honorifique, RIBA (Royal Institute of British Architects) ;
- 1997 : commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres ;
- 1998 : Médaille d'Or de l'Académie Française d'Architecture.

¹ Extrait de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, « Jean Nouvel 77-83 », n°231, février 1984

² Jean Nouvel, entretien, « Il faut que la ville devienne un enjeu », 19 octobre 1993 in Edelmann (2003), pp.169-176.

- 2000 : Lyon d'Or de la Biennale de Venise ;
- 2001 : Médaille d'or du Royal Institute of British Architects ;
- Praemium Imperiale ;
- Prix Borromini pour le Centre de Culture et de Congrès de Lucerne (Premio Internazionale di Architettura Francesco Borromini, edizione 2001) ;
- 2002 : Docteur honorifique du Royal Collège of art, Londres ;
- Docteur « Honoris Causa » de l'Université de Naples ;
- Chevalier de la Légion d'Honneur ;
- 2003 : Premier Prix de l'International d'Architecture par l'UNESCO (unesco.org) pour l'ensemble de son Œuvre et Mention spéciale pour le projet AN USVACUM (Ateliers Jean Nouvel) ;
- 2005 : Wolf Prize in Arts, Wolf Foundation Prize in Arts ;
- 2006 : Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture ;
- Créateur de l'année par le salon Maisons et Objet ;
- International Highrise Award 2006 pour la tour Agbar de Barcelone ;
- 2008 : Pritzker.

Philippe Panerai¹

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Philippe Panerai est né en 1940 à Royan. Son père, polytechnicien, travaillait pour des entreprises de travaux publics et du bâtiment.

Formation

Philippe Panerai suit une formation d'architecte de 1959 à 1967 (date d'obtention de son diplôme) aux Beaux-Arts. Il intègre l'atelier de Louis Arretche dans lequel se trouvaient également Bernard Huet et Henri Gaudin. À cette formation d'architecte, viennent s'ajouter les cours suivis de 1967 à 1968 à l'Institut d'Urbanisme de Paris, à l'Université Paris-Dauphine - notamment ceux de Henri Lefebvre (qui avait alors pour assistant Hubert Tonka). Ce dernier cours le sensibilise à l'approche structurale et aux pratiques socio-spatiales qui constitueront, plus tard, le cœur de sa démarche. Henri Lefebvre, Abraham Moles, Muratori, Aldo Rossi, Alexander, Kevin Lynch représentent autant de figures nourricières de la pensée à la fois théorique et opérationnelle de Philippe Panerai dont il n'a d'ailleurs pas manqué de revendiquer un certain héritage à diverses occasions².

¹ Pour la réalisation de cette fiche je me suis principalement appuyée sur les informations recueillies par François Chaslin dans l'article biographique qu'il a consacré à Philippe Panerai à l'occasion de la remise du Grand Prix d'Urbanisme 1999 : « Philippe Panerai, le grand îlotier », *Grand prix de l'urbanisme 1999*, Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, DGHC, p.8-15 et que j'ai actualisé grâce aux informations recueillies en entretien ou fournies par Philippe Panerai *a posteriori*.

Source de la photographie : *Journal de Neuilly*, 02/07/2009, <http://www.neuillyjournal.com/fr/photos/actu/2009-07-02/7248/une-gare-tgv-a-la-defense-pour-le-grand-paris.html>, consulté le 15 juin 2010.

² À ces influences pourraient en être rajoutées quelques autres comme le remarque Jean-Louis Violeau « Un bref recensement des auteurs cités, emprunts et notions développées au sein de l'îlot à la barre laisse très vite apparaître un tronc commun de références et d'auteurs : d'abord Tafuri (cité à 9 reprises), Argan (3 citations), Aymonino et Rossi (1 citation chacun), mais aussi l'équipe de l'ISU (6 citations), Lefebvre (1 citation), Bourdieu (1 citation), Ariès (1 citation), Benjamin (2 citations), et plus spécifiquement César Daly (2 citations), Charles Garnier (1

Activité professionnelle

Les différentes facettes de son activité professionnelle - recherche, enseignement et pratique opérationnelle - sont caractérisées par un même souci pour la composition et les formes urbaines (déclinées au travers d'un questionnaire sur différents objets tels que le parcellaire, l'îlot ou encore les typologies), pour le caractère sédimentaire, hétérogène et complexe de la morphologie urbaine, ainsi que pour les pratiques et la quotidienneté. Ces dimensions ont en effet constitué tout à la fois des objets de recherche, des thèmes d'enseignement, les objets d'un travail opérationnel et les ressorts d'une revendication d'une architecture et d'un urbanisme qui s'efforcent de se saisir de la question urbaine en prenant en compte sa complexité.

Diffusion de la culture architecturale et urbaine

Il fait une carrière d'enseignant-chercheur à l'École d'Architecture de Versailles, Paris-Villemin puis à Malaquais. Dans l'UP3 à Versailles, il retrouve Louis Arretche et Henri Gaudin. Commence alors une collaboration étroite, qui durera de nombreuses années, avec Jean Castex et Jean-Charles Depaule (sociologue en partie formé par Henri Lefebvre) et qui se décline à la fois sur des projets de recherche, d'enseignement ou opérationnels. Avec également Patrick Céleste, ils fondent ainsi le Groupe de recherche Syntaxe puis, en 1973, le Groupe de recherche ADROS, qui devient en 1986 le Laboratoire LADRHAUS. Ils réalisent de nombreux rapports (dans le cadre du CORDA notamment³). Certains de ces rapports, retravaillés et publiés en tant qu'ouvrages ont eu un

citation), Guadet (2 citations), Sitte (1 citation), Howard (2 citations), Unwin (6 citations), Hautecoeur (2 citations) et Lavedan (2 citations) » (2005, p.369).

³ Le CORDA est créé le 10 février 1972 dans le but de favoriser l'émergence de la recherche dans le champ de l'architecture. Il sera supprimé en mars 1979 au moment de la mise en place du statut d'établissement public pour les lieux d'enseignement de la discipline architecturale et au moment où commence la politique d'institutionnalisation de la recherche architecturale.

retentissement particulièrement important dans le champ de l'architecture.

Ainsi, principalement conduit par Philippe Panerai, co-signé par Jean Castex et Jean-Charles Depaule, le travail *De l'îlot à la barre*¹ (1975) a rencontré un important succès² et participé à grossir la vague opérationnelle des compositions urbaines reposant sur la logique de l'îlot dans ces années-là.

En collaboration avec Patrick Céleste et Jean Castex, quelques années plus tard, en 1979, est édité *Lecture d'une ville, Versailles*. Cet ouvrage propose d'appliquer à l'exemple d'une ville bourgeoise pré-hausmannienne, un mode d'analyse s'attachant au décryptage des logiques de construction de la matérialité physique de la ville. En 1980 paraît *Éléments d'analyse urbaine*, (Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne) qui sera réédité en 1999 (Parenthèse). Issu également d'un rapport achevé en 1988 mais paru en 1999 (Parenthèses), écrit en collaboration avec David Mangin, *Projet urbain* propose une série de constats et de propositions tournés vers l'opérationnel et se rapproche du traité d'urbanisme.

Comme l'analyse très justement Jean-Louis Violeau (2005), ces travaux apparaissent représentatifs de l'effervescence intellectuelle, de la naissance de la recherche architecturale dans les années 70, et de la tentative de reconstruction de l'architecture après la crise qu'elle a connu dès la fin des années 1960 : « *L'équipe de l'ADROS (J. Castex, J.-Ch. Depaule, Ph Panerai et M. Veyrenche ; UP3) et son travail (Formes urbaines ; de l'îlot à la barre, Dunod, 1977³) incarnent en quelque sorte un idéal-type de la production théorique issue de la recherche et de ses implications pratiques, une forme de tableau de pensée homogène qui condense les traits les plus significatifs des travaux qui dominent les débuts de la recherche architecturale* » (2005, p.369). Ces ouvrages reposent sur une critique de l'urbanisme et de l'architecture modernistes (industrialisation, approche techniciste...) et sur l'affirmation des principes d'une architecture urbaine : qualité architecturale, principe d'interventions modestes,

attention à l'histoire urbaine et au patrimoine⁴, attrait pour l'approche pluridisciplinaire et la sémiologie, souci d'une prise en compte du contexte urbain, des pratiques des habitants et usagers. Fondant sur ces principes une théorie de l'analyse typo-morphologique, cette approche accorde une attention particulière aux tracés, au parcellaire, à la typologie, au pittoresque, et s'inscrit d'un point de vue méthodologique, si l'on en croit l'analyse de Jean-Louis Violeau, dans une défense du « *pastiche* » et de l'« *imitation* »⁵.

Philippe Panerai a apporté une contribution importante à l'enseignement de l'architecture. Après avoir enseigné durant de nombreuses années à l'École d'Architecture de Versailles (1969-1997), puis à Paris-Villemin (1997-2005), il a été le cofondateur et le Président de Paris-Malaquais. Ce rôle important joué en matière d'organisation de l'enseignement et de diffusion pédagogique de la culture architecturale a été récompensé par l'attribution de la Médaille d'Argent de l'Académie d'Architecture en 2007.

Pratique opérationnelle

La trajectoire individuelle de Philippe Panerai apparaît là-encore représentative de la jeune génération des architectes des années 70 puisque le

¹ Il paraît sous le titre *De l'îlot à la barre* en 1975 à 300 exemplaires ronéotés puis sous le titre *Formes urbaines, de l'îlot à la barre* chez Bordas en 1977, réédité Parenthèses, 1997.

² Comme le rappelle François Chaslin, l'ouvrage est traduit en italien, espagnol, allemand, néerlandais, serbo-croate et japonaise.

³ Ouvrage qui selon Jean-Louis Violeau « *reste sans doute le plus représentatif d'un moment intellectuel, le plus vendu et sans doute le plus lu d'entre eux* » (2005, p.213).

⁴ Syllogisme qui résume cette logique : « *le présent est laid, le passé est beau, donc l'avenir, c'est le passé* » 368. S'appuyant sur la constatation de ce principe, Jean-Louis Violeau en vient à souligner le « *paradoxe de ces ex-"révolutionnaires" obsédés par le passé* » (2005, p. 372).

⁵ Philippe Panerai pourtant récuse ces qualificatifs, ce qui peut s'analyser de deux manières :

- soit comme la reconstruction *a posteriori* d'une justification qui vise à se dégager d'une responsabilité dans un mouvement aujourd'hui bien passé de mode et qui a essuyé de nombreuses critiques ;

- soit comme le refus d'assumer la mise en application et l'éventuelle déviance de certaines de ses propositions théoriques par d'autres acteurs. Ce qui pose tout le problème de la réception d'une théorie et des éventuelles trahisons dont elle fait alors l'objet. Cet argument est souvent utilisé en architecture. Il l'a notamment été pour le « *post-modernisme* » architectural par Robert Venturi et Denise Scott-Brown qui, « *peu satisfaits de se trouver intronisés chefs de file d'un mouvement fondé sur une doctrine ayant, selon leur dire, "trouvé la vérité trop vite", se défendirent bientôt d'être des postmodernes* » (le Dantec, 1992, p.53). Le post-modernisme architectural se révèle ainsi comme un mouvement auquel paradoxalement quasiment personne ne dit et n'assume *a posteriori* avoir participé.

début des années 1980 voit le passage de la recherche à l'action, du « *penser* » au « *faire* ».

À partir de 1982, et pour 12 ans, il travaille en collaboration avec Sawsan Noweir dans le cadre d'un atelier du Caire. Ils réalisent ensemble une étude de l'habitat mamelouk et notamment ses logiques de composition, puis élaborent le projet d'un quartier de 250 000 habitants à l'Est de l'agglomération (1986). L'année suivante, ils proposent également, un projet de desserrement du tissu labyrinthique dégradé des ruelles du quartier populaire de Gamaleya (1987).

À partir de 1987, Philippe Panerai travaille pendant plusieurs années à la SEURA (Société d'Etudes d'Urbanisme et d'Architecture), en collaboration notamment avec Alain Payeur, Jean Castex puis David Mangin, avant de s'associer à Dominique Petermüller pour monter une agence. Celle-ci a gardé une petite taille et comprend, indépendamment de lui, trois membres permanents et deux « *mobiles* »¹.

- ***Quelques réalisations architecturales et urbaines emblématiques***²

Concernant le versant architectural de son activité :

En 1982, il conçoit un groupe de logements à l'angle des rues de Gergovie et du Cange à Paris, que François Chaslin qualifie d'« *ensemble assez compact d'une écriture plutôt postmoderne* » (1999, p.14). Il travaille ensuite à l'élaboration d'un groupe de logements rue Saint-Fargeau (1984) et d'un foyer pour personnes âgées à Chartres.

¹ Il analyse la taille de son agence comme étant en grande partie la résultante d'un choix personnel privilégiant la conservation d'un fort ancrage dans l'enseignement et la recherche, ainsi que d'une certaine conception de la profession d'architecte : « *Si je suis un peu lucide, ce qui est assez sûr c'est que, du point de vue professionnel, j'ai gardé une structure petite, pour des tas de raisons. D'abord parce que je pense qu'avoir une grosse structure, à l'époque où j'étais enseignant et où j'enseignais avec un peu de sérieux, je pense que c'était incompatible avec le rythme de l'enseignement et les responsabilités que j'y avais... Alors bon, comme ça ne fait pas très longtemps que je ne me suis arrêté, la chose ne s'est pas mise à grandir. Et puis je n'ai pas envie qu'elle grandisse, parce qu'à ce moment-là, on se transforme en gestionnaire de sa propre image et de sa propre structure* » (entretien).

² Parce qu'elle résume efficacement les différents versants de la dimension opérationnelle de l'activité professionnelle de Philippe Panerai, la tripartition proposée par François Chaslin (architecture, urbanisme, barres) est ici reprise.

Concernant les projets d'urbanisme :

- Il travaille sur le quartier de Bourran à Rodez (1990) et réalise le plan d'extension sur la rive droite de la vallée de l'Auterne.
- Investissant les paysages routiers comme objet de travail, il élabore en 1993 une proposition reposant sur une série de constructions le long de l'A6. En 1994, il travaille sur une nouvelle proposition visant à l'implantation d'activités le long de la voie rapide VR 52, dans laquelle il s'efforce de réconcilier qualité paysagère et caractéristique industrielle.
- En 1992, il présente une proposition d'aménagement de la Cité Fougères, près de la porte de Bagnolet sur le principe de deux îlots ouverts.
- Deux ans plus tard, en 1994, il travaille sur l'aménagement du quartier des Capucins à Thionville avec une proposition de composition articulant forme moderne de barres parallèles ou en U au tissu ancien existant.
- En 1991, le projet de reconquête de friches industrielles et militaires de la route du Rhin de Strasbourg jusqu'au Pont de l'Europe lui donne l'occasion de concevoir un projet fondé sur la création d'axes routiers discontinus et une combinaison de différentes formes urbaines (formes ouvertes, closes, rectangulaires, parallèles, en forme de tours, etc.)
- Il réalise en 1995 une étude pour le Conseil Général du Val-de-Marne sur le secteur de la vallée de la Seine. Son analyse historique aboutit à la proposition de quelques grandes orientations d'aménagement (question de l'articulation avec le contexte urbain, zones vertes, etc.).

Concernant plus spécifiquement les barres :

- À partir de 1996, il travaille sur le Grand ensemble de l'Ousse-des-Bois à Pau qui s'inscrit dans une logique de résidentialisation, privilégiant les principes suivants : traitement de l'espace public, question de son entretien, du partage de la propriété foncière et des responsabilités de gestion entre public et privé.

La Teisseire à Grenoble (1997-2010) constitue l'un de ses projets urbains considérés comme les plus réussis. Il repose sur le morçèlement et remodelage de l'existant par la réorganisation de 1 250 logements de la fin des années cinquante, en 24 unités résidentielles, et sur la création d'un réseau de rues. Il travaille sur les espaces

- extérieurs afin de diversifier et complexifier l'existant.
- Il est chargé du projet urbain qui concerne l'ensemble des Tarterêts à Corbeil-Essonnes (1999-2000).

Distinctions : marques de la reconnaissance

- 2007 : Médaille d'Argent de l'Académie d'Architecture qui récompense son action pour la formation.
- 1999 : Grand Prix National de l'Urbanisme avec Nathan Starkman
- 1981 : Prix Haussmann

Renzo Piano¹

Droits de diffusion en
ligne non acquis

Né à Gênes, le 14 septembre 1937.

Renzo Piano étudie l'architecture à l'Institut Polytechnique de Milan. Sa formation s'avère de fait plus empreinte de culture constructive que

de tradition architecturale. À partir de 1962, la fréquentation des chantiers de son père entrepreneur génois, puis le travail auprès de Franco Albini participent également de son apprentissage. Il sort diplômé du Département d'Architecture de l'Institut Polytechnique en 1964. Jusque dans les années 1970, il part en voyage d'étude aux Etats-Unis. Il suivra notamment l'enseignement de Louis Kahn à Philadelphie, et travaillera en Angleterre à Londres chez Z.S. Makowski. Il rencontre également Jean Prouvé avec lequel il se lie d'amitié et qui aura une influence décisive sur sa carrière professionnelle. Avec Richard Rogers, il crée l'agence « Piano and Rogers » en 1971 à Paris. Cette même année, ils se font connaître en remportant le concours qui leur permettra de réaliser le très célèbre et controversé Centre Georges Pompidou, provocation « *high tech* », machine qui se donne à voir comme l'acmé d'une esthétique technique et industrielle.

À partir de 1977, date de l'achèvement du Centre Georges Pompidou, il s'associe à l'ingénieur Peter Rice avec lequel il fonde « l'Atelier Piano and Rice ». C'est à la mort de celui-ci, en 1992, qu'il fonde son agence personnelle : Renzo Piano Building Workshop. Cette structure réunit une centaine de collaborateurs (architectes, ingénieurs, etc.) dont les bureaux se trouvent à Gênes et à Paris. Renzo Piano réalise plusieurs « *laboratoires de quartiers* » pour réhabiliter différents espaces de villes italiennes. Il assure la transformation des bâtiments industriels Schlumberger à Montrouge

(1984), et celle de l'usine automobile du Lingotto à Turin, qui devient un centre d'activités multifonctionnel (1983-1995). À l'occasion de la commémoration de la découverte de l'Amérique (1992), il participe également au remodelage du port de Gênes. Il se lance aussi dans une réalisation d'architecture « *mobile* », en 1984, avec un travail pour le pavillon d'exposition itinérante I.B.M. La conception du Musée De Menil à Houston (1986) ou celle de la Fondation Beyeler en Suisse (1997) confirment l'importance qu'il accorde au travail sur la structure, l'ossature des bâtiments. De nombreux grands autres projets lui permettent d'asseoir un peu plus sa notoriété internationale :

- en France, avec un ensemble de logements rue de Meaux à Paris (1990), le Synchrotron de Grenoble, ou encore le centre commercial de Bercy (1990) et, surtout, la Cité Internationale de Lyon (achevée en 2006) ;
- au Japon, avec le gigantesque aéroport international Kansai (1994) construit sur une île artificielle près d'Osaka (long de mille sept cents mètres), ou avec le pont d'Ushibuka à Kumamoto ;
- en Hollande : le Centre de la Science et de la Technologie d'Amsterdam ;
- en Allemagne : le Centre de design de Mercedes-Benz, près de Stuttgart (1998) et surtout certains édifices dont la tour Debis de la Potsdamerplatz (1997) ;
- à Nouméa, le Centre culturel Jean-Marie Tjibaou (1998).

En dehors du Centre Georges Pompidou - dont l'ambition était de jouer pleinement la carte d'une architecture moderne et *high-tech* poussée à l'extrême - la plupart de ses réalisations témoignent de sa volonté permanente d'une action empreinte d'une modernité en continuité avec le passé. Elles se donnent à voir tout autant comme des réponses techniquement sophistiquées dans la tradition des grands ingénieurs-constructeurs que comme des productions soucieuses de respecter certaines spécificités locales et historiques. Le Centre culturel de Nouméa en est un témoignage : fruit d'un travail mené en collaboration avec un anthropologue, Alban Bensa, la réalisation est tout à la fois profondément moderne et largement inspirée de la tradition constructive de la culture kanak.

Star internationale ayant construit dans de très nombreux pays, Renzo Piano a largement participé

¹ Fiche biographique principalement réalisée à partir des sources :

- biographie par François Chaslin, *Encyclopaedia Universalis*, version informatisée ;

- Midant, J.-P., (1996), *Dictionnaire de l'Architecture du XX^e siècle*, Paris, Hazen, IFA ;

- Oudin, B., (1994, [1970]), *Dictionnaire des architectes*, Paris, éd. Seghers.

Source de la photographie : site Renzo Piano Building Workshop, <http://rpbw.rui-pro.com/>, consulté le 15 juin 2010.

au débat sur la question urbaine. Il a notamment publié récemment avec Ariella Masboungi une contribution intitulée *Penser la ville heureuse* (2005, édition de la Villette).

Les distinctions prestigieuses qui ont couronnés sa carrière sont nombreuses. Pour n'en citer que les principales :

- en 1989 le R.I.B.A (Royal Gold Medal for Architecture) en Angleterre ;
- en 1990, le Prix de Kyoto ;
- en 1994 le Goodwill Ambassador of UNESCO for Architecture ;
- en 1998 le Prix Pritzker d'architecture, la plus haute récompense dans le domaine de l'architecture ;
- en 2002 la Médaille d'or UIA (International Union of Architects, Berlin, Germany) ;
- en 2008 le Gold Medal (AIA) de l'American Institute of Architect et le plus grand prix de la culture au Danemark, le Sonningprisen (attribué par l'université de Copenhague à une personne dont l'œuvre en faveur de la culture européenne est méritoire).

Christian de Portzamparc¹

Droits de diffusion en ligne non acquis

Né en 1944, à Casablanca

Formation

Il débute ses études à l'École Nationale des Beaux-arts en 1962, dans l'atelier d'Eugène

Beaudoin, puis de Georges Candilis. Un séjour à l'Université Columbia à New-York en 1966 lui permet de compléter sa formation et d'amorcer une réflexion critique et historique sur l'urbanisme. Cette période correspond aussi à celle des grandes contestations de l'enseignement façon Beaux-arts. Affichant une position politique radicale et maoïste, Christian de Portzamparc s'engage activement dans ces mouvements et participe à la mise en question des doctrines et théories. Il termine ses études en 1969.

Activité professionnelle

- Des débuts remarquables : l'affirmation d'une architecture urbaine

Ses débuts peuvent être résumés en trois grandes étapes :

Au début des années 1970, il participe au travail d'un groupe de psychosociologie dirigé par Jacqueline Palmade qui mène une recherche sur le vécu des habitants des cités nouvelles. Un projet de recherche pour le Corda lui permet ensuite

d'affirmer l'importance d'une réflexion sur la question des formes architecturales en partie évacuée par le courant alors dominant. Ces mêmes années, avec Antoine Grumbach, il étudie les aménagements urbains et les espaces publics de la « *liaison organique* » que faisait Michel Macary à Marne la Vallée. Cette recherche aboutit à sa première œuvre marquante : le château d'eau (1971-74), conçu comme une tour de Babel végétale qui assure un rôle structurant de l'espace urbain environnant.

1975 marque un tournant dans la carrière du jeune architecte, mais aussi, selon certains analystes, plus largement pour sa génération. Le concours de la Roquette constitue en effet une « *étape décisive* » (le Dantec) pour les jeunes défenseurs d'une architecture urbaine. En 1974, lors d'un premier concours, leurs projets ne sont pas retenus mais sont salués par une partie de la critique. L'année suivante, en 1975, Christian de Portzamparc présente son projet retravaillé pour la 7^{ème} session du PAN (Programme d'Architecture Nouvelle lancé par le ministère pour découvrir de jeunes talents). S'appuyant sur le recours au modèle de la ville historique et de l'urbanité, jouant sur le principe d'un vide structurant, il conçoit une cour urbaine s'apparentant au Palais-Royal. La victoire de ce projet emblématique de la conception architecturale et urbanistique de la jeune génération marque une étape décisive pour la carrière de Portzamparc et le début de la mise en pratique de conceptions architecturales et urbaines en rupture avec les approches modernistes qui réaffirment l'importance du rapport à l'histoire, au contexte et l'importance d'une réflexion sur les formes.

Prévoyant un quartier d'environ de 200 logements sociaux en impasse sur la ZAC de Lahire dans le 13^e arrondissement, le programme organisé par la RIVP et le PAN constitue le troisième temps fort de ses débuts. Entre 1976 et 1979, en collaboration avec Georgia Benamo, Christian de Portzamparc va réaliser les Hautes-Formes. Alors que deux grandes tours étaient prévues sur cet emplacement, refusant le principe des blocs monolithiques, il propose une répartition des logements dans plusieurs bâtiments structurés par les espaces publics de la rue, la place intérieure et une cour. Il crée plusieurs immeubles de tailles variées et plus réduites au sud-ouest afin de faciliter l'entrée du soleil. Il souhaite ainsi proposer une architecture à la fois contemporaine et en continuité avec la ville existante. Les Hautes-Formes ont été saluées par la critique. Pour Jean-Pierre le

¹ Notice biographique réalisée à partir des sources :

- la biographie proposée par Chantal Beret, *Encyclopedia Universalis*, version électronique (2007) ;
- la biographie disponible sur le site Internet de l'Atelier Portzamparc (consulté le 3 mars 2009) ;
- Jean-Pierre Midant (1996), *Dictionnaire de l'Architecture du XX^e siècle*, Hazen, IFA, Paris ;
- Bernard Oudin (1994, nouvelle édition revue augmentée), *Dictionnaire des architectes*, Paris, éd. Seghers.
- Jean-Pierre le Dantec (1984), *Enfin l'architecture*.

