



HAL
open science

Le moment prospectif dans les trajectoires des architectes Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy : 1958-1978.

Méline Ramondenc

► **To cite this version:**

Méline Ramondenc. Le moment prospectif dans les trajectoires des architectes Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy : 1958-1978.. Art et histoire de l'art. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2023. Français. NNT : 2023GRALH020 . tel-04505331

HAL Id: tel-04505331

<https://theses.hal.science/tel-04505331>

Submitted on 14 Mar 2024

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

École doctorale : SHPT - Sciences de l'homme, du Politique et du Territoire

Spécialité : Architecture

Unité de recherche : Méthodes et Histoire de l'Architecture

Le moment prospectif dans les trajectoires des architectes Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy : 1958-1978.

The prospective moment in the trajectories of Chanéac, Pascal Hausermann and Claude Costy: 1958-1978.

Présentée par :

Mélina RAMONDENC

Direction de thèse :

Catherine MAUMI

Professeur, Conservatoire national des arts et métiers

Directrice de thèse

Rapporteurs :

Jean-Baptiste MINNAERT

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Sorbonne université

Jean-Louis VIOLEAU

PROFESSEUR, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

Thèse soutenue publiquement le **20 novembre 2023**, devant le jury composé de :

Catherine MAUMI

PROFESSEUR, CNAM Paris

Directrice de thèse

Jean-Baptiste MINNAERT

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Sorbonne université

Rapporteur

Jean-Louis VIOLEAU

PROFESSEUR, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

Rapporteur

Nicolas TIXIER

PROFESSEUR, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble

Président

Annalisa VIATI NAVONE

PROFESSEUR, Ecole d'Architecture de Versailles

Examinatrice

Hélène JANNIERE

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Rennes 2

Examinatrice

Invités :

Stéphan Dégeorges

Directeur du CAUE de Haute Savoie, CAUE de Haute Savoie



**Le moment prospectif
dans les trajectoires
des architectes**

**Chanéac,
Pascal Hausermann
et Claude Costy
1958 ————— 1978**

Vol.1

Texte

Thèse présentée par

Mélina Ramondenc

sous la direction de

Catherine Maumi

Université Grenoble Alpes

2023

Le moment prospectif dans les trajectoires des architectes Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy : 1958-1978

Thèse présentée par	Mélina Ramondenc
sous la direction de	Catherine Maumi
Université Grenoble Alpes	2023
École doctorale	Sciences de l'homme, du politique et du territoire
Établissement	École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble
Spécialité	Architecture
Unité de recherche	Méthodes et histoire de l'architecture
Structure d'accueil de la CIFRe ANRT	CAUE de Haute-Savoie
Durée de la CIFRe ANRT	du 1 ^{er} juin 2017 au 31 mai 2020

Thèse soutenue publiquement le 20.11.2023 devant le jury composé de :

Jean-Baptiste Minnaert
professeur HDR, Sorbonne Université
rapporteur

Jean-Louis Violeau
professeur HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes
rapporteur

Hélène Jannièr
professeure HDR, Université Rennes II
examinatrice

Nicolas Tixier
professeur HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble
examineur

Annalisa Viati Navone
professeure HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
examinatrice

Catherine Maumi
professeure HDR, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette
directrice de thèse

Stéphan Dégeorges
directeur du CAUE de Haute-Savoie, structure d'accueil de la CIFRe (ANRT)
invité

Remerciements

Une thèse doctorale est un travail solitaire que je n'aurais jamais pu mener à bien seule. Mes sincères remerciements vont tout particulièrement :

À Madame Catherine Maumi pour avoir initié et encadré cette recherche ; pour sa confiance, ses précieux enseignements, son accompagnement bienveillant et son soutien dans ce travail comme dans sa valorisation

À Mesdames et Messieurs les membres du jury d'avoir accepté d'examiner ce travail, Messieurs Jean-Baptiste Minnaert et Jean-Louis Violeau en tant que rapporteurs, Mesdames Hélène Jannièrre et Annalisa Viati Navone en tant qu'examinatrices, Monsieur Nicolas Tixier en tant qu'examineur, et Monsieur Stéphan Dégeorges en tant qu'invité

À l'Université Grenoble Alpes, l'École doctorale des Sciences de l'homme, du politique et du territoire et la Structure fédérative de recherche territoires en réseaux pour avoir soutenu cette recherche

À l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble dont j'ai usé les bancs, à ses enseignants et chercheurs passionnants, ses personnels attentionnés, sa communauté étudiante stimulante

À l'équipe du laboratoire MHA : son directeur Philippe Marin, ses chercheur-e-s, ses doctorant-e-s : Charline, Claire (qui a généreusement tracé le chemin pour moi...), Caterina, Coline, Manon, Mogib pour les débats, les échanges et les discussions. Une mention spéciale à Élise, qui est devenue au fil des ans bien plus qu'une camarade de labeur et dont la présence amie a rendu le chemin plus léger

À l'équipe du CAUE de Haute-Savoie : ses directeurs successifs, Arnaud Dutheil puis Stéphan Dégeorges, son équipe et tout particulièrement son pôle Pédagogie et Culture, Isabelle, Dany, Agnès, pour leur accompagnement sympathique (et pour avoir attendu patiemment la livraison de ce tapuscrit!)

À l'équipe du CAUE Rhône Métropole pour sa confiance, sa compréhension, son intérêt pour le sujet de cette recherche, le soutien et l'accueil de l'exposition qui en est issue

À Laurence, pour avoir accepté une mission délicate ; pour son expertise déterminante et son travail minutieux de mise en forme graphique des deux volumes qui composent cette thèse

À Claude Costy, pour avoir partagé avec moi bien plus que ses souvenirs, avec la simplicité et la modestie qui la caractérisent. Pour sa disponibilité, son accueil, ses anecdotes, pour les repas improvisés, les nuits à *La Ruine*, les leçons de céramique... Pour sa trajectoire de pionnière, particulièrement inspirante. À Nicolas Scoulas, qui n'était jamais loin, pour les discussions passionnantes nourries par son regard affuté sur l'actualité

À Nelly Chanéac, pour sa gentillesse, sa générosité et sa confiance

À Marcel Lachat, pour ses récits, son énergie, son enthousiasme, et pour l'inoubliable virée en scooter à Genève

Aux architectes Jean-Claude Bernard, Yona Friedman, Daniel Grataloup, pour m'avoir ouvert leurs portes, accordé leurs temps, leurs confiances, et leurs précieux témoignages

À Jean Baud, Suzy Brunet, Jean-Claude et Olive Brès, Alain Brevart, Pierre et Martine Buet, Jean Nicoulaud, Didier Robin, Daniel Telmont, Claude Unal pour les récits de vie et d'architecture qu'ils m'ont confié

À ceux qui écrivent, consignent, prolongent cette histoire, et ont bien voulu la partager avec moi : Dominique Amouroux, Jacques-Michel Bayol, Marie-Ange Brayer, Alice Christophe, Olivier Cinqualbre, Julien Donada, Frédérique et Philippe Doulcet, Maïlis Favre, Olivier Fournier, Philippe Gras, Pénélope Hausermann, Rudy Jacquier, Scott Lawrimore, Christophe Perchet, Jean-Pierre Petit, Gilles Rion, Raphaëlle Saint-Pierre, Bruno Tourmen, Aurélien Vernant, Frédéric Vidoni

À mes amis pour leur présence, leurs accueils entre Grenoble, Annemasse et Thônes, leurs interrogations délicates et leur compréhension : je sais ce que j'ai manqué, mais je ne doute pas de ce qui est à venir!

À ma famille pour son soutien et son amour indéfectibles (et ses relectures patientes) : mes parents, ma sœur, mon compagnon. Merci de m'avoir accompagnée et soutenue tout au long de cette aventure : ma chance est immense.

Sommaire

4	Remerciements
10	Résumé
11	Abstract
13	Informations de lecture
15	Avant-propos
16	Cadres de la recherche
17	Construction et déconstruction d'un sujet de thèse
17	Des objets patrimoniaux récents
18	La recherche comme substrat d'actions de sensibilisation à l'architecture
21	La recherche comme support de médiation
22	D'un CAUE à l'autre...
25	Introduction
26	Objet d'étude : le <i>moment prospectif</i> (1958-1978)
27	Les écrits de Michel Ragon : entre critique et histoire, entre source et objet d'étude
33	L'intérêt des milieux alternatifs
35	Une redécouverte par l'art contemporain
37	En France : une délicate relecture par l'histoire de l'architecture
38	Vu de l'étranger : une juste distance critique
40	Une abondante littérature grise
41	Un regain d'actualité ?
42	Problématique et hypothèses de travail : Prospective et/ou Utopie ?
46	Matériaux de la recherche
49	Méthodologie
52	L'analyse des discours
53	Plan de la thèse
55	Partie 1 Expérimentations. Du prototype à la projection
57	Introduction de la partie 1
59	Chapitre 1 La « recherche impatiente » de Chanéac
60	A. L'influence d'une solide formation technique
63	B. Vers une architecture « industrialisée poétisée »
68	C. De la trame à la coque : « assouplir » le système de recherches
72	D. Mise en récit du prototype de <i>Cellule polyvalente</i>

77	Chapitre 2
	La pensée constructive
	de Pascal Hausermann et Claude Costy
78	A. Entre références et expériences : la construction de postures d'architectes
82	B. L'expérience de Grilly ou l'invention d'une forme construite
87	C. L'expérimentation de Pougny ou l'invention d'un type
93	D. Le modèle à l'épreuve des matériaux
102	Conclusion de la partie 1
105	Partie 2
	Émulation.
	De la projection à la prospective
107	Introduction de la partie 2
109	Chapitre 3
	De la projection spatiale à la projection temporelle : extension du domaine de l'architecture
110	A. L'influence de la culture spatiale sur la « Ville imaginaire » de Pascal Hausermann
114	B. « Architecture fantastique », « architecture de demain » ou « architecture sculpture » ?
119	C. « Concrétiser » la mégastructure
121	D. Du cas d'étude au modèle : les réflexions de Chanéac sur la forme d'une ville
121	E. Vers une architecture de « recherches »
126	
129	Chapitre 4
	Participer au Groupe International d'Architecture Prospective : apports et limites d'une nébuleuse intellectuelle
130	A. Le GIAP : une néo-avant-garde ?
137	B. Exposer les propositions prospectives : donner à voir le futur
144	C. Les conférences du GIAP : une tribune, un substrat intellectuel, des polémiques
151	D. La prospective à l'épreuve de Mai 68
156	Conclusion de la partie 2

159	Partie 3
	Normalisation.
	De la prospective à la prospection
160	Introduction de la partie 3
161	Chapitre 5
	Le dialogue délicat avec les industriels
162	A. Au-delà du discours de la « création frustrée »
165	B. Les Rencontres de Cannes :
165	une semaine de débat interprofessionnel...
168	C. ... et un concours d'architecture et d'urbanisme.
177	Chapitre 6
	Un dialogue nécessaire avec les habitants
178	A. Visions, prévisions, télévision :
	le « message » ambigu de Chanéac
181	B. <i>Construire, Habiter, Organiser ?</i> :
	les manuels libertaires de Pascal Hausermann et Claude Costy
189	Chapitre 7
	De Cannes à Paris,
	la « recentralisation » du débat ?
190	A. Les « recherches pour une ville nouvelle »
	exposées au Musée des Arts Décoratifs
192	B. Les éditions 1970 et 1971 des « Rencontres » :
	quand le débat se déplace aux Halles
199	C. La vision lyrique de Chanéac à l'épreuve
	du concours pour le plateau Beaubourg
202	Conclusion de la partie 3
205	Partie 4
	Réalisations.
	De la prospection à la production
206	Introduction de la partie 4
207	Chapitre 8
	Vers un collectif opérationnel :
	la création du groupe <i>Habitat Évolatif</i>
208	A. Rassembler architectes, industriels,
	promoteurs... et les autres
212	B. Saint-Péray, été 1970 : un séminaire
	de construction expérimentale
216	C. L'accrochage de la Bulle-pirate,
	ou la courte distance du possible au probable
218	D. La complexe structuration de l'action collective

221	Chapitre 9
	L'habitat évolutif : un objet commun, des approches individuelles
222	A. L'opportunité du Programme Architecture Nouvelle : réfléchir ensemble, participer séparément
225	B. Les Domobiles. Une « architecture synergique » ?
230	C. Enjeux et limites de « l'objet personnalisé »
233	Chapitre 10
	Une commande publique singulière : expérimenter « l'urbanisme évolutif » à Douvaine
234	A. Faire de Douvaine un laboratoire : une ambition politique
236	B. Pour un droit à l'expérimentation architecturale
238	C. Donner « un cœur à la ville » : du projet évolutif à l'aménagement d'un centre-village
240	D. La <i>Salle polyvalente</i> et l' <i>École enfantine</i> : deux <i>unicuum</i> sous influences
247	E. Tentative de traduction réglementaire : du POS au POE
250	Conclusion de la partie 4
255	Conclusion
256	Retour sur les enjeux et les résultats de la thèse
258	Prospective et/ou utopie ? L'invention d'une « architecture-fiction »
260	Pour une micro-histoire de l'architecture
262	Perspectives de recherches
263	Une femme dans une histoire d'homme
263	Une histoire qui se répète ?
267	Imprimés à caractère de sources
275	Sources
279	Bibliographie
001	Annexes

Résumé

Ce travail de recherche vise à analyser et à mettre en perspective les trajectoires des architectes Jean-Louis Rey, dit Chanéac (1931-1993), Pascal Hausermann (1936-2011) et Claude Costy (1931). Il se focalise sur l'étude du moment prospectif, lors duquel les trajectoires de Chanéac, Hausermann et Costy se croisent au sein du Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) emmené par le critique d'art, puis d'architecture, Michel Ragon. A partir de la fin des années cinquante, qui marque le début de leurs activités professionnelles, ces jeunes gens poursuivent le même but : participer à la transformation de la société comme de la profession architecturale, en inventant l'architecture et l'urbanisme de leur temps. Leurs recherches sont foisonnantes et leurs fonds – conservés pour grande partie au Frac Centre-Val de Loire – recèlent des documents graphiques exceptionnels. Ces trois architectes ont en commun d'avoir réalisé de façon expérimentale des édifices et des prototypes qui mettaient en application leurs hypothèses de recherche. Ceci les distingue significativement d'une génération d'« architectes sans architecture¹», qualifiée ainsi par l'historienne Véronique Patteeuw dans son travail de thèse éponyme. La concentration de leurs productions bâties entre les Savoie, le Genevois et l'Ain a suscité l'intérêt du CAUE de Haute-Savoie et motivé cette recherche, développée en quatre parties.

La première partie, Expérimentations. Du prototype à la projection, entend expliciter l'importance de la démarche scientifique dans la structuration de la pensée architecturale de ces jeunes architectes, perceptible dans le renouvellement de leurs outils de conception et de représentation du projet. L'analyse se base notamment sur l'importance centrale et

nouvelle du prototype comme objet énonciateur et démonstrateur.

La deuxième partie, Émulation. De la projection à la prospective, porte sur la manière dont les projections élaborées par ces architectes se font le support d'un discours théorique. Nous analysons dans cette partie comment ils adhèrent à la critique construite par Michel Ragon autour de la notion de prospective et la manière dont ils s'en emparent pour formuler leur propre discours.

La troisième partie, Normalisation. De la prospective à la prospection, précise en quoi ces architectes espèrent un changement de paradigme architectural qui aboutirait à normaliser leurs conceptions. Elle décrit la manière dont ils entament un travail de prospection auprès des industriels comme d'éventuels clients pour créer les moyens de production de l'architecture qu'ils appellent de leurs vœux.

La quatrième partie, Réalisations. De la prospection à la production, s'intéresse aux occasions que les architectes étudiés ont eu de concrétiser leurs recherches à l'occasion de certaines commandes singulières. Il ne s'agit pas tant de mesurer les écarts – inévitables – entre les représentations et la réalisation, que d'éclairer les circonstances qui ont permis à cette architecture d'advenir.

Mots-clés: architecture-fiction, architecture prospective, utopie architecturale, urbanisme spatial, architecture industrialisée, architecture organique

1 PATTEEUEW, Véronique, *Architectes sans architecture : le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l'architecte-intellectuel : Paris, 1958-1974*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Dominique Rouillard, Université Paris-Est, 2016.

Abstract

This research work aims to analyze the trajectories of the architects Jean-Louis Rey, known as Chanéac (1931-1993), Pascal Hausermann (1936-2011) and Claude Costy (1931). From the end of the 1950s, which marked the beginning of their professional activities, these young people pursued the same goal: to participate in the transformation of society – as well as the architectural profession – by inventing the architecture and urban planning of their time. Their research is abundant and their collections – largely kept at the Frac Centre-Val de Loire – contain exceptional graphic documents. These three architects experimentally created buildings and prototypes that put their research hypotheses into practice. This distinguishes them significantly from a generation of “architects without architecture²”, as the historian Véronique Patteeuw described it in her eponymous thesis.

The present work focuses on the study of the prospective moment, where the trajectories of Chanéac, Hausermann and Costy intersect around the Groupe International d’Architecture Prospective (GIAP) led by the art and architecture critic Michel Ragon.

The first part, Experiments. From prototype to projection, aims to explain the importance of the scientific approach in the structuring of the architectural thinking of these young architects, which is perceptible in the renewal of their design and project representation tools. The analysis is based on the central and new importance of the prototype as an enunciator and demonstrator object.

The second part, Emulation. From projection to prospective, focuses on the way in which the projections elaborated by these architects become the support of a theoretical discourse. We analyze in this part how they adhere to the critique constructed by Michel Ragon around the notion of prospective and how they seize it to formulate their own discourse.

The third part, Normalization. From prospective to prospectation, explains how these architects hope for a change in the architectural paradigm, which would lead to the standardization of their designs. It describes the way in which they start prospecting with industrialists as potential clients to create the means of production of the architecture they are calling for. The fourth part, Achievements. From prospectation to production, focuses on the opportunities that the architects studied had to put their research into practice on certain singular commissions. It is not so much a question of measuring the –unavoidable– gap between the representations and the realization, as of shedding light on the circumstances that allowed this architecture to come about.

Keywords: fictional architecture, prospective architecture, architectural utopianism, spatial urbanism, industrialised architecture

2 PATTEEUW, Véronique, *Architectes sans architecture : le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l’architecte-intellectuel : Paris, 1958-1974*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Dominique Rouillard, Université Paris-Est, 2016.

Informations de lecture

Dénominations

Dans les ouvrages consultés, plusieurs orthographes sont employées pour désigner Pascal Hausermann et Claude Costy. Le Frac Centre emploie la dénomination Häusermann. Claude Costy affirme que le tréma était originellement placé sur le ü mais que le couple avait fait le choix dans son usage professionnel de le supprimer pour éviter toute confusion. Le manuscrit se conforme à cette seconde indication. Claude Costy apparaît selon les publications et les institutions sous ses noms d'épouse (Claude Bayol, Claude Bayol-Costy, Claude Hausermann, Claude Hausermann-Costy). Nous avons fait le choix d'utiliser uniquement son nom de jeune fille dans les pages qui suivent. (Cette question avait fait l'objet d'une discussion avec Alice Christophe en mai 2022, à l'occasion de la préparation la journée d'étude «1960-1970 : Retour vers le futur de l'architecture», organisée par le Laboratoire MHA à l'ENSA Grenoble, le 20 juin 2022).

Pour ce qui concerne Jean-Louis Rey, nous faisons le choix de le désigner indifféremment sous son nom complet ou sous son pseudonyme, Chanéac, sans y accoler son prénom. Cela pour être en cohérence avec son intention initiale qui était de signer œuvres et plans sous ce nom d'artiste – et non de changer de patronyme. Il est régulièrement désigné sous le titre d'architecte dans ce manuscrit bien qu'il ne soit pas diplômé d'une école d'architecture, car il sera admis à l'Ordre des architectes en 1972, grâce au soutien de Denys Pradelle qui fera valoir ses acquis et son expérience de maître d'œuvre.

Mise en forme

La thèse est composée de deux volumes, respectivement dédiés au texte (Vol.1) et à l'iconographie (Vol.2). La navigation entre ces deux objets, qui peuvent être appréhendés de façon autonome, est permise par un système de renvoi. Nous renvoyons dans le texte au volume d'annexes par le code suivant :

[0.0] : N° de la section – N° de l'image

L'avant-propos et l'introduction correspondent à la section 0, le chapitre 1 à la section 1, le chapitre 2 à la section 2, etc.

Sigles et abréviations

AICA

Association Internationale des Critiques d'Arts, fondée en 1948.

CEA

Centre d'études architecturales, fondé en 1967 par Paul Mignot à Bruxelles. Il ne doit pas être confondu avec le Cercle d'études architecturales fondé à Paris en 1951 par Auguste Perret, Pierre Sonrel, Eugène Beaudouin et Bernard Zehrfuss.

EAUG

École d'Architecture de l'Université de Genève.

Frac Centre

Fonds Régional d'Art contemporain de la Région Centre-Val de Loire.

GEAM

Groupe d'Étude de l'Architecture Mobile, fondé en 1958 autour de Yona Friedman.

GIAP

Plusieurs formes sont employées pour abrégier Groupe International d'Architecture Prospective (Giap, giap, G.I.A.P, etc.). Nous avons retenu la forme utilisée dans le Manifeste du groupe, daté du 21 juin 1965 : GIAP.

PAN

Programme Architecture Nouvelle.

UIA

Union Internationale des Architectes.

Traductions

Sauf mention contraire, les traductions des ouvrages étrangers sont celles de l'auteur.

La mise en forme graphique de cette thèse a fait l'objet d'un travail éditorial spécifique conduit par Laurence Duplan, graphiste. Il nous semblait en effet important de faciliter la lecture de la thèse, son ergonomie et sa prise en main.

Avant-propos

Cadres de la recherche

Le travail de recherche présenté ci-après s'inscrit dans la continuité d'une démarche entamée par le Conseil d'Architecture, Urbanisme et Environnement de Haute-Savoie (CAUE de Haute-Savoie) depuis plus de dix ans. Ce CAUE a fait le choix d'orienter une partie de son action vers la construction d'une connaissance scientifique de l'architecture du XX^e siècle érigée sur son territoire. Cette politique s'est traduite notamment par le financement de trois recherches doctorales dans le cadre de Conventions Industrielles de Formation par la Recherche (CIFRe) contractualisées avec l'Agence Nationale de la Recherche et de la Technologie (ANRT) et portant sur des travaux d'architectes et urbanistes qui ont laissé des œuvres majeures dans les Alpes du Nord. Ce fut le cas de Maurice Novarina, architecte et urbaniste dont l'ampleur de l'œuvre en Rhône-Alpes permit à Carine Bonnot de rédiger une thèse monographique. Ce fut également celui d'Henry Jacques Le Même, au parcours indissociable du territoire de Megève, et auquel Mélanie Manin consacra ses travaux de recherche sur des questions d'ordre typologique. Ce fut enfin celui d'Albert Laprade, dont les travaux savoyards et l'attachement aux Houches servit de motif à Claire Rosset pour explorer la manière dont il participa à la construction d'une pensée de la modernité se réclamant de la tradition, notamment par l'analyse de ses publications. La recherche qui suit constitue la quatrième thèse accueillie par le CAUE de Haute-Savoie³. Elle se détache de l'approche monographique pour mettre en perspective trois trajectoires entrelacées et profondément ancrées dans le territoire des Alpes du Nord : celle du savoyard Jean-Louis Rey⁴, dit Chanéac (1931-1991), de la haut-savoyarde Claude Costy⁵ (1931) et du suisse Pascal Hausermann⁶ (1936-2011). Elle analyse les pratiques et les modes de pensée du projet de ces trois architectes aux œuvres singulières, au moment de leur période prospective : soit du début des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix. Le choix de cette lecture croisée plutôt que d'une approche monographique

3 La thèse a fait l'objet d'un financement dans le cadre d'une convention CIFRe de l'ANRT, du 1^{er} juin 2017 au 31 mai 2020.

4 Voir annexes : A. Notices – A.2 Jean-Louis Rey, dit Chanéac.

5 Notons que Claude Costy fait son apprentissage auprès de Maurice Novarina. Voir annexes : A. Notices – A.3 Claude Costy.

6 Voir annexes : A. Notices – A.4 Pascal Hausermann.

permet de construire une forme de distance critique vis-à-vis des protagonistes de cette histoire très récente et de réinscrire leur production tant dans un moment de l'histoire de l'architecture que dans l'histoire d'un territoire.

Cette thèse en architecture a été produite au sein du laboratoire *Méthodes et Histoire de l'Architecture* (MHA)⁷ de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble (ENSAG). Le positionnement de cette unité de recherche – habilitée sous le nom *Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture* en 1998, et dont la genèse remonte à la fin des années soixante-dix – fut construit par le philosophe Bruno Queysanne, et les architectes Bernard Bonhomme et Françoise Very, à la rencontre de leurs champs d'investigation respectifs. Elle entendait produire une histoire critique et opératoire de l'architecture, une « histoire architecturale de l'architecture⁸ ». La production scientifique du laboratoire consiste à l'origine « dans l'étude de l'objet architecture, [en utilisant] les « outils » de la conception architecturale, fut-ce à rebours⁹ ». L'histoire est dès lors envisagée comme une méthode d'examen de l'architecture, et non comme connaissance. Si le laboratoire a été amené à redéfinir son projet scientifique tout récemment¹⁰, les fondements qui ont présidé à sa création restent déterminants et sont au centre de l'approche proposée dans cette thèse. Le travail présenté dans les

7 Le laboratoire MHA (MHAeVt jusqu'en 2022) et l'ENSAG ont constitué un contexte particulièrement stimulant pour développer notre réflexion et lui inventer des ramifications. Nous pensons notamment à : – l'enseignement optionnel de M1 *Les ressources du Patrimoine* construit et encadré avec Étienne Léna en 2018 ;

– la visite filmée de l'atelier de Daniel Grataloup le 14 mai 2019 en préparation d'une journée d'étude avec Anne Faure (« Art/architecture, Transferts et productions au XX^e et XXI^e siècles », le 14 octobre 2019) ;

– l'expérience pédagogique de rétro-modélisation décrite dans un article co-écrit avec Philippe Marin (« Archéologie du futur. Une rétro-modélisation de l'architecture expérimentale de Pascal Hausermann, Claude Costy et Jean-Louis Chanéac », *SHS Web Conférences*, SCAN'20, 2020) ;

– l'enseignement optionnel de M1 *L'Ensag, entre histoire et mémoire*. Les diplômés, construit et encadré avec Stéphanie Dadour et Élise Simon en 2020, et qui a donné lieu à l'article « L'habiter après Mai 68 : ce que racontent les premiers diplômés de l'unité pédagogique d'architecture de Grenoble, 1973-1977 » co-écrit avec Élise Simon et paru dans l'ouvrage *Enseigner l'architecture à Grenoble. Une histoire, des acteurs, une formation* sous la direction de Stéphanie Dadour et Sibylle Le Vot aux Éditions Recherches en 2022 ;

– la journée d'étude intitulée « 1960-1970 : Retour vers le futur de l'architecture » autour de Claude Costy, organisée avec Philippe Marin et Camille Lesouef le 20 juin 2022, suivie d'une soirée de projection-débat de deux films documentaires de Julien Donada.

8 QUEYSANNE, Bruno, « En histoire de l'architecture, le document, c'est le bâtiment ! », *La recherche en architecture. Un bilan international*, Marseille, Parenthèses, 1986, 182 p., pp. 45-51.

9 QUEYSANNE, Bruno, *Vers une philosophie architecturale de l'architecture*, Rapport de recherche, Les métiers de l'histoire de l'architecture, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, Bureau de la recherche architecturale, 1995, 110 p., p. 96.

10 L'année 2022 et l'évaluation du HCERES a été l'occasion d'un repositionnement du laboratoire et d'un changement de signification de l'acronyme. Pour une histoire du laboratoire, voir PAVIOL, Sophie, « Pour la construction d'une histoire architecturale de l'architecture. Le laboratoire des Métiers de l'histoire de l'architecture, édifices-villes-territoires (MHAeVt) », pp. 341-352, in DADOUR, Stéphanie, LE VOT, Sibylle, *Enseigner l'architecture à Grenoble, une histoire, des acteurs, une formation*, Éditions Recherches, 2022, 414 p.

pages qui suivent veut contribuer à « l'analyse critique de l'architecture à travers la caractérisation de ses processus de conception et de fabrication¹¹ ». Cette analyse se construit à trois niveaux : celui du discours, des idées et des théories ; celui des outils, des instruments et des techniques de conception employés ; celui des objets physiques et construits. Dès l'élaboration de notre projet de thèse, nous nous engageons à « sonder la pensée architecturale, comme *cosa mentale* et non pas seulement comme chose matérielle ; une production intellectuelle qui invite à réfléchir quant à la posture adoptée par l'architecte face à un monde social, économique, politique, auquel il se confronte en permanence, et qu'il interroge par sa pratique¹² ». Cette focalisation devait permettre d'« aller au-delà d'une lecture purement formelle de [l']architecture [de Chanéac, Hausermann et Costy]¹³ » qui avait contribué à « figer édifices et projets dans un discours et un imaginaire qui ne leur appartenaient pas en propre¹⁴ ». Par le recours à l'histoire comme méthode d'investigation principale, nous tentons de resituer et de recontextualiser les œuvres dans leurs lieux et dans leurs temps. Nous nous proposons d'« enquêter sur les conditions spécifiques, matérielles et culturelles, les conflits et les oppositions au sein desquels l'architecture définit ses espaces d'intervention et sa liberté créatrice¹⁵ ».

Construction et déconstruction d'un sujet de thèse

L'intuition initiale qui guida cette recherche, formulée par le CAUE de Haute-Savoie, impliquait un trio de protagonistes légèrement différent. Le projet de thèse déposé devait sonder les œuvres de Paul-Jacques Grillo (1908-1980), de Chanéac et de Pascal Hausermann, pour éclairer un moment particulier de la production architecturale alpine, dans le tournant des années soixante – l'hypothèse étant que des interactions professionnelles

avaient eu lieu entre les trois hommes. De longues recherches furent nécessaires pour dissiper partiellement le brouillard autour de Paul-Jacques Grillo¹⁶, deuxième second Grand Prix de Rome en 1937, architecte en chef de la station de Méribel-les-Allues (Savoie) dix ans plus tard, puis professeur aux États-Unis. Durant notre première année de thèse, un véritable travail d'enquête a été conduit pour retracer son parcours professionnel et sa trajectoire personnelle. À l'issue de cette recherche préliminaire, aucun élément ne permit de confirmer l'hypothèse qui avait conduit à associer étroitement ce personnage à Pascal Hausermann et Chanéac. Il est apparu assez clairement que s'ils avaient poursuivi pour un temps des pistes de recherches parallèles, ces dernières n'avaient pas pour autant conduit à des collaborations significatives : nous avons donc fait le choix d'écarter Paul-Jacques Grillo de notre corpus. Le seul lien établi entre les trois hommes était néanmoins intéressant et devait conforter l'orientation donnée à cette recherche : tous étaient en lien avec le Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP)¹⁷ et, a fortiori, avec son fondateur, le critique d'art et d'architecture Michel Ragon. C'est donc autour de la période d'activité de ce groupe et de ce personnage que se resserre cette étude. Outre cette importante réorientation, la première année de recherche nous a permis de réaliser l'importance du travail de l'architecte Claude Costy, associée et épouse de Pascal Hausermann, dont la contribution avait été occultée par la personnalité flamboyante de son partenaire. Notre recherche nous a permis de mieux mesurer son rôle et son influence dans leur travail commun, mené de 1962 à 1973¹⁸.

Des objets patrimoniaux récents

Ce travail impulsé par le CAUE de Haute-Savoie entre en cohérence avec l'ambition plus large de l'Union Régionale des CAUE de Rhône-Alpes de mener un travail de reconnaissance, d'identification et de diagnostic du patrimoine architectural du XX^e siècle. En 2002, le Magasin de meubles Transit, édifié à Châtillon-en-Michaille (Ain) par Chanéac, était

11 Extrait du projet scientifique du laboratoire soumis à l'HCERES en 2022.

12 MAUMI, Catherine, *Lettre d'appui au dépôt d'une demande de convention CIFRe auprès de l'ANRT*, 23 novembre 2016.

13 *Id.*

14 RAMONDENC, Méline, *Projet de thèse dans le cadre d'une convention CIFRe de l'ANRT*, 2016.

15 ASSENATO, Marco, « Une Marseillaise sans Bastille à prendre : Manfredo Tafuri enquêté par la philosophie », Thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jac Fol, Université Paris-Est, 2017, 538 p., p.12.

16 Voir en annexes : A. Notices – A.1 Paul-Jacques Grillo.

17 Voir en annexes : A. Notices – A.7 GIAP.

18 Voir en annexes : A. Notices – A.5.

détruit. Abandonné et muré depuis de longues années, cet édifice à la toiture ondoyante constituée de dix-huit coupes de béton qui couvraient 1 000 m² avait accueilli dès 1971 le mobilier avant-gardiste vendu par le fabricant de meubles Jean Caldert. Sur le tènement où se dressait autrefois la silhouette de cette grande surface commerciale que Chanéac avait voulu aussi «sensuel[le] qu'un palais oriental¹⁹», une enseigne de restauration rapide allait ouvrir une nouvelle succursale. Aujourd'hui, seules subsistent les photographies de l'édifice prises par le couple de photographes Véra Cardot et Pierre Joly parues dans la revue *l'Architecture d'aujourd'hui*²⁰, qui illustrent la rubrique « Détruire » de *l'Observatoire de l'architecture des XX^e et XXI^e siècles*²¹ de l'URCAUE AURA. La mise en ligne de cette plateforme – qui accompagnait l'exposition *Archi20-21. Intervenir sur l'architecture du XX^e siècle* proposée par l'URCAUE Auvergne-Rhône-Alpes en 2017 – actait l'évolution lente du regard porté sur un patrimoine récent. Elle témoignait aussi de la difficulté de caractériser la production de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac²². La construction d'une connaissance plus spécifique de cette architecture devait ainsi permettre de mieux percevoir les enjeux contemporains de protection, de conservation ou de restauration de ces édifices. Cette recherche concourt à la valorisation d'édifices exceptionnels, dont certains sont inscrits ou classés à l'inventaire des monuments historiques. Ainsi, la *Villa Chanéac* (Aix-Les-Bains, Savoie), *La Ruine* (maison familiale de Pascal Hausermann et Claude Costy) partiellement auto-construite à Minzier (Haute-Savoie) et le projet pour le *Centre évolutif de Douvaine* (Haute-Savoie) ont été inscrits au titre des Monuments Historiques la même année, en 2017. Cette reconnaissance tardive doit beaucoup à la ténacité de passionnés. Trois ans plus tôt, le complexe hôtelier *L'Eau vive* de

Raon-l'Étape (Vosges), construit par Pascal Hausermann et Claude Costy en 1967, avait fait l'objet d'un classement grâce au travail méticuleux de ses copropriétaires qui avaient également repris l'activité hôtelière du lieu²³. D'autres édifices sont simplement repérés par le label *Patrimoine du XX^e siècle*, comme le *Balcon de Belledonne* à Sainte-Marie-du-Mont (Isère), aujourd'hui en cours de restauration²⁴. Après avoir été longtemps marginalisés, quelques-uns de ces objets architecturaux en voile de béton projeté tendent désormais à être identifiés comme des témoignages exceptionnels de la période prospective de ces trois architectes. La distinction et la reconnaissance progressive²⁵ de ces édifices tiennent principalement à leur caractère d'unicum. Toutefois, ils ne représentent qu'une partie de la production de Chanéac, d'Hausermann et de Costy, et ne doivent pas éclipser leurs réflexions sur une architecture en série²⁶ souvent plus légère et moins pérenne (en plastique, en bois, etc.). Ainsi, la recherche présentée dans ce tapuscrit vise à dépasser le simple effet de curiosité que certains des édifices peuvent susciter par leur apparente étrangeté, pour les recontextualiser dans des productions architecturales plus larges et dans une époque bien particulière.

La recherche comme substrat d'actions de sensibilisation à l'architecture

La convention CIFRe de l'ANRT qui a permis de réaliser ce travail de recherche a été effective du 1^{er} juin 2017 au 30 mai 2020. Durant cette période, nous avons intégré à mi-temps le pôle Pédagogie et Culture du CAUE de Haute-Savoie en tant qu'assistante chargée d'étude – l'autre mi-temps étant dédié à nos activités de recherche au laboratoire MHA de l'ENSAG.

Dans ce contexte professionnel et intellectuel stimulant, nous avons eu l'occasion de prendre

19 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, Paris, 2005, 213 p., p.23.

20 «Marché de meubles Chatillon de Michaille», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°160, février-mars 1972.

21 Observatoire du patrimoine des XX^e et XXI^e siècle, URCAUE AURA. Voir en ligne : <http://www.archi20-21.fr>, dernière consultation le 11.05.2020.

22 «La présence simultanée du couple Hausermann et de Jean-Louis Chanéac dans l'Ain et la Savoie, leur proximité relationnel [sic], la valeur d'exemple des réalisations signées pour eux-mêmes et pour leurs proches puis pour des clients privés et publics, facilitèrent la diffusion de leurs formes singulières dans les différents départements [sic] de Rhône-Alpes. Si [sic] ajoutèrent les créations de leurs amis architectes suisse [sic] ou méditerranéens. Si bien que l'actuelle Région Auvergne Rhône-Alpes réunit un patrimoine représentatif de ce courant architectural qui a marqué les années 1960/1970». Notice rédigée par Dominique Amouroux, *Observatoire du patrimoine des XX^e et XXI^e siècles*, URCAUE AURA <http://www.archi20-21.fr>, dernière consultation le 11.05.2020.

23 La SCI Module, active de 2006 à 2010, était composée de cinq associés. Elle gérait le site, renommé en «Museumotel». En 2019, le lieu est racheté par un investisseur parisien et une réouverture est annoncée pour le printemps 2023.

24 L'édifice a été labellisé le 10 mars 2003. Christophe, Alice et Lawrimore, Scott, «Restaurer le *Balcon de Belledonne*. Reconstruire le futur», Journée d'étude 1960-1970 : Retour vers le futur de l'architecture, Laboratoire MHA, ENSAG, 20 juin 2022.

25 À ce sujet, voir : ROY, Ève, «La patrimonialisation de l'architecture prospective», *Journal d'exposition*, CAUE de Haute-Savoie, Annecy, Mars 2020, pp.10-11.

26 RAMONDENC, Mélina, «Du projet à l'objet architectural : pensée de la série dans l'œuvre de Pascal Hausermann et Claude Costy», in BAUER, Caroline et KLEIN, Richard, *Cahiers thématiques n°20*, Architecture en série et patrimoine, LACTH, MSH, 2022, pp.111-120.

part à de nombreuses actions de formation, de médiation, de publication et de valorisation de la recherche. Pour rendre visibles les travaux en cours au CAUE, un rendez-vous trimestriel a été mis en place avec le grand public : le cycle des AP&RO²⁷ (pour Architecture Partagée & Recherche Ouverte). Trois soirées de rencontres et de discussion collective autour de protagonistes, de témoins, de chercheurs ou de spécialistes de cette production architecturale ont ainsi été organisées. La diffusion d'un court extrait d'archives filmées permettait d'amorcer un entretien, puis une discussion libre entre les invités et la salle. La première rencontre réunissait ainsi Marcel Lachat, ami et collaborateur de Pascal Hausermann et Claude Costy, Jean Baud, ingénieur proche de Chanéac, et Aurélien Vernant, historien de l'art et de l'architecture anciennement chargé de recherche et d'édition au Frac Centre. Il s'agissait d'évoquer les premières expérimentations et prototypes mis en place, en béton comme en plastique. Le deuxième rendez-vous portait sur la concrétisation de cette parenthèse prospective, en revenant sur l'un des projets les plus significatifs de cette période de production : l'ensemble urbain évolutif projeté pour le centre-ville de Douvaine entre 1971 et 1978 par Pascal Hausermann, Claude Costy, Chanéac — réunis au sein de l'association *Habitat Évolutif*. Pour raconter l'histoire de cette première commande publique d'architecture évolutive, Claude Costy et Maïlis Favre, historienne de l'art²⁸, étaient invitées. Enfin, la troisième et dernière soirée du cycle AP&RO fut l'occasion d'échanger autour des enjeux de reconnaissance, de préservation, de patrimonialisation des œuvres et des édifices conçus par ces architectes autour de Nelly Rey, dite Chanéac (veuve de l'architecte), Gilles Rion, alors coordinateur artistique général du Frac Centre, et Philippe Gras, chercheur à l'inventaire du patrimoine de la ville d'Aix-les-Bains. Cette formule peu conventionnelle, à la croisée de l'entretien, de la conférence et de la discussion informelle avec le public a permis d'enrichir le récit présenté dans les pages suivantes²⁹.

27 Cycle de rencontres « Architecture Partagée & Recherche Ouverte », organisées les 16.10.18, 18.12.18 et 16.04.19, CAUE de Haute-Savoie, Annecy.

28 L'historienne de l'art Maïlis Favre a consacré deux travaux universitaires au projet de centre évolutif pour Douvaine : FAVRE, Maïlis, *Douvaine fait des bulles, l'épopée prospective de Claude et Pascal Hausermann en Bas-Chablais : 1971-1978*, article sous la direction Leïla El Wakil, Université de Genève, 2012, 16p.; FAVRE, Maïlis, *Une Épopée prospective à Douvaine*, Mémoire de maîtrise universitaire ès Lettres, Histoire de l'Architecture contemporaine, sous la direction de Cyril Simonnet, Université de Genève, septembre 2012, 53 p.

29 Les enregistrements sonores des trois sessions sont conservés par le CAUE de Haute-Savoie.

L'objet principal de la convention CIFRe consistait en la conception d'une exposition grand public, inaugurée au CAUE de Haute-Savoie le 10 mars 2020³⁰. Son titre, *Conquêtes spatiales*, joue sur le double-sens du terme espace. Il indique la période dans laquelle se fabrique cette architecture — celle de la conquête spatiale au sens propre, qui fascine le grand public comme les architectes — et suggère par son pluriel qu'une autre conquête de l'espace, terrestre cette fois-ci, est à l'œuvre. L'exposition tire sa structure d'une question extrêmement simple, *Où vivrons-nous demain ?* posée par l'ouvrage éponyme du critique d'art et d'architecture Michel Ragon paru en 1963. Cette question centrale, devenue sous-titre de l'exposition, est décomposée en trois grands axes qui expliquent les rapports mouvants qu'entretiennent les projets de Pascal Hausermann, Claude Costy, et Chanéac avec le territoire, les habitants et le temps. *Du milieu aux mille lieux* revient sur la manière dont les réflexions de Chanéac et du couple Hausermann-Costy glissent de l'échelle de l'habitation à celle du territoire tout entier. Aux solutions ultra-technologiques, nomades, réversibles, multipliables en mille lieux et sous-tendues par le fantasme de coloniser un jour d'autres planètes, s'opposent des projets qui tentent de faire avec et s'inspirent des solutions de l'architecture vernaculaire pour vivre en bonne intelligence avec leurs milieux. *Profession : « habitologue »* utilise le néologisme formé par leur complice, l'architecte Antti Lovag, pour donner à comprendre comment ces architectes réinterrogent leur profession et leur rôle social. Endossant le rôle de médiateurs (qui donnent les moyens de...), ils multiplient les solutions pour permettre à chaque individu de vivre dans un espace qui correspond en tout point à ses besoins et de personnaliser son habitat. La sélection de projets montre la diversité des pistes empruntées, de l'auto-construction totale à la fabrication

30 Elle fut fermée six jours plus tard pour cause de pandémie. Dès la réouverture des lieux culturels, elle a entamé un parcours d'itinérance. Elle a été présentée :
 — du 13.03.2020 au 22.01.2021 à L'Ilot-S à Annecy (CAUE de Haute-Savoie);
 — du 27.06.2021 au 29.08.2021 aux Granges de Servette à Chens-sur-Léman (Haute-Savoie);
 — du 11.09.2021 au 19.09.2021 à l'Espace culturel et associatif de Douvaine (Haute-Savoie);
 — du 13.10.2021 au 21.12.2021 à La Plateforme à Grenoble (CAUE de l'Isère);
 — du 31.03.2022 au 08.05.2022 au Centre culturel Aragon à Oyonnax (CAUE de l'Ain);
 — du 01.06.2022 au 10.11.2022 à Lyon (CAUE Rhône Métropole);
 — du 03.01.2023 au 21.01.2023 à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-La Villette;
 — du 01.03.2023 au 21/03/2023 à l'École d'architecture, de la ville et des territoires Paris-Est;
 — du 12.04.2023 au 24.05.2023 à l'Hôtel de Métropole de Lyon
 — du 01.07.2023 au 17.09.2023 à l'office de Tourisme de Aime-la-Plagne (Savoie).

d'une « architecture industrialisée poétisée³¹ » selon la formule de Chanéac. Enfin, la partie *Prospective et/ou utopie ?* expose leurs visions à la fois pragmatiques et fantastiques de la ville du futur, plus précisément de l'an 2000, dont ils font leur horizon mental. Les projets présentés s'inscrivent pour la plupart dans le cadre de programmes de recherche et de grands concours nationaux proposés pour rattraper le décalage entre une production architecturale bâtie selon des préceptes édictés avant-guerre, et les possibilités technologiques nouvelles qui permettent d'envoyer les premiers hommes sur la lune. À la croisée de ces trois thématiques, le projet de Centre évolutif de Douvaine (Haute-Savoie) fait l'objet d'une section spécifique. Ce dernier marque en effet l'apogée de l'intense période de recherche prospective de ces trois architectes et constitue leur seule vraie collaboration. À Douvaine, leurs visions anticipatrices se font le support d'un projet de société porté par un maire ambitieux et se matérialisent sur un territoire réel. Restée inachevée, cette expérience d'urbanisme évolutif est néanmoins un témoignage majeur à la fois pour l'histoire locale et pour l'histoire de l'architecture. L'exposition mêle ainsi des fonds d'archives locaux³², parfois privés, et des documents conservés dans des institutions majeures comme le Frac Centre, le Centre Pompidou, ou la Bibliothèque Kandinsky. Bien que le travail d'écriture d'une exposition soit totalement différent de celui de l'écriture d'une thèse – le premier obligeant à un travail de simplification et de narration quand le second nécessite une précision toujours plus grande pour déconstruire les récits qui entourent les faits –, force est de constater que le premier a nourri le second. Concevoir cette exposition³³ nous a en effet obligée à l'examen minutieux des projets qui constituaient le corpus de thèse pour opérer une sélection des documents présentés, ce qui a permis de déclencher le travail d'analyse développé dans la thèse.

Devant la complexité de certains documents graphiques, il paraissait important de proposer des modèles réduits de quelques projets, pour les rendre compréhensibles par tous les publics. Nous avons donc co-encadré une équipe d'étudiants stagiaires au laboratoire dans le but de réaliser des maquettes pensées comme de véritables outils de médiation de cette architecture à la géométrie complexe. Cette expérience pédagogique a fait l'objet d'un article co-écrit avec Philippe Marin, directeur du laboratoire et référent du projet de rétro-modélisation³⁴, présenté dans le cadre du séminaire international de conception architecturale numérique SCAN 2020³⁵.

Le commissariat et le suivi de production de cette exposition se sont accompagnés de la coordination éditoriale d'un journal³⁶ ouvrant des pistes de réflexions complémentaires. Les colonnes de cette publication accueilleraient les textes inédits d'historiennes de l'art et de l'architecture, dont Dominique Rouillard et Eve Roy, et le point de vue du Frac Centre, partenaire de l'exposition, détaillant l'histoire de sa collection d'architecture prospective. Ces regards contemporains apportaient un éclairage scientifique et distancié, en contrepoint à des extraits de textes sélectionnés dans les fonds d'archives de Michel Ragon et de Chanéac, ainsi qu'au témoignage de Claude Costy. Depuis la réouverture des lieux culturels en 2021, l'itinérance de l'exposition reprend son cours et nous avons de nouvelles occasions d'animer des médiations et des conférences³⁷ qui participent à la diffusion de cette histoire architecturale.

[O.6]

Par ailleurs, cette exposition a été l'occasion de renforcer le partenariat entre le CAUE de Haute-Savoie et le laboratoire MHA, à l'occasion de la production de quatre maquettes.

.....
34 Avec la collaboration des étudiants Joseph Linden et Guillaume Meunier (L3), nous avons produit les maquettes des *Domobiles*, de la *Ville Cratère* et du projet de *Centre évolutif de Douvaine*. La rétro-modélisation du *Balcon de Belledonne* a été réalisée par Jason Sachs, enseignant et membre du laboratoire. Une visite virtuelle de cet édifice a été proposée au public de l'exposition à différentes reprises grâce à un casque VR.

.....
35 RAMONDENC, Mélina, MARIN, Philippe, « Archéologie du futur. Une rétro-modélisation de l'architecture expérimentale de Pascal Hausermann, Claude Costy et Jean-Louis Chanéac », *SHS Web Conférences*, SCAN'20, 2020.

.....
36 « Conquêtes spatiales », *Journal d'exposition*, CAUE de Haute-Savoie, Annecy, Mars 2020.

.....
37 RAMONDENC, Mélina, « Prospective et/ou Utopie? », Conférence à La Plateforme, Grenoble, le 25.11.2021; RAMONDENC, Mélina, « Le moment prospectif », Conférence à l'ENSA Paris-La Villette, le 03.01.2023.

.....
31 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, Paris, 2005, 213 p., p. 69.

.....
32 Notamment les archives de l'Association Art et Culture de Douvaine / Granges de Servette (AACD-GS), et les Archives Municipales de Douvaine.

.....
33 Nous avons été accompagnée pour donner forme à son contenu : le graphisme de cette exposition a été imaginé par Bureau 205 et sa scénographie par Sara de Gouy.

La recherche comme support de médiation

Le sujet de la recherche et son matériau ont servi de point de départ à des projets pédagogiques construits avec l'équipe du CAUE de Haute-Savoie. Dans le cadre du projet « Architecture au futur », reconduit sur deux ans, nous sommes intervenue auprès d'une dizaine de classes de collégiens pour leur présenter les propositions de ces architectes prospectifs. La discussion autour de ces futurs antérieurs servait de déclencheur pour que les élèves amorcent à leur tour une réflexion sur un à-venir souhaitable à l'horizon 2100. Les visites sur site, notamment celles du projet d'urbanisme évolutif pour Douvaine et de la Ruine à Minzier ont profondément marqué les élèves, qui ont ressenti et expérimenté physiquement la richesse de ces espaces non-standards. Les récits fabriqués à partir de ces visites étaient particulièrement détaillés et étroitement liés à des sensations et perceptions par le corps et les sens. Ces expériences de l'espace ont largement stimulé l'imaginaire des élèves et leur ont donné l'occasion de questionner des stéréotypes très ancrés sur la maison individuelle.

De nombreuses visites de l'exposition *Conquêtes spatiales* ont également été proposées aux scolaires, pour des classes allant de l'école primaire au cycle secondaire. Dans ce cadre, nous avons été amenée à concevoir un dispositif de médiation à partir d'un projet d'architecture évolutive développé par Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy : les Domobiles. Les élèves devaient concevoir une habitation en combinant les plans imprimés des différentes pièces du système des Domobiles en fonction des besoins d'une famille tirée au sort. L'activité permettait de se familiariser avec l'outil du plan, en reconnaissant des pièces d'habitation simple, et démontrait l'éventail des possibilités permises par ce système d'architecture modulable puisqu'aucun des groupes n'obtenait le même résultat pour un même profil d'habitants.

Nous avons également animé une formation en direction des enseignants du primaire, en collaboration avec la DAAC de Haute-Savoie : « Des Barbapapas aux Schtroumpfs. Une nouvelle façon de penser l'urbanisme », qui visait à mettre en parallèle l'exploration du centre-ville de Douvaine (Haute-Savoie) et celle du quartier des Grottes, à Genève. Le titre de cette forma-

tion était construit autour des surnoms donnés à ces deux ensembles urbains : le premier souvent comparé aux habitations des personnages informés d'un album de littérature jeunesse (à juste titre car son auteure, Annette Tison, était architecte et s'est inspirée des techniques des constructions en voile de béton et en plastique pour écrire ses ouvrages), et le second communément appelé du nom des célèbres petits personnages de bande-dessinée par ses habitants, vraisemblablement pour sa forme atypique dessiné par l'architecte Christian Hunziker. À cause des mesures sanitaires liées à la pandémie, seule la première partie de cette formation a pu être menée à bien : la découverte du projet de Douvaine. À cette occasion, un nouveau dispositif de médiation³⁸, qui consiste à photographier une carte postale ancienne à l'endroit même de sa prise de vue, a été expérimenté. Ce dispositif a particulièrement bien fonctionné avec les images d'archives du projet de Douvaine et a été reproduit auprès d'un public de lycéens.

Depuis la fin du conventionnement CIFRe en juin 2020, nous avons poursuivi une collaboration régulière avec le CAUE de Haute-Savoie afin de prolonger le travail de pédagogie et de médiation engagé puis reporté pour cause de pandémie. La période de confinement a obligé le CAUE de Haute-Savoie à revoir sa programmation et à inventer des supports de diffusion et de médiation à distance. Dans ce contexte, nous avons eu l'opportunité d'expérimenter le travail d'écriture et de réalisation de quatre vidéos dans la série « Les Tutos de l'îlot³⁹ ». Ce format consiste à présenter en trois minutes une activité pédagogique réalisable à la maison, avec des matériaux facilement disponibles. L'exposition *Conquêtes spatiales* a été le support thématique des quatre épisodes proposés : « Dessine ta Domobile », « Parasite ton quartier », « Fabrique ta bulle pirate » et « Invente ta ville du futur ».