Source de la photographie : site du ministère : <http://www2.logement.gouv.fr/periodiques/lettre22/art06.htm>

Dantec, cette réalisation « *fit figure de manifeste* » pour la jeune génération d'architectes et constitue un « *tournant dans l'histoire de l'architecture française de l'après-guerre* » (1984, p.67).

Les Hautes-Formes constituent l'une des premières grandes illustrations des principes que Portzamparc allait ensuite s'attacher durant sa carrière à développer, mais aussi à appliquer au travers de ses réalisations. Le refus d'une architecture uniformisée, la recherche formelle et le principe de construction d'un îlot sur un jeu entre ouverture et fermeture constituent les trois principaux piliers de sa théorie de l' « *îlot ouvert* ».

- **La poursuite : théorisation et formalisation de l'îlot ouvert, le temps des réalisations prestigieuses**

Au cours des années 1980 en effet, à partir de ses premières expériences, Portzamparc formalise peu à peu le concept de l'îlot ouvert. Il tente ainsi de transcender la frontière entre l'architecture et l'urbanisme en revendiquant l'investissement d'une échelle « *micro-urbanistique* ». La réflexion sur l'îlot ouvert témoigne en effet d'une volonté de s'inscrire dans un niveau de réflexion intermédiaire entre le quartier et l'immeuble. Par ce concept, Christian de Portzamparc refuse l'application simple deux grands modèles : le principe haussmannien d'une façade continue sur la rue (et d'une fermeture interne sur une cour intérieure), et le principe d'une ouverture totale telle, celle des grands ensembles (qui abandonnent la rue). Il tente d'hybrider ces deux modèles en proposant l' « *îlot ouvert* ». Il joue sur la diversité des bâtiments du point de vue de leurs orientations, de leur hauteur et de leurs caractéristiques formelles en refusant la mitoyenneté et le façadisme. L'îlot ouvert se construit donc au travers d'un jeu sur le vide, l'air, le mouvement et la lumière. Le principe de l'ouverture repose sur des espaces publics et semi-publics qui assurent des intérieurs d'îlots qui se veulent accueillants.

Dans les années 1990, il poursuit la réflexion à une échelle davantage urbanistique en proposant une théorie des âges de la ville¹. Selon lui, en effet,

trois temps peuvent être distingués du point de vue de l'organisation urbaine et des modes d'intervention architecturaux et urbanistiques. Dans cette perspective, l'âge I serait celui d'une ville au mode d'organisation classique avec des îlots fermés (du Moyen-Âge à l'essor de l'ère baroque et classique). L'âge II correspondrait au Mouvement Moderne, à une période durant laquelle prédomine l'imposition d'objets solitaires pensés selon les principes de l'hygiénisme, de la *tabula rasa*, d'une répétition et monotonie formelles sourdes aux spécificités du site et des villes. L'âge III se construirait à partir de ce double héritage laissé par la ville classique et la ville moderne, et donc à partir d'une complexité et d'une hétérogénéité qui nécessite des modes d'actions urbanistiques et architecturaux renouvelés. L'enjeu de cet âge III serait de proposer un travail de couture, de greffe sur l'existant capable de déboucher sur la production d'une ville conciliant la cohérence à l'hétérogénéité, et des architectures plurielles cohabitant dans une certaine harmonie. D'un point de vue théorique, Christian de Portzamparc s'attache donc à proposer une voie alternative à celle des partisans d'un simple retour à la ville traditionnelle qui ne serait qu'une régression ou celle des adeptes du chao urbain.

Cette recherche théorique et pratique de méthodes collectives pour faire la ville a participé au renouvellement de la pensée architecturale et urbanistique. Sa fécondité s'apprécie au travers des différentes applications et reprises dont elle a fait l'objet dans différents contextes, au travers de nombreux projets dans différents pays. La production de Christian de Portzamparc peut être classée dans trois grandes catégories :

- **le projet urbain** avec la production de logements, d'équipements et d'espaces publics mais aussi de commerces et d'activités. Par exemple la réalisation de Nexus II à Fukuoka au Japon (1989-1991), la rue et la place Nationale à Paris (1990-1995), les Jardins de la Lironde à Montpellier (1991-1995), le Quartier Masséna à Paris (1995-2007)², mais aussi l'Espace lumière à Boulogne Billancourt

¹ - Conférence « Christian de Portzamparc La ville Age III le 24 novembre 1993 » organisée dans le cadre du cycle « Paris d'Architectes » au Pavillon de l'Arsenal, publié aux éditions de l'Arsenal (1996).

- Mongin O., Portzamparc Ch. (1995), *Vers la troisième ville ?*, Hachette, 140 p.

- Portzamparc Ch., Masbouni A., (1997), *Ville-Architecture : La Ville de l'Age 3 - Débat avec Christian de*

Portzamparc, Paris-La-Défense, Direction de l'Aménagement Foncier et de l'Urbanisme DAFU, 27 p.

² L'opération Paris Rive Gauche lui donne l'occasion de mettre en œuvre à grande échelle son concept d'îlot ouvert. Christian de Portzamparc fixe les règles de construction tandis que la réalisation des plans masse et de la conception sont laissées à d'autres architectes, l'enjeu étant d'assurer une certaine hétérogénéité architecturale sans la sacrifier à une cohérence urbaine.

- (1996-1999), l'Ilot De Citadel à Alemere aux Pays-Bas (2000-2006) et de nombreux projets en attente ou en cours, notamment à Beijing en Chine, à New-York ou encore à Beyrouth au Liban.

- la réalisation de **grands bâtiments** auxquels il assigne une fonction de repères, de symboles urbains pour des commanditaires publics ou privés : le Palais de la Justice à Grasse (1993-1999), les Champs libres à Rennes constitués par une série d'équipements publics (la Bibliothèque municipale, l'Espace des sciences et le Musée de Bretagne) (1993-2006), le Palais des Congrès à Paris (1994-1999), l'Ambassade de France à Berlin (1997-2003), la restructuration de l'immeuble du Monde à Paris (2001-2005), le multiplex Gaumont à Rennes (2003-2008), ou encore les projets architecturaux de l'Hôtel de Région à Lyon (2006-2010) et le Musée Hergé en Belgique (2001-2009).

- **les salles de musique**, plus particulièrement ont constitué une part importante de son travail. Sa première réalisation dans le domaine est l'Ecole de danse et l'Opéra de Paris Nanterre (1983-1987). Sa victoire au concours de la Cité de la Musique à Paris, l'un des Grands travaux du Président Mitterrand, marque le début de toute une série de réalisations de grands équipements dédiés à la musique et à la danse. Par la complexité du programme et l'ampleur du site, la cité de la Musique constitue un véritable fragment de ville composé de deux grandes parties et donc de deux grandes étapes pour la maîtrise d'œuvre : de 1984-1990, la partie Ouest (qui accueille des équipements publics tels que le Conservatoire National Supérieur de la Musique et de la Danse) et de 1984-1995 la partie Est (qui comprend le Siège de l'Ensemble Inter Contemporain, une salle de concert, un amphithéâtre, le Musée de la musique, une médiathèque, un Centre d'information, des bureaux, un café de la musique, des loges). Suivront la salle philharmonique au Luxembourg (1997-2005) et la Ciudad da musica à Rio de Janeiro (2002-2009).

- **les tours** comme marqueurs de l'espace urbain, venant ponctuer son organisation formelle, font également partie des thèmes de travail privilégiés par l'architecte. La tour de Lille réalisé pour le Crédit Lyonnais dans le quartier Euralille dans le plan masse dessiné par Rem Koolhaas (1991-1995), la tour LVMH à New-York (1995-1999) et son extension (1999-2001) ou encore en cours de réalisation, le Projet Granit à la Défense

(2001-2008) ou à New-York, celui de 400 Park Avenue South (2002-2009) en sont autant de signes.

Ses différentes réalisations sont le fruit de l'agence qu'il a créée en 1980. De taille importante, elle emploie environ 80 personnes. Etabli à Paris, *l'Atelier Portzamparc* possède des bureaux à New-York et Rio de Janeiro et des « *satellites* » sur les chantiers.

- **Le Grand Paris.** En s'associant notamment à l'ingénieur Jean-François Langumier¹, au chercheur spécialiste des mobilités Jean-Pierre Orfeuil, et au philosophe et sociologue Bruno Queysanne, l'équipe de Christian de Portzamparc participe aussi à la consultation lancée sur Le Grand Paris. Elle élabore différentes propositions pour structurer son projet. Par exemple, du point de vue des transports, elle imagine la création d'un « *annulaire* » - un métro agrippé au périphérique qui desservirait la première couronne – et la création d'une gare Nord Europe implantée à Aubervilliers qui assurerait une fonction de hub. Leur projet souhaite également réaliser un effort particulier pour désenclaver les quartiers en difficultés et proposer des espaces urbains avec de nouvelles fonctions adaptées aux usages contemporains, marqués par l'hypermobilité, en créant par exemple des « *hôtels de services* », plateformes multimodales près d'axes de communication routiers qui serviraient à la fois de parking de stationnement, et proposeraient notamment des services de garde d'enfant.

Avec Jean Nouvel, Christian de Portzamparc est l'un des architectes français les plus réputés nationalement et internationalement. À la tête d'un véritable empire, d'une grosse agence aux ramifications internationales, il pèse un poids considérable dans le champ architectural et urbanistique français. Il apporte une contribution importante à la fois d'un point de vue théorique, mais aussi du fait du fait de sa très forte médiatisation sur la scène nationale² et mondiale qui lui ont permis de diffuser sa conception architecturale et urbanistique et de leur assurer une certaine fortune. Ses concepts sont en effet repris et

¹ Chef de la mission prospective et développement durable, Autoroutes Paris-Rhin-Rhône.

² De ce point de vue, il a occupé des places importantes en étant par exemple membre du comité de publication « Architecture, Mouvement, Continuité » en 1982 ou de la Commission Française Nationale des Arts du Ministère de la Justice en 1993. Depuis 5 ans, il est également membre du Jury du prix littéraire de France-Culture « La Ville à Lire ».

appliqués, avec plus ou moins de succès, par d'autres architectes¹.

- *L'enseignement*

Il participera également à l'enseignement de l'architecture en tant que professeur invité à l'École Spéciale d'Architecture en 1980, puis professeur à l'Atelier à l'École d'Architecture de Paris-Nanterre (UP5) en 1982. Il sera également Président de l'École Spéciale d'Architecture à Paris de 1985 à 1991. Premier titulaire de la chaire de « création artistique » au Collège de France, il donnera sa leçon inaugurale le 2 février 2006 sur le sujet : « Architecture : figures du monde, figures du temps » (cf livre).

Distinctions : marques de la reconnaissance

Si Portzamparc est souvent désigné par ses confrères ou les critiques comme architecte « *Rimbaldien* », la comparaison dépasse la simple constatation d'une ressemblance physique. Leur trajectoire respective semble justifier également pour partie le rapprochement du fait du caractère précoce de la reconnaissance de ses réalisations. Les premiers projets et réalisations de Portzamparc l'imposent en effet comme un "petit génie" et le symbole d'une nouvelle génération. Cette reconnaissance apparaît d'autant plus exceptionnelle qu'elle contredit les logiques de fonctionnement traditionnelles du champ architectural et urbanistique (d'une lente maturation et d'une reconnaissance tardive) et l'idée qu'un bon architecte est au fond un vieil architecte, capable de capitaliser et de réinvestir des expériences nombreuses. Ainsi, en 1994, à l'âge de cinquante ans, il est le premier architecte français à recevoir le Pritzker Architecture Prize. Il sera aussi le premier titulaire de la chaire de « *création artistique* » au Collège de France en 2006.

À ces principales distinctions, viennent s'en ajouter bien d'autres :

- 1975 Pan VII - remis par le Ministère Français de l'Urbanisme et de Transports ;
- 1988 : Équerre d'argent pour l'École de Danse de l'Opéra de Paris à Nanterre ;
- 1989 Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres remis par le Ministre Français de la Culture ;
- membre d'honneur de l'American Institute of Architects (A.I.A.) ;
- 1990 Grand Prix d'Architecture de la Ville de Paris - remis par le Maire de Paris ;
- 1992 Médaille d'Argent - remis par l'Académie française d'architecture ;
- 1993 : Grand Prix national d'architecture remis par le Ministère Français de l'Urbanisme et de Transports ;
- 1995 : Équerre d'argent pour la Cité de la Musique à Paris ;
- 1996 : Officier de l'Ordre du Mérite, Chevalier de l'Ordre de la Légion d'Honneur ;
- 1998 Membre d'honneur AIA remis par l'Institut Américain d'Architectes ;
- 2001 : Business Week Architectural Record Award pour la Tour LVMH à New-York ;
- 2004 : Grand prix de l'Urbanisme remis par le Ministre français de l'Équipement, des Transports, de l'Aménagement du Territoire, du Tourisme et de la Mer ;
- 2005 : MIPIM Award pour la restructuration du bâtiment pour le Monde à Paris ;
- 2006 : Prix 30 ans d'architecture à Almere pour « De Citadel ».

¹ Parmi les derniers exemples en date, Alain Marguerit et Bernard Paris ont proposé pour la ZAC de la Cartoucherie à Toulouse un projet fondé sur l'idée d'un « *îlot traversant* » dont les principes ne manquent pas de rappeler ceux de l'« *îlot ouvert* » témoignant ainsi de l'importante inspiration que certains confrères trouvent dans la réflexion de Christian de Portzamparc.

Pierre Riboulet¹

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Né le 20 juillet 1928, à Sèvres, décédé le 21 octobre 2003, à Paris.

Tout comme Paul Chemetov, Pierre Riboulet fait figure de « passeur » (Violeau, 2005, p.209) entre deux

générations, celle du modernisme et celle, plus contemporaine, de sa remise en question. Formé à la culture classique de l'architecture façon « Bozart » (*Id.*) mais aussi influencé par le modernisme qui connaissait alors son âge d'or, il a pourtant su amorcer le virage de sa remise en question, de sa crise, et saisir les enjeux d'une nouvelle ère en matière de réflexion et de production architecturale et urbanistique, initiée dès la fin des années 1960. Cette trajectoire, il l'a retracée avec modestie et humanisme dans l'autobiographie *Un parcours moderne* (2004), écrite peu avant sa mort.

Jeunesse et formation

Pierre Riboulet est né le 20 juillet 1928 à Sèvres. Ouvriers dans le bâtiment, son grand-père et son père appartiennent au monde de la construction. Son enfance se déroule dans un quartier populaire de Boulogne-Billancourt, la famille habitant un logement très modeste. Comme Pierre Riboulet s'en

est expliqué dans *Parcours moderne*, ces conditions et le logement familial ont joué un rôle décisif dans le regard qu'il porta plus tard sur le logement social, et plus largement la question architecturale. Bon élève, passionné par la littérature et philosophie qu'il a envisagée un temps comme un futur avenir professionnel, il obtient son baccalauréat de Philosophie-Lettres à la Libération. Dans un désir de voir son fils accéder à une bonne situation sociale, son père l'encourage alors à choisir le métier d'architecte. Il rentre en 1945 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (diplôme en 1952), intégrant l'atelier de Georges Gromort et Louis Arretche. Il reçoit ainsi un enseignement traditionnel fortement marqué par la Renaissance italienne et la composition classique. La pensée de Jean Wahl, celles de Maurice Merleau-Ponty ou encore de Pierre Francastel sont venues enrichir sa formation. Sa sensibilité particulière pour la question du logement décent, sa volonté de trouver des solutions face à l'habitat insalubre des classes les plus populaires l'ont conduit à adhérer aux propositions du mouvement moderne.

Pratique opérationnelle

L'Atelier de Montrouge ou la pratique d'une architecture et d'un urbanisme engagés

Le partage de mêmes préoccupations sociales et de leur intégration dans la question architecturale, le poussent à se lier d'amitié avec Gérard Thurnauer, Jean-Louis Véret et Jean Renaudie, avec lesquels il travaille pendant quelques années, avant de créer avec eux l'Atelier de Montrouge en 1958. Le travail collectif et pluridisciplinaire de l'équipe qui s'est formée dans le cadre de cette structure - qui perdure jusqu'en 1980 (et que Riboulet quitte en 1979) - repose sur trois grands principes : une alliance entre architecture et urbanisme, un souci de tenir compte des spécificités du contexte, un engagement social et éthique. Défendant l'idée qu'une autre modernité est possible, les productions de l'équipe se distinguent de celles de l'ère du temps par leur recherche d'une « solution médiane entre la table rase et la nostalgie du passé, entre l'acte héroïque et la banalité » (Catherine Blain, non daté). Les premières réalisations, telles que le village de vacances de Cap Camarat (1965), la bibliothèque pour enfants de Clamart (1966) et les logements

¹ Notice biographique réalisée à partir :
- de l'autobiographie *Un parcours moderne* (2004, Editions du Linteau, Paris, 160 p ;
- du recueil des contributions écrites de Pierre Riboulet *Écrits et Propos* (2003, Editions du Linteau, Paris, 236 p) ;
- des biographies écrites par Catherine Blain pour l'*Encyclopédie Universalis* et le site Internet de l'Association Pierre Riboulet ;
- François Chaslin, 2004, *Eloge de Pierre Riboulet*, Site de l'Académie d'architecture, consulté le 1 mars 2009, <http://www.archi.fr/AA/vie/discours/chaslin.htm>.
Source de la photographie : *Urbanisme*, n°334, janv.-fév. 2004, <http://www.urbanisme.fr/issue/magazine.php?code=334>, consulté le 15 juin 2010.

EDF d'Ivry-sur-Seine (1967) ont tenté de répondre à ces principes. Par ailleurs, le souci de mener une réflexion théorique à l'échelle urbaine plus globale se concrétise par des études conduites par l'atelier, par exemple sur la ville nouvelle du Vaudreuil (1967-1978) ou sur le Centre éducatif et culturel d'Istres (1976).

- ***La création de son agence personnelle, le temps des grandes réalisations***

Il poursuit ensuite sa carrière d'une manière plus individuelle en créant sa propre agence en 1979. Entouré par une équipe de taille moyenne¹, il a réalisé de nombreux grands équipements publics (une trentaine au total) et des programmes de logements obtenus grâce aux concours. Concernant les équipements publics, il se spécialise plus particulièrement dans la réalisation d'hôpitaux, de bibliothèques et d'équipements d'enseignement. Un même souci du site et du rapport au contexte, à la commande mais aussi la préoccupation d'envisager la réalisation comme futur espace vécu des usagers et habitants transparaissent dans ses différents projets et ses réalisations.

Concernant les bâtiments médicaux, le célèbre hôpital Robert-Debré (1980-88), le plus emblématique de son travail donne lieu à une publication et un film, *Naissance d'un hôpital*, qui mettent en scène le déroulement du projet². Il réalise également les nouveaux bâtiments de Chirurgie de la tête à la Salpêtrière (Paris-13^e, 1988-96), l'hôpital de la Mère et de l'enfant Paule-de-Viguer (Toulouse, 1995-2003), ou encore le Centre d'accueil et de soins pour handicapés profonds (Gouville, 1979-95).

Les bibliothèques sont été aussi des bâtiments qui constituent l'un des axes de travail les plus importants, prédilection qu'il explique par sa passion pour la lecture et son origine sociale qui l'ont fortement sensibilisé à la question de l'accès à la culture pour tous. Il réalise ainsi la bibliothèque de l'Université Paris VIII de Saint-Denis (1991-97), la bibliothèque francophone multimédia de Limoges (1993-98), la bibliothèque d'Économie de

l'Université Paris XII, à Créteil (1998-2001), celle de l'Université du Mirail à Toulouse (1997-2003), ou encore la médiathèque d'Antibes (2002-2003), par exemple.

À celles-ci viennent s'ajouter des réalisations relevant de grands équipements liés à l'enseignement, tels que l'Institut Français d'Urbanisme, à Marne-la-Vallée (1989-1991), l'extension de l'École des Beaux-Arts de Montpellier (1999-2001), le lycée Le Corbusier (Aubervilliers, 1997-2003), ou bien le Conservatoire de Musique et de Danse d'Évry (1984-87).

S'ils furent moins nombreux que les équipements publics, les programmes (notamment de logements), n'en restent pas moins un autre des domaines de réalisations investi par cet architecte. Conscient des enjeux mais aussi des difficultés que pose leur réalisation, Pierre Riboulet a toujours revendiqué une inscription dans une démarche soucieuse du contexte et des habitants. Ses principales réalisations sont, dans ce domaine : un ensemble de maisons individuelles groupées dit La Malnoue, à Marne-la-Vallée (1984-1989), la reconstruction de l'îlot Fougères (Paris-19^e, 1994-97) ou des cités Chantilly (1997 - en cours) et de Double Couronne (2000 - en cours) à Saint-Denis, mais encore des immeubles d'habitation comme ceux de la Butte creuse (Évry, 1979-84), de Saint-Cyr-l'École (1984-88), de la rue Balard (Paris-15^e, 1988-94) ou de la rue Pajol (Paris-18^e, 2000-2005), sans compter une résidence pour étudiants à Boulogne-Billancourt (1998-2000) et le quartier du Palais de justice de Rouen (1989-94).

Les travaux pour le secteur privé sont été plus rares et limités à un seul commanditaire, la société Colas, pour laquelle Pierre Riboulet a notamment été le maître d'œuvre du siège régional à Nantes (1996-98) et du siège social de Boulogne (2000-2003).

Enfin, la pensée de Pierre Riboulet s'est efforcée de franchir les frontières de la seule architecture. Elle a toujours accordé une place importante à la dimension urbaine et à l'urbanisme. Ses réalisations effectives dans ce domaine restent peu nombreuses. Cependant, comme le remarque Catherine Blain, une grande partie des opérations de réhabilitation de logements s'apparente aussi, d'une certaine façon, à des opérations d'urbanisme. Par ailleurs, cette question est centrale dans sa réflexion comme en témoigne, sur un plan plus pédagogique et de

¹ Catherine Blain recense ainsi une trentaine de collaborateurs ayant participé aux activités de l'agence (cf. site Internet de l'Association Pierre Riboulet).

² *Naissance d'un hôpital*, 1989 [Postface pour la réédition : Éditions de l'Imprimeur, 1994], Plon, collection « Carnets », Paris, 133 p., – voir aussi le film réalisé sur la base de cet ouvrage par Jean-Louis Comolli (1993, La Sept/vidéo : Réunion des musées nationaux).

recherche, sa contribution sur la composition urbaine. Il a été en charge, enfin, de plusieurs études urbaines de grande ampleur qui concernaient principalement des reconversions d'anciennes zones industrielles : le réaménagement du secteur de la Plaine Saint-Denis (1990-1994), des analyses sur l'aménagement de la presqu'île portuaire de Caen (1991-1993) ou encore le Plan directeur d'Euroméditerranée à Marseille (1996-1997).

Recherche et diffusion de la culture architecturale et urbaine

Engagé politiquement au milieu des années 1960 avec les autres architectes de l'atelier de Montrouge, il joue un rôle important dans la réflexion menée par le Cercle d'études architecturales fondé par Auguste Perret en 1951. Avec les membres de ce cercle, il a participé également au mouvement de Mai 68. Avec Véret, il créa un groupe pluridisciplinaire « Environnement M68 » en 1969 qui abouti à un Livre blanc sur le logement social (1969-1972).

Au-delà d'un simple affichage opportuniste, l'intellectualisme relève chez lui d'une ambition poursuivie avec une certaine exigence. Aux côtés notamment de l'architecte Anatole Kopp et du sociologue Henri Lefebvre, il a participé au Comité de rédaction de la revue *Espaces et Sociétés*. Le sous-titre du premier numéro, paru en novembre 1970 (« *Revue critique internationale de l'aménagement de l'architecture et de l'urbanisation* »), témoigne de l'importance de l'influence marxiste sur une réflexion qui prétendait largement dépasser la seule question de l'architecture pour investir celle de la ville et des processus qui participent à la construire. A partir de 1971, il complète sa formation en passant une licence, puis une maîtrise de sociologie à l'Université de Paris VIII-Vincennes, et enfin un doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines soutenu 1979 (sous la direction de Nicos Poulantzas). C'est avec un certain « *dogmatisme marxiste* » (Chaslin) qu'il mène ces différents travaux de recherche universitaire qui mettent l'architecture en perspective avec la question des classes sociales dans le contexte français.

Il s'est enfin investi dans le débat sur les questions architecturale et urbaine en participant à des manifestations tels que des séminaires, rencontres,

journées d'étude, etc., mais aussi en contribuant aux travaux menés par des instances administratives de renom, telles que la Fondation Le Corbusier et l'Institut Français d'Architecture, en tant que membre de leur conseil d'administration.

- *L'enseignement*

De 1980 à 1997, Pierre Riboulet s'est vu confier un cours sur la composition urbaine à l'École Nationale des Ponts et Chaussées qu'il a ensuite rédigés sous forme d'ouvrage, publié en 1998, *Les Onze leçons sur la composition urbaine* (Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées, Paris, 256p.). Il s'est attaché à y préciser les grandes lignes de sa contribution sur ce sujet crucial d'une action à l'échelle urbanistique, et des multiples contraintes auquel elle est soumise.