Identifiée dans le réseau du CAUE de Haute-Savoie, nous avons eu l'occasion de participer à la cinquième édition de l'Université des Alpes sur la thématique « L'eau des montagnes, un bien commun » et de concourir au Prix du

.....
38 Ce dispositif a été inspiré notamment de la démarche du cinéaste Julien Donada dans sa série de photographie « I was here » (2003-...) utilisant des cartes postales anciennes de lieux touristiques.
.....

39 « Les Tutos de l'îlot », CAUE de Haute-Savoie, 2020. Sur www.youtube.com/watch?v=UAmDAxe9Cco, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

Jeune Chercheur Alpin⁴⁰. Le CAUE de Haute-Savoie a enfin été un soutien précieux pour la publication de la recherche : nous avons consacré une partie de la dernière année de la convention CIFRe à l'écriture d'un chapitre de l'ouvrage monographique consacré à Jean-Louis Rey, dit Chanéac⁴¹. Ce texte intitulé « Chanéac, période prospective » est construit à partir d'un documentaire du réalisateur Raoul Sangla intitulé « Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale », dans lequel Chanéac défend son projet de *Ville cratère*. Ce document d'archive datant de 1969 permet de contextualiser la pensée du jeune architecte, intensément engagé dans la recherche de solutions architecturales et urbaines inédites. Enfin, le travail d'enquête sur Paul-Jacques Grillo a trouvé une première formalisation dans un article paru en 2020 dans la revue *Nature Patrimoine en Pays de Savoie*⁴². Un second texte⁴³, livré en 2021, devrait alimenter un nouveau portrait consacré par le CAUE de Haute-Savoie à cet architecte méconnu.

D'un CAUE à l'autre...

Cette collaboration fructueuse avec le CAUE de Haute-Savoie a confirmé ce qui nous avait poussé à entreprendre un travail de thèse dans le cadre d'une CIFRe, au sein d'une équipe : la volonté de partager et de mettre en débat les résultats de la recherche. Cet élan nous a accompagnée dans la rédaction de ce manuscrit – comme dans la suite de notre parcours. Nous avons ainsi prolongé notre expérience auprès des CAUE en intégrant celui du Rhône Métropole en décembre 2021, en tant que chargée des actions pédagogiques. La fin de l'écriture de cette thèse nous a demandé des efforts importants de mobilisation : parvenir à finaliser le manuscrit en parallèle des missions passionnantes qui nous étaient proposées n'était pas chose aisée. Nous avons eu la chance de rejoindre la structure alors qu'elle s'apprêtait à accueillir l'exposition *Conquêtes*

spatiales dans ses murs. Outre l'animation pédagogique de l'exposition, nous avons eu carte blanche pour construire et proposer un voyage d'étude à l'occasion des Journées nationales de l'architecture 2022. Nous avons ainsi guidé les visites du *Balcon de Belledonne* (Isère) et de la *Villa Barreau* (Savoie) le 15 octobre 2022. Nous avons également construit et animé une table-ronde de clôture de l'exposition, intitulée « Transformer la société : l'architecture participe-t-elle à la création de nouvelles utopies ? », le 9 novembre 2022. Cette discussion croisait les regards du sociologue Jean-Louis Violeau, et des architectes Emmanuel Ventura et Hubert Lempereur. Le propos de Jean-Louis Violeau, centré sur la dimension politique du projet d'architecture et les pratiques des avant-gardes, était complémentaire des développements d'Hubert Lempereur, attachés à la matérialité et à la concrétisation de la pensée utopique, et d'Emmanuel Ventura, portés sur la manière dont certaines architectures de papier, entrées dans l'imaginaire collectif des architectes, influencent la pratique du projet au même titre que des œuvres construites. Nous poursuivons depuis nos missions de pédagogie et de sensibilisation auprès des publics du CAUE Rhône Métropole, explorant de nouveaux champs de recherche au fil des cycles thématiques.

Nous clôturons cet avant-propos en gardant à l'esprit les mots d'Umberto Eco. Ses conseils pragmatiques et généreux, dispensés dans l'ouvrage *Comment écrire sa thèse*, nous ont accompagnée tout au long de notre travail, au hasard d'une traduction tardive. En 2016, alors que nous commençons tout juste à formuler les premières intentions de cette recherche, paraissait la première version française de ce texte écrit en 1977 par l'universitaire italien pour s'« éviter de répéter les mêmes conseils à [s]es étudiants⁴⁴ ». Après avoir déployé des trésors de pédagogie et d'humour pour dispenser ses instructions pratiques et méthodologiques, il concluait :

« On peut consacrer un temps raisonnable à la recherche, même en exerçant une autre profession, sans enseigner à l'université. Dans bien des domaines, un bon professionnel doit aussi continuer à étudier⁴⁵ ».

40 RAMONDENC, Mélina, « Projeter les territoires alpins : l'eau, une ressource dans l'imaginaire des architectes Paul-Jacques Grillo, Jean-Louis Chanéac, et Pascal Hausermann », Université des Alpes, Annecy, octobre 2019.

41 AMOUROUX, Dominique, RAMONDENC, Mélina, *Jean-Louis Chanéac, formes rêvées, formes concrètes*, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, Collection Portrait, novembre 2020, 198 p.

42 RAMONDENC, Mélina, « Paul Jacques Grillo, vers une architecture naturelle », *Nature et Patrimoine en Pays de Savoie*, n° 62, décembre 2020, Centre de la Nature Montagnarde, Sallanches, pp.10-15.

43 RAMONDENC, Mélina, « Traverser la modernité : la trajectoire de Paul Grillo entre ancien et nouveau monde », à paraître aux éditions du CAUE de Haute-Savoie, Collection Portrait.

44 ECO, Umberto, CANTAGREL, Laurent [trad.], *Comment écrire sa thèse*, Essais, Flammarion, 2016 [E.O.1977], 352 p., p.11.

45 *Ibid.*, p.325.

Introduction

Objet d'étude : le moment prospectif (1958-1978)

Au milieu des « Trente Glorieuses⁴⁶ », dans une société française qui se passionne pour la conquête spatiale et dont l'imaginaire collectif est stimulé par les progrès technologiques et scientifiques, Jean-Louis Rey, dit Chanéac (1931-1993), Pascal Hausermann (1936-2011) et Claude Costy (1931) débutent leurs carrières.

- [O.10] Le premier, diplômé de l'École des Arts Décoratifs et du Bâtiment de Grenoble, s'installe rapidement comme maître d'œuvre indépendant à Aix-les-Bains (Savoie) où il s'établit durablement. Les seconds, qui se rencontrent sur les bancs de l'École d'Architecture de l'Université de Genève, forment un couple à la ville comme à l'atelier, depuis la Haute-Savoie où ils résident. Les trois architectes ont plusieurs points communs : ils ne sont pas issus du sérail de l'École Nationale des Beaux-Arts, ils vivent et travaillent loin de Paris, leurs productions singulières se concentrent sur le territoire des Alpes du Nord. Surtout, ils adoptent dès le début de leurs carrières des démarches exploratoires, fondée sur l'expérimentation directe. Tous les trois font partie d'une génération⁴⁷ qui s'interroge sur l'avenir de l'architecture sur l'exercice de la profession d'architecte. Au-delà d'une approche strictement monographique⁴⁸, cette thèse s'emploie à retracer le moment

prospectif qui voit leurs trajectoires⁴⁹ converger, entre 1958 et 1978⁵⁰.

Les premières expérimentations de Chanéac (les premières esquisses des *Cellules Polyvalentes*) et d'Hausermann (l'étude du *Pavillon de Grilly*) portent sur le logement, et débudent précisément en 1958. Leur première rencontre, en 1964, est provoquée par la parution de leurs travaux respectifs dans le numéro 115 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* intitulé *Recherches*. Dès lors, ils échangent régulièrement, puis fréquentent peu à peu le même réseau intellectuel. Repérés par le critique d'art et d'architecture Michel Ragon, ils adhèrent au *Groupe International d'Architecture Prospective* (GIAP) qu'il vient de fonder, en 1965. Ils se reconnaissent dans le substantif employé par le critique pour rassembler très largement tous ceux, architectes, ingénieurs, artistes, sociologues ... qui cherchent à inventer le « futur de l'architecture⁵¹ » — annoncé par Hans Hollein en 1965. L'émulation est brève : 1968 et son *Mai* révolutionnaire marquent l'acmé d'une période d'agitation intellectuelle qui ébranle considérablement les architectes⁵² et amène Chanéac, Hausermann et Costy à radicaliser leurs discours et leurs postures pour passer à l'action. Dix ans plus tard, l'expérience d'urbanisme prospectif conduite à Douvaine (Haute-Savoie) s'achève. L'inauguration de l'École infantine dessinée et construite par Claude Costy marque la fin de cette aventure⁵³ qui avait réuni les trois architectes dans une formule de collaboration souple au sein de l'association *Habitat Évolutif*, et l'achèvement définitif de leurs expérimentations prospectives.

46 FOURASTIE, Jean, *Les Trente Glorieuses*, Éditions Pluriel, Le Livre de poche, Paris, 1980.

47 Au sens où l'emploie Jean-Louis Violeau, s'en référant à Karl Mannheim « qui définissait une génération d'abord en termes de situation et avant tout par le fait qu'elle participe en parallèle à la même période du devenir collectif », VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et Mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005, 496 p., introduction.

48 Sur l'aspect monographique, plusieurs initiatives sont à souligner. Un important travail de dépouillement et de valorisation du fonds Chanéac a été conduit par Jean-Pierre Petit, aidé de Laura Khirani, au CAUE de Savoie. Ce travail a permis la production d'une exposition itinérante et d'un catalogue associé, intitulé *Itinéraire d'un architecte libre* édité par le CAUE de Savoie, en 2011. Dans une publication plus récente, produite par le CAUE de Haute-Savoie, Dominique Amouroux retrace le parcours biographique de cet architecte. (« Jean-Louis Chanéac, un régionaliste critique » in AMOUROUX, Dominique, Ramondenc, Mélina, *Jean-Louis Chanéac, formes rêvées, formes concrètes*, Annecy, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, novembre 2020, 198 p.) Le même auteur avait porté, avec le concours de Bernard Marrey, la publication d'un manuscrit laissé inachevé par Chanéac en 1981 : *Architecture Interdite*. (Chanéac, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p.) À ce jour, il n'existe pas de publication monographique consacrée exclusivement à l'œuvre du couple Hausermann-Costy mais le documentariste et cinéaste Julien Donada a rassemblé et produit une documentation considérable sur Pascal Hausermann. Ce travail a alimenté plusieurs documentaires (*La bulle et l'architecte*, TS Production et Voi Sénart, 2004, 51 min. ; *La bulle-pirate*, Petit à petit production, 2007, 5'46 min. ; *Les visionnaires, une autre histoire de l'architecture*, Petit à petit production, 2013, 71 min. ; *La Maison Unal*, Les Films d'Ici, 2014, 26 min.) et un ouvrage : DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 110 p.

49 Au sens où l'emploie Juliette Pommier dans son travail de thèse à propos de Bernard Huet. POMMIER, Juliette, *Vers une architecture urbaine : la trajectoire de Bernard Huet*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8.

50 Notons que ce bornage trouve une résonnance fort à propos dans la production du critique d'art et d'architecture Michel Ragon, principal producteur du discours qui entoure leurs œuvres. En effet, le premier ouvrage qu'il consacre à l'architecture, *Le Livre de l'Architecture Moderne*, est publié en 1958. (RAGON, Michel, *Le Livre de l'Architecture Moderne*, Éditions Robert Laffont, 1958, 356 p.). L'écriture de l'histoire de l'architecture qu'il entamait alors se clôt précisément en 1978, avec la parution du troisième tome de *Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'urbanisme moderne*. (RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne. Tome III : Prospective et Futurologie*, Paris, Casterman, 1978, 437 p.).

51 HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *Aujourd'hui, art et architecture*, mai-juin 1966, p.55. Publication originale : HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *Bau*, n° 1-2, janvier 1968, p.138-139.

52 Voir à ce sujet : VIOLEAU, Jean-Louis, *Les architectes et Mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005, 476 p. ; MANIAQUE, Caroline, MARANTZ, Eléonore, et VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68. L'architecture aussi!*, Paris, Éditions B2, 2018, 128 p.

53 FAVRE, Maïlis, « Le centre prospectif de Douvaine : une aventure humaine et architecturale », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, mars 2020, pp.7-8.

Ce travail de recherche vise à éclairer cette période de leur production singulière et de la mettre en perspective des discours formulés par d'autres sur leurs œuvres. Nous nous consacrons à l'étude des productions architecturales – écrites, dessinées, bâties – de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac pour mettre à jour un discours *par* leur architecture, en contrepoint des discours *sur* leur architecture, formulés par d'autres.

Durant cette recherche, nous avons rapidement identifié deux principaux discours *sur* l'architecture produite par les architectes étudiés : un discours que nous qualifierons d'« historique » formulé principalement par le critique d'art et d'architecture Michel Ragon en même temps qu'ils produisaient leur travaux, qui les attache à la notion de « prospective », et un discours « contemporain », produit à partir de la fin des années quatre-vingt-dix par le Frac Centre, centré sur la notion d'utopie. Ces deux sources sont mobilisées différemment dans la suite de ce travail : les textes de Michel Ragon étant considérés comme des sources de premières mains qu'il convient donc de contextualiser ; les écrits du Frac Centre étant mobilisés comme sources secondaires qui apportent un regard distancié sur la production étudiée, au service du projet d'une institution culturelle contemporaine.

Les écrits de Michel Ragon : entre critique et histoire, entre source et objet d'étude

Soutien critique de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy dès le début de leurs recherches, Michel Ragon est le principal artisan de leur passage à la postérité. Dans son œuvre foisonnante, tous les textes n'ont pas le même statut : un important travail de remise en contexte a été nécessaire pour les appréhender. Ce processus a été considérablement alimenté par la lecture des actes du colloque *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture* qui s'est tenu en 2010, consignés dans l'ouvrage éponyme⁵⁴ paru en 2013 sous la direction des historiens de l'art et de l'architecture Richard Leeman et Hélène Jannière. Il nous semble nécessaire de livrer dans les paragraphes qui suivent quelques éléments d'éclairage

sur les écrits de Michel Ragon convoqués dans les développements ultérieurs de cette thèse, notamment sur la manière dont ils ont orienté la réception des œuvres de Chanéac, Hausermann et Costy – tant la nôtre au début de ce travail, que celle du public.

À la fin des années cinquante, Michel Ragon, bouquiniste, écrivain prolétarien, critique d'art autodidacte, vient progressivement à la critique d'architecture. En 1956, il fait partie de l'équipe d'organisation du premier *Festival d'Art d'avant-garde* qui a lieu du 4 au 14 août. Le lieu choisi par le scénographe Jacques Polieri pour organiser l'évènement est le toit de l'unité d'habitation de Marseille. Michel Ragon explique à plusieurs reprises l'importance de cette rencontre fortuite avec l'architecture de Le Corbusier dans la nouvelle orientation qu'il donne à son travail de critique⁵⁵. Il revient notamment sur cet épisode dans un entretien accordé à Frédéric Migayrou et Marie-Ange Brayer en 2003⁵⁶. En 2007, il précise à Hélène Jannière qu'il pensait avoir trouvé dans l'architecture un objet d'étude dont la dimension sociale était centrale, et qui lui permettrait d'échapper aux logiques spéculatives du marché de l'art⁵⁷.

Un an après la manifestation de Marseille, la première critique que Michel Ragon consacre à l'architecture, intitulée « Architecture et art abstrait⁵⁸ » paraît dans la revue *Cimaise*⁵⁹. L'architecture y est encore liée à l'art. Michel Ragon publie régulièrement dans les colonnes de cette publication, qui émane de la galerie d'art de son ami Jean-Robert Arnaud⁶⁰ et ne touche qu'un public de spécialistes. Michel Ragon s'attèle alors à l'écriture d'un premier ouvrage grand public dédié à l'architecture

55 Un voyage au Japon la même année lui permet de rencontrer les Métabolistes. Propos rapportés dans: BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p. 85.

56 MIGAYROU, Frédéric, BRAYER, Marie-Ange, « Entretien avec Michel Ragon », in BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures Expérimentales, 1950-2012, collection Frac Centre*, Orléans, Editions HYX, 2003, 640 p., pp.45-51.

57 JANNIERE, Hélène, « "L'Urbanisme contre la ville" : Michel Ragon et la critique de la ville, années 1960 et 1970 », in JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *op. cit.*, pp. 181 à 201.

58 RAGON, Michel, « Architecture et art abstrait », *Cimaise*, mars-avril 1957, n°4, p.26-28.

59 Deux ans plus tard, une rubrique régulière consacrée à l'architecture, « Les Cimaises de l'architecte », fait son apparition dans la même revue. Sous la direction de André Wogenscky, elle est signée alternativement par Gérard Gassiot-Talbot et par Michel Ragon.

60 Il fonde la Galerie Arnaud avec John Koenig, Jack Youngerman et Ellsworth Kelly en 1951.

54 JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311p.

moderne⁶¹ qui paraît l'année suivante aux éditions Robert Laffont. Le coup d'essai est un coup de maître puisqu'il s'agit du premier ouvrage en français consacré à la modernité et qu'il est publié par une maison d'édition grand public. Martin Lichtig note que « ce projet avait, selon son auteur, pour but de combler une lacune dans l'historiographie en langue française alors que, dans le monde anglo-saxon, des jalons avaient été posés dès l'entre-deux-guerres par Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Nikolaus Pevsner ou encore Sigfried Giedion⁶² ». Il s'agit pour Michel Ragon de faire l'histoire de la modernité architecturale, entreprise d'abord pour lui-même, puis de la livrer à un large public. L'historien Paolo Scrivano note la singulière posture de ce « non-spécialiste souvent regardé avec condescendance par les historiens et les critiques professionnels⁶³ ». Il situe l'entreprise de Michel Ragon autour d'un point de rupture dans l'historiographie de l'architecture, isolant deux phases : la première (avant 1958), qui correspond à « la création d'une "image historiographique", un cadre théorique défini par l'interprétation "canonique" de l'architecture moderne⁶⁴ » ; la seconde (après 1958), qui « se distingu[e] par un intérêt croissant pour de nouveaux sujets historiographiques, tels que l'impact des solutions technologiquement innovantes dans le domaine de la construction, l'apparition de nouveaux contextes géographiques (principalement extra européen et extra-nord-américain), et le changement d'échelle, du bâtiment isolé à la ville, à la région⁶⁵ ». Il établit néanmoins des liens de continuité entre la première incursion de Michel Ragon vers l'histoire de l'architecture (*Le Livre de l'architecture moderne* paraît précisément en 1958) et son œuvre critique ultérieure, considérant que « la substance de la sixième partie [de cet ouvrage] annonç[e] les

écrits que Ragon publier[a] par la suite entre 1963 et 1968⁶⁶ ».

Fort du succès de ce premier ouvrage, Michel Ragon déploie sa critique au-delà de *Cimaise* en intensifiant sa collaboration avec la revue hebdomadaire *Arts*. Hélène Jannièrè note :

« C'est un lectorat plus large, moins élitiste que dans *Cimaise*, mais surtout d'autres registres de discours critique, que va atteindre Michel Ragon en publiant dans *Arts*, de mars 1961 à février 1966 des articles sur l'architecture et l'urbanisme⁶⁷ ».

Il produit d'abord pour l'hebdomadaire une série de cinq articles, décrite par Hélène Jannièrè comme « une grande enquête sur l'état de l'architecture française, portant, sur le mode de la dénonciation, un titre qui pourrait être celui d'un hebdomadaire généraliste, voire d'un journal à sensation, "La vérité sur l'architecture française" [...]. Ragon détaille les piètres progrès de l'industrialisation du bâtiment, et annonce un thème récurrent chez lui jusqu'à la fin des années 1960 : celui de l'arriération de l'architecture française de l'après-guerre par rapport aux solutions imaginées quarante ans auparavant par les architectes du Mouvement moderne⁶⁸ ».

La revue se nourrit de la polémique⁶⁹ et le ton incisif de Michel Ragon s'affirme. Au fil de ses publications, très régulières, il construit peu à peu sa posture critique. De la même manière qu'il avait accompagné l'émergence d'avant-gardes artistiques et devenant le porte-drapeau de groupes comme *CoBrA*, le critique se fait le découvreur puis le défenseur d'architectes, d'ingénieurs, de concepteurs idéalistes, jusqu'à lors peu visibles dans le paysage intellectuel français. C'est en tout cas le sens du récit qu'il livrera à posteriori, en écrivant en 1978 :

« Un jour de décembre 1961, un jeune architecte inconnu vint me trouver au journal *Arts*-spectacles où je tenais une rubrique

61 RAGON, Michel, *Le Livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958, 356 p.

62 LICHTIG, Martin, « Michel Ragon à l'École des arts décoratifs : enseigner et écrire l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (1972-1985) », pp. 58-70, p. 58, in MARANTZ Éléonore (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture 2018, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2017-2018)*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03 (Histoire de l'art et d'archéologie), site de l'HICSA, mis en ligne en juin 2020, 171 p.

63 SCRIVANO, Paolo, « "Comprendre" l'architecture moderne : la position de Michel Ragon au sein de l'historiographie de l'architecture des années 1950 et 1960 », pp. 57 à 67, in JANNIÈRE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311 p., p. 58.

64 *Id.*

65 *Id.*

66 *Id.*

67 JANNIÈRE, Hélène, « "L'Urbanisme contre la ville" : Michel Ragon et la critique de la ville, années 1960 et 1970 », pp. 181-201, in JANNIÈRE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311 p., p. 183.

68 *Ibid.*

69 Dans les pages de la revue, les tribunes de Michel Ragon voisinent bien souvent avec celles du critique Yvan Christ, non moins vibrantes et particulièrement conservatrices. Les critiques s'opposent violemment. Sur le même sujet BLONDET, Henri, *Arts. La culture de la provocation (1952-1966)*, Tallandier, Paris, 2009, 392 p.

d'architecture, et me montra son dossier. J'entrai enfin ailleurs. [...] Ce jeune architecte, qui me montrait des dessins et des plans où la beauté plastique soutenait une réelle imagination visionnaire, avait présenté ceux-ci dans de nombreux journaux et revues. On les lui avait partout refusés. Je donnai aussitôt sa chance à Paul Maymont en lui consacrant une demi-page dans *Arts*, l'autre moitié étant consacrée aux recherches de Yona Friedman dont j'avais fait la connaissance presque consécutivement. À partir de là, la vanne était ouverte. Je recevais d'Aix-les-Bains le projet de "Cellules polyvalentes" en matières plastiques de Chanéac, de Zurich (en avril 1962) les "cités entonnoirs" de Walter Jonas, seulement publiés en langue allemande [...]»⁷⁰.

Outre les travaux de Yona Friedman et Paul Maymont⁷¹, Michel Ragon fait partie des premiers à présenter les travaux de l'ingénieur Robert Le Ricolais. En 1962, il glisse en une de la revue *Arts* une photographie du *Pavillon de Grilly*, première réalisation de Pascal Hausermann⁷² et lui consacre un article flatteur⁷³. L'année suivante, le critique ouvre les colonnes de la revue à des concepteurs inconnus du public français, répondant à leur sollicitation ou leur lançant des appels⁷⁴. Sa collaboration à la revue lui permet ainsi de mener un travail de veille sur les projets d'architecture et d'urbanisme du monde entier qu'il considère comme novateurs voire avant-gardistes, et qu'il présente comme tels à ses lecteurs. En 1963, il formalise les données accumulées dans un ouvrage intitulé *Où vivrons-nous demain ?*⁷⁵. Michel Ragon entend révéler l'émergence d'une recherche architecturale, jusqu'à lors « clandestine et pratiquement

inconnue⁷⁶ ». Il propose un vaste panorama regroupant des démarches extrêmement différentes, parfois inconciliables *a priori*. Pour rassembler ces productions sous une même étiquette, Michel Ragon est amené à formuler l'un des éléments structurants de sa critique : la notion d'« architecture prospective ». Il s'empare progressivement du substantif, crée par le philosophe Gaston Berger en 1957, pour interroger les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Hélène Jannière explique que ses écrits critiques « empruntent les arguments de Gaston Berger pour dénoncer la lenteur et l'arriération de la décision publique en matière d'aménagement⁷⁷ ». La pensée de ce philosophe alimente en effet considérablement le discours de Michel Ragon comme le débat public. Dans un article intitulé « Sciences humaines et prévisions⁷⁸ », Gaston Berger définit la prospective comme une science de gouvernement qui nécessite une projection dans un avenir lointain pour orienter les décisions à prendre et décider d'un avenir commun. Il constate que les mutations rapides de la société impliquent de repenser le rapport au futur pour anticiper les prises de décisions, et ne plus subir l'avenir. La prospective de Gaston Berger s'appuie sur des fondements scientifiques et revendique son caractère rationnel et opérationnel. Les outils de la prospective, comme le scénario, se basent non plus sur des données statiques mais sur des dynamiques et des tendances : la courbe hyperbolique devient un moyen de représenter l'accélération des phénomènes. L'essor de la prospective est permis par les progrès scientifiques et mathématiques, et notamment l'évolution des méthodes de calculs de probabilités et des outils statistiques⁷⁹ à l'origine des premières prévisions démographiques qui annoncent l'explosion de la population urbaine. La prospective demande un effort de projection dans des (et non plus un seul) scénarios probables, afin de déterminer les solutions à mettre en œuvre dans le temps présent pour orienter l'avenir. Cette notion résonne donc particulièrement dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme, dans lesquels le projet se rapproche par bien des aspects de

70 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne*, Tome III : Prospective et futurologie, Paris, Casterman, 1978, 437 p., p.14.

71 RAGON, Michel, «Un plan révolutionnaire, l'urbanisme spatial» - «Deux architectes étudient des solutions audacieuses», *Arts*, 28 février 1962.

72 Pascal Hausermann explique que c'est par l'entremise du couple de photographes Pierre Joly et Véra Cardot que Michel Ragon découvre son travail. DONADA, Julien, *Bulles, Conversations avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 111 p., p.45.

73 RAGON, Michel, «23 ans, 5.000 n.f, une maison-sculpture», *Arts*, 4 juillet 1962, p.1.

74 Michel Ragon écrit : «Architectes, envoyez-nous vos projets, vos suggestions, vos critiques. Et vous tous, qui êtes des usagers de l'urbanisme et de l'architecture, faites-nous part de vos désirs, de vos reproches, de vos idées. Et à nous tous, nous pourrions arriver peut-être, d'étape en étape, à ce qui est le but final d'un urbanisme et d'une architecture dignes de ce nom : la création d'un monde meilleur» in RAGON, Michel, *Arts*, 16 septembre 1964, p.34.

75 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?* Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 215 p.

76 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne*, Tome III : Prospective et futurologie, Paris, Casterman, 1978, 437 p., p.13.

77 JANNIERE, Hélène, «"L'Urbanisme contre la ville" : Michel Ragon et la critique de la ville, années 1960 et 1970», pp.181-201, in JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), Michel Ragon, critique d'art et d'architecture, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311 p., p.182.

78 BERGER, Gaston, «Sciences humaines et prévisions», *La Revue des Deux Mondes*, 3, 1^{er} février 1957, pp.417- 426.

79 L'INSEE est créé au sortir de la guerre en 1946.

l'exercice mental que pratiquent les prospectivistes – à ceci près que ces derniers ne formalisent pas leurs scénarios au moyen de représentations spatiales. Michel Ragon ne s'y trompe pas. Dès ses premiers articles dans la revue *Arts*, le critique se positionne contre l'urbanisme et la planification de son époque, qu'il accuse d'être incapables d'accompagner les mutations rapides déjà à l'œuvre dans la société. Selon le critique, la rigidité et la lenteur des services de l'administration la condamne à être toujours en retard sur le réel : il faut donc repenser l'architecture et l'urbanisme, offrir de nouvelles visions architecturales qui anticipent le futur et permettent à l'architecture de rester opérante. Le premier lien explicite entre prospective et architecture apparaît dans l'introduction d'*Où vivrons-nous demain ?*⁸⁰. L'historienne Roula Matar-Perret nuance toutefois :

« S'il est question, dans *Où vivrons-nous demain ?* de prospective telle que défendue par Gaston Berger, ou de projets prospectifs, il n'y a pas encore d'énonciation d'une "architecture prospective". Celle-ci apparaît pour la première fois quelques semaines plus tard, dans l'article "Enfin une architecture prospective !", publié dans *Arts*, daté du 23 octobre 1963. Ce texte [...] est le compte rendu d'une exposition organisée au Palais de la Découverte, sur "les nouvelles formes que l'architecture a héritées des mathématiques"⁸¹ ».

L'exposition en question⁸² présente notamment les travaux de l'ingénieur Robert Le Ricolais, pour lesquels s'enthousiasme Michel Ragon, mais aussi le pavillon français réalisé par Iannis Xenakis et Le Corbusier pour l'exposition universelle de Bruxelles de 1958, et le Centre des Nouvelles Industries et Technologies (CNIT) conçu et édifié par les architectes Robert Camelot, Jean de Mailly et Bernard Zehrfuss, associés aux ingénieurs Nicolas Esquillan et Jean Prouvé. Les réalisations présentées ont en commun d'inventer de nouvelles formes architecturales défiant les lois de la statique et relevant de la perfor-

mance structurelle. Sous la plume de Michel Ragon, l'« architecture prospective » désigne donc une production architecturale basée sur une démarche scientifique, générant une nouvelle esthétique qui matérialise l'idée de progrès techniques et technologiques. Le critique se garde toutefois de définir davantage la formulation⁸³ qu'il emploie dès lors abondamment.

En 1965, elle lui sert à agréger autour de lui un réseau de chercheurs, d'architectes, d'artistes, d'ingénieurs au sein d'un éphémère Groupe International d'Architecture Prospective. Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy en seront : le groupe est considéré dans cette thèse comme un contexte intellectuel stimulant pour les jeunes architectes étudiés, qui les place au contact d'idées et de théoriciens déterminants (notamment Abraham Moles) – et dont l'examen s'avère tout à fait instructif⁸⁴. S'ensuit une série de publications – *L'urbanisme et la cité* (1964), *Paris, hier, aujourd'hui, demain*, (1965), *Les Cités de l'avenir* (1966), *La Cité de l'An 2000* (1968) – dans lesquelles les projets de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy contribuent à illustrer une prospective architecturale protéiforme et spectaculaire.

Preuve de son influence, Michel Ragon se voit confier en 1970 la direction d'une collection intitulée *Mutation/Orientation* abrégée en *M/O* par la maison d'édition belge Casterman, puis d'une deuxième, *Synthèses Contemporaines*, via lesquelles il diffuse les textes des principaux théoriciens de son époque⁸⁵ : Yona Friedman, Henri Lefebvre, Jean Fourastié, Abraham Moles, etc.

80 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Robert Laffont, 1963, 214 p.

81 MATAR-PERRET, Roula, « Vers l'architecture prospective », pp. 221-237 in JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), Michel Ragon, critique d'art et d'architecture, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311 p., p. 227.

82 « Structures, mathématiques, architecture contemporaine », exposition au Palais de la Découverte du 18 octobre au 15 décembre 1963. Voir : BAYEN, Maurice, *Structures : mathématiques, architecture contemporaine, Catalogue de l'exposition présentée au Palais de la Découverte*, Paris, 18 octobre – 15 décembre, Université de Paris, 1963, 46 p.

83 La définition la plus précise que nous ayons trouvée ne sera posée qu'en 1978 par le critique dans RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne. Tome III : Prospective et Futurologie*, Paris, Casterman, 1978, 437 p., p. 20. Le critique note : « Michel Ragon relie l'idée de prospective (jusqu'à lors économique et politique) à celle d'architecture pour s'en servir de sigle recouvrant toutes les recherches actuelles en architecture et en urbanisme qui "prospectent le futur" ».

84 Signalons à ce propos le travail réalisé par MALICKA, Dominika, *Groupe International d'Architecture Prospective, l'étude d'un groupe utopiste des années soixante*, Mémoire de Master 2 Architecture, sous la direction d'Eliza Culea-Hong, Catherine Maumi et Laurence Bassières, ENSAPLV, 2020-2021.

85 MOINE, Florian, *Casterman (1919-1999) : une entreprise du livre entre Belgique et France*, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – EHESS, 2020, 883 p., p. 477.

Entre 1971 et 1978, Michel Ragon travaille à l'ambitieuse écriture d'une *Histoire mondiale de l'Architecture et de l'Urbanisme Modernes*⁸⁶ développée en trois opus, publiés respectivement en 1971, 1972 et 1978. Cette trilogie reprend et enrichit le texte proposé par le critique sur l'architecture dans l'ouvrage *Histoire de l'Art*⁸⁷ paru en 1969. Si le premier tome, *Idéologies et pionniers, 1800-1911*⁸⁸, couvre une période effectivement « historique », au sens où elle est clairement antérieure à la période d'activité de Ragon, il n'en va pas de même pour les deux suivants. Dans un mémoire consacré au travail d'historiographie de Michel Ragon⁸⁹, Martin Lichtig note toute l'ambiguïté⁹⁰ de ces ouvrages, qui mettent en œuvre une « historicisation de la critique d'architecture⁹¹ ». Michel Ragon, à la fois juge et partie du *moment prospectif*, écrit donc son histoire. Il y consacre définitivement les travaux de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy, les faisant apparaître tous les trois dans les deux derniers volumes : *Pratiques et méthodes : 1911-1971*⁹² et *Prospective et futurologie*⁹³.

Dans *Pratiques et méthodes*, Michel Ragon dresse une cartographie des architectes, ingénieurs, concepteurs qui font à son sens l'architecture et l'urbanisme moderne. Le critique signale « l'important apport des jeunes

architectes français à la prospective architecturale (Friedman, Maymont, Biro et Fernier, Hausermann, Chanéac, etc.)⁹⁴ ». Il s'étend à peine plus longuement dans la section « Vers une architecture nouvelle / Techniques nouvelles / Nouveaux matériaux » précisant simplement :

« En France, c'est surtout Pascal et Claude Hausermann [sic] ainsi que Chanéac à Aix-les-Bains qui ont imposé l'idée de cellules autonomes, coques en matières plastiques⁹⁵ ».

Il les cite enfin comme membres du GIAP, qu'il inscrit dans la filiation d'une modernité critique, engagée par la création de la Team X et du GEAM⁹⁶. Si la prospective n'est pas encore au centre de son propos (il n'en montre d'ailleurs presque pas d'images – aucune des travaux du couple Hausermann-Costy et Chanéac), les jalons qui structurent le dernier tome de son *histoire* sont bien posés. En effet, dans ce troisième tome intitulé *Prospective et futurologie*, les travaux de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy trouvent une place centrale⁹⁷. Michel Ragon affirme :

« Trois architectes ont joué un rôle capital dans l'invention et la diffusion de l'idée des bulles et des coques : le suisse Pascal Hausermann et le français Chanéac, l'anglais Arthur Quarmby. Pratiquement toutes les autres études et prototypes découlent de leurs trouvailles, de leurs écrits, de leur apostolat⁹⁸ ».

Il les consacre comme les acteurs incontournables d'une « architecture mobile⁹⁹ » qui « sacralis[e] l'habitant¹⁰⁰ », mentionnant leurs travaux et collaborations au sein de l'association *Habitat Évolutif*, fondée en 1971 – qu'il présente comme une déclinaison opérationnelle du GIAP. L'ouvrage est soutenu cette fois-ci par une iconographie abondante, qui mobilise dessins, photographie de maquettes

86 Martin Lichtig observe : « Originellement publié en trois temps aux éditions Casterman en 1971, 1972 et 1978, l'ouvrage est refondu en 1986 dans la même maison d'édition puis en 1991 en format de poche aux Éditions du Seuil. Cette refonte [...], marque notamment la disparition de l'adjectif « mondial » dans le titre principal et celle de la thématique du dernier volume (« Prospective et futurologie ») au profit d'un découpage strictement chronologique. LICHTIG, Martin, « Michel Ragon : l'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1958-1991 », mémoire de Master 1 recherche en Histoire de l'Art sous la direction d'Éléonore Marantz-Jaen, Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2018, 108 p., p.9

87 « L'Architecture » in *Histoire de l'Art*, collection « La Pléiade », Gallimard, 1969.

88 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome I : Idéologies et pionniers, 1800-1911*, Paris, Casterman, 1971, 468 p.

89 LICHTIG, Martin, *Michel Ragon : l'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1958-1991*, mémoire de Master 1 recherche en Histoire de l'art sous la direction d'Éléonore Marantz-Jaen, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2018, 108 p.

90 Cette ambiguïté a contribué à ce que son œuvre soit longtemps observée avec suspicion. Convoquons ici le souvenir d'une discussion avec Catherine Maumi, lors d'un séminaire doctoral en 2017. Elle avait souligné combien il était impensable, lorsqu'elle constituait la bibliographie de son propre travail de thèse, d'y faire figurer les ouvrages de Michel Ragon dans le champ de l'histoire. Cela nous avait alertée sur le statut particulier des écrits du critique, et sur leur nécessaire recontextualisation.

91 LICHTIG, Martin, *Michel Ragon : l'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1958-1991*, mémoire de Master 1 recherche en Histoire de l'art sous la direction d'Éléonore Marantz-Jaen, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2018, p.29.

92 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome II : Pratiques et méthodes*, Tournai, Casterman, 1972, 437 p.

93 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome III : Prospective et Futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p.

94 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome II : Pratiques et méthodes*, Tournai, Casterman, 1972, 437 p., p.314.

95 *Ibid.*, p.412.

96 *Ibid.*, p.417.

97 21 occurrences pour Pascal Hausermann, 5 pour Claude Costy, 37 pour Chanéac, 6 pour *Habitat Évolutif*.

98 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome III : Prospective et futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p., p.247.

99 *Ibid.*, p.256.

100 *Id.*

et d'édifices communiqués par les architectes. La double-page 250-251 met notamment en regard une photographie de *l'École enfantine de Douvaine*¹⁰¹ de Claude Costy et celle du prototype de *Cellules polyvalentes*¹⁰² de Chanéac. Les travaux de ce dernier¹⁰³ sont particulièrement distingués dans l'ouvrage, illustrant presque toutes les sections que Michel Ragon met en place pour organiser les multiples ramifications de l'architecture prospective. Le savoyard est identifié par Michel Ragon comme partisan des « mégastuctures¹⁰⁴ » (*Aixila, Ville cratère, Ville Alligator*) et protagoniste de la « contre-architecture des artistes¹⁰⁵ ».

En étant répertoriés dans des tels ouvrages, le passage à la postérité de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy semblait être assuré. Dans sa contribution à l'ouvrage *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Claude Massu soulignait en effet :

« Les ouvrages écrits par Michel Ragon sur l'histoire de l'architecture moderne ont représenté des références importantes dans le champ intellectuel en France dans les années 1970, dans la mesure où ils ont été pendant un certain temps parmi les rares ouvrages disponibles en français sur la question¹⁰⁶. »

Mais ce troisième opus, qui devait faire entrer les architectes prospectifs et leur production dans l'histoire (mondiale) de l'architecture, contribue paradoxalement à les effacer. Lucide, Michel Ragon formulait dès son introduction :

« À partir de [1965], les journaux à grands tirages, puis finalement toutes les revues

101 Elle est achevée en 1978 par Claude Costy, bien que Michel Ragon l'attribue ici à Pascal Hausermann. Notons que Claude Costy est nommément citée par le critique pour la première fois dans cet ouvrage sous le nom de Claude Hausermann ou de Claude Hausermann-Costy. Le couple est alors séparé depuis quelques années.

102 Ce prototype est réalisé en 1966 avec Jean Nicoulaud et Jean Baud, ingénieurs.

103 Chanéac envoie à Ragon une documentation fournie dans la perspective de l'écriture d'un « livre du GIAP » qui ne paraîtra pas. Notons que le contenu de ce Tome III se rapproche fortement de celui qui était envisagé pour ce livre jamais paru. Voir à ce sujet : « Dossiers préparatoires pour une publication sur le GIAP "Architecture et prospective" », MRAGO.MX009, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

104 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne*, Tome II : Pratiques et méthodes, Paris, Casterman, 1972, 437 p., p.114 [Encadré « Chronologie des projets de Mégastuctures »].

105 *Ibid.*, p.302 [Encadré « Chronologie de la contre-architecture des artistes et de l'architecture-sculpture »].

106 MASSU, Claude, « L'architecture des États-Unis et Michel Ragon, récit d'historien et/ou de critique? », pp.41-54, in JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 314 p., p.41.

d'architecture, ont visualisé la prospective architecturale. Ce succès apparent a son revers. On a moins retenu l'idée de la recherche, de la nécessité de créer une "urbanologie", qu'une illustration parfois plaisante, parfois cauchemardesque, d'un avenir s'apparentant à la science-fiction. On a écrasé ces projets d'un nouvel urbanisme sous l'étiquette du "fantastique"¹⁰⁷ ».

De fait, ce texte referme en effet ce qui sera perçu dès lors comme une parenthèse plus *fantaisiste* que *fantastique*. Dès 1973, le critique et historien de l'architecture italien Manfredo Tafuri se fait le principal contradicteur de cette production dans son ouvrage *Progetto e Utopia. Architettura et Sviluppo capitalistico*¹⁰⁸. Le marxiste dénonce la technolâtrie¹⁰⁹ qui sous-tend le discours prospectif, qu'il considère comme une manière de légitimer le système capitaliste et ses produits sans les remettre en cause. Il accuse les *prospectifs* de positionner ainsi l'architecture à l'*arrière-garde* du système, tout en se présentant comme une *néo-avant-garde*. Il s'appuie sur les travaux des critiques Michel Ragon¹¹⁰ et Pierre Restany pour dénoncer :

« La critique contemporaine étant incapable d'analyser les causes réelles de la crise du design, concentre toute son attention sur les problèmes internes du design lui-même ; de manière symptomatique, elle accumule les inventions idéologiques pour tenter de donner une nouvelle substance à l'alliance entre les techniques de communication visuelle et les utopies technologiques. [...] La ville est donc considérée comme une superstructure, et l'art est désormais chargé d'en donner une image superstructurelle. Le *Pop art*, l'*Op art*, les analyses sur *l'imageability* urbaine, *l'esthétique prospective*¹¹¹ concourent au même objectif : masquer les contradictions de la ville contemporaine par leur résolution dans des

107 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne. Tome III : Prospective et Futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p., p.15.

108 TAFURI, Manfredo, *Progetto e Utopia. Architettura et Sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Éditions Laterza, 1973. Nous nous basons sur des extraits de la traduction française de 1979 : Tafuri, Manfredo, *Projet et utopie de l'Avant-garde à la Métropole*, Paris, Dunod, 1979, 175 p. Notons que cet ouvrage a fait l'objet d'une réédition et d'une nouvelle traduction en 2022.

109 SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Philosophie, Flammarion, 2012, 368 p. [É.O. 1958].

110 Il cite directement l'ouvrage *Les Visionnaires de l'architecture* (p.119).

111 En français dans le texte original.

images polyvalentes par l'exaltation figurative d'une complexité formelle, qui, si l'on veut bien l'interpréter correctement, n'est rien d'autre que l'éclatement des dissidences irréductibles, incontrôlables par un plan capitaliste avancé¹¹²».

En 1976, le critique Reyner Banham se montre particulièrement critique envers Michel Ragon, considérant que « l'idée d'une école française megastructuraliste ne serait peut-être rien de plus qu'une invention de [son] imagination journalistique¹¹³ » dans son célèbre ouvrage *Megastructure. Urban Futures of a recent Past*. Cette publication acte la fin de la période des mégastructures – structurante dans l'imagerie prospective.

Après 1968, l'étiquette *prospective* invalide progressivement les propositions des architectes et des artistes coupables d'avoir fantasmé l'an 2000 et de lui avoir donné des représentations. De fait, les travaux *prospectifs* seront globalement passés sous silence dans les histoires de l'architecture produites entre la fin des années soixante-dix et le début des années 2000. Les recherches et les réalisations de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac tombent peu à peu dans l'oubli¹¹⁴ – en même temps qu'ils s'éloignent eux-mêmes de leurs recherches initiales, à partir de la fin des années soixante-dix. Le premier se détourne de l'architecture pour s'impliquer dans la promotion immobilière (avec autant de réussite¹¹⁵ que d'échecs¹¹⁶). La deuxième suit le chantier de la *Maison Unal* et formule encore quelques propositions expérimentales comme la *Maison Cavy* (1981) en parallèle d'une pratique indépendante plus conventionnelle, collaborant ponctuellement avec Jacques Couelle¹¹⁷. Après avoir fait l'expérience d'une « architecture

interdite¹¹⁸ » en participant au concours pour le *Plateau Beaubourg*¹¹⁹ en 1971 et réalisé sa propre maison entre 1974 et 1976, le troisième se dédie pleinement au développement de son agence, se consacrant à des projets locaux de plus en plus importants dans lesquels il tente parfois d'insuffler ses références prospectives, dans une « stratégie d'attente¹²⁰ ».

L'intérêt des milieux alternatifs

En conclusion du troisième tome de *l'Histoire mondiale* écrite par Michel Ragon en 1978, Chanéac se prête de bonne grâce au questionnaire que le critique propose aux *prospectifs*, en forme de bilan ou d'auto-critique des projets pensés, expérimentés, réalisés. Expliquant tout son enthousiasme pour les « fantastiques possibilités technologiques¹²¹ » au début des années soixante, Chanéac explique avoir senti les limites de cet élan « dès 1969¹²² » :

« J'ai eu le sentiment que le mouvement prospectif était identifié à certaines tendances, perversions de la société industrielle. [...] Pourtant, les propositions des architectes prospectifs étaient très diversifiées depuis les structures technologiques de Maymont, Walter Jonas, Biro et Fernier, en passant par l'utilisation de la technologie comme moyen de participation avec Yona Friedman, Pascal Hausermann, en allant jusqu'à l'architecture déjà douce du même Hausermann, d'Antti Lovag, James Guitet¹²³ ».

Gageons, s'il ne le cite pas directement, que Chanéac fait référence par cette dernière phrase au numéro n° 179 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* paru en 1976, et intitulé « Architecture douce ». Dans l'avant-propos de ce numéro, la rédaction de la revue précise :

112 TAFURI, Manfredo, *Projet et utopie de l'Avant-garde à la Métropole*, Paris, Dunod, 1979, 175 p., p.118.

113 BANHAM, Reyner, *Megastructure. Urban Future of a recent Past*, Monacelli Press, 2022, 230 p., p. 63 [É.O.1976].

114 Raphaëlle Saint-Pierre cite à ce propos Claude Costy : « La mode était passée, nous n'avons plus eu d'articles du jour au lendemain » in SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015, 190 p., p.49.

115 Il entreprend notamment la rénovation de l'immeuble Clarté, à Genève, avec Bruno Camoletti. Voir CORTIAU, Catherine, « L'immeuble Clarté, Genève, 1930-1932, de Le Corbusier et Pierre Jeanneret », cahier 5, *Habitation*, 1987.

116 Il entraîne Maurice Novarina dans un projet immobilier très contesté autour du château des Avenières qui ne verra jamais le jour. ERNST, Dominique, « Cruseilles : quand un énorme projet immobilier est à l'origine de la protection du Salève », *Le Messager*, 30 novembre 2019.

117 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Carnets d'architecture, Éditions du Patrimoine, 2015, 190 p., p.55.

118 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p. [posthume].

119 En 1971, Chanéac décide de participer au concours international pour le Plateau Beaubourg. Sans le titre d'architecte, la chose est impossible : Pascal Hausermann et Claude Costy signeront le projet avec lui.

120 PETIT, Jean Pierre, *Chanéac, itinéraire d'un architecte libre*, Catalogue d'exposition, CAUE de Savoie, 2011, 75 p., p.5 et CHANÉAC, Jean-Louis, « Chapitre XI. Les implants : une stratégie d'attente », pp.121-130, in *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p.

121 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne*, Tome II : Pratiques et méthodes, Paris, Casterman, 1972, 437 p., p.407.

122 *Id.*

123 *Ibid.*, p.408.

« Est douce toute pratique architecturale qui refuse de faire appel aux procédés industriels. C'est, selon les cas, l'architecture spontanée, l'auto-construction, ou l'assistance architecturale¹²⁴ ».

L'historienne Caroline Maniaque note le succès de cette parution qu'elle lit, rétrospectivement, comme l'une des premières preuves de l'influence latente des projets alternatifs de la contre-culture américaine sur les architectes français¹²⁵. Elle montre la manière dont les regards se tournent alors vers les États-Unis d'Amérique pour examiner des projets *low-tech* aux antipodes des univers technologiques fantasmés par la *prospective*, qui seront rapidement relégués. Dès lors, pourquoi Chanéac considère-t-il l'architecture de Pascal Hausermann et Claude Costy comme « douce » ? Probablement parce que, dans leur mise en œuvre, les idées *prospectives* du couple relèvent bien plus d'un « bricolage » expérimental que d'un *process* industriel hautement technologique¹²⁶. Surtout, aussi, parce que parallèlement à leur recherche d'industrialisation, ces architectes accompagnent des démarches de constructions et d'auto-constructions expérimentales sur-mesure, la plus fameuse étant celle dans laquelle s'engagent Joël et Claude Unal, guidés par Claude Costy pour construire leur propre maison entre 1974 et 2008. En 1981, Joël Unal relate les débuts de cette expérience dans un ouvrage intitulé *Pratique du voile de béton en auto-construction*, paru aux éditions Alternatives, et dont Pascal Hausermann et Claude Costy signent chacun une préface. Les mêmes éditions sont fondées quelques années plus tôt, en 1975, en conséquence du succès de la parution d'un *Catalogue des ressources*¹²⁷, adaptation française du célèbre *Whole Earth Catalog*¹²⁸ de Stewart Brand. Parue à compte d'auteur et soutenue par la librairie *Parallèles*, la publication rencontre un franc succès. Cela encourage ses

auteurs à se structurer pour publier régulièrement d'autres numéros, donnant naissance aux éditions *Alternative et Parallèles*¹²⁹. Dans le tome IV du catalogue des ressources – paru en 1983 et introduit par Yona Friedman – Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac sont cités dans une liste de vingt-deux « concepteur[s]-réalisateur[s]-bâisseur[s]»¹³⁰ pouvant accompagner des démarches d'auto-construction expérimentales et alternatives.

Ainsi, certains aspects de leur production accèdent tout de même à une forme de postérité dans les milieux alternatifs et étudiants. En 1976, Chanéac et Pascal Hausermann sont invités avec Antti Lovag par les étudiants de l'École d'architecture de Marseille à participer à une conférence-débat. Près de dix ans plus tard, le 11 avril 1985, Claude Costy et Chanéac sont tous les deux sollicités par l'École d'architecture de Lyon à intervenir lors d'un « caf' conf' d'archi»¹³¹. Deux ans plus tard, une manifestation intitulée « Cinquante ans d'architecture sculpture. Quel habitat demain ? » est organisée à la Halle aux Grains de Blois du 7 au 29 avril 1987 par l'association *Homme et Habitat*¹³³. Cette dernière édite depuis 1984 un feuillet d'information à destination des auto-constructeurs potentiels intitulé « Habitat »¹³⁴. La manifestation de Blois entend faire le bilan de ce que recouvre l'appellation « architecture-sculpture » créée par Michel Ragon en 1963. Une exposition présente les œuvres de « cinquante architectes, concepteurs ou auto constructeurs sous la forme de 57 maquettes, 15 œuvres, 106 panneaux »¹³⁵. Parmi eux, Chanéac, expose les plans et les photogra-

129 MANIAQUE, Caroline, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine : 1960-1975*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8, 2006, 463 p., pp.343-346.

130 Aimé, Gérard, Aoust, Patrice et Bone, Philippe (dir.), *Le Catalogue des ressources*, Tome IV, Paris, Éditions Alternative, p.194.

131 Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie.

132 La manifestation est organisée avec le soutien du CAUE, de la DRAC, d'entreprises du Bâtiment, de la FNB, de l'IGN, du ministère de l'Équipement et de la ville de Blois. Un numéro spécial du feuillet « Habitat » daté du 1er février 1988, rédigé par Pierre et Isabelle Roche, revient sur cette manifestation.

133 L'association « Homme et Habitat » est fondée par des proches de l'architecte hongrois Antti Lovag et de sa compagne Marie-Laure Cuisin : Christian et Hélène Roux, Thierry Valfort, Pierre Roche. Basée à Fontaines-sur-Saône, au domicile du couple Roux construit par Antti Lovag entre 1985 et 1991, elle éditait la lettre d'information « Habitat ».

134 Vingt-cinq numéros paraissent à partir de 1984. Rendu obsolète par l'arrivée d'internet, le feuillet disparaît en 2005. La communauté reste active le site architecture3D.org dont Christian Roux est l'administrateur.

135 ROCHE, Isabelle, ROCHE, Pierre, « 50 ans d'Architecture-Sculpture. Quel habitat demain ? exposition à la Halle aux Grains, Blois, avril 1987 », numéro spécial de la revue *Habitat*, Villeurbanne, Association Homme et Habitat, 1988, 72 p., p.6.

124 « Architecture douce », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°179, mai-juin 1975.

125 MANIAQUE, Caroline, *Go West ! Les architectes au pays de la contre-culture*, Paris, Éditions Parenthèses, 2014, 240 p., p.7. Notons que dans son travail de thèse, Caroline Maniaque intègre Claude Costy dans le panel de personnalités interrogées. Voir : MANIAQUE, Caroline, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine : 1960-1975*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8, 2006, 463 p.