Distinctions : marques de la reconnaissance

- *Dans le cadre de l'Atelier de Montrouge*

- 1965, Prix du Cercle d'Études Architecturales
- 1981, Grand Prix National d'Architecture

- *Individuellement*

- 1988, Médaille de l'Académie d'Architecture
- 1990, Lauréat au Palmarès de l'habitat
- 1990, Chevalier de la Légion d'Honneur
- 2002, Officier de l'Ordre National du Mérite

Bernardo Secchi¹

Droits de
diffusion en
ligne non acquis

Engagé tout à la fois dans la théorie et la pratique, dans le diagnostic et dans l'action, Bernardo Secchi se situe au point de rencontre de l'urbanisme, de l'architecture et des sciences sociales. Il a apporté une importante contribution à l'analyse de l'urbanisation contemporaine en s'intéressant notamment à la ville diffuse ou fractale et en proposant, d'un point de vue méthodologique, de combiner la perspective scientifique avec une perspective plus sensible. Ses travaux lui ont valu en 2004 l'obtention du titre de Docteur Honoris Causa de l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2, mais aussi d'être choisi aux côtés de 9 autres équipes pour la Consultation sur le Grand Paris lancé par Nicolas Sarkozy en 2008.

S'il a poursuivi des études d'ingénieur à Milan, sa formation ne se limite pas à ce seul domaine, bien au contraire. Sa soif d'une approche pluridisciplinaire le pousse à acquérir une culture très large, à une époque qui correspond en Italie au renouveau de la question urbaine, notamment par la remise en cause du mouvement moderne. Il suit alors les cours ou conférences d'enseignants et d'intellectuels prestigieux (à Venise ceux de Bruno Zevi proposant une histoire de l'architecture anti-académique ; ceux de Samona sur la reconstruction ; à la faculté des lettres de Milan, ceux de Fubini sur la littérature de la Renaissance, ou encore les cours d'histoire économique à l'Institut Économique, et ceux, plus phénoménologiques, d'Enzo Paci à la Maison de la Culture de Milan). Il s'intéresse aussi aux débats

des avant-gardes littéraires de l'époque (notamment entre Calvino et Pasolini). Des voyages dans de nombreuses villes, à Stockholm, Amsterdam, Copenhague, Francfort lui permettent d'observer différentes situations urbaines.

S'ouvre ensuite une période principalement consacrée à l'enseignement et la recherche qu'il décompose lui-même en trois phases :

- Après son diplôme au début des années 1960 et jusqu'à la fin des années 1970, il devient l'assistant de Giovanni Muzio et donne des cours d'économie régionale au Politecnico di Milano. Durant cette période, il se familiarise avec les théories de la localisation, avec l'analyse des mécanismes de l'économie, notamment par la lecture de grands auteurs contemporains, principalement américains. En 1969, Giuseppe Samona, directeur de l'Institut Universitaire d'Architecture à Venise, lui propose de donner un cours sur l'« *économie urbaine et régionale* ». Durant cette première période, il publie une série d'études sur le développement urbain avec, notamment, une anthologie d'économie et d'analyses urbaines d'auteurs principalement anglo-saxons (*Analisi della strutture territoriali*) en 1965 et, en 1974, focalisé sur le cas italien, *Déséquilibres régionaux et développement économique*². Ses analyses sur les "districts industriels" le conduisent à faire le constat du caractère « *fractal* » de la ville. Cette première période se clôt avec la publication d'une étude sur "Le secteur du bâtiment dans le processus économique"³. En dehors d'une interruption de six ans, de 1976 à 1982 (durant laquelle il a été président de l'École d'Architecture de l'École Polytechnique de Milan) - et bien qu'habitant Milan -, il continuera d'enseigner à l'Institut d'Architecture.

¹ Fiche réalisée notamment à partir des sources suivantes :
-entretien le 15 février 1999 avec Thierry Paquot, *Urbanisme*, http://urbanisme.univ-paris12.fr/1134767865629/0/fiche_article/&RH=URBA_1Paroles, consulté le 15 mars 2009.
-Bernardo Secchi, 2004, *De l'urbanisme et de la société ?*, Docteur Honoris Causa, Université Pierre Mendès France, Grenoble, publication de l'Institut d'Urbanisme de Grenoble de l'Université Pierre Mendès France.
Source de la photographie : *Urbanisme*, n° 339, novembre-décembre 2004, http://www.urbanisme.fr/issue/debate.php?code=339&code_menu=33, consulté le 10 juin 2010

² Qui délivre les résultats d'une longue recherche sur la géographie économique, mais aussi démographique et urbaine.

³ Qui analyse le rôle de la rente foncière dans le développement économique et dans la croissance urbaine. Selon cette étude, la spéculation ne s'opposait pas à l'industrialisation, mais s'associait au renouveau du capitalisme postindustriel.

- Durant les années soixante-dix et le début de la décennie quatre-vingts, il se focalise sur la question du « *système politique de l'urbanisme* » en choisissant comme angle d'attaque l'analyse des discours. En 1984, il publie une synthèse du travail effectué durant cette période sous le titre *Il racconto urbanistico*. Il y propose une certaine approche du problème urbain entre « *l'imaginaire, le mythe, et l'action tenace et plus ou moins efficace du héros, en l'occurrence, "l'urbaniste"* » (Secchi in Paquot, 1999).

- Enfin, depuis le milieu des années 1980, il s'intéresse plus particulièrement à la compréhension de « *la ville contemporaine* » au travers d'une approche pluridisciplinaire. Il travaille ainsi au contact de photographes, écrivains, écologues, qu'il considère comme autant d'« *observateurs* » pertinents de la ville contemporaine. Sa réflexion s'attache à mettre notamment en question les modèles de la ville dense et de la ville diffuse, de « *"la ville consolidée" historique et "la ville dispersée"* » (Secchi in Paquot, 1999), mais surtout leur cohabitation, leur combinaison dans les situations urbaines contemporaines. Les ouvrages *Progetto per l'urbanistica* (1989) et *Prima lezione di urbanistica* (2000) retranscrivent ces réflexions.

En parallèle de ces activités d'enseignement et de recherche, il joue également un rôle actif dans l'édition. Cofondateur de la revue *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, il est, de 1982 à 1997, un des membres du comité de rédaction de *Casabella* et, de 1984 à 1990, directeur de la revue *Urbanistica*.

La pratique opérationnelle n'est pas pour autant laissée de côté par Bernardo Secchi, qui réalise de nombreux aménagements de nouveaux quartiers et de requalifications de friches en France et en Belgique. Il travaille à l'élaboration des plans d'urbanisme de Sienne, Prato, Bergame, Brescin, des plans territoriaux des régions de Pescara, de La Spezia et du Salento, mais aussi du projet de réaménagement de la Grand Place de Courtrai. Avec Paola Viganò, il est également lauréat du concours pour l'aménagement de quartiers à Saint-Nazaire et Rennes, et participe à la Consultation lancée sur le « *Grand Pari(s)* » en 2008, aux côtés de 9 autres équipes. Dans sa pratique opérationnelle, il revendique une méthode particulière s'appuyant sur un travail de récolte de différents points de vue sur la ville que peuvent proposer la littérature, la photographie, la peinture, la musique, l'histoire, mais aussi une pratique

sensible et subjective de l'espace. L'urbaniste se doit en effet, selon lui, de devenir un temps promeneur, de s'engager dans une découverte personnelle de la ville faite d'observations recueillies dans des carnets de notes et de dessins, de relevés de terrain, d'accorder une attention toute particulière à l'ordinaire et d'être à l'écoute des populations.

Au travers de toute son œuvre, qu'elle soit écrite, enseignée ou matérialisée dans des productions urbaines, c'est donc une certaine conception du métier d'urbaniste qui transparaît. Bernardo Secchi milite en effet pour une pratique professionnelle de l'urbaniste soucieuse de la demande, des attentes, des pratiques et des représentations sociales. Il revendique ainsi une attention et une analyse du quotidien, des pratiques sociales comme point de départ de la démarche urbanistique. Dans cette perspective, il a manifesté un intérêt particulier pour la maison individuelle. Il l'analyse comme un nouveau modèle urbanistique, en lien avec certaines grandes évolutions sociales qui ont abouti à la « *ville diffuse* ». Cette dernière se donne, selon lui, à déchiffrer tout à la fois comme le témoignage d'un processus d'urbanisation désordonné de la campagne, le refus de l'habitation collective, et la condamnation des grands ensembles assez uniformes. Critiquant l'attitude de mépris largement répandue dans les professions des aménageurs, des urbanistes et des architectes pour le pavillonnaire et l'étalement urbain, il considère au contraire comme un enjeu urbanistique essentiel de participer à l'élaboration d'une « *ville diffuse* », *città diffusa*, dans laquelle il ferait « *bon vivre* » (Secchi in Paquot, 1999).

Alvaro Siza¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Alvaro Siza est considéré comme l'architecte portugais contemporain le plus célèbre. Sa renommée dépasse largement les frontières de son pays.

Du point de vue de sa trajectoire, il poursuit des études à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Porto de 1949 à 1955. Y domine une approche régionaliste de l'architecture qui remet en question l'approche académique du régime de Salazar (qui privilégiait une approche nationale). La formation d'Alvaro Siza s'inscrit dans ce courant caractérisé tout à la fois par une attention aux particularités et traditions constructives locales, et par une certaine modernité. Sa formation achevée, il travaille pendant quelques années (1955-1958) pour Fernando Tavora, son professeur.

Sa carrière est profondément liée à l'évolution politique du Portugal. Permettant d'en retracer les grandes lignes, trois étapes peuvent être distinguées. Entre les deux premières, 1974 apparaît comme une date charnière. Avant 1974 en effet, certaines de ses réalisations attirent l'attention. Il reste cependant cantonné à un travail de faible portée avec des réalisations d'édifices, principalement des résidences privées. Le régime autoritaire, conservateur et nationaliste de Salazar le tient à l'écart des commandes publiques, gelant ainsi sa carrière. Ses premières réalisations notables sont : le salon de thé Boa Nova (1958-1963, Leça da Palmeira), face à l'océan (d'un style régionaliste, il s'intègre parfaitement dans le paysage rocheux qui l'entoure), deux piscines - celle de la plage dans la même région d'un style plus brutaliste (1961-1962), et une autre à Quinta da Conceição (1958-1965),

ainsi que des résidences privées². Il réalise également des succursales de banques : celle de Pinto et Sotto Maior à Oliveria da Azemeis (1971-1974), et à Lamego (1972-1974).

Avril 1974 marque un tournant pour l'histoire nationale, mais aussi pour la carrière d'Alvaro Siza. La révolution des Œillets bouleverse le paysage politique et social. Le nouveau pouvoir réconcilie le Portugal et la démocratie et intègre dans la constitution le droit au logement. Pour le rendre effectif, il lance entre août 1974 et 1976 une vaste opération, le S.A.A.L. (Servicio de Apoio Ambulatorio Local « Service d'Aide mobile locale ») et impulse ainsi une politique d'habitat social ambitieuse. Fondée sur la logique d'une production par équipes pluridisciplinaires réunissant des architectes, assistantes sociales, juristes, ingénieurs, sociologues, etc., elle s'appuie sur des moyens financiers mis à disposition par l'État et les commissions des Moradores (qui s'apparentent à des syndicats d'habitants) et témoigne donc ainsi d'une volonté forte d'associer la population locale. Alvaro Siza va jouer un rôle important dans ce dispositif qui lui donne l'occasion de travailler à une autre échelle, sur des opérations d'envergure importante, en construisant des ensembles de logements collectifs, tels ceux de Bouça et São Victor à Porto (1974-1977), ou encore l'opération de Malagueira, de très grande ampleur (une ville nouvelle de 1 200 logements dans l'Alentejo en périphérie d'Evora). Sur cette dernière réalisation, l'architecte propose de combiner des petites maisons blanches à patio avec des espaces verts.

Le milieu des années 1970 marque aussi le temps d'une certaine ouverture internationale pour Alvaro Siza. Il est appelé à l'étranger, notamment à Berlin, où il réalise un ensemble social de la Schlessisches Tor (1980-1984) – qu'un graffiti « *Bonjour Tristesse* » inscrit sur son fronton et faisant certaine allusion à la monotonie de la façade allait rebaptiser ironiquement. Il conçoit également à La Haye un autre ensemble de logements sociaux (1983-1988 et 1989-1993) à la façade en brique et au rythme, là encore, quelque peu répétitif. Il acquiert une notoriété internationale qui lui vaut le Prix Pritzker en 1992.

¹ Fiche réalisée à partir des documents suivants :

- la biographie d'Alvaro Siza réalisée par François Chaslin pour l'*Encyclopaedia Universalis* ;
- celle proposée par le site Internet de l'Ecole polytechnique de Lausanne (source consultée le 15 mars 2009) ;
- l'article « 25 avril 1974 – Révolution des Œillets – Portugal » de Raphaël Raphaneau, site Internet de l'Association Internationale de Techniciens, Experts et Chercheurs, <http://aitec.reseau-ipam.org/spip.php?article728> (source consultée le 15 mars 2009).

Source de la photographie : site Internet de l'agence Alvaro Siza, <http://alvarosizavieira.com/>, consulté le 10 juin 2010.

² Par exemple la maison d'Alves Costa à Moledo do Minho (1964-1968), celle de Manuel Magalhães à Porto (1967-1970), la maison Beires à Povoa do Varzim (1973-1976).

Il devient aussi un architecte emblématique dans son pays, où il obtient de nombreuses grosses commandes. Lui est ainsi confié à Lisbonne la reconstruction du quartier historique du Chiado détruit par un incendie en 1988, ou encore le Pavillon portugais de l'Expo'98. Il réalisera aussi de nombreux grands équipements publics, tels que l'École Normale Supérieure de Setubal (1986-1993), la Faculté d'Architecture de Porto (1987-1993), le Centre d'Art Contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle (1988-1993), la bibliothèque de l'Université d'Aveiro (1988-1995) ou encore le Rectorat d'Alicante (1995-1998). En 1990, dans la paroisse de Marco de Canavezes, il réalise également l'Église Santa-Maria, d'une architecture très épurée.

La définition de son style est un exercice difficile, dans la mesure où c'est plutôt une attitude mêlant le souci constant du site et du contexte qui caractérise ses différentes productions. Style à la fois moderne et traditionnel, il apparaît inspiré des œuvres de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto et Adolf Loos. Comme l'a remarqué François Chaslin, il a évolué au fil de son parcours : se rapprochant au départ d'« *un certain vernaculaire* », puis d'« *un rationalisme très épuré* », pour finalement se caractériser d'avantage par un « *maniérisme raffiné* ».

Alvaro Siza a participé à la diffusion de la culture architecturale et urbaine notamment au travers de l'enseignement. Professeur à l'École d'Architecture de Porto depuis 1966, il a également donné des cours à l'Ecole Polytechnique de Lausanne, à Bogota, à Harvard... Il a aussi participé à de très importants concours internationaux - la Bibliothèque Nationale de France (1988), l'Expo'92 à Séville...

Il a obtenu en 2005 le Grand Prix Spécial de l'Urbanisme décerné par le Ministère français des Transports, de l'Équipement, du Tourisme et de la Mer, qui témoigne d'une reconnaissance institutionnelle française. Il a également reçu des mains de la Reine d'Angleterre en 2009, la médaille d'or du Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.).

Jean-Christophe Bailly¹

Droits de
diffusion en
ligne non acquis

Né à Paris le 3 mai 1949. Jean-Christophe Bailly est un écrivain qui s'épanouit dans différents genres que sont par exemple le théâtre², la poésie³, le roman⁴, l'essai⁵ ou le récit autobiographique (*Tuiles détachées*). Il a aussi

beaucoup écrit sur l'art⁶ et est également docteur en philosophie. En outre, il a eu une activité importante du point de vue éditorial puisqu'il a fondé et dirigé les revues *Fin de siècle* (avec Serge Sautreau) et *Aléa* (1981-1989) chez Christian Bourgois éditeur - maison dans laquelle il dirige à partir de 1984 la collection "Détroits" (avec Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe). Chez Hazan il a été aussi directeur littéraire de 1983 à 1987, puis directeur de la collection d'histoire de l'art "35/37".

¹ Source de la photographie :

<http://www.jocaseria.fr/Auteur/Ecrivain/bailly.html>, consulté le 10 juin 2010.

² Il a, par exemple, collaboré avec le metteur en scène Georges Lavaudant, Gilberte Tsai, Klaus Michael Grüber et Gilles Aillaud à Milan. Pour ne citer que quelques-unes de ses œuvres théâtrales : *Pandora*, (1992, Paris, Bourgois) ; *Poursuites*, (2003, Paris, Bourgois) ; *Une nuit à la bibliothèque* suivi de *Fuochi sparsi* (2006, Paris, Bourgois).

³ Avec notamment : en 1973, *L'Astrolabe dans la passe des Français* (Paris, Seghers), en 1975, *Défaire le vide* (Paris, Bourgois), en 1985 (*Pluie douce*, avec Jan Voss, Marseille, André Dimanche), et en 1999, *Blanc sur noir* (Bordeaux, William Blake & Co).

⁴ Parmi bien d'autres : *Description d'Olonne* (1992, Paris, Bourgois) ; *Le Maître du montage* (1996, Nantes, Joca seria) ; *Tuiles détachées* (2004, Paris, Mercure de France).

⁵ Notamment en 1976, *La Légende dispersée, anthologie du romantisme allemand* (Paris, 10/18, rééd. Paris, Bourgois, 2000), en 1993, *Adieu, essai sur la mort des dieux* (La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube), en 1997, *Le Propre du langage, voyages au pays des noms communs* (Paris, Seuil).

⁶ Avec par exemples des œuvres telles que : *Max Ernst Apprentissage Enigme Apologie* (avec Henri-Alexis Baatsch et Alain Jouffroy, 1976, Paris, Bourgois et Éditions étrangères), *Monory*, (1979, Paris, Maeght) ; *Piotr Kowalski*, (1988, Paris, Hazan) ; *Regarder la peinture* (1992, Paris, Hazan) ; *L'Atelier infini, 30000 ans de peinture* (2007, Paris, Hazan).

Fils d'entrepreneur dans le bâtiment (entreprise de carrelage) il manifeste très tôt un intérêt et même une véritable passion pour l'architecture et la ville⁷, qui viennent se marier à l'écriture. Il a écrit ses premiers textes sur l'architecture, l'urbanisme et le paysage au début des années 80. Il peut être défini comme un écrivain particulièrement bien intégré au champ de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage. Après avoir collaboré aux *Cahiers du CCI*, il a participé à l'aventure de Banlieues 89 en étant notamment membre du Comité de rédaction de la revue *Lumières sur la ville* de 1991 à 1993. Ses textes sur la question urbaine seront réunis en 1992 dans l'ouvrage *La ville à l'œuvre* (J.Bertoin éditeur). Il a aussi été régulièrement invité à des colloques, conférences et jurys d'architecture et a, par exemple, participé avec Antoine Grumbach au cycle de conférences « Architecture et Écriture, des passerelles dans la ville », organisé à l'École d'Architecture de Paris-La Villette en 1998. Allant même jusqu'à investir la dimension opérationnelle, il a réalisé, en collaboration avec Antoine Grumbach, un « traitement littéraire » de la Station de métro Bibliothèque François Mitterrand qui a ouvert en 1998. Enfin, depuis quelques années, il enseigne à l'École Nationale Supérieure de la Nature et du Paysage à Blois, et dirige *Les Cahiers de l'École de Blois* depuis 2003. Véritable passeur de frontières entre littérature et architecture - urbanisme, il constitue donc un acteur incontournable dans le cadre de la rencontre entre ces trois univers.

⁷ Il évoque en entretien son côté « architecte-rentre » en expliquant qu'il a été particulièrement marqué par son enfance sur les chantiers avec son père. Cette expérience fondatrice l'a même fait hésiter à embrasser la carrière d'architecte plutôt que celle d'écrivain.

Hélène Bleskine¹

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Hélène Bleskine une écrivaine française. Elle est l'auteur de plusieurs romans dont *L'Espoir gravé* (1975, Paris, Editions Maspéro), *Dérive gauche* (1976, Paris, Albin Michel), *Les*

Mots de passe, (1978, Paris, Éditions Libres-Hallier), *Châtelet-les-Halles* (1982, Paris, Grasset). Appartenant à la « génération 68 » et investie dans les mouvements contestataires de l'époque, elle a été l'un des membres du groupe *Vive la révolution* et s'est établie en usine. Très proche de certains architectes de cette génération - tels que Roland Castro, Christian de Portzamparc ou encore Antoine Grumbach -, elle a collaboré de nombreuses fois à des projets sur l'architecture et la question urbaine : *Banlieues 89 (Lumières de la ville)*, *Les Cahiers du CCI...* Elle a été à l'origine du cycle de conférences entre architectes et écrivains « Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville » qui eurent lieu à l'École d'Architecture de La Villette en 1998²

- et dont sera issu également le livre du dialogue entre Philippe Sollers et Christian de Portzamparc³ - ainsi que des ateliers d'écriture qui ont été organisés pendant plusieurs années dans différentes écoles d'architecture sous l'égide la Direction de l'Architecture et du Patrimoine et la Maison des Écrivains, qui ont fait l'objet d'une publication⁴. Elle a enfin collaboré tout récemment avec l'équipe de Roland Castro pour un nouveau travail mobilisant les écrivains dans le cadre de la Consultation sur « le Grand Pari(s) », publié sous le titre de *Le Grand Paris est un roman* (2009, éd. de la Villette). Par son rôle majeur dans l'organisation des passerelles entre architecture et littérature et ses nombreuses collaborations avec des architectes, elle constitue donc un acteur incontournable pour un travail s'intéressant à cette question. Sa traversée des frontières disciplinaires ou professionnelles ne se limite cependant pas à celle de la littérature et de l'architecture, Hélène Bleskine a, en effet, également collaboré avec Frédéric Rossif pour la réalisation de plusieurs documentaires, en particulier *Opéra sauvage*. Elle a également travaillé avec le comédien André Dussolier sur la réalisation d'une *Bible en musique*⁵. Elle réalise aujourd'hui des films pour les aveugles.

¹ Source de la photographie :

<http://www.m-e-l.fr/H%C3%A9l%C3%A8ne%20Bleskine.547>, consulté le 10 juin 2010.

² Édités par le Centre National de la Cinématographie en 1999 sous la forme d'une série de documentaires, ils sont notamment présents dans la plupart des bibliothèques des écoles d'architecture. Par ailleurs, comme l'explique à juste titre Hélène Bleskine après l'entretien, « ces films ont une vie. On les passe dans des colloques par exemple ». Ils font en effet également l'objet de diffusion dans d'autres cadres que celui de l'enseignement de l'architecture comme en témoigne par exemple la projection publique le 27 septembre 2007 du documentaire de la rencontre entre Henri Gaudin et Jean-Pierre Vernant, organisée par la Communauté d'Agglomération Sud-Est Toulousain, le SICOVAL à Escalquens, (Neurones en folie).

³ Philippe Sollers, Christian de Portzamparc, Hélène Bleskine (2003), *Voir Ecrire*, Paris, Calmann-Lévy.

⁴ 2001, *Passerelles dans la ville : écritures, architectures. Des ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture*, Paris, éd. de l'Imprimeur, 192p.

⁵ Bleskine Hélène (2000), *La Bible en musique*, Paris, Gallimard Jeunesse & Erato, 2 CD audio et un livre de 90 p.

François Chaslin¹

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né en 1948, François Chaslin est architecte, critique, professeur à l'École de Paris-Malaquais et membre de l'Académie d'Architecture. Il occupe une place centrale dans la critique architecturale contemporaine. Il a notamment été rédacteur en chef de revues d'architecture telles que : *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1987-1994), des *Cahiers de la recherche architecturale* et de *Macadam*, ainsi que rédacteur en chef adjoint de *Techniques et Architecture*. Il a, par ailleurs, collaboré avec des grands quotidiens nationaux tels que *Le Monde*, le *Nouvel Observateur* et *Libération*, sans compter de nombreuses publications à l'étranger. Les émissions qu'il dirige sur les ondes de France Culture participent aussi à en faire l'un des principaux relais de la diffusion de la culture architecturale et urbanistique vers le grand public (producteur de *Métropolitains*, une émission hebdomadaire d'architecture sur la chaîne de radio France Culture depuis septembre 1999 et de l'émission mensuelle *Métro du soir* depuis septembre 2004). Il a dirigé le département expositions de l'Institut Français d'Architecture (1980-1987) et a été chargé de mission au Service de la Recherche de la Direction de l'Architecture. Il est enfin l'auteur de divers ouvrages, dont *Les Paris de François Mitterrand* (1985, Gallimard), *La Grande Arche* (1989, Electa-Moniteur), *Une haine monumentale*, essai sur la destruction des villes dans l'ex-Yougoslavie (1997, Descartes et Cie), *Deux conversations avec Rem Koolhaas, et caetera* (2001, Sens et Tonka), *The Dutch Embassy in Berlin by Oma/Rem Koolhaas*, Nai, Rotterdam (2004).

¹ Source : <http://journal3.net/spip.php?article265>, consulté le 10 juin 2010.

Didier Daeninckx²

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Didier Daeninckx est né le 27 avril 1949 à Saint-Denis (Seine-Saint-Denis). Il est issu d'une famille modeste. Écrivain français, auteur de romans noirs, de nouvelles et d'essais reconnu³, il choisit d'orienter son œuvre vers une critique sociale et politique, en abordant notamment la question des banlieues, de l'architecture moderniste ou encore du renouvellement urbain, de la politique des charters, mais aussi le révisionnisme ou le massacre des Algériens à Paris le 17 octobre 1961. Sa réputation correspond donc à celle d'un écrivain particulièrement engagé sur de grandes questions sociales et urbaines qui le conduisent parfois s'éloigner du domaine policier pour se rapprocher d'une forme de réalisme social. Il est également connu pour être un personnage public n'hésitant pas à se lancer dans la polémique. S'agissant plus spécifiquement des questions architecturales et urbaines, il s'est particulièrement plu à les aborder dans un grand nombre de ses œuvres⁴ en privilégiant la représentation de la Seine-Saint-Denis et en allant à l'encontre de ce qu'il dénonce comme une mythologie sociale d'espaces dits « à problèmes » (entretien). Il a par ailleurs participé dans ces mêmes champs de l'architecture et de l'urbanisme à un certain nombre de rencontres et de débats, même si l'engagement sur ces questions-là passe avant toute chose et beaucoup plus efficacement, selon lui, par l'écriture.