126 En témoignent les photographies du stage de Saint-Péray (1970), qui ne montrent rien de moins que la recherche insouciance d'une architecture alternative (voir Partie 4 – Chapitre 8-B).

127 *Le Catalogue des ressources* est édité en plusieurs volumes à partir d'octobre 1975 par les éditions Alternatives et Parallèles.

128 Le premier numéro du *Whole Earth Catalog* sous-titré *Access to tools*, est publié en 1968 par Stewart Brand.

phies de son habitation personnelle réalisée en 1976 et Claude Costy présente des clichés de *La Ruine*, maison d'habitation réalisée en 1968 avec Pascal Hausermann. Notons l'absence de ce dernier à l'évènement, tout comme celle Michel Ragon, pourtant profusément cité dans le hors-série du feuillet *Habitat* qui dresse le compte-rendu de la manifestation. Les deux évènements qui réunissent Claude Costy et Chanéac sont liés à un intérêt pour les formes produites et le mode constructif du voile de béton projeté. Ils suivent la parution de l'ouvrage de Joël Unal, *Pratique du voile de béton en auto-construction*¹³⁶ en 1981, décrit par l'équipe d'*Homme et habitat* comme « l'information la plus complète¹³⁷ » sur les questions de construction en voile de béton. Cette publication, préfacée par Claude Costy et Pascal Hausermann, présente leurs travaux et ceux de Chanéac (son habitation à Aix-les-Bains et sa proposition sculpturale pour le concours du Plateau Beaubourg) comme des expériences fondatrices et pionnières¹³⁸. Elle connaît un franc succès¹³⁹ dans le milieu contre-culturel, mais reste du même fait relativement marginale.

Une redécouverte par l'art contemporain

À l'aube des années 2000 qui leur avait servi d'horizon de projet, les dessins et travaux de Chanéac, Hausermann et Costy sont redécouverts par l'art contemporain. En 1991, sous l'impulsion conjointe de Frédéric Migayrou et de Marie-Ange Brayer, le Frac Centre oriente ses collections vers la question de « l'architecture de demain, réunissant art contemporain et architecture expérimentale¹⁴⁰ » et se donne une mission : collectionner les œuvres de ceux qui « refusaient les carcans, ceux de l'architecture comme ceux de l'art, pour inventer une

praxis dont le Frac Centre a fait son champ de recherche, et dont le nom reste encore à inventer¹⁴¹ ». L'objectif annoncé : dresser une « cartographie internationale, généalogie historique de la *recherche* architecturale et de ses relations à la création artistique depuis les années cinquante¹⁴² ».

La collection compte des œuvres de groupes particulièrement importants pour la période comme Archigram, Archizoom, Superstudio, ou Coop Himmelb(l)au. Elle rassemble aussi les fonds des architectes et d'artistes ayant gravité autour du GIAP : ceux de Yona Friedman (acquisitions 1998 et en 2010), Nicolas Schöffer (acquisition en 2004) James Guitet (acquisition en 2004) mais surtout ceux de Pascal Hausermann (donation de Pascal Hausermann en 1997, puis 2005) et une partie du fonds de Chanéac (dépôt de Nelly Chanéac en 1999, puis plusieurs donations entre 2008 et 2012) qui intéressent plus particulièrement cette étude. Frédéric Migayrou explique en toute transparence que la collection du Frac Centre¹⁴³ s'est constituée alors que les projets et leurs auteurs faisaient l'objet d'une relative indifférence :

« J'ai privilégié une option qui permettait de faire rentrer tout de suite des pièces fortement légitimantes, sur des budgets très faibles. L'architecture me passionnant depuis longtemps, l'idée d'une collection entre art et architecture s'est imposée. Le Frac a rapidement réussi à acquérir des pièces absolument fabuleuses qui n'intéressaient encore personne : des dessins de Koolhaas, d'Eisenman, de Liebeskind... Puis nous avons acquis des travaux d'architectes œuvrant dans l'espace public et d'artistes travaillant dans des domaines proches de l'urbanisme. [...] Enfin, pour donner un socle à la collection, nous nous sommes intéressés à l'architecture expérimentale, autrement dit à l'architecture radicale. Nous nous sommes concentrés sur la notion de "projet" plutôt que d'acheter des dessins épars. Le succès public et la confiance des architectes

136 UNAL, Joël, *Pratique du voile de béton en auto-construction*, Anarchitecture, Paris, Éditions Alternatives, 1981, 166 p.

137 ROCHE, Isabelle, ROCHE, Pierre, « 50 ans d'Architecture-Sculpture. Quel habitat demain ? », exposition à la Halle aux Grains, Blois, avril 1987, numéro spécial de la revue *Habitat*, Villeurbanne, Association Homme et Habitat, 1988, 72 p., p. 20.

138 UNAL, Joël, *Pratique du voile de béton en auto-construction*, Anarchitecture, Éditions Alternatives, 1981, 166 p., p. 151.

139 À tel point que l'ouvrage sera réimprimé en 1987 puis en 2014.

140 Site du Frac-Centre Val de Loire : www.frac-centre.fr [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023 – Son ancienne directrice, Marie-Ange Brayer présentait la collection « comme un patrimoine unique sur l'architecture expérimentale des soixante dernières années en lien avec la création artistique ». BRAYER, Marie-Ange, « Le Frac Centre, une collection art & architecture », in *Architectures expérimentales 1950-2012, collection du Frac Centre*, Orléans, HXX, 2013, 640 p., p. 8.

141 DAMANI, Abdelkader, « La collection du Frac Centre-Val de Loire », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, 10 mars 2020, p. 12.

142 *Id.*

143 En 2020, la collection du Frac Centre comprend 300 œuvres d'artistes, 800 maquettes d'architecture et 14 000 dessins issus de nombreux fonds d'architectes. Parmi ces documents, les œuvres de certains membres du Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) sont conservés par le Frac-Centre Val de Loire : ceux de Pascal Hausermann (donation de Pascal Hausermann en 1997, puis 2005), Jean-Louis Chanéac (dépôt de Nelly Chanéac en 1999, puis plusieurs donations entre 2008 et 2012), Yona Friedman (acquisitions 1998 et en 2010), Nicolas Schöffer (acquisition en 2004) et James Guitet (Acquisition en 2004).

ont été immédiats. Ces derniers ont été très sensibles au fait qu'on expose et qu'on présente rapidement leur travail. Il y a eu ensuite un effet boule-de-neige – quantitatif et qualitatif – qui a poussé nombre d'entre eux à donner, déposer ou vendre des pièces importantes au Frac¹⁴⁴».

La démarche du Frac Centre a ainsi permis au grand public comme aux chercheurs de redécouvrir des projets d'architectures extraordinaires, des architectes et des concepteurs tombés dans l'oubli. Le corolaire de ce sauvetage est que la majorité de la littérature produite sur la période *prospectif* de Pascal Hausermann et Chanéac en France depuis une trentaine d'années est issue des expositions du Frac Centre¹⁴⁵ : il s'agit principalement de catalogues, d'ouvrages ou d'articles rédigés par les équipes sur les collections, ou de travaux de recherche préparés en interne – comme la thèse de doctorat en histoire de l'art conduite par Marie-Ange Brayer¹⁴⁶ entre 1990 et 2016, alors qu'elle en était la directrice. Ajoutons à ces publications le travail du réalisateur Julien Donada, dont le film *Les visionnaires, une autre histoire de l'architecture* (2013) a été co-écrit et produit par le Frac Centre, pensé comme une autre forme valorisation de la collection. L'examen des titres des expositions et des publications de ce Frac fait apparaître la récurrence de certains qualificatifs apposés à l'architecture collectionnée : « expérimentale¹⁴⁷ », « radicale », « utopique¹⁴⁸ », « visionnaire¹⁴⁹ ». La notion de « prospectif » est absente, probablement parce que son usage contemporain, intensif, en brouille le sens pour le public. L'« utopie » se substitue à la « prospectif » dans le discours du Frac Centre, comme dans celui d'autres établissements muséaux qui exposent l'architecture. L'historienne Eve Roy relève ainsi, dans son travail de thèse la propension de ces structures à « rapprocher de façon quasi-systématique les études relatives

aux représentations d'architecture de thématiques liées à l'architecture visionnaire, à la ville idéale ou – de façon plus large – à l'utopie. Cette approche est surtout sensible dans les catalogues d'expositions [...] et rencontre un écho dans l'approche française de la question, au cours d'une exposition intitulée *Images et imaginaires d'architecture, dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles* qui eut lieu au Centre Pompidou en 1984¹⁵⁰ ».

Cette exposition, fondatrice, marque l'intérêt du Centre Pompidou qui débute sa collection d'architecture en 1992. La démarche de ce musée est très proche de celle du Frac Centre dans sa justification :

« La cohérence de la collection repose sur la notion de projet architectural, développé depuis sa conception jusqu'à sa réalisation, à travers toutes ses formes, maquettes, dessins, prototypes et écrits d'architectes¹⁵¹ ».

Dix ans après l'exposition *Images et imaginaires d'architecture*¹⁵², le Centre Pompidou consacre une rétrospective à la production d'*Archigram* – la première de son histoire, conçue par les membres du groupe anglais eux-mêmes. En 2001, il présente « Les Années Pop¹⁵³ », présentée dans son dossier de presse comme « une exposition pluridisciplinaire, qui retrace la création issue des mouvements "Pop" dans le domaine des arts plastiques, de l'architecture, du design, du film et de la musique¹⁵⁴ ». La même année, il propose également une exposition intitulée « Nouvelles de nulle part. Utopie urbaines¹⁵⁵ » présentée au musée de Valence. Au même moment, l'exposition

144 « L'œil de Frédéric Migayrou », *L'Œil*, n° 537, Gallimard, 1^{er} juin 2002.

145 Le Frac Centre est lié à la Maison d'édition orléanaise HXX qui publie la Collection Frac Centre.

146 BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Arts, histoire et théorie, sous la direction de Eric Michaud, EHESS, 2016. Son travail interroge l'objet de la maquette et ses différents statuts dans les réflexions d'artistes et d'architectes.

147 BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures expérimentales, 1950-2000, La collection du Frac Centre*, Orléans, Éditions HXX, 2003, 576 p. ; BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures expérimentales, 1950-2012, La collection du Frac Centre*, Orléans, Éditions HXX, 2013, 640 p.

148 « Atlas des utopies », accrochage de la collection du Frac Centre du 3 avril au 11 août 2019.

149 « Villes visionnaires. Hommage à Michel Ragon », exposition présentée au Frac Centre-Val de Loire du 19.09.2014 au 22.02.2015.

150 ROY, Ève, *Autour d'Archigram, représentations architecturales utopiques et imaginaires en Europe de 1960 à 1975*, Thèse en art et histoire de l'art sous la direction de Claude Massu, Université Aix-Marseille, 2008, 374 p., p.13.

151 Voir www.centrepompidou.fr/fr/collection/architecture, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

152 Exposition du 8 mars au 28 mai 1984. DETHIER, Jean, *Images et imaginaires d'architecture en Europe aux XIX^e et XX^e siècles*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1984, 434 p.

153 L'exposition est présentée au Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou du 15 mars au 18 juin 2001.

154 Voir la présentation de l'exposition sur le site du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou : www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cn6eA5, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

155 Collectif, *Nouvelles de nulle part : utopies urbaines 1789-2000*, Musée de Valence, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, 198 p.

*Architecture radicale*¹⁵⁶ co-produite par le Frac Centre est montrée à l'IAC de Villeurbanne.

Comme le relève Gilles Rion, ancien coordinateur artistique du Frac Centre, le discours produit par les institutions d'art contemporain est largement orienté par un processus d'«*artification*¹⁵⁷» des projets, considérés d'abord comme des œuvres d'art. En outre, la narration construite autour des pièces vise à la fois à *faire collection* et à retisser le fil d'une histoire récente avec les situations contemporaines que nous traversons – ce qui est parfaitement compréhensible au regard de la mission première de ces institutions culturelles, mais semble à pondérer avec un travail historiographique plus spécifiquement lié à la discipline architecturale que nous nous proposons de mener dans ce travail de thèse.

En France : une délicate relecture par l'histoire de l'architecture

Si l'art et ses historiens portent un intérêt croissant à la production *prospective* dès la fin des années quatre-vingt, force est de constater que l'histoire de l'architecture se montre beaucoup plus critique. En 2004, Dominique Rouillard publie *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*¹⁵⁸, ouvrage-somme qui synthétise une réflexion amorcée dès la fin des années quatre-vingt¹⁵⁹. Cette publication balaye vingt ans de production architecturale durant laquelle s'opère un mouvement de décomposition-recomposition de la scène architecturale à la recherche de son futur. Ce travail d'explication et de description de la période qui voit s'inventer l'après-modernité fit rapidement partie des lectures socles de ce travail. En effet, l'intervalle de vingt-ans scruté par Dominique Rouillard couvre la *période*

156 Exposition présentée à l'IAC du 12 janvier au 27 mai 2001, conçue par L'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne et coproduite avec le Centro Atlantico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas (Espagne). Elle a été soutenue par le Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana pour le MUVIM (Espagne), le Museum für angewandte Kunst de Cologne (Allemagne) et le Museo de Arte Contemporaneo de Séville (Espagne) qui l'ont présentée au cours des années 2000 et 2001. Elle s'assortit d'un catalogue d'exposition : MAUBANT, Jean-Louis, MIGAYROU, Frédéric (dir.), *Architecture radicale*, IAC Villeurbanne/Éditions HYX, 2001, 364 p.

157 Terme employé par Gilles Rion, coordinateur artistique du Frac-Centre Val de Loire, lors de la troisième rencontre du cycle *Architecture Partagée & Recherche Ouverte*, «Le temps de la reconnaissance» au CAUE de Haute-Savoie le 16 avril 2019.

158 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004, 542 p.

159 *Ibid.*, introduction n.p. Dominique Rouillard indique que «les premières hypothèses de ce livre ont été formulées en novembre 1992, lors d'une journée critique consacrée au projet du Fresnoy à Tourcoing».

prospective que nous évoquions plus haut. Toutefois, dès l'ouverture de son propos, l'auteure prend le soin d'écarter de son analyse tout ce pan de la production architecturale. La première phrase de son ouvrage est la suivante :

«L'expression pathétique du projet visionnaire refait surface en 1958, réactivant la veine futuriste et expressionniste du début du siècle¹⁶⁰».

Sans jamais nommer les projets ou leurs créateurs, son propos cible une «*prospective d'amateurs qui recherchent dans des constructions structurales plastiques des formes inédites pour loger l'humanité de demain*¹⁶¹». Elle dénonce un «*épisode plutôt honteux au vu de l'extravagance facile des projets imaginés, à cantonner dans la rubrique des prospectives et autres futurologies dépassées*¹⁶²». L'auteure établit donc d'emblée une distinction nette entre bonne et mauvaise recherche architecturale – la *prospective* emmenée par Michel Ragon faisant vraisemblablement partie de la seconde catégorie. Elle n'évoque ni ne cite le critique alors qu'il joue un rôle de premier plan durant cette période¹⁶³ et est l'un des premiers à construire son discours précisément autour de la question du futur de l'architecture. Quant aux membres actifs du Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP), seuls les travaux de Paul Maymont et Yona Friedman sont retenus et analysés par l'historienne.

Cette lecture fondatrice a fait rapidement émerger une question de recherche : qu'est-ce qui disqualifie la *prospective architecturale* au point de la faire disparaître de ce travail d'historiographie ? Et qu'est-ce qui distingue particulièrement l'œuvre de Yona Friedman, lui permettant d'échapper à cette purge ? Des éléments d'explications sont donnés par Dominique Rouillard elle-même lorsqu'elle explique que dans les travaux des *prospectives*, «l'interrogation sur le futur se traduit par une "réduction" de l'architecture : à des usages, à des structures, à des visages, à des surfaces, à des réseaux, à des effets chimiques, à des performances artistiques, à un objet de

160 *Ibid.*, p.11.

161 *Id.*

162 *Ibid.*, p.14.

163 Voir à ce propos le colloque et la publication consacrée à son travail en 2014 que nous avons déjà évoqués : JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon. Critique d'art et d'architecture*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 314 p.

consommation, à une pure technologie¹⁶⁴». Simplification d'un problème complexe chez Hausermann-Costy, Chanéac, et d'autres membres du GIAP qui figent leurs réponses dans des images finies, des maquettes, des prototypes – quand le même problème engendre des réponses informelles, évolutives, indéterminées soutenues par un discours théorique particulièrement élaboré chez Yona Friedman comme chez Paul Maymont. Finalement, les arguments qui structuraient déjà la critique de Manfredo Tafuri à l'endroit des *prospectifs* (au premier rang desquels leur manque de recul critique vis-à-vis de la technologie) sont les mêmes qui engagent Dominique Rouillard à les exclure de son travail d'historiographie de la période.

Vu de l'étranger : une juste distance critique

Trois ans plus tard, l'historien de l'art américain Larry Busbea pose un regard distancié sur leur production. Dans l'ouvrage *Topologies, The urban utopia in France, 1960-1970*, paru en 2007, il est le premier à proposer une histoire du moment prospectif¹⁶⁵, soulignant le rôle et l'influence majeure du critique Michel Ragon¹⁶⁶ mais aussi d'autres penseurs dont il propose de reconsidérer les apports, comme les philosophes Abraham Moles¹⁶⁷ et Henri Van Lier¹⁶⁸. Il présente le GIAP comme « un groupe d'architectes et d'artistes, français et étrangers, intensément engagés dans la recherche sur les effets de la technologie dans la vie quotidienne¹⁶⁹ » caractéristique d'un « mouvement techno-spéculatif, d'une tendance à imaginer de manière plus ou moins scientifique les

transformations technologiques et sociales qui pourraient avoir lieu dans le futur¹⁷⁰ ». Dans son travail qui examine longuement la culture spatiale de la période – insistant sur l'influence déterminante des écrits de Pierre Francastel¹⁷¹ et de Gilbert Simondon sur le rapport à la technique, comme sur l'importance de la pensée de Yona Friedman. il constate que :

« La pensée prédictive a pris un rôle de plus en plus important pour tous ceux [...] qui avaient un intérêt dans la modernisation de la France. Beaucoup en sont venus à croire que l'enjeu de la vie moderne consistait à être capable de prévoir les tendances futures et de s'adapter aux nouvelles situations. Cette idée a trouvé sa place dans toutes les épaisseurs de discours, des prévisions financières les plus sobres à la prolifération sans précédent de la littérature de science-fiction. En effet, la riche tradition de l'utopisme en France s'est poursuivie dans les années d'après-guerre, mais a commencé à prendre un ton technique et opérationnel distinct dans les années soixante, comme Lefebvre l'a si souvent déploré. A ce moment-là, l'imagination utopique du possible cède la place à la prévision technique du probable. C'est la *prospective*¹⁷² ».

Ainsi, il prend soin de se détacher du discours produit par Michel Ragon – qui présente systématiquement le GIAP comme une nouvelle avant-garde – expliquant que le groupe « apparaît plutôt comme l'aboutissement et la condensation d'environ une décennie d'art, d'architecture et d'urbanisme spéculatifs français¹⁷³ ». Après avoir détaillé la formation et la réception des manifestations produites par le GIAP (expositions, conférences...). Il relève les divergences de positionnement des membres du groupe et les polémiques virulentes auxquelles il se voit mêler, observant que le contexte français oppose les plus éminents défenseurs de la prospective (parmi lesquels Gaston Berger, Jean Fourastié, Louis Armand...)

164 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Éditions de la Villette, Paris, 2004, 542 p., p.11.

165 BUSBEA, Larry, "The conception and reception of the Groupe International d'Architecture Prospective", pp.81 à 100, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p.

166 Larry Busbea cite à ce propos une lettre que lui adresse Pascal Hausermann le 16 mars 2006 : « Selon Pascal Hausermann, membre du groupe, le grand talent de Ragon était de "réunir tous les architectes fous de l'époque", et ses publications servaient de "rassemblement d'images sensationnelles aléatoires et d'étalage d'un mélange de théories sur la façon de vivre demain [qui] faisait monter une sorte de mayonnaise dont le goût n'avait rien à voir avec les œufs et l'huile mais permettait de tout avaler cru, sans explications". BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p.90.

167 Il signale comme contributions principales de cet auteur : Moles, Abraham, *Art et ordinateur*, Casterman, Paris, 1971 ; Moles, Abraham, Rohmer, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Casterman, Tournai, 1972.

168 VAN LIER, Henri, *Les Arts de l'espace*, Casterman, Tournai, 1959 ; Van Lier, Henri, *Architecture synergique*, Cahier du Centre d'Etudes Architecturales (CEA) n° 4, Bruxelles, 1971, 48 p.

169 BUSBEA, Larry, *op. cit.*, p.3.

170 *Ibid.*, p.16.

171 FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Médiations, Paris, Editions Gonthier, 1964, 295 p. [E.O.1956].

172 BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p.15.

173 *Ibid.*, p.90.

et ses plus grands détracteurs¹⁷⁴. Outre son éclairage historique, l'apport conceptuel de Larry Busbea, se situe dans l'articulation qu'il propose du couple utopie-topologie, considérant que la *topologie* est la nouvelle forme de l'*utopie* formulée par la *prospective*. Il précise :

« Pour les architectes, artistes, et urbanistes dont il est question ici, la topologie était une forme de modélisation de la synthèse entre esthétique et science, aussi bien qu'une solution idéale d'exprimer la diversité et le changement au moyen d'une infrastructure régulière et rationnelle. Elle consistait en la modélisation d'un ensemble de relations (ou une structure) qui établissait la distance entre divers éléments ou leur syntaxe, qu'il s'agisse d'unités dans un système grammatical ou d'une personne placée dans un réseau urbain¹⁷⁵ ».

Il s'appuie en cela largement sur l'ouvrage d'Abraham Moles et d'Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, qu'il considère comme « l'un des plus importants documents de la période, pour comprendre l'utopie topologique¹⁷⁶ ». Son intérêt pour la pensée de ces auteurs est partagé par Georges Teyssot qui cite la même référence¹⁷⁷ dans son ouvrage *A Topology of everyday constellations*¹⁷⁸ paru en 2013. Dans son exploration de la notion de topologie, Georges Teyssot convoque également Michel Foucault. Il revient sur la conférence donnée par le philosophe au Cercle d'Études Architecturales de Paris, le 14 mars 1967, intitulée « Des espaces autres¹⁷⁹ ».

174 Il cite notamment le pamphlet de Georges Elgozy (*Le Bluff du futur*, Calmann-Lévy, 1974) et les critiques d'Henri Lefebvre, dont la position varie légèrement selon les textes. Hors de la France, Busbea souligne les attaques de Reyner Banham à l'endroit de Michel Ragon et de « l'urbanisme spatial » français. (BANHAM, Reyner, *Megastructure. Urban Future of a recent Past*, Thames and Hudson, Londres, 1976, pp.57-58; dans la réédition de Monacelli Press, 2022, pp.63-70).

175 BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p.4.

176 *Ibid.*, p.23. La phrase originale est la suivante: "[...] As soon as the authors attempt to describe such a resolution, their text shifts from scientific inquiry to operative avant-garde manifesto, and one of the most important documents of the period to outline a topological utopia". La traduction du «to» nous a interrogée. Nous avons finalement considéré que l'auteur spécifiait l'intérêt de l'ouvrage de Moles et Rohmer pour son propre travail de mise en évidence de ce qu'il appelle «utopie topologique».

177 «Un labyrinthe, c'est avant tout une partition de l'espace selon des règles de connexion ou d'interdiction dont l'ensemble constitue ce que la mathématique appelle la topologie» in MOLES, Abraham, ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972, p.94. Cité par TEYSSOT, Georges, *Une topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, 336 p., p.193.

178 TEYSSOT, Georges, *A Topology of everyday constellations*, MIT Press, 2013, 360p. Dans ce travail, nous nous basons sur la traduction de l'ouvrage en français par son auteur: *Une topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, 336 p.

179 FOUCAULT, Michel, «Des espaces autres», conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, le 14 mars 1967, Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre 1984, p.46-49; reproduit dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp.1571-1581.

Georges Teyssot explique :

« Dans ce texte fondamental, Foucault annonce l'avènement de "l'époque de l'espace", du temps simultané, d'un monde dispersé formant un réseau et reliant des points. De nos jours, précise-t-il, l'étendue (cartésienne) est remplacée par l'emplacement. Celui-ci se configure par un entrecroisement de lignes, agençant des relations entre des noeuds à travers des séries, des schémas en arbre, des grilles et des treillis. Ce sont tous des éléments d'une "topologie" dont il souligne l'importance à l'ère du "stockage de l'information" et de "la télécommunication"¹⁸⁰ ».

Cet ouvrage de Georges Teyssot¹⁸¹ s'avère également instructif¹⁸² pour la place qu'il accorde aux travaux de Chanéac et Hausermann¹⁸³, qu'il associe à Arthur Quarmby et présente comme des précurseurs (faisant totalement siens les propos que tenait Michel Ragon en 1978¹⁸⁴). Il affirme ainsi :

« En quelque sorte, les intentions d'Hausermann annoncent celles de Peter Cook et Dennis Crompton, publiées sous le concept, plus sexy (et mieux dessiné) de *Plug-in Dwellings* dans la revue *Archigram* en 1965¹⁸⁵ ».

Revenons à l'ouvrage de Larry Busbea, qui accorde également un rôle de premier plan aux travaux des architectes qui nous intéressent spécifiquement dans cette étude. L'historien les qualifie de « rationalistes¹⁸⁶ » (par opposition à d'autres membres du GIAP qu'il présente comme « expressionnistes¹⁸⁷ » à l'instar du

180 TEYSSOT, Georges, *op. cit.*, p.19.

181 TEYSSOT, Georges, «Vers une architecture cyborg», pp.169-208 in *Une topologie du quotidien*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, 336p. Ce chapitre est en réalité une version revue et augmentée d'un article produit pour le Frac Centre : TEYSSOT, Georges, «Architecture de cyborg. L'œuf et le cristal dans les années 1960», in BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures Expérimentales, 1950-2012*, Orléans, Éditions HYX, 2013, pp.33-39.

182 Georges Teyssot dénonce dans cet ouvrage «l'amalgame [...] entre la science, la technique et le capitalisme» qui alimente la «technophobie heideggerienne» de certains «penseurs de gauche». Il leur oppose la figure de Georges Simondon, qui apparaît comme incontournable pour relire la période de la fin des années soixante. TEYSSOT, Georges, *Une topologie du quotidien*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, 336 p. p.31.

183 Il ne cite pas Claude Costy, mais «les collaborateurs de Pascal Hausermann». Teyssot, Georges, *op. cit.*, p.195.

184 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne*, Tome III : Prospective et futurologie, Paris, Casterman, 1978, 437 p.

185 TEYSSOT, Georges, *Une topologie du quotidien*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, 336 p. p.200.

186 BUSBEA, Larry, *op. cit.*, p.172.

187 *Id.*

sculpteur Pierre Székely). Il va même jusqu'à lire l'accrochage de *La Bulle Pirate* (1970) – mise en œuvre par Marcel Lachat à partir d'une technique d'Hausermann sur une idée de Chanéac – comme l'expression en acte de la posture du groupe :

« En un sens, ce projet résume la relation entre le GIAP et la culture officielle du monde du bâtiment – il ne s'agissait pas d'une relation de négation radicale mais de modification, d'augmentation, d'intégration...¹⁸⁸ ».

Larry Busbea conclut son ouvrage en soulignant l'une des raisons de l'achoppement des *prospectifs* : « les projets se sont fossilisés en images pures¹⁸⁹ », alors même que la pensée *topologique* qui les produisait se voulait dynamique et systémique. Cette remarque accrédite l'hypothèse que nous formulions plus haut pour expliquer l'effacement progressif de la prospective dans l'historiographie de la discipline.

Le regard de Larry Busbea, indulgent sans être complaisant, redonne une légitimité au *moment prospectif* comme objet d'étude. Il s'est ainsi avéré fondamental dans la construction de la réflexion présentée dans ce document. Il a aussi permis d'élargir la réflexion sur le contexte historique et le point de bascule vers la post-modernité, pensé par des auteurs comme Marianne DeKoven¹⁹⁰ ou Felicity Scott¹⁹¹. Il nous a également permis de revenir aux textes de Fredric Jameson¹⁹² – que nous avons repéré très tôt dans ce travail, mais dont nous n'avions pas immédiatement mesuré toute l'importance.

188 *Ibid.*, p.119.

189 *Ibid.*, p.191.

190 DEKOVEN, Marianne, *Utopia limited: The Sixties and the emergence of postmodernism*, Duke University Press, 2004, 384 p.

191 SCOTT, Felicity, *Architecture or techno-utopia, Politics after modernism*, MIT Press, 2007, 360 p.

192 JAMESON, Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and others Sciences-fiction*, Verso, 2007, 431 p., et JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992, 461 p.

Une abondante littérature grise

Outre les lectures socles que nous venons de présenter, nous avons constaté l'existence d'une importante littérature grise¹⁹³ produite à partir des années quatre-vingt-dix sur les travaux de Pascal Hausermann¹⁹⁴ – occultant la plupart du temps Claude Costy. Certains retracent l'histoire d'un édifice ou d'un projet : ainsi, Stéphanie Bouron¹⁹⁵ (1992) a consacré son DNAT¹⁹⁶ à la Villa Barreau (Apremont, Savoie), Hervé Céret¹⁹⁷ (2001) a produit un TPFE¹⁹⁸ sur le *Balcon de Belledonne* (Sainte-Marie-du-Mont, Isère), Amélie Laville¹⁹⁹ (2010) a rédigé son mémoire de master en histoire de l'art sur l'habitation de Joël et Claude Unal (Labeaume, Ardèche), Hélène Hoffert²⁰⁰ (2009) et Mailis Favre²⁰¹ (2012) se sont penchées sur l'étude du projet de centre-ville de Douvaine (Haute-Savoie), Delphine Quille²⁰² (2003) et Alexandra Buvignier-Legros²⁰³ (2015) ont examiné le projet du *Motel L'Eau Vive* (Raon-l'Étape, Vosges). Céline Delattre²⁰⁴ (2002) et

193 En l'occurrence, des documents produits par des étudiants ou jeunes diplômés en histoire de l'art comme en architecture, au sein des ENSA et des universités. Le plus ancien document repéré est le mémoire de troisième cycle écrit en 1979 par Alain Cartiser, *Architecture-sculpture*, sous la direction de Jean-Pierre Epron, à l'UPA de Nancy. Nous l'avons écarté de ce corpus, considérant qu'il n'appartient pas à la « vague » identifiée.

194 Force est de constater que Chanéac n'a pas généré autant d'intérêt chez les étudiants, mais il fait tout de même l'objet du mémoire de FERRY, Julie, *Jean-Louis Chanéac, l'architecte insurrectionnel*, Mémoire de Master II en architecture sous la direction de Françoise Fromonot, École d'architecture Paris-La Villette, 2007.

195 BOURON, Stéphanie, *Une Architecture-sculpture. Poésie de la lumière pour Madame Barreau*, DNAT, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Dijon, 1992.

196 Diplôme National d'Arts et Techniques.

197 CERET, Hervé, *La Baleine*, Mémoire de TPFE, EA Grenoble, 2001, 58 p.

198 Travail Personnel de Fin d'Étude délivré dans les écoles d'architecture.

199 LAVILLE, Amélie, *Technique et esthétique du voile de béton : l'auto-construction de Joël Unal*, Mémoire de Master 1 en Histoire de l'Art, sous la direction de Claude Loupiac, 2010, 199 p.

200 HOFFERT, Hélène, *Pascal Hausermann à Douvaine (1971-1977). L'utopie contrariée*, Mémoire de Master Recherche « Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines », École d'architecture de Versailles, 2009, 55 p. Cette étudiante a également proposé un projet de diplôme sur le même sujet : HOFFERT, Hélène, « Restructurer le centre de Douvaine », Projet de TPFE, École d'architecture de Versailles, 2009.

201 FAVRE, Mailis, *Une Épopée prospective à Douvaine*, Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres, Histoire de l'architecture contemporaine, sous la direction de Cyrille Simonnet, Université de Genève, 2012, 53 p.

202 QUILLE, Delphine, *Motel L'Eau vive*, Mémoire de Master 2 en architecture, École d'architecture de Nancy, 2003.

203 BUVIGNIER-LEGROS, Alexandra « Pascal Hausermann et le *Motel L'Eau vive* : une conception d'avant-garde ? », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n°7, 2015, pp.46-53.

204 DELATTRE, Céline, *L'Architecture de Pascal Hausermann et le Mouvement Pop*, Mémoire de TPFE, EA Paris-Belleville, 2002, 171 p.

Mélanie Godefroy²⁰⁵ (2005) s'emploient davantage à retracer la démarche de l'architecte de façon monographique²⁰⁶. Le travail de la première est étroitement lié à la présentation au Centre Pompidou de l'exposition « Les Années Pop²⁰⁷ » qui s'interroge sur l'existence d'une « Architecture Pop ? », présentant des œuvres d'Archigram, d'Hans Hollein, de Walter Pichler, de Ionel Schein, Arthur Quarmby, et de Pascal Hausermann. Cette question est le point de départ de la réflexion de Céline Delattre, qui interroge dans son travail les liens entre le mouvement *Pop art* qui s'intéresse aux représentations de la culture populaire de masse (dont la science-fiction) et l'architecture de Pascal Hausermann. L'étude de Mélanie Godefroy²⁰⁸ s'appuie quant à elle sur le travail de classement et d'inventaire préliminaire du fonds Hausermann, que son auteure a effectué pour le Frac Centre²⁰⁹.

Un regain d'actualité ?

Ces dernières années, la production architecturale de la double-décennie des années soixante et soixante-dix est scrutée avec une attention nouvelle : les objets architecturaux singuliers produits par le couple Hausermann-Costy et Chanéac attirent l'œil et suscitent l'intérêt du grand public. Il est certain que le fait de s'intéresser spécifiquement à une production peut donner l'impression de voir partout des signes de son importance et de sa résonance dans l'actualité : listons ici les principaux éléments qui ont alimenté cette impression – et notre réflexion. Citons tout d'abord le travail de Raphaëlle Saint-Pierre, qui a considérablement contribué à cette mise en lumière, par la publication de nombreux articles dans la

presse spécialisée et de deux ouvrages intitulés *Villas 60-70 en France*²¹⁰ (2013) et *Maisons-Bulles. Architectures organiques des années 1960-1970*²¹¹ (2015). Il en est de même pour l'ensemble des travaux de Julien Donada, dont les films documentaires²¹² et l'ouvrage *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*²¹³ ont permis de redécouvrir des architectes restés en marge de l'histoire de la discipline, particulièrement la figure de Pascal Hausermann, et d'archiver les témoignages de protagonistes aux âges avancés.

Par ailleurs, alors que nous entamons ce travail, s'ouvrait à Genève l'exposition *Structures-sculptures. Architecture et performance à Genève de 1960 à nos jours*²¹⁴ du 22 juin au 30 août 2017. Elle « retraçait l'émergence aux alentours des années soixante, d'expériences à mi-chemin entre la sculpture et l'architecture qui s'ancraient dans une recherche d'auto-construction et d'expérimentation nouvelles de techniques constructives [...]»²¹⁵. L'exposition faisait la part belle aux travaux du couple Hausermann-Costy et de Chanéac, présentant des œuvres originales issues de collections particulières. Nous avons eu la chance de la découvrir accompagnée de Marcel Lachat. Le soir de sa clôture, l'un des commissaires de cette exposition, Paolo Amaldi, interviewait Claude Costy, Marcel Lachat, et Daniel Grataloup sur leurs productions architecturales, assimilées à des « performances ». La même année, une exposition intitulée *Rêve de Lac*, consacrée aux travaux de Chanéac aux abords du lac du Bourget était présentée du 1^{er} juillet au 29 octobre 2017 dans les anciens thermes d'Aix-Les-Bains, alors que la Villa Chanéac était inscrite au titre des Monuments historiques. Quelques mois plus tard, le Forum d'Urbanisme et d'Architecture et la ville de Nice proposaient au 109 une rétrospective de l'ar-

205 GODEFROY, Mélanie, *Pascal Hausermann, architecte : une utopie rationnelle, la rigueur contestataire*, Mémoire en Histoire de l'art sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2006.

206 Notons que Céline Delattre et Mélanie Godefroy étaient toutes deux en lien avec Pascal Hausermann : elles ont multiplié les échanges épistolaires, les entretiens téléphoniques, et même les rencontres avec le principal intéressé, qui vivait alors entre l'Inde et la Suisse. L'influence de ces échanges est d'abord perceptible dans les éléments de langage qu'elles emploient et l'argumentaire qu'elles développent. Elle est aussi lisible dans la manière dont la contribution de Claude Costy est passée sous silence.

207 L'exposition est présentée au Centre Pompidou du 15 mars au 18 juin 2001.

208 En conclusion, l'étudiante souligne un manque de temps, qui ne lui a pas permis d'explorer l'ensemble du fonds d'archives : elle espère prolonger sa contribution par l'établissement d'un catalogue raisonné. Elle évoque en ouverture des directions de recherche complémentaires, parmi lesquelles une exploration des liens entre Pascal Hausermann et Chanéac, notamment autour de l'association *Habitat Evolutif*. Le travail présenté ci-après espère y contribuer.

209 Nos tentatives pour prendre connaissance du travail d'inventaire formulé dans le deuxième tome de cette étude sont restées infructueuses.

210 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Villas 60-70 en France*, Éditions Norma, 320 p., 2013.

211 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-Bulles. Architectures organiques des années 1960-1970*, Éditions du Patrimoine, 2015, 192 p.

212 DONADA, Julien, *La Bulle et l'architecte*, TS Production et Voi Sénart, 2004, 51 mn. ; *La bulle-pirate*, Petit à petit production, 2007, 5'46 mn. ; *Les Visionnaires, une autre histoire de l'architecture*, Petit à petit production, 2013, 71 mn. ; *La Maison Unal*, Les Films d'Ici, 2014, 26 mn.

213 DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Éditions Facteur Humain, Bruxelles, 2010, 110 p.

214 AMALDI, Paolo, FAVRE, Mailis, VIATI-NAVONE, Annalisa, « Structures-sculptures, architecture et performance à Genève de 1960 à nos jours », exposition du 22 juin au 30 août 2017, Bâtiment d'Art Contemporain, Genève.

215 Voir à ce sujet AMALDI, Paolo, « La plastique de l'espace, Architecture, sculpture et performance depuis 1960 », *Synthèse des Arts, Faces*, n° 75, printemps 2019.

chitecte Guy Rottier intitulée *Archives du futur* du 21 décembre 2017 au 30 mars 2018.

Outre ces différentes expositions, qui touchaient de très près ou d'un peu plus loin à notre sujet de recherche, Claude Costy était sollicitée pour témoigner dans un podcast²¹⁶ et une capsule-vidéo²¹⁷ en 2019 et en 2021. La même année, la journaliste Marie Godfrain prenait acte de ce regain d'intérêt pour les édifices en voile de béton bâtis notamment par Chanéac, Claude Costy et Pascal Hausermann²¹⁸ dans le journal *Le Monde*, et interprétait ce phénomène comme « l'effet d'un élan nostalgique pour la décennie 1970 et son architecture libre et humaniste²¹⁹ ».

Problématique et hypothèses de travail : Prospective et/ou Utopie ?

Dans ce contexte et à la suite de nos différentes lectures, nous nous sommes longuement interrogée sur les termes à employer pour désigner les œuvres de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac. Dans le discours élaboré par Michel Ragon, les qualificatifs « fantastiques », « visionnaires » et « prospective » co-existent. L'historienne Roula Matar-Perret s'est livrée à une analyse des termes employés par le critique pour structurer son discours. Si elle relève l'emploi initial des termes « futuristes » et « révolutionnaires » dans les premiers articles qu'il livre pour la revue *Arts*, elle montre aussi l'influence première du « discours de l'architecture fantastique²²⁰ » véhiculé au début des années soixante. Elle note :

« En architecture, la mouvance dite fantastique doit son émergence à l'exposition *Visionary architecture*²²¹ organisée par Arthur Drexler au

216 « Au plastique, le design reconnaissant », *Un monde en plastique, La Série Documentaire*, France Culture, 11 juin 2019.

217 « Pourquoi ne vivons-nous pas dans des maisons bulles ? » Gymnastique, ARTE France, septembre 2021.

218 En 2020, les *Éditions de l'Obsession* lançaient leur revue éponyme, dont le troisième numéro annuel consacrait plusieurs pages à la démarche d'auto-rénovation du *Balcon de Belledonne* (construit en 1966 par Pascal Hausermann et Claude Costy) engagé par ses nouveaux propriétaires, Alice Christophe et Scott Lawrimore.

219 Godfrain, Marie, « Les Maisons-bulles sortent de leurs sphères », *Le Monde*, 26 juin 2020.

220 MATAR-PERRET, Roula, Matar-Perret, Roula, « Vers l'architecture prospective », pp. 221-237, in Jannièrre, Hélène, Leeman, Richard (dir.), Michel Ragon, critique d'art et d'architecture, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311 p., p. 225.

221 DREXLER, Arthur, « *Visionary architecture* », MoMA de New York, 28 septembre au 4 décembre 1960.

MoMA en 1960, et à la publication, la même année, du livre d'Ulrich Conrads et Hans Sperlich, *Phantastische Architektur*²²². L'écho de cet ouvrage, traduit en français en 1962, est amplifié en France par la livraison du numéro 102 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* (juin-juillet 1962) consacré aux *Architectures fantastiques*. Ces deux dernières éditions constituent des références pour Michel Ragon²²³ ».

L'influence de ces documents sur la rédaction de l'ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* (1963) est mise en évidence par l'historienne. Toutefois, si le corpus mobilisé par Michel Ragon dans cet ouvrage emprunte largement à celui de *Phantastische Architektur*, Roula Matar-Perret remarque qu'il n'est pas au service du même projet :

« Là où l'ouvrage de Conrads et Sperlich s'arrête dans le temps, en refusant de se projeter dans l'avenir, le programme de Michel Ragon prend le relais. [...] Là où l'ouvrage de Conrads et Sperlich se consacre seulement à l'échelle du bâtiment, Michel Ragon, tout en intégrant l'architecture, étend sa réflexion à l'échelle de la ville²²⁴ ».

Pour ce faire, la critique s'éloigne du discours « fantastique » pour mobiliser la notion de « prospective » qui se popularise au même moment. Cela ne l'empêchera pas de reconvoquer cette étiquette en 1965, dans l'introduction qu'il formule pour l'ouvrage *Les Visionnaires de l'architecture*²²⁵. Mais son texte intitulé « Après Le Corbusier. Un fantastique technologique²²⁶ » veut clarifier cet usage :

« Une confusion s'opère en effet souvent sous couvert des termes architecture fantastique, architecture visionnaire, architecture prospective. On mélange, et pas toujours involontairement, des visionnaires d'un fantastique gratuit et des visionnaires d'un fantastique prospectif. C'est ainsi que l'exposition *des Architectes visionnaires* à la Bibliothèque de

222 CONRADS, Ulrich, SPERLICH, Hans, *Phantastische Architektur*, Stuttgart, G.Hatje, 1960.

223 MATAR-PERRET, Roula, *op. cit.*, p. 229.

224 *Ibid.*, p. 232.

225 RAGON, Michel, *Les Visionnaires de l'architecture*, Collection Construire le Monde, Paris, Éditions Robert Laffont, 1965, 131p. Michel Ragon est à l'initiative de la publication en tant que directeur de la collection.

226 RAGON, Michel, « Après Le Corbusier. Un fantastique technologique », in *Les Visionnaires de l'architecture*, Collection Construire le Monde, Éditions Robert Laffont, 1965, 131p.

Paris montrait près des projets prospectifs de Boullée et de Ledoux, les projets délirants et surréalisants de Lequeu²²⁷ ».

Les visionnaires dont il s'agit de présenter les travaux dans cet ouvrage – Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont et Nicolas Schöffer – sont évidemment pour le critique ceux « d'un fantastique prospectif » qui cimentera le GIAP.

Plus de dix ans après l'écriture de ce texte, Michel Ragon reprend cet argumentaire dans l'ouverture du troisième volet de son *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes* intitulé *Prospective et futurologie*²²⁸. Il écrit :

« Architecture visionnaire, architecture fantastique, architecture prospective sont en fait des sigles qui recouvrent, un peu au hasard, des œuvres d'intention parfois diamétralement opposées. La confusion qui s'opère ainsi entre les visionnaires d'un fantastique gratuit et les visionnaires d'un fantastique prospectif est d'ailleurs souvent intentionnelle. Elle sert à déconsidérer des recherches purement techniques, en les mêlant à des œuvres uniquement imaginatives. Il faut bien dire que parfois, et cela augmente encore la confusion, on trouve, chez un même visionnaire, de l'architecture, des éléments "fantaisistes" et des éléments constructifs²²⁹ ».

Si le critique n'abandonne pas le qualificatif « fantastique » dans son propre discours, malgré le flou qu'il introduit, c'est parce qu'il ne se résout pas à écarter totalement le « rêve²³⁰ ». Plus loin, il explique :

« La différence entre utopie et prospective, c'est que l'utopie situe son devenir dans l'imaginaire, alors que la prospective donne des lieux et des dates. L'utopie est poétique, la prospective, scientifique. Ou plutôt, la prospective se veut scientifique, alors que la dose de fantaisie qu'elle contient est peut-être en fait son meilleur atout²³¹ ».

227 *Ibid.*, p. 8.

228 RAGON, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Tome 3 : Prospective et futurologie*, Casterman, Paris, 1978, 438 p.

229 *Ibid.*, p. 45.

230 *Ibid.*, p. 17.

231 *Ibid.*, p. 26.

Cette phrase et la nuance qu'elle apporte annonce la manière dont la production défendue par Michel Ragon va être par la suite associée non plus à une démarche scientifique, prospective, pragmatique, mais à une production exploratoire, théorique, et utopique. Ainsi, la notion d'*utopie* est-elle omniprésente dans l'historiographie récente pour qualifier les travaux des architectes associés au GIAP, comme nous l'exposons plus haut. Nous nous questionnons toutefois sur sa pertinence dans le cadre de l'examen des productions de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac. Les trois architectes ont en commun d'avoir construit des édifices et des objets architecturaux qui formulaient, au même titre que leur production graphique et textuelle, leur pensée de l'architecture. Cela les distingue significativement d'une génération d'« architectes sans architectures²³² », qualifiée ainsi par Véronique Patteeuw dans son travail de thèse éponyme – et qui pourrait être appliquée à la majorité des membres du GIAP. Si la condition de non-réalisation de l'œuvre est l'un des critères mis en avant pour délimiter son corpus de thèse par l'historienne Ève Roy²³³, nous proposons que l'inverse – le fait que la production théorique de Chanéac, Hausermann et Costy se concrétise dans des réalisations – justifie de porter un regard différencié sur leur pratique. Notons qu'eux-mêmes souscrivent volontiers à la désignation de « prospective » mais se défendent catégoriquement d'être des faiseurs d'utopie.

Pour résoudre cette question sémantique, il a été nécessaire d'examiner plus spécifiquement la notion d'utopie. Nous livrons ici une forme résumée du cheminement suivi²³⁴ qui reste naturellement partiel et vaut surtout pour les textes et les auteurs qu'il mobilise – et ce qu'ils nous ont permis de formuler par la suite. Le terme *utopie* dérive du nom donné par Thomas More à l'île d'Utopia²³⁵. Il connaît deux étymologies possibles : *ou-topos*, « lieu qui n'est

232 PATTEEUW, Véronique, *Architectes sans architecture : le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l'architecte-intellectuel*. Paris, 1958-1974, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Dominique Rouillard, Université Paris-Est, Université Catholique de Louvain, 2016.

233 ROY, Ève, *Autour d'Archigram, représentations architecturales utopiques et imaginaires en Europe de 1960 à 1975*, Thèse en art et histoire de l'art sous la direction de Claude Massu, Université Aix-Marseille, 2008, 374 p.

234 Ce cheminement a été alimenté par l'enseignement de l'histoire urbaine de Catherine Maumi et par son apport dans le cadre d'une formation doctorale « Territoires en partage » le 31.01.2016, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, UGA.

235 MORE, Thomas, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, 1516.

nulle part» ou *u-topos*, « lieu de bonheur ». Le texte originel de More décrit une société autre, basée sur un système politique réaliste présenté comme idéal, qui se caractérise par une organisation spatiale précise. Son importance réside dans sa formulation en creux d'une analyse intransigeante de la société anglaise du XVI^e siècle. L'utopie est d'abord un commentaire critique du réel, qui se donne pour réaliste. Rapidement, l'architecture donne corps au projet *utopique* : elle en forme une image rationnelle, l'organise dans l'espace et en devient caution. Louis Marin résume : « L'utopie est organisation de l'espace comme texte et discours construit comme espace²³⁶ ».

Dans son histoire récente, la notion prend toutefois des connotations différentes. Lorsque Ernst Bloch s'en saisit en 1918, il la décrit comme « une manière de comprendre l'énigme du présent à partir d'une projection dans le futur²³⁷ ». Une décennie plus tard, Karl Mannheim la présente comme « un programme cohérent d'action, né d'une réflexion qui "transcende la situation immédiate", un programme dont la réalisation "briserait les chaînes" de la société établie²³⁸ ». Chez Ernst Bloch, l'utopie était opératoire, chez Karl Mannheim, elle devient opérationnelle : elle détermine une fin à laquelle arriver autant qu'une marche à suivre. Elle se transforme donc, passant de la description d'un ailleurs probable (dont l'intérêt résidait dans sa dimension critique pour Thomas More²³⁹) à celle d'un futur possible.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'utopie semble perdre peu à peu son rôle de préfiguration. Le conflit qui a ravagé l'Europe a considérablement ébranlé la confiance en l'avenir, qui paraît désormais incertain. Ainsi, en 1947, Simone de Beauvoir considère encore l'utopie comme un « avenir-chose²⁴⁰ » mais si elle produit une *image* du futur, la manière

d'atteindre ce futur est indéterminée (est-il seulement atteignable ?). En 1950, Raymond Ruyer propose qu'elle ne soit rien de plus (ou rien de moins) qu'« un exercice ou jeu sur les possibles latéraux²⁴¹ ».

Au début des années soixante, l'instrumentalisation de l'utopie faite au début du XX^e siècle est dénoncée. Roger Mucchielli affirme que « pour s'assurer d'un ordre stable, homogène et unifié, l'utopie crée donc un homme nouveau, "simplifié", en transformant le multiple, le singulier et le différent, en du même, de l'identique, et du un²⁴² ». Ces arguments alimentent largement la critique de l'architecture et de l'urbanisme fonctionnaliste moderne qui s'élève après la seconde guerre mondiale. Ainsi, « après toutes les barbaries du siècle [...] les mouvements d'avant-garde des années soixante dénoncent sans équivoque la "ville radieuse" promise ou érigée par la reconstruction Européenne²⁴³ ».

En 1965, Françoise Choay opère une classification des modèles urbains dans l'histoire dans l'ouvrage *L'Urbanisme. Utopies et réalités, une anthologie*²⁴⁴. Antoine Picon souligne que cet ouvrage paraît « au milieu des années 1960, au plus fort de l'intérêt suscité par la relecture de l'œuvre de Saint-Simon, Fourier et Owen dans une perspective annonçant les mouvements contestataires de la fin de la décennie²⁴⁵ ». Ce regain d'intérêt des architectes et des urbanistes (comme du public) pour les cités idéales et les utopies du XVIII^e siècle est révélateur : il semble que la discipline s'interroge sur ce qu'elle peut encore apporter à la préfiguration de la société.

En 1967, Jean Servier fait paraître une *Histoire de l'Utopie*²⁴⁶ qu'il conclut par une lecture critique de son époque. Il considère que la science-fiction assure désormais le rôle de produire des images utopiques :

236 MARIN, Louis, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Les Éditions de Minuit, 1973, 357 p., p. 25.

237 MONTENOT, Jean, « Une société sans pensée utopique est-elle concevable? », Sens public, 2003, Citant Bloch, Ernst, *Le Principe Espérance*, Tome 1, Gallimard, 1976, 524 p.

238 MANNHEIM, Karl, *Idéologie et Utopie*, 1929 ; cité par Fishman, Robert, *L'utopie urbaine au XX^e siècle : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Architecture + Recherches, Éditions Pierre Mardaga, Paris, 1979, 223 p., p. 5.

239 Thomas More conclut ainsi son texte par une formule ambiguë : « Je le souhaite plutôt que je ne l'espère ». Voir à ce sujet : HERSANT, Yves, « Je le souhaite plutôt que je ne l'espère ». L'Utopie de Thomas More », Campus Condorcet, 5 octobre 2015 [Vidéo]. Canal-U. Voir www.canal-u.tv/83465, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

240 DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris 1947, p. 165. Joseph Gabel soulignera le risque politique que représente ce qu'il qualifie de « réification de l'avenir » dans *La fausse conscience, essai sur la réification*, Paris, Éditions de Minuit, 1962, 267 p.

241 RUYER, Raymond, *L'utopie et les utopies*, PUF, Paris, 1950, 293 p., p. 9.

242 MUCCHIELLI, Roger, *Le mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960, 322 p., p. 58.

243 BERET, Chantal, BUGARD, Chrystèle, « Introduction » in *Nouvelles de nulle part : utopies urbaines 1789-2000*, Musée de Valence, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 11.

244 CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 348 p.

245 PICON, Antoine, « Les Utopies urbaines, entre crise et renouveau », *La Revue des deux mondes*, avril 2000, pp. 110-117, p. 110.