² Source : photo de Marc Attali, 2009.
http://www.larochellivre.org/spip.php?article60&id_document=398, consulté le 10 juin 2010.

³ Il a ainsi obtenu les prix suivants : le Prix populiste, le Prix Louis Guilloux, Le Prix Goncourt du livre de Jeunesse, le Grand Prix de la littérature policière, le Prix Paul Féval.

⁴ Parmi lesquelles : 1985, *Métropole*, Gallimard ; 1996, *Nazis dans le métro*, Baleine ; 1999, *Banlieue Nord*, Cadex ; 2005, *Cités perdues*, Verdier.

Jean-Paul Dollé¹

Droits de
diffusion en
ligne non
acquis

Philosophe et écrivain Jean Paul Dollé a participé aux « événements » de mai 68 et notamment à des groupes tels que le groupe des 7 qui réunissait quelques-uns des jeunes leaders de la génération 68 (Jean-Pierre Buffi, Roland

Castro, Jean-Paul Dollé, Antoine Grumbach, Gilles Naizot, Christian de Portzamparc, Gilles Olive). Remettant en question la culture Beaux-arts et participant au renouvellement de la réflexion et de l'enseignement de l'architecture, ce groupe manifestait un souci d'ouverture sur d'autres champs disciplinaires. Nommé enseignant à l'École d'Architecture de Paris-La Villette en 1969, Jean-Paul Dollé y proposera des cours intégrant notamment la philosophie. Il a par ailleurs été un des animateurs de débats publics sur la ville. Dans ce cadre, il a joué un rôle dans l'organisation et l'animation de manifestations sur les questions architecturales et urbaines mobilisant des écrivains (comme par exemple l'exposition « L'Oulipo et la ville » ou la conférence-débat « Pékin, phénomène urbain » organisée au Pavillon de l'Arsenal en 2004). Il a aussi participé à l'aventure de Banlieues 1989 et à l'animation du réseau *architecture – philosophie* composé d'architectes, de chercheurs et de philosophes. On compte parmi ses œuvres : *Désir de révolution* (1972), *Haine de la pensée* (1976), *Fureur de Ville* (1990), *L'ordinaire n'existe plus* (2001), *Métropolitique* (2002), et avec Philippe Jonathan, *Conversation sur la Chine : entre un philosophe et un architecte* (2007).

Françoise Choay²

Droits de diffusion
en ligne non acquis

Née en 1925, Françoise Choay est une figure majeure de la critique architecturale et urbanistique française depuis quasiment une quarante d'années. Les ouvrages ou articles de référence qu'elle a

produits, le rôle qu'elle a joué dans l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme, ainsi que ses prises de positions intransigeantes dans le débat de ces univers professionnels en font une figure matriarcale profondément respectée, et parfois même redoutée.

Du point de vue de sa trajectoire, elle suit tout d'abord des études de philosophie avant d'être critique d'art. Elle collabore ainsi dans les années 1950 à *L'Observateur*, à *L'Œil* et à *Art de France* et elle s'occupe en 1960 de l'antenne parisienne d'*Art international*.

La publication, en 1965, de son anthologie *Urbanisme, Utopies et réalité* (1965, Paris, Le Seuil) regroupe les textes considérés comme majeurs de l'urbanisme, dont elle dénonce le caractère idéologique sous couvert de scientificité et de rationalisme. « Avec passion, elle affronte [ainsi] les textes des fondateurs de la pensée architecturale et urbanistique, y confronte ses propres analyses, provoque le débat » (Th. Paquot) à une époque où les écrits critiques et théoriques sur l'architecture et l'urbanisme sont encore bien rares. Cette publication la propulse au rang des principaux maîtres à penser sur la question urbaine notamment pour la jeune « génération 68 » d'architectes contestatrice de l'architecture et de son enseignements aux Beaux-Arts³.

D'autres ouvrages viendront la conforter comme autorité incontestable dans ces champs : en 1980, *La Règle et le modèle* (Paris, Le Seuil), puis *L'Allégorie du patrimoine* (Paris, Le Seuil, 1992, 1996, 2006), sa participation au dictionnaire de référence en collaboration avec Pierre Merlin

² Source :

<http://ecologiaurbana.blogspot.com/>, consulté le 10 juin 2010.

³ Voir sur cette question la thèse de Jean-Louis Violeau sur les architectes et mai 68.

¹ Source : photo de Catherine Hélie
<http://www.leoscheer.com/spip.php?mot178>, consulté le 10 juin 2010.

(*Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, PUF, multiples éditions), ou encore sa traduction de l'ouvrage *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti (*L'Art d'édifier*, 2004, traduction en collaboration avec Pierre Caye, Paris, Le Seuil), et enfin l'anthologie de ses articles, publiée récemment, *Pour une anthropologie de l'espace*¹ (2006, Paris, Le Seuil). Elle obtient un doctorat d'État en philosophie en 1978 en travaillant sous la direction de Mikel Dufrenne : *La Cité du désir et la ville modèle : essai sur l'instauration textuelle de la ville*.

À cette activité d'exégèse et de théoricienne, vient s'ajouter celle de l'enseignement sur ces mêmes questions de l'urbanisme, de l'architecture et du patrimoine à l'Université de Paris I et à l'Institut Français d'Urbanisme (Paris VIII). Par ce biais, elle a donc également contribué à former toute une génération de praticiens et de chercheurs.

À l'heure actuelle, n'ayant rien perdu de sa verve, elle continue de jouer un grand rôle intellectuel sur des questions architecturales et urbanistiques. Dans un style châtié, mais avec un regard incisif et la grande liberté de ton qui la caractérise, elle n'hésite ainsi pas à prendre position d'une manière extrêmement virulente dans les débats actuels et à se démarquer d'une critique architecturale française somnolente². Son article sur le Quai Branly publié par la revue *Urbanisme*³ en 2006 a ainsi par exemple suscité une polémique cinglante⁴.

¹ Pour lequel elle a reçu le prix du livre d'architecture 2007 (jury présidé par Gérard Grandval, architecte et membre de l'Académie d'architecture) et qui lui a été remis le 19 décembre 2007 par Christine Albanel, ministre de la Culture et de la Communication.

² Au point qu'elle n'en a de « critique » plus que le nom (auquel pourrait se substituer plus justement celui de « contemplation » et d'« éloge » qui correspondrait plus justement à son production).

³ Françoise Choay (2006), « Branly, un nouveau Luna Park était-il nécessaire ? » (*Urbanisme* n° 350, sept.-oct.).

⁴ Yves Crehalet prenant la défense de Jean Nouvel et de Jacques Kerchache lui répondra dans *Urbanisme* (« Pour une critique constructive » *Urbanisme*, n°352), Frédéric Edelmann dans une réponse indirecte qui prend pourtant des tournures d'attaque personnelle, affichera son regret de voir « l'excellente Françoise Choay » devenue « acariâtre » et « bilieuse » (http://www.archicool.com/cgi-bin/presse/pg-newspro.cgi?id_news=2372).

Jean-Pierre Le Dantec⁵

Droits de
diffusion en ligne
non acquis

Né 14 mars 1943 à Plufur (Côtes d'Armor), Jean-Pierre Le Dantec est ingénieur de formation (*École Centrale de Paris*, 1966). Engagé dans les mouvements politiques de gauche des années 1970, il a

été un leader révolutionnaire de la gauche prolétarienne dans les années 1970. Il est devenu par la suite historien et passera une habilitation à diriger des recherches. Le personnage de Jean-Pierre Le Dantec se caractérise par un éclectisme exigeant l'amenant à exercer de très nombreuses activités dans le champ de l'architecture qui en font un témoin de premier ordre du champ de l'architecture depuis les années 70 : activité d'enseignement¹, activité de critique et chroniqueur², engagement fort dans l'organisation de l'enseignement et de la recherche sur l'architecture à divers titres³, et notamment en tant directeur de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette de 2001 à 2006, puis directeur scientifique du laboratoire EHESS « Architectures, Milieux et Paysages ». Il a également participé à l'élaboration d'un certain nombre de projets d'architecture, d'urbanisme et de paysagisme⁴. Parallèlement à ces très nombreuses activités dans le champ de l'architecture, il a également fait œuvre d'écrivain⁵ et d'éditeur⁶.

⁵ Source :

http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17364, consulté le 10 juin 2010.

Hervé Le Tellier¹

Droits de
diffusion en
ligne non acquis

Né le 21 avril 1957.

Mathématicien de formation, puis journaliste scientifique², Hervé Le Tellier est un écrivain français membre de l'Oulipo. La publication de deux premiers livres, un recueil de nouvelles en 1991, *Sonates de Bar*, et un roman en 1992, *le*

Voleur de nostalgie marquent ses débuts en littérature. Son entrée à l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) se fait en 1992 par cooptation, comme le veut la coutume oulipienne. Auteur de romans, nouvelles, poésies, théâtre, Hervé Le Tellier affectionne particulièrement les formes courtes, voire le fragment et, en bon oulipien, se plaît jouer des contraintes³. Il est également éditeur au Castor Astral⁴, collabore quotidiennement, depuis 2002, à la lettre électronique matinale du journal *Le Monde*⁵ et participe à l'émission *Des Papous dans la tête*, sur France-Culture, depuis 1991. À ces activités déjà nombreuses viennent s'ajouter celles de nature universitaire : docteur en linguistique, il a soutenu une thèse sur l'esthétique de l'Oulipo en 2002⁶ et est chargé de cours (il enseigne les pratiques rédactionnelles à Paris V et les techniques éditoriales à l'Université Paris X, ainsi que le journalisme à Paris III). En tant que membre de l'Oulipo enfin, il a participé de nombreux projets littéraires ou artistiques, notamment à la réalisation d'aménagements d'espaces urbains commandés par des collectivités territoriales ou des architectes.

¹ Source :

<http://www.oulipo.net/oulipiens/hlt>, consulté le 10 juin 2010.

² Diplômé du Centre de formation des journalistes à Paris, promotion 1983.

³ Notamment dans les œuvres suivantes : *Les amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable*, de Joconde jusqu'à cent, ou de *La Chapelle Sextine*.

⁴ Il a fait publier des ouvrages tels que *What a man !*, de Georges Perec, et *Je me souviens de « Je me souviens »*, de Roland Brasseur.

⁵ Par un billet d'humeur intitulé *Papier de verre*.

⁶ Sa thèse a fait l'objet d'une publication (2006, Le Castor astral) et fait référence sur la question.

Jean-François Roullin

Jean-François Roullin est géographe de formation. Il a enseigné l'urbanisme à l'École des Ponts et Chaussées, avant de devenir directeur de l'École d'Architecture de Paris-La Défense pendant quatre ans, puis de Paris-Belleville pendant six ans. Il a ensuite choisi de se consacrer à la recherche et à l'enseignement à l'École d'Architecture de Paris-Malaquais. Il avait envisagé de faire une thèse sur la question de la représentation de l'architecture et, plus largement, des espaces dans les grands romans du XIX^e mais ne l'a finalement pas terminée. Ses recherches s'intéressent aux questions de la littérature, du langage et de l'architecture (déclinées selon deux axes :

- . la représentation de la ville dans la littérature⁷,
- . ce que peut apporter une réflexion sur la littérature et l'écriture à l'architecture)⁸.

Il investit aussi des questions d'architecture⁹ uniquement.

⁷ Avec notamment son article « Ville et architecture écrites : de l'auteur au lecteur », *Espaces et Sociétés*, « Villes écrites » numéro 94, Editions L'Harmattan, novembre 1998, ou une contribution en cours pour le projet de *Dictionnaire critique de la ville* (Dir. de publication Guy Burgel, à paraître début 2009 chez Hachette) sur les correspondances entre les représentations de la ville dans la littérature et les représentations de la ville dans les milieux savants.

⁸ Comme par exemple sa contribution pour Hélène Bleskine (dir.), 2001, *Passerelles dans la ville – Ecritures, architectures*, Editions de l'Imprimeur ; 2002, « La réception en architecture comme la réception en littérature ? » in La réception de l'architecture, *Cahiers thématiques n° 2*, Editions de l'Ecole d'architecture de Lille, ou encore, 2005, « L'enseignement du projet : une fiction théorique » in La fiction théorique, *Cahiers thématiques n° 5*, Editions de l'Ecole d'architecture de Lille.

⁹ Avec des articles tels que : 2007, « Rossi, sans fin. Temporalité et relecture de l'*Autobiographie scientifique* », *Cahiers thématiques n° 7*, Editions de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lille ; « Ce que la réception du musée du Quai Branly dit de l'architecture », *Cahiers thématiques n° 9*, Editions de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lille – A paraître en 2009.

Yannis Tsiomis



Né à Athènes en 1944, Yannis Tsiomis est de nationalité française et grecque. Il est architecte et urbaniste. À cette activité de praticien vient s'ajouter une dimension recherche puisque

Yannis Tsiomis est également docteur d'État ès Lettres, professeur à l'ENSA Paris-La Villette et directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Ses principaux axes de recherche sont l'architecture moderne¹, le projet urbain², et une entrée archéologique et patrimoniale sur la question architecturale³. Il est également responsable du programme Projet Urbain, Projet Citoyen, I.FA et Cité de l'Architecture, Chaillot.

SECTION 2 :

LES ENTRETIENS

LISTE DES ENTRETIENS REALISES

Pour chaque entretien, le jour et l'heure, mais aussi le lieu dans lequel il a été réalisé et sa durée sont précisés.

ENTRETIENS AVEC LES ARCHITECTES

Sur les 14 architectes français du corpus, 10 ont pu être interrogés (deux sont aujourd'hui décédés, un, Jean Nouvel, refuse le principe de l'entretien et Christian de Portzamparc, qui avait accepté une rencontre, n'a finalement pas pu se libérer). Pour des raisons pratiques et de disponibilité, il n'a pas été possible de réaliser des entretiens avec les quelques architectes étrangers étudiés.

- Roland Castro,	le 10 juin 2008, au Café voisin de l'Atelier Castro Denissof Casi dans le 20 ^e	de 10 à 11 h 05	(1 h 05)
- Michel Cantal-Dupart	entretien réalisé en deux temps : • le 9 juin 2008 au Conservatoire National des Arts et Métiers dans le 3 ^e • le 23 juin 2008 à son agence, 5 rue de Savoie	de 12 h 30 à 14 h de 12 h à 13h25	(1 h 35) (1 h 25)
- Alexandre Chemetoff	le 23 juin 2008 au bureau Alexandre Chemetoff rue d'Arcueil à Gentilly	de 18 h 30 à 20 h	(1h30)
- Paul Chemetov	le 11 juin 2008 à son agence, 4 square Masséna dans le 13 ^e	de 10 h 25 à 11 h 10	(50mn)
- Christian Devillers	le 2 juin 2008 à son agence (Christian Devillers architecte et Projets urbains Devillers associés) rue des Boulets dans le 11 ^e	de 18 h à 19 h 50	(1 h 50)
- Bruno Fortier	le 7 juin 2008 à son agence, 108 rue Vieille du Temple dans le 3 ^e	de 10 h à 10 h 45	(45 mn)
- Henri Gaudin	le 10 juin 2008 à son domicile rue du Faubourg du Temple dans le 13 ^e	de 16 h à 17 h 45	(1h45)
- David Mangin	le 13 juin 2008 à l'agence SEURA, rue de la Fontaine au Roi dans le 11 ^e	de 13 h à 14 h 15	(1h15)
- Ariella Masboungi	le 6 avril 2006 à son bureau à la DGSE	de 15 h à 15 h 35	(35 mn)
- Philippe Panerai	entretien réalisé en deux temps son atelier, 10 rue Feuillantine dans le 5 ^e • le 5 juin 2008, • le 24 juin 2008	de 8 h à 19 h 30 de 9 h à 10 h 20	(1 h 30) (1 h 20)

ENTRETIENS AVEC DES TEMOINS OU D'AUTRES ACTEURS

11 autres acteurs ont été interrogés. Ils peuvent être répartis en plusieurs catégories selon le rôle qu'ils assurent dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme.

Témoins privilégiés ayant une bonne connaissance des champs architectural et urbanistique

- François Chalsin	le 25 février 2008	de 9 h 30 à 11 h	(1h30)
- Françoise Choay	entretien réalisé en deux temps • le 28 février • 19 juin 2008	à son domicile rue Saint-Guillaume de 17 h 30 à 18 h 20 de 19 h à 21 h	(50 mn) (2 h)
- Yannis Tsiomis	le 27 février 2008 à son agence rue du Pont aux Choux	de 18 h à 19 h	(1 h)

Témoin particulier travaillant à l'agence de Jean Nouvel

Jean Nouvel n'ayant pas pu être interrogé, j'ai rencontré Jean-Paul Robert qui travaille dans l'agence et assure un certain nombre de fonctions concernant la communication.

- Jean-Paul Robert	le 16 juin 2008 en terrasse d'un café face au Louvre	de 11 h 45 à 12 h 30	(45 mn)

Les "passeurs de frontières" : acteurs engagés dans la rencontre architecture / littérature :

Afin d'approfondir aussi le travail d'enquête, d'autres acteurs ayant participé à organiser des passerelles entre les mondes de l'architecture et de la littérature ont été interrogés. Il s'agissait souvent d'écrivains ayant participé à des rencontres avec des architectes, des opérations d'aménagement ou de l'enseignement et/ou d'acteurs appartenant au champ de l'architecture.

- Jean-Christophe Bailly	le 12 juin 2008 au Café Pierre, boulevard Magenta dans le 10 ^e	de 15 h 30 à 16 h 30	(1 h)
- Hélène Bleskine	le 12 juin 2008 à son domicile rue St Maur dans le 10 ^e	de 10 h à 12 h 30	(2 h 30)
- Didier Daeninckx¹	le 23 juin 2008 à son domicile rue des Noyers à Aubervilliers	de 14 h 30 à 15 h 30	(1 h)
- Jean-Paul Dollé	le 27 février 2008 à son domicile rue Jean Robert dans le 18 ^e	de 10 h à 11 h 15	(1 h 15)
- Jean-Pierre Le Dantec	le 26 février au laboratoire « Architecture, milieu, paysage » aux 118-130 ave J. Jaurès, dans le 19 ^e	de 16 h à 18 h	(2 h)

¹ Au titre de ces collaborations avec certains architectes (Yves Lion, Paul Chemetov...) et de l'écriture de la banlieue : le 23 juin 2008 (14 h 30).

- Hervé le Tellier ¹	le 24 juin 2008 <i>dans son appartement rue Lamarck à Montmartre</i>	de 11 h 30 à 13 h 20	(1 h 50)
- Jean-François Roullin	le 18 juin 2008 <i>dans un café de Saint-Germain proche de l'ENSBA rue Bonaparte</i>	de 11 h 15 à 12 h 30	(1 h 15)
- Michel Ragon	le 16 octobre 2006 <i>à son bureau</i>	de 15 h à 15 h 45	(45 mn)

Refus "motivé" (réponse par courrier) :

- **Hubert Tonka**

ENTRETIENS DE TRAVAIL

Enfin des entretiens d'un autre ordre ont été réalisés. Ils avaient pour enjeu d'amorcer une discussion sur le sujet de thèse, la méthodologie mise en œuvre pour le traiter, les pistes de réflexion... Ils ont donc davantage participé à la construction du travail - par une logique de confrontation à d'autres points de vue et par l'apport de conseils et critiques - qu'au recueil d'informations sur mes objets d'étude.

NB : Ne figurent dans la liste qui suit que les entretiens réalisés avec des personnes extérieures à mon laboratoire principal de rattachement, le LISST-Cieu, entendu que de nombreuses personnes du laboratoire m'ont aussi apporté des conseils précieux.

- Véronique Biau	le 20 juin 2008 <i>à l'OUEST Quai Panhard et Levassor dans le 13^e</i>	de 10 h à 12 h de 14 h à 15 h 30	(2 h) (1h30)
- Alain Bourdin	le 18 octobre 2006, <i>à l'Institut Français d'Urbanisme</i>	de 18 h à 20 h	(2 h)
- Philippe Hamon	le 25 février 2008 <i>à son domicile dans le 15^e</i>	de 14 h à 15 h 15	(1h15)
- Pierre Lassave	octobre 2006 <i>à son bureau à la DGSE</i>	de 14 h à 15 h 30	(1 h 30)
- Gilles Novarina	le 23 mars 2007 <i>à Institut d'Urbanisme de Grenoble</i>	de 15 h à 16 h	(1 h)
- Marcel Roncayolo	le 10 octobre 2006 <i>dans les locaux de la revue Urbanisme</i>	de 14 h à 15 h 30	(1 h 30)
- Jean-Louis Violeau	deux rencontres à l'ENSBA : • le 26 février 2008 • le 18 juin	de 10 h à 11 h 30 de 16 h 30 à 17 h 30	(1h30) (1h)

¹ À propos des différentes opérations d'aménagement et d'urbanisme sur lesquels ont travaillé les membres de l'Oulipo.

GUIDE D'ENTRETIEN ARCHITECTES-URBANISTES

Dans les pages qui suivent, est présenté le *canevas* qui a servi de base pour mener les entretiens. Les questions sont regroupées par thèmes. Lorsque cela me semblait nécessaire, j'ai indiqué au lecteur l'enjeu qui sous-tend la question posée.

Pour plus de clarté, les questions ont été rédigées. Leur formulation ainsi que leur ordre ont bien sûr pu connaître d'importantes variations selon le déroulement de chaque entretien et selon l'enquête et ses réactions.

Renseignements généraux sur le déroulement de l'entretien :

Date et heure :	Durée de l'entretien :	Lieu :

Mes impressions, mon ressenti juste après l'entretien :

En guise d'introduction à l'entretien

Présentation :

Comme je vous l'ai expliqué dans mon courrier, cet entretien s'inscrit dans le cadre d'une enquête pour mon travail de thèse. Je m'intéresse aux grandes figures d'architectes-urbanistes, leur rapport à la ville mais surtout leurs discours et leurs écrits et leurs liens avec la littérature.

Précisions avant de commencer l'entretien :

Cela ne vous dérange pas que j'enregistre ? C'est pour m'éviter de prendre des notes et me permettre de me concentrer sur la discussion.

Par contre, s'il y a, à des moments donnés, des choses que vous voulez me dire qui pourraient enrichir ma connaissance des acteurs de l'architecture et de l'urbanisme, mais que vous souhaiteriez qu'elles restent anonymes ou éventuellement qu'elles ne figurent pas dans mon travail, je m'engage à les diffuser comme données anonymes ou à les garder confidentielles. Il faut simplement me le préciser ponctuellement.

La représentation de sa propre position dans le champ

- *Comment définiriez-vous votre place dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ?*

Le rôle du discours et les procédés d'écriture

- Pourquoi écrire quand on est architecte ? Quel(s) rôle(s) jouent la parole et l'écriture dans votre activité d'architecte ?
- Pour qui écrit-on quand on est architecte ? À qui pensez-vous quand vous écrivez ou composez des discours par exemple... (donner des exemples de leurs ouvrages ou interventions orales) ?

Enjeu de la question : cerner les destinataires attendus des discours et les liens avec leurs modalités d'élaboration.

- Quelle est le rôle du discours ou de l'écrit par rapport à l'image, car il est vrai que l'idée reçue sur l'architecture et l'architecte, c'est peut-être de l'associer avant tout à l'image, au dessin par exemple ?
- Comment composez-vous vos discours et comment y incluez-vous des références, des citations (de tête, annotation des passages dans des ouvrages qui vous ont influencés au fil de votre lecture) ?
Vous arrive-t-il de vous servir de dictionnaires de citations ?

- On vous qualifie souvent de « poète » ou d'« écrivain », qu'est-ce que ça vous fait ?

Variante : En lisant les écrits d'architectes et en écoutant leurs discours, j'en viens finalement à me demander quel est le plus beau compliment que l'on puisse vous faire :

- vous dire que dans vos discours et écrits vous faites preuve d'une très grande rigueur et d'une rationalité admirable ?
- ou qu'ils sont emprunts d'une véritable poésie et témoignent d'une grande sensibilité ?

Enjeu de la question : apprécier la valeur associée à la littérature et aux dimensions qui lui sont associées (sensibilité, subjectivité, etc.), aux sciences et à la technique (et aux valeurs qui leurs sont associées : rationalité, rigueur, objectivité) : logique laudative ou dépréciative ?

- Cette expression « la poétique de l'architecture » ou « la poétique d'un architecte », que l'on retrouve souvent dans les discours, qu'est-ce qu'elle désigne exactement ?

Enjeu de la question : tester des hypothèses sémantiques : la « poétique » entendue comme distinction, exhibition du particularisme ou comme revendication d'une approche sensible ? Quelles autres pistes explicatives ?