246 SERVIER, Jean, *Histoire de l'Utopie*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, 396 p.

« Chassé pour un temps par la science triomphante, – le règne de la raison – la vieille angoisse, cette ombre de la nature humaine est revenue, d'autant plus obscure que la lumière évoquée avait été imaginée plus intense. Le monde étrange de la science-fiction a pris naissance dans cette ombre, et s'y est développé avec sa vie propre, parfois terrifiante [...] L'Utopie a poussé un autre rameau, abandonnant les formes buissonnantes du rêve, pour affirmer sa prétention à la certitude : elle est devenue la futurologie [...] Par bien des aspects, les visions des futurologues – version moderne du *meteorologos grec* s'apparente aux utopies : s'attachant au détail de la vie des citoyens, et surtout à l'urbanisme, les images de villes futures, vues avec le fatal recul du temps, paraissent bien naïves [...] Des architectes rêvent qu'ils reprennent le monde des mains malhabiles du créateur, à l'aube d'une nouvelle genèse, et imaginent que les villes de demain seront en forme de corolles, de conques, de nautiles, d'arbres ou d'œufs²⁴⁷ ».

À la fin des années soixante, l'acception généralisée du terme d'*utopie* semble donc être celle de la rêverie et de l'*illusion*. Dans la conclusion de l'ouvrage de Jean Servier, la défiance est de mise :

« L'urbanisme des planificateurs modernes ne semble avoir aucune finalité : urbanisme flottant dans l'espace, villes spatiales, villes verticales plus peuplées que les phalanstères de Fourier, les mots n'effraient plus et les maquettes se succèdent, harmonieuses comme de beaux objets, closes comme la boîte de Pandore sur l'avenir qu'elles préparent. Ainsi, la société de demain risque d'emprunter sa forme à des moules dont nous ne savons pas si l'empreinte sera aussi harmonieuse que la coquille²⁴⁸ ».

Ainsi, alors que les architectes sur lesquels porte cette étude produisent leurs premières recherches, ils ne peuvent que rejeter un adjectif qui non seulement disqualifie mais plus encore jette le soupçon sur leurs travaux.

Nous l'avons vu, la connotation de l'utopie se dégrade progressivement au cours de son histoire contemporaine. Ernst Bloch souligne néanmoins :

« La catégorie de l'Utopique possède donc à côté de son sens habituel et justement dépréciatif, cet autre sens qui, loin d'être nécessairement abstrait ou détourné du monde, est au contraire centralement préoccupé du monde : celui du dépassement de la marche naturelle des événements²⁴⁹ ».

Cette affirmation nous ramène à une phrase de Jean-Louis Violeau que nous avons utilisée pour construire notre projet de thèse :

« L'architecture est catégoriquement réaliste en ce qu'elle n'a jamais que le réel pour objet de désir. Mais elle est tout aussi obstinément irréaliste, animée qu'elle est par le désir de l'impossible. Fonction peut être perverse, donc, peut être heureuse, qui a un nom, la fonction utopique²⁵⁰ ».

Autrement dit, l'architecture, ou plutôt son projet, se situe dans un double rapport au réel : un rapport d'appropriation d'une part, car il veut agir sur le réel ; un rapport d'invention d'autre part, car il vise à réaliser ce qui n'existe pas (encore). Plutôt que de considérer les propositions de Costy, Hausermann et Chanéac comme des *utopies* en elles-mêmes, nous proposons d'examiner la part de cette *fonction utopique* – inhérente à tout projet d'architecture – dans leurs travaux.

La problématique qui sous-tend ce travail est double. Nous nous demandons d'une part en quoi la *fonction utopique* permet aux architectes étudiés de renouveler leur pratique du projet et d'autre part, comment cette *fonction* est-elle opératoire dans leur démarche de recherche. Nous formulons deux hypothèses de travail pour répondre à cette problématique. Nous supposons d'abord que la *fonction utopique de l'architecture* se transforme dans les années soixante pour passer d'une fonction de recherche de l'universel, propre à l'avant-garde moderne, à une fonction d'interrogation et de réappropriation du réel : de l'individuel. En d'autres termes, nous soutenons l'hypothèse que l'idéal égalitaire partagé par les modernes

247 *Ibid.*, pp.374-375.

248 *Ibid.*, p.385.

249 BLOCH, Ernst, *Le Principe Espérance*, Tome 1, Gallimard, 1976, 524 p., p.20.

250 VIOLEAU, Jean-Louis, *L'Utopie et la ville : après la crise, épisodiquement*, Sens & Tonka, Paris, 2013, 109 p., p.108.

au début des années 1920²⁵¹ laisse progressivement place à un idéal libertaire, qui replace l'individu au centre de la réflexion et dont Mai 68 marque l'apogée²⁵². Nous supposons que la transformation de la *fonction utopique* permet à une nouvelle génération de penser en dehors des schémas rationnels qui ont séquencé la conception du réel des architectes et de renouer avec une vision complexe, dynamique et systémique du monde : une pensée *topologique*. Cette nouvelle *fonction utopique* participe ainsi de la *transgression* de la modernité architecturale, dans le double sens d'insubordination et de dépassement, pour refonder une pensée de l'architecture sur la notion d'*environnement*. Il convient de préciser que nous n'entendons pas ici le terme dans son acception contemporaine la plus fréquente, mais dans le sens de l'ensemble des conditions, naturelles autant qu'artificielles, qui entourent l'homme et conditionnent son existence. Soulignons que dans le septième tome de la *Grande Encyclopédie Larousse* qui paraît en 1973, le terme fait l'objet de deux entrées. Le premier article aborde la question sous l'angle de la préservation d'un environnement habitable pour l'homme, distinguant entre environnement-humain, environnement-ressource, et environnement-cadre de vie. Le second article revient sur la notion d'environnement du point de vue des arts, et s'avère plus éclairant pour notre propos. Il précise :

« L'architecture, quand elle n'est pas combinaison de volumes [...] est agencement d'espace [...] et création d'environnement. [...] Aujourd'hui [...] les divers genres traditionnels, peinture, sculpture, architecture, décoration (devenue design) ont perdu leur existence autonome, et, de ces interférences, sont nés des produits artistiques nouveaux : objets, environnements, actions, etc.²⁵³ »

251 Claude Schnaidt cite dans son cours d'*Histoire de l'architecture moderne* cette phrase de Le Corbusier : « Nous avons conduit l'architecture dans la maison, et nous avons quitté les temples et les palais. Et l'ayant conduite dans la maison de tout le monde, nous nous sommes absorbés dans un immense problème : celui de donner à une société nouvelle des maisons adéquates. C'était en somme rechercher [...] l'agencement d'une cellule d'homme non plus provincial ou national, mais la cellule d'un homme de l'époque, cellule équivalente en tout pays, dans le monde entier. » Le Corbusier, « Où en est l'architecture? », *L'architecture vivante*, automne 1927, cité dans SCHNAIDT, Claude, *Histoire de l'architecture moderne, aide-mémoire du cours de première année*, 1981, UP1.

252 « L'utopie radicale se distingue de l'utopie moderne en ce qu'elle n'était pas une fin mais plutôt un moyen de critique » in MIDAL, Alexandra, « Design is fiction », *The Daily Post-Truth*, Conférence à la Faculté des Beaux-Arts de Lisbonne, 30.01.2021.

253 *La Grande encyclopédie, Tome 7, [Désinfection-épigraphie]*, Larousse (Paris), 1973, p.3789 à 4424, p.3996. Disponible sur gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005182, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

La suite de l'article mentionne parmi ces productions nouvelles les « sculptures habitacles²⁵⁴ », mais aussi les recherches de Claude Parent et de Nicolas Schöffer, présentées comme des créateurs d'environnements. L'environnement est ici considéré à l'articulation de ces deux définitions.

Ceci nous amène à notre deuxième hypothèse : la transformation de la *fonction utopique* (que nous posons comme première hypothèse) est une conséquence de la démarche *prospective*. Nous supposons que cette dernière entraîne un changement de statut du projet, dès lors investi d'un rôle d'instrument de recherche emprunté à la démarche scientifique. La *fonction utopique* ne sert plus à déterminer une image réaliste vers laquelle tendre (produire un modèle) mais devient un moyen d'explorer le réel (d'en produire une modélisation). Ce changement majeur donne une importance nouvelle aux hypothèses, au processus, au scénario et à la narration. L'analyse des narrations construites autour des maquettes, des prototypes, des documents graphiques est au cœur de notre travail.

Matériaux de la recherche

L'accessibilité des archives a déterminé certains aspects de la recherche présentée ci-après. Plusieurs facteurs nous ont conduit à revoir nos projections initiales, au premier rang desquels l'impossibilité d'accéder directement aux fonds Hausermann²⁵⁵ et Chanéac²⁵⁶ conservés au Frac Centre. Les sources primaires que nous imaginions placer au cœur de l'analyse n'étaient tout simplement pas consultables. En effet, un Frac n'a pas vocation à être ou à devenir un lieu de consultation d'archives : face à l'importance des fonds considérés, une consultation approfondie aurait nécessité la mobilisation à plein temps, sur plusieurs jours, du personnel du Frac Centre dont les missions résident ailleurs²⁵⁷. Les conditions de notre

254 *La Grande encyclopédie, Tome 7, [Désinfection-épigraphie]*, Larousse (Paris), 1973, p.3789 à 4424, p.3997. Disponible sur gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005182, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

255 Le fonds Hausermann compte « 2415 œuvres, dont 10 maquettes, 2198 dessins, 151 lots d'archives ». DAMANI, Abdelkader, « La collection du Frac Centre-Val de Loire », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, 2020, p.12.

256 Le fonds Chanéac compte « 1129 œuvres, dont 1 prototype, 20 maquettes, 1030 dessins, 47 lots d'archives ». DAMANI, Abdelkader, « La collection du Frac Centre-Val de Loire », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, 2020, p.12.

257 Au moment où nous faisons notre demande, la structure changeait de direction et engageait ses forces vives dans la création d'une Biennale d'art et d'architecture. Les deux premières éditions de cet événement ont eu lieu en 2017 et 2019.

accueil n'étant pas réunies, nous avons dû nous contenter d'un aperçu numérique des collections via l'inventaire du Frac Centre disponible sur son site internet. Rapidement toutefois, cette vitrine partielle montrait ses limites²⁵⁸ et son examen approfondi faisait apparaître certaines approximations.

Fort heureusement pour notre recherche – et aussi peu conventionnel que soit ce procédé – Pascal Hausermann avait en sa possession des copies numérisées de certains documents versés au Frac Centre. Il transmettait volontiers ce « dossier » à qui en faisait la demande. Ainsi, Bruno Tourmen, ancien co-proprétaire du *Motel L'Eau vive*, a partagé à son tour cette ressource²⁵⁹ qui s'est avérée extrêmement précieuse – même si elle ne pouvait en rien rivaliser avec l'exhaustivité des réserves du Frac Centre, ni remplacer le contact avec les œuvres originales.

Notons que certains documents confiés au Frac Centre par Pascal Hausermann en son nom ont été en réalité co-produits avec Claude Costy, qui n'avait pas été informée du dépôt de ces archives. Elle a pour sa part fait le choix de transmettre les documents restants en sa possession au Centre Pompidou²⁶⁰, ce qui a un temps perturbé la lecture de la production commune du couple. Ce premier dépôt s'est enrichi des compléments provenant des archives de l'Association Arts et Culture de Douvaine (AACD/GS) par l'intercession de l'historienne de l'art Mailis Favre²⁶¹. La collection du Centre Pompidou a encore été augmentée par l'achat, en 2014, d'un ensemble de quatre-vingt-six dessins de Patrick Le Merdy portant sur des projets menés en collaboration avec Pascal Hausermann²⁶².

.....
258 La résolution des documents numérisés n'est pas suffisante pour les examiner correctement. Dans le cadre de l'exposition *Conquêtes spatiales* que nous avons préparée au sein du CAUE de Haute-Savoie (2020), la collaboration avec le Frac a été plus simple : nous avons réussi à obtenir des versions en haute définition de certains documents exploitables pour la thèse.

.....
259 Ce fonds contenait également des documents textes numériques, dont des éléments de nature à alimenter la biographie de Pascal Hausermann, mais aussi un récit autobiographique : Hausermann, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p.

.....
260 En 2015, Claude Costy procède à un don au Centre Pompidou composé des projets suivants : *L'École enfantine de Douvaine*, *La Ruine*, *la Villa-Atelier Unal*, *la Maison Cavy* et un *Projet pour un deux pièces en voile de béton* projeté. Voir l'inventaire : www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/ceXBM58, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

.....
261 Deux nouveaux dépôts ont été effectués : des calques préparatoires dessinés par Claude Costy pour le projet pour la ville de Douvaine (dépôt en 2012), puis la maquette de la *Maison Novéry* (dépôt en 2017).

.....
262 Nous avons consulté ces documents originaux au Centre Pompidou, accompagnée d'Olivier Cinqualbre, en 2018. Il s'agissait de deux ensembles de documents : l'un concernant les projets pour la ville de Douvaine et l'autre concernant le projet des Domobiles.

Pour ce qui concerne Chanéac, le sujet fut également délicat. Lors de la donation du fonds, opérée par son épouse, les archives furent divisées en deux lots : d'un côté, des dessins « exposables » dont les caractéristiques esthétiques et le statut de document original ont intéressé le Frac Centre ; de l'autre les esquisses jugées moins importantes et les documents liés à la vie de l'agence (book, administration, carnets, correspondance...) conservés aux Archives Départementales de Savoie. Ainsi, le nécessaire travail de sauvegarde entrepris par ce Frac ne va pas sans soulever quelques interrogations sur la lisibilité des œuvres²⁶³. S'il ne s'agit pas ici de juger de la pertinence des critères qui ont fondé le « découpage » – nous n'en avons d'ailleurs pas connaissance – nous n'avons pu que constater que la scission du fonds compliquait considérablement la compréhension de l'œuvre de Chanéac : on retrouve par exemple aux Archives Départementales de Savoie des séries de croquis préparatoires particulièrement importantes pour comprendre la genèse de certains projets dont les planches sont conservées au Frac Centre. Pour ne rien arranger, l'accès au fonds conservé par les Archives départementales de Savoie a été extrêmement limité. En effet, bien qu'il ait été déposé par Nelly Chanéac en 2012, il était toujours en cours de classement lorsque nous avons pu enfin y accéder (à deux reprises) en 2019 – non sans de longues négociations²⁶⁴. Enfin, l'Institut Français d'Architecture conservait un *portfolio*, envoyé par Chanéac à la demande du ministère de l'Urbanisme et conservé dans les *Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme* (DAU)²⁶⁵, qui a fourni des informations considérables.

Finalement, les archives les plus facilement accessibles étaient les moins identifiées a priori. Nous pensons en premier lieu aux documents conservés par les collectivités comme Douvaine (Haute-Savoie), où les archives municipales disposent de séries de tirages relatif au projet de *Centre évolutif* conduit par les architectes

.....
263 « Souvent considérés comme des documents d'archives, les plans issus de ces donations obtiennent pour partie d'entre eux, le statut d'œuvre d'art en entrant dans la collection du Frac Centre. Tandis que d'autres conservent leur statut documentaire. Selon quels fondements scientifiques cette répartition s'effectue-t-elle? » se demandait ainsi Emmanuel Bosca en 2013, alors qu'il était chargé des collections du Frac. Voir Bosca, Emmanuel, « La régie des œuvres au Frac Centre : conserver et diffuser l'art contemporain », Médiation culturelle et pratiques de l'exposition, Tours, Université François-Rabelais, 3-4 octobre 2013.

.....
264 Il s'agit du Fonds 35 J, conservé aux Archives Départementales de Savoie. Lors de nos premières visites aux archives, en 2019, le classement du fonds Chanéac n'était pas terminé. Cela explique la réticence des conservateurs à nous laisser accéder aux documents, et l'absence de cotation définitive dans nos renvois.

.....
265 [133 lfa] [DAU-0-CHANE.Chanéac:Rey,Jean-Louis]dossiers: Dossier 133 lfa 59/1, 59/2, 59/3.

étudiés, notamment les plans d'exécution de l'*École infantine* ou de la *Salle polyvalente*. À ces documents graphiques s'ajoutent des éléments de littérature grise, des comptes-rendus de conseils municipaux ou de réunion de chantier qui apportent des précisions supplémentaires sur le déroulement chronologique du projet. À Ponsas (Drôme), les archives municipales conservent le permis de construire de l'*Atelier Palègre* construit pour les potiers Suzy et Jean-Paul Brunet en 1971 par le couple Hausermann-Costy. À Aix-les-Bains (Savoie), le service de l'inventaire de la ville archive notamment le permis de construire de la *Villa Chanéac* (1974). Outre ces archives publiques, mentionnons en second lieu les fonds privés détenus par des particuliers soucieux de transmettre et de partager leurs documents et leurs histoires. Nelly Chanéac nous a généreusement ouvert les portes de son habitation personnelle, réalisée par son mari sur les hauteurs d'Aix-Les-Bains et dont le sous-sol renfermait une collection privée, les carnets de notes de l'architecte, ainsi que des copies de certains dossiers déposés aux archives départementales de Savoie. Claude Costy nous a ouvert sa bibliothèque et de rares archives personnelles. Citons aussi les documents épars partagés par Marcel Lachat (tirages de plans, coupures de presse), Suzy Brunet (photographies de chantier), Daniel Telmont (photographies de chantier, coupures de presse), Claude Unal (photographies de chantier, édition originale de l'ouvrage de Joël Unal), Alain Ménard (tirages de plans, ouvrages originaux, maquettes), Jean Nicoulaud (photographies de chantier). Les explorations de ces fonds se sont enrichies des récits de leurs détenteurs, dont certains ont été captés et retranscrits dans le volume de cette thèse consacré aux annexes. Citons enfin l'*Association Art et Culture de Douvaine*, dépositaire du fonds Jacques Miguet, ancien maire, qui a également été une ressource précieuse.

Les difficultés initiales d'accès aux fonds nous ont amenée à diversifier nos sources. Notre intérêt grandissant pour le Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) nous a poussée à explorer dans un second temps le fonds du critique Michel Ragon conservé aux Archives Internationales de la Critique d'Art de Rennes. Ce travail a permis une avancée significative avec la découverte de documents, de correspondances et de textes inédits. Ce fonds, qui était identifié au départ comme une ressource secondaire, s'est révélé central dans la construction de notre pensée.

Nous avons également dépouillé plusieurs fonds d'archives conservés par la Bibliothèque Kandinsky. En premier lieu, celui du couple de photographes Pierre Joly et Véra Cardot²⁶⁶ – qui ont documenté les chantiers et réalisations du couple Hausermann-Costy et de Chanéac. En second lieu celui de Georges Patrix²⁶⁷, esthéticien industriel et secrétaire du GIAP, qui nous a permis de reconstituer précisément l'histoire du groupe. Nous avons notamment pu accéder aux enregistrements sonores des conférences des membres du GIAP. Nous avons retranscrit dans en annexes ces documents majeurs, qui nous semblent pouvoir alimenter de futures recherches. En outre, certains documents conservés dans le fonds Paul Maymont²⁶⁸ ont apporté des éclairages complémentaires à la recherche.

Les nombreuses archives audiovisuelles conservées par l'INA et la Radiotélévision Suisse (RTS) ont constitué un matériau particulièrement intéressant pour cerner d'une part la teneur du débat architectural de l'époque, et d'autre part pour analyser le discours propre de ces architectes. Nous pensons ici notamment au documentaire de Raoul Sangla, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*²⁶⁹ de 1969, dans lequel Chanéac présente sa *Ville cratère*, et au documentaire *Pascal Hausermann en personne*²⁷⁰, tourné par la Radiotélévision Suisse (RTS) en 1974. La liste des documents visionnés et recensés est disponible dans les annexes. Certains y sont également retranscrits.

Enfin, nous avons dépouillé un certain nombre de revues, tentant d'atteindre une forme d'exhaustivité des articles qui présentaient les travaux des architectes étudiés pendant notre période d'intérêt, au premier rang desquelles figurait *L'Architecture d'aujourd'hui* et la revue belge *Neuf*, parue aux éditions SOCOREMA

.....
266 Voir la liste des dossiers consultés dans le fonds Cardot-Joly dans la section Sources en fin de volume.

.....
267 Nous avons consulté le dossier documentaire [DPATR1] et des dossiers du fonds Patrix [PAT1-89] notamment les enregistrements sonores des conférences du G.I.A.P de 1967 [BS 1423 - 1429] retranscrites en annexes et les documents relatifs à son activité de secrétaire du G.I.A.P. [PAT 81] à [PAT 85].

.....
268 MAYM 1-23 et tout particulièrement MAYM-9 [Groupe International d'Architecture Prospective].

.....
269 SANGLA, Raoul, « Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale », 21.11.1969, 76 min, ORTF – Archives de l'INA.

.....
270 GILLIOZ, Roger, *En personne. Pascal Hausermann*, 28 octobre 1974, Archives RTS.

entre 1965 et 2003²⁷¹. Nous avons également dépouillé la revue *Arts*, à la recherche des articles de Michel Ragon. La liste de des publications consultées est précisée dans les annexes.

Méthodologie

La visite de terrain a été un préalable. Il nous semblait que les espaces complexes créés par Chanéac, Hausermann et Costy nécessitaient d'être expérimentés physiquement pour être compris. Face à la quantité d'édifices, à leur dispersion géographique, et conformément aux orientations initiales du CAUE de Haute-Savoie, nous avons favorisé l'exploration des projets situés en région Auvergne-Rhône-Alpes. Parmi les œuvres de Pascal Hausermann et Claude Costy subsistantes, nous avons visité

[O.12] *La Ruine et la JH70* (Minzier, Haute-Savoie), le

[O.13] *Balcon de Belledonne* (Sainte-Marie-du-Mont, Isère), la

[O.14] *Villa Barreau* (Apremont, Savoie), les reliefs du

[O.15-17] *centre de Douvaine* (Haute-Savoie),

[O.18] *l'Atelier Palègre* (Ponsas, Drôme) et la *Maison Unal* (Labeaume, Ardèche). Nous nous sommes également rendue sur le site de la *Permanence médicale de Cornavin* (Genève, Suisse). Pour ce qui concerne la production de Chanéac, nous

[O.20] avons visité sa *maison familiale* (Aix-les-Bains, Savoie), *l'Atelier des Triangles* (Brison-Saint-Innocent, Savoie), la *Maison Buet* (Cléry, Savoie) et la *Maison Bress* (Annecy-le-Vieux, Haute-Savoie). Nous sommes enfin allée à la rencontre de Marcel Lachat, qui conserve la *Bulle pirate* (1970) chez lui, à Troinex (Suisse). La photographie a été employée systématiquement comme un outil de relevé et de mémoire des lieux.

À partir de ces expériences et d'un long travail exploratoire, non sans difficulté, nous avons dégagé un corpus restreint de projets principaux qui étayent notre analyse. Notre travail ne vise en effet aucunement une approche exhaustive des travaux et des expérimentations de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac. Nous avons procédé par élimination, et fait le choix de nous concentrer sur l'analyse de projets qui nous semblaient alimenter la construction de pensées de l'architecture cohérentes et systémiques que nous nous donnions à étudier. Nous avons de fait exclu de notre corpus principal les habitations que les architectes ont réalisé pour eux même – *La Ruine et la Villa Chanéac*, con-

sidérant qu'il s'agissait là de cas particuliers. La même logique nous a conduit à écarter les « espaces autres²⁷² » produits par les architectes. L'expression est prononcée par Michel Foucault lors d'une conférence au Centre d'Études Architecturales en 1967, dans laquelle il forge le concept d'*hétérotopie*. Le philosophe présente les hétérotopies comme des espaces situés, réels, mais qui, fonctionnant avec leurs propres règles, se placent hors de la société. Michel Foucault évoque notamment « des hétérotopies qui sont liées [...] au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire et ceci, sur le mode de la fête²⁷³ ». L'avènement progressif d'une société de consommation et d'une civilisation des loisirs²⁷⁴ offre en effet à Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy de nombreuses opportunités de réaliser, presque sans compromis, des projets pour lequel l'expérimentation et l'invention sont permises, et l'expression architecturale se doit d'être singulière et surprenante. De nombreux travaux montrent comment la période de croissance des années soixante génère l'invention de nouvelles typologies et de nouveaux espaces uniquement dédiés aux loisirs. La conception de tels espaces implique une mise en œuvre immédiate, instantanée des idées pour produire un effet de nouveauté attractif. Entre 1966 et 1968, le couple Hausermann-Costy étudie ainsi dix projets d'hôtels, de club et de restaurants. Parmi leurs réalisations les plus marquantes, le *Balcon de Belledonne* (1966) construit à Sainte-Marie-du-Mont en Isère, le *Club Tekki* (1966) à Paris, et le *Motel L'Eau vive* (1967) à Raon-l'Étape dans les Vosges. Sur la même période, Chanéac travaille quant à lui à plusieurs commandes de résidences touristiques en montagne (notamment l'immeuble *Le Portillo* et l'immeuble *Rochebrune*, à Valloire, à partir de 1965 ; *L'hôtel du Chalet de la Loze* à Courchevel, en 1967 ; un village vacances en Corse, en 1967). Si riches que soient ces projets, nous les avons écartés de notre corpus principal – considérant qu'ils étaient de fait l'expression de situations extraordinaires. Ils sont néanmoins convoqués ponctuellement, en contrepoint de notre corpus principal, pour le mettre en perspective.

272 FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, le 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p.46-49.

273 *Ibid.*, p.47.

274 DUMAZEDIER, Joffre, *Vers une civilisation des loisirs ?*, Éditions du Seuil, 1962, 320 p.

271 Selon le recensement dressé par les Archives d'Architecture Moderne (AAM) – aujourd'hui Centre International pour la Ville et l'Architecture (CIVA) de Bruxelles – dont la collection est incomplète.

Parmi les projets retenus, qui font l'objet de commentaires et d'analyses approfondies, nous avons sélectionné les projets les *mieux* documentés (informés par une diversité de médiums) et dont la production s'inscrivait à l'intérieur du *moment prospectif* que nous avons délimité plus tôt : entre 1958 et 1978 (cf. *Tableau ci-dessous*).

Pour éprouver nos hypothèses, nous considérons des ensembles d'éléments élaborés par les architectes (plans, dessins, photographies, photomontages, maquettes, mais aussi édifices et discours...) pour un même projet. Nous supposons que cette lecture croisée de différentes représentations architecturales et de différents documents permet de dégager les éléments invariants, récurrents, qui structurent l'imaginaire des architectes étudiés. Cette méthodologie croise donc l'analyse graphique des productions dites « de papier », l'analyse textuelle des discours oraux et écrits portés par les architectes eux-mêmes sur les projets, et l'analyse des édifices bâtis – lorsqu'ils existent.

L'analyse de l'iconographie

Dans *L'Analyse des images*, Laurent Gervereau énonce :

« L'architecture, cas particulier des objets en trois dimensions, soulève des questions qui lui sont propres. En effet, il existe plusieurs manières de se confronter à l'architecture : *l'analyse de ses plans, l'analyse d'un dessin, l'analyse d'une photo de la réalisation*. L'analyse du plan [...] suppose d'interpréter un code conventionnel. Comme pour d'autres formes, elle peut comporter une *évaluation fonctionnelle* (conformité du plan, réussite de son tracé, viabilité du projet). Celle du dessin, en gardant ses caractéristiques propres, s'écartèle entre la symbolique du plan ou le rendu volumétrique de la photo. L'analyse de la photo rejoint, bien sûr, l'analyse de toutes les photographies. Mais elle pose avec une acuité particulière la question de *l'angle de vue*. L'analyste, cependant, n'est censé se pencher que sur ce qu'il a sous

Corpus des projets analysés – L'encadré correspond à la période d'activité de l'association *Habitat Évolutif*

Les édifices détruits ou disparus sont barrés

Pascal Hausermann	Claude Costy	Chanéac			
Désignation du projet			Dates	Localisation(s) (le cas échéant)	
			1958-1959	Grilly (Ain)	
		Cellules polyvalentes	1958-1966	Saint Pierre d'Albigny, la Ravoire	
			1960-1961	Pougny (Ain)	
		Aixila	1963-1968	–	
		Villes cratères	1963-1969	–	
		Pavillon type / Maisons coquillages	1966-1967	Orléans (Loiret)	
		Cellules Novéry	1963	Minzier (Haute-Savoie)	
		Manifeste de l'Architecture insurrectionnelle	1968		
		JH70	1967-1970?	Anney; Minzier (Haute-Savoie)	
		Jeu de construction	1966-1970	–	
		Magasin Transit I	1970	Chatillon en Michaille (Ain)	
		Stage de Saint-Péray	1970	Saint-Péray (Ardèche)	
		Concours Beaubourg	1971	–	
		Domobiles	Cellules amphores	1972-1974	–
		Centre-Ville de Douvaine dont :	1971-1978		
		POS	1972-1974		
		École Infantine	1975-1978		
		Salle Polyvalente	1972		
		Permanence Cornavin	1972-1973	Genève (Suisse)	

les yeux. Il ne doit pas reconstituer tout ce qu'on ne lui montre pas, c'est-à-dire l'ensemble des développements architectoniques. Mais il lui faut également déterminer pourquoi l'architecture est ainsi représentée, quelles intentions du photographe sont ainsi révélées, quelles compositions plastiques sont surlignées. De la même manière, le choix du plan n'est pas innocent : plan vertical, plan horizontal, plus ou moins haut degré d'abstraction, chaque choix détermine un regard du spectateur et révèle quel type de spectateur est sollicité²⁷⁵».

Ces recommandations en tête, nous avons sondé les archives des architectes, constituées d'une profusion d'images. Nous avons d'abord établi une typologie des images disponibles pour chaque projet —actualisant celle proposée par Laurent Gervereau. Puis nous avons tenté de comprendre leur rôle et leur statut dans un processus de concrétisation de l'idée vers le réel. Nous ne considérons ainsi notre corpus pas seulement comme un « ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images²⁷⁶ » — pour reprendre la formule que Maxime Boidy emprunte lui-même à Guy

Debord pour caractériser l'approche proposée par les études visuelles²⁷⁷ (cf. *Tableau ci-dessous*).

« L'image, parce qu'[...] elle provoque directement adhésion, répulsion, passion ou consommation indifférente, réclame une vigilance accrue²⁷⁸ », affirme Laurent Gervereau. Cette affirmation semble particulièrement juste tant les qualités graphiques et esthétiques des dessins et des plans de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac et leur pouvoir de fascination sont grands. Pour établir une juste distance critique vis-à-vis des objets analysés, Laurent Gervereau préconise de mettre en place une grille de lecture systématique, s'articulant autour de trois points : « [...] la description, l'évocation du contexte, l'interprétation. [...] La description s'inspirerait davantage des méthodes de l'historien de l'art, l'évocation du contexte de celles de l'historien et, enfin, l'analyse, de celles du sémiologue²⁷⁹ ».

Sans qu'elles ne prennent dans notre travail la forme d'une réelle grille, ces trois manières de caractériser et d'approcher les images sont restées présentes à notre esprit.

Typologie de l'image	Fonction de l'image	Statut de l'image
Schémas d'intention	Expliquer	Invention
Dessins préparatoires (croquis, calques...)	Expliquer	Invention
Plans de composition	Décrire	Préfiguration
Plan d'exécution	Décrire	Préfiguration
Documents techniques	Décrire	Préfiguration
Photographies de maquettes	Expliquer / montrer	Préfiguration
Photomontages	Expliquer / montrer	Préfiguration
Photographies de chantier / de fabrication / de montage	Montrer / Témoigner	Transformation
Photographie des édifices — prototypes (Par les architectes)	Montrer / Témoigner	Réalisation
Photographie des édifices — prototypes (Par des photographes)	Montrer / Témoigner	Réalisation

275 GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, La Découverte, Paris, 2020, pp.91-93.

276 DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

277 BOIDY, Maxime, *Les Études visuelles*, Presses universitaires de Vincennes, 2017, 182 p.

278 GERVEREAU, Laurent, *op. cit.*, p.162.

279 *Id.*

L'analyse des discours

Outre l'architecture édiflée et l'architecture représentée, considérées dans ce travail comme des discours *par* l'architecture, nous analysons également des discours *sur* l'architecture formulés par Chanéac, Hausermann, et Costy. Force est de reconnaître que notre formation d'architecte nous a moins bien outillée sur ce point.

Nous avons privilégié l'analyse des discours argumentatifs²⁸⁰ – qui énoncent une pensée de l'architecture dans le but de l'exposer, de la défendre publiquement, voire d'en convaincre l'opinion – formulés par les architectes eux-mêmes au moment où cette pensée structure leur pratique. Nous avons ainsi constitué un corpus rassemblant des textes et des archives audio-visuelles. Les textes analysés proviennent des archives des architectes et d'un travail de dépouillement des revues et les publications architecturales²⁸¹. Nous avons convoqué et cité assez longuement certains documents, considérant que l'analyse de leur structure renseignait sur la construction de la pensée des architectes étudiés. Distinguons, dans la production commune de Pascal Hausermann et de Claude Costy, un objet discursif particulièrement stimulant : la série de trois fascicules intitulés *Construire*²⁸², *Habiter*²⁸³, et *Organiser*²⁸⁴. Ces documents, articulant textes et dessins pédagogiques, ont été le support d'un examen approfondi, croisant les outils de l'analyse d'image et de l'analyse du discours. Pour ce qui concerne les archives audio-visuelles, un travail de repérage, d'écoute et de visionnage a fait place à un long et fastidieux travail de retranscription, incontournable pour pouvoir extraire et dégager les idées pertinentes mises en exergue dans notre travail²⁸⁵. L'intérêt de ce type d'archives (par rapport aux entretiens retranscrits dans

des revues, par exemple) est qu'elles garantissent une expression fidèle, sans déformation ou presque²⁸⁶, des propos tenus par les architectes. Par ailleurs, le discours porté par Michel Ragon, principalement dans ses publications mais aussi dans certaines interventions télévisées et radiophoniques entre 1958 et 1978, est également mobilisé ponctuellement en contrepoint des discours des architectes.

Nous avons ensuite considéré comme des sources secondaires les éléments dont la production était postérieure à celle de l'architecture examinée. Ainsi, le manuscrit de l'ouvrage *Architecture interdite*²⁸⁷ laissé inachevé par Chanéac en 1981, écrit après la fin de sa *période prospective*, n'est pas étudié comme une source primaire dans notre travail. Il s'agit en effet d'un commentaire distancié issu d'une démarche réflexive, dans lequel Chanéac formule notamment l'« auto-critique de la prospective²⁸⁸ ». Néanmoins, ce document est précieux pour confirmer ou infirmer certaines hypothèses. Il en va de même pour *l'Avènement du prolétariat*²⁸⁹, un récit autobiographique non-publié, rédigé par Pascal Hausermann. Cette distinction est encore valable pour les propos recueillis par le réalisateur et documentariste Julien Donada²⁹⁰, comme pour les entretiens²⁹¹ que nous avons menés avec les protagonistes de cette période – au premier rang desquels Claude Costy. Ces derniers nous ont livré des informations de nature à préciser (ou à requestionner parfois) certains points de cette histoire récente. Nous l'évoquons au début de cette introduction : sont également considérées comme sources secondaires les écrits et productions du Frac Centre. Nous

286 Le montage est toujours une forme d'interprétation du discours.

287 Le manuscrit paraît de façon posthume aux *Éditions du Linteau* en 2005, grâce à Bernard Marrey et Dominique Amouroux. Ce dernier a réalisé un travail de correction et de reformulation du texte original, précisé dans un avertissement au début de l'ouvrage. Chanéac, Jean-Louis, *Éditions du Linteau, Architecture interdite*, Paris, 2005, 213 p. [texte original 1980].

288 CHANÉAC, Jean-Louis, « Chapitre X : Autocritique de la prospective », pp.113-120, in *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p.

289 Ce document faisait partie du dossier d'archives de Pascal Hausermann transmis par Bruno Tourmen en 2017. Il a été rédigé entre le 17 mai et le 2 juillet 2010. Il convient de considérer son contenu avec précaution, car il s'agit d'une version numérique non stable (format word) qui aurait pu faire l'objet de modifications ultérieures. Nous citons donc avec parcimonie ce document, sous la forme suivante : HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p.

290 Voir la liste des documents consultés dans la bibliographie précisée en fin de volume.

291 Certains entretiens – ceux qui ont pu avoir lieu dans un cadre structuré par une grille d'entretien – ont été retranscrits en annexes afin de participer à la constitution de nouvelles archives, quand le caractère informel des autres nous a conduit à ne pas en produire de transcription. Nous n'avons pas pu rencontrer Michel Ragon, déjà malade au moment où nous commençons notre étude.

280 BOISSINOT, Alain, *Les textes argumentatifs*, « Didactiques », CRDP de l'académie de Toulouse, 1992. Voir aussi BOISSINOT, Alain, *Argumentation et littérature dans l'enseignement du français : vers une nouvelle rhétorique*, Thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jean Verrier, 1999, Université Paris 8.

281 Voir la bibliographie.

282 COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Construire*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

283 COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Habiter*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

284 COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Organiser*, Anney Jazz Action, 1975.

285 Voir la liste des documents audiovisuels explorés en annexes.

veillons, lorsque nous mobilisons ces sources primaires ou secondaires, à en proposer une approche descriptive (qui remet en contexte l'énoncé, informe sur sa structuration et son contenu) avant d'en proposer une lecture critique et contextualisée.

Si nous venons de distinguer l'analyse des images de l'analyse des discours pour des raisons de clarté de notre exposé, nous sommes sensibles à l'approche formulée par William Mitchell dans l'ouvrage *Iconologie : Image, texte, idéologie*²⁹² et tentons de nous inscrire dans un travail d'interrogation des images toujours en rapport avec les textes et les discours qui les entourent.

Plan de la thèse

L'analyse du *moment prospectif* et de sa traduction dans les œuvres de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac est développée en quatre parties. Si leurs intitulés induisent une idée de progression, précisons que cette dernière n'est pas strictement chronologique.

La première partie, *Expérimentations. Du prototype à la projection*, entend expliciter l'importance de la démarche scientifique dans la structuration de la pensée architecturale de ces jeunes architectes, perceptible dans le renouvellement de leurs outils de conception et de représentation du projet. L'analyse se base notamment sur l'importance centrale et nouvelle du prototype comme objet énonciateur et démonstrateur. Nous examinons la mise en scène de sa fabrication (la description des procédés techniques mis en œuvre, les photographies des étapes de sa fabrication) comme la fabrication de sa mise en scène (par le biais de la photographie et du photomontage, notamment).

La deuxième partie, *Émulation. De la projection à la prospective*, porte sur la manière dont les projections qu'ils élaborent se font le support d'un propos théorique, puis réapproprié par les architectes eux-mêmes. Nous analysons dans cette partie comment ils adhèrent à la critique construite principalement par Michel Ragon autour de leurs travaux, et la manière dont ils s'emparent à leur tour de la notion de *prospectif* pour formuler un discours sur leurs œuvres

et se positionner au cœur d'un débat sur l'avenir de l'architecture et de l'urbanisme.

La troisième partie, *Normalisation. De la prospective à la prospection*, revient sur la manière dont les architectes espèrent un changement de *paradigme* architectural, qui aboutirait à *normaliser* leurs conceptions (les ériger en *science normale*²⁹³). Elle décrit la manière dont ils entament un travail de prospection auprès des industriels comme d'éventuels clients pour créer les moyens de production de l'architecture qu'ils appellent de leurs vœux. L'analyse se concentre sur les documents créés par les architectes spécifiquement à des fins de communication de leurs idées, dans le cadre de cette prospection.

La quatrième partie, *Réalisations. De la prospection à la production*, s'intéresse aux occasions que les architectes étudiés ont eu de concrétiser leurs recherches à l'occasion de certaines commandes singulières. Dans cette partie, nous considérons l'ensemble des documents directement liés à la réalisation des projets (permis de construire, plan d'exécution, de ferrailage...) et apportons une attention particulière à la documentation du chantier (notamment les photographies prises par les architectes, mais aussi les comptes-rendus et courriers relatant son déroulement...). Il ne s'agit pas tant de mesurer les écarts, évidents, inévitables, entre les représentations et la réalisation, que d'éclairer les circonstances qui ont permis à cette architecture d'advenir.

292 MITCHELL, W.J.T., *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p. [É.O. 1986].

293 KUHN, Thomas, *La Structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Paris, 1972, 247 p. [É.O. 1962].

« Si les architectes ne pensent pas, dès aujourd'hui, l'industrialisation du bâtiment, elle se fera sans eux et on les verra essayer désespérément d'y adapter leurs conceptions architectoniques. Quand les nouvelles techniques naîtront, elles seront déjà architecture ou elles ne seront que des structures économiques qui engendreront des monstres d'uniformité. [...] L'architecture industrialisée ne sera pas que la répétition obsédante d'éléments standards si les conceptions traditionnelles sont abandonnées pour une expression architecturale nouvelle, en accord total avec la technique et les impératifs économiques et sociaux de l'époque²⁹⁴ ».

Partie 1

Expérimentations. Du prototype à la projection

Introduction de la partie 1

Jean-Louis Rey, dit Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy débutent leurs activités professionnelles à l'aube des années soixante. Formés et installés loin de Paris et du système des Beaux-Arts, ils développent leurs postures de recherche en léger retrait des réseaux intellectuels qui dominent alors la scène architecturale française. Les échos des débats qui l'animent leur parviennent tout de même, notamment par le biais des revues²⁹⁵. Fascinés par les progrès technologiques de leur époque, ils interrogent très vite les modes de conception et de production de l'architecture²⁹⁶. Dès leurs formations achevées, ils étudient spontanément l'habitat individuel, son économie, ses modes constructifs et son industrialisation. Ce programme, modeste, permet à ces jeunes architectes de prendre leur distance vis-à-vis de la production massive de logements collectifs qui font alors l'objet de critiques nourries²⁹⁷.

À la fin des années cinquante, la maison individuelle devient ainsi un véritable laboratoire²⁹⁸. Très vite, Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy sont de ceux qui expérimentent. Ils réalisent des prototypes de façon extrêmement artisanale : à la fois pour vérifier leurs hypothèses constructives et spatiales²⁹⁹, mais aussi pour préfigurer les nouveaux moyens de production qu'elles appellent. Dans certains cas, ce rôle est également assuré par la maquette, qui obtient un statut presque équivalent au prototype.

Ce dernier prend une importance centrale dans les démarches de projet de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac, en tant qu'objet énonciateur et démonstrateur. Nous examinons dans cette partie à la fois la mise en scène de sa fabrication (la description des procédés techniques mis en œuvre, les photographies des étapes de fabrication) et la fabrication de sa mise en scène (principalement par le biais de la photographie et du photomontage, diffusés dans les revues). Cette première partie est structurée en deux chapitres, permettant de retracer les processus de projet de Chanéac d'une part et de Pascal Hausermann et Claude Costy d'autre part.

295 Chanéac comme le couple Hausermann-Costy lisent assidument *L'Architecture d'aujourd'hui*, qui est une référence incontournable à l'époque (qualifiée de « bible » par Nelly Chanéac dans son entretien retranscrit en annexes). On retrouve également dans leurs bibliothèques des numéros de *Techniques & Architecture*, de *L'Architecture Française*, et de la revue belge *Neuf* (la plupart du temps, ceux qui présentent leurs propres travaux).

296 Voir notamment à ce sujet : BERTAUD DU CHAZAUD, Vincent, *Les Architectures de la croissance innovante : 1965-1975 : aujourd'hui, entre mutation et destruction*, Thèse de doctorat en Art et archéologie, sous la direction de Gérard Monnier, Université Paris 1, 2004.

297 VAYSSIERE, Bruno, *Reconstruction : déconstruction : le hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988, 327 p., p. 9.

298 Voir notamment à ce sujet : ELEB, Monique et ENGRAND, Lionel, *La Maison des Français, Discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*, Paris, Éditions Mardaga, 2020, 288 p.

299 Dans son travail de thèse sur l'industrialisation de la maison, Manon Scotto souligne la manière dont cette petite échelle de projet est particulièrement adaptée à « une démarche de prototypage, permettant aux concepteurs de tester des modes constructifs, des détails d'assemblage ou encore la résistance de certains matériaux, et donc la qualité de finition de l'objet architectural ainsi fabriqué ». Voir SCOTTO, Manon, *La Trame, outil pluriel de l'architecte, Vers une pensée de la maison industrialisée selon Pierre Lajus et Fabien Vienne*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Catherine Maumi, Université Grenoble Alpes, 2022, p. 32.

Chapitre 1

La « recherche impatiente³⁰⁰ » de Chanéac

A. L'influence d'une solide formation technique

En 1948, Jean-Louis Rey³⁰¹, qui embrassait une carrière d'artiste, se résout à entrer à l'École des Arts Décoratifs et du Bâtiment de Grenoble sur les conseils de ses parents. L'école est alors dirigée par l'architecte Jean Bonnat (1904-1993), qui assure parallèlement la direction de l'École Régionale des Beaux-Arts entre 1941 et 1954. Jean-Louis Rey intègre la section « bâtiment », qui le prépare à devenir commis d'architecte. La formation est d'abord technique, mais elle accorde aussi une part importante au projet, comme dans les écoles d'architecture. L'étudiant reçoit une formation en trois ans, articulée autour d'enseignements théoriques (Génie civil, Arts décoratifs...) et pratiques (Gestion de chantier, Relevé, Devis...). En parallèle, il poursuit sa pratique personnelle du dessin et de la peinture. **Ses aptitudes sont remarquables : outre les croquis minutieux de ses prises de notes, les marges de ses cahiers se couvrent de croquis de voitures et d'avions aux lignes aérodynamiques, parfois de silhouettes de mode. En 1950, le jeune étudiant participe à un concours pour le monument du 45^e parallèle sur la route nationale 7 et reçoit le 2^e prix avec une proposition de sculpture abstraite – beaucoup plus moderne que l'allégorie finalement lauréate. En juillet 1951, il obtient son diplôme de commis d'architecte, assorti d'une mention bien. Parmi les épreuves qu'il réussit brillamment, une épure de géométrie descriptive, une épure de devis, mais surtout la conception d'un projet pour « un petit bâtiment pour les services médicaux-sociaux d'une grande usine » exécutée en loge, en une semaine.**

À partir de 1952, il adopte le nom de jeune fille de sa mère d'origine ardéchoise, Chanéac, comme pseudonyme. Il signe ainsi son **travail de peintre**, qu'il poursuit assidûment en parallèle de son activité salariée. Après avoir effectué son service militaire entre 1951 et 1953, il intègre en 1954 l'agence de l'architecte Jean Delafontaine à Aix-les-Bains en tant que commis d'architecte. Il a d'abord la charge de petits

projets d'aménagements et de décoration [1.3] (parmi lesquels un *Jardin pour Monsieur Aprin*, datant de 1955 et une *Maison individuelle pour Monsieur Davat*, de 1957, à Aix-les-Bains). Doté d'une sensibilité d'artiste, armé de solides connaissances techniques, sensible aux détails, aux matières, aux couleurs et aux finitions, le jeune homme fait preuve d'une insatiable créativité. Ses qualités de dessinateur lui permettent de réaliser des vues perspectives extrêmement efficaces, très influencées par les images publicitaires. Après un bref détour par l'agence de Charles-Fortunat Ventura à Chambéry, toujours comme commis, il retourne en 1957 auprès de Jean Delafontaine qui lui propose un poste de collaborateur reconnaissant davantage son implication. Le jeune homme apprend vite et développe avec une énergie impressionnante projets et réflexions personnelles sur son temps libre. Il poursuit notamment son activité plastique et un **travail de design** [1.4] **de mobilier**. En 1959, il s'installe à son compte comme maître d'œuvre, mais collabore toujours avec Delafontaine. Il signe alors de son nom des **projets d'équipements importants** [1.5] sur le département de la Savoie, comme la *Salle des fêtes de Flumet* (1961), ou l'immeuble de quarante-cinq logements économiques *Les Combettes* à Aix-les-Bains (1963), dont il conserve les esquisses dans ses archives personnelles.

Les premiers projets qu'il dessine et réalise seul sont principalement des aménagements de boutiques (pour la chemiserie Bollard, la brasserie Charvet, et le magasin de jouets Michaud à Aix-les-Bains) et des maisons individuelles. En 1961, la **première construction** qu'il signe de [1.6] son pseudonyme Chanéac en tant que maître d'œuvre est une habitation-atelier. Construit pour son ami céramiste Pierre Guy Bres (dit Péguy Bres) sur les bords du lac du Bourget, à Brison-Saint-Innocent (Savoie), l'*Atelier des Triangles* est à la fois lieu d'habitation, de production et de commerce. Il s'agit de produire un lieu autour du mode de vie d'un artiste, qui soit également une vitrine et un signal dans le grand paysage. La composition suit une logique géométrique forte en parfaite adéquation

301 Voir notice biographique en annexes : A. Notices – A.2 Jean-Louis Rey, dit Chanéac.

avec le fonctionnement des espaces. Le plan consiste en l'imbrication de deux formes trapézoïdales, homothétiques et symétriques. La première est pincée entre les deux murs extérieurs de la seconde. Le petit trapèze contient en rez-de-chaussée l'atelier et en mezzanine un petit studio. Le grand trapèze accueille une grande salle d'exposition, en double hauteur. Le premier volume est fermé, le second est très ouvert. Le plan, la coupe sont l'expression d'une géométrie radicale, permise par le programme. Construite pour 60 000 francs, cette première réalisation est une réussite. L'édifice est publié à plusieurs reprises et salué par la critique. Il est notamment repéré par l'historien de l'art Maurice Besset dans son ouvrage *Nouvelle Architecture Française*, qui le décrit ainsi :

« La maison comprend le studio et l'atelier, ainsi que la salle d'exposition et de vente des œuvres d'un céramiste. Ces deux fonctions sont exprimées par deux volumes de section triangulaire imbriqués l'un dans l'autre, un bandeau vitré, ménagé entre eux deux, permettant à une lumière frissante d'atteindre les murs-pignons de la salle d'exposition. Par son caractère ouvert, celle-ci s'oppose à la partie habitation, d'allure plus fermée, contraste que souligne la diversité des matériaux employés : pignons du grand volume en béton banché enduit blanc sur les deux faces, studio-atelier en bois verni. Charpente de sapin boulonnée, couverture en Eternit ondulé gris foncé, sous-face en frise de pin verni. Dépouillée sans schématisme, vigoureuse sans rappel folklorique, originale sans arbitraire, cette construction, réalisée sur un budget minime, s'inscrit de façon particulièrement heureuse dans ce paysage de Montagne³⁰²».

De fait, les premières habitations réalisées par Chanéac s'inscrivent dans la même recherche de géométrie pure, de règles de symétrie, de trames et de tracés régulateurs orthogonaux, contrariés par l'introduction de traits dynamiques, obliques. **La Maison Choisy**³⁰³ (Aix-les-Bains, Savoie) dont les premières esquisses datent de 1961, est composée de deux volumes trapézoïdaux fermés, le sous-sol et l'étage, qui enserrant un rez-de-chaussée totalement ouvert et vitré. Le sous-sol de cette maison, réalisée en 1963, suit la pente du ter-

rain, la prolonge et l'accentue, comme un contrefort ; dans un mouvement inverse, l'étage se projette vers le paysage : il est percé d'une baie vitrée carrée qui cadre cette vue.

Le profil de la **Maison Varet** (Aix-les-Bains, Savoie) [1.8] également installée dans la pente, dévoile un jeu de jeu de symétrie entre la toiture de l'étage et celle du petit volume saillant de l'entrée, posé sur une passerelle. La pente de ce dernier accompagne le mouvement vers la porte. Le plan de l'étage est composé à partir d'une trame orthogonale d'un mètre par un mètre. La façade Est est percée d'une fente continue, au-dessus de la porte d'entrée. Elle éclaire une bande de trois mètres de large, consacrée aux espaces servants (cuisine, sanitaires, rangement) et aux circulations. Côté jardin, à l'Ouest, le séjour et les deux chambres s'ouvrent largement sur le grand paysage par de grandes baies vitrées. Une courbe en L, protégée par un débord de toiture, se retourne sur les façades Ouest et Sud où elle se ferme par une loggia. Chanéac dessine l'intégralité de l'aménagement intérieur, des calepinages de surfaces au mobilier sur mesure (tablette de travail devant les convecteurs, bibliothèques, éléments de cuisine, cheminée maçonnée...).

Enfin, la **Maison Faucher**, réalisée à Montferrier [1.9] (Hérault) en 1965, est composée d'un long parallélépipède blanc déposé sur un socle tramé par deux rangées de six poteaux répartis tous les quatre mètres, elles-mêmes séparées de cinq mètres. Un petit volume aux angles arrondis, fermé par des murs de béton banché laissés bruts, se glisse sous la dalle portée par les poteaux. Cet espace de sous-sol contient un garage, un atelier, des chambres, et un escalier tournant qui permet d'accéder à l'étage. Le plan de cet étage, accessible depuis la rue par une passerelle, est composé à partir d'une grille tramée d'un mètre par un mètre. La passerelle mène à une terrasse ouverte mais couverte, qui permet d'accéder à trois espaces distincts : un studio, un patio central ouvert et éclairé par un puits de lumière, et le volume de l'habitation principale. Ce dernier volume présente une séparation classique entre les espaces de vie diurnes et nocturnes. La porte d'entrée s'ouvre sur les espaces de vie : une salle à manger et un salon, largement ouvert sur l'extérieur, face au paysage pittoresque du village perché. Une cheminée sculpturale au mur courbe et perforé est placée dans un angle. Quelques éléments du plan (l'escalier, les murs courbes permis par le plan libre...) et la silhouette générale de

302 BESSET, Maurice, *Nouvelle architecture française, New French Architecture*, Teufen, Éditions Arthur Nigli, 1967, 236 p., p. 103.

303 Lorsque le magazine *La Maison de Marie-Claire* fait son portrait en 1969, Chanéac se met en scène devant la Maison Choisy. *La Maison de Marie-Claire*, n° 28, juin 1969, p. 64 à 97.

la *Maison Faucher* évoquent fortement la *Villa Savoye* (1928-1931).

Ainsi, dans ses premières constructions, le jeune maître d'œuvre expérimente le vocabulaire de l'architecture moderne. Il semble faire ses gammes, fasciné par la puissance génératrice de la trame de composition.

B. Vers une architecture « industrialisée poétisée³⁰⁴ »

304 CHANÉAC, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, avril 1964, pp.88-92, p.90.

À partir de 1958, Chanéac se lance dans une « recherche impatiente³⁰⁵ » comme il la qualifiera lui-même plus tard en appuyant la référence à l'« atelier de la recherche patiente »³⁰⁶ de Le Corbusier. Son objet d'investigation principal n'est autre que la standardisation et l'industrialisation du logement appelée de ses vœux dès les années 1920 par le maître. Convaincu que « ceux qui ont le privilège de croire en leur époque ont aussi le devoir de chercher des solutions avant même d'être consultés, car ils risqueraient d'attendre trop longtemps³⁰⁷ », Chanéac explore à ses heures perdues de multiples directions pour formuler des réponses au problème du logement. En cette période prolifique, il met la trame de composition au service de la logique sérielle et industrielle³⁰⁸. Il affirme ainsi, au début des années soixante :

« Si les architectes ne pensent pas, dès aujourd'hui, l'industrialisation du bâtiment, elle se fera sans eux et on les verra essayer désespérément d'y adapter leurs conceptions architectoniques. Quand les nouvelles techniques naitront, elles seront déjà architecture ou elles ne seront que des structures économiques qui engendreront des monstres d'uniformité. [...] L'architecture industrialisée ne sera pas que la répétition obsédante d'éléments standards si les conceptions traditionnelles sont abandonnées pour une expression architecturale nouvelle, en accord total avec la technique et les impératifs économiques et sociaux de l'époque³⁰⁹ ».

305 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p.69.

306 LE CORBUSIER, *L'Atelier de la recherche patiente*, Paris, Vincent Fréal, 1960, 336 p.

307 CHANÉAC, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, avril 1964, pp.88-92, p.90.

308 Voir à ce sujet SCOTTO, Manon, *La trame, outil pluriel de l'architecte, Vers une pensée de la maison industrialisée selon Pierre Lajus et Fabien Vienne*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Catherine Maumi, Université Grenoble Alpes, 2022.

309 CHANÉAC, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, avril 1964, pp.88-92, p.91.

Gageons que son appétence pour la pensée industrielle provient en grande partie de sa formation initiale : l'École des Arts Décoratifs et du Bâtiment de Grenoble est l'héritière directe d'une École des Arts Industriels³¹⁰. Alors qu'il termine ses études, le perfectionnement des techniques laisse augurer une transformation des modalités de production du logement : l'industrialisation lourde de la première moitié du XX^e siècle doit laisser place à une industrialisation légère et ouverte. L'architecte Bernard Hamburger et l'ingénieur Jean-Pierre Vénard³¹¹ expliquent que cette dernière se base sur la production d'éléments de construction et de composants entièrement industrialisés, dont les multiples possibilités d'assemblage génèrent des configurations spatiales variées. Étant entendu qu'elle offre le moyen d'atteindre une forme de « diversité architecturale³¹² », cette *ouverture* permet de penser l'industrialisation du logement individuel comme du logement collectif, que Chanéac décrit comme un « habitat individuel superposé³¹³ ». Surtout, elle réactualise l'espoir moderne de produire le logement en usine. En s'appuyant sur les logiques de l'industrialisation ouverte, Chanéac développe peu à peu sa propre « doctrine³¹⁴ ». La chronologie de ses recherches est particulièrement délicate à établir, à cause du foisonnement de documents, croquis, plans, planches (souvent non datés), de la multiplication des désignations

310 Voir DADOUR, Stéphanie, LE VOT, Sybille, *Enseigner l'architecture à Grenoble, Une histoire, des acteurs, une formation*, Éditions Recherches, Paris, 2022, 414 p. Dans cet ouvrage, Sybille Le Vot explique les liens de filiation entre l'École des Arts Décoratifs et du Bâtiment de Grenoble, l'École des Arts Industriels et l'École Régionale d'Architecture de Grenoble.

311 HAMBURGER, Bernard, Vénard, Jean-Louis, *Série industrielle et diversité architecturale*, Paris, La Documentation française, 1977.

312 *Ibid.*

313 CHANÉAC, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, avril 1964, pp.88-92, p.90.

314 Chanéac dira plus tard : « J'ai pris à la lettre les slogans de Le Corbusier, tels que « l'industrie doit s'emparer du bâtiment [...] Comme Le Corbusier, j'ai rêvé de construire des logements comme on fabrique des automobiles, et de 1958 à 1960, je n'ai pas voulu que ces recherches puissent être suspectées de la moindre démarche à caractère artistique. J'ai donc bâti une doctrine personnelle dénommée « architecture industrialisée poétisée ». in CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p.69.

pour un même projet voire de certaines indications contradictoires. Nous nous basons sur la clarification qu'il opère lui-même en 1964. Il dresse alors un premier bilan de son travail qu'il borne ainsi :

« Depuis 1958, j'ai étudié successivement différents types d'habitaclles. Les *Cellules polyvalentes* de 1958 à 1960 ; les *Éléments sensibles* de 1960 à 1961 ; les *Habitaclles et structures en matière plastique* de 1960 à aujourd'hui³¹⁵ ».

[1.10] Les *Cellules polyvalentes* sont des modules d'habitation conçus à partir d'une trame orthogonale tridimensionnelle de 3,60 m × 2,40 m × 2,40 m. Le système constructif distingue des éléments d'ossature, en bois ou en métal, et des éléments de remplissage. Dans la conception de Chanéac, « il n'est pas de maison type : seule la cellule est standard³¹⁶ ». Il en existe deux modèles selon les fonctions qu'elles remplissent : des cellules entières (3,60 m × 2,40 m) pour les chambres, salons, cuisine, bloc-sanitaire, etc., ou des demi-cellules (3,60 m × 1,20 m) pour les toilettes, les circulations, etc. Elles sont ensuite équipées différemment par des panneaux de façade, pleins ou percés, munis d'une penderie, d'un bureau ou d'une bibliothèque intégrés, et par des installations électriques ou sanitaires. Ce système permet ainsi de générer des cellules spécialisées, prêtes à l'emploi à la sortie de l'atelier de fabrication. Chanéac explique :

« Toutes ces opérations sont exécutées en usine ainsi que la finition complète de chaque habitacle, y compris la peinture. Pour la construction de logements, des aménagements types peuvent être déterminés pour les fonctions fixes de l'habitat (cuisine, salle d'eau, w.-c., etc.). Ces fonctions sont groupées dans des cellules de base, étudiées pour s'adapter à un très grand nombre de cas particuliers. Ainsi, l'industrie du bâtiment fabriquera en grande série des portions finies de bâtiment qui, assemblées différemment pour chaque cas particulier, donneront lieu à des variations illimitées, les plans d'appartements ne seront pas standardisés³¹⁷ ».

Les innombrables dessins, plans de composition et d'exécution qu'il produit démontrent ainsi l'étendue de la variété combinatoire permise par un procédé dont il a « étudié laborieusement tous les problèmes de joints, de structure, de montage et de démontage, d'isolations diverses...³¹⁸ ». Le foisonnement des documents, planches détaillées ou simples croquis, laissent également deviner la satisfaction intellectuelle que l'exercice lui procure : le plaisir du dessin est au service d'une tentative d'épuisement des possibilités offertes par le système.

Le 1^{er} juillet 1960, Chanéac dépose un brevet sous le nom de « Procédé modulaire Planning³¹⁹ ». Le choix du terme n'est pas anodin, comme en témoigne les nombreuses hypothèses envisagées par Chanéac dans ses carnets. Il se porte sur un anglicisme, moderne et universel. En outre, ce terme suggère l'idée d'une maîtrise totale du temps du chantier, rapidité et efficacité. La première dénomination que Chanéac fait figurer sur ses planches est « *Planning. Maisons à éléments*³²⁰ ». Il dessine alors un logotype très simple à partir du mot « Planning » écrit avec la police de caractère Stencil, évoquant le trace-lettres ou le pochoir, aisément lisible et reproductible. Chaque lettre est détachée, placée au centre d'un rectangle qui reprend les proportions du module constructif (3,60 × 2,40 m). L'espace entre chaque rectangle est celui d'une demi-trame. En dessous, l'inscription « maisons à éléments » se développe sur la même largeur. À partir de 1962, Chanéac décline sa pensée à l'échelle du mobilier, en proposant des éléments modulaires « Planning » intégrés aux cellules. [1.11-14]

Parallèlement à la multitude de plans et de possibilités représentées par le dessin, Chanéac élabore une petite maquette d'une maison *Planning* dont le but n'est plus de démontrer toute la richesse du système, mais d'en présenter le produit final, de la manière la plus réaliste possible. Cette maquette est un modèle réduit d'une maison individuelle, semblable à celles utilisées par la promotion immobilière par son souci de figurer les différents matériaux employés. Les photographies de cette maquette sont rares : nous n'en avons [1.15]

315 Retranscription de la conférence du 28 mai 1964 à La Haye publiée dans une revue néerlandaise : CHANÉAC, Forum, n°3, 1964, p.3-4. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

316 Article dans *Le Dauphiné Libéré* daté du 29 avril 1962. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

317 Retranscription de la conférence du 28 mai 1964 à La Haye publiée dans une revue néerlandaise : CHANÉAC, Forum, n°3, 1964, p.3-4. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

318 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 70.

319 Brevet déposé auprès des avocats en propriété intellectuelle Bert, De Keravenant, et Herrburger jusqu'en 1978, puis non reconduit. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

320 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : CHAN 012 022 023.

pas identifié de publications et n'avons pas d'éléments permettant de la dater précisément. Toutefois, sa fabrication témoigne de l'importance pour Chanéac de rendre compréhensible et séduisante sa proposition pour un potentiel client particulier.

- [1.16] Rapidement, Chanéac entreprend de réaliser un prototype de son projet. Il contacte René Machetto, à la tête d'un atelier de menuiserie industrielle à Barberaz (Savoie). La collaboration entre les deux hommes est fructueuse : le 27 avril 1962, un exemplaire est installé à Saint-Pierre-d'Albigny (Savoie) sur le terrain des établissements SARENO, le long de la route nationale reliant Chambéry à Albertville. Il se compose de cinq modules : une cuisine, deux séjours, une chambre, une salle d'eau et un dégagement. Les cellules en bois sont préfabriquées entièrement dans l'atelier de menuiserie Machetto et assemblées sur place par dix ouvriers. Cette mise en œuvre est financée en partie par la Fédération Nationale des Maîtres d'œuvres en Bâtiment (FNMOB). Elle est planifiée comme une véritable démonstration de rapidité. Ainsi, un camion-grue et cinq camions-plateaux, chacun chargés d'une cellule terminée, sont affrétés simultanément depuis l'atelier jusqu'au site de l'installation. De fait, l'étude de Chanéac inclut l'organisation du temps du chantier : les cellules sont dimensionnées de façon à respecter le gabarit routier, pour être acheminées entières par camion. De la procession des véhicules jusqu'à la mise en place des modules assemblés, le chantier comporte peu d'étapes : il se termine en deux heures³²¹. L'exploit est largement rapporté dans la presse locale³²².

- [1.18-19] Le prototype sera réinstallé aux Carroz d'Arâches (Haute-Savoie) et un deuxième exemplaire est construit à Barberaz³²³. Parallèlement, Chanéac décline le système pour d'autres applications, notamment celle des habitations légères de vacances. À partir de 1963, il dépose plusieurs

modèles de chalets préfabriqués³²⁴ intitulés *La Clusaz, Val-d'Isère, Courchevel*. Chaque modèle déclinaison marque la recherche de compromis entre l'expression de particularités micro-locales et la modernité du procédé. Il obtient l'approbation préalable du ministère de la Construction pour les commercialiser. La même année, il esquisse des *Unités de vacances Planning* (1963) mises en scène peu après dans un *Village vacances Planning* (juin 1964). Dans un prospectus non daté, il vante également les avantages de son système pour créer des surfaces de bureaux : « mise en place instantanée, rapidité de fabrication, chantier presque inexistant, extensions faciles dans tous les sens, déplacements éventuels, possibilité de remodelage intérieur, prévisions jamais dépassées³²⁵ ». Puis il étudie, toujours sur ce principe un projet pour l'entreprise de René Machetto³²⁶. En 1964, postulant que son système peut s'adapter à des conditions climatiques extrêmes, il dessine une « Habitation tropicale industrialisée³²⁷ ». À partir de 1965, il retravaille sa proposition en vue de la présenter au concours pour une « Maison préfabriquée à l'échelle industrielle » pour la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier (CECA)³²⁸.

321 Notons que les photographies de chantier conservées par Chanéac montrent l'assemblage des cellules, mais jamais l'intérieur de l'habitation. Le même parti est pris dans les publications ultérieures. Peut-être l'intérieur de l'aménagement n'est-il pas immédiatement à la hauteur de la qualité de finition attendue par Chanéac pour promouvoir son idée ?

322 Article dans *Le Dauphiné Libéré* daté du 29 avril 1962. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

323 Les *Cellules planning* sont agréées par le ministère de la Construction en 1964. Grâce aux informations de Jean-Pierre Petit, du CAUE de la Savoie, nous pouvons affirmer que ces chalets sont toujours en place. Celui des Carroz a connu une forme de « rustification » : ajout d'une balustrade ornementale en bois, et d'éléments de décoration type chalet... Celui de Barberaz, monté sur un rez-de-chaussé en béton, a gardé son authenticité.

324 Les *Cellules planning* sont agréées par le ministère de la Construction : d'autres installations ont lieu aux Carroz d'Arâches (Haute-Savoie) et sont envisagées à La Clusaz (Haute-Savoie), Val-d'Isère (Savoie) et Courchevel (Savoie).

325 Prospectus «Éléments planning bureaux», s.d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

326 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 43 229.

327 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 43 209.

328 Dès 1954, la CECA s'engage dans la construction de logements. Voir : «But et objet du programme spécial de construction de la CECA», *Rapport sur le programme spécial de construction de la CECA*, Luxembourg-Bruxelles, 1968, p.7.

[1.23-24]

En octobre 1962, les « Recherches pour une industrialisation du bâtiment³²⁹ » de Chanéac sont publiées dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* dans un numéro sur l'« Habitat³³⁰ ». Il livre à la revue une documentation très importante, dans un ordre bien précis³³¹ : l'article de deux pages est illustré de vingt vignettes numérotées, soit dix images par pages. La première est l'axonométrie d'une *Cellule polyvalente* assemblée partiellement et prête à être levée par le crochet d'une grue. La deuxième présente la même axonométrie, éclatée cette fois-ci, permettant de lire le système de calepinage des panneaux de façade, de plancher et de plafond, ainsi que la structure de la cellule. La troisième transcrit le système combinatoire imaginé par Chanéac, dans sa version de trame carrée : un code graphique permet de distinguer les cellules chambre, séjour, la cuisine, sanitaires, garage. L'alphabet ainsi mis en place est testé dans différentes configurations, pour établir le plan d'habitations individuelles comme le plan d'immeubles collectifs. La quatrième présente le plan du prototype Saint-Pierre-d'Albigny. La cinquième image est un dessin de chantier qui représente la mise en œuvre d'une construction en rez-de-chaussée à partir de dix cellules polyvalentes de base carrées. Elle met en scène un chantier extrêmement rapide, similaire à celui qui s'est déroulé à Saint-Pierre-d'Albigny. La sixième image opère un saut d'échelle : le chantier dessiné est celui d'une barre d'immeuble de grande hauteur, construite par la superposition de cellules polyvalentes carrées. La présence de deux autres silhouettes de même gabarit en arrière-plan nous fait comprendre qu'il s'agit de la troisième opération de ce type, en cours d'achèvement, dans un ensemble sorti de terre au milieu des champs. Cette mise en situation est très surprenante : elle évoque les images des Grands Ensembles de l'immédiat après-guerre, décriés pour leur monotonie. Occupé à mettre en scène les performances techniques de son système, Chanéac semble

329 Chanéac avait fait un premier envoi de sa documentation en juillet 1960. Lettre d'André Bloc à Chanéac datée du 11 juillet 1960, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie. Il semble que l'exploit du prototype ait « déclenché » la publication de l'article paru dans le n°104 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, daté d'octobre 1962. Il est désigné dans l'article comme étant : « Yves » Chanéac. Cette publication lui permet vraisemblablement d'établir une communication avec Ionel Schein, qui fait partie du comité éditorial de la revue. L'architecte demande à Chanéac des informations supplémentaires sur ses recherches, et de faire chiffrer par l'entreprise Machetto un projet qu'il développe alors dans le cadre d'un « Concours bois ». Chanéac lui répond dans une lettre du 7 février 1962, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

330 CHANÉAC, « Recherche pour une industrialisation du bâtiment », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°104, octobre-novembre 1962, pp. XXIX-XXXI.

331 Brouillon de la mise en page, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

aller contre son intention première : démontrer les variétés combinatoires et formelles qu'il produit. Son dessin évoque, peut-être inconsciemment, une mise en scène de la modernité triomphante. Au pied de ce glorieux chantier, au premier plan de l'image, Chanéac dessine de petites constructions de plain-pied à partir de la même cellule de base. Il est possible qu'il figure ainsi les ateliers de préfabrication et la base vie du chantier. Les dernières illustrations de la page sont des photographies du chantier de Saint-Pierre-d'Albigny, qui corroborent les hypothèses formulées dans les dessins montrés plus haut : la procession des camions, le levage d'une cellule par le camion-grue, et livraison de l'habitation terminée. Le texte qui accompagne ces premières illustrations est également écrit par Chanéac qui conclut la première étape de sa démonstration par les mots suivants :

« Des maquettes de cellules de base typifiées pourraient être confiées aux utilisateurs qui participeraient ainsi à l'élaboration de leurs plans. La possibilité de remodeler l'intérieur, d'ajouter ou de retrancher des cellules sans démontage d'éléments doit permettre de créer une architecture organique, évolutive et mobile³³² ».

La deuxième page de la revue dévoile les premières évolutions formelles du projet, qui vont précisément dans ce sens. L'article précise :

« Chanéac a étudié deux sortes de trames, la trame orthogonale d'où résultent des cellules carrées ou rectangulaires, et la trame hexagonale pour les triangles équilatéraux, losanges et hexagones. De l'éclatement des cellules polyvalentes résultent ce que l'auteur appelle des "éléments sensibles" qui permettent d'obtenir des structures triangulaires groupées par quatre ou cinq éléments. On arrive ainsi à la création de véritables "immeubles-sculptures" aux volumes complexes. Étudiés d'abord pour être réalisés en bois, métal ou béton, les mêmes principes ont également été envisagés pour une utilisation de matières plastiques qui permettent le moulage d'éléments continus³³³ ».

« Les *Cellules polyvalentes hexagonales* » sont une adaptation du système initial à une trame triangulaire. Elles sont présentées par un plan et par une maquette qui met en situation ces

332 CHANÉAC, « Recherche pour une industrialisation du bâtiment », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°104, octobre-novembre 1962, pp. 29-31, p. 29.

333 *Id.*

cellules, représentées par des petites pièces de bois. Dans les archives de Chanéac, il existe [1.25] **plusieurs photographies de cette maquette** : des versions relativement abstraites, comme celle publiée dans la revue, qui permettent de comprendre l'idée d'un motif combinatoire ; d'autres beaucoup plus narratives où les mêmes éléments de bois sont mis en scène dans la configuration d'un chantier : un camion-plateau, une grue et des personnages viennent l'animer. Difficile de savoir ce qui a motivé Chanéac à écarter ces prises de vue, pourtant majoritaires dans ses archives : peut-être est-ce la crainte que leur aspect ludique discrédite sa proposition.

Les « éléments sensibles³³⁴ » peuvent être perçus comme une étape de plus dans la déconstruction de la trame orthogonale rigide qui présidait au système initial, pour augmenter la variété des espaces produits. La logique générative de la trame, expérimentée en plan, se déploie désormais dans les trois dimensions de l'espace : sur un dessin, elle se rapproche d'une méga-structure et permet d'« enjamber des vallées, [...] suggérant une nouvelle vision des espaces urbains³³⁵ ». Chanéac précisera plus tard :

« Les éléments sensibles apportent les mêmes possibilités que les cellules polyvalentes. Ils permettent, grâce à la trame hexagonale, d'exécuter des volumes très complexes afin de créer de véritables sculptures-habitable. En construction traditionnelle ou en préfabrication classique, des volumes tourmentés augmentent le prix de revient. Avec une fabrication totale en usine, les éléments se juxtaposant et se superposant instantanément sur le chantier, la construction est aussi rapide qu'avec des volumes simples. Cette facilité de montage permet de composer plus librement. Des volumes à hauteur variable pourront étaler leurs branches à la recherche du soleil de l'espace. Des extensions ou diminutions pourront être prévues selon les besoins sans déséquilibrer la composition de l'ensemble. L'architecture deviendra à l'image de la vie, chaque volume sera conçu à l'échelle d'une famille, et chaque individu pourra rejoindre son univers intime et familial³³⁶ ».

Enfin, l'utilisation des matières plastiques permet d'atteindre un nouveau stade : faire tomber la distinction entre structure porteuse et panneaux de remplissage imposée par la logique de trame de conception orthogonale. Les quatre dessins présentés par Chanéac mettent en situation des modules de base triangulaires qui n'opèrent plus de distinction entre structure et enveloppe : les coques.

.....
334 *Id.*

.....
335 *Ibid.*, p.31.

.....
336 Retranscription de la conférence du 28 mai 1964 à La Haye publiée dans une revue néerlandaise : CHANÉAC, Forum, n°3, 1964, p.3-4. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

C.

De la trame à la coque : « assouplir » le système de recherches

Ainsi, la recherche conduite par Chanéac évolue, notamment grâce à l'introduction sur le marché de nouveaux matériaux qui introduisent de premières inflexions formelles.

Chanéac note :

« Les matériaux de synthèse peuvent apporter animation et richesse plastique à une architecture qui en est souvent dépourvue, celle de l'habitat pour le plus grand nombre. Il s'ensuit que la doctrine des *cellules polyvalentes* s'applique d'une façon encore plus charnelle aux cellules plastiques, membranes souples qui s'adaptent à notre corps comme la coquille à l'escargot³³⁷ ».

L'idée que la coque offre une parfaite adéquation avec le corps humain qui l'occupe sera aussi à la base de l'argumentaire développé par Pascal Hausermann et Claude Costy. Elle peut être mise en perspective des propos développés par le philosophe Gaston Bachelard dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*³³⁸, largement plébiscité par les architectes. Dans ces fameuses pages qui sondent « les images bien simples, les images de l'espace heureux³³⁹ » (dans la perspective de créer une véritable « topophilie »), le philosophe consacre un chapitre entier à la coquille. Il la considère comme l'expression du lieu de l'intime et du repos, mobilisant à l'appui de son analyse les vers du poète Gaston Puel³⁴⁰ qu'il ramasse en une formule : « L'homme, l'animal, l'amande, tous trouvent le repos maximum dans une coquille³⁴¹ ». Il s'enthousiasme : « la coquille de l'escargot, la maison qui grandit à la mesure

de son hôte est une merveille de l'Univers³⁴² ». Notons qu'un an avant la publication de son ouvrage, les architectes Ionel Schein, René André Coulon, et l'ingénieur Yves Magnant ont présenté au Salon des Arts Ménagers de Paris le prototype³⁴³ d'une maison « tout en plastiques » dont le plan « en escargot » est précisément prévu pour évoluer au rythme de la vie de la famille. Cette réalisation, considérée comme le premier prototype d'habitat en matière plastique de l'histoire de l'architecture³⁴⁴, marque considérablement le public du salon³⁴⁵ comme la jeune génération d'architectes. Chanéac fait partie des convaincus par cette fusion entre architecture et objet industrialisé. Il remarque :

[1.26-28]

« Les matières plastiques se prêtent remarquablement bien à l'industrialisation totale, et on ne peut même envisager raisonnablement leur emploi qu'à cette condition. En plus de nombreuses qualités telles que légèreté, coloration dans la masse, étanchéité, isolation etc... Elles permettent de réaliser en grande série, sans augmentation sensible du prix de revient, des formes très complexes. [...] Il faut penser les nouvelles techniques avec tout le lyrisme et toute la poésie dont nous sommes capables. Un matériau aussi sculptural que la matière plastique nous en offre le moyen [...] L'avènement des matériaux de synthèse, c'est l'explosion de la conscience des formes [...] Le désir du renouvellement des formes en réaction contre l'architecture de ces dernières décennies coïncide avec les nécessités d'emploi rationnel du plastique armé, conduisant à employer des membranes minces à doubles courbure. Il en résulte toute une génération de

337 « Architecture pour le plus grand nombre », tapuscrit non daté, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

338 BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 3^e édition, 1961, 215 p. [E.O.1957].

339 *Ibid.*, p.26.

340 PUEL, Gaston, *Le Chant entre deux astres*, p.10, cité par BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.151.

341 BACHELARD, Gaston, op. cit., p.152.

342 *Ibid.*, p.145.

343 Le prototype est financé par les Charbonnages de France et les Houillères du Nord. Il est pensé comme un objet démonstrateur : 14 variétés de plastiques différentes concourent à sa réalisation.

344 Notamment par Michel Ragon dans *Histoire Mondiale de l'Architecture et de l'urbanisme moderne tome II : Pratiques et méthodes, 1911-1971*, p.412.

345 La maison tout en plastique attire plus de 200 000 visiteurs, et la maison est présentée dans plus de 6 000 titres de la presse française et internationale selon recension opérée par le Frac Centre. Migayrou, Frédéric, Brayer, Marie-Ange, *Architectures Expérimentales, 1950-2012*, collection Frac Centre, Éditions HYX, 2003, 640 p., p.447.

forme pulpeuses s'apparentant aux structures naturelles. En *architecture industrialisée poétisée*, atteindre le niveau d'un bon design n'est pas suffisant. Il faut aboutir à des formes qui, par leurs possibilités de connexions, peuvent proliférer dans l'espace par leur propre félicité comme les cellules d'un organisme vivant³⁴⁶.

Cette idée, récurrente dans les propos de Chanéac, est exprimée dans une série de dessins datés de 1960. Sur la partie gauche de l'un [1.29] de ces dessins³⁴⁷, il représente une architecture « rigide » : l'archétype d'une maison aux deux fenêtres symétriques et au toit à deux pans. Cette maison est reproduite à l'identique quatre fois, de haut en bas. À chaque fois, le nombre de personnages qui l'occupent change, pour exprimer les variations de composition de la cellule familiale. L'image illustre une situation qui paraît absurde aux yeux de Chanéac :

« L'immeuble c'est [...] cette enveloppe rigide qui refuse de gonfler lorsque la famille s'agrandit, et qui laisse les vieux parents seuls dans une grande maison toute vide³⁴⁸ ».

À ce constat, il oppose sa solution : celle d'une « architecture organique », propre à accompagner les évolutions de la famille. Elle est symbolisée sur la partie droite de la feuille, par des formes ovales liaisonnées ou non entre elles, occupées ou non par des personnages. La représentation choisie évoque celle d'une formule topologique³⁴⁹. Chanéac explique :

« La nature même de l'homme est une évolution, pourquoi l'architecture serait-elle figée ? Un ensemble réalisé avec des cellules polyvalentes se forme et évolue naturellement grâce à la facilité d'en ajouter ou d'en retrancher. On peut faire un parallèle avec la chimie organique : les cellules de base contenant les fonctions fixes de l'habitation (cuisine, sanitaire...) autour desquelles prolifèrent et évoluent librement des cellules d'espaces-séjour³⁵⁰ ».

L'imaginaire et l'imagerie scientifique est très présente dans l'esprit des architectes comme dans l'imaginaire collectif dès les années cinquante. La recherche autour de l'organisation et de la structure de la matière³⁵¹ est alors centrale. En 1954, James Watson et Francis Crick posent devant leur modélisation de la première représentation en double hélice de l'ADN³⁵². La photographie de cette découverte scientifique majeure est largement publiée. La maquette de près de deux mètres de haut représente l'infiniment petit. La découverte marque un véritable tournant en ce qu'elle énonce que l'information génétique a une configuration spatiale qui lui est propre et qui conditionne son message. Pour emprunter une formule de Gaston Bachelard : « la nature imagine et la nature est savante³⁵³ ». La recherche scientifique a permis de percer une part du mystère de sa création, en mettant à jour une structure tridimensionnelle universelle commune à tous les êtres vivants, faite de la combinaison d'éléments de différentes natures liaisonnés entre eux. Les éléments sont simples, mais la multiplicité de leurs combinaisons spatiales crée la richesse de l'information. L'analogie avec ce que propose l'industrialisation ouverte de la construction est facile, mais très rapidement fertile dans l'imaginaire des architectes.

En 1957, l'architecte allemand Konrad Wachsmann annonce un « point de basculement dans la construction³⁵⁴ ». Il affirme :

« Je sais qu'il y aura un jour une organisation basée sur le principe de la répétition du noyau atomique, du noyau structurel de tous les composés, une ordonnance d'après laquelle seront conçues les connexions, les surfaces, les structures, l'espace, les édifices, les rues, places et parcs, d'après laquelle on concevra les villes et enfin tout le paysage du monde civilisé³⁵⁵ ».

346 CHANÉAC, «Architecture pour le plus grand nombre», tapuscrit non daté, Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

347 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 42 039.

348 CHANÉAC, «Architecture pour le plus grand nombre», tapuscrit non daté, Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

349 Représentation moléculaire simplifiée utilisée en chimie organique.

350 CHANÉAC, «Architecture pour le plus grand nombre», tapuscrit non daté, Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

351 Notons ainsi l'influence sur les architectes de l'ouvrage de MONOD-HERZEN, Edouard, *Principes de morphologie générale : Tome 1 : Formes définies, familles de formes, formes associées, formes et fonctionnement, des cristaux à la matière vivante*, 1956, Paris, Gauthier-Villars et cité par Gaston Bachelard en 1957 ; ainsi que l'ouvrage de LABORIT, Henri, *Biologie et structure*, Paris, Gallimard, 1968, 191p.

352 La première publication de cette modélisation a lieu dans la revue *Nature*, le 25 avril 1953.

353 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p.145.

354 WACHSMANN, Konrad, *Wendepunkt im Bauen*, Wiesbaden, Otto Krauskopf Verlag GmbH, 240 p., 1959.

355 WACHSMANN, « Vom Bauen in unserer Zeit », *Baukunst und Werkform*, n° 1, 1957, p.191.

Cette formulation résume la manière dont les architectes s'emploient dès lors à refonder et à relégitimer leur discipline en se calquant sur la démarche scientifique qui semble permettre d'atteindre, par des instruments objectifs, la structure vraie, fondamentale, universelle de l'organisation de la matière, de l'échelle de l'infiniment petit à celle de l'infiniment grand³⁵⁶. De la même manière, il s'agit pour eux d'établir des lois scientifiques permettant de générer l'architecture, dans une pensée étendue à l'urbanisme et au territoire. L'année suivant la publication du « manifeste³⁵⁷ » de Konrad Wachsmann, l'exposition universelle de 1958 a lieu à Bruxelles. Son symbole, l'Atomium, conçu par André et Jean Polak et l'ingénieur André Waterkeyn, est une schématisation d'un cristal élémentaire de fer, figuré par neuf atomes grossit 165 milliards de fois. La popularité de l'édifice associe dans l'imaginaire collectif représentation scientifique et performance architecturale. L'influence de cette construction était clairement énoncée par Pascal Hausermann qui s'auto-caricature le découvrant, stupéfié. Chez Chanéac, elle se devine dans certains dessins : particulièrement celui représentant des *Structures spatiales organiques*³⁵⁸ daté de juillet 1965.

[2.4]

[3.19]

Peu à peu, la plasticité prend toute son importance dans le système rationnel proposé par Chanéac. Cette notion recouvre à la fois la recherche sur la malléabilité de la matière, mais aussi une recherche formelle et esthétique. En effet, en parallèle de ses recherches architecturales, Chanéac développe une recherche picturale. Plus tard, il expliquera avoir d'abord voulu opérer une distinction très nette entre ces deux pans de son activité intellectuelle, afin de ne pas être « suspecté de la moindre démarche à caractère artistique³⁵⁹ » – supposément incompatible avec la démonstration scientifique rationnelle et efficace qu'il s'emploie alors à établir. Persuadé que la crédibilité de sa démarche pourrait être compromise par un formalisme quelconque, Chanéac réduit l'architecture à l'expression pure d'un système constructif dans ses premiers dessins de 1958.

[1.31-35]

[1.30]

356 Voir à ce sujet le vidéo-clip « Power of Ten » réalisé par Ray et Charles Eames en 1977 pour IBM.

357 Considéré comme tel dans : CONRADS, Ulrich, *Program and Manifestoes on 20th-Century architecture*, MIT Press, 1971, p.156 [É.O.1964].

358 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 42 041.

359 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 69.

L'espace est d'abord un résultat, le produit d'une opération logique, plus qu'une création. Rapidement toutefois, Chanéac perçoit les limites de son entreprise. Pour mettre en œuvre une véritable « architecture industrialisée poétisée³⁶⁰ » et introduire de la variété, il en appellera à des « ouvriers-poètes, chargés de créer des altérations à l'uniformité du système³⁶¹ ». Parallèlement, il « assoupli[t] [s]on système de recherche en utilisant la peinture comme médium³⁶² ». En 1964, il écrit :

« La peinture est pour moi un des moyens qui permettent à l'imagination et à l'enthousiasme de s'exprimer le plus directement, sans contrainte. La peinture d'aujourd'hui, après toute la liberté qu'elle a acquise, permet je crois d'atteindre une sorte de transe favorable à une vision fantastique de l'avenir, peut-être plus juste à notre époque que la plus rationnelle des anticipations. Je ne prends l'abstraction que comme le moyen d'éloigner les influences d'un monde périmé pour essayer d'atteindre la figuration du monde de demain³⁶³ ».

Ce passage est significatif de la manière dont Chanéac s'autorise – non sans avoir apporté la preuve de la viabilité de ses premières recherches par la réalisation d'un premier prototype – à enrichir son vocabulaire formel et plastique en recourant librement à la peinture. Le processus – intuitif, libre, irrationnel – échappe à Chanéac lui-même. Il s'interroge : « À quel moment la peinture devient-elle peinture-projet, peinture-architecture ?³⁶⁴ ». Il analysera cette pratique avec un recul de presque vingt ans :

« J'ai abouti à une sorte d'écriture automatique. Elle donnait un ordre intérieur, une cohésion naturelle, et la tension que je recherchais en faisant proliférer des formes à partir d'un certain point de la toile à la façon de la nature vivante qui compose avec le milieu naturel pour survivre. À partir de ces sensations intenses de lutte, il m'est devenu évident que des structures

360 CHANÉAC, « Architecture pour le plus grand nombre », tapuscrit non daté, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

361 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 70.

362 *Ibid.*, p. 70.

363 Retranscription de la conférence du 28 mai 1964 à La Haye publiée dans une revue néerlandaise : CHANÉAC, Forum, n° 3, 1964, p. 3-4. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

364 Document sans titre cité par PETIT, Jean-Pierre, *Chanéac, Itinéraire d'un architecte libre*, Chambéry, Éditions du CAUE de Savoie, 2011, 75 p., p. 47.

de base suffisamment pourvues d'antennes, de moyens de juxtapositions et de connexions tridimensionnelles pourraient créer d'autres structures par leurs propres dynamiques, à la façon des cellules vivantes³⁶⁵».

La peinture – par laquelle il décline et épuise les *idées-images* qui structurent son univers de projet –, est donc un outil qui lui permet de générer un « stock hétéroclite de formes et d'arrangements spatiaux³⁶⁶ ». Ce vocabulaire et cette grammaire trouvent également leur expression systématique dans des maquettes, qui représentent la plupart du temps non pas un module isolé, mais une combinaison spatiale, tridimensionnelle. Le caractère sculptural de ces objets, dont l'échelle varie du 1:50^e au 1:200^e, est particulièrement remarquable. Marie-Ange Brayer souligne le fait que la maquette est « un vecteur d'expérimentation formelle et un moyen d'expression³⁶⁷ » particulièrement important dans le tournant des années soixante, en même temps qu'elle « reste toujours rivée à la notion de modèle qui doit mener à la réalisation³⁶⁸ ». Les formes sont aussi éprouvées, polies, déconstruites et recomposées par le biais d'innombrables croquis, par tous médiums et tous supports. Parfois, le « feutre baladeur³⁶⁹ » s'égaré dans les marges des courriers, pour esquisser – entre autres exemples – une « structure s'infléchissant sous l'action du vent ou de la musique de Miles Davis³⁷⁰ ».

Le témoignage tardif de Chanéac est intéressant à rapprocher de celui que livre Le Corbusier à Michel Ragon, dans une lettre datée du 25 septembre 1963, et dont le critique publie des extraits dans son ouvrage *Les Cités de l'an 2000*³⁷¹. L'architecte explique :

« Je ne consacre plus tous mes matins à la peinture, comme autrefois, mais je m'en occupe

tout le temps. La peinture, chez moi, a été le laboratoire des formes. L'architecture était sans forme avant la villa *La Roche* de 1923, alors que mes tableaux se succédaient depuis 1918. C'est avec eux que j'ai trouvé les formes de mon architecture, avec ces bouteilles qui suivaient la leçon de Cézanne. La peinture demeure pour moi un truc pathétique. Elle demande une discipline féroce de l'esprit. Le moment où l'on trouve une forme est incontrôlable. On ne sait d'où ça vient. C'est un démarrage presque électronique. J'ai fait de ma peinture une cohérence et une invention, recherchant avant tout la proportion, cette proportion de nature géométrique et mathématique...³⁷² »

Chez Chanéac, la composition géométrique et mathématique, réglée par la trame industrielle, se fait peu à peu organique.

.....
365 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 72.

.....
366 *Id.*

.....
367 BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Arts, histoire et théorie, sous la direction de Eric Michaud, EHESS, 2016, p. 154.

.....
368 *Ibid.*, p. 155.

.....
369 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 62.

.....
370 Dessin sans titre, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

.....
371 RAGON, Michel, *Les Cités de l'an 2000*, Tournai, Casterman, 199 p., p. 164.

.....
372 Interview de Le Corbusier par Michel Ragon publiée dans *Arts* le 25 septembre 1963.

D. Mise en récit du prototype de *Cellule polyvalente*

[1.36] En 1963, Chanéac débute l'étude d'un prototype de *Cellules polyvalentes* en plastique, avec l'aide d'un ami ingénieur, Jean Nicoulaud³⁷³. Parmi la quantité considérable de dessins produits par Chanéac sur ces cellules plastiques, nous nous intéresserons ici particulièrement à deux planches, non datées, construites selon le même procédé. Elles sont séquencées en trois cases, qui induisent une narration de gauche à droite, à la manière d'une bande-dessinée. Sur la première planche³⁷⁴, Chanéac dessine dans la case de gauche un répertoire de cellule de base et quelques possibilités de combinaisons selon une trame orthogonale, sous la forme de plans schématiques. Deux modèles de cellules sont proposés et combinables : l'un au plan carré, l'autre au plan rectangulaire (correspondant à la moitié du carré de la première cellule). Les deux plans s'inscrivent respectivement dans un cercle et dans un ovale : ces tracés permettent de comprendre que des coques peuvent fermer chaque cellule sur ses quatre côtés : bien qu'elles soient faites du même matériau, la structure et l'enveloppe sont dissociées. Pour chacun des deux modèles, on compte différentes possibilités d'équipements : trois pour les cellules ovales (couloir, chambre, petite salle de bains) et quatre pour les cellules circulaires (chambre, salon, salle de bain, cuisine). Chanéac pose ainsi le vocabulaire et la grammaire de son système. Dans la deuxième case, il dessine une cellule, entièrement assemblée, héliportée sur le site d'installation. Le chantier prend la forme d'un jeu de construction extrêmement simple. L'observateur pressent que la cellule sera insérée entre deux cellules déjà installées sur leurs plots, mise en place très facilement par deux personnages au moyen d'un outillage léger. Chanéac formule ici l'idée d'un chantier simple et rapide, et illustre son idée d'une habitation démontable et évolutive. La dernière section est une vue en plan d'une habitation composée de trois cellules aux plans carrés, assemblées et meublées. Ce dessin entre dans le détail des fonctions et

des espaces, et permet de se projeter dans le fonctionnement de l'habitation. Les trois cellules sont en enfilade : la première, où se situe le couloir d'entrée, contient également la salle de bain, les sanitaires et la cuisine. Les deux suivantes sont laissées totalement libres et accueillent respectivement un espace de salon et salle-à-manger, et une chambre non fermée. L'efficacité du plan ainsi composé évoque le minimalisme d'une habitation de loisir. Cette représentation permet également de comprendre la variété des coques qui ferment les côtés de chaque cellule. Quatre types de carénages sont dessinés par Chanéac : le premier inclut une porte, le second une petite fenêtre au châssis ouvrant, le troisième une grande fenêtre au châssis fixe, et le dernier une baie fixe bombée.

La seconde planche³⁷⁵ entre dans le détail du montage des cellules. La lecture s'envisage toujours de gauche à droite. La première case montre l'axonométrie d'une cellule assemblée et présente en dessous les différents éléments qui la composent. Cette image permet de comprendre que la structure de la cellule est composée d'un élément unique, répété huit fois, et d'éléments de « remplissage » – dont on dénombre au moins trois modèles différents. Ces éléments à la géométrie simple sont répétés en plusieurs exemplaires et représentés empilés, étayant l'idée d'une production industrielle et d'une logistique facilitée. Le haut de la deuxième case est occupé par la représentation en perspective de l'installation de quatre modules. Les éléments en plastique décrits dans la case précédente sont mis en œuvre sur une structure primaire. Cette structure est composée d'un plot métallique stabilisé par un pied cruciforme enterré. Du plot rayonnent six poutres treillis qui supportent un radier métallique préfabriqué. Ce radier est recouvert d'un plancher constitué de quatre dalles identiques. Il est capoté par quatre éléments de structure en plastique armé qui enserrant le plot, et sont fixés entre eux par boulonnage pour former la demi-coque inférieure. En arrière-

373 Ami de Chanéac, ingénieurs des Arts et Métiers.

374 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 142.

375 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 143.

plan, Chanéac représente quatre personnages portant la coque supérieure (parfaitement identique et symétrique à la coque inférieure) et s'apprêtent à la fixer sur la coque inférieure déjà mise en place. Cette mise en situation permet d'illustrer l'idée de la grande légèreté des éléments plastique, qui facilitent grandement le chantier. Sous ce dessin complexe, Chanéac représente très simplement les deux rapports au sol qu'il propose : soit l'habitation reste surélevée de la hauteur des plots (environ 1,5 m), soit elle paraît posée sur le sol grâce à un travail de remblais. Enfin, la dernière case explicite la manière dont Chanéac imagine pouvoir superposer les cellules, sans rapporter d'exo-structure supplémentaire. En deux dessins, par une sorte d'inversion des vides et des pleins, il explicite la manière dont la cellule est à la fois enveloppe et structure tridimensionnelle³⁷⁶. Cette représentation annonce déjà le déploiement de sa réflexion à l'échelle urbaine – sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail. L'analyse de ces deux planches permet de comprendre la manière dont Chanéac construit une narration au service de la crédibilité de son projet et renouvelle ses outils de représentation. Au regard des différents documents analysés, nous formulons en effet l'hypothèse que ces deux planches sont recomposées à partir de dessins présentés sous une forme plus statique dans un grand document synthétique intitulé « Habitations à éléments³⁷⁷ ». Ce dernier est construit comme une présentation exhaustive du procédé inventé par Chanéac. Cela nous incite à penser que l'objectif de ces documents n'est plus de décrire le système, mais de le mettre en récit en construisant ces documents aux structures très proches du *storyboard*. Il s'agit d'activer le projet et de le poser comme réalisable.

[1.37-41] Entre 1966 et 1968³⁷⁸, Chanéac s'emploie à réaliser une maquette puis un **prototype de cellule d'habitation** en plastique décrit dans ces documents, avec l'aide de Jean Nicoulaud³⁷⁹, ingénieur diplômé des Arts et Métiers. Dans ses archives, le processus de fabrication

n'est documenté que par une série de photographies. Nous n'avons pas découvert de documents complémentaires qui auraient pu éclairer cette mise en œuvre (correspondance avec les fournisseurs des matériaux employés, factures, dessins techniques de conception des moules...). Nous nous appuyons donc principalement sur ces images et sur le récit très succinct que Chanéac livre lors d'une conférence donnée au Musée des Arts Décoratifs en 1967 pour reconstituer les étapes de cette fabrication. Lors de cette intervention, Chanéac montre l'élément de structure constitutif de la cellule, dont il décrit la composition :

« Cet élément est [...] constitué de deux parois en polyester armées de fibre de verre. Ces deux parois sont collées entre elles. Le vide de 3 à 4 cm est rempli de mousse de polyuréthane³⁸⁰ ».

La pièce, dont le volume s'inscrit dans un parallélépipède de 2,00 m × 2,00 m × 1,60 m, est fabriquée en huit exemplaires à partir d'un moule unique. Son moule est soutenu par une « charpente » de bois plâtrée. Le polyester armé est déposé sur cette contreforme, puis mis sous presse : une structure métallique « doit empêcher toutes déformations. Elle sera aussi destinée à résister à la poussée de la mousse de polyuréthane en cours d'expansion³⁸¹ ». Le processus est répété pour fabriquer les huit éléments les uns à la suite des autres. Une fois finalisés, quatre éléments sont boulonnés entre eux pour former la coque extérieure, dans la cour de l'atelier. L'analyse des photographies fait apparaître que ce prémontage mobilise trois hommes, parmi lesquels Jean Nicoulaud, vêtu d'une blouse blanche, et Jean Baud³⁸² vêtu d'une combinaison de travail. Ces détails vestimentaires renforcent en tout cas le sentiment qu'il s'agit là d'un processus scientifique sérieux. Chanéac ne fait pas partie de cette équipe, mais il est identifiable sur une photographie, en tenue de ville, discutant avec les trois manœuvres près de la coque déjà montée. Chaque élément pesant quatre-vingts kilogrammes, la coque assemblée ne peut pas être soulevée par quatre hommes contrairement à ce que Chanéac représentait sur ses dessins.

376 Ce deuxième dessin présente des similitudes formelles frappantes avec celui du « Beautillion » de l'entreprise Takara, pour l'exposition universelle d'Osaka en 1970 dessiné par Kisho Kurokawa.

377 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 119.

378 Nous nous basons sur l'indication présente dans le catalogue de l'exposition *Chanéac architecte*, publié par la Maison de La Culture et des Loisirs de Saint-Étienne en 1976.

379 Lettre de Chanéac à Jean Audouin, journaliste pour la revue *Plastiques Bâtiment*, datée du 26 avril 1968. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

380 « Nouvelles technologies de l'architecture », 15 décembre 1965, Document préparatoire pour une conférence au musée des Arts Décoratifs dans le cadre du cycle GIAP, Archives personnelles de Nelly Chanéac.

381 *Ibid.*

382 Selon l'identification proposée par Jean Baud, ingénieur et ami de Chanéac, ayant participé à l'expérimentation selon son propre témoignage recueilli lors de la première rencontre du cycle *AP&RO*, le 16 octobre 2018 au CAUE de Haute-Savoie.

[1.42] Ce premier assemblage est donc démonté et les éléments déplacés par une remorque vers un nouveau site d'installation proche de l'atelier. Le prototype entier est monté à la Ravoire (Savoie). Les huit éléments sont alors mis en œuvre de façon parfaitement conforme à ce qui était décrit dans les *storyboards*, installés sur un plot et un radier métallique. La *Cellule polyvalente* ainsi créée mesure cinq mètres cinquante de haut et quatre mètres de côtés. Chanéac participe cette fois-ci à son montage, rapide, qui ne nécessite pas d'outillage lourd.

[1.43] Le prototype est mis en scène par Chanéac dans un photomontage non daté. Sur ce document noir et blanc, la forme épurée de la cellule en plastique photographiée est découpée et repositionnée sur un cliché pris depuis les hauteurs d'Aix-les-Bains, montrant une vue plongeante sur le lac du Bourget. En arrière-plan, le relief caractéristique du massif du Mont du Chat forme une masse foncée, découpée sur un ciel clair. Cette vue est en réalité celle de la fenêtre de l'appartement-atelier que Chanéac occupe alors avec son épouse au 11, boulevard de Paris³⁸³. Le bas de la photographie est occupé par une bande sombre (probablement le rebord de la fenêtre) de laquelle émergent les frondaisons des arbres de la cour. Chanéac retravaille la cellule au crayon : il adjoint des coques translucides en son sommet et sur ses deux côtés, dessine un sol quadrillé accentuant l'effet de perspective, corrige par endroit l'ombre ou la blancheur du volume. Il fait enfin apparaître discrètement d'autres cellules d'un coup de crayon blanc, en arrière-plan, suggérant leur prolifération. L'historien Lewis Mumford souligne très tôt le potentiel créatif du photomontage, expliquant :

« Les photomontages, quelles que soient leurs formes, ne sont pas des photographies : ils relèvent davantage de la peinture, dans laquelle le cliché est utilisé – comme les morceaux de tissus assemblés pour réaliser un dessus-de-lit – pour former un patchwork. Quel que soit le statut que l'on puisse conférer au photomontage, il relève davantage de la peinture que de l'appareil photographique³⁸⁴ ».

383 Dans un entretien réalisé le 5 mai 2017, Nelly Chanéac confiait : « Notre premier appartement était toujours boulevard de Paris, et c'était très inspirant, un grand appartement de 120 mètres carrés, avec des pièces de second jour. C'était un lieu assez magique ». Voir en annexes : G. Entretiens – G.1 Nelly Chanéac.

384 MUMFORD, Lewis, *Technics and civilization*, New York, Harcourt Brace, 1934, 495 p., pp. 338-339.

Dès les années vingt, le photomontage devient un outil d'exploration du réel pour les architectes. Pour Marc-Emmanuel Mélon, le peintre László Moholy-Nagy est le premier à l'employer comme un outil de « structuration de l'espace³⁸⁵ ». Andréi Nakov considère quant à lui que le photomontage est une « technique constructiviste par excellence³⁸⁶ ». Selon lui, la technique même du photomontage est à relier au *Constructivisme* qui n'est « ni un style, ni une esthétique, mais un mode de raisonnement [...] dont le but était de donner une nouvelle logique plastique à la civilisation du XX^e siècle. Cette logique a des liens très étroits avec les sciences exactes et fait pendant à la méthodologie structuraliste avec laquelle elle présente de nombreuses similitudes³⁸⁷ ». Pour l'historien de l'art, le constructivisme porte « une nouvelle conception dynamique de l'architecture³⁸⁸ » peut être rendue par le photomontage qui, en superposant l'image du projet sur l'image du réel, génère une projection vers le futur à défaut de pouvoir le construire immédiatement. C'est particulièrement le cas du photomontage *Wolkenbügel*, réalisé par El Lissitzky, qui met en scène le dessin de volumes horizontaux en porte-à-faux sur de hauts piliers de verre et de métal, dans le centre de Moscou. Produite en 1924, l'image restée célèbre fait partie des références mentales prégnantes des architectes et annonce l'apparition des mégastructures qui peupleront les représentations des années soixante. Eve Roy souligne que la technique du photomontage, protéiforme, s'impose à cette période pour devenir un mode d'expression incontournable du projet d'architecture. Empruntant la locution de Jean-Paul Jungmann, elle considère le photomontage comme une « tradition du XX^e siècle³⁸⁹ ». La plupart de ces représentations produites dans les années soixante sont composées d'un arrière-plan réel sur lequel se superpose un dessin – de l'ordre du concept (nous pensons aux travaux de Yona Friedman sur la *Ville spatiale* autant qu'au *Monument continu* de Superstudio). La composition de Chanéac se singularise : elle fait coexister deux

385 MELON, Marc-Emmanuel, « Photomontage », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1990, [en ligne].

386 NAKOV, Andrei, « Constructivisme », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1976, pp. 945-947, p. 946.

387 *Id.*

388 *Id.*

389 ROY, Ève, *Autour d'Archigram, représentations architecturales utopiques et imaginaires en Europe de 1960 à 1975*, Thèse en art et histoire de l'art sous la direction de Claude Massu, Université Aix-Marseille, 2008, 374 p., p. 299.

éléments de réel – la vue du lac et la photographie du prototype – pour construire une représentation fictive mais réaliste. Elle s'appuie sur un imaginaire autour de l'habitation de loisirs, particulièrement important dans le tournant des années 1960.

Chanéac emploie au service de son discours un autre mode de représentation qui procède presque de la même manière : la photographie de maquette. Pour figurer les cellules polyvalentes, il réalise **plusieurs modélisations** : l'une [1.45] d'entre elles représente **une combinaison de deux rangées de trois cellules, confectionnées en plâtre, montées sur des pieds métalliques**. Chanéac photographie cet objet au premier plan d'un paysage naturel – probablement toujours le même, celui qu'il aperçoit depuis sa fenêtre. Le choix du cadrage et l'angle de la prise de vue crée un saut d'échelle : la maquette devient prototype. Le « trucage », pourtant grossier, trompe Michel Ragon qui présentera la photographie comme celle d'un « prototype d'habitation en matière plastique en cours d'exécution³⁹⁰ » dans son ouvrage *Les Cités de l'avenir*.