La culture personnelle déclarée par l'architecte, la place de la littérature dans cette culture

- *Pourriez-vous me dresser un portrait de votre bibliothèque ? Quels ouvrages s'y trouvent ?*
- *Quels ouvrages de littérature ou de poésie (d'écrivains ou de poètes, différents genres) vous ont marqués ? Pourquoi ?*
- *Quels sont vos auteurs, œuvres préférés ? Pourquoi ?*
- *En quoi vous ont-ils influencé ? Est-ce que ce sont des ouvrages que vous intégrez à vos discours sur la ville ? Pourquoi ?*

La représentation de la culture des champs de l'architecture et de l'urbanisme

- *A-t-on le temps de lire des œuvres poétiques ou littéraires quand on est architecte ?*
- *Quels écrivains, poètes ou œuvres doivent selon vous faire partie de la bibliothèque d'un architecte ou d'un urbaniste ? Pourquoi ?*
- *Pensez-vous que vos lectures sont habituelles pour un architecte ou un urbaniste ?*
 - . Avez-vous eu l'occasion de discuter littérature avec des architectes ou urbanistes ou d'autres acteurs de l'urbanisme et de l'architecture (je pense à des critiques, des chercheurs, des journalistes...) ?*
 - . Avez-vous l'impression que les architectes et autres professionnels travaillant sur la question urbaine lisent de la littérature ? Est-ce que cela a toujours été le cas ?*
 - . Est-ce qu'il vous est arrivé de constater que vos collègues se servaient de références littéraires lorsqu'ils parlaient de la ville ? Qui et pourquoi ?*
- *Est-ce que dans le cadre de votre travail vous avez été amené à rencontrer des écrivains ? À quelle(s) occasion(s) ?*
Comment avez-vous vécu cette rencontre ? Que vous a-t-elle apporté ?

Les fonctions de la littérature

- *En quoi le regard porté sur la ville par la littérature, les écrivains ou les poètes peut-il intéresser l'architecte ou l'urbaniste ?*
- *Pourquoi intégrer des références littéraires, entrer en dialogue avec des écrivains ou mobiliser la littérature dans le travail de maîtrise d'œuvre, ou dans les ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture ?*

Les autres pratiques culturelles : comparaison littérature / autres arts

- *Quels sont les autres arts qui ont influencé vos représentations de la ville ?*
- *Parmi les différents arts et la littérature que nous avons évoqués, quel est celui qui vous a le plus marqué sur la ville ?*

Les liens avec d'autres groupes d'acteurs

- *Comment envisagez-vous les liens entre :*
 - . architectes-urbanistes / usagers ;*
 - . entre architectes-urbanistes / politiques ;*
 - . entre chercheurs en sciences sociales / architectes-urbanistes ?*

L'architecte et son agence

- *Comment s'organise l'agence et le travail qui y est réalisé ?*
- *Combien de personnes y travaillent ?*
- *Quelles professions y sont représentées ?*

Remplir le questionnaire

Le principe était de demander à chaque architecte de remplir un tableau ou (quant cela n'était pas possible) de lui demander oralement de réagir :

- *aux œuvres et écrivains qu'il utilise le plus fréquemment dans ses discours publics ;*
- *ceux qu'il mobilise le moins ;*
- *ceux qui (au regard de l'analyse du corpus des discours publics) semblent faire partie de la « bibliothèque » de tout bon grand architecte qui se respecte ;*
- *ceux qu'un seul de leur confrère utilise (références rares).*

Je leur demandais ensuite quelques renseignements sur leurs rapports à ces œuvres afin de pouvoir comparer l'utilisation des références qu'ils font dans leurs discours publics avec leurs pratiques de lectures et leurs goûts déclarés (pour apprécier, par exemple si les œuvres qu'ils citent le plus sont celles qu'ils déclarent avoir lues, aimées ou celles qu'ils imaginent devoir faire partie de la bibliothèque de tout architecte qui se respecte)...

Il s'agissait ainsi d'interroger les normes, les conventions culturelles du milieu, mais aussi les stratégies de distinction. L'enjeu était donc d'éclairer le processus de construction d'une figure publique et ses correspondances ou dissonances avec la figure plus "privée" qui pouvaient apparaître dans l'entretien, ou dans la confrontation entre différents discours : Quelle est la part de mise en scène et d'artificialisation des discours publics ? Selon quelles modalités se construit cette mise en scène de la culture littéraire ?

Exemple du questionnaire proposé à Philippe Panerai

Ce questionnaire se focalise sur un domaine précis de la culture. Il a pour objectif d'identifier vos goûts personnels en matière de littérature et de poésie.

Il se déroule en deux étapes :

- la première consiste à remplir le tableau suivant en répondant aux trois questions indiquées ;

- la seconde nécessite que vous répondiez à trois questions que je vous proposerai une fois la première étape achevée.

Œuvres littéraires ou poétiques ou sur la littérature	Première étape			Seconde étape
	1. En avez-vous une connaissance un peu précise ?	2. Avez-vous eu l'occasion de lire cet auteur ?	3. Si oui, précisez quelle/s œuvre/s	
François Cavanna	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
André du Bouchet	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Aristophane	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Roland Barthes (sémiologie)	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Georges Bataille	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Antoine Blondin	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
René Char	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Jean Cocteau	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Eugène Dabit	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Christiane de Rochefort	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Emily Dickinson	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Eduardo Mendoza	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Emile Zola	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Franz Kafka	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Georges Perec	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Gustave Flaubert	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Italo Calvino	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Jean-Jacques Rousseau	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
John dos Passos	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Julien Gracq	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
La Bible	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Léo Malet	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Maurizio Magiani	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		

Paul Morand	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Cesare Pavese	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Francis Ponge	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Raymond Queneau	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Arthur Rimbaud	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Robert Desnos	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Robert Musil	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Jules Romain	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Georges Sand	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Jean-Paul Sartre	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Alexandre Soljénityne	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Philippe Sollers	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Philippe Soupault	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Tanisaki	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Umberto Eco (œuvre littéraire et théorique)	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Paul Valéry	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Victor Hugo	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Stefan Zweig	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Blaise Cendrars	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		
Jacques Roubaud	☐ oui ☐ non	☐ oui ☐ non		

Les entretiens avec les autres acteurs

Une rapide présentation du sujet de la thèse, des objectifs de l'enquête et des raisons pour lesquelles je le mobilisais précédait l'entretien. Elle permettait à l'enquêté de pouvoir situer sa parole dans la discussion qui allait suivre et de comprendre la manière dont il pouvait apporter une contribution au travail d'enquête.

Les personnes interrogées pouvaient être des témoins ayant une certaine distance par rapport aux phénomènes observés ou au contraire des acteurs à part entière de la rencontre entre architecture et littérature. Au sein de ces deux catégories, le rôle de chacun était extrêmement différent, au point qu'il paraissait impossible de proposer un seul guide d'entretien. Les questions posées ont donc été adaptées à chaque enquêté, même si certaines, d'ordre plus général, ont fait partie d'un canevas commun.

CANEVAS COMMUN

En fonction des hypothèses qui les sous-tendaient, les questions récurrentes qui ont été posées peuvent être regroupées en série. Les lignes qui suivent indiquent les principaux grands thèmes abordés au cours de l'entretien. Afin de donner une idée plus précise au lecteur concernant les sujets évoqués, des formulations "types" sont proposées. Cet ordre et ces formulations ne correspondent évidemment pas exactement, là encore, à la manière dont les thèmes et les questions se sont actualisées dans chaque entretien.

- **Apprécier la manière dont l'enquêté se représente sa propre position dans le champ (parcours et trajectoire)**
 - *Comment définiriez-vous votre position dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ?*
 - *Pouvez-vous me retracer rapidement votre histoire dans ces milieux ? Quand est-ce qu'elle commence et comment finalement un (philosophe, écrivain, ingénieur, selon l'origine professionnelle de l'enquêté) a-t-il fait son entrée dans ce milieu ?*
 - *Quel accueil lui a été fait par les architectes et autres acteurs de la production des espaces urbains ?*
 - *Pensez-vous que cet accueil serait le même dans le contexte actuel ou antérieurement à la période évoquée ? Pourquoi ?*

- **Sonder les différentes présences de la littérature en architecture et en urbanisme**

- *Est-ce qu'il vous est arrivé durant des conversations avec des professionnels de l'urbanisme d'échanger, de discuter d'œuvres littéraires ou poétiques ?*
- *Que lisent selon vous les grands urbanistes ?*
- *Est-ce que vous avez pu observer l'utilisation de références littéraires ou d'une écriture littéraire ou poétique chez les praticiens de l'architecture et de l'urbanisme ? Chez qui et à quelles occasions ?*
- *Est-ce que dans le cadre de votre travail et de vos échanges dans les milieux de l'architecture et de l'urbanisme, vous avez pu observer d'autres formes de présence de la littérature, par exemple :*
 - *l'invitation d'écrivains à des manifestations sur l'architecture et sur l'urbanisme ;*
 - *des expositions (telles que celle sur « l'Oulipo et la ville » organisée à l'École d'Architecture-La Villette) ;*
 - *l'utilisation de la littérature dans le cadre d'un projet, d'une réalisation ;*
 - *des conversations sur la littérature ou l'utilisation de références littéraires ;*
 - *l'utilisation d'un vocabulaire emprunté à la littérature pour définir l'architecture ?*

- **Recueillir l'impression personnelle de l'enquête sur les phénomènes de présence littéraire**

- *Est-ce que vous avez l'impression que ces phénomènes (utilisation de références, expositions, invitations, mobilisation de l'écrivain dans le travail de maîtrise d'œuvre, etc.) sont récents ?*
- *Est-ce que les références littéraires d'un même acteur varient selon le contexte énonciatif ? Dans quels cas ne sont-elles pas mobilisées ? Dans quels cas le sont-elles le plus ?*
- *Est-ce que vous avez pu observer des évolutions au cours de l'utilisation des références littéraires ? À quelles périodes, dans quel contexte ?*
- *À votre avis pourquoi les professionnels de l'architecture et de l'urbanisme intègrent-ils des références littéraires dans leurs discours ?*
- *Pourquoi choisissent-ils d'avoir recours à un style d'écriture littéraire ou poétique ?*
- *Quels sont également les motivations d'une mobilisation de la littérature pour les autres types de présences littéraires particulières que vous avez observés (ateliers d'écriture, expositions, rencontres, invitations, intégration dans la maîtrise d'œuvre, etc.) ?*
- *D'une manière plus générale, pourquoi mobilise-t-on le point de vue, la parole, l'œuvre de l'écrivain ou du poète dans le champ de l'architecture et de l'urbanisme ? Quel(s) rôle(s) entend-t-on leur faire jouer ? Qu'apportent-ils à l'architecture et à l'urbanisme ?*

- Sonder les bibliothèques littéraires personnelles

- *Quels sont les ouvrages de littérature ou de poésie ayant influencé votre représentation de "la" ville en général ?*
- *Est-ce qu'il y a des œuvres littéraires que vous associez à des villes particulières ? Lesquelles ?*
- *En quoi ces différentes œuvres vous ont-ils influencés ?*
- *Est-ce que ce sont des ouvrages que vous intégrez à vos discours sur la ville ? Pourquoi ?*
- *Est-ce que vous avez l'impression que ces œuvres sont connues d'autres acteurs dans le champ de l'urbanisme (politiciens, urbanistes, architectes...) ?*
- *Quelles sont les autres arts qui ont influencé vos représentations de la ville ?*
- *Quels ouvrages se trouvent dans votre bibliothèque ?*
- *Est-ce que vous possédez des dictionnaires de citations ?*

THEMES STRUCTURANTS DES DIFFERENTS ENTRETIENS

Pour la plupart des entretiens, je suis partie d'un évènement particulier auquel l'enquêté avait participé. Il s'agissait ainsi d'entrer dans la discussion par un angle d'attaque familier, qui faisait sens pour l'enquêté et se rattachait à son histoire personnelle. Une fois les précisions sur cet évènement apportées, j'embrayé sur sa participation à d'éventuels autres évènements de rencontre entre architecture et littérature. L'enjeu était de comprendre le déroulement de ces évènements, leurs origines, les réseaux d'acteurs mobilisés, les motivations qui sous-tendaient leur organisation, ainsi que la manière dont l'enquêté analysait leur réception, leur accueil par le public des professionnels de l'architecture et de l'urbanisme et des étudiants. L'objectif était de pouvoir confronter son point de vue sur ces évènements à celui d'autres acteurs y ayant participé ou les ayant observé ou à des données factuelles recueillies dans l'enquête.

Une fois ces deux évènements éclairés, il convenait d'élargir les questions à d'autres évènements ou phénomènes éventuels auxquels il aurait participé ou qu'il aurait pu observer sans être directement impliqué : avait-il l'impression que ces évènements étaient des exceptions, des cas particuliers ou avait-il eu au contraire l'occasion d'identifier d'autres évènements ou pratiques mobilisant la littérature dans le champ de la production des territoires urbains ? Avait-il observé ce genre de phénomènes en amont de la période contemporaine (avant 1970) ? Quel regard portait-il d'un point de vue socio-historique sur ces évènements ?

Les pages qui suivent s'attachent à lister les thèmes qui ont structuré l'entretien, qui en constituent la trame.

Françoise Choay

Les deux entretiens avec Françoise Choay ont permis de creuser une approche historique de la rencontre entre architecture et littérature et des phénomènes d'utilisation de la littérature dans le champ des producteurs de la ville. Parmi d'autres, les thèmes suivants ont été abordés :

- Les raisons pour lesquelles elle-même en tant que critique et chercheuse avait choisi d'intégrer un texte littéraire, celui de Victor Hugo, dans son anthologie sur l'urbanisme (1965) (Était-ce parce que celui-ci faisait déjà office de références chez les faiseurs de ville, ou parce qu'elle souhaitait au contraire le promouvoir ainsi au rang des textes incontournables ?).
- Son observation éventuelle de formes d'utilisation de la littérature chez les architectes et urbanistes avant le début des années 1970.
- L'écriture littéraire, les lectures et références d'architectes en amont de la période étudiée notamment chez les modernistes (par exemple de Le Corbusier).

Hervé Le Tellier

- L'entrée en matière : un évènement comme point de départ : l'exposition « l'Oulipo et la ville » organisée à l'ENSA de Paris la Villette (janvier et février 2008).
- L'exposition organisée à La galerie Martine Aboucaya (du 17/12/05 au 21/01/06).
- La réalisation du mur de la Bibliothèque Universitaire de Paris VIII : la collaboration avec Pierre Riboulet.
- La réalisation du parcours de Tramway à Strasbourg.
- Les autres projets d'aménagements urbains sur lesquels a travaillé l'Oulipo.
- Une perspective historique sur l'intégration de la littérature dans des projets aménagements urbains : une émergence récente.

Jean-Christophe Bailly

- L'entrée en matière : son parcours d'écrivain dans les champs de l'architecture, du paysage et de l'urbanisme.
- La dimension opérationnelle : l'intégration au montage des projets d'architecture (projet pour le parc de la Villette, station de métro de la BNF).
- Ses enseignements à l'École Nationale Supérieure de la nature et du paysage de Blois, le(s) rôle(s) qu'y joue la littérature.
- Ses rencontres et collaborations avec les architectes (*Les Cahiers du CCI*, Banlieues 89, *Lumières dans la ville...*).
- Le rôle de l'écrivain dans le champ de l'architecture.
- Les commandes aux écrivains.
- Les origines des rencontres avec les architectes.
- Son point de vue sur la littérarité des architectes (littérarité attentionnelle).

Jean-Pierre Le Dantec

- L'entrée en matière : un évènement comme point de départ : les conférences débats entre écrivains et architectes organisées à l'ENSA de Paris la Villette à la fin des années 1990.
- Une contextualisation socio-historique de l'évènement.
- Les évènements antérieurs entre architecture / littérature.
- L'intégration de la littérature dans les enseignements sur l'architecture.
- La faiblesse de la pratique de la lecture chez les étudiants en architecture.
- Début des années 1970 - fin des années 1990 : la mode des « passerelles » entre architecture et littérature.
- Un changement récent dans le rapport à la littérature : une fermeture du champ de l'architecture : l'hypothèse d'un changement de culture des architectes.
- Les rencontres, travaux, échanges entre architectes contemporains et écrivains.
- Les apports de la littérature à l'architecture.
- La comparaison de l'architecture à la littérature ou la poésie et de l'architecte à l'écrivain ou au poète : définir l'architecture.
- Une perspective historique : la comparaison de la littérature à l'architecture et la question de la hiérarchie des arts.
- L'inscription de la littérature dans la matérialité de la ville.

Jean-Paul Dollé

- L'entrée en matière : l'exposition l'Oulipo et la ville (2008)
- La question du discours chez les architectes.
- L'intégration des écrivains dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme.
- Influence de la littérature sur l'architecture.
- Les enjeux de luttes contemporaines entre différentes conceptions de l'architecture.
- Une culture littéraire du champ de l'architecture ?
- La comparaison de l'architecture à la littérature et de l'architecte au poète ou à l'écrivain.
- Fin des années 1970 : un moment charnière : la littérature comme revendication d'une approche sensible et d'un rapport à l'urbain.
- La question des luttes professionnelles liées à la question urbaine.
- La culture littéraire personnelle de Jean-Paul Dollé et la culture littéraire du champ architectural.
- La référence à l'architecture lors des époques précédentes.

Yannis Tsiomis

- La référence littéraire chez les architectes italiens.
- La question de la référence littéraire chez le Corbusier.
- Les liens de le Corbusier avec des écrivains.

- L'évolution du rapport à la littérature des architectes au fil du temps (Ledoux, Mies van der Rohe, Eisenman, etc.).
- L'utilisation de la littérature dans le *star-system* contemporain.

Didier Daeninckx

- L'entrée en matière : un évènement comme point de départ : la rencontre avec Paul Chemetov organisée dans le cadre du cycle « Architecture et écriture : des passerelles dans la ville en 1998 à l'École d'architecture de Paris-La Villette.
- Sa participation à Banlieues 89, *Les Cahiers du CCI*.
- Le regard de l'écrivain : quelle plus-value pour l'architecte ?
- Retour sur la trajectoire personnelle de Didier Daeninckx, ancien journaliste municipal, un regard au fait de la dimension opérationnelle et des questions d'aménagements urbains.
- Sa participation avec Paul Chemetov à « l'appel des 93 », manifestation organisée par le Conseil Général de Seine-Denis.
- Une littérature et des interventions contestataires, la revendication d'une prise en compte plus grande des logiques habitantes dans les projets architecturaux et d'aménagements urbains.
- Petit retour sur la question des rencontres et participations à des débats sur l'architecture et l'urbanisme. Le problème de l'instrumentalisation de l'écrivain.
- Retour sur son travail de journaliste municipal : la question de son positionnement sur les questions architecturales et urbaines.
- La représentation de la Seine-Saint-Denis : la mythologie d'espaces stigmatisés ?
- La construction du mythe : l'exemple de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard.

François Chaslin

- L'utilisation de la littérature par les architectes-urbanistes contemporains.
- Les différentes formes de recours à la littérature dans l'émission *Métropolitain* (références introductives, émissions spéciales, ouvrages à lire, etc.), les motivations qui les sous-tendent, leur réception par les invités et auditeurs (réaction des invités, lettres des auditeurs, etc.).
- Les rapports entre architecture et littérature avant la période étudiée (les liens Le Corbusier – Ritter, l'écriture littéraire de Pouillon, Émile Aillaud, etc.).
- L'utilisation de techniques d'écritures littéraires des architectes-urbanistes contemporains (fiction, récit, etc.).
- Les liens entre architectes et écrivains : Riboulet – Bataille, Gaudin – le Bouchet, etc.
- Les aménagements littéraires d'espaces urbains (la station de métro de la BNF, l'hôtel Puerta America à Madrid de Jean Nouvel, le bâtiment du Monde par Portzamparc, les immeubles de logements des architectes Brunet et Saunier Rive gauche).
- Les rapports (tendus) entre critiques et architectes : le refus de la critique par les vedettes de l'architecture.

Hélène Bleskine

- Retour sur le parcours d'une écrivaine dans le champ de l'architecture : mai 68 comme origine.
- Banlieues 89.
- *Les Cahiers du CCI*
- Le cycle « Architecture et Ecriture : des passerelles dans la ville » organisée à l'École d'architecture de la Villette.
- Une situation finalement marginale d'une écrivaine dans les champs de l'architecture et de l'urbanisme (l'absence de reconnaissance institutionnelle).
- Les ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture : les écrivains enseignant aux étudiants architectes.
- L'exposition des carnets d'écriture à Clermont-Ferrand.
- L'invitation dans les jurys de soutenance de diplômes dans les Écoles d'architecture.
- L'intégration d'écrivains dans le projet du Grand Paris.
- Sa participation à des colloques ou conférences sur l'architecture et l'urbanisme en France et à l'étranger (conférence à l'École d'Architecture de Prague, etc.)
- Les architectes de la génération 68 et leur passion pour la littérature.
- La situation actuelle : une fermeture du champ de l'architecture.
- « Passeuse de frontière » : ses autres collaborations et la difficulté économique d'une telle posture.

Jean-François Roullin

- La référence littéraire : perspective historique sur son apparition.
- Le parcours personnel de Jean-François Roullin : un géographe dans les écoles d'architecture enseignant la littérature.
- Une focalisation sur les ateliers d'écriture dans les écoles d'architecture.
- Une focalisation sur ses enseignements intégrant la littérature.
- Les manifestations intégrant la littérature dans le champ de l'architecture : quelques colloques récents.
- L'intégration de la littérature dans des réalisations architecturales.
- L'ego de l'architecte et l'organisation de sa postérité.

SECTION 3 :
LES REFERENCES LITTERAIRES
DES ARCHITECTES-URBANISTES

REFERENCES LITTERAIRES		ARCHITECTES																		TOTAUX		
Auteurs ou métacatégories	Œuvres ou mouvements	Gaudin	Chemetov	Fortier	Castro	Riboulet	Cantal-Dupart	Panerai	Chemetoff	Portzamparc	Nouvel	Bofill	Huet	Piano	Secchi	Mangin	Masboungi	Devillers	Siza	Fréquence	Nbre réf /auteur	Nbre d'archi. y faisant réf.
Hugo Victor		3	1	6	3		1	1	1		2	2								20	40	11
	"Guerre aux démolisseurs!"			1																1		
	Notre Dame de Paris	1				1	4							1						7		
	Littérature et Philosophie mêlées	1																		1		
	Les Années funestes ; Embellissements de Paris	1																		1		
	Les Misérables						1		1		1	1								4		
	Le Rhin- Lettres à un ami			4																4		
	Notes de voyage dans l'Ouest			1																1		
	Dessins			1																1		
Benjamin Walter			1	1	1	2				1						1				7	13	9
	Le Sens unique						1													1		
	Éc rits autobiographiques		2																	2		
	Paris, capitale du XIX		1					1												2		
	É crits français	1																		1		
Balzac Honoré de				1	1	1		1	1			1								6	17	8
	Histoire et Physiologie des boulevards de Paris								1											1		
	Splendeurs et Misère des courtisanes								1											1		
	Entre savants								1											1		
	Le Père Goriot		2						1											3		
	La Peau de chagrin		1																	1		
	Chef d'œuvre inconnu						1													1		
	Le Diable à Paris			1																1		
	Le Colonel Chabert					2														2		
Calvino Italo											1			1	1	1				4	12	8
	Villes américaines (Leçons américaines ?)		1																	1		
	Les Villes invisibles						1	2						3			1			7		
Zola Emile			1					1												2	26	7
	J'accuse		1		1							1								3		
	Au Bonheur des dames		1					2				1								4		
	La Curée	1	1					3								1				6		
	Germinal		1																	1		
	Le Ventre de Paris		2																	2		
	L'Assomoir							1												1		
	Pot-Bouille							3												3		
	Carnets de voyage (Carnets d'enquête ?)							1								2				3		
(évocation de personnages de) la Mythologie	photographie du Crystal Palace			1																1	19	7
	Narcisse	1																		1		
	prométhéen	1	1														2			4		
	Athéna, Zeus	1																		1		
	Dédale, Minos, Thésée, Ariane	1											3							4		
	Œdipe	1																		1		
	Oreste	1																		1		
	Icare		1										1							2		
	Sisyphe				1															1		
	Arcadie													1						1		
	Thésée, Egée											1								1		
	Cadmos, Athéna											1								1		

	Romulus, Mars											1							1		
Baudelaire Charles		3	7			1	2	1					2						16	19	7
	Les Fleurs du Mal						1					2							3		
La Bible		1	2		3			1			2	2	4						15	15	7
Kafka Franz		1	1		4	1					1	1							9	15	7
	La Métamorphose	4																	4		
	Le Château					1													1		
	Le Procès						1												1		
Rimbaud Arthur			4		1	2				14	1								22	30	6
	Lettre du Voyant									2									2		
	"Villes"									1									1		
	Une saison en enfer									1			3						4		
	Les Illuminations				1																
Perec Georges			1				1	1	2						1				6	20	6
	Choses		1																1		
	La Vie mode d'emploi		1						1										2		
	Je me souviens		1																1		
	Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Tentative d'inventaire des aliments solides et liquides que j'ai ingurgités au cours de l'année 1974		1																1		
	Espèces d'espaces							6											6		
	Penser/Classer							2			1								3		
				1															1		
Gracq Julien	Lettrines						2												2	16	6
	La Forme d'une ville		1				1		4			3					4		13		
																			5		
Barthes Roland	Le Degré zéro de l'écriture	1	2					2					1						6	14	6
	Sollers écrivain	1																	1		
	Fragments d'un discours amoureux							1											1		
	Le Discours sur l'histoire										1								1		
							2				1			2		1					
Valéry Paul	Eupalinos ou l'Architecte					1						3	1	1					6	12	6
						2				1									6		
Queneau Raymond					1	2					1								4	11	6
	Loin de Rueil		1																1		
	Zazie dans le métro				2														2		
	Courir les rues							1	3										4		
La Fontaine Jean de						1	1												2	10	6
	Description du château de Richelieu							2											2		
	La Cigale et la Fourmi				2														2		
	La Carpe et le Lapin												2						2		
	Perette et le pot au lait		1																1		
	Le Rat des villes et le Rat des champs		1																1		
Shakespeare William					1					1	1								3	8	6
	Macbeth	1																	1		
	Roméo et Juliette				1														1		
	Hamlet		1		1									1					3		
Sartre Jean-Paul			2		11	5	1										1		20	25	5
	L'Idiot de la famille		1																1		
	L'Être et le Néant					1													1		
	Les Mouches					1													1		
	Caligula					1													1		
	Les Chemins de la liberté										1								1		
Aragon Louis			2	1	4		1												8	13	5
	Le Crève-cœur								1										1		
	Aurélien								1										1		
	Le Paysan de Paris		1	1															2		
	Œuvres poétiques		1																1		
		1		1	1	5						1							9		