Ce travail de *pré-figuration* du réel par le photomontage et la photographie permet à Chanéac de matérialiser ses recherches dans son paysage quotidien, de les tester dans un site réel. Dans ce panorama familier qui lui est cher, les *Cellules polyvalentes* deviennent des habitations de loisir, délicatement posées dans un site naturel.

.....
390 RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Éditions Planète, 1966, 249 p., p. 198.

Chapitre 2

La pensée constructive de Pascal Hausermann et Claude Costy

A. Entre références et expériences : la construction de postures d'architectes

[2.1] Pascal Hausermann³⁹¹ et Claude Costy³⁹² travaillent ensemble de 1962 à 1972³⁹³. Ils se rencontrent à l'École d'Architecture de l'Université de Genève³⁹⁴ (EAUG) alors dirigée par l'architecte Eugène Beaudouin³⁹⁵ depuis sa création en 1942. Colette Raffaele, qui a consacré sa thèse³⁹⁶ puis un ouvrage³⁹⁷ à la figure de ce dernier, note que, sous son impulsion, l'enseignement dispensé à Genève se fait très proche de celui prodigué dans les écoles des Beaux-Arts françaises. À la différence d'autres écoles plus importantes, il n'y a qu'un seul atelier, encadré par Beaudouin lui-même. Outre l'encadrement et la critique de cet atelier, le professeur assure également les cours de théorie de l'architecture et la direction de jurys de concours. Il propose régulièrement à ses étudiants des visites de certaines de ses réalisations, comme la cité Rotterdam à Strasbourg (1951-1953) et la cité universitaire

Jean Zay à Antony (1954-1956)³⁹⁸. Il est possible qu'il oriente son enseignement vers les questions d'industrialisation et de préfabrication, étant donné la prédominance de ces sujets dans sa propre production d'architecte – tout particulièrement durant son association avec Marcel Lods. Outre l'enseignement central d'Eugène Beaudouin, Pascal Hausermann et Claude Costy suivent notamment le cours de construction de Louis Taponnier ; le cours de dessin d'architecture de John Torcapel ; les cours de droits de John Lachavanne ; le cours de mathématiques de Paul Rossier ; le cours de métré et de devis de Pierre Varenchon ; le cours de statique et de résistance des matériaux de Marcel Humbert ; les cours d'histoire de l'art et de l'architecture de Paul Collard et François Fosca ; le cours de technologie et essais des matériaux de Alfred Eyppey ; le cours de géologie d'Édouard Parejas ; le cours d'urbanisme d'Arnold Hoechel.

Ce dernier, membre fondateur des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)³⁹⁹, influence considérablement les jeunes étudiants Costy et Hausermann. Toujours selon Colette Raffaele, « les cours d'Hoechel expriment méticulosité et prudence, lui-même s'opposant à toute attitude radicale en urbanisme. À travers son enseignement transparait son intérêt pour les valeurs sociales dans la planification du territoire⁴⁰⁰ ». Mélanie Godefroy, s'appuyant sur les prises de notes de ses cours conservées soigneusement par Pascal Hausermann, relève que le professeur déve-

391 Voir notice biographique en annexes : A. Notices – A.4 Pascal Hausermann.

392 Voir notice biographique en annexes : A. Notices – A.3 Claude Costy.

393 Ces dates sont difficiles à préciser tant Pascal Hausermann dissimule l'apport et la présence de Claude Costy dans ses déclarations. Le couple est marié de 1966 à 1973. Nous nous basons sur le croisement de témoignages divers et sur la note proposée par Julien Donada à la fin de son ouvrage *Bulles : conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, éditions Facteur Humain, 2010, 112 p.

394 Claude Costy étudie à l'EAUG de 1950 à 1963 (césure entre le semestre d'hiver 1953 et le semestre d'été 1958) et Pascal Hausermann de 1955 à 1962. Ils se rencontrent à l'EAUG au semestre d'hiver 58-59. Ces dates ont été établies en consultant les registres d'inscription de l'EAUG, Archives administratives et patrimoniales de l'Université de Genève.

395 Eugène Beaudouin (1898-1983) étudie à l'ENSBA dans l'atelier d'Emmanuel Pontremoli. En 1928, il est Premier Grand Prix de Rome. A son retour de la Villa Médicis, il s'associe à Marcel Lods. De 1930 à 1940, les deux hommes collaborent avec les ingénieurs Jean Prouvé et Vladimir Bodiansky et deviennent précurseurs des questions d'industrialisation du bâtiment. Pendant et après-guerre, Eugène Beaudouin travaille sur des plans d'urbanisme. Il est nommé Architecte en chef des Palais nationaux et des Bâtiments publics. De 1946 à 1968, il dirige l'École d'architecture de l'université de Genève.

396 RAFFAELE, Colette, *Une École d'architecture et son système d'enseignement (1942-1968). Eugène Beaudouin et Genève*, thèse sous la direction de Jacques Lucan, Faculté ENAC, Section architecture, EPFL, 2004, 366 p.

397 Voir à ce sujet RAFFAELE, Colette, *Eugène Beaudouin et l'enseignement de l'architecture à Genève*, Cahier de théorie, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, 168 p.

398 Pascal Hausermann précise à Mélanie Godefroy qu'il a refusé d'aller visiter ces opérations dans une lettre du 1^{er} juin 2006. Godefroy, Mélanie, *Pascal Hausermann, architecte : une utopie rationnelle, la rigueur contestataire*, mémoire de Master 1 en Histoire de l'art, sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université François Rabelais, Tours, Volume 1, 2006 (non-paginé).

399 Arnold Hoechel (1889-1974) est en outre rédacteur de la revue suisse *Habitation*. Il travaille particulièrement avec Maurice Braillard, Alfred Bodemer, Hans Beroulli, Camille Martin et Louis Blondel sur l'aménagement de Genève et de sa région.

400 RAFFAELE, Colette, *Une École d'architecture et son système d'enseignement (1942-1968). Eugène Beaudouin et Genève*, thèse sous la direction de Jacques Lucan, Faculté ENAC, Section architecture, EPFL, 2004, 366 p., p.132.

loppe largement les questions de mobilité et de nomadisme. Les postures d'Eugène Beaudouin et Alfred Hoechel sont déterminantes dans l'enseignement dispensé à Genève. En décembre 1960, une enquête menée par la Grand Masse⁴⁰¹ auprès des élèves permet de mettre en évidence que « le soucis principal des étudiants se porte sur l'industrialisation du bâtiment ainsi que sur une approche de l'architecture qui tienne compte de ses implications sociologiques⁴⁰² ».

Outre ce tronc de formation principale, les deux étudiants suivent « des cours de dessin de figure et de modelage à l'École des Beaux-Arts. [...] La durée prévue des études est de huit semestres pendant lesquels les étudiants, en dehors des cours obligatoires, doivent suivre certains cours à l'Université⁴⁰³ ». Pascal Hausermann s'implique considérablement dans la vie étudiante : il participe à la fanfare de l'école⁴⁰⁴, organise le bal de l'école son château de Novéry⁴⁰⁵, à Minzier et est élu Grand Massier⁴⁰⁶ en 1961. Il se souvient avec bonheur de sa période de formation :

« À part les cours théoriques qui n'ont lieu que le matin, le reste de l'enseignement est complètement libre. Il comprend l'atelier (projets, analyses, constructions, etc.), le modelage, le dessin et le dessin d'académie. L'école est ouverte jour et nuit. Les programmes et leurs dates de rendus sont libres. Une fois par mois, ce qui a été dessiné est exposé dans une salle et un jury, présidé par le directeur, Eugène Beaudouin [sic], donne des notes aux projets : 6, 5, 4 et four (nul). Ces notes donnent des points (sauf le four), et il faut en obtenir un certain nombre pour passer à l'atelier suivant. Ce système, merveilleux, permet de faire des stages à la demi-journée, des "charrettes" (fins de projets où l'on passe, en général la nuit), pour

pouvoir payer ses études ou des travaux de recherche⁴⁰⁷ ».

Claude Costy est moins loquace, mais confie avoir apprécié l'enseignement d'Eugène Beaudouin⁴⁰⁸. Le fonctionnement de l'école encourage les étudiants à expérimenter le travail d'agence très tôt, et à se former auprès de différents « patrons ». Claude Costy travaille ainsi rapidement auprès de Maurice Novarina, voisin et ami de ses parents à Thonon-les-Bains. Pascal Hausermann multiplie les expériences plus ou moins longues auprès d'architectes genevois et londoniens⁴⁰⁹.

Outre les stages, Claude Costy et Pascal Hausermann sont marqués pendant leurs études par leurs voyages respectifs aux États-Unis et en Angleterre qui leur permettent de découvrir le *gunitage*. Alors en plein essor, cette technique constructive consiste à projeter au pistolet un béton liquide sur un treillis métallique. Le couple s'en emparera très tôt, considérant qu'elle permet de mettre en œuvre de façon optimale les propriétés du métal en traction et du béton en compression, sous la forme de voiles et de coques de béton projeté.

Mariée à Gene Bayol⁴¹⁰, un architecte américain, Claude Costy voyage fréquemment outre-Atlantique où elle s'imprègne d'une autre culture⁴¹¹. Elle interrompt son cursus à l'EAUG entre 1953 et 1958 pour le suivre aux États-Unis. En 1954, elle travaille pour l'architecte Robert Stanton, à Carmel (Californie). Elle se passionne pour les projets de Richard Buckminster Fuller, auquel elle écrit⁴¹². Parallèlement, elle explore le nouveau monde, séjourne à Taliesin

407 Hausermann, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 28.

408 Voir notice biographique en annexes : A. Notices – A.3 Claude Costy.

409 Pascal Hausermann sera stagiaire dans les agences genevoises *Cingria* (1957), *Maurice, Dom, Duret* (1957), *André Gaillard* (1959), *Lozeron et Mazer* (1961-1962) et dans les agences londoniennes *Fry, Drew, Drake and Lasdun* (1957) et *Norman and Dawbarn* (1958). Voir notice biographique en annexes : A. Notices – A.4 Pascal Hausermann.

410 Gene Bayol est formé à l'université de Berkeley, Californie.

411 En témoigne par exemple un numéro du magazine *Popular Science* de 1957, toujours présent dans sa bibliothèque. Notons que Claude Costy fait partie des architectes interrogés par Caroline Maniaque dans le cadre de son travail de thèse sur l'influence de la contre-culture américaine sur les architectes français. Voir : MANIAQUE, Caroline, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine : 1960-1975*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8, 2006, 463 p.

412 Interview de Claude Costy par Paolo Amaldi, à l'occasion du finissage de l'exposition sculpture, 30 août 2017.

401 Association des élèves des Beaux-Arts qui représentent les étudiants et gère les finances communes des différents ateliers.

402 RAFFAELE, *Une École d'architecture et son système d'enseignement (1942-1968). Eugène Beaudouin et Genève*, thèse sous la direction de Jacques Lucan, Faculté ENAC, Section architecture, EPFL, 2004, 366 p., p. 237.

403 HABERJAHN, Gabriel, *200^e anniversaire de la fondation de l'école des Beaux-Arts, 1978-1948*, Genève, Roto-Sadag, 1948, plaquette non-paginée.

404 Hausermann, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 28.

405 *Ibid.*, p. 22.

406 Étudiant élu responsable de La Grand Masse.

West où elle rencontre Frank Lloyd Wright⁴¹³ et son disciple Paolo Soleri. Il est ainsi fort probable qu'elle ait eu connaissance des travaux que menait alors Wallace Neff, implanté en Californie, inventeur du procédé *Airform* en 1941. Ce « nouveau type de construction dans lequel un ballon en tissu enduit de caoutchouc est gonflé, puis recouvert de béton ou de plastique projeté⁴¹⁴ » permet la fabrication d'une architecture instantanée. Le procédé est mis en œuvre à plusieurs reprises par Neff lui-même – en collaboration avec l'entreprise Goodyear, puis par d'autres comme les membres des *Harvard Five*⁴¹⁵, Elliott Noyes et John MacLane Johansen. En 1955, ce dernier décrit ses recherches pour *L'American Concrete Association* dans un manuel intitulé *Sprayed Concrete Construction*⁴¹⁶. L'influence de cet architecte sur la nouvelle génération est majeure. Son manuel se diffuse en effet jusqu'en Angleterre⁴¹⁷, où Pascal Hausermann effectue un stage en 1957, auprès du cabinet fondé par Maxwell Fry et Jane Drew (*Fry, Drew, Drake and Lasdun*) à Londres⁴¹⁸. Il revient l'année suivante pour réaliser un nouveau stage au sein de l'agence *Norman and Dawbarn* et étudier au *Regent Street Polytechnic*, dans la section architecture alors située au 4-12 Little Titchfield Street. L'étudiant découvre une autre conception du calcul de structure, basé non plus sur les chiffres mais sur le dessin. Cet apprentissage du travail de statique graphique fait surgir une forme géométrique, l'ellipsoïde de révolution, soit le volume obtenu par la rotation d'une ellipse autour de l'un de ses axes de symétrie. Cette forme paraît être à la fois la plus stable et la plus économique pour Pascal Hausermann – et devient dès lors une figure persistante dans son travail de recherche

et d'expérimentation. Nous formons également l'hypothèse, sans en avoir de preuves tangibles, que le jeune étudiant s'imprègne lors de ses passages à Londres de l'atmosphère bouillonnante qui règne alors à quelques rues de l'école qu'il fréquente, dans les murs de l'*Architectural Association* – où étudient les futurs membres d'Archigram. La scène architecturale londonienne est encore sous le choc de l'exposition *This is Tomorrow*⁴¹⁹ présentée en 1956 à la *Whitechapel Art Gallery* par Theo Crosby et Brian Robertson. Revendiquant la nécessité de permettre des collaborations entre artistes et architectes pour inventer le futur, cette exposition est considérée dans l'historiographie comme l'acte de naissance du *Pop/Art*, en cela que les imaginaires construits par les exposants convoquent des références de la culture populaire (publicité, objets de consommation, science-fiction, films hollywoodiens, comics, etc.). Elle révèle les travaux de *L'Independent Group*⁴²⁰, consacre ceux du couple d'architectes Peter et Alison Smithson, et contribue à installer l'influence du critique Reyner Banham⁴²¹. Nous supposons encore que le jeune Hausermann a été exposé durant son séjour londonien au contact de la revue *Architectural Design*, pilotée par le même Theo Crosby – qui fut, quelques années avant Hausermann, employé chez *Fry, Drew and Lasdun*.

Immédiatement après son expérience à Londres, un autre voyage s'avère marquant pour Pascal Hausermann. Un détour par la Belgique⁴²² lui permet de découvrir l'exposition universelle et internationale de Bruxelles, dont il garde un souvenir mémorable :

« Une exposition extraordinaire des prouesses de la construction internationale. Le tout, couronné par cet immense "Atomium" à la gloire de l'infiniment petit. Le Corbusier s'est lancé dans des assemblages de paraboloïdes hyperboliques (pas du tout son style). Pour

[2.5]

413 L'une de ses premières réalisations personnelles est fortement marquée par l'influence de Frank Lloyd Wright. Ce chalet, réalisé entre 1961 et 1962 à Anthy-sur-Léman (Haute-Savoie) se caractérise par la mise en œuvre brute de matériaux locaux (le bois, la pierre), le soin apporté à l'implantation du projet sur le terrain, ainsi qu'aux espaces de transition entre intérieur et extérieur. Voir le reportage photographique de Véra Cardot et Pierre Joly, référencé sous le nom « Bayol ». Boîte C33 – 3505 BAYO a, Fonds Véra Cardot et Pierre Joly, Bibliothèque Kandinsky.

414 HEAD, Jeffrey, *No Nails, No Lumber: The Bubble Houses of Wallace Neff*, Princeton Architectural Press, 2012, p. 19.

415 John Johansen, Elliott Noyes, Philip Johnson, Marcel Breuer et Landis Gore, d'anciens élèves de Walter Gropius à Harvard, constituent les *Harvard Five*, groupe établi à New Canaan (Connecticut) et actif dans les années quarante. Voir à ce sujet : EARLS, William, *The Harvard Five in New Canaan*, Norton and Co., 2006, 176 p.

416 JOHANSEN, John, *Sprayed Concrete Construction*, 1955.

417 La coupe de la *Sprayed House* de John Johansen fera par la suite la couverture de l'ouvrage de l'anglais Ian McCallum, directeur de la revue *The Architectural Review*, sobriement intitulé *Architecture USA* et paru en 1959, qui livre au public britannique un aperçu de la création architecturale nord-américaine depuis 1900.

418 Cette agence travaille alors sur le projet de Chandigarh en collaboration avec les équipes de Le Corbusier, sans toutefois que le jeune stagiaire n'y prenne part.

419 L'exposition fut présentée du 9 août au 9 septembre 1956. ALLOWAY, Lawrence, BANHAM, Reyner, CROSBY, Theo, LEWIS, David, *This is Tomorrow*, Catalogue d'exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956, n.p.

420 L'exposition *Parallel of Life and Art* de 1953, organisée par le même groupe, est considérée par Paolo Amaldi comme l'un des éléments déclencheurs de l'intérêt des architectes pour les formes organiques, la notion de croissance et de processus. AMALDI, Paolo, « La plastique de l'espace, architecture, sculpture et performance depuis 1960 », *Faces*, n° 75, pp. 35-42, p. 35.

421 WHITELEY, Nigel, *Reyner Banham, Historian of the Immediate Future*, MIT Press, 2003, 514 p.

422 Le carnet de croquis de Pascal Hausermann permet de retracer son itinéraire. Il quitte Londres le 25 août 1958. Il prend le ferry depuis Douvres pour se rendre en Belgique. Les 26 et 27 août, il visite l'exposition universelle. Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre.

économiser la pellicule de mon appareil photo à soufflet, je dessine ce que je vois⁴²³».

- [2.3] Dans ses archives, il conserve **les aquarelles appliquées du *Poème électronique***, des pavillons de l'Allemagne, du Vatican, du Japon, de l'Angleterre et quelques croquis satiriques,
- [2.4] dont un exprimant **sa propre stupeur devant l'*Atomium***. Son voyage initiatique se poursuit vers les Pays-Bas, l'Allemagne, la Suède puis la Norvège, avant de rentrer en Suisse.

.....
423 HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 5.

B. L'expérience de Grilly ou l'invention d'une forme construite

[2.6] À l'automne 1958, le père de Pascal Hausermann lui passe sa première commande : concevoir un pavillon de week-end sur un terrain rocaillieux qu'il possède à Grilly, dans l'Ain, pour un budget minimum. Le jeune architecte dessine plusieurs avant-projets⁴²⁴, trop onéreux. Il propose alors à son père d'expérimenter une autre manière de construire, plus économique : générer un volume habitable en construisant une enveloppe unique de béton projeté sans coffrage (dont il estime le coût à 5 000 francs). Il explique à plusieurs reprises que cette intuition provient de la découverte, lors de son passage par l'école Polytechnique de Londres, d'une autre manière de calculer les efforts et les moments d'une structure : non plus numériquement, mais graphiquement. Deux dessins se superposent alors sur la planche : le dessin d'une architecture – ortho-normée – et le dessin des forces invisibles – courbes – qui la parcourent. Deux dessins que l'étudiant doit s'efforcer de faire coïncider et qu'il imagine assez vite pouvoir fusionner, renversant la hiérarchie du visible sur l'invisible. Il explique en effet que le seul dessin qui ne lui semble pas arbitraire est celui qui représente exactement les forces et les lois de la statique. Dès lors, il souhaite construire une ellipsoïde de révolution en béton armé, utilisant ainsi de façon optimale les propriétés du béton en compression et du fer en traction. Cette enveloppe, unique, homogène, doit permettre de minimiser le coût du chantier en économisant des matériaux. Quelques années plus tard, actant l'intérêt croissant des architectes pour cette forme construite, Robert Venturi résumera :

« La structure sphérique est à la fois armature et revêtement, jouant en même temps les rôles d'ossature et de couverture. La structure

sphérique est un élément d'architecture qui est plusieurs choses à la fois⁴²⁵».

Cette révélation est à l'origine d'un pavillon de soixante-dix mètres carrés, au plan parfaitement circulaire et au volume elliptique, installé dans le sens de la légère pente du terrain, auto-construit en quelques mois. Dans un document appuyant la demande de permis de construire, Pascal Hausermann écrit :

« La forme et la facture de cette maison découlent des possibilités qu'a le béton de s'adapter à une forme statique. Lorsque cette forme est atteinte, le voile ainsi formé supporte d'être extrêmement mince. Le poids du béton mis en œuvre étant minime, le coffrage peut être réduit à sa plus simple expression, c'est-à-dire incorporé au voile. Le béton, dans cette construction, ne supportant que de faibles contraintes, n'a pas besoin d'une grande homogénéité. Il suffit donc de gicler un mortier sur une trame réceptrice attachée à l'armature principale⁴²⁶».

Le jeu de plan⁴²⁷ conservé par le Frac Centre [2.7] n'est pas complet au regard de la numérotation apposée par Hausermann : seules les planches 2⁴²⁸, 3⁴²⁹, 4⁴³⁰ et 7⁴³¹ figurent dans la collection.

.....
425 Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971, p.44.

.....
426 JOLY, Pierre, «Un inventeur de formes», *L'Œil*, n°146, février 1967, pp.10-19, p.10.

.....
427 «La première chose que j'ai faite c'est de déterminer une forme qui soit la plus statique possible. Une fois que cette forme a été calculée, il a bien fallu étudier la manière dont on allait incorporer les fenêtres et les différents services qui sont nécessaires à une maison. J'ai fait des plans, uniquement. Je n'avais pas de quoi faire une maquette. Je ne savais pas comment la faire. C'est sur la base de ces plans qu'il a fallu demander une autorisation de construire», in Donada, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Éditions Facteur Humain, Bruxelles, 2010, 111 p., p.17.

.....
428 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 03 149.

.....
429 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 65.

.....
430 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 65.

.....
431 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 03 65.

.....
424 Voir son témoignage dans DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 111 p., p.14. Deux premières esquisses datées sont conservées par le Frac Centre Le projet, particulièrement dans son plan en spirale, ressemble très fortement à *l'habitation Bavinger* de l'américain Bruce Goff (1950). Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 04 179 et 997 05 179.

La planche 2, datée du 4 août 1959, est un plan de situation sommaire, dressé au 1:500^e. Un cercle de 7,20 mètres de diamètre figure le futur pavillon. La planche 3 présente le plan, une coupe, et les façades sud-est et sud-ouest de l'édifice – de façon extrêmement classique. Le plan de l'édifice est un cercle parfait. Une moitié du cercle est recloisonnée pour aménager trois pièces fermées : une salle de bains accessible depuis une penderie, une cuisine, et une chambre. Les cloisons de ces trois pièces suivent un tracé rayonnant. Elles sont éclairées de petites fenêtres hautes, en bandeau, qui percent la face nord-ouest de l'ellipsoïde. Cette dernière se donne à lire comme une « façade arrière ». L'autre moitié du plan est laissée libre : elle s'ouvre sur une « façade avant » largement vitrée, légèrement inclinée. Elle projette l'espace intérieur vers la pente du terrain et vers la vue. Ainsi, si le plan est bien circulaire, l'espace est clairement hiérarchisé. L'entrée du pavillon se fait latéralement, sur le quart sud-ouest de la façade, par une petite passerelle. En effet, l'édifice est installé en léger surplomb de la descente du terrain, sur trois plots, ainsi que le montre la planche 7. Leur implantation s'inscrit dans un triangle équilatéral. L'un des plots ancre l'arrière du volume sur le terrain, et les deux autres soutiennent l'avant qui s'en décolle. Cette planche dévoile aussi le plan de l'armature métallique du radier et des fondations. La structure du radier est rayonnante, elle est circonscrite par une ceinture métallique. Vu de profil sur la planche 3, le pavillon présente une forme qui n'est ni celle de l'œuf, ni celle de l'ellipse : sa ceinture est légèrement aplatie. Plus large en son sommet qu'à sa base, il s'inscrit dans une géométrie trapézoïdale. La planche 4⁴³² précise son « principe de construction ». Elle détaille à la fois le dessin du ferrailage de la coque composite, le schéma des efforts qui s'appliquent sur la structure et son comportement. Ce dernier illustre l'explication de Robert Robichon qui explique que « les caractéristiques statiques des coques [...] résident dans leur mode de résistance aux sollicitations extérieures découlant de la prédominance de l'effet des forces internes situées dans des plans tangents en tous points de la surface médiane, mode qui leur assure une rigidité d'ensemble provenant de leur forme

et non de leur masse (...)»⁴³³. Ceci explique en partie la finesse de la coque (qui ne dépasse pas cinq centimètres) dont la composition est détaillée sous la forme d'un vue « écorchée » : sur la structure métallique viennent se fixer des plaquettes d'isolation thermique, recouvertes d'un grillage fin pris dans un mortier de ciment, badigeonné d'une multicouche étanche. Une seconde couche de mortier constitue le revêtement extérieur, mais il n'est pas prévu d'enduit intérieur.

Pascal Hausermann prend minutieusement le site en photos, puis **toutes les étapes de son premier chantier** – sans oublier l'amenée des réseaux, à priori complexe à cause de la nature rocheuse du sol. Les techniques employées sont extrêmement rudimentaires, et la construction est réalisée de façon totalement artisanale par Pascal Hausermann lui-même, aidé de quelques amis et du jardinier de sa mère⁴³⁴. Rapidement, les fers émergent du sol en trois points : les ossatures de trois plots coniques apparaissent. L'un d'entre eux accueille en son centre les gaines de raccordement au réseau. Elles sont immédiatement recouvertes d'un grillage fin, et chargées de béton liquide. Le « tressage » des fers se poursuit : le radier rassemblant les trois plots est installé, maintenu à la verticale par des cales grossières en bois. Du papier journal sert à empêcher le béton, visiblement trop liquide, de couler au travers du grillage le temps de sa prise. Le radier est coulé, incorporant des pierres trouvées sur le site, peut-être pour économiser du béton. Sur cette base, des fers méridiens sont installés, partant du radier pour se rejoindre au niveau d'un point haut central – maintenus là encore par un mât provisoire. Des parallèles viennent renforcer ce maillage principal, s'interrompant pour créer les réservations de la porte d'entrée et de la baie vitrée. Cette ossature est bientôt habillée de plaques d'isolant (vraisemblablement du polystyrène) fixées côté intérieur. Alors même que le volume n'est pas totalement fermé, les fenêtres sont simultanément mises en place : les châssis sont fixés dans les plaques d'isolant. Tout ce processus se déroule sous l'œil mi-interrogateur, mi-amusé des gendarmes et des voisins. Une fois l'installation du bardage isolant terminé, il est recouvert d'un grillage fin, qui accueille une

432 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 65.

433 ROBICHON, Robert, «Le non-poids en architecture», in Claudius-Petit, Eugène (dir.), *Structures nouvelles en architecture*, Paris, CNAM, 1965, p.13. Catalogue de l'exposition éponyme présentée au Musée des Arts et métiers en avril 1965.

434 DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 111 p., p.17.

couche de béton liquide, déposée à la main. Plusieurs couches sont nécessaires pour que la structure primaire disparaisse enfin. La coque est recouverte d'un enduit isolant à l'extérieur, et d'un enduit plâtre à l'intérieur. Ce dernier ne dissimule pas le dessin des plaques isolantes, qui donnent un aspect étonnant à la sous-face de la coque. Les facettes vitrées trapézoïdales qui composent la baie sont installées, protégées par une casquette en débord. Penché sur une table à dessin, Pascal Hausermann peaufine les détails de l'aménagement intérieur dans le pavillon en chantier. Un foyer ouvert, central, suspendu, trouve sa place au centre du volume. Les cloisonnements dessinés par l'architecte ne sont pas réalisés exactement comme prévus : la cuisine reste ouverte, la chambre aussi (le lit se glisse dans le séjour) seule la salle-de-bains reste bien fermée. Des montants métalliques verticaux permettent de partitionner l'espace de ce volume unique, et servent à supporter des panneaux de bois qui se font plan de travail, étagères, tables, etc. entièrement modulables⁴³⁵. L'expérience de Grilly joue un rôle fondateur dans la production ultérieure de Pascal Hausermann. Le pavillon est un prototype au sens littéral du terme : c'est le modèle premier, primitif, d'une longue recherche architectonique.

[2.9]

Les arguments constructifs, rationnels, techniques développés par l'architecte sont rapidement résumés dans la forme idéale de l'œuf, économique et résistante. Cette forme n'est pas tout à fait celle de la sphère⁴³⁶, largement explorée par les architectes et dont Gaston Bachelard souligne la « valeur de perfection⁴³⁷ ». Dans un article qu'il consacre aux « ovoïdes et au sphéroïdes dans l'architecture des années soixante⁴³⁸ », Georges Teyssot note ainsi :

« Depuis Ledoux, Boullée, Vaudoyer, Sobre, De Wailly et Lequeu, les architectes rêvent d'une architecture ronde, en forme de sphère parfaite, que ce soit par référence aux volumes

simples, ceux de l'atmosphère, du globe terrestre et du cosmos, ou même par allusion au ballon gonflé des montgolfières s'élevant dans les nuées⁴³⁹ ».

L'historien note que l'exploration de la forme ovoïde est plus tardive. Le *Commencement du monde* (1920), « parfait et indépassable œuf de marbre blanc⁴⁴⁰ » du sculpteur Constantin Brancusi, lui semble réactiver cet archétype dans l'imaginaire des architectes. « L'œuf est un archétype primordial⁴⁴¹ » qui alimente alors les plus modernes. Georges Teyssot rappelle ainsi l'enthousiasme dont Auguste Perret faisait preuve en exhibant l'œuf d'autruche conservé dans son atelier. Dans une interview restée célèbre, l'architecte et ingénieur reçoit un journaliste à son bureau et lui vante les mérites de l'œuf :

« Il contient toute une vie, un mécanisme infiniment complexe enfermé dans une forme parfaite de calcaire pur, dans une forme simple et dépouillée de tout ornement, une forme sereine et douce. Le complexe dans le simple, exprimé par le simple, une belle matière disposée selon une belle forme, telle doit être la beauté de l'architecture moderne, la beauté qui nous repose de notre vie fiévreuse⁴⁴² ».

Si la fonctionnalité, la simplicité et l'efficacité de l'œuf en font un modèle théorique, il ne sera jamais question pour Auguste Perret d'en reproduire la forme. Frederick Kiesler partage son admiration pour cette forme naturelle⁴⁴³. Chantal Beret note que, chez l'architecte austro-hongrois, « l'ovoïde, tel un pur concept, adopté dès 1924, aboutira aux architectures informes, molles même, formes en défaut, défaites et sans histoire, déclassées au regard du modernisme dominant⁴⁴⁴ ». L'exploration de la forme originelle de l'œuf permet à l'architecte d'inspirer des réponses aux antipodes

435 Ces précisions sont visibles sur les photographies produites par Pierre Joly et Véra Cardot qui immortalisent le pavillon quelques années plus tard, sous la neige. Sur certains clichés, Claude Costy se tient sur le perron. Boîte CJ13 - 3505 HAUSE a, Fonds Véra Cardot et Pierre Joly, Bibliothèque Kandinsky.

436 Nous avons visité à ce sujet l'exposition *Globes. Architecture et sciences explorent le monde*, présentée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine du 10 novembre 2017 au 26 mars 2018. L'exposition s'assortit d'un riche catalogue : ROCHER, Yann (dir.), *Globes. Architecture et sciences explorent le monde*, Éditions Norma, 2017, 386 p.

437 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p.260.

438 TEYSSTOT, Georges, « Le songe d'un environnement bioréaliste, ovoïdes et sphéroïdes dans l'architecture des années soixante » in Brayer, Marie-Ange (dir.), *Architectures expérimentales, 1950-2000, Collection du FRAC Centre, Orléans, Éditions HYX, 2003, pp.39-43, p.39.*

439 *Ibid.*, p.40.

440 *Ibid.*, p.42.

441 TEYSSTOT, Georges, *Une topologie du quotidien*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016, 336 p., p.172.

442 « Interview d'Auguste Perret réalisée par Charles Billard », *Mon bureau*, fascicule 144, février 1926, pp.88-90.

443 « La coquille d'œuf est l'exemple le plus remarquable que l'on connaisse d'un maximum de résistance aux agressions extérieures et intérieures, obtenu avec une dépense minimale d'énergie », in BERET, Chantal, « De l'œuf à l'œil : des architectures de la vision », in BERET, Chantal (dir.), *Frederik Kiesler : artiste et architecte*, Paris, Éditions Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Mnam/CCI, 1996, 272 p., p.176.

444 *Id.*

du « cube-prison, panacée universelle⁴⁴⁵ ». Il constate :

« La configuration idéale de la maison [...] n'est pas le modèle ovoïde, mais sphéroïde : une sphère aplatie. Dans sa section équatoriale, un cercle ; dans sa section longitudinale, une ellipse⁴⁴⁶ ».

La forme ainsi décrite par Kiesler est précisément celle qui a surgi sur la planche à dessin de Pascal Hausermann, et qu'il s'emploiera à perfectionner, sa carrière d'architecte durant : l'ellipsoïde de révolution. Pascal Hausermann justifie la construction de cette forme par un argumentaire implacable, rapporté par un journaliste de la revue suisse *Bauen+Wohnen* en 1961 :

« À Grilly, on peut vivre dans une coquille d'œuf. Pourquoi pas ? Ce ne sont pas des fantaisies de formes qui ont conduit l'architecte à cette construction, mais – comme il le dit lui-même – des considérations tout à fait logiques :

1. Tout le monde veut construire de manière économique.
2. Le béton coulé sous forme de coque est le moins cher, car une coque est plus rigide qu'une plaque de même épaisseur.
3. Il n'y a pas besoin de coffrage compliqué.
4. L'utilisation de matériaux de construction bon marché, comme le ciment, rend la construction plus facile.
5. Les coques peuvent avoir n'importe quelle forme, mais leur épaisseur ne dépasse jamais cinq centimètres pour une portée allant jusqu'à cent mètres.
6. Les coques ne peuvent pas être déformées par des mouvements de terrain.
7. Une coque est si facile à construire qu'il n'est pas nécessaire de faire appel à une armée d'ouvriers spécialisés pour la construction de l'habitat.
8. La construction n'est pas seulement bon marché, elle est également prête à être habitée dans un délai très court.
9. Au sens philosophique, la maison d'habitation est une cellule fermée : un œuf (sic!).
10. Cette idée philosophique peut devenir réalité grâce à une coquille d'œuf en béton (sic!).
11. Lorsque la famille s'agrandit, on ajoute un œuf. La maison se compose finalement

de plusieurs coquilles d'œufs aux fonctions différentes.

12. La coquille d'œuf est facile à poser dans le paysage, il n'est pratiquement pas nécessaire de creuser.

13. Pour les quartiers résidentiels, le programme de construction reste le même

14. Ainsi, l'habitat devient enfin plus humain (sic!).

15. Pourquoi l'homme doit-il continuer à vivre dans des boîtes d'allumettes ? (Oui, pourquoi en fait ?)⁴⁴⁷.

Chantal Beret prête une autre dimension aux formes développées par Frederick Kiesler. Elle lit dans ses projets une exploration intuitive et primitive. Elle note :

« Ces actions-architectures que sont les poches, coques, coquillages, grottes, antres, cavernes, matrices, enveloppes de cohérence ou de cohésion, évoquent tout autant ces "mondes du ventre", ventres féminins dans tous leurs états, masses fluides et débordantes⁴⁴⁸ ».

Cette importance *matricielle* est réactivée, dès le milieu des années cinquante, par l'essor de la psychologie. Le philosophe Henri Van Lier affirme :

« [...] L'habitation est le sentiment fondamental de l'espace, ce par quoi il y a un espace pour l'être-là, le *Dasein*, que nous sommes. Être architecte, c'est se souvenir que nous avons été conçus dans le milieu inoubliable d'une matrice. Depuis la naissance, la vie humaine se développe en une succession de traumatismes qui ouvrent cet englobement sur des englobements plus vastes, plus différenciés : le corps de la mère, le berceau, la chambre, la maison, la rue, la ville, le pays, le continent, la planète ; mais il faut, pour préserver notre continuité de vivant, que, même dans les dissymétries de l'habitat contemporain, ces développements s'opèrent sans compromettre la sécurité et la chaleur initiales⁴⁴⁹ ».

447 « Wohnhaus in Grilly », *Bauen+Wohnen*, Cahier 7, n°15, juillet 1961, p. 6.

448 BERET, Chantal, *op. cit.*, p. 172.

449 VAN LIER, Henri, *Les Arts de l'espace*, Tournai, Casterman, 1971, 351 p., p. 252 [É.O. 1959].

445 *Id.*

446 *Id.*

L'influence grandissante de la psychologie et de la phénoménologie⁴⁵⁰ comme outils de compréhension de l'espace vécu est particulièrement perceptible dans ce passage. Sans aller aussi loin dans la formulation, Pascal Hausermann semble se préoccuper de cette question. Il indique :

« L'élément de protection le plus naturel, réalisant le mieux l'enveloppe de la vie végétative, est l'œuf. Sa forme, donnant une proportion optimum de volume intérieur, par rapport à la surface enveloppante, et concentrant la vie vers l'intérieur, est idéale⁴⁵¹ ».

« La courbe rend le volume plus humain, moins sec, et détermine une ambiance plus intime. C'est le retour aux formes naturelles, adaptées à un être ni cubique, ni aride dans sa nature⁴⁵² ».

Notons qu'à partir des années soixante, la forme ovoïde, qui réalise la fusion d'une adéquation entre une pensée rationnelle⁴⁵³ et une pensée organique, conquiert simultanément le design⁴⁵⁴, les arts plastiques⁴⁵⁵ et l'architecture⁴⁵⁶.

450 Voir à ce sujet TESSIER, Maëlle, *Architecture et phénoménologie. Résonances : tournant idéologique des années 1950 et perspectives contemporaines*, Thèse de doctorat en histoire de l'Art sous la direction de Claude Massu, Université Paris 1, 2012.

451 HAUSERMANN, Pascal, « Une ville imaginaire, Conférence d'architecture et d'urbanisme, EAUG », tapuscrit, 1961, 9 p., p.3. Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

452 PEILLEX, Georges, « Architecture fantastique ou habitation de demain », *Style*, n° 4, 1962, pp.74-81.

453 L'ingénieur René Sarger en loue également les propriétés statiques, ajoutant au rôle structurel de la coque la dimension plastique de la membrane. Cité in RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Éditions Planète, 1966, 249 p., p.79.

454 Raymond Loewy propose l'œuf comme modèle de design en tant que forme adaptée à sa fonction in LOEWY, Raymond, *La Laideur se vend mal*, Éditions Gallimard, 1963, 414 p. [É.O. 1952].

455 Relevons la formation du groupe pluridisciplinaire « l'Œuf centre d'études », fondé en 1962 autour des sculpteurs Jacques Bertoux, Charles Gianferrari, des architectes Pierre Puccinelli et Roger Brusetti.

456 Nous pensons ici au travail de l'architecte André Bruyère (1912-1988).

C. L'expérimentation de Pougny ou l'invention d'un type

La prouesse de Grilly amène immédiatement à Pascal Hausermann la commande de deux constructions du même type, non loin de là, à Pougny (Ain). En 1960, Madame Menu lui confie la construction de deux pavillons de week-end sur le même modèle. La documentation sur ce double projet est disparate et incomplète. La

[2.10] première esquisse du projet conservée par le Frac Centre date du 20 juin 1960. Le pavillon est alors composé de deux volumes bien distincts, implantés sur la même parcelle. Un volume principal, présentant un plan clairement ovoïde, est monté sur un unique « pied » massif, dont la forme s'évase largement à mi-hauteur pour intégrer l'assiette du radier. Sur cette base, une deuxième coque trouve son appui pour couvrir le volume. Si la technique constructive est similaire à celle qui était mise en œuvre à Grilly, le principe constructif diffère donc nettement. Le volume n'est plus délimité par une enveloppe unique : il est contenu dans deux coques posées l'une sur l'autre. Cette innovation technique permet de ménager un bandeau vitré sur tout le pourtour du volume, en plus de conserver le principe du grand pan vitré, légèrement incliné. Un second volume au plan parfaitement circulaire est monté sur échasses à un deuxième niveau. Pensé sur le même modèle, il est ceint d'un bandeau de fenêtres horizontales, mais n'est pas pourvu d'une baie. Bien que les deux volumes soient structurellement indépendants, ils communiquent entre eux. Un escalier hélicoïdal permet d'accéder au petit volume haut de la chambre depuis le grand volume bas (qui contient la cuisine, la

[2.11] salle de bains et le séjour). La version d'août 1960 ne conserve qu'un seul volume, dont le cloisonnement intérieur varie pour intégrer la chambre à coucher. L'entrée latérale s'ouvre sur un couloir en T qui dessert les toilettes, la salle de bains et une chambre à coucher à l'arrière du volume, une seconde chambre, la cuisine et le séjour vers l'avant. Ce dernier est contenu dans la pointe du volume. On remarque que les cloisons qui délimitent cet espace s'incurvent légèrement, comme pour répondre à

[2.13] la courbe du plan. Dans une nouvelle version

datée de janvier 1961⁴⁵⁷, le cloisonnement est entièrement revu pour minimiser les espaces de circulation. Un axe en biais sépare deux espaces : l'un contenant l'entrée, les pièces techniques et la chambre des enfants ; l'autre contenant le séjour qui permet d'accéder à la chambre des parents, dissimulé par une cloison courbe. Ces différentes variantes témoignent de la difficulté de l'architecte pour trouver une règle de partitionnement valable du volume unique généré par son système constructif. En effet, si le plan est totalement libre, il est aussi très contraint par la présence de la grande baie vitrée. Quoi qu'il en soit, aucune de ces versions ne semble correspondre à celles finalement retenues pour aménager les deux pavillons⁴⁵⁸. Une autre modification notable est celle du

[2.12] plan de ferrailage du radier, initialement tramé orthogonalement en 1960, et que Pascal Hausermann redessine de façon concentrique en 1961.

Les informations apportées par l'analyse des plans sont intéressantes à confronter à la

[2.14] réalité de la mise en œuvre. La première photo de chantier⁴⁵⁹ dont nous disposons montre une coque inférieure très différente du « pied » représenté sur les plans de 1960 : elle présente un profil beaucoup plus incurvé. Elle circonscrit une série de quatorze poutres treillis rayonnantes, massives, qui jouent le rôle de plots et soutiennent le futur radier. Ces poutres sont liaisonnées à la coque par des fers, qui jouent le rôle de tirants et seront noyés dans le radier. La coque n'est pas interrompue par la dalle : elle monte à environ 1,5 mètre au-dessus de son niveau, et se réduit à la hauteur d'une banquette pour ourler la baie vitrée qui prendra place face au Rhône. Elle soutient une coque supérieure autoportante, plus plane. Son dessin accentue l'effet de casquette protégeant le plan vitré incliné, déjà perceptible sur le *Pavillon de Grilly*. L'indépendance relative des deux coques

457 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 181.

458 Nous avons émis cette hypothèse au regard de photographie récentes transmises par Bruno Tourmen, datant de 2016.

459 Le chantier se termine en fin d'année 1961.

permet de ménager un bandeau de fenêtres sur toute la périphérie du volume habitable, rythmé par des montants verticaux en béton armé qui assurent leur liaison. Construites sur le même principe, les deux habitations diffèrent légèrement : par leur taille, par leurs aménagements intérieurs et leurs abords, mais surtout par leur séquence d'entrée. Dans les deux cas, l'entrée se fait latéralement, et non dans l'axe de l'ouverture. Pour la première maison construite, le percement de la porte interrompt le bandeau de fenêtres et interfère avec la volumétrie des deux coques : la porte se donne à lire comme un élément rapporté, elle est immédiatement identifiable comme telle. Pour la deuxième maison, un choix légèrement différent est fait : l'entrée se signale par un percement unique de la coque basse, la porte est intégrée dans l'épaisseur de la coque. L'intégrité du volume est préservée. Ce dispositif impose de se glisser sous le volume pour y pénétrer. Les deux variantes existaient déjà sur les plans : cette différence est notable en ce qu'elle traduit à la fois une recherche typologique mais aussi une réflexion sur la mise en scène de l'objet architectural de la part de Pascal Hausermann. Ainsi, bien que [2.15-16] les *maisons de Pougny* résultent d'un perfectionnement de certaines techniques éprouvées à Grilly, nous pouvons les considérer comme deux prototypes à part entière, car elles permettent à Pascal Hausermann d'expérimenter de nouveaux dispositifs constructifs et spatiaux.

Parrallèlement, Pascal Hausermann développe d'autres projets de pavillons en coque de béton. En juin 1960, il dessine un avant-projet pour Monsieur Widmer⁴⁶⁰, composé de trois volumes elliptiques articulés entre eux par l'émergence d'un escalier. Quelques jours plus tard, il débute l'étude d'un projet d'habitation composé également de trois ellipsoïdes liées entre elles pour Monsieur Taillens⁴⁶¹, promoteur. Puis il se penche pour le compte du même homme sur la possibilité de construire un pavillon de façon « semi-préfabriquée⁴⁶² » en mars 1961. Cette première prise de contact n'aboutit pas à une réelle production. Pendant plusieurs années, le couple Hausermann-Costy est surtout mobilisé par d'autres travaux, notamment par des recherches sur les prototypes en matières plastiques. Il semblerait qu'une publication leur

offre une publicité inattendue en mars 1966 : la revue *Elle*⁴⁶³ présente sur une double-page la photographie de l'un des pavillons de Pougny. De nombreuses commandes parviennent à Pascal Hausermann, qui demande alors à Claude Costy de travailler avec lui⁴⁶⁴.

En octobre 1966, il étudie une demande formulée par Monsieur Matin. Le dessin de son pavillon monocoque s'inscrit bien dans une filiation avec les *Maisons de Pougny* mais s'en affranchit sur deux points : son rapport au sol et son aménagement intérieur. La coque est en effet surélevée d'un étage par des poteaux très fins évoquant des réseaux racinaires, pour qu'un volume parfaitement sphérique contenant la chaufferie se glisse sous son radier. L'organisation intérieure n'est plus dessinée à la règle : les cloisons prennent la forme de lignes souples qui composent harmonieusement avec le volume de l'ensemble. Ces deux « innovations » semblent clairement influencées par un projet dessiné quelque mois plus tôt : le *Balcon de Belledonne*⁴⁶⁵. Ce complexe [2.18] d'été, voué à accueillir des loisirs de pleine nature, des stages de guitare, de méditation, de yoga... leur est commandé par un particulier, Daniel Telmont, qui les contacte après la parution de l'article dans la revue *Elle*. L'édifice s'installe sur un terrain perché à 1200 m d'altitude sur les contreforts de la Chartreuse, offrant une vue panoramique imprenable sur le massif de Belledonne. Les architectes dessinent un ensemble architectural complexe aux formes organiques, qui compose avec le profil accidenté du terrain. Chaque élément du programme génère sa propre enveloppe. Une coque principale, relativement proche du système constructif de Pougny, présente un espace libre, sans poteaux. Flanquée d'un office de préparation des repas, d'une entrée et de sanitaires, elle surplombe une terrasse en belvédère, soutenue par un système de poteaux évoquant un réseau racinaire. Depuis cette terrasse, une passerelle franchit une coque profonde : un réservoir d'eau, rendu obligatoire pour des raisons de sécurité liée à la fonction d'accueil du public — que les architectes transforment en piscine. Attenants, deux petits volumes contiennent un sauna et sa cabine de

460 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 134 à 997 08 134 (projet non-réalisé).

461 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 129 à 997 03 129.

462 «Projet d'un pavillon», tapuscrit, Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

463 Un doute subsiste quant à cette information, car nous n'avons pas réussi à identifier le numéro exact de cette publication, pourtant mentionnée par plusieurs sources convergentes au premier rang desquelles Claude Costy.

464 Interview de Claude Costy par Paolo Amaldi, à l'occasion du finissage de l'exposition sculpture, 30 août 2017.

465 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 100, 997 02 100 et 997 01 141 à 997 06 141.

déshabillage. L'ensemble est construit « en voile de béton armé sans coffrage⁴⁶⁶ » pour un coût total de 72 000 francs, de juin à septembre 1966. Le chantier dure quatre mois, le temps d'un été.

[2.19] Cet édifice, dont la construction marque un véritable tournant dans la carrière du couple, emprunte autant aux pavillons de Pougny – pour sa coque principale – qu'au dessin d'une *Maison à Cabris* (1964)⁴⁶⁷ pour les petits édifices qui la flanquent, et son rapport au sol.

Rapidement, un nouvel entrepreneur approche le couple pour commercialiser le « modèle » de Pougny et organiser sa réclame. Dès mars 1967, un reportage d'Alain Figuié et Pierre Joly paraît dans le deuxième numéro du magazine *La Maison de Marie-Claire*⁴⁶⁸. Ce nouveau mensuel dérivé du féminin *Marie-Claire*⁴⁶⁹ créé en 1937, est spécifiquement dédié aux questions de décorations. Il présente sous le nom de « Maison coquillage » des photographies de Pierre Joly prises à Pougny, accompagnées d'un plan type et d'un coût de construction : 30 000 francs. La parution, aux allures de publi-communi-qué, indique une adresse postale à contacter pour tous renseignements. Rapidement, les courriers affluent : le couple embauche une secrétaire pour répondre aux sollicitations⁴⁷⁰. Quelques mois plus tard, le même magazine féminin sponsorise la construction d'un pavillon type de quarante mètres carrés. Monique Eleb et Lionel Engrand soulignent le rôle joué alors par les revues féminines dans la diffusion des modèles pavillonnaires :

« *Paris-Match*, *Elle* et *Marie-Claire* deviennent les nouveaux supports du rêve pavillonnaire et consacrent de nombreux reportages aux maisons qu'elles parrainent et médiatisent chaque année. [...] Architectes, constructeurs

466 HAUSERMANN, Pascal, « Restaurant "Le Balcon de Belle-donne" en Isère », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

467 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 169.

468 *La Maison de Marie-Claire*, n°2, 15 mars 1967, p.5. Le publi-communi-qué est repris dans des termes très proches dans la revue *L'Action automobile et touristique*, juin 1967, n°82, p.102.

469 Voir à ce sujet : GEERS, Alexie, *Le sourire et le tablier : la construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours*, thèse de doctorat en Arts, histoire et théorie, sous la direction d'André Gunthert et de Rose-Marie Lagrave, Paris, EHESS, 2016.

470 « Cette maison de Pougny a été publiée dans le journal *Elle* en grand, donc une double-page de la vue intérieure de cette maison. Et nous avons reçu des quantités de lettres, des demandes de renseignements... Et Pascal m'a demandé de collaborer avec lui. Parce que moi je construisais à côté, de l'architecture plus traditionnelle, style un peu Franck Lloyd Wright, ou Le Corbusier. Et il m'a dit "mais là, j'ai beaucoup de travail, est-ce que tu ne voudrais pas collaborer avec moi ?" Et il a réussi à me convaincre. [...] sur les milliers de lettres, on a quand même eu dix commandes de maison qu'on a réalisées ensemble. [...] Et là on a trouvé un entrepreneur qui était d'accord d'être itinérant. Et avec son pistolet à béton, il se déplaçait, avec ses ouvriers, dans la France entière. Donc on a pas mal construit dans ces années, de soixante à soixante-dix, soixante-treize même ». Interview de Claude Costy par Paolo Amaldi, à l'occasion du finissage de l'exposition sculpture, 30 août 2017.

et industriels, soutenus par ces grands titres de la presse grand public, se portent au chevet de la maison des Français. L'économie et la rapidité de mise en œuvre, l'utilisation de nouveaux matériaux, la diversité formelle et la possibilité d'intégrer des équipements ménagers en phase avec les exigences du moment caractérisent la majorité des projets [...] ⁴⁷¹».

Le pavillon-témoin est présenté à l'occasion [2.21] des *Floralies Internationales d'Orléans*, qui se tiennent du 22 avril au 15 octobre 1967, au Parc Floral de la Source. Cet évènement adosse à une manifestation horticole d'envergure internationale des attractions diverses – avec comme clou du spectacle l'incongrue « reconstitution » grandeur nature d'un village gaulois, inspiré des aventures dessinées du héros Astérix : *Floralix*. Plusieurs constructions sont édifiées spécialement pour accueillir les différents évènements de la manifestation⁴⁷² : des pavillons conçus par Jean Prouvé, qui [2.24] collabore également à cette occasion avec Louis Arretche⁴⁷³ à la réalisation d'une serre-restaurant, accueillent les services administra- [2.25] tifs et techniques ; deux prototypes de Gérard [2.23] Granval imaginés dans le cadre du programme des « Mille-Club de Jeunes⁴⁷⁴ » présentent une exposition d'urbanisme ; et la *Maison coquillage* de Pascal Hausermann et Claude Costy sert de salle de réunion au comité d'organisation. Cette dernière, présentée sur le plan de la manifestation comme « La Maison de Marie-Claire » est postée juste avant l'entrée du village gaulois de carton-pâte à l'articulation d'un village-expo qui présente également « La Maison de Paris Match » par le constructeur *Maisons Phénix*.

Le prototype de *Maison Coquillage* est réa- [2.22] lisé en un mois. Il diffère légèrement des constructions de Pougny car il est monté sur un pied cylindrique de 2,5 mètres de diamètre. La coque inférieure est moins convexe, plus aplanie. Un travail de talutage dissimule le piédestal, donnant l'impression que l'édifice est simplement posé en équilibre sur le

471 ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, *La Maison des français, Discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*, Editions Mardaga, Bruxelles, 2020, p.197.