Proust Marcel	<i>Contre Saint-Beuve</i>	1																	1	13	5
	<i>Du Côté de chez Swann</i>											1							1		
	<i>Le Temps retrouvé</i>			1								1							2		
Verne Jules						4								1					5	11	5
	<i>20 000 Lieues sous les mers</i>		2																2		
	<i>Voyage au centre de la terre</i>		1																1		
	<i>Dessin Vaisseau saptial, Les Voyages extraordinaires - Autour de la lune</i>			1															1		
	<i>Michel Strogoff</i>					1													1		
	<i>Gravures</i>		1																1		
Flaubert Gustave			2		1		1												4	10	5
	<i>L'Éducation sentimentale</i>								1										1		
	<i>**"projet flaubérien" (Sartre, L'idiot de la famille)</i>		1																1		
	<i>Bouvard et Pécuchet</i>		1																1		
	<i>Dictionnaire des idées reçues</i>				1				1										2		
	<i>Madame Bovary</i>								1										1		
Chateaubriand François-René		1		1	2						3	1							8	9	5
	<i>Les Mémoires d'outre-tombe</i>	1																	1		
Borges Jorge Luis		1	1			2					1								5	8	5
	<i>Fictions</i>	1	1																2		
	<i>Le Livre des sables</i>								1										1		
Eco Umberto											1								1	6	5
	<i>Le Pendule de Foucault</i>						1												1		
	<i>L'Oeuvre ouverte</i>							1		2						1			4		
Voltaire		1			1		2		1										5	6	5
	<i>poème</i>			1															1		
Homère		3		15			1								1				20	20	4
Breton André				2	1	1	2												6	16	4
	<i>Ode à Charles Fourier</i>					8													8		
	<i>Nadja</i>			1			1												2		
Malraux André			1		5	1													7	10	4
	<i>L'Éspoir</i>								1										1		
	<i>La Condition humaine</i>		2																2		
Cendrars Blaise			3				1				1								5	8	4
	<i>La Banlieue de Paris</i>		1																1		
	<i>Transsibérien</i>					2													2		
Goethe		2		1						1					1				5	7	4
	<i>Lettre de Goethe à Schiller</i>									1									1		
	<i>Faust</i>	1																	1		
Musil Robert		3			1														4	7	4
	<i>L'Homme sans qualité</i>				1						1							1	3		
Céline Louis-Ferdinand			1			3				1									5	6	4
	<i>Voyage au bout de la nuit</i>						1												1		
Rousseau Jean-Jacques		1	3				1												5	6	4
	<i>La Nouvelle Héloïse</i>							1											1		
Dumas Alexandre								1											1	4	4
	<i>Le Comte de Monte-Cristo</i>										1								1		
	<i>20 ans après</i>		1		1														2		
Molière					1	1													2	4	4
	<i>Le Malade imaginaire</i>		1					1											2		
Malet Léo	<i>romans policiers</i>							1	1										2	17	3
	<i>Brouillard au Pont de Tolbiac</i>						2	2											4		
	<i>Les Nouveaux Mystères de Paris</i>							1											1		
	<i>Le Soleil naît derrière le Louvre</i>							1											1		
	<i>Des kilomètres de linceuls</i>							1											1		
	<i>L'Ours et la Culotte</i>							1											1		
	<i>Le Sapin pousse dans les cave,</i>							1											1		
	<i>La Nuit de Saint-Germain-des-Près</i>																				
	<i>Corrida aux Champs Elysées</i>							1											1		

	<i>M'as-tu-vu en cadavre</i>						1												1		
	<i>Casse pipe à la Nation</i>						1												1		
	<i>Les Rats de Montsouris</i>						1												1		
	<i>Les Eaux troubles de Javel</i>						1												1		
	<i>L'Envahissant Cadavre de la plaine Monceau</i>						1												1		
Brecht Bertolt			5									8							13	15	3
	<i>Le Galilée</i>												1						1		
	<i>Petit Organon pour le théâtre</i>											1							1		
Ponge Francis		4														1			5	11	3
	<i>La Fabrique du Pré</i>	1																	1		
	<i>Entre mots et choses</i>	1																	1		
		1																	1		
	<i>Le Parti pris des choses</i>		2																2		
	"Pour André du Bouchet" in <i>Espaces pour André du Bouchet</i>	1																	1		
Contes	<i>Blanche Neige</i>		2																2	11	3
	<i>Le Petit Poucet</i>		2																2		
	<i>La Belle au Bois dormant</i>						1												1		
	« un conte »						1												1		
	"Histoire prodigieuse de la Ville d'Airain", <i>Les Milles et Une Nuits</i>	5																	5		
Prévert Jacques	"inventaire à la"		2		4														6	8	3
					1		1												2		
Montaine		3					1					1							5	8	3
	<i>Journal de voyage en Italie</i>	3																	3		
Mérimée Prosper				3			2												5	7	3
	<i>Arsène Guillot</i>							1											1		
	"Lettre à L. Vitet"***			1															1		
Vian Boris					1		1												2	6	3
	<i>L'Écume des choses</i>		4																4		
Stendhal		3			2	1													6	6	3
Camus Albert			1		1	1													3	6	3
	<i>La Nausée</i>					1													1		
	<i>L'Étranger</i>					1													1		
	<i>Le Mythe de Sisyphe</i>					1													1		
Apollinaire Guillaume						1	1												2	6	3
	<i>Le Flâneur des deux rives</i>								1										1		
	<i>Le Pont de Mirabeau</i>						1												1		
	<i>Alcools</i>					1			1										2		
Joyce James				1	1	1													3	5	3
	<i>Stephen le héros</i>					1													1		
	<i>Ulysse</i>					1													1		
Gautier Théophile			1	1			1												3	4	3
	<i>Préface à Edouard Fournier, Paris démoli</i>			1															1		
James Henry				2															2	4	3
	<i>Washington Square</i>						1								1				2		
Brassens Georges					2		1				1								4	4	3
Pasolini Pier Paolo												1		2	1				4	4	3
Boileau Nicolas						1		1							1				3	3	3
Cervantès Miguel de					1														1	3	3
	<i>Don Quichotte</i>	1									1								2		
Oulipo						3													3	3	3
Ruskin John				10			1												11	16	2
	"L'ouverture du Crystal Palace", <i>Times</i> 15/06/1854			1															1		
	<i>La Nature du gothique</i>			3															3		
	<i>Les Septs lampes de l'architecture</i>			1															1		
Sollers Philippe	<i>Vision à New-York</i>									2									2	14	2
	<i>Femmes</i>									1									1		
	<i>Paradis</i>									5									5		
	<i>Passion fixe</i>									1									1		

Saint-Exupéry Antoine de	Terre des hommes		1																	2	2	2
Byron Lord		1			1															2	1	2
du Bouchet André	Prosa oratio	1																		1	26	1
	Laisses, Qui n'est pas tourné vers nous, L'Incohérence, Rapides, Axiomes	1																		1		
	Vocable, Air	1																	1			
	Cendre tirant sur le bleu	3																	3			
	Envol	1																	1			
	Ici en deux	1																	1			
		17																	17			
	Dans la chaleur vacante	multi- ples																	0			
	Exposition sur l'œuvre de du Bouchet	1																	1			
Fargue Léon-Paul	Avignon et Paris, 1988 et 1992								4										4	8	1	
	Le Piéton de Paris								4										4			
Paul Jean	Vie de Quintus Fixlein	4																	4	8	1	
	Cours prépartoire d'esthétique	4																	4			
Ducros Franck	D'un certain écrire : en devenir qui s'inachève	3																	3	6	1	
	Pour Reverdy	3																	3			
Hölderlin Friedrich	Pain et Vin	2																	2	6	1	
		4																	4			
Debord Guy°	Les Lèvres nues, Potlach, Reflex			5																5	5	1
Joubert Joseph		1																		1	4	1
	Pensées	3																		3		
Morris William*				4																4	4	1
Artaud Antonin			3																	3	3	1
Blanc Jean-Noël																	3			3	3	1
Kipling (Rudyard)				3																3	3	1
Konrád György	Charybde et Scylla													3						3	3	1
Magiani Maurizio	La Reine sans ornement																1			1	3	1
																	2			2		
Kristeva Julia	sa théorie de l'intertexte								2											2	2	1
Rostand Edmond	Cyrano						2													2	2	1
	Héloïse et Abélard						2													2	2	1
Aristophane		1																		1	2	1
	Les Nuées	1																		1		
Bonnefoy Yves						1														1	2	1
	Du mouvement et de l'immobilité de Douve					1														1		
Antelme Robert		1				1														2	2	
Bergounioux Pierre						2														2	2	1
Curtius Ernst Robert	Balzac	2																		2	2	1
de Rochefort Christiane					1															1	2	1
	Les Petits Enfants du siècle				1															1		
Barrault Jean-Louis	Drôle de drame						2													2	2	1
Dario Fo														2						2	2	1
France Anatole									1											1	2	1
	Le Crime de Sylvester Bonnard								1											1		
Fréart de Chantelou Paul	Journal de voyage du cavalier Bernin en France	2																		2	2	1
Graciàn Balthasar		1																		1	2	1
	L'Homme universel	1																		1		
Grass Günter														2						2	2	1
Guth Paul							2													2	2	1
Ivain Gilles °				2																2	2	1
Mandelstam Ossip		1																		1	2	1
	Entretien sur Dante	1																		1		
Mirabeau Octave			2																	2	2	1
Nizon Paul			2																	2	2	1
Novalis		1																		1	2	1
	Les Disciples à Saïs, in Œuvres complètes	1																		1		
Rilke Rainer Maria		2																		2	2	1

[illegible]

[illegible]

Conan Doyle Arthur	Sherlock Holmes						1													1	1	1
Alain-Fournier	Grand Meaulnes						1													1	1	1
les surréalistes			1	2																3	3	2
"écrivains réalistes"													1							1	1	1
"les grands américains"°						1														1	1	1
"les modernes"*						1														1	1	1
"auteurs populistes ou intimistes"			1																	1	1	1
"quelques poètes symbolistes"			1																	1	1	1
les poètes russes		1																		1	1	1
"la littérature américaine"																1				1	1	1
	"littérature romantique*							1				1				1				3	3	3
	"les jeunes romanciers cannibales" (italiens)															1				1	1	1
	"recueils érotiques"									1										1	1	1
	"romans à quatre sous"									1										1	1	1
	"théâtre classique"		1																	1	1	1
	revue <i>Tel Quel</i>										1									1	1	1
	<i>Les Temps modernes</i>					1														1	1	1
	"la littérature de la Renaissance"															1				1	1	1
	"la littérature du néoréalisme"															1				1	1	1
	"romans du XIXe"			1																1	1	1
	"la littérature française de l'entre-deux-guerres"		1																	1	1	1
	"la littérature du XIXe et du Xxe"		1																	1	1	1
	"fables"			1																1	1	1
	"le surréalisme"											1								1	1	1
	"le romantisme"				1															1	1	1
	"roman social"		1																	1	1	1
	"roman policier"		1																	1	1	1
	"oeuvres policières"						1													1	1	1
	"le Nouveau Roman"		1																	1	1	1
	"le futurisme en littérature"		1																	1	1	1
	"l'existentialisme"					1														1	1	1
	Totaux	179	150	101	93	91	73	71	49	46	34	35	29	25	24	18	16	2	1			
	TOTAL ENSEMBLE CORPUS																			1037		

SECTION 4 :
LES AUTRES PRESENCES LITTERAIRES

**Liste des ouvrages situés au le rayon "Littérature" de la bibliothèque
de l'École Nationale Supérieure de Paris-Malaquais,
réalisée le 19 juin 2008**

N.B. : Le nombre d'ouvrages des rayons dédiés à la littérature est plus important que celui de la philosophie.

Conventions :

- sont soulignés les ouvrages figurant en plusieurs exemplaires (leur nombre est indiqué entre parenthèses) ;
- les ouvrages relevant d'un discours sur la littérature ou la poésie ou d'analyse sur ceux-ci qui ne figuraient pourtant pas dans le rayon linguistique ont été indiqués à l'aide d'un astérisque en début de ligne.

Linguistique :

- BENVENISTE E., 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- GREIMAS A.J., 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- CARONTINI E., PERAYA D., 1975, *Le projet sémiotique. Eléments de sémiotique générale*, Paris, Jean-Pierre Delarge, éditions universitaires.
- CHOMSKY N., 1969 [1957] *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil.
- CHOMSKY N., 1969 [1966] *La linguistique cartésienne* suivi de *La nature formelle du langage*, Paris, Seuil.
- DUCROT O., TODOROV T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- HJELMSLEV L., 1968-1971- [1966] *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les éditions de Minuit.
- JAKOBSON R., 1973, *Essais de linguistique générale. Rapports internes et externes du langage*, Paris, Les éditions de Minuit.
- JAKOBSON R., 1976, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Les éditions de Minuit.
- LAKOFF G., JOHNSON M., 1985 [1980], *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de Minuit (X 2 exemplaires).
- LEFEBVRE H. 1966, *Le langage et la société*, Paris, Gallimard.
- MOUNIN G., 1972, *La linguistique du XXe siècle*, Paris, PUF.
- MOUNIN G., 1975, [1972] *Clefs pour la sémantique*, Paris, Seghers.
- PIAGET J. et CHOMSKY N., 1979, *Théories du langage. Théories de l'apprentissage*, Paris, Seuil.
- PRIETO L. J., 1972, *Messages et signaux*, Paris, PUF.
- RIVIERE Ph et DANCHIN L., 1971, *Linguistique et culture nouvelle*, Paris, éditions universitaire.
- DE SAUSSURE F., 1978, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

Littérature et poésie :

- ARAGON L., 1953 [1926], *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard.
- APOLLINAIRE G., 1969, *Ombre de mon amour*, Paris, Gallimard.
- APOLLINAIRE G., 1986, *Les peintres cubistes*, Paris, Berg International Editeurs (X2).
- ANDRE J-L, 1991, *Le passant de Paris*, éd. JC Lattès
- *Architecture lieu d'écritures*, Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Hauts-de-Seine, numéro hors-série de Topos, publication du CAUE 92;

- *Anthologie de textes littéraires et de poèmes sur Paris* : 2004, *Le goût de Paris*, textes réunis par Jean-Pierre Arthur Bernard, 3 tomes (T1, *le Mythe*, T2, *L'espace*, T3, *Le temps*), Mercure de France¹.
- AUSTER P., 1987 [1985], *Cité de verre*, Actes Sud.
- *- BANCQUART M-C., 2006, *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, Editions de la différence.
- BARICCO Alessandro, 1997 [1994], *Novecento : pianiste*, Paris, Gallimard.
- BARTHELEMY G., 1997, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan.
- BEGOUT B., 2003, *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, éd. Allia.
- BENJAMIN W., *Une enfance berlinoise, Sens unique*, 1978, 1988, Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau X 3.
- BENJAMIN W., 2000 [1972], *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Ed. Payot et Rivages.
- BENJAMIN W., 1993 [1982], *Paris, capitale du XIXe siècle*, Cerf, Paris, 1993
- BENJAMIN W., 1999 [1972], *Moscou*, Ed. Mille et une nuits.
- BEN AYCH Gil, 2002, *La Découverte de l'amour et du passé simple*, Paris, Exils.
- BENDERSON B, 1998 [1997], *Pour un nouvel art dégénéré*, Paris, Ed. Payot et Rivages.
- BERNHARD T. 1978 [1975], *Corrections*, Paris, Gallimard.
- BERG A., 1979 [1936-1937, 1977], *Lulu*, opéra en 3 actes, JC Lattès.
- BIALOT, 2005, *Belleville Blues*, Paris, Autrement.
- BLANCHOT M., 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais.
- RENE BOLLE-REDDAT, 1987, *Un évangile selon le Corbusier*, Paris, Les éd. du Cerf.
- BON F., 2000, *Paysage fer*, Verdier.
- E. RODRIGEZ MONEGAL, 1970, *Borgès*, Paris, Seuil, "Les écrivains de toujours".
- BORGES J.L., 1965 [1956], *Fictions*, Paris, Gallimard (X2).
- BORGES J.L., 1978 [1975], *Le livres des sables*, Paris, Gallimard (X2).
- DE ROUX D. et DE MILLERET J., 1981, *J. Luis Borges*, Paris, éd. de l'Herne.
- BORGES J.L., 1967 [1962], *L'Aleph*, Gallimard X2.
- GRAU C., 1989, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Edicions Catedra (X2).
- GODIN J-C, 1968, *Henri Bosco, une poétique du mystère*, Presses Universitaires de Montréal.
- BONNET M., 1988, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti.
- BRETON André, 1964, *Nadja*, Gallimard.
- BUTOR M., 1969, *Les mots dans la peinture*, Paris, Les sentiers de la création.
- CAILLOIS R. et BAZAINE J., 1991, *Images de l'univers*, Deyrolle éd.
- CAILLOIS R., 1970, *L'écriture des pierres*, Genève, Albert Skira éditeur, "Les sentiers de la création".
- CALLE S., 1994, *Des histoires vraies*, Actes sud.
- CALET H., 1948, *Le tout sur le tout*, Paris, Gallimard.
- CALVINO I., 1976 [1973], *Le château des destins croisés*, Paris, Seuil (X2).
- CALVINO I., 1979 [1958], *Marcovaldo*, 10/18.
- CALVINO I., 1974 [1972], *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil (X2).
- CANTAFORA A., 2002 [1988], *Quinze pièces pour une maison*, Presses polytechniques et universitaires Romandes.
- CAUSSE Rolande, 1998, *La langue française fait signe(s). lettres, accents, ponctuation*, Paris, Seuil.

¹ (NB : collection d'anthologie sur des villes : il existe bien d'autres ouvrages de cette série sur d'autres villes).

- CHAMOISEAU P., 2002, *Livret des villes du deuxième monde*, Paris, Centre des monuments nationaux.
- CANIAUX D., 2004, *Villes de papier. Une anthologie de poésie urbaine*, Bordeaux, éd. confluences.
- CARDINAL Ph., 1993, *Petra, le dit des pierres* Anthologie, textes et photos (Le Clézio, Butor...), Actes Sud.
- CAROL L., 1966, *Logique sans peine*, Paris, Hermann.
- CHAR R., 1972, *La nuit talismanique*, Genève, Albert Skira éd., "Les sentiers de la création".
- CLEBERT, 1952, *Paris insolite*, Paris, Denoël.
- CHARYN J., 2001 [2000], *Métropolis, New York comme mythe, marché, et pays magique*, Genève, éd. métropolis.
- COMPAGNON A., 1998, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- CULIOLI G. X., SALZEDO R., 1999, *Les pierres de l'Apocalypse*, Ajaccio, éd. DCL.
- DANIELEWSKI M. Z., 2002, *La maison des feuilles*, Paris, éd. Denoël.
- DELERM, 1987, *Rouen*, éd. du champ Vallon.
- DENON V., 1995, *Point de lendemain* suivi DE BASTIDE *La Petite maison*, Paris, Gallimard.
- DELVAILLE B., 1983, *Londres*, éd. du champ Vallon.
- DESPLECHIN M. DARZACQ, 2006, *Bobigny centre ville*, Actes sud (une collaboration entre une romancière et une photographe).
- DESANTI D., 1972, *Flora Tristan, La femme révoltée. Elle aura un petit fils : Paul Gauguin*, Hachette.
- MANGUEL A. et GUADALUPI G., 1998 [1981] *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud.
- DIDEROT, 1981, *Paradoxe sur le comédien. Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion.
- DÖBLIN A., 1970 [1961] *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Gallimard.
- DUNOYER J-M., 1984, *Annecy*, Seyssel éd. du Champ Vallon.
- DURAS M., PORTE M., 1977, *Les lieux de Marguerite Duras*, Les éditions de Minuit.
- ECO U., 1985, *Apostille au "Nom de la rose"*, Grasset.
- ERNAUX A., 1993, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard.
- GUICHARDET, 1986, *Errances et Parcours parisien de Rutebeuf à Crevel*, Service des publications université de la Sorbonne nouvelle, Paris III.
- FARGUE Léon-Paul, 1939 [1932], *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard.
- FLAUBERT, 1966, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier-Flammarion.
- FORTES J-F., 1996, *Balades dans le Paris insolite d'hier et d'aujourd'hui*, L'Harmattan.
- GASCAR P., 1984, *Genève*, Seyssel, éd. du Champ Vallon.
- GASCAR P., 1973, *Quartier latin*, Paris, la Table ronde.
- *- GENETTE G., 1966, *Figures I*, Paris, Seuil (X2)
- *- GENETTE G., 1969, *Figures II*, Paris, Seuil (X2).
- *- GENETTE G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- *- GOLDMANN L., 1970, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos.
- DE GONCOURT E. et J., 1993, *Manette Salomon*, L'Harmattan.
- DE GOULAIN R., 2001, *Paris 60*, Paris, éd. Bartillat.
- M. GOULEMOT J., LIDSKY P., MASSEAU D., 1995, *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen-Âge à la fin de l'empire*, Paris, Robert Laffont.
- M. GOULEMOT J., LIDSKY P., MASSEAU D., 1997, *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs français et étrangers en France, aux XIXe et XXe siècles (1815-1914)*, Paris, Robert Laffont.
- LEUTRAT J.-L., 1997 [1972], *Julien Gracq*, Paris, éd. de l'Herne / Fayard.
- GRAS P., 2003, *Ports et déports*, Paris, L'Harmattan.
- GRAU C., 1992, *Borges et l'architecture*, Paris, publication du Centre Georges Pompidou à la suite de l'exposition "L'univers de Borges" au Centre Georges Pompidou du 11 novembre 1992 au 2 février 1993.
- GRACQ J., 1985, *La forme d'une ville*, José Corti.

- GRACQ J., 1989, *Œuvres complètes*, Tome 1, La Pléiade, Gallimard.
- GRACQ J., 1995, *Œuvres complètes*, Tome 1, La Pléiade, Gallimard.
- GREEN J., 1983, *Paris*, Seyssel, éd. du Champ Vallon (X2).
- GUILLOUX, 1978, *Coco perdu. Essai de voix*, Gallimard.
- HAMON P., 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, José Corti.
- HAZAN E., 2002, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdu*, Paris, Seuil.
- HUGO V., 2001, *Paris*, Paris, éd. Bartillat.
- HUGO V., 1968, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion.
- HUYSMANS, 1986, *La Bièvre et Saint-Séverin*, Brionne, éd. Gérard Monfort.
- JACQUEMIN O. BERRO C., 1998, *Territoires littéraires, des îles à la Ville, Hyères-les Palmiers. Écrits d'une ville*, éd. Mémoire à lire, territoire à l'écoute¹,
- JEUDY H-P., 1997, *Courir la ville*, Paris, éd. de la Villette.
- KADARE I., 1973, *Chronique de la ville de pierre*, Saint- Armand, Hachette.
- HAMIDOU KANE C., 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- KAPLAN L., 1993, *Les Mines de sel*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1996, *Le Criminel*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1996, *Miss Nobody Knows*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1988, *L'épreuve du passeur*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1997, *Les Prostituées philosophes*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1989, *Le Silence du diable*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1983, *Le Livre des ciels*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1987, *Le Pont de Brooklyn*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1994, *L'excès-l'usine*, Paris, P.O.L éd..
- KAPLAN L., 1999, *Le Psychanalyste*, Paris, P.O.L éd..
- KATAN Y., DIANE C., 1981, *La Terre est pleine de bruits d'ailes*, éd. Guy Durier
- KRACAUER S., 1996 trad. française [1971], *Le Voyage et la Danse. Figures de villes et vues de films*, Saint-Denis, PUV.
- KRACAUER S., 1995 [1964], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Gallimard.
- LE BRETON A., 1982, *Fortif's*, Hachette.
- LE CLEZIO J.M.G., 1971, *Haï*, Genève, Les sentiers de la création, Albert Skira éd.
- LE CLEZIO J.M.G., 1970, *La Guerre*, Gallimard.
- LEIRIS M., 1981, *Le ruban au cou d'Olympia*, Gallimard.
- LEIRIS M., 1973 [1939], *Aurora*, Gallimard.
- *- 1973, *Le Langage*, Encyclopédie, Paris, Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture.
- LEIRIS M., 1996, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard.
- GOTTHOLD EPHRİM LESSING, 1997, *Nathan le Sage*, Actes Sud.

¹ Cette publication s'inscrit dans le cadre plus général d'un programme "Lire et écrire la ville à Hyères les Palmiers" mené par l'Association « Mémoire à lire, territoire à l'écoute ». Cette association est soutenue par la ville d'Hyères, dans le cadre de sa politique culturelle, par le Conseil Général du Var, la Région P.A.C.A, la Fondation du Crédit Mutuel pour la lecture et la D.R.A.C. Les auteurs Catherine Berro qui bibliothécaire dans la ville et Hélène Dauga (dessin), Odile Jacquemin qui architecte-urbaniste. Créée en 1995 [par Berro et Jacquemin], "Mémoire à lire, territoire à l'écoute, au statut d'Association Loi 1901, est un outil au service de la culture du territoire partagée. Elle s'est donné pour but la mise en valeur culturelle du territoire par celle de son patrimoine architectural, urbain et paysager. Elle incite au développement de travaux de recherches historiques, d'inventaires, de relevés d'architecture et d'analyses paysagères, et assure la diffusion publique de ses travaux." Cette anthologie de différents textes sur Hyères comprend des textes d'architectes, de géographes et d'écrivains tels que : Georges Sand, Élisée Reclus, Lamartine, Martin du Gard, Jules Michelet, Frédéric Mistral....