472 Un site est dédié aux archives et informations sur la manifestation : www.parcfloraldelasource.com/presentation/floralies-1967, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

473 Ces pavillons sont toujours en place.

474 En 1966, le ministère de la Jeunesse et des Sports lance un concours pour équiper la France de « Mille-Clubs de jeunes », des architectures en série, économiques et légers. L'implantation des Mille-Clubs a lieu en deux phases : 1967 puis 1972.

sol. L'entrée se fait par la coque inférieure du bâtiment, accentuant cet effet. Les *Floralies* sont fréquentées par 2,3 millions de visiteurs, durant six mois⁴⁷⁵. La réalisation de ce pavillon témoin amplifie nettement le phénomène de commandes.

Dès lors, Pascal Hausermann et Claude Costy travaillent à une « typification » permettant la rationalisation du processus constructif – mais aussi de la conception des pavillons. Pascal Hausermann explique :

« L'étude de pavillons types en béton a été déterminée par des demandes de plus en plus nombreuses de pavillons du type des pavillons de Pougny. La solution de proposer des habitations stéréotypées permet une économie appréciable [...]»⁴⁷⁶.

[2.26-27] En 1967, le couple élabore une série de plans et coupes types pour la société SECAM⁴⁷⁷, chargée de commercialiser et de réaliser les pavillons⁴⁷⁸. Ils proposent différentes typologies d'habitations allant de 40 à 100 m². Si la coque extérieure est immuable, plusieurs configurations intérieures sont proposées par le couple. Plusieurs options sont envisagées : la cuisine, invariablement fermée, peut communiquer avec le séjour par un percement qui occasionne un bar, la salle de bain et les sanitaires peuvent être groupés ou séparés, le pied central accueille un garage ou une cave... Si le processus constructif du gros œuvre est relativement stabilisé, le couple s'emploie à standardiser le second œuvre, en dessinant des aménagements types. Pascal Hausermann imagine rapidement « la réalisation des seconds œuvres en série, rodage d'une entreprise spécialisée⁴⁷⁹ ». Dans son esprit, il s'agit d'industrialiser l'ensemble des cloisonnements intérieurs, mais aussi les équipements, voire certains mobiliers. Les différents éléments composants le pavillon sont ainsi redessinés pour être stan-

dardisés, à commencer par les baies dont la géométrie est revue dans cette optique. Tout à leurs recherches, Pascal Hausermann et Claude Costy imaginent même à partir de juin 1967 la possibilité d'équiper les pavillons à l'aide de blocs-sanitaires préfabriqués en plastique⁴⁸⁰. [2.28]

La démarche n'est pas sans évoquer les travaux pionniers de Jean Prouvé sur les questions d'industrialisation de la construction et l'idée de « noyaux techniques » – en métal – qu'il expérimentera notamment pour la *Maison des jours meilleurs* dès 1956. Une décennie plus tard, Pascal Hausermann et Claude Costy dessinent une capsule de plastique, qui doit s'insérer dans la coque de béton et la compartimenter. Une mise en œuvre similaire est envisagée pour un autre de leur projet, conduit au même moment : celui du *Motel L'Eau vive*. [2.30]

En décembre 1966, le couple Hausermann-Costy est sollicité par un hôtelier de Raon-l'Étape. Comme son nom l'indique, le bourg est depuis longtemps un important lieu de transit des Vosges. Déjà propriétaire du relais Alsace-Lorraine, Maurice Thierry souhaite développer son activité et proposer un nouveau service inspiré des motels américains : des chambres indépendantes de taille variable, équipées de sanitaires, accessibles en voiture, allant de pair avec un service de conciergerie. L'hôtelier dispose d'un terrain de 4 200 m², tout en longueur, situé en plein cœur de la commune, enserré par les bras d'un ruisseau, la Plaine. La conception du motel s'étale de décembre 1966 à août 1967, le plan masse se simplifie progressivement jusqu'à se stabiliser en mars 1967. Les architectes proposent une modification du terrain pour aménager une petite mare, irriguée par la Plaine au moyen d'un petit canal en arc de cercle, surmontée de plusieurs pontons. Le chantier débute en [2.31]

1967 et se termine en 1971. Onze constructions en voile de béton projeté sans coffrage sont réalisées sur la presqu'île. La première, unique, isolée au milieu du terrain, fait office de réception. Elle accueille un bar, une cuisine, des sanitaires, et le logement du gardien à l'étage. Les autres constructions, de plain-pied, sont concentrées à l'extrémité Est du terrain, le plus loin possible du centre-ville, et disposées en arc de cercle au bord du ruisseau. Elles consistent en neuf chambres, six modèles simples (20 m²) et trois modèles doubles (34 m²), équipées de leurs propres sanitaires. Bien qu'elles soient proches les unes des autres, elles ne souffrent

475 ROYER-PANTIN, Anne-Marie, « Rêves d'architecture », Épisode n°7, www.parcfloraldelasource.com/presentation/floralies-1967, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

476 HAUSERMANN, Pascal, « Pavillons type béton », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

477 Nous n'avons pas beaucoup d'informations concernant cette entreprise, hormis le fait qu'elle était domiciliée au 7, rue Lincoln, à Paris.

478 Certaines planches font apparaître un logotype que nous avons du mal à interpréter. Nous formulons l'hypothèse qu'il s'agit des initiales C et dessinées à l'aide d'un trait continu, qui évoque l'idée d'un espace fluide, circulaire, escargotique. Notons que Claude Costy n'apparaît jamais comme signataire de ces plans. Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 99708149.

479 HAUSERMANN, Pascal, « Pavillons type béton », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

480 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 06 149 et 997 45 à 997 53 149.

d'aucun vis-à-vis. En effet, chaque coque est percée de trois ou quatre ouvertures : une porte d'entrée, une baie vitrée donnant dans la chambre, une fenêtre dans la petite chambre et un petit percement d'aération dans les sanitaires. La majorité des baies sont braquées vers l'extérieur de l'arc de cercle, donnant sur le ruisseau et la ripisylve. Les entrées sont positionnées à l'opposé, et donnent sur une même placette circulaire. Le onzième et dernier volume est un habillage autour du transformateur électrique. Le coût total de la construction s'élève à 300 000 francs⁴⁸¹. La comparaison du plan des cellules hôtelières permet de comprendre que la salle de bains était pensée pour être un module identique, répété, produit d'un bloc en matière plastique. Pascal Hausermann évoque ses recherches en 1968, à l'occasion d'une table-ronde rapportée dans la revue *Plastiques et bâtiment*, donnant l'occasion d'un numéro hors-série intitulé « Plastique et architecture ». Il explique :

« Pour des habitations courbes, j'avais la possibilité de créer une nouvelle forme de sanitaires s'adaptant à cette courbe. J'ai constaté qu'avec une série de quarante sanitaires, on arrivait à amortir très facilement l'outillage, en concurrençant assez largement les appareils traditionnels. Je crois qu'une telle série est assez facilement vendable⁴⁸². »

Plus loin, il constate :

« La seule chose que je regrette, c'est qu'on n'ait pas repensé les appareils. Quelles que salles de bains polyester monobloc que ce soit, on trouvera toujours la baignoire traditionnelle, le lavabo traditionnel, le bidet, les w.-c. traditionnels, enfin tous les appareils tels qu'ils sont, transposés en matière plastique. Il faut repenser tous les appareils sanitaires, ces appareils sanitaires qui ont été créés au début du siècle, ou même avant et qui n'ont absolument pas évolué depuis. Pourquoi ?⁴⁸³ ».

[2.29] La remarque est parfaitement valable pour d'autres propositions passées à la postérité, comme le bloc salle de bains conçu par Charlotte Perriand en 1975 pour équiper 3 000

appartements de la station les Arcs 1800⁴⁸⁴ (Savoie). La coque de ce module en polyester armé de fibre de verre n'intègre que la baignoire – et ce sans remettre en question sa forme : les autres équipements (w.-c., lavabo) sont des éléments de céramique standard⁴⁸⁵. Bien qu'elle soit restée à l'état de recherche, cette incursion vers un système de construction hybride coque béton-coque plastique nous semble donc extrêmement intéressante.

Remarquons qu'en même temps que leur proposition de Pavillon se standardise, le dessin de Pascal Hausermann et Claude Costy se codifie. La série de plans intitulée *Pavillon type de 100 m²* (et qui sera tiré à l'identique pour le pavillon de Monsieur Glasner⁴⁸⁶) se détache de la production graphique habituelle du couple. Sur ces planches⁴⁸⁷, le dessin est très maîtrisé : les personnages et le dessin de la végétation sont stylisés, vraisemblablement issus de planches de décalcomanies, le coup de crayon caractéristique de Pascal Hausermann disparaît. Il ne s'agit plus d'une simple représentation du projet, mais d'un processus de dessin qui rapproche l'image de celle d'une publicité. Chaque détail a son importance : sur la coupe, l'un des habitants semble lové dans un fauteuil AA édité par Airborne, léger et nomade, et qui connaît un succès ininterrompu depuis sa création dans les années cinquante⁴⁸⁸. La présence d'une Austin mini – la voiture des Beatles – n'est pas anodine : elle vient compléter la panoplie d'un nouvel art de vivre pavillonnaire, destiné à de jeunes foyers modernes et dans le coup.

484 Charlotte Perriand dessine pour les Arcs « des blocs-normalisés conjugables : un module salle de bains peut s'accoupler avec un module cuisine. Voir à ce sujet GRANGE, Claire, LYON-CAEN, Jean-François, *Charlotte Perriand, carnet de montagne*, Albertville, Éditions Maison des Jeux olympiques d'hiver, 2013, 127 p., p.100. GRANGE, Claire, *Charlotte Perriand, créer en montagne*, Annecy, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, 2016, 248 p., p. 60. Claire Grangé explique que le module de salle de bains des Arcs concrétise des études menées dès 1937 par la designer, qui parvient à imposer cette solution sur ce chantier parce qu'elle répond à l'urgence des délais de construction imposée par la maîtrise d'ouvrage.

485 Notons que l'un de ces blocs de salle de bain est entré dans les collections du Centre Pompidou en 2006.

486 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 56 149.

487 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 72, 997 04 149, 997 08 149, 997 05 149.

488 Selon l'histoire officielle proposée sur le site de l'éditeur, le fauteuil est une reproduction du fauteuil BFK, dessiné en 1938 par les designers argentins, Juan Kurchan et Jorge Ferrari-Hardoy, associés au catalan Antonio Bonet. Il connaît un grand succès aux États-Unis, et entre dans les collections du MoMA en 1944. En 1952, André Bloc, le remarque lors d'un voyage. Il en ramène un exemplaire en France et son entregent lui permet d'approcher plusieurs éditeurs de mobilier français, dont Airborne, qui le diffusera rapidement. Le nom du fauteuil, AA, est une référence à l'abréviation de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, dont André Bloc était alors directeur. Voir www.airborne.fr/histoire, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

481 HAUSERMANN, Pascal, « Un hôtel à Raon L'étape », notice tapuscrite, s. d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

482 « Plastiques et architecture », *Plastiques bâtiment*, numéro hors-série, Villeurbanne, Éditions G.M. Perrin, 1968, 176 p., p.151.

483 *Ibid.*, p. 154.

Si la proposition rencontre le succès escompté, Pascal Hausermann et Claude Costy n'en tireront que peu de profit : la SECAM, à qui ils avaient confié leurs chantiers, disparaît sans laisser de trace après avoir encaissé les acomptes des premiers souscripteurs⁴⁸⁹. Malgré cette mésaventure, quelques réalisations sortiront de terre : les architectes suivront eux-mêmes les chantiers. Entre 1967 et 1972, quatre pavillons sont construits sur ce modèle, respectivement à Vierzon⁴⁹⁰ (Centre-Val de Loire), à Boran-sur-Oise⁴⁹¹ (Oise), à Lapoutroie⁴⁹² et à Rixheim⁴⁹³ (Alsace) – intégrant toujours de légères variantes par rapport aux standards établis par le couple.

.....
489 Selon le récit de Claude Costy, elle disparaît sans laisser de traces après avoir encaissé les versements des premiers clients. Voir en annexes : G. Entretiens – G.2 Claude Costy.

.....
490 Pour Monsieur Pasquini, en 1968. Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 71.

.....
491 Pour Maître Gambier de la Forterie, en 1967. Archives photographiques Pascal Hausermann, Frac Centre.

.....
492 Propriétaires inconnus, 1971. Archives photographiques Pascal Hausermann, Frac Centre.

.....
493 Propriétaires inconnus, 1971. Archives photographiques Pascal Hausermann, Frac Centre.

D. Le modèle à l'épreuve des matériaux

Parallèlement à l'exploration des possibilités offertes par le béton armé, l'ellipsoïde de révolution est très rapidement mise à l'épreuve d'autres matériaux composites aux propriétés analogues : les plastiques fibrés. Dans des propos recueillis par Georges Peillex, Pascal Hausermann explicite la cohérence de sa démarche :

« Le but recherché dans l'étude dont les pavillons [de Grilly et Pougny] ne forment qu'un échelon, a donc été d'obtenir une construction économique, à la portée de tous, l'industrialisation d'une telle construction et sa rationalisation, afin de pouvoir créer un ensemble tridimensionnel capable de donner à chaque foyer la possibilité d'être propriétaire de "sa maison". [...] Les nouveaux matériaux sont encore utilisés par analogie, comme la pierre et le bois. L'économie qui aurait pu être réalisée par une meilleure utilisation n'a pas été poussée. Ce sont ces premières constatations qui ont développé la réalisation de ces pavillons. Ceux-ci sont réalisés en voile de béton armé. La faible épaisseur (5 cm), autorisée par les contraintes axiales faibles, données par la forme statique, permettent une économie de matériaux. Le faible poids de béton mis en œuvre permet également la substitution, à un coffrage onéreux, d'un simple treillis de cage à poule (maille de 13 cm). Découlant de ces facteurs, la main-d'œuvre, également, se réduit. L'économie réalisée, malgré le stade expérimental, est déjà d'environ cinquante pour cent par rapport aux constructions traditionnelles. Il s'agit, pourtant, d'obtenir une industrialisation de l'habitation. Le béton, économique mais très lourd et difficilement maniable en faibles épaisseurs, correspond mal à un tel programme. C'est pour cette raison que les matières plastiques ont été retenues pour de futurs projets. La forme statique, déterminée par la volonté de minimiser les efforts, est la seule conservée. Les éléments sont réalisés avec tous leurs accessoires (eau, électricité, chauffage) et sont assemblés sur le chantier par des sutures simples. Les cellules d'habitations proposées pourraient, selon ce procédé, être réalisées (à partir des fondations), sans

outils, en une heure ou deux, compris les raccordements d'eau, d'électricité et de chauffage. L'économie réalisée, suivant ce procédé, serait également appréciable, vu l'industrialisation poussée – chaînes de montage de type carrosserie d'automobile – transport de la totalité des pièces d'une cellule dans un seul camion⁴⁹⁴ ».

Les intentions et la direction des recherches futures de Pascal Hausermann sont clairement posées : il s'agit désormais de mettre la forme la plus économique à l'épreuve du système de production le plus rentable pour optimiser encore les coûts de construction – et permettre à chacun de se loger décemment.

Dès novembre 1961, à l'occasion d'un rendu d'atelier préparant le diplôme, Pascal Hausermann rend à ses professeurs une série de dix planches décrivant des *Cellules d'habitations*⁴⁹⁵. La première planche présente la façade sud de treize cellules arrondies identiques, agglomérées dans un paysage naturel évoquant une plage. D'emblée, le module initial – amené à être répété par le processus industriel – est mis en scène sous la forme d'un habitat individuel groupé. Le point de vue proposé est celui du nageur ou du plaisancier qui les observe depuis l'eau. Les cellules sont organisées sur deux à trois niveaux selon les endroits, les modules supérieurs étant soutenus par des poteaux droits. Certaines communiquent par des passerelles ou des terrasses. Une silhouette humaine esquissée sur une des terrasses donne l'échelle de ces petits volumes, dessiné au 1:50^e. La mise en scène évoque un complexe de loisirs, un village vacances tel qu'il en naît alors sur les littoraux français. La deuxième planche représente à la même échelle les plans schématiques de chaque niveau, faisant apparaître une trame de composition basée sur des triangles équilatéraux, qui détermine le positionnement des poteaux. Les centres des triangles correspondent avec ceux des cellules,

494 PEILLEX, Georges, « Architecture fantastique ou habitation de demain ? », *Style*, n° 4, 1962, pp. 74-81, p. 77.

495 HAUSERMANN, Pascal, « Les cellules d'habitations », novembre 1961, série de dix planches. Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre.

au plan parfaitement circulaire. Les cellules sont aménagées pour créer des studios pour deux personnes. Les équipements de la cellule (lit escamotable, table, cuisine) s'intègrent dans sa périphérie, y compris le bloc sanitaire qui se présente sous la forme d'un module indépendant de forme rectangulaire. C'est le seul élément qui réintroduit un cloisonnement orthogonal. La troisième planche présente le plan, la façade et deux coupes d'une cellule au 1:20^e. Les coupes permettent de comprendre que les poteaux porteurs traversent les cellules de part en part. La quatrième et la cinquième planche présentent un plan et une coupe éclatés qui détaillent l'ensemble des dix-huit éléments constitutifs des cellules au 1:10^e. L'ellipsoïde qui était un élément entier, unique et continu à Grilly, puis découpé en deux coques à Pougny, se décompose cette fois-ci en une multitude d'éléments industrialisables. Sur les planches, la série S1 à S5 qui correspond aux éléments de surface, la série M1 à M10 aux éléments de mobilier, la série J1 à J3 pour les joints, et la série O1 à O5 pour les éléments de structure, d'ossature. Cette décomposition en éléments simples renforce le sentiment de réalisme de cette proposition d'industrialisation totale. La sixième planche explicite la mise en œuvre des cellules et les différentes options d'aménagement proposées : avec ou sans cuisine, avec ou sans étage, avec ou sans ouvertures, etc. La planche suivante décrit l'équipement, optionnel toujours, des cellules et l'insertion des modules de salle de bain (M1-M2), cuisine (M3), commode (M4), lits superposables (M5), table (M6). Viennent ensuite des détails techniques d'assemblage sur les huitième et neuvième planches, montrant notamment les raccords entre plancher et poteau porteur, qui fait office de gaine technique. Différents détails d'assemblage, de mise en œuvre d'un escalier et d'une fenêtre par exemple, sont les garants du réalisme technique de la proposition. Hausermann donne des garanties de la viabilité de ce projet d'habitation industrialisée en proposant un niveau de précision et de détails très importants. Sur la dernière planche enfin, il entre dans le détail du processus industriel de fabrication des éléments qu'il a dénombrés et décrits précédemment. Les matériaux sont exclusivement issus de la pétrochimie. L'enveloppe est réalisée en deux couches de polyester armé qui prennent en sandwich une couche de polystyrène expansé en flocon. Les pièces armées sont coulées sur un moule réalisé également en polyester. Les poteaux porteurs sont

en matières plastiques, réalisés selon « un processus nouvellement découvert à Lyon⁴⁹⁶ » : le polyester armé à double-sens. À l'intérieur de ces gaines porteuses tubulaires, des tuyaux de polyvinyloxy conduisent les réseaux, puis le vide restant est comblé par injection d'une résine de polyuréthane. Pascal Hausermann va jusqu'à schématiser les étapes de la chaîne de fabrication des pièces sur la dernière planche. Il préfigure un système et des moyens de production de l'architecture qui n'existent pas encore. Le jeune étudiant entendait défendre cette proposition pour son diplôme, mais ses professeurs s'y opposent. Eugène Beaudouin lui demande de présenter un autre projet, considérant vraisemblablement que cette étude détaillée ne relève pas d'un travail d'architecte⁴⁹⁷. Pascal Hausermann dessine alors à la hâte un projet de chapelle œcuménique [2.33] au lieu-dit des Rochers de Faverges près du Mont Salève (Haute-Savoie). L'autel et les bancs, extrêmement dépouillés, creusés dans la roche, sont couverts par un voile de béton en paraboloïde hyperbolique⁴⁹⁸. Une sculpture métallique remplace tous signes religieux. Pascal Hausermann présente ce projet au jury le 12 juillet 1962, et obtient son diplôme en même temps que ses camarades et amis Eric Hoechel et Bruno Camoletti. Le premier est le fils du professeur d'urbanisme Arnold Hoechel ; le second est issu d'une longue lignée d'architectes genevois⁴⁹⁹. Le 15 octobre 1962, c'est au tour de Claude Costy d'être diplômée, en présentant un projet de centre commercial inspiré des *Shopping Malls* américains, influencée par la lecture et la découverte du travail de Victor Gruen⁵⁰⁰. Avant même que le modèle ne soit importé en France, elle développe un projet organisé autour d'échoppes commerciales et de services, proposant un paysage intérieur soigné. L'étudiante projette une nouvelle forme d'espace public, dédié autant à la flânerie et

.....
496 *Ibid.*

.....
497 Pascal Hausermann témoigne le 26 avril 2006 dans une lettre adressée à Mélanie Godefroy : « (...) quand il s'est agi d'en faire le thème de mon diplôme, Eugène Beaudouin s'est énergiquement opposé. «J'en ai marre de voir ces bulles. Le but de cette école n'est pas de se spécialiser dans l'industrialisation, c'est de faire de l'architecture». Cité par GODEFROY, Mélanie, *Pascal Hausermann, architecte : une utopie rationnelle, la rigueur contestataire*, Mémoire de Master I en histoire de l'art sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2006, n. p.

.....
498 «Une chapelle», Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 140 à 997 09 140.

.....
499 Cette «dynastie» d'architectes débute avec les frères John (1848-1897) et Marc (1857-1940), associés entre 1884 et 1894. Vient ensuite le fils de Marc, Jean-Léon (1891-1972), qui aura à son tour deux fils architectes : Bruno (1933-2016) et Pierre (1936-2010).

.....
500 L'ouvrage Victor Gruen et Larry Smith, *Shopping Towns USA: The Planning of Shopping Centers*, New York, Reinhold, 1960, faisait toujours partie de sa bibliothèque en 2021.

l'émerveillement qu'aux échanges sociaux et commerciaux – une nouvelle typologie d'équipement, usant des dernières technologies, au centre d'un nouvel environnement urbain⁵⁰¹. Quelques mois auparavant, partageant l'intérêt de Pascal Hausermann pour de nouvelles formes architecturales, elle avait présenté à Eugène Beaudouin « tout un ensemble de bulles autour d'un stade pour loger des athlètes⁵⁰² ».

Dès la fin de leur cursus, les jeunes diplômés⁵⁰³ entreprennent de poursuivre ensemble l'étude sur les cellules industrialisées en matière plastique. Ils se lancent dans la réalisation d'un prototype en 1963. L'expérimentation nécessite des adaptations, faute de pouvoir mettre en place le processus industriel préfiguré initialement par Pascal Hausermann. Nous formulons l'hypothèse que, comme à Grilly, la recherche d'une économie génère une innovation. En effet, les jeunes architectes ne disposant pas de fonds importants pour auto-financer leurs recherches et leurs prototypes, ils se voient contraints de réfléchir à la réduction des coûts de production. Le premier levier d'économie est la simplification du processus de fabrication, par la production d'un minimum de type d'éléments donc d'un minimum de moule. Ainsi, si le module conserve la forme générale, la surface et le découpage de principe en trois sections de la version de 1961, il n'est plus obtenu que par le boulonnage de six éléments, issus de trois moules. Chacune des trois sections qui le composent est obtenue par l'assemblage d'une coque haute et d'une coque basse. Deux des sections sont identiques : elles accueillent chacune le même percement (porte d'entrée dans un cas et porte-fenêtre dans l'autre), légèrement décentré. Elles sont donc formées par l'assemblage d'une coque haute et d'une coque basse générées par deux moules symétriques.

501 MAUMI, Catherine, « L'urbanisme tri-dimensionnel de Victor Gruen à l'épreuve du 'futur prévisible' des villes nouvelles parisiennes », *Inventer le Grand Paris. 1944-années 1960 : actes du colloque des 1^{er} et 2 décembre 2015*, Auditorium du Petit Palais, 2018.

502 « Claude Costy, architecte spontanée », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, 10 mars 2020, p. 4.

503 Bien qu'elle ne soit pas mentionnée par Pascal Hausermann dans ses différents récits, Claude Costy participe aux recherches et à la confection de ces prototypes. Dans un témoignage recueilli en 2017, elle raconte : « Nous avons eu notre diplôme la même année Pascal et moi. Après l'école, et même pendant, nous faisons des expériences sur les matières plastiques. On était passionnés par ce qui se faisait ailleurs, en Angleterre avec Arthur Quarmby, en Suède... Nous faisons des moules, des petites maquettes qu'on cuisait dans notre four, on les chauffait pour qu'il y ait une réaction chimique... Donc on a commencé par travailler comme ça, ensemble. Puis nous avons construit un prototype de la maison en plastique avec Bruno Camoletti et Eric Hoechel. On habitait le château de Novéry et on avait construit ce prototype dans la cour du château, alors on l'a appelé *Maison Novéry*. Elle se montrera toutefois rapidement sceptique sur l'emploi de matière plastique, lui préférant le travail du bois et du béton. Voir à ce sujet son interview dans la Série Documentaire d'Alain Lewkowicz pour France Culture, « Un monde en plastique », Épisode 2/4 : Au plastique, le design reconnaissant, diffusée le mardi 11 juin 2019 (36'00 à 39'00).

La troisième section diffère : elle accueille une baie vitrée – qui n'était pas dessinée dans la version étudiante du projet et que nous proposons de considérer comme une déclinaison directe de l'innovation typologique de Grilly. La coque haute et la coque basse de cette section sont parfaitement identiques, issues du même moule.

L'expérimentation constructive se déroule au [2.34]

mois d'août 1963, dans les écuries du château de Novéry (Minzier, Haute-Savoie) alors habité par le couple Hausermann-Costy⁵⁰⁴. Le processus est soutenu et accompagné par plusieurs industriels qui dépêchent des ingénieurs et des machines au château : la société *Plastugil*⁵⁰⁵, la *Société du verre textile*⁵⁰⁶, la *SECMER*⁵⁰⁷, et P.B.U⁵⁰⁸. Pascal Hausermann décrit le processus de réalisation⁵⁰⁹ qui commence par la fabrication des moules, composés d'une armature métallique enduite de bandes plâtres cirées puis polies. Une couche de *gel coat* est appliquée sur le moule plâtré pour donner une finition extérieure lisse à l'élément moulé. De la résine de polyester armée de fibre de verre est coulée dans le moule à l'aide d'un compresseur. Les réseaux électriques sont intégrés dans cette coque. Le lissage de la résine est effectué à la main : Claude Costy est photographiée en train de s'adonner à ce travail minutieux. Les six éléments composant la cellule sont fabriqués en quinze jours⁵¹⁰, puis assemblés en un après-midi. La fabrication et le montage joyeux [2.35] de ce prototype est immortalisé par le photographe Pierre Joly. Pascal Hausermann relate également une visite de Pierre Jeanneret⁵¹¹ (possiblement sur une invitation appuyée dont

504 Pascal Hausermann achète seul le château en 1959 et y réside de 1959 à 1968. Claude Costy s'y installe également en 1962.

505 Société de Plasturgie fondée en 1962 pour la coopération des entreprises Progil (détenue par la famille Gillet, à Lyon-Vaise) et Ugine (Villers-Saint-Sépulcre). Elle est refondue en 1966 dans la société *Plastimer*, qui intègre les activités des Etablissements Kuhlmann. Voir le travail réalisé par ARARP (Association Rassemblant des Anciens du groupe Rhône-Poulenc et leurs amis) sur l'histoire des sociétés du groupe.

506 La Société du Verre Textile (SVT) est créée par le groupe Saint-Gobain, par suite du rachat de la Société d'Étude des Textiles Nouveaux. Elle s'installe en 1949 à Chambéry (Savoie). En 1957, elle intègre son propre service de recherche et développement.

507 Société SECMER (Société d'Étude et de Construction de Matériel Electrique et Radioelectrique) S.A., à la Tronche (Isère) était spécialisée dans la fabrication de machines, compresseur et extrudeur de plastiques.

508 Nous n'avons pas d'informations sur cette entreprise.

509 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 129 147.

510 HAUSERMANN, Pascal, « Une cellule d'habitation en matière plastique », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

511 HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 42.

nous n'avons pas trouvé trace). Peu après, le prototype finalisé est monté sur un piétement métallique tubulaire et surplombe la piscine naturelle créée par les architectes en contrebas du château. En début d'année 1965, la

[2.36] Radiotélévision Suisse filme le prototype pour l'émission *Carrefour*⁵¹². La séquence en noir et blanc, dont le commentaire a été perdu, débute par la présentation de plans figurant différentes combinaisons possibles des trois sections. Quatre mains s'activent ensuite sur une table à dessin : celles de Bruno Camoletti et de Pascal Hausermann. Apparaissent à l'écran des photographies de maquettes, des dessins en coupe des éléments constitutifs du prototype, ainsi qu'une perspective mettant en situation les cellules dans une configuration groupée – vraisemblablement dessinée par Bruno Camoletti. L'image en contreplongée du château de Minzier interrompt le défilement des dessins. En sortent Bruno Camoletti et Pascal Hausermann, qui se frayent un chemin dans la neige pour se rendre en contrebas

[2.38] du terrain, où se trouve le prototype. Ils sont suivis de Claude Costy, que l'on aperçoit furtivement à l'écran. Elle rejoint ses deux associés dans les plans suivants qui montrent l'intérieur de la cellule, désormais meublée. La dernière séquence du film, captée depuis l'extérieur de la cellule, montre les trois architectes discutant derrière la baie vitrée partiellement ouverte. L'audience de ce document très bref, diffusé dans une émission d'actualité régionale puis rediffusé en fin de soirée, est difficile à estimer. Mais il semble que cette programmation qui consacre la plupart de ses sujets aux vedettes populaires de l'époque et aux sujets d'actualités, témoigne du fait que « La maison futuriste » – titre du document télévisé – trouve progressivement sa place dans l'imagerie de la culture populaire.

La même année, le couple Hausermann-Costy et Bruno Camoletti se constituent en « Société de recherches techniques Novéry⁵¹³ », espérant ainsi pouvoir assurer à la fois la conception, la réalisation, et la commercialisation des

[2.37] cellules. Ils produisent une première documentation commerciale⁵¹⁴, assez succincte. Cette documentation présente des photographies

du prototype, des photographies de maquettes présentant ses possibilités d'agrandissements linéaires et radiaux, de superposition et de juxtaposition, des plans, ainsi qu'une grille de prix pour des combinaisons et des aménagements-types. Les tarifs annoncés sont de 13 300 francs pour une cellule nue de 27 m² à 37 000 francs pour une cellule de 63 m² équipée d'une salle de bain et d'une cuisine. Elle expose également des aspects techniques, comme les qualités de résistance au feu et les performances thermiques des matériaux employés. Cette documentation semble s'adresser à d'éventuels investisseurs qui chercheraient à équiper massivement des villages-vacances d'habitations industrialisées « prêtes-à-habiter ». En effet, une mention indique que les prix annoncés dans le document sont « valables dans le cas de la réalisation d'un lotissement d'environ 6 000 m² de plancher⁵¹⁵ ». Mais la démarche, légère et prématurée car non adossée à une structure de production réellement opérationnelle, n'aboutira pas à la fabrication d'une série : le prototype restera unique.

Cela n'empêche pas les jeunes architectes de continuer à faire évoluer le projet, vers un assemblage plus complexe de dix-huit éléments simplifiés et standardisés, dont la petite taille doit faciliter le transport et la mise en œuvre. Ils reviennent assez sensiblement aux *Cellules d'Habitations* esquissées par Hausermann en 1961 : à la fois sur le fond et sur la forme. En effet, la structuration du propos tenu dans le carnet intitulé *Maisons spatiales* [2.39] *Novéry* daté de septembre 1965⁵¹⁶, est très proche de la série de planches décrivant les *Cellules d'Habitations*. Ce document explicite ainsi la manière dont les jeunes architectes veulent penser une industrialisation légère et ouverte de la construction. Le document, vraisemblablement réalisé par Pascal Hausermann, mêle des textes, des dessins d'architecture et de petits croquis illustratifs. Il écrit :

« La préfabrication lourde à grande échelle n'a pas donné les résultats escomptés, surtout du point de vue économique. Elle ne permet pas d'industrialiser le bâtiment. Pour atteindre ce but, il est nécessaire d'exploiter à fond la gamme des matériaux de synthèse actuels et leur mode d'application. Au béton lourd et fragile se substituent, dès lors, des matériaux

512 « La maison futuriste », *Carrefour*, RTS, diffusé le 17 avril 1965. Le commentaire était énoncé en direct d'une cabine lors de la diffusion.

513 Archives Bruno Camoletti, « Société de recherche techniques Novéry, Construction industrielle d'habitations en matières moulées », s.d.

514 *Ibid.*

515 *Ibid.*

516 « Maisons spatiales Novéry », septembre 1965, Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 05 73.

légers et résistants, offrant des possibilités nouvelles, notamment une grande rapidité de production permettant de concevoir l'habitat comme un bien de consommation. Les pièces sont produites en usine, sur des moules simples. La main d'œuvre est réduite, le transport est facilité par l'emboîtement des pièces moulées et par leur légèreté. Le montage s'effectue rapidement par une équipe d'ouvriers non spécialisés⁵¹⁷ ».

Dans l'esprit des jeunes architectes, le chemin de grue doit être remplacé par la chaîne de production. À l'appui de ces propos, Pascal Hausermann produit l'image d'un « chantier » tel qu'il l'entend désormais : le dessin d'un atelier industriel équipé de deux machines dont on peut deviner un fonctionnement simple. La première permet vraisemblablement de dérouler un matériau qui pourrait s'apparenter à de la fibre de verre et de l'imprégner de résine de polyester au moyen de rouleaux ; la seconde semble embosser le polyester stratifié ainsi obtenu pour fabriquer une section de l'enveloppe. Sur la planche suivante, il met en scène ces éléments acheminés par camion, parachutés, ou héliportés directement sur le site du projet. Outre la facilité supposée d'un chantier « sec », pensé comme un jeu d'assemblage – dont Chanéac faisait l'expérience avec son prototype de Saint-Pierre-d'Albigny – d'autres raisons sont avancées par l'équipe pour plébisciter ce mode de production de l'architecture. L'un des arguments principaux est qu'elle permet de penser la construction comme un processus évolutif à partir de l'unité de la cellule pensée comme « l'abri, le foyer, l'œuf contenant la vie intime de l'homme⁵¹⁸ » :

« Cet élément de base peut s'agrandir ou se jumeler, au fur et à mesure de l'augmentation des besoins et de la famille de son habitant originel. La maison n'est plus un carcan, une prison. Elle évolue avec la vie qu'elle contient. Elle prend l'individualité de l'esprit qui l'habite par l'adjonction de terrasses-jardins, d'accessoires bricolés, de coloris divers. L'architecture devient organique et vivante et se libère des servitudes inhérentes aux rigides conceptions de la majorité des constructions actuelles⁵¹⁹ ».

.....
517 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 11 148.

.....
518 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 52.

.....
519 *Ibid.*

On retrouve dans ces propos l'idée, exprimée par Chanéac, d'une architecture évolutive, adaptable, et mobile. La mise en œuvre des éléments dans une configuration donnée n'annule en rien les autres possibilités permises par le système : la *reconfiguration* est toujours possible. Le système peut se rouvrir pour générer une nouvelle combinaison intégrant de nouveaux éléments. Selon cette conception, le chantier ne marque plus l'achèvement du projet d'architecture – comme cela était le cas traditionnellement, mais son commencement. Le parallèle avec un développement organique est alors facile ; de fait il deviendra un thème récurrent pour le couple Hausermann-Costy qui en livrera des interprétations variées.

Sur les plans dessinés par Pascal Hausermann, la logique induite par la trame de composition hexagonale est toujours valable : c'est celle de la trame de poteaux porteurs, qui découpe chaque module en trois sections. Le dessin induit désormais une dissociation nette entre cette trame structurelle et l'enveloppe des modules. Les poteaux sont positionnés en périphérie des cellules, et sont liaisonnés entre eux par des poutres treillis sur lesquelles reposent les éléments de planchers. Ces poteaux sont creux et accueillent ainsi les réseaux à la fois de canalisation, mais aussi d'air conditionné – de même que les planchers intègrent des éléments de chauffage électriques.

La dissociation, somme toute classique, entre « planchers », « murs » et « toiture » – qui avait été abolie pour la construction du prototype – est à nouveau opérante. Trois types d'éléments composent alors le « gros œuvre » : des éléments de planchers, des éléments de toiture, et des éléments latéraux. Ces derniers sont bombés lorsqu'ils sont pleins (coques) et plans lorsqu'ils sont percés d'une porte ou d'une fenêtre (panneaux). Tous les éléments sont entourés de cornières plates qui permettent leur boulonnage entre eux. Les cornières des panneaux plans sont particulièrement saillantes pour s'ajuster aux profils bombés des éléments latéraux pleins. Il en résulte un aspect extérieur singulier : l'enveloppe de l'ellipsoïde est décomposée en quinze facettes très lisibles grâce aux cornières. L'idée de la baie vitrée est abandonnée pour simplifier le dessin des éléments.

Les architectes prévoient plusieurs possibilités pour équiper et aménager l'intérieur de l'enveloppe obtenue. Les pièces techniques

font l'objet d'une attention particulière. Pour la cuisine, deux solutions sont envisagées : soit elle devient une pièce fermée, spécialisée, qui occupe la quasi-totalité de l'une des sections de la cellule de base, soit elle est pensée comme une « kitchenette » intégrée dans l'épaisseur de la paroi. La salle de bains est quant à elle pensée comme un petit module autonome de la largeur d'un élément latéral, qui se retourne autour d'une cabine de douche circulaire⁵²⁰. Dans les courbures des éléments latéraux pleins viennent se nicher différents éléments, comme un lit escamotable⁵²¹, des placards, des tablettes, des étagères, ou même un lavabo⁵²². Pascal Hausermann dessine plusieurs perspectives intérieures aux traits proches d'une bande dessinée pour donner à voir ces aménagements astucieux.

La principale nouveauté, dans ce que l'on pourrait considérer comme le troisième stade d'une même réflexion, réside dans l'idée de transparence. Les architectes expliquent en effet :

« L'ossature principale est transparente. La symbiose se réalise entre la cellule fermée et l'espace environnant. L'habitation s'inscrit dans un cadre urbain vertical où la nature se multiplie à tous les niveaux, à l'aide de jardins suspendus. Ainsi, les inévitables concentrations humaines au sein des villes trouvent là une solution où l'homme peut rester en contact étroit avec la nature, tout en jouissant des avantages de la cité⁵²³ ».

[2.40] Ils produisent à l'appui de leur discours une petite maquette⁵²⁴ en feuilles de plexiglass translucides, pliées et rivetées entre elles pour mimer le processus d'assemblage envisagé. La maquette n'est pas meublée : elle est laissée entièrement vide et transparente. L'analogie formelle avec la bulle de savon, forme économique de la nature, est d'autant plus lisible. Cette nouveauté est une conséquence directe de l'emploi du polyester stratifié qui, sans adjonction de pigments dans la résine polyes-

ter, reste translucide. Cette proposition est donc avant tout la conséquence de l'emploi d'un matériau nouveau, ce qui nous incite à la mettre en perspective avec les recherches du début du XX^e siècle sur de l'architecture de verre.

Analysée par Anthony Vidler comme un mythe structurant de la modernité architecturale⁵²⁵, la notion de transparence apparaît en effet dans le discours des architectes avec l'industrialisation de la production de verre. Le *Crystal Palace*, réalisé par Joseph Paxton en 1852 – auquel Nicolaus Pevsner accorde une place centrale dans ses écrits⁵²⁶ – est à situer aux origines du mythe. Françoise Hamon note en effet la manière dont l'édifice est célébré « [...] par l'histoire *moderniste* de l'architecture⁵²⁷ » :

« D'abord pour la nouveauté du programme [...] Puis pour l'innovation de la technique constructive d'un bâtiment fait de matériaux industriels et produit selon un procédé de mise en œuvre inédit : la préfabrication d'éléments standardisés. Nouveauté enfin des procédures de décision et de réalisation : une commande obtenue grâce à l'action de la presse par un professionnel un peu marginal suivie d'une construction entièrement prise en charge par des industriels et non conduite par les pouvoirs publics : tous les ingrédients étaient réunis pour faire du Crystal Palace l'édifice emblématique du *progrès*⁵²⁸ ».

L'architecte et historienne relève plus loin comment ce bâtiment réalise une forme d'utopie architecturale :

« [Un] abri protégeant des agressions climatiques un monde nouveau, réconcilié, un univers où la culture communiquerait avec la nature à travers le verre, où les échanges et les relations pourraient se développer harmonieusement, dans la clarté. Et ce monde nouveau pourrait s'étendre indéfiniment puisqu'il suffisait d'ajouter des éléments au gigantesque jeu de construction⁵²⁹ ».

520 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 12 148.

521 « Vue d'un lit rabattable », Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 15 148.

522 « Vue de la salle d'eau », Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 16 148.

523 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 04 148.

524 Deux versions de cette maquette existent. L'une, qui était conservée à Douvaine, a été acquise par le Centre Pompidou en 2018. L'autre est conservée au Frac Centre (N° d'inventaire : 997 01 112).

525 VIDLER, Anthony, « Transparency », in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge/Mass., MIT Press, 1992, p. 217-226.

526 PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*, 1968, Thames and Hudson, 216 p.

527 HAMON, Françoise, « Le Crystal Palace, Une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n° 83, pp. 59-72, p. 59.

528 *Ibid.*

529 *Ibid.*

Le parallèle avec la description des cellules transparentes, combinables, juxtaposables, disséminées dans la nature, formulée plus haut par Pascal Hausermann et ses associés est particulièrement intéressant. En effet, les jeunes architectes justifient leur volonté de transparence en ce qu'elle permet l'immersion visuelle totale des habitants des cellules dans un environnement végétalisé, et l'intégration de l'architecture dans un paysage hybride – exprimée par le terme « symbiose ». Mais cette relation nouvelle entre intérieur et extérieur a nécessairement des implications sur la relation entre privé et public. La volonté d'effacer l'architecture et de la fondre dans son environnement, justifie, dans l'esprit des architectes, de rendre « l'œuf contenant la vie intime de l'homme⁵³⁰ » presque totalement transparent. Emmanuel Alloa⁵³¹ montre la manière dont l'« exposition » de la vie privée soutient – dans les écrits de Paul Scheerbart⁵³² concernant l'architecture de verre – une utopie égalitaire visant à améliorer la civilisation par une forme de contrôle social. Dans le tournant des années soixante, le noyau familial éclate et la communauté de voisinage prend une importance nouvelle : les échanges doivent être simples, directs, transparents, dans une forme d'harmonie avec la nature. À partir du milieu des années soixante, la question de la matérialité de l'architecture, et de sa réduction à une membrane minimale voire poreuse trouve de nombreuses expressions chez d'autres architectes qualifiés de radicaux. Invité à relire ces propositions par le Frac Centre, Georges Teyssot affirme que « l'œuf et le cristal forment les deux versants d'un processus de morphogénèse⁵³³ ». Deux versants apparemment réconciliés et fusionnés dans cette *Cellule Novéry* qui allie la forme d'œuf et la transparence du cristal.

Près de cinquante ans après la construction du *Crystal Palace*, l'emploi du verre dans la construction n'est toujours pas généralisé, au grand dam de ceux qui espèrent le voir transformer la production architecturale. En 1898,

dans un article intitulé « La maison de verre », Jules Henrivaux explique la résistance au changement de ses contemporains face à ce matériau nouveau, « le plus important, celui qui va prendre un essor inattendu⁵³⁴ » :

« De tous les arts, l'architecture est celui dont les évolutions s'accomplissent le plus lentement, et qui semble se prêter avec le moins de souplesse aux transformations qu'entraînent soit les changements de climats et de mœurs, soit les découvertes de l'industrie. Non seulement les formes consacrées par la tradition sont souvent conservées alors même qu'elles ne répondent plus aux usages, aux besoins, aux conditions d'existence de générations nouvelles ; mais il arrive aussi qu'elles persistent parfois en dépit des lois absolues, acceptées par tous les architectes, en vertu desquelles les formes, les lignes, l'ossature d'une construction doivent dépendre de la nature des matériaux employés [...] Il n'est pas très difficile, en vérité, de comprendre les raisons qui, à toutes les époques, ont animé les architectes d'une sorte de méfiance à l'égard des ressources nouvelles créées par la science, et qui les incitent à n'accepter qu'avec une excessive prudence les matériaux que l'industrie s'efforce de leur procurer. Il en existe deux principales. La première repose sur la vieille conception académique, encore si vivace, d'après laquelle le Beau serait une qualité indépendante des circonstances de la production et conforme à un idéal immuable. Nous n'avons pas à la discuter ici. Quant à la seconde, elle provient de la difficulté de trouver du premier coup les meilleures conditions d'emploi d'une substance nouvelle, ce qui explique les longs tâtonnements par lesquels on passe avant d'en découvrir et d'en déterminer la véritable valeur décorative. En général, pendant cette période d'essais, on se sert de la nouvelle matière comme on eût fait de l'ancienne qu'elle remplace, c'est-à-dire sans tenir compte de la différence spécifique qui distingue l'une de l'autre, et par conséquent en commettant de grossières erreurs. D'autre part, on ne doit pas oublier que cette substance a des qualités expressives qui lui sont propres : c'est comme une langue inconnue dont il faut apprendre la signification, et à laquelle le public doit s'habituer pour en comprendre peu à peu le sens⁵³⁵ ».

530 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 52.

531 ALLOA, Emmanuel, « Architectures de la transparence », *Appareil* n°1, revue en ligne de la MSH Paris-Nord, 2008.

532 SCHEERBART, Paul, *L'architecture de verre*, 1914, publié aux Éditions B2 en 2015, 189 p. « Nous vivons le plus souvent dans des espaces clos, qui constituent le milieu où s'enracine et se développe notre civilisation. Notre civilisation est dans une certaine mesure un produit de notre architecture ; si nous voulons élever son niveau, nous devons donc, bon gré mal gré, transformer notre architecture. Et cela ne sera possible que si nous faisons en sorte que les pièces dans lesquelles nous vivons n'aient plus ce caractère clos. »

533 TEYSSOT, Georges, *Une Topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, 336 p., p.171.

534 HENRIVAUX, Jules, « La maison de verre », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, Tome 150, Paris, 1898, p.116.

535 *Ibid.*, p.114.

Jules Henrivaux traite spécifiquement du verre mais il n'y aurait rien à retrancher à son propos si l'on devait le transposer aux matériaux plastiques. Pascal Hausermann, Claude Costy et Bruno Camoletti se situent précisément, avec la *Maison spatiale Novéry*, dans un processus de recherche et d'essais, tâchant de tenir compte le mieux possible des qualités constructives des nouveaux matériaux qu'ils explorent. Jules Henrivaux décrit brièvement dans la suite de l'article la maison de verre qu'il entend édifier⁵³⁶, composée d'une structure métallique à l'intérieur de laquelle se fixent des panneaux de verre formant à la fois la toiture, le plancher, les murs et les cloisons. Là encore, le parallèle avec la *Maison spatiale Novéry* est frappant : il procède de la même dissociation d'une structure porteuse métallique et d'un matériau de « remplissage » unique qui génère le volume habitable. Rappelons que le chauffage est inclus dans les éléments de planchers des *Maisons spatiales Novéry*, et que des variantes du projet présentent une double-coque dans laquelle circule l'air conditionné. De la même manière Jules Henrivaux imagine que son système accepte l'intégration de certains « organes⁵³⁷ » qui accomplissent le confort moderne :

« Une double paroi dans l'intérieur de laquelle on fera circuler l'hiver de l'air chaud, l'été de l'air comprimé, lequel en se détendant refroidira les murs⁵³⁸ ».

L'architecte conclut :

« Ce projet d'une maison entièrement construite en verre aurait pu paraître chimérique il y a trois ou quatre ans. À l'heure qu'il est, le problème se présente avec des solutions faciles, tant ont été rapides les progrès de cette industrie qui chaque jour s'élargit et croît en importance⁵³⁹ ».

Il semble évident, en examinant leurs propositions, que les jeunes architectes sur lesquels portent cette étude sont portés par le même espoir et la même confiance en les progrès technologiques de leur époque.

Parallèlement, Claude Costy propose à son associé de mettre l'ellipsoïde à l'épreuve d'un nouveau matériau : le bois. Elle expliquera plus tard avoir toujours eu quelques réticences sur l'emploi des matières plastiques pour créer les habitations, et préférer l'usage de ce matériau naturel et chaleureux qui lui paraissait plus simple à mettre en œuvre⁵⁴⁰.

Dans un document non daté, Pascal Hausermann précise :

« Ayant eu, dernièrement, des demandes de projets d'hôtels, de motels et de meublés, j'ai étudié avec ma femme, Madame Hausermann-Costy, une cellule hôtelière en bois et en plastique. Nous avons choisi le bois comme matériau de base car sa mise en œuvre ne nécessite pas de moule, supprimant donc une incidence importante d'outillage. Ce projet, d'un standing plus élevé que les études précédentes, comprend une grande salle de bains, une petite entrée vestibule, deux armoires penderies, des banquettes-coffres, et éventuellement une cuisinette⁵⁴¹ ».

Les premières esquisses conservées par le Frac Centre sont datées d'octobre 1967⁵⁴². Si le choix du matériau est intéressant en ce qu'il permet de supprimer la délicate étape de la mise en œuvre du coffrage (perdu ou non) des coques, il oblige les architectes à repenser totalement son approche de l'ellipsoïde, qui se décompose en éléments simples. Le modèle est conçu à partir d'une section répétée seize fois. Les architectes réalisent une maquette en balsa partiellement écorchée pour distinguer les éléments structurels des panneaux de remplissage. Sur certaines photographies, elle apparaît meublée d'un lit et d'un bureau. La logique des deux coques autoportantes posées l'une sur l'autre ménageant une fente horizontale à l'équateur du volume, reste valable. La coque permet de ménager une banquette sur presque tout le pourtour de la cellule, dont certaines

536 Son projet est formulé dans un article paru dans *le Journal des Débats* paru le 16 avril 1894.

537 Jules Henrivaux reprend à son compte les propos d'Eugène Viollet-le-Duc : « Le chauffage, la ventilation, l'éclairage, le service des eaux, les transmissions électriques, constituent des parties importantes, essentielles de tout édifice public ou privé. Or il faut bien reconnaître que les procédés de construction adoptés jadis ne se prêtent que difficilement à la disposition convenable, facile, de tous ces organes » in VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *L'Art*, T.XIII, p.315.

538 HENRIVAUX, Jules, « La maison de verre », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, Tome 150, Paris, 1898, p.120.

539 *Id.*

540 Voir en annexes : G. Entretiens – G.2 Claude Costy.

541 HAUSERMANN, Pascal, « Une cellule d'habitation en matière plastique », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

542 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 18 147.

- parties s'ouvrent pour créer des rangements.
- [2.41] Après avoir réalisé les premières esquisses en novembre 1967⁵⁴³, dont l'ensemble de la nomenclature des pièces de bois nécessaires, les architectes se rapprochent des établissements Jossermoz⁵⁴⁴, basés à Annecy⁵⁴⁵, pour mettre au point un prototype et en chiffrer le coût. Les premières réponses sont encourageantes : le prix de revient d'une cellule nue est estimée à « 20 000 francs, et la série permet d'abaisser le coût de construction⁵⁴⁶ ». Pour l'équiper, le couple dessine une salle de bain monobloc en plastique et une « cuisinette » qu'il fera deviser par la Société Anonyme Dauphinoise d'Application Chimique (SADAC) basée à Moirans. Alors que le prototype n'est pas encore terminé, le groupe Jossermoz lance la publicité du modèle, baptisé *JH70* – pour Jossermoz-Hausermann 1970. Il produit un
- [2.43] premier fascicule publicitaire qui présente le modèle et ses déclinaisons possibles – en réalité différentes options de finitions et d'aménagements intérieurs, car la coque ne varie pas. La *JH70* est donc composée de deux coques, formées de seize éléments. Ces éléments sont composés de deux épaisseurs de panneaux de fibres de bois agglomérées entre lesquelles est emprisonné un isolant thermique en laine minérale. L'étanchéité du complexe de toiture est réalisée par une épaisse pellicule plastique de teinte claire, une « pellicule de néoprène et d'hypalon⁵⁴⁷ ». La cellule est montée sur un piètement métallique en berceau. Les plans et descriptifs des modèles « nus » (*JH modèle 01* et *JH modèle 02*) sont suivis de ceux des modèles équipés pour deux ou quatre personnes, baptisés *Évasion* (équipé d'une salle de bain) et *Vacances* (équipé d'une salle de bain et d'une cuisinette). Un bon de commande clôturé le fascicule. Jossermoz compte vraisemblablement sur les premiers souscripteurs pour lancer la production. Il semble que les
- architectes eux-mêmes financent le prototype, qui sera installé sur le terrain où les architectes ont édifié leur maison familiale, à Minzier (Haute-Savoie). Il servira de bureau à leur agence d'architecture. Les photographies de ce premier exemplaire servent à illustrer un deuxième fascicule, moins technique et plus publicitaire que le premier, à en juger par le ton employé :
- « Originale, insolite avec une structure d'avant-garde, cette unité d'habitation se prête à toutes les audaces, toutes les utilisations⁵⁴⁸ ».
- Ainsi, la cellule installée à Minzier servira de bureaux à Pascal Hausermann et Claude Costy. Mais la destination principale de ce module reste l'habitation de loisir comme en témoigne les noms donnés aux modèles. Cette architecture légère et réversible se prête également parfaitement à la tenue d'événements temporaires. À l'automne 1970, trois modules seront construits par le groupe Jossermoz à la demande de la mairie d'Annecy puis installés à l'emplacement du Clos-Bonlieu pour accueillir une exposition intitulée *Annecy 2000*⁵⁴⁹.