- LE QUINTREC Ch., 1984, *Lourdes*, Seyssel, éd. du Champ Vallon.
- *- SIMON LEYS, 2003, *La Mer dans la littérature française*, Tome 1, *De François Rabelais à Alexandre Dumas*, Tome 2, *De Victor Hugo à Pierre Loti*, Plon.
- L'HERNORET, *Le Clou qui dépasse. Récit du Japon d'en bas*. Paris, La Découverte.
- LINHART R., 1978, *L'établi*, Paris, Les éd. de Minuit.
- *- HAMON Ph., 1988, *Littératures et architecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Centre d'Histoire et d'analyse des textes.
- LLORY M., 1990, *L'expulsion ou histoire du dernier berger de la vallée du Riuferrier*, éd. Stock.
- LUNDGREN M., 2002, *Pompéi*, Actes Sud.
- MALRAUX A., 1965, *Le Musée imaginaire*, Gallimard.
- (DAULTE O, DUPERTUIS M.) 1995, *Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot, 1876-1895*, Lausanne, La bibliothèque des arts.
- MARTIN Y., 2002, *Quelques pas ensemble*, Paris, Ed. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux.
- MASPERO F., 1990, *Les passagers du Roissy-Express*, Seuil (X5).
- MERCIER L.-S., 1994, *Tableau de Paris*, tome I, II, III, Paris, Mercure de France.
- MERCIER L.-S., 1992, *Le tableau de Paris*, Paris, La Découverte.
- BONNET (dir.), 1994, *Le Paris de Louis Sébastien Mercier*, Cartes et Index, Paris, Mercure de France.
- MERCIER L.-S., 1990, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont.
- MERIMEE P., 1989, *Notes d'un voyage en Auvergne*, Paris, éd. Adam Biro.
- MERLINI L., 1999, *Les habitants de la lune*, Paris, Sens et Tonka éd.
- MEYER Ph., 1997, *Paris la Grande*, Paris, Gallimard.
- MICHAUX H., 1967 [1933], *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard.
- MICHELET, 1983, *La mer*, Gallimard.
- MILLET R., 1987, *Beyrouth*, Seyssel, éd. du Champ Vallon.
- MITTERAND H., 1986 [1980], *Le discours du roman*, Paris, PUF.
- MITTERAND H., 1987, *Le regard et le signe*, Paris, PUF.
- MORRIS W., 1976, *Nouvelles de nulle part*, Paris, éd. Montaigne.
- NANCY J.-L., 1999, *La ville au loin*, éd. Mille et une nuits.
- DE NERVAL G., 1984, *Paris et alentours*, Paris, Encre éd.
- NUNN K., 1995 [1984], *Surf City*, Gallimard, série noire.
- *- PAQUOT T. (dir.), 1992, *La bibliothèque des deux rives. Sur la méditerranée occidentale*, Paris. Anthologie de textes sur la méditerranées d'écrivains et penseurs.
- *- VERDET C., 1983, *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, La Découverte. Une anthologie (X2).
- BLESKINE H. (proposition), 2001, *Passerelles dans la ville. Ecritures, architectures*, éd. de l'Imprimeur.
- PEREC G., 1965, *Les Choses*, René Julliard.
- PEREC G., 1974, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée (X5).
- PEREC G., 1975, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois éd.
- PEREC G., 1967, *Un homme qui dort*, Denoël.
- PETIT M., 1991, *Architecte des glaces, autobiographie fictive*, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube.
- PESSOA F., 1995, *Lisbonne*, Paris, éd. Anatolia.
- PICON G., 1970, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Albert Skira éd., Les sentiers de la création.
- DE MANDIARGUES A. P., 1971, *Bona l'amour et la peinture*, Genève, Albert Skira éd., Les sentiers de la création.
- POE, 1978, *Histoires grotesques et sérieuses*, Gallimard.
- POE, 1974, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Gallimard.
- *- (BRETON J., BLARD Ph., WALLON B.) 2000, *Les poètes et la ville*, anthologie, le cherche midi éd.

- PONGE F., 1926, 1942, 1948, *Le parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Gallimard (X2).
- QUENEAU R., 1939, *Zazie dans le métro*, Gallimard.
- QUENEAU R., 1945, *Pierrot mon ami*, Gallimard.
- QUENEAU R., 1980, (1967) *Courir les rues*, (1968) *Battre la campagne*, (1969) *Fendre les flots*, Gallimard.
- RECLUS E., 1995, *Histoire d'un ruisseau*, Actes Sud.
- REDA J., 1990, *Le Sens de la marche*, Gallimard.
- REDA J., 2004, *Le vingtième me fatigue*, suivi de *SUPPLEMENT à un inventaire lacunaire des rues du XXe arrondissement de Paris*, Genève, La Dogana.
- DE LA BRETONNE R., 1987 [1986], *Les Nuits de Paris*, Gallimard.
- REZA Y., 1994, "Art", Actes Sud.
- ROBBE-GRILLET A., 1976, *Topologie d'une cité fantôme*, Paris, Les éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET A., 1957, *La jalousie*, Paris, Les éditions de Minuit.
- ROLIN O., 1999, *Paysages originels*, Seuil (X 3).
- ROLIN O., BAILLY J-C, BON F., BRISAC G., CARRIERE E., COMMENT B., COURTEMANCHE G., DEGUY M., DEUTSCH M., DEVILLE P., ECHENOZ J., ENARD M., FARGE A., FLEM L., GRAINVILLE P., HARANG J-B, HARTOG F., LÊ L., MAJDALANI C., MICHON P., OLENDER M., ROLIN J., SAMOYAUULT T., SATGE A., SEMPRUN J., TOUSSAINT J-P., VEINSTEIN A., VOLODINE A., 2006, *Rooms*, Seuil.
- ROLIN J., 2006, *La Clôture*, Paris, P.O.L.
- ROLIN J., 1995, *Zones*, Gallimard.
- ROLIN J., 2002, *Dingos. Cherbourg-est / Cherbourg-ouest*, Paris, Centre des monuments nationaux, éd. du Patrimoine.
- ROSSI P-L., 1987, *Nantes*, éd. du Champ Vallon.
- ROUSSEAU J-J., 1972, *Du Contrat social*, Hachette.
- ROUSSEAU J-J., 1967, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ROUSSEL R., 1963, *Locus solus*, Gallimard.
- ROUANET M., 2000, *Dans la douce chair des villes*, Paris, éd. Payot & Rivages.
- SALLENAVE D., 1997, *Viol. Six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, Gallimard.
- VON SALOMON E., 1933 [1932], *La ville*, Gallimard.
- SAPPHERE, 1996, *Push*, éd. de l'Olivier/ Le Seuil.
- SARTRE J.-P., 1976 [1949], *Situations, III. Lendemain de guerre*, Gallimard.
- SARTRE J.-P., 2002 [1949, 1964], *Villes d'Amérique. New York, ville coloniale. Venise de ma fenêtre*, Centre des monuments nationaux, éd. du Patrimoine.
- SAUQUET M., 2002, *Et fuguer à ta place*, Paris, éd. du Félin.
- SCHWITTERS., 1994, *Poèmes*, Paris, éd. Ivrra.
- *- STIERLE K., 2001 [1993], *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- SUE E., 1977, *Les Mystères de Paris*, T.1., Paris, Albin Michel / Hallier (X2).
- SUE E., 1977, *Les Mystères de Paris*, T.2., Paris, Albin Michel / Hallier.
- SUE E., 1977, *Les Mystères de Paris*, T.4., Paris, Albin Michel / Hallier.
- JUNICHIRO TANISAKI, 1977 [1933], *Eloge de l'ombre*, Publications orientalistes de France (X3).
- CABOURDIN W., SOL A., 2005, *Thoreau Journal (1837-1861)*, "C'est dans les bois que j'aimerais trouver l'homme", Paris, éd. Terrail.
- TRISTAN F., 1979, *Les pérégrinations d'un paria*, Paris, éd. François Maspero.
- TRISTAN F., 1978, *Promenades dans Londres ou l'aristocratie et les prolétaires anglais*, Paris, éd. François Maspero.
- VALERY P., 1945, *Eupalinos, L'Ame de la danse, Dialogue de l'arbre*, Gallimard.

- VERLAINE, SEURAT (dessins), 1991, *Poésie*, Paris, La Bibliothèque des arts.
- VERHAEREN, 1995, *Les villes tentaculaires*, Paris, Librairie générale française.
- VIGOUROUX F., 1996, *L'Âme des maisons*, Paris, PUF.
- *- CHARPENTREAU J., 1979, *La Ville en poésie*, Gallimard.
- VILLON, 2005, *Paris sans fin*, Paris, Paris Bibliothèques.
- PICON G., BOUILLON J.-P., 1974, *Emile Zola. Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*, anthologie d'écrits sur l'art, Hermann éd.
- ZOLA E., 1993 [1901], *Les Quatre Evangiles. Travail.*, L'Harmattan.
- ZOLA E., 1974, *L'œuvre*, Paris, Garnier-Flammarion.
- ZOLA E., 1978, *Le Ventre de Paris*, Librairie générale française.
- ZISCHELER H., 1999, *Berlin est trop grand pour Berlin*, Mille et une nuits.

Revue les *Lumières de la Ville* (mission Banlieues 89)

Synthèse des numéros

N°	Date	Titre	Thème principal traité
1	janv 90	<i>Vers une civilisation urbaine</i>	« La ville, enjeu à penser et de pensée »
2	juin 90		« Ville et démocratie »
3	fév 91		« La ville en guerre »
4	nov 91		La question du « pacte social »
5	juin 92		« Ville et santé »
6	nov 92	<i>Formes. Limites. Echappées</i>	
7	juin 93	<i>Teatro d'amore</i>	

Synthèse des rubriques

Rubriques		Numéros concernés
Rubrique thématique	<i>La ville, enjeu à penser et de pensée</i>	1
	<i>Ville et démocratie</i>	2
	<i>La ville en guerre</i>	3
	<i>Du pacte social</i>	4
	<i>Ville et santé</i>	5
	<i>Formes, limites, échappées</i>	6
	<i>Teatro d'amore</i>	7
Rubriques récurrentes	<i>Entretiens</i>	3, 4, 6, 7
	<i>Une ville, un maire, un projet</i>	1, 2
	<i>La ville, lieu d'écriture et d'images //</i> <i>Lieux d'écriture et lieux d'images //</i> <i>Dérives</i>	1, 2, 3, 4, 5, 6 7
	<i>Notes de lectures</i>	4, 5, 6, 7
Rubriques exceptionnelles	<i>Poème</i>	1
	<i>La ville, évènements à rapporter</i>	1
	<i>Travaux</i>	5
	<i>Vue sur cour</i>	7
	<i>Opinion</i>	7

Acteurs – Revue *Lumières de la ville*

Contributeurs		Contributions aux numéros de la revue							Totaux	
Noms	Métiers (tels que précisé dans la revue)	N°1 janv 90	N°2 juin 90	N°3 fév 91	N°4 nov 91	N°5 juin 92	N°6 nov 92	N°7 juin 93	métier	catégorie
Écrivains et poètes										
Albert Memmi	écrivain et poète		1						31	
Bogdan Bogdanovic	architecte et écrivain de Belgrade					1	1			
Daniel Loayza	écrivain							1		
Dominique Desanti	écrivaine		1		1					
Evelyne Pieiller	écrivain						1			
Hélène Bleskine	écrivaine	1						1		
Jacques Izoard	poète		1							
Jean-Christophe Bailly	écrivain	1			1		1	1		
Jean-Michel Maulpoix	poète		1							
Jean-Pierre le Dantec	écrivain, ingénieur, enseignant à la Villette	1			1		1	1		
Joani Hocquenghem	écrivain						1			
Michel Deguy	écrivain et poète			1						
Mohamed Rouabhi	comédie et écrivain						1			
Olivier Rolin	écrivain							1		
Petr Kral	écrivain						1			
Philippe Sollers	(écrivain)			1						
Serge Valletti	écrivain							1		
Yves Martin	poète		1							
Zoulika Boukortt	écrivaine				1					
Norbert Hillaire	chroniqueur, livre <i>Paris dans la litt des XIX et XX^e siècles</i>	1	1	1						
Représentants du journalisme, de l'édition et du livre										
Marc Verhaverbeke	bibliothécaire							1	4	
Antonin J. Liehm	directeur de la revue <i>Lettre Internationale</i>			1						
Frank Martin	journaliste		1							
Hervé Martin	journaliste	1								

Artistes										
Bernard Moninot	peintre							1	4	6
Jacques Monory	peintre				1					
Chantal Montellier	dessinatrice		1							
Ted Benoit	dessinateur		1							
Manuel Dubigeon	NR musicien ?	1							1	
Patrich Volson	réalisateur de télévison			1					1	
Architectes										
Paul Chemetov Sophie Denissof Guy Naizot Ricardo Porro Antoine Stinco Alessandro Mosca	architectes, réponse à un questionnaire							1	19	
Antoine Stinco	architecte					1				
Guy Naizot	architecte		1							
Joaquim Guedes	architecte							1		
André Joliver	architecte		1							
Christian de Portzamparc	architecte				1					
Christian Devillers	architecte		1							
Henri Gaudin	architecte			1						
Djamal Boukaïs	architecte			1						
Isabelle Le Bugle	architecte			1						
Jean Laberthonnière	architecte						1			
Laurent Charré	architecte	1		1						
Lucien Kroll	architecte		1							
Roland Castro	architecte				1		1			
Roland Simounet	architecte	1								
Alain Arvois	NR (École d'Architecture de Bordeaux)				1					
Stéphane Cochet	étudiant à l'École d'Architecture de la Villette					1				
Antoine Grumabch	architecte	*								

Représentants des ciencies sociales										
Sociologues									17	
Alain Vulbeau	sociologue					1				7
Anne Querrien	sociologue	1								
Fernando Bertolotto	sociologue					1				
Jean-Paul Flamand	sociologue, professeur à l'école d'architecture de la Villette	1								
Katherine Burlen	sociologue	1								
Michel Joubert	sociologue					1				
Pierre Sansot	sociologue							1		
Psychologues et pscychanalystes										7
Annie Vacelet	psychanalyste, réalisatrice de documentaire				1	1				
Marguerite Arène	psychanalyste, psychologue, chargé de mission à la DIV		1			1		1		
Michel Herrou	pyscho-sociologue	1		1						
Autres représentants des sciences sociales										3
Augustin Berque	géographe	1								
Patrick Talbot	historien, directeur adjoint de l'ENBA de Paris			1						
Christian Bachmann	Université Paris-Nord et Institut d'Intervention Sociale (CREAI Ile de France)					1				
Philosophes										
Bruno Queysanne	philosophe, professeur à l'école d'architecture de Grenoble							1	10	
François Guéry	philosophe					1				
Jean-Paul Dollé	philosophe	1		1	1		1	1		
Odile Marcel	philosophe					1				
Massimo Cacciari	philosophe						1			
Ariane Poulantzas	étudiante en philosophie							1		

Politiciens									
André Diligent	sénateur maire de Roubaix		1						4
Daniel Cohn-Bendit	politicien				1				
Franck Sérusclat	NR homme politique (maire de Saint-Fons et)	1							
Joël-Guy Batteux	homme politique, maire de Saint-Nazaire	1							

Urbanistes et autres métiers liés à l'urbanisme et l'aménagement											
Paul Virilo	urbaniste, président de l'Ecole Spéciale d'Architecture de Pairs			1			1	1	4	6	
Serge Brunet	urbaniste (développement social des quartiers)		1								
Elisabeth Lagache	consultante					1					1
Olivier Piron	ingénieur				1						1

Médecins									
Antoine Lazarus	professeur de médecine					1			2
Yves Buin	Médecin-chef de l'hôpital psychiatrique de Gennevilliers					1			

Non renseignés et difficilement identifiables sans risque d'erreur									
Juliette Kahane	NR		1	1	1				8
Anne Philippe	NR			1					
Luc Nadal	NR						1		
Jean-Claude Richez	NR	1							
Laetitia Dello	NR			1					
Natacha Michel	NR							1	

Nota bene

- Les noms en gras correspondent à ceux des acteurs qui, en plus d'avoir participé à la rédaction d'articles, faisaient partie du comité éditorial et ont joué un rôle particulièrement important dans cette revue.
- NR : signifie non renseigné.

Contributeurs du <i>Grand Paris est un roman</i> (2009)			
	Écrivains, poètes	Architectes	Autres
Béatrice Castoriano			
Béatrice Commengé	*		
Juliette Kahane	*		
Alain Lance	*		
Michel Parfenov	*		
Sylvie Gouttebaron	*		
Philippe Vasset	*		
Michel Deutsch	*		
Jean-Christophe Bailly	*		
Didier Daeninckx	*		
François Bon	*		
Jean-Pierre le Dantec	*		ingénieur
Michel Deutsch	*		
Grand corps Malade	*		
Michel Deguy	*		
Claude Eveno		urbaniste	
Jean-Paul Dollé			philosophe
Gilberte Tsai	*		
Roland Castro		*	
Rachid Djaïdani			photographe
Hervé Jézéquel			photographe
Chris Marker			photographe
Total	16	2	4
Total	22		

TABLE DES MATIERES

Remerciements	1
Sommaire	3
INTRODUCTION GENERALE.....	5
PARTIE I : Ville, littérature et société	23
Chapitre 1 : Ville, littérature et société : une question à enjeux multiples pour les études urbaines	27
1. La question des "traces" d'une "présence littéraire dans la ville"	30
1.1. <i>Un premier choix d'entrée résolument empirique.....</i>	<i>30</i>
1.2. <i>Une attention aux "traces" de la "présence littéraire dans la ville"</i>	<i>31</i>
1.2.1. <i>Ce que la terminologie englobe.....</i>	<i>31</i>
1.2.2. <i>... et ce qu'elle exclut.....</i>	<i>32</i>
1.3. <i>La sérendipité expérimentale pour ce premier temps de recherche : une méthodologie "ouverte"</i>	<i>34</i>
2. Les diverses manifestations d'une "présence littéraire dans la ville"	37
2.1. <i>La mobilisation de la littérature dans des projets de territoires urbains.....</i>	<i>37</i>
2.1.1. <i>Les projets d'aménagements littéraires : des inscriptions matérielles dans la ville.....</i>	<i>37</i>
2.1.2. <i>Les projets d'actions littéraires urbaines : la mobilisation de l'écrivain dans le cadre de politiques publiques territoriales</i>	<i>48</i>
2.2. <i>La mise en valeur de lieux et parcours littéraires.....</i>	<i>51</i>
2.3. <i>L'évènement littéraire comme moment culturel privilégié d'une ville.....</i>	<i>54</i>
3. Au delà de la diversité des formes de mobilisation de la littérature, des enjeux récurrents.....	56
3.1. <i>L'enjeu économique</i>	<i>56</i>
3.2. <i>L'enjeu patrimonial.....</i>	<i>58</i>
3.2.1. <i>La notion de patrimoine littéraire spatialisé</i>	<i>58</i>
3.2.2. <i>La mise en valeur de l'existant.....</i>	<i>59</i>
3.2.3. <i>Le processus d'« invention » d'un patrimoine littéraire</i>	<i>63</i>
3.3. <i>L'inscription dans des projets de territoires : la construction d'une identité urbaine</i>	<i>66</i>
3.4. <i>La question de la valeur et de l'utilisation sociales de la littérature : la littérature un embrayeur du « vivre-ensemble », du « faire société » en ville ?</i>	<i>69</i>
3.4.1. <i>L'exploitation d'une valeur sociale dans le cadre de politiques urbaines : une stratégie proche du marketing.....</i>	<i>69</i>
3.4.2. <i>Un paradoxe entre « condition littéraire » et valeur sociale de la littérature facilitant son instrumentalisation.....</i>	<i>70</i>
3.4.3. <i>La littérature comme embrayeur du « vivre ensemble » et du « faire société » en ville ?</i>	<i>72</i>

Chapitre 2 : Pour un état du « <i>champ géographico-littéraire</i> » quels apports de la géographie à la question espace et littérature ?	77
1. La littérature : un autre régime de connaissance.....	80
1.1. <i>La littérature comme source heuristique.....</i>	<i>80</i>
1.2. <i>Littérature et géographie : des projets et régimes de lectures différenciés</i>	<i>81</i>
1.3. <i>Une altérité insurmontable, une rencontre impossible ?</i>	<i>82</i>
2. La résilience de certains positionnements anciens	85
2.1. <i>Permanence de « l'approche documentaire » et de l'approche testimoniale de la littérature.....</i>	<i>85</i>
2.1.1. <i>L'approche documentaire.....</i>	<i>85</i>
2.1.2. <i>L'approche testimoniale.....</i>	<i>86</i>
2.1.3. <i>Des problèmes récurrents dans ces deux approches.....</i>	<i>87</i>
2.2. <i>« L'approche "critique" ».....</i>	<i>91</i>
2.2.1. <i>Les apports de cette approche</i>	<i>91</i>
2.2.2. <i>La résilience de certains problèmes.....</i>	<i>93</i>
2.2.3. <i>Une approche restée marginale</i>	<i>99</i>
2.2.4. <i>Dépasser l'aporie posée par l'analyse interne de l'œuvre littéraire.....</i>	<i>100</i>
3. L'émergence d'une « <i>géographie de la littérature</i> » : la question des contextes socio-spatiaux de production et de réception de la littérature.....	101
3.1. <i>Le rapport au social</i>	<i>101</i>
3.1.1. <i>De l'argument à l'objet de recherche</i>	<i>101</i>
3.1.2. <i>Un tournant dans le « "champ" géographico-littéraire » : de la « géographie littéraire » à la « géographie de la littérature »</i>	<i>104</i>
3.2. <i>La production en question.....</i>	<i>105</i>
3.2.1. <i>Pour la « géographie littéraire » : la littérature comme reflet de l'espace de production ou des représentations sociales.....</i>	<i>105</i>
3.2.2. <i>Pour la « géographie de la littérature » : les rapports œuvre / contexte de production / auteur comme objet de recherche.....</i>	<i>106</i>
3.2.3. <i>Le problème d'une heuristique toujours tournée vers l'œuvre d'art et l'auteur</i>	<i>108</i>
3.3. <i>La réception en question : l'influence sur le social</i>	<i>109</i>
3.3.1. <i>Les prémices : la géographie « progressiste ».....</i>	<i>110</i>
3.3.2. <i>L'influence sociale de la littérature comme objet de récents travaux.....</i>	<i>110</i>
3.3.3. <i>Les méthodologies mises en œuvre</i>	<i>111</i>
3.3.4. <i>Les limites des travaux sur la question de la réception</i>	<i>114</i>
3.4. <i>Une géographie toujours sélective dans son rapport à la littérature.....</i>	<i>118</i>
4. Les immixtions : tentation littéraire de la géographie et tentation géographique de la littérature.....	120
4.1. <i>La tentation littéraire : la littérarité des textes géographiques.....</i>	<i>120</i>
4.1.1. <i>Les « îles »</i>	<i>121</i>
4.1.2. <i>Sur le "continent" géographique.....</i>	<i>123</i>
4.2. <i>La tentation géographique des écrivains : la géographicité de certaines œuvres littéraires.....</i>	<i>125</i>

Chapitre 3 : La littérature et tous ses espaces : quels enjeux pour la géographie ?..... 129

1. D'une définition interdisciplinaire de la littérature aux enjeux spécifiques à la géographie.....132

1.1. La littérature à la croisée de différents champs disciplinaires 132

1.2. De la littérature comme objet et des essais de définition par l'immanence... ..134

1.2.1. Le textualisme : une tradition - religion 134

1.2.2. La littérature, une certaine immanence : l'appartenance au régime « allographique » 136

1.2.3. La littérature comme « construction d'un monde » 137

1.2.4. Des signaux stylistiques aux effets de l'écriture : opacification du message et « aptitude à la trahison » 138

1.2.5. Les sciences sociales ou la nécessité de dépasser la question de l'immanence 140

1.3. ... à la littérature comme processus et à la question de sa transcendance 141

1.3.1. Les efforts de théorisation 142

1.3.2. La sociologie de l'art : le recours au travail d'enquête des sciences sociales.....146

1.3.3. Quelques perspectives générales pour la géographie 150

2. Une focalisation sur l'utilisation de la littérature, une question de prédilection pour la géographie sociale 152

2.1. Une question de recherche émergente dans d'autres champs disciplinaires.....153

2.1.1. La « géocritique » : un programme interdisciplinaire ambitieux mais non réalisé.....153

2.1.2. Les enquêtes de la sociologie et des sciences politiques sur l'instrumentalisation sociale de la littérature : des bases empiriques solides 154

2.1.3. Du côté des études littéraires : la citation et la non lecture 157

2.2. Pour une géographie sociale de et par la littérature 158

2.2.1. L'utilisation sociale de la littérature et ses perspectives pour la géographie 158

2.2.2. Les enjeux d'une focalisation sur les grands architectes-urbanistes contemporains et la littérature 165

PARTIE II : Les discours des architectes-urbanistes stars : une entrée pour interroger la production de la ville 173

Chapitre 4 : Les grands architectes-urbanistes et la question de la production de la ville : des acteurs et espaces à forts enjeux..... 177

1. La problématique de la personnalisation ou la pertinence d'une entrée par les "grands" architectes-urbanistes 180

1.1. Les "grands" architectes-urbanistes, des références sur la question de la production de la ville 180

1.1.1. Pour la presse et l'édition spécialisées en architecture et en urbanisme 181

1.1.2. Pour les « confrères » et « prétendants » 182

1.1.3. Pour la maîtrise d'ouvrage... ..186

1.1.4. La logique du renforcement mutuel 193

1.1.5. Pour le grand public 195

1.2. La personnalisation comme logique structurante du champ architectural.....197

1.2.1. Le pouvoir des dominants : l'omniprésence ou le monopole des places.....197

1.2.2. Les vedettes d'un star-system.....198

1.2.3. Un personnalisme exacerbé.....202

1.2.4. Les modalités d'une spectacularisation et d'une mise en scène individuelles.....206

2. Paradoxes et enjeux de la personnalisation du champ architectural.....	210
2.1. <i>Les raisons historiques de cette focalisation.....</i>	211
2.2. <i>Une personnalisation paradoxale : des actions architecturales et urbanistiques de plus en plus collectives.....</i>	214
2.2.1. Au sein des agences, un travail collectif : l'architecte et son équipe.....	214
2.2.2. L'architecte et la maîtrise d'œuvre des bâtiments : la fin d'une hégémonie et le temps du partage	217
2.2.3. L'architecte dans le projet urbain : les territoires pluriels de l'urbanisme	218
2.3. <i>La personnalisation comme ressource dans les luttes internes et externes actuelles</i>	220
2.4. <i>La production concrète de ces acteurs : des espaces limités mais à forts enjeux.....</i>	223
3. Perspectives d'enquête sur les grands architectes-urbanistes contemporains : essai de caractérisation d'un groupe d'acteurs	226
3.1. <i>"Les grands" : le critère de la reconnaissance</i>	227
3.1.1. Question de méthode : une approche qualitative.....	227
3.1.2. Frontières nationales et excursions internationales	228
3.1.3. Le croisement de multiples indicateurs de la reconnaissance	229
3.1.4. Fragilité et réversibilité du critère de la reconnaissance.....	232
3.2. <i>"Contemporains" : les caractéristiques socio-historiques.....</i>	233
3.2.1. La question de « l'âge architectural » : la génération 68 au pouvoir.....	233
3.2.2. Le référentiel moderniste et son entrée en crise	235
3.2.3. La fin des années 1960, un moment charnière : crise des modes de « faire la ville » et déclassement de l'architecte	238
3.2.4. Les réactions face à la crise : remise en question et tentative de construction d'un nouveau référentiel	240
3.3. <i>« Architectes-urbanistes », ce qui se cache derrière la désignation : la ville comme enjeu</i>	242
3.3.1. De la question de la désignation.....	242
3.3.2. ... à la difficile question de sa légitimité.....	245
3.3.3. ... et des stratégies qui la sous-tendent : tirer partie du flou.....	248
3.4. <i>Quels individus se dégagent ?</i>	252
3.4.1. Les individus étudiés.....	252
3.4.2. Le constat empirique du parisianisme.....	253
3.4.3. ... et de la prégnance masculine.....	253

Chapitre 5 : Le rôle des discours publics des vedettes de l'architecture et de l'urbanisme..... 257

1. La construction du corpus : des discours publics « dominants »	261
1.1. <i>Quelle définition, quelle approche et quel statut du discours ?</i>	261
1.1.1. Les discours des architectes et urbanistes comme objet d'étude : positionnement dans un champ de recherche existant.....	261
1.1.2. La question du discours : définition, approche et précisions méthodologiques.....	263
1.1.3. Les rapports entre discours et action : le refus d'une approche simpliste et bipartite	265
1.2. <i>La construction du corpus : des discours dominants comme perspective d'enquête</i>	266
1.2.1. La diversité des types de discours : des sources audio-visuelles aux textes.....	266
1.2.2. Les délimitations temporelles : une focalisation sur la période s'étendant du début des années 1980 à nos jours.....	267
1.2.3. Des discours dominants : le critère de la diffusion et du potentiel d'influence des discours de ces acteurs	268
1.3. <i>Le double bénéfice d'un travail sur des discours déjà produits.....</i>	270

1.3.1. Le bénéfice heuristique : une ponction dans le monde social.....	270
1.3.2. Une échappée aux problèmes méthodologiques posés par l'entretien	271
1.3.3. La compétence discursive particulière de ces acteurs	271
2. De la pluralité des fonctions du discours à l'hypermédiatisation.....	272
2.1. <i>L'entrée du dessin dans l'ère du soupçon et la promotion du discours</i>	273
2.1.1. Le dessin et l'image : des modes de représentation et de communication longtemps privilégiés.....	273
2.1.2. L'ère du soupçon à l'égard de l'image et la promotion du discours.....	274
2.2. <i>De la pluralité des fonctions du discours...</i>	281
2.2.1. Le discours comme lieu d'élaboration des savoirs-faire nécessaires à l'action : l'enjeu cognitif	281
2.2.2. Le discours comme communication et rhétorique de l'action : l'enjeu du « savoir-dire » et « faire-savoir »	284
2.3. <i>... à l'inflation de la logique communicationnelle</i>	286
2.3.1. L'hypermédiatisation	286
2.3.2. La remise en question de l'équilibre entre enjeux heuristique et communicationnel.....	286
2.3.3. Le discours comme action ou les pouvoirs du discours	289
3. Le discours comme mise en mots des actions	290
3.1. <i>Le discours comme lieu de construction d'une réflexivité accrue</i>	290
3.2. <i>Trois déclinaisons de l'action comme processus</i>	292
3.2.1. La dimension rétrospective : le retour sur expériences	292
3.2.2. La dimension actuelle : accompagner l'action	294
3.2.3. La dimension prospective : préparer l'action	294
3.3. <i>La construction d'une œuvre comme horizon des discours</i>	295
4. Le discours reflet d'enjeux de positionnements complexes.....	297
4.1. <i>Des discours à prétention pérenne : la notion de contextualisation élargie</i>	297
4.2. <i>Une position paradoxale : entre nécessités de la conformité et stratégies de la distinction</i>	299
4.2.1. Des enjeux pluriels de l'hétéronomie.....	300
4.2.2. ... à ceux, tout aussi nombreux, de la distinction	301
4.3. <i>Les niveaux de construction de la compétence architecturale et urbanistique</i>	303
4.3.1. « Le référentiel global »	303
4.3.2. Les référentiels de champs	306
4.3.3. Le référentiel personnel ou l'affirmation d'une identité et d'une compétence individuelles spécifiques	308
4.4. <i>Le discours comme ressource de « multipositionnement » : le dépassement dialectique des tensions entre conformité et distinction</i>	310

PARTIE III : La littérature, une ressource de mise en scène des grands faiseurs de ville..... 317

Chapitre 6 : Les architectes-urbanistes et la littérature : stratégie d'enquête sur une rencontre..... 321

1. Le socle du travail d'enquête : l'analyse de traces littéraires dans le corpus de discours 324

1.1. Les traces littéraires : définition et délimitation des indices recherchés.....	325
1.1.1. Les références à la littérature et à la poésie, un premier type d'indices	326
1.1.2. Au niveau stylistique : la « prétention littéraire », une seconde catégorie d'indicateurs.....	328
1.2. Le recueil des indices dans le corpus : la réalisation d'un répertoire de données.....	331
1.3. Le traitement du corpus : la constitution d'une base de données visant à multiplier les échelles de travail et les niveaux d'analyse	333
2. Compléments d'enquête	337
2.1. Dans la phase observatoire : contextualiser l'analyse de la mobilisation de la littérature dans les discours du corpus	337
2.1.1. Les autres références artistiques comme indicateurs complémentaires.....	337
2.1.2. Les excursions en amont dans le XX ^e : tester la pertinence d'une focalisation sur la période contemporaine	338
2.2. Des séries d'entretiens comme méthode complémentaire : un éclairage transversal.....	338
2.2.1. Les entretiens avec des témoins	339
2.2.2. Les entretiens approfondis avec les grands architectes-urbanistes.....	340
2.2.3. Les entretiens avec des acteurs de la rencontre architecture-littérature.....	345
2.3. Au fil de l'enquête : s'autoriser les excursions et les découvertes inattendues	347
 Chapitre 7 : Les "présences" littéraires dans le monde des faiseurs de ville.....	351
1. L'écrivain dans les "grand-messes" du champ de l'architecture et de l'urbanisme : un procédé de mise en scène ?.....	354
1.1. L'écrivain dans les événements architecturaux et urbanistiques : un acteur parmi d'autres.....	354
1.1.1. Les ateliers du projet urbain sur Gênes (2004) et Saint-Etienne (2006).....	354
1.1.2. La 25 ^e rencontre de la FNAU	355
1.1.3. Au Pavillon de l'Arsenal	356
1.1.4. L'intégration de l'écrivain dans un système d'acteurs pluriel.....	356
1.2. Des événements spécifiques sur la littérature en architecture et en urbanisme : l'écrivain comme interlocuteur privilégié.....	357
1.2.1. Le cycle « Architecture et Écriture : des passerelles dans la ville » (1998)	358
1.2.2. L'Oulipo chez les architectes et urbanistes	360
2. L'écrivain au cœur de la pratique professionnelle dans les tâches opérationnelles et décisionnelles	366
2.1. Des présences littéraires dans le processus de conception du projet architectural, urbanistique, et d'élaboration des politiques publiques	366
2.1.1. La littérature comme ressource dans la conception architecturale et urbanistique	366
2.1.2. Le recours aux écrivains et poètes dans l'élaboration de politiques publiques urbaines.....	370
2.2. La littérature dans la mise en scène formelle de la réalisation : des présences inscrites dans la matérialité urbaine	378
2.2.1. De quelques exemples.	378
2.2.2. ... à une lecture transversale de ces réalisations.....	384
2.2.3. La littérature au cœur de la réalisation : la station de métro de la Bibliothèque François Mitterrand.....	385
2.3. L'écrivain, le poète, la valorisation et le marketing des productions architecturales.....	387
2.3.1. La rédaction du projet, une écriture littéraire au service de la séduction d'un jury.....	387
2.3.2. Une écriture littéraire au service de la mise en scène des réalisations	389
2.3.3. L'architecte comme personnage, l'écrivain comme auteur : écrire sur les stars	392
3. Dans l'enseignement	393

3.1. Les cours sur la littérature ou avec la littérature dans les écoles d'architecture.....	393
3.1.1. L'expression d'une tendance.....	393
3.1.2. Les vertus prêtées à la littérature et à la poésie	398
3.2. La participation de l'écrivain à des jurys de diplômes et soutenances de projets	400
3.3. Le rayon littérature dans les bibliothèques d'écoles d'architecture : l'exemple de Malaquais.....	402
3.4. Les ateliers d'écriture et de lecture mobilisant des écrivains.....	404
3.4.1. Descriptif de l'opération et retour sur sa genèse	404
3.4.2. Déroulement et enjeux pédagogiques des ateliers d'écriture et de lecture	405
3.4.3. Bilan et postérité de l'opération	409

Chapitre 8 : Les références littéraires dans les discours des stars 413

1. Les vertus de la littérature : une source de savoirs et un instrument de mise en scène 417

1.1. Appréhender et décrire la ville comme un espace vécu et chargé d'Histoire.....	418
1.1.1. Représenter symboliquement l'usager, l'habitant	418
1.1.2. Appréhender l'histoire et de l'identité des lieux	426
1.2. Penser, décrire et légitimer son travail de faiseur de ville	440
1.2.1. Le pouvoir visionnaire de l'écrivain et du poète comme source d'enseignement.....	440
1.2.2. S'inscrire dans une approche plus sensible et émotionnelle.....	444
1.2.3. S'appuyer sur des autorités pour concevoir et mettre en scène son travail architectural et urbanistique	450

2. La pluralité des bibliothèques et des « communautés » de référence : mise en scène d'une approche relationnelle et stratégie de distinction.....461

2.1. Puiser dans la « bibliothèque collective » : l'affirmation d'une articulation au référentiel global	462
2.1.1. La « bibliothèque collective »	462
2.1.2. Les contours de la « bibliothèque collective » mobilisée par les faiseurs de ville.....	462
2.1.3. Les enjeux du recours à cette bibliothèque.....	465
2.2. S'appuyer sur les bibliothèques de champs : l'inscription dans les référentiels de l'architecture et l'urbanisme.....	468
2.2.1. Les bibliothèques de champs et leurs enjeux.....	468
2.2.2. Les contours des bibliothèques de champs.....	470
2.3. Mettre en scène une bibliothèque personnelle : l'affichage d'un référentiel personnel, une tentative de distinction individuelle.....	480
2.3.1. La bibliothèque personnelle	480
2.3.2. Une combinaison particulière des références empruntées aux bibliothèques collective et de champs	481
2.3.3. Utiliser des références littéraires rares, distinctives	487
2.3.4. Afficher une relation préférentielle à un auteur ou une œuvre particulière	489
2.4. La construction d'une identité plurielle comme horizon.....	492

3. Une mise en perspective socio-historique : les références littéraires, une caractéristique du référentiel contemporain ? 496

3.1. En amont de la période étudiée, quelle perspective sur les échanges littérature / architecture ?	497
3.1.1. Quels liens entre architectes et écrivains avant la période contemporaine ?	497
3.1.2. Les références littéraires chez les prédécesseurs	499
3.1.3. La littérature, un enjeu de positionnement par rapport au référentiel moderniste	504

3.2. Une stratégie de positionnement contemporaine	506
3.2.1. Un signe du désenclavement de l'architecture : la fin d'un ostracisme.....	506
3.2.2. Les vertus de la référence littéraire : une réponse à des enjeux contemporains multiples..	510
3.2.3. La mobilisation de réseaux sociaux interdisciplinaires	511
3.3. La figure de « l'architecte-intellectuel »	521
3.3.1. La stratégie intellectualiste et le rôle de la littérature dans son économie.....	521
3.3.2. Les procédés de mise en scène de la figure de l'architecte intellectuel utilisant la littérature	523
3.3.3. Enjeux et paradoxes de la mise en scène de l'architecte en intellectuel	529

Chapitre 9 : La "tentation" littéraire des grands architectes-urbanistes 533

1. Quelle définition de la "tentative" littéraire ? 536

1.1. La prétention littéraire ou les signaux de la littérarité « intentionnelle »	537
1.1.1. La passion littéraire	537
1.1.2. Se mettre en scène comme écrivain ou personnage littéraire	542
1.2. Les signaux de la littérarité « attentionnelle » ou la reconnaissance littéraire.	550
1.2.1. ... par les confrères	551
1.2.2. ... par les observateurs et autres acteurs des champs de l'architecture et de l'urbanisme..	552
1.2.3. ... et, reconnaissance suprême, par les écrivains eux-mêmes !.....	555
1.3. Le style littéraire comme enjeu : une compétence nécessaire.....	558
1.3.1. La littérarité stylistique.....	558
1.3.2. Une perspective socio-historique sur la littérarité stylistique.....	559
1.3.3. Les enjeux contemporains d'un style discursif plus littéraire	563
1.3.4. La construction d'une compétence.....	565

2. Quête d'un style et mise en scène d'une subjectivité 568

2.1. La mise en récit et en images des réalisations et projets	569
2.1.1. Le récit poétique : des origines du projet à l'espace vécu	571
2.1.2. Construire un sens et une identité spécifique à la réalisation, l'inscrire dans la perspective d'une œuvre.....	576
2.1.3. Le caractère convenu de certaines images.....	580
2.1.4. Une mise en scène « intentionnelle » et stratégie de la réalisation ou du projet.....	584
2.2. Mettre en scène sa capacité à parler de la ville.....	585
2.2.1. Évoquer la ville... ..	585
2.2.2. ... et les espaces qui la composent	592
2.3. La mise en scène de soi	600
2.3.1. De la représentation de la figure de l'architecte... ..	600
2.3.2. ... à la mise en scène de soi.....	604
2.4. La quête d'un style comme stratégie d'individualisation : un ressort de la personnalisation.....	607
2.4.1. Le style une notion pertinente pour interroger les grands architectes-urbanistes contemporains ?.....	608
2.4.2. Un architecte, un style, un référentiel personnel : la construction d'une identité individuelle.....	612

3. Une utilisation ponctuelle et stratégique de la littérarité : un positionnement sur les problématiques à forts enjeux 622

3.1. La critique virulente du référentiel moderniste.....	623
3.1.1. La dénonciation de la démesure et de l'emphase modernistes	624
3.1.2. La mise en accusation d'une approche simplificatrice et restrictive	628
3.1.3. La convocation d'un imaginaire morbide.....	632

3.2. <i>La dramatisation de l'existant et des contraintes ou la rhétorique du doute et de la modestie</i>	634
3.2.1. Établir un état des lieux dramatisé	635
3.2.2. Mettre en exergue les contraintes et les difficultés inhérentes au métier	638
3.2.3. La rhétorique du doute et de la modestie.....	640
3.3. <i>Critique de l'objet « solitaire » vs défense et illustration d'une rhétorique contextuelle : l'amour du contexte</i>	644
3.3.1. La « poétique du lieu », une métaphore dominante.....	644
3.3.2. La personification, moyen d'expression d'une attitude face au contexte	645
3.3.3. La pluralité et la richesse des métaphores utilisées	648
3.3.4. Une rhétorique contextuelle comme élément d'une rhétorique urbaine	649
3.4. <i>Critique d'une pensée de la rupture vs défense d'une approche fondée sur la continuité : le « référentiel temporel »</i>	653
3.4.1. La critique de la pensée de la table rase du modernisme et de ses prolongements.....	654
3.4.2. La critique d'une approche passéiste, nostalgique	656
3.4.3. Le référentiel contemporain	656
3.5. <i>Une rhétorique relationnelle : l'habitant et l'utilisateur comme partenaires ?</i>	660
3.5.1. Une approche socio-historique	661
3.5.2. Les contours de cette rhétorique dialogique	665
3.5.3. Enjeux et limites.....	669
3.6. <i>Définir l'idéal de la production architecturale et urbanistique</i>	678
3.6.1. La poésie comme horizon d'attente, la figure de l'architecte-poète.....	678
3.6.2. Affirmer une dimension sensible et émotionnelle	679

PARTIE IV : Les grands architectes-urbanistes et la littérature : la promesse tenue d'un triple éclairage sur une rencontre et deux objets..... 691

Chapitre 10 : L'architecte-urbaniste ou la figure de l'équilibriste : une stratégie de positionnement complexe pour agir sur la ville 695

1. La compétence plurielle comme adaptation à des modes de production de la ville de plus en plus complexes.....	698
1.1. <i>Les usages de la littérature : des ressources au service des faiseurs de ville</i>	702
1.1.1. Des ressources déclinables, assurant une articulation aux différents champs sociaux	702
1.1.2. Les ressources transversales : la figure de l'architecte-intellectuel et la sensibilité et l'émotion comme maîtres mots	703
1.1.3. La problématique de l'art et de la création, une ressource à manier avec précaution.....	706
1.1.4. Cultiver le flou : construire le discours comme une « œuvre ouverte »	711
1.1.5. Des ressources spécifiques pour un positionnement sur un axe particulier	715
1.1.6. La logique de l'entre-deux : articuler les contraires	716
1.2. <i>L'architecte-équilibriste ou la stratégie du « multipositionnement »</i>	717
1.2.1. Une position ambiguë, reflet d'enjeux complexes	717
1.2.2. Un jeu d'acteur « pluriel »	719
1.2.3. Entre permanences et mutations.....	720
1.2.4. La question des invariants : l'architecte, un métier d'interface.....	721
2. La fabrique des discours : les coulisses de la scène publique, l'envers du décor	723
2.1. <i>Les « couacs », les failles des discours publics</i>	724
2.2. <i>Le recours à des anthologies ou des intermédiaires pour trouver des références littéraires : un travail de troisième main</i>	728
2.3. <i>Les dissonances entre discours publics discours privés</i>	731

2.4. Les « plumes de l'ombre » ou les vrais auteurs de certains discours : les scénaristes.....	735
2.5. Quand le « moi je » cache un « nous » : quand l'affirmation personnelle rejoint le référentiel collectif.....	740
2.5.1. L'exacerbation d'un « moi je » masquant le retour de lieux communs.....	740
2.5.2. Des enjeux du « moi je » à la nécessité de se référer implicitement à un « nous »	744

Chapitre 11 : Éclairer la reconstruction de la légitimité des faiseurs de ville et le fonctionnement de la littérature 751

1. Les usages de la littérature ou le double éclairage du fonctionnement du champ architectural et de la littérature.....	754
1.1. <i>Un indice de la valeur sociale de la littérature et de la stratégie de légitimation des faiseurs de ville.....</i>	<i>754</i>
1.2. <i>La littérature comme instrument : quels enseignements sur la littérature ?.....</i>	<i>756</i>
1.2.1. Les effets de bords de l'instrumentalisation : la logique de la consécration mutuelle.....	756
1.2.2. Un éclairage sur le fonctionnement de la littérature.....	758
2. La hiérarchie des arts et la construction de la légitimité.....	763
2.1. <i>De l'architecture comme modèle et point de référence pour la littérature... ..</i>	<i>764</i>
2.1.1. Du temps des cerises : l'architecture, parangon des autres arts.....	764
2.1.2. ... au temps des noyaux : le déclin de l'architecture	765
2.1.3. « Relever le défi hugolien », restaurer la toute puissance de l'architecture : la tentative moderniste et son échec.....	766
2.2. <i>... à l'architecture en quête de modèle et de références littéraires.....</i>	<i>767</i>
2.2.1. Du rapport ambigu de la littérature à l'architecture à la littérature comme modèle	767
2.2.2. La littérature comme contrefort de l'architecture : une pluralité d'enjeux	767
2.2.3. Le parallèle avec l'utilisation de la littérature dans le champ politique	769
2.3. <i>Le rapport de l'architecture contemporaine à la littérature : entre identification et distinction.....</i>	<i>770</i>
2.3.1. La mise en exergue des correspondances entre littérature et architecture	771
2.3.2. L'effort de distinction : affirmer la difficulté et la complexité du travail architectural et urbanistique	774
3. L'hypothèse d'un affaiblissement du recours à la littérature : un signe de changement de référentiel ?	780
3.1. <i>Le scénario d'une transmission.....</i>	<i>781</i>
3.2. <i>... et celui de l'affaiblissement</i>	<i>783</i>

PERSPECTIVES..... 793

BIBLIOGRAPHIE 801

SOURCES DE L'ENQUETE 827

INDEX DES PRINCIPAUX ARCHITECTES CITES..... 842

TABLE DES ILLUSTRATIONS..... 845

Liste des figures 845

Liste des schémas.....	845
Liste des tableaux	845
Liste des photos.....	846
ANNEXES	847
TABLE DES MATIERES	958

Les faiseurs de ville et la littérature : lumières sur un *star-system* contemporain et ses discours publics

Des usages de la littérature au service de l'action des grands architectes-urbanistes

En s'intéressant aux différentes utilisations que les grands architectes-urbanistes contemporains font de la littérature, ce travail analyse les processus de légitimation de l'action sur la ville de ce groupe d'acteurs, et plus précisément les différents rôles qu'assurent leurs discours publics. Outils de séduction, de mise en scène de leur production, mais aussi de leurs personnalités, les références, tout comme les procédés stylistiques littéraires, constituent des ressources pour justifier et valoriser leur travail des faiseurs de ville. L'éclairage de ces pratiques culturelles permet de comprendre comment ces acteurs s'efforcent de construire leur image publique en répondant aux exigences d'une haute culture, tout en renvoyant à des référents collectivement partagés. Utilisés à des moments stratégiques des discours publics, les références et procédés littéraires leur permettent également de souligner leur positionnement sur des problématiques à forts enjeux de l'architecture et de l'urbanisme contemporains, et de mettre ainsi en scène leur référentiel. Ces usages littéraires révèlent parallèlement la manière dont ces acteurs revendiquent l'inscription dans une approche personnelle et sensible, tout en affirmant une démarche soucieuse des habitants et de leurs pratiques. Leur examen éclaire donc les stratégies de positionnement multiple de ces acteurs qui oscillent en permanence entre recherche de la distinction et affirmation d'une certaine conformité avec les valeurs de différents groupes d'acteurs participant à la production de la ville. En interrogeant l'architecture et l'urbanisme contemporains par l'angle des pratiques culturelles d'un groupe d'acteurs clés de la production des territoires urbains, cette analyse se situe ainsi au point de rencontre entre les sociologies de l'art et des professions, les études urbaines et la géographie de la littérature.

Mots clés : Architecture, urbanisme, production de la ville, *star-system*, discours, utilisation sociale de la littérature, référentiel, instrumentalisation, géographie et littérature

In the current project, we analyzed the process through which contemporary stars of architecture and urban planning legitimize their actions on the city. In particular, we investigated their different uses of literature and the different functions they play in their public speeches. Indeed, literary references and stylistics characteristics are called up to stage their productions and their personality, and therefore to highlight their work and charm the audience. This thesis helps understanding how these stars build their public image, meeting the requirements of an elite culture and referring to widely shared references. Literacy references and stylistics characteristics are used at some strategic moments during public speeches. They provide the stars of architecture and urban planning with the opportunity to emphasize on their position regarding architecture and city planning debates and with the opportunity to stage their way of thinking and acting. The examination of how the stars of architecture and urban planning use literature also helps understanding how those protagonists claim to hold a personal and sensitive approach while showing a *modus operandi* strongly worried by social practices. This current study sheds light on the various strategies of those urban makers. It demonstrates how those strategies are permanently fluctuating between the assertion of a personal distinction and the demonstration of compliance with the others protagonists values. Because it examines architecture and city productions through the outlook of cultural practices, the current work is at the interface of the sociology of art, professions, urban studies, and geography of literature.

Keywords: Architecture, urbanism, city production, *star-system*, speech, social use of literature, cultural norms, geography and literature.