543 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 18 147.

544 Les mêmes établissements produiront notamment les Halles de Sports HJ, modèle agréé par le secrétariat à la jeunesse et aux Sports en 1965, à l'issue d'un concours de constructeur lancé en 1964. Les architectes Louis Miquel et André Wogenscky, chargés d'établir le cahier des charges du concours et de superviser la construction des édifices, apportent quelques perfectionnements au modèle. Les premières Halles HJ sont édifiées en France à partir de 1966. Voir à ce sujet : VANOVER-SHELDE, Gauthier, « Halles de sport typifiées Jossermoz. Valeurs d'une série, adaptations d'une production et reconnaissances patrimoniales d'une architecture », pp.53-63, in KLEIN, Richard, BAUER, Caroline, *Architectures en série et patrimoine*, Cahiers thématiques n° 20, LACTH, ENSAP Lille, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021.

545 L'entreprise était domiciliée au 24 boulevard des Balmettes à Annecy, et ses entrepôts à Pringy (Haute-Savoie).

546 HAUSERMANN, Pascal, « Une cellule d'habitation en matière plastique », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

547 Compagnie Française du Groupe Jossermoz, « La J.H.70 », fascicule non daté. Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

548 Compagnie Française du Groupe Jossermoz, « La J.H.70 », fascicule non daté. Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

549 Voir à ce sujet : Partie 4 – Chapitre 8.A.

Conclusion de la partie 1

Dans cette première partie, nous avons montré comment Chanéac et le couple Hausermann-Costy élaborent un vocabulaire spatial et architectural qui leur est propre. S'ils aboutissent à des propositions formellement proches – celles de coques d'habitation industrialisées en matières plastiques –, ils ne suivent absolument pas la même logique de pensée : les points de départ de leurs raisonnements sont fondamentalement différents. Chanéac pense d'emblée par les moyens de l'industrialisation ouverte. La trame tridimensionnelle mobilisée dans ses premiers projets d'habitation individuelles comme un outil de conception et de composition répond alors à une logique de production. Cette dernière implique de penser l'architecture comme un système et non plus comme une forme finie. La combinaison complexe de nombreux éléments simples, standardisés, amène la variété spatiale recherchée par Chanéac. L'ingéniosité de sa proposition, la maîtrise parfaite de son système, et sa démonstration par l'installation d'une habitation-prototype dès 1962 apportent une première reconnaissance de la profession à ce jeune maître d'œuvre en quête de légitimité. Petit à petit, il assouplit cette trame rigide et cherche à développer son potentiel expressif et plastique. En recourant aux matériaux de synthèse, qui présentent des qualités tant constructives qu'esthétiques nouvelles, il fait évoluer ses schémas de pensée. La mise en œuvre de ces matériaux fluides lui permet de passer d'une pensée en trame à une pensée en moule. Il reconstitue alors une unité modulaire de base, composée d'un minimum d'éléments : la coque.

À l'inverse, Pascal Hausermann part d'une forme finie, l'ellipsoïde de révolution, qu'il considère comme idéale sur le plan architectonique. Dans un geste radical, il met en œuvre une intuition constructive, de façon artisanale et spontanée. Le prototype de Grilly, par sa force brute et primitive, donne à lire et à voir « la coquille initiale⁵⁵⁰ » : il exprime une adéquation parfaite entre espace physique et espace phénoménologique, entre espace réel et espace perçu. Il atteint aussi une forme de vérité constructive, dans la mise en œuvre rationnelle et efficiente de ses matériaux. Cette

expérience première, originale, fondatrice, conditionne la suite de la trajectoire de Pascal Hausermann, qui n'aura de cesse de rechercher à la reproduire. Rapidement, il la met à l'épreuve de divers matériaux et de processus industriels : l'enveloppe unique et homogène éclate en différents composants. Cela l'amène naturellement à réinterroger les limites de cette enveloppe – sa matérialité, sa transparence, son épaisseur – en collaboration avec d'autres, particulièrement Claude Costy et Bruno Camoletti.

Nous pourrions dire qu'ils s'inscrivent respectivement dans les deux pôles d'invention qui « laissent entrevoir une utilisation flexible et créative des techniques industrielles⁵⁵¹ » distingués par Jean-Louis Cohen dans son ouvrage *L'architecture au futur depuis 1889*, soit les travaux de Jean Prouvé et ceux de l'ingénieur Frei Otto autour de *l'Institut für Leichte Flächentragwerke*⁵⁵². L'historien note la manière dont « les structures tendues en câbles et textile et ses constructions pneumatiques, qui semblent parfois rendre réalisables certaines intuitions les plus folles des groupes utopiques. Les recherches de Frei Otto [...] sont une des sources des projets de bulles et autre volumes gonflables qui se multiplieront dans la seconde moitié des années 1960⁵⁵³ ». Ces deux influences majeures trouvent effectivement une résonance forte dans les projets que nous venons d'étudier. Le procédé *Planning* de Chanéac fait écho aux recherches de [2.47] Jean Prouvé sur la maison économique et démontable. Dans les archives de Chanéac, le dessin d'une *Habitation tropicale industrialisée* évoque les *Maisons tropicales* du même Prouvé. La filiation avec les recherches [2.48] de Frei Otto est quant à elle plus nette chez Pascal Hausermann : tous deux remettent en cause les formes préétablies pour inventer les structures de leur époque, à la recherche de nouvelles vérités constructives. Le travail conduit en maquette par l'architecte allemand, non pas pour représenter l'espace mais

550 « dans toute demeure [...] trouver la coquille initiale. Voilà la tâche première du phénoménologue », in BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 62.

551 COHEN, Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Phaidon, 2012, 528 p., p. 392.

552 Institut pour les structures légères fondé à Stuttgart en 1964.

553 COHEN, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 392.

pour *modéliser*⁵⁵⁴ et tester les comportements statiques, rejoint dans l'esprit le travail d'expérimentation mené par Pascal Hausermann en maquettes comme en grandeur réelle.

Dès lors, le prototype devient un moyen de représentation et de « vérification » de l'architecture inventée. Il permet de produire deux corpus d'images : celles de sa fabrication, largement documentée, qui permet de donner à voir un processus en plusieurs étapes, à la manière d'un protocole scientifique et celle de son existence propre en tant qu'objet terminé, réalisé, concrétisé. Les deuxièmes télescopent sur un même plan l'objet-prototype, qui n'est pas encore totalement concret, et un environnement existant bien réel. Elles permettent d'en fabriquer d'autres, les photomontages, dont le pouvoir de préfiguration serait encore supérieur. Le statut de ces images est intéressant en ce qu'ils sont tout autant des outils de représentation que des outils de conception du projet d'architecture. À l'heure de sa reproductibilité technique – pour emprunter la formule de Walter Benjamin⁵⁵⁵ – ils explorent bientôt les possibilités de prolifération, de multiplication, d'empilement des modules qu'ils ont inventés, et qu'ils ne tardent pas à déployer dans l'espace.

.....
554 Voir à ce sujet VRACHLIOTIS, Georg. « De la maquette à la modélisation. La recherche architecturale de Frei Otto », in *Maquettes d'architecture. Livraisons de l'histoire de l'architecture* n°39, Paris, EPHE, 2020, pp.65-75.

.....
555 BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Pavot et rivages, 2013, 141p. [É.O.1939].

«Un concepteur ne peut pas vivre
longtemps en état de NON PROSPECTIVE.
Il ne lui faut pas forcément une finalité,
mais un PROJET⁵⁵⁶».

Chanéac

Partie 2

Émulation. De la projection à la prospective

Introduction de la partie 2

Dans cette deuxième partie, nous nous attachons à resituer les productions de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac présentées en première partie de ce travail dans un contexte particulier où la remise en cause de la modernité, engagée par Team Ten dès 1953, provoque la « dispersion des doctrines et des formes architecturales dans des directions de plus en plus incontrôlables⁵⁵⁷ » pour reprendre les termes de Dominique Rouillard. L'historienne explique que naissent alors nombre de « propositions alternatives technologiquement plausibles⁵⁵⁸ ». Parmi elles, l'archétype de la mégastucture s'impose, qui « repart de l'urbanisme permissif du Team Ten, du recentrage sur l'individu défini comme sujet culturel, vivant en communauté d'associations, puis consommateur, avant tout mobile et imprévisible⁵⁵⁹ ». Dans le troisième chapitre, nous examinons comment les objets-projets créés par Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac fonctionnent et prennent tout leur sens dans une « pensée systémique qui est alors, dans les sciences comme dans les arts, le mode dominant d'interprétation, de construction de modèles et de création d'œuvres⁵⁶⁰ ». Nous montrons comment la médiatisation précoce de leurs expérimentations et de leurs recherches les propulse au cœur du débat sur le futur de l'architecture, en même temps qu'elle transforme leurs projets en images de l'architecture du futur. Nous considérons la manière dont leurs premières projections sont médiatisées, et dont elles servent de substrat à la construction d'un discours sur le futur de l'architecture. Ainsi, leurs projections, avant tout spatiales, sont bientôt indissociables d'une projection temporelle. Nous précisons le rôle déterminant de la critique, et notamment de Michel Ragon, dans le glissement qui s'opère. Ce dernier suit et commente très tôt leurs productions pour les mettre au service de la construction de son propre discours sur l'*architecture prospective*, dont nous nous employons à retracer la genèse.

Dans le quatrième chapitre, nous revenons sur l'adhésion et la participation de Chanéac, Hausermann et Costy au Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP), fondé par le même critique en 1965. Les jeunes architectes, sensibles à l'intérêt porté à leurs recherches, adhèrent à ce réseau qui a pour but de réunir tous ceux, architectes, artistes, ingénieurs, sociologues, etc., qui cherchent des réponses architecturales et urbaines aux grandes mutations sociales et sociétales annoncées. Nous verrons que le collectif existe par des publications, des conférences et des expositions plus que par de réelles collaborations de projets entre ses membres. Toutefois, nous formulons l'hypothèse que cet espace-temps d'échange stimule particulièrement les jeunes architectes, et les alimente dans la construction de leur propre discours. Nous tenterons de montrer comment l'émulation intellectuelle qui en découle les stimule dans leurs recherches.

557 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de La Villette, 2004, 542 p., p.86.

558 *Id.*

559 *Ibid.*, p.83.

560 *Ibid.*, p.24.

Chapitre 3

De la projection
spatiale à la
projection
temporelle :
extension
du domaine
de l'architecture

A. L'influence de la culture spatiale sur la « Ville imaginaire » de Pascal Hausermann

Dissuadé de développer son projet d'industrialisation de cellules en matières plastiques pour son diplôme à l'EAUG, Pascal Hausermann se voit paradoxalement invité par ses professeurs à présenter ses réflexions aux autres étudiants sous la forme d'une conférence, en 1961. L'analyse des documents supports de cette conférence, textes et images, permettent de comprendre comment la pensée du jeune étudiant se déploie de l'échelle de l'objet à l'échelle du territoire, et comment elle subit l'influence latente d'une « culture spatiale » dominante en France au début des années soixante. Larry Busbea explique que l'espace est alors considéré par nombre d'architectes comme un « vaste réseau⁵⁶¹, une infrastructure supportant un univers d'éléments qui trouvent leur sens et leur fonction non pas dans leur spécificité matérielle ou sémantique, mais dans leur syntaxe, leur placement et leur mouvement dans le combinatoire urbain⁵⁶² ». Il montre parfaitement « le rôle de Yona Friedman, le chef de file, voire le représentant le plus important de l'urbanisme spatial⁵⁶³ » sur la scène française comme à l'échelle internationale. Dans *L'Architecture Mobile*, écrit en 1958, Friedman réinterprète de nombreux thèmes modernes, comme la cellule et la quête d'un espace minimum, l'industrialisation du bâtiment, et la foi en de nouvelles techniques de production. Mais il introduit aussi des notions totalement nouvelles, comme celles de la mobilité, de l'évolutivité des structures. La dimension sociologique de son approche est particulièrement intéressante. Friedman repose la place de l'habitant, du loisir et du jeu dans la construction de la ville et de l'architecture, pensées comme un tout. Il redéfinit également le rôle de l'architecte, qui doit poser les règles du jeu d'un système pour proposer une diversité de solutions à ses occupants. Ces préoccupations semblent totalement partagées par le

561 En français dans le texte.

562 BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p.189.

563 *Ibid.*, p.36.

jeune Hausermann. Toutefois, s'il fait sienne cette pensée abstraite de la ville – celle de la mégastructure – il la fonde sur un élément de base concret : la cellule-ellipsoïde de révolution qu'il a dessinée dans ses moindres détails, et qu'il s'apprête à prototyper.

Son intervention, intitulée *Une ville imaginaire*⁵⁶⁴, tient en neuf feuillets dactylographiés dans lesquels il décrit sa vision d'une cité futuriste, spectaculaire et animée, composée de cellules d'habitations individuelle en plastique industrialisées, greffées sur une mégastructure collective. Pascal Hausermann étaye sa démonstration avec la projection d'une série de **dessins⁵⁶⁵ en noir et blanc**. Son propos s'ouvre sur l'énumération de ce qu'il nomme « aspirations humaines⁵⁶⁶ » et qui correspondent peu ou prou aux quatre activités de la ville fonctionnelle identifiées dans la Charte d'Athènes en 1933. Pascal Hausermann explique que « l'habitat doit [...] pouvoir sauvegarder toutes les possibilités de personnalité et d'originalité⁵⁶⁷ » des habitants, « le travail⁵⁶⁸ » est le lieu de la communauté, « cultiver le corps et l'esprit⁵⁶⁹ » passe par la création d'institutions culturelles et de lieux de récréation sous la forme de « grands espaces de verdure⁵⁷⁰ » et « circuler⁵⁷¹ » appelle une gestion rationnelle et le développement des transports publics. Si le modèle de la *ville fonctionnelle* est encore prégnant, il tend à être remise en cause : chez Pascal Hausermann, les quatre fonctions sont étroite-

564 HAUSERMANN, Pascal, « Une ville imaginaire, Conférence d'architecture et d'urbanisme, EAUG », 1961, document tapuscrit, 9 p. Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

565 Il semble en être l'auteur, mais il pourrait avoir été aidé par Eric Hoechel et Bruno Camoletti.

566 HAUSERMANN, Pascal, *op. cit.*, p.1.

567 *Id.*

568 *Id.*

569 *Id.*

570 *Ibid.*, p.2.

571 *Id.*

ment imbriquées dans la ville, pensée comme le lieu d'une intensité des rapports sociaux. Pascal Hausermann explique ensuite comment – par quelles techniques constructives – son projet urbain répond à ces besoins. Constatons qu'il décrit à peine la structure dans laquelle viennent se loger des habitations ovoïdes, réduite à une expression minimum dans le texte comme dans les dessins. Il explique :

« Des points d'appuis, suivant une trame, laissant la plus grande liberté possible, sont préparés au sol. Des habitations de forme courbe sont ensuite assemblées sur ces points et les reportent à l'étage supérieur où un autre registre de constructions pourra prendre place, reportant à nouveau ces appuis d'un niveau⁵⁷² ».

Passée cette description introductive, l'étudiant adopte un tout autre registre, narratif. Il met en récit l'ambiance très animée du quartier d'habitation (comme en témoigne le riche champ lexical associé que nous avons souligné dans les passages cités). Nous retranscrivons à dessein de longs passages de son récit, qui permettent de comprendre l'imaginaire qu'il installe :

« Arrivant dans ce quartier en voiture à coussin d'air, par la piste surélevée, nous descendons sur l'aire de stationnement, pour déposer notre véhicule sous les habitations. Le rez-de-chaussée des groupements hauts n'étant pas occupé, nous découvrons la mer à travers la végétation du parc. Du parking où nous avons laissé notre voiture, nous avons la possibilité d'emprunter un escalier roulant, en communication avec le réseau des trottoirs mécaniques desservant les divers points de la ville. Les groupes d'habitations, parcourus par ce moyen de transport, paraissent alors grouillants de vie. L'humanité bouillonne dans la multiplicité des cellules aux coloris multiples. Les nombreuses terrasses regorgent de végétation, ajoutant à la diversité des types de construction, une touche encore plus vivante. Rien n'est fixe. La vision de ces volumes accrochés sur les têtes se transforme, change, bouge. Une cellule bleue passe derrière une terrasse où poussent des fleurs rouges, qui disparaît à son tour derrière une passerelle grise où l'on a juste le temps de voir un enfant vous faire un pied de nez. Puis c'est une cellule verte, où l'on vient de faire la lessive, et le linge blanc s'envole pour céder sa place à d'autres cellules, d'autres terrasses, d'autres foyers

572 *Ibid.*, p.3.

de cette humanité grisante. Puis, pour corser encore cette vision, les vitrines publicitaires des magasins du centre viennent collaborer à cette orgie de vie. Il y en a de toutes les couleurs, ressortant parfois sur le fond des habitations, et parfois sur le paysage qui s'étend aux pieds de la passerelle. Enfin, on arrive au bout du quartier, dans le parc scolaire à l'usage des habitations que l'on quitte et de celles où l'on va. Parc imprévu, touffu, véritable forêt de Robinson d'où fusent des cris et des rires. Ce doit être la récréation. Et l'homme reprend sa place. De nouvelles habitations, de nouvelles visions grouillantes et vertigineuses⁵⁷³ ».

Malgré la maladresse de quelques formulations, le but de cette description est tout à fait explicite : transmettre l'idée du mouvement, de la vie, de l'animation intense du quartier d'habitation, en imaginant les sensations et des perceptions provoquées par sa découverte et en insistant sur la diversité des situations rencontrées. Nous pouvons lire dans cette description l'influence des propositions de la Team X, et particulièrement celle des Anglais Alison et de Peter Smithson, qui replacent au centre de leur *Urban Re-Identification Grid* (grille de recomposition urbaine) de 1953 des enfants qui jouent, et insistent sur l'importance des relations sociales et des interactions humaines. Frédéric Pousin explique :

« Leur contribution consistait à remplacer la hiérarchie fonctionnelle "logis, travail, circulation, loisir" par des catégories plus phénoménales et entretenant une relation scalaire, telles que maison, rue, district (district), et ville, recouvrant ainsi des niveaux différents de "rassemblement humain"⁵⁷⁴ ».

Pascal Hausermann est à la recherche d'une échelle de sociabilité intermédiaire dans la ville dense, le quartier, auquel il prête des vertus comparables à celle du village. Son approche fait écho à la proposition de Yona Friedman, qui considère comme base de la société, non plus la famille « nucléaire » – dont l'explosion est déjà annoncée – mais la ville. Il explique que « si la ville reste un cadre stable, c'est qu'on y vit ensemble pour ne pas s'ennuyer. La raison d'être des villes est l'amusement⁵⁷⁵ ». La vie

573 *Ibid.*, p.7.

574 POUSIN, Frédéric, « Les concepteurs de la ville en quête de l'espace familial (1945-1975) », *Strates*, n° 14, 2008, pp.191-211, p.198.

575 FRIEDMAN, Yona, *L'Architecture mobile, vers une cité conçue par ses habitants (1958-2020)*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2020, 348 p., p.53 [É.O.1958].

collective doit être organisée par une « règle du jeu ⁵⁷⁶ » propre à la ville : l'objectif principal de cette règle est d'empêcher l'ennui des hommes, dans un monde où l'accélération des progrès techniques génère de plus en plus de temps libre ⁵⁷⁷. Contre l'ennui, Pascal Hausermann propose un renouvellement perpétuel des situations et des rencontres.

Cet aspect humain et vivant de la proposition de Pascal Hausermann, cohabite avec le registre d'un univers technologique. Si la mention de la voiture à coussin d'air pourrait paraître fantaisiste au lecteur contemporain, rappelons que l'ingénieur français Jean Bertin dépose le brevet du coussin d'air le 17 janvier 1961, et que, très rapidement, ses recherches sont au cœur des discussions et soutenues par l'État qui encourage le développement de son aérotrain à partir de 1963 ⁵⁷⁸. Bien qu'elle mobilise les technologies de son époque, l'ambiance de cette ville futuriste est bien celle d'un village de bord de mer :

« Mais la vie est si intense au sol que l'attention ne peut bientôt plus s'en détacher. Les stands du marché, d'où fusent les interpellations, les magasins, sur les bords de la place, parmi les tamaris, les terrasses de café où le pastis nous attend. Partis à regret de cette atmosphère de fête, nous nous dirigeons vers les hôtels cachés par la végétation. Le trottoir longe les bords de la mer, au-dessus d'une plage d'où montent les bruits des éclaboussures, des enfants qui barbotent, des marchands de cacahuètes. À gauche, protégés par une allée de palmiers, des hôtels s'accrochent au flancs de la colline, puis des motels dispersant leurs cellules jusque sous nos pieds. Enfin, nous bifurquons pour longer une forêt de pins où se mêlent des groupes de tentes. C'est la fin du réseau des trottoirs roulants. Nous rentrons alors vers le quartier où nous avons laissé notre véhicule, laissant l'ambiance de cette humanité nous imprégner une dernière fois ⁵⁷⁹ ».

.....
576 *Id.*, p. 54.

.....
577 DUMAZEDIER, Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 320 p.

.....
578 Voir à ce sujet VASSET, Philippe, « Collision de fantômes géants à la Défense », *Fiasco*, n°1, Mai 2022, pp.76-83. Le premier opus de cette parution est entièrement consacré au « fiasco » de l'aérotrain de Jean Bertin. L'article de Philippe Vasset explique la manière dont le passage rapide de l'aérotrain de Jean Bertin devait animer l'artère principale du quartier de la Défense, tout comme le projet de *Tour Cybernétique Lumière* de Nicolas Schöffer.

.....
579 HAUSERMANN, Pascal, *op. cit.*, pp.7-9.

Hausermann livre une vision cinématographique de sa ville imaginaire, une prise de vue en caméra subjective de cet environnement nouveau. Tant dans ses dessins que dans son récit, il adopte le point de vue d'un piéton et prend le contrepied de visions omniscientes et démiurgiques qu'adoptent nombre de ses contemporains, dans des dessins comme dans des textes, pour décrire leurs propres modèles urbains. La simplicité et la force de ce discours sont indéniables. Le texte, qui convoque aussi bien des images rassurantes de la vie quotidienne, des souvenirs d'enfance et de vacances, que des descriptions fantastiques empruntées à la science-fiction, est fondateur : il pose déjà la suite des recherches de Pascal Hausermann, entérine les préceptes fondateurs et les figures récurrentes de ses travaux futurs. La cellule légère, mobile, colorée, ovoïde, industrialisée, expression de l'espace individuel, s'intègre à l'espace collectif par le biais de la mégastructure. Il conclut son récit par des considérations plus matérielle :

« Ces maisons familiales coût[e]nt le prix d'une voiture, et appart[iennent] à des locataires. [...] Ce projet permettrait d'entrevoir la création de quartiers résidentiels par lotissements tridimensionnels où les habitants seraient propriétaires de cellules préfabriquées, posées dans des volumes loués par la société qui aurait pris en charge l'aménagement du terrain en viabilités et circulation verticales. Il en résulterait pour chaque foyer, la possibilité d'être propriétaire de son habitation (leur prix ne dépasserait pas celui d'une automobile), sans toutefois subir l'inconvénient d'être ancré à un terrain, vu la facilité de démontage et de déménagement des cellules, et les liens uniquement locatifs au volume occupé ⁵⁸⁰ ».

Nous considérons ce texte comme fondateur dans la pensée de Pascal Hausermann, qu'il développera par la suite avec Claude Costy. L'essentiel des principes qui l'animent (l'architecture industrialisée préfabriquée, la mobilité et l'évolutivité du logement, le rapport à la propriété, etc.) sont déjà posés dans ce document : il n'en dévient pas dans la suite de sa trajectoire.

Quelques mois après que l'étudiant Hausermann ait prononcé sa conférence, en juillet 1961, les photographies du *Pavillon de*

.....
580 PEILLEX, Georges, « Architecture fantastique ou habitation de demain ? », *Style*, n°4, 1962, pp.74-81, p.77.

- week-end expérimental* de Grilly sont publiées dans la revue suisse trilingue *Bauen+Wohnen*⁵⁸¹. Cette parution en léger différé coïncide avec la fin du chantier de Pougny. L'article est illustré par quatre photographies du pavillon de Grilly prises par Pascal Hausermann et par une série de dessins⁵⁸² possiblement conçus expressément pour la publication – ils ne présentent pas de cartouches indiquant un client ou un commanditaire. Cette série de dessin – construite à partir de la simplification de projets dessinés notamment pour Madame Menu⁵⁸³ et Monsieur Taillens⁵⁸⁴ – installe une idée de progression : de la démonstration de la faisabilité de la cellule de base, jusqu'à sa mise en scène dans une configuration collective. Le premier ensemble
- [3.3] montre le plan et la coupe d'un pavillon type, constitué d'un volume unique, sur le modèle de ceux qui sont alors en chantier à Pougny – et que le lecteur peut assimiler aux photographies du pavillon de Grilly. Le deuxième ensemble
- [3.4] montre une vue perspective, un plan et une coupe de l'agglomération de trois volumes elliptiques dont le plan et les profils varient légèrement. On passe ainsi d'une coque unique – au sein de laquelle toutes les fonctions de l'habitation sont intégrées par un jeu de cloisonnement – à une habitation multicoques, qui accueillent chacune une ou plusieurs fonctions. Il s'agit là d'une étape importante dans la structuration de la pensée de Pascal Hausermann, qui l'amène, par extrapolation, à un troisième et dernier ensemble de dessins qui occupe le quart inférieur droit de la page de l'article. Ils mettent en scène les ellipsoïdes de béton dans une configuration collective : dans
- [3.5] une vue perspective subjective adoptant le point de vue d'un passant qui observe la structure en contre-plongée, en plan et en élévation schématique. Pascal Hausermann esquisse avec ces trois images puissantes une organisation spatiale singulière qui s'articule autour de noyaux de circulation verticaux pensés comme des mâts, desquels partent des coursives de circulation qui relient des ellipsoïdes de béton, montées sur pilotis. Cette formalisation trouve un écho frappant dans les projets formulés au
- [3.7-8] même moment par les *Métabolistes japonais*

.....
581 «Wohnhaus in Grilly», *Bauen+Wohnen*, n°15, Cahier 7, juillet 1961, 42 p., p. 6.

.....
582 Archives Pascal Hausermann. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 997 01 166 - 997 03 166 - 997 04 166 - 997 05 166 - 997 06 166.

.....
583 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 10 181.

.....
584 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 129.

B. « Architecture fantastique », « architecture de demain » ou « architecture sculpture » ?

Il est probable que les travaux d'Hausermann aient été rapportés dans *Bauen+Wohnen* par le biais de Jürgen Joedicke, membre du comité de la revue. Les nouvelles techniques constructives sont en effet parmi les sujets de préférences⁵⁸⁵ de l'architecte et ingénieur allemand, basé à Stuttgart. En 1962, alors qu'il vient de faire paraître un ouvrage intitulé *Les structures en voile et en coques*⁵⁸⁶, Jürgen Joedicke est invité par Alexandre Persitz à contribuer au numéro de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* intitulé « Architectures fantastiques⁵⁸⁷ ». Un débat s'installe dans la double préface de ce numéro entre les deux auteurs sur la notion même de « fantastique ». Alexandre Persitz l'attache à « la poursuite d'un idéal de dépassement⁵⁸⁸ ». Il propose de distinguer les projets « fantastiques » selon trois critères : « la marque d'une volonté éclatante de rupture, d'une grande puissance créatrice, ou d'une faculté d'anticipation⁵⁸⁹ » - dans le but de les distinguer de projets purement « imaginatifs⁵⁹⁰ ». Mais il révèle :

« Pour Joedicke, le fantastique dans l'architecture revêt un aspect négatif par son refus de la réalité, refus qui, par définition, serait en contradiction avec l'essence même de l'architecture. [...] Jürgen Joedicke a attiré notre attention sur le danger d'un tel numéro, alors qu'au contraire, une présentation systématique de l'apport de l'imagination à l'évolution de l'architecture aurait été selon lui, plus constructive. Nous pensons, quant à nous, qu'une telle systématisation nous aurait mené,

une fois de plus, à une sorte de panorama des nouvelles structures et des recherches architecturales qui en découlent⁵⁹¹ ».

Jürgen Joedicke s'explique sur la même double-page :

« Lorsqu'on parle aujourd'hui d'architecture fantastique, on ne considère jamais que la forme. [...] La complexité des processus qui interviennent dans la construction, l'accroissement constant des connaissances apportées par la psychologie, la physiologie, la sociologie, et leurs répercussions sur l'architecture ne permettent plus de se baser sur une vision de l'avenir naïve, née de l'inconscient. Ce n'est pas la recherche du fantastique qui nous aidera à pressentir l'évolution future ; c'est l'imagination créatrice de l'architecte, qui a la faculté d'assimiler et de transposer la somme des données reçues d'une manière entièrement nouvelle, dépassant le cadre du quotidien⁵⁹² ».

Quelques pages plus loin, cette même publication donne une première visibilité française aux travaux de Pascal Hausermann⁵⁹³. Une double-page présente les plans déjà publiés dans *Bauen+Wohnen*, de trois photographies inédites de l'un des pavillons de Pougny⁵⁹⁴. Ces clichés sont pris par le couple de photographes Véra Cardot et Pierre Joly⁵⁹⁵, alors que le chantier vient à peine de se terminer. L'article précise :

585 En 1953, il présente une thèse intitulée « Konstruktion und Form. Eine Untersuchung des Bauens von 1895 bis 1933 in Deutschland », à la Technische Hochschule de Stuttgart.

586 JOEDICKE, Jürgen, *Schalenbau. Konstruktion und Gestaltung*, Stuttgart, Verlag, 1962, 304 p. L'ouvrage paraît simultanément en France sous le titre : *Les Structures en voiles et en coques*, Paris, Vincent Féral et Cie, 1962, 304 p.

587 *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962, 126 p.

588 PERSITZ, Alexandre, « Architectures fantastiques », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962, 126 p., p. 2.

589 *Ibid.*, p. 3.

590 *Id.*

591 *Ibid.*

592 JOEDICKE, Jürgen, « Imagination et fantastique en architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962, 126 p., p. 2-3.

593 Relevons une erreur d'orthographe dans son patronyme : « Pascal Hauserman, Habitation à Grilly, France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962, pp. 32-33.

594 Le pavillon photographié et représenté en plan est bien l'un des deux pavillons construits à Pougny, bien qu'il soit désigné dans la publication comme étant celui de Grilly.

595 Voir à ce sujet GIARD, Noémie, « Photographies d'architecture. Le fonds Véra Cardot et Pierre Joly », *Études photographiques*, Société française de photographie, 2006, 171 p., pp. 106-113.

« Le projet permet d'entrevoir la création de quartiers résidentiels par lotissements tridimensionnels où les habitants seraient propriétaires de cellules préfabriquées, posées dans des structures louées à la société qui aurait pris en charge l'aménagement du terrain en viabilités et circulations verticales. Si ce n'est pour la ville future, il y a là une idée exploitable dans l'immédiat pour des cités de vacances, qui, dans certains sites, éviterait l'étalement horizontal et permettrait de tirer parti d'une vue⁵⁹⁶ ».

Relevons que ce numéro présente l'ensemble des projets que Pascal Hausermann et Claude Costy citeront, en différentes occasions, parmi leurs (rares) références⁵⁹⁷. En premier lieu, l'œuvre d'Antonio Gaudi, auquel Jürgen Joedicke consacre un essai, s'employant à « démontrer que l'inspiration débordante de Gaudi n'est pas aussi gratuite qu'on a voulu le croire⁵⁹⁸ ». Il revient notamment sur l'expérimentation en maquette de l'architecte espagnol qui a « l'audace de transposer directement les résultats de ces recherches directement dans la pratique [...] : la forme dérive ainsi directement des lignes de forces de la structure⁵⁹⁹ ». Le même commentaire pourrait s'appliquer directement à la démarche expérimentée par Hausermann à Grilly.

[3.10] Quelques pages plus loin, le projet de la *Villa A Rajada*, des architectes suisses Christian Hunziker, Robert Frei et Henri Presset, édifiée à Gland (Suisse), est présenté par Pierre Joly, qui en a photographié les moindres détails avec

[3.11] Véra Cardot. Enfin, la production de l'américain Bruce Goff est exposée sur sept pages sous la plume de Michel Pillet, envoyé spécial dans l'Oklahoma – visiblement conquis. L'influence de l'américain était d'ailleurs très nettement perceptible dans la première version du projet que Pascal Hausermann avait dessinée pour son père, à Grilly⁶⁰⁰. Dans son discours, le couple Hausermann-Costy revendique donc

davantage les expérimentations construites, fabriquées, bricolées, comme des références déterminantes plutôt que les architectures de papier de Paul Maymont et Yona Friedman, qui sont aussi montrées dans les pages suivantes de la revue. Dans les faits, il semble évident que les projets théoriques des seconds ont autant d'impact dans la structuration de leur imaginaire.

Quelques mois plus tard, un article du critique d'art suisse Georges Peillex intitulé « Architecture fantastique ou habitation de demain ? » paraît dans la revue suisse *Style*⁶⁰¹. L'article présente des photographies de Pougny et de Grilly, vraisemblablement prises par l'auteur, les images publiées dans *Bauen+wohnen*, et des illustrations d'autres projets en cours⁶⁰². Le critique d'art voit dans ces documents « un témoignage de plus des profondes influences baroques qui agissent sur la nouvelle génération des créateurs⁶⁰³ », soulignant la « vision futuriste⁶⁰⁴ » tout en statuant, en fin d'article : « Pascal Hausermann n'est pas un rêveur mais un réalisateur⁶⁰⁵ ».

Alors que paraît l'article de son confrère Georges Peillex, qu'il fréquente au sein de l'Association Internationale des Critiques d'Arts (AICA), le critique Michel Ragon glisse en une de la revue *Arts* l'une des photographies du *Pavillon de Grilly* prise par le couple Cardot-Joly⁶⁰⁶. Dans un article intitulé « 23 ans, 5 000 nouveaux francs, une maison-sculpture⁶⁰⁷ », il vante la performance du jeune Pascal Hausermann en des termes très élogieux :

« Alors que les architectes dits modernes [...] se contentent du conformisme du cubisme architectural et du mur-rideau, un étudiant suisse de vingt-trois ans qui n'a pas encore son diplôme vient de démontrer que l'on peut construire sa maison soi-même, en béton et sans cof-

596 « Pascal Hausermann, Habitation à Grilly, France », *op. cit.*, p.32.

597 Pascal Hausermann confie à Julien Donada : « Les seuls architectes que j'ai connus et qui aient fait des trucs disons marrants, ce sont des gens comme l'américain Bruce Goff, dont la villa avait une espèce de forme d'escargot que je trouvais assez géniale. Et puis j'avais eu l'occasion de voir à Genève quelques dessins de Christian Hunziker. À cette époque, il commençait à Gland une villa qui s'appelle *A Rajada*. Il travaillait avec des sculpteurs et créait des formes arrondies. Enfin, j'ai toujours été très impressionné par les œuvres de Gaudi dont on parlait à l'école » in DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 110 p., p.25.

598 JOEDICKE, Jürgen, « Imagination et fantastique en architecture », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, juin-juillet 1962, pp.16-21, p.16.

599 *Ibid.*

600 Cf. Partie 1 – Chapitre 2 – B. Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 04 179.

601 PEILLEX, Georges, « Architecture fantastique ou habitation de demain? », *Style*, n°4, 1962, pp.74-81.

602 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 03 174.

603 PEILLEX, Georges, *op. cit.*, p.77.

604 *Ibid.*

605 *Ibid.*

606 Pascal Hausermann affirme que c'est par le biais du couple de photographe que Ragon découvre son travail. Cf. DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 110 p., p.45.

607 RAGON, Michel, « 23 ans, 5.000 n.f, une maison-sculpture », *Arts*, n°876, du 4 au 10 juillet 1962, p.1.

frages, pour 5.000 NF. [...] Cette maison, Pascal Hausermann l'a conçue en forme d'œuf. Ledoux avait déjà songé à une forme habitable ronde, mais il n'avait pas eu la chance de la construire. Pascal Hausermann aurait lui aussi conservé cette idée dans les cartons s'il n'avait pas mis la main à la pâte. Car aucun entrepreneur ne voulait entreprendre cette construction. Le jeune architecte construisit donc sa maison de ses propres mains, comme s'il s'agissait d'une sculpture. Un grillage façonné en forme d'œuf servit d'armature et sur cette armature, Pascal Hausermann coula du béton. Le procédé était le plus simple qui soit, reprenant la technique des grottes en rocaille du jardinier Monnier qui, comme chacun l'ignore, inventa le béton armé à la fin du siècle dernier pour rendre plus solides les ponts et les rochers des parcs qu'il aménageait. [...] Dans le rabâchage des formes architecturales qui en sont toujours au cubisme et à Mondrian (architecture qui a donc cinquante ans de retard sur la peinture) la maison-sculpture est un espoir, une ouverture sur l'architecture de demain [...] Mais l'architecte a une mission sociale qui lui interdit la pièce unique. Pascal Hausermann, qui a construit sa première maison pour son père, l'a bien compris puisqu'il s'est servi de ce prototype pour construire en série des maisons de campagne ovoïdes. [...] Ce garçon, qui a déjà fourni des preuves éclatantes de son talent à un âge où la plupart de ses condisciples se contentent d'organiser des monômes⁶⁰⁸, en est réduit à chercher une source de revenus indépendante de l'architecture pour pouvoir lui permettre d'étudier, la tête libre, ses projets d'industrialisation. Ce n'est pas que les commandes lui feraient défaut, mais il a choisi délibérément la voie de la recherche plutôt que la facilité des compromissions⁶⁰⁹ ».

Cet article est intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord, il nous permet de comprendre que le critique fait le choix de mettre en une la photographie du prototype original d'Hausermann, celui de Grilly, alors qu'il a connaissance des deux constructions de Pougny, plus récentes et perfectionnées. Dans ce parti-pris, on peut sans doute lire l'inclination du critique d'art pour la première expression brute de l'idée, d'autant plus lorsqu'elle est fabriquée de ses mains par son créateur (presque) seul,

608 Fêtes étudiantes où les participants défilent en file indienne, comme « un seul homme », pour contourner des réglementations interdisant les rassemblements.

609 RAGON, Michel, « 23 ans, 5.000 n.f, une maison-sculpture », *Arts*, n° 876, du 4 au 10 juillet 1962, p. 1.

rapprochant son travail de celui du sculpteur. Force est de constater que le critique est encore relativement démuné pour parler d'architecture : il mentionne la forme de cet objet inédit (déformant au passage l'ellipsoïde de révolution en ovoïde), passe rapidement sur la technique constructive employée, souligne la prouesse technique, mais ne rentre pas dans la lecture de l'espace fabriqué : l'article n'apprend rien au lecteur sur ce point. Michel Ragon commente en critique d'art, essentiellement sur un plan formel et esthétique, d'après la photographie fournie par le couple Cardot-Joly. La découverte de cet édifice singulier déclenche chez Michel Ragon le besoin d'inventer une nouvelle dénomination, celle de « maison-sculpture », qu'il reprendra très vite sous le terme « architecture-sculpture⁶¹⁰ » pour en faire une expression structurante de sa critique. Ensuite, l'article rend lisible un paradoxe important : le prototype est présenté dans le discours du critique comme une solution futuriste, alors même qu'il est réalisé selon des techniques extrêmement rudimentaires datant « de la fin du siècle dernier » et qu'il évoque la massivité d'une caverne primitive⁶¹¹. Il semble que le critique adopte en fait sans réserve l'argumentaire de Pascal Hausermann, qui considère et présente son travail comme une recherche scientifique et expérimentale sur l'habitat économique de l'avenir : une innovation constructive au service d'une innovation sociale.

L'année suivante, Michel Ragon mentionne à nouveau l'expérience conduite par Pascal Hausermann à Grilly⁶¹² dans l'ouvrage *Où vivrons-nous demain ?*⁶¹³. Le critique reprend mot pour mot les termes de son article dans *Arts*. La seule différence est toutefois notable : il présente cette fois-ci le *Pavillon de week-end expérimental de Grilly en regard de la production de l'architecte américain Sanford Hohauser*, à la fois dans le texte mais aussi (et surtout) dans l'iconographie de l'ouvrage. En effet, le dernier feuillet de la série d'illustrations insérée entre la page 48 et la page

[3.14]

610 Voir à ce sujet CINQUALBRE, Olivier, « Architecture-Sculpture. Chronique d'un concept aux lignes souples », *Architecture sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou, Orléans*, Éditions HUY, 112 p., pp. 21-30.

611 Sur ce thème, notons aussi que certains dessins de Chanéac faisant partie de la série « Architecture mégalithique » ont été montrés dans une exposition du Centre Pompidou intitulée « Pré-histoire, une énigme moderne », du 8 mai au 16 septembre 2019.

612 Selon notre recensement, il n'avait auparavant fait l'objet que de publications dans des revues.

613 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., p. 113.

49 superpose la photographie du *Pavillon* et un photomontage présentant la maquette de la *Maison sur la plage*⁶¹⁴. Les deux images présentent de grandes similitudes formelles : adoptant le même angle de vue, elles montrent chacune un volume elliptique blanc, percé d'une baie, occupant une position de surplomb, conquérante, au centre d'un paysage naturel. La légende commune apposée par Michel Ragon indique :

« Parmi les nouvelles formes : l'œuf plus résistant que la sphère. Deux jeunes architectes, Pascal Hausermann et Sanford Hohauser ont conçu des maisons individuelles ovoïdes en dressant des châssis revêtus d'un treillage sur lequel le béton est coulé comme s'il s'agissait d'une sculpture⁶¹⁵ ».

Le prototype d'Hausermann et la maquette d'Hohauser sont ainsi considérés sur le même plan par le critique, dont le commentaire brouille la limite entre un objet réel et une fabrication imaginaire. Leur mise en tension permet au critique de développer la notion d'architecture-sculpture. L'expression s'officialise sous sa plume à l'occasion de l'exposition *Sculptures architecturales et Architecture Sculpture*⁶¹⁶ qu'il organise avec son confère Tony Spiteris à la jeune galerie Anderson-Mayer dans le cadre de la troisième Biennale de Paris. Olivier Cinqualbre précise :

« Il y réunit architectes et sculpteurs, au nombre de vingt-cinq, représentant dix pays. On y découvre aussi bien Oscar Niemeyer, Andrault et Parat, Claude Parent, Ionel Schein, Paul Maymont que Pierre Székely, Étienne-Martin, Nicolas Schöffer, Marino di Teana, André Bloc. Mais derrière le rapprochement établi entre les apports de chacun, l'intention de Ragon est explicite : en appeler aux sculpteurs pour faire évoluer l'architecture. Le communiqué de presse de l'exposition le formule ainsi : les sculpteurs pourront "ainsi contribuer à rompre la monotonie de trop de bâtiments modernes en inventant des formes lyriques. [...] c'est l'architecte qui, par la suite, rend la sculpture fonctionnelle". Des architectes historiques ont

également été invités : Antonio Gaudí, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright⁶¹⁷ ».

Le travail de Pascal Hausermann est également représenté par les photographies des Pavillons de Pigny réalisées par le couple de photographes Véra Cardot et Pierre Joly⁶¹⁸. Olivier Cinqualbre comment Michel Ragon construit et légitime cette appellation nouvelle d'architecture-sculpture en lui offrant des précurseurs illustres comme Hermann Finsterlin ou Frederick Kiesler. Il note que le critique « en appelle également à Le Corbusier dont la chapelle de Ronchamp a "donné à ce tournant dans l'histoire de l'architecture le choc spectaculaire nécessaire"⁶¹⁹ ».

En formulant l'idée d'« architecture-sculpture », Michel Ragon affirme l'importance de l'articulation entre art et architecture, qui traduit certainement son prisme particulier de critique d'art. Il réactive ainsi une idée ancienne, régulièrement reformulée depuis l'appel de Le Corbusier⁶²⁰ en 1944 : celle de « synthèse des arts ». En 1951, le sculpteur André Bloc⁶²¹ en faisait la raison d'être du groupe *Espace* fondé avec le peintre Felix Del Marle, qui avait « pour but de préparer les conditions d'une collaboration effective des architectes, peintres, sculpteurs, plasticiens et d'organiser, par la plastique, l'harmonieux développement des activités humaines⁶²² ». Les architectes Ionel Schein et Claude Parent, les artistes Nicolas Schöffer, Pierre Székely et Victor Vasarely, l'ingénieur Le Ricolais adhéraient à son manifeste. Il est très net que la même idée influence le discours que Michel Ragon élabore à partir de 1958, et ses premières incursions vers la critique d'architecture. Il espère que les recherches qu'il présente dans *Où vivrons-nous demain ?* aboutiront à « un art du futur

617 CINQUALBRE, Olivier, « Architecture-Sculpture. Chronique d'un concept aux lignes souples », *Architecture sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou*, Orléans, Éditions HXX, 112 p., pp.21-30, p.22.

618 Galerie Anderson-Mayer, « Sculptures architecturales du 26 septembre au 15 octobre, catalogue », Dossier D3/57, Participation/Organisation d'expositions non réalisées (1882-1990), Série D, Archives du Musée des Arts Décoratifs.

619 *Ibid.*

620 LE CORBUSIER, « Synthèse des Arts Majeurs », *Volonté*, 1944.

621 Après avoir fondé la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1930, André Bloc initie deux nouvelles publications, *L'Art d'aujourd'hui* paru de 1949 à 1954 et *Aujourd'hui : Arts et Architecture*, de 1955 à 1967.

622 « Manifeste du Groupe Espace », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°37, octobre 1951. Audrey Jeanroy livre une analyse détaillée de ce manifeste dans son travail de thèse : JEANROY, Audrey, *Claude Parent, architecture et expérimentation, 1942-1996 : itinéraire, discours et champ d'action d'un architecte créateur en quête de mouvement*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art contemporain, sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2016. (chapitre 2.2.1 *La naissance du groupe Espace*).

614 Notons qu'un an auparavant, cette image de Stanford Hohauser faisait la couverture de la traduction française de l'ouvrage de Ulrich Conrads et Hans Sperlich, *Architecture fantastique*, Paris, Delpire, 176 p.

615 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., Feuille d'illustration non paginé.

616 RAGON, Michel, SPITERIS, Tony, *Sculptures architecturales et architecture-sculpture*, exposition présentée à la galerie Anderson-Mayer du 28 septembre au 3 novembre 1963 dans le cadre de la troisième Biennale de Paris.

plus total qui devrait trouver sa synthèse dans l'urbanisme⁶²³ ». Hélène Jannière souligne la manière dont Michel Ragon va rapidement au-delà de la formulation d'André Bloc⁶²⁴ : sous la plume du critique, l'idée de « synthèse des arts » se fait « intégration » des arts dans la vie quotidienne et dans la ville⁶²⁵.

Mais l'architecture-sculpture et l'intégration des arts ne sont pas les seules pistes de recherches présentées par le critique dans *Où vivrons-nous demain ?*. Cet ouvrage-somme est un document particulièrement important en ce qu'il permet au critique de rassembler de nombreuses démarches symptomatiques d'une architecture de « recherche, jusqu'alors clandestine et pratiquement inconnue⁶²⁶ ». Son inventaire s'appuie sur « six ans d'études sérieuses des données les plus nouvelles de l'urbanisme et de l'architecture, comme de l'économie et de la sociologie ; d'enquêtes et de conversations avec les "chercheurs" les plus visionnaires ; de statistiques et de données prospectives les plus diverses⁶²⁷ ». De fait, le panorama proposé produit un document au contenu dense, parfois redondant, qui semble produit dans l'urgence. En faire la synthèse s'avère particulièrement délicat : soixante ans plus tard, la clairvoyance de certains passages contraste violemment avec des hypothèses fantaisistes, qui trahissent sans doute une forme d'exaltation du critique face à l'ouverture des possibles. Mais ce n'est pas la validité des prédictions qui fait la valeur du document dans cette étude : son intérêt réside dans le fait qu'il donne à lire la classification construite par Michel Ragon pour structurer son ouvrage à partir de la multitude d'informations engrangées et de la grande diversité des propositions étudiées. Le critique exprime pour la première fois dans cet ouvrage l'idée, récurrente par la suite, d'une polarisation de

la recherche entre approche scientifique d'une part et approche artistique d'autre part, manifeste dans la phrase suivante :

« La sculpture-architecture peut être une pépinière de formes nouvelles. Elle permettra le développement d'un art individualiste, une œuvre faite par un seul, face à l'autre pôle de l'architecture, totalement industrialisé⁶²⁸ ».

Pour rassembler ces deux « tendances » principales, Michel Ragon est amené, progressivement, à forger la notion d'« architecture prospective ». Dans la préface d'*Où vivrons-nous demain ?*, le critique évoque les « architectes visionnaires auquel ce livre est consacré⁶²⁹ » et propose le terme d'« architectes prospectifs⁶³⁰ ». Il empruntera quelque mois plus tard le substantif forgé par Gaston Berger en 1957 pour rassembler les manifestations les plus diverses d'une recherche de solutions architecturales et urbaines pour le futur⁶³¹. Selon lui, ce n'est qu'une question de temps avant que « l' "agence" d'architecte [ne soit] remplacée par des ateliers où les différents techniciens, du matériau, de la structure, des formes, de la couleur, du fonctionnalisme, du planisme s'appliqueront à créer des prototypes, comme on crée aujourd'hui des prototypes de voiture ou d'avions. La recherche ne sera plus alors empirique. [...] L'architecture aura aussi ses laboratoires⁶³² ». Il semble exprimer parfaitement dans ces lignes l'état d'esprit qui anime les démarches personnelles tant d'Hausermann que de Chanéac.

623 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., p.123. Yona Friedman est en tête de toutes les personnalités citées dans l'ouvrage, devant Le Corbusier.

624 Si son influence est évidente, Michel Ragon se garde pourtant de mentionner le groupe *Espace* et ne fait que très peu référence à son principal théoricien, André Bloc, dans *Où vivrons-nous demain ?* Nous n'avons pas d'éléments tangibles pour expliquer totalement cette attitude surprenante, et ne pouvons que formuler l'hypothèse d'une divergence de point de vue entre les deux hommes — accréditée par le fait que Michel Ragon ne participe à aucune des publications dirigées par André Bloc.

625 JANNIERE Hélène, « Michel Ragon : la critique d'architecture, de la Synthèse des arts au GIAP », Critique d'art n°29, Printemps 2007, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

626 RAGON, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Tome III : Prospective et futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p., p.13.

627 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., p. 42.

628 *Ibid.*, p.36.

629 *Ibid.*, p.17.

630 *Ibid.*, Feuilleton d'illustration non paginé.

631 Cf. Introduction : « Les écrits de Michel Ragon : entre critique et histoire, entre source et objet d'étude ».

632 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., p.38.

C.

« Concrétiser » la mégastructure

L'influence du discours de Michel Ragon sur ce dernier est manifeste, comme en témoigne le texte d'une conférence donnée le 28 mai 1964 [3.15] à La Haye. Chanéac est alors invité par le philosophe néerlandais Albert Mok à présenter ses recherches picturales et architecturales à la galerie d'art *Al Veka*. Il introduit son intervention par un constat :

« Bien que ce soit involontaire de ma part, je crois que le thème de cette exposition est celui de la ville de demain. C'est en effet pour moi un thème obsessionnel, je suis effaré par les problèmes qui se posent, ou qui se poseront inévitablement pour les grandes cités. Pour maîtriser ces problèmes, il me semble raisonnable d'inviter tous les artistes : sculpteurs, peintres, poètes, écrivains, musiciens, à penser les villes de demain en même temps que les urbanistes, architectes, ingénieurs, et constructeurs. La conception traditionnelle, individualiste et artisanale de la construction ne pourra suffire à l'énorme poussée démographique, à l'augmentation inéluctable des nébuleuses urbaines qui vont poser des problèmes quantitatifs insolubles si on ne pense pas, parallèlement à une architecture-sculpture de laboratoire, une architecture industrialisée pour le plus grand nombre⁶³³ ».

Chanéac entre alors dans une nouvelle phase de développement de son travail. Il pressent les limites du système de pensée rationnel, reposant sur l'industrialisation ouverte, qu'il explore depuis 1958. Par crainte de l'uniformité qu'il pourrait engendrer, Chanéac cherche très vite un moyen d'« assouplir⁶³⁴ » ce système et entend l'enrichir par une approche plastique. Il tente ainsi de concilier les deux pôles que Michel Ragon oppose dans sa critique. Ainsi, au contraire de Pascal Hausermann qui ne donne pas corps à la mégastructure abstraite ni dans ses textes, ni dans ses dessins, Chanéac cherche à la concrétiser, à lui don-

ner une expression et une constitution propre. Rapidement donc, il est amené à dessiner des exo-structures qui répondent à la variété de cellules d'habitations imaginées. Il expliquera plus tard :

« La superposition de cellules industrialisées a des limites et [...] elle conduirait également à des solutions urbanistiques inadaptées à l'époque. [...] À ces microstructures que sont les cellules industrialisées, individuelles, il faudra ajouter des macrostructures collectives, ou structures porteuses. Les structures porteuses [...] sont appelées *araignées d'espace*. Elles pourraient être réalisées en tôle d'acier, et elles permettraient la libre prolifération de cellules industrialisées⁶³⁵ ».

Dès 1963, il dessine et représente en maquette [3.16] ces *Araignées d'espace*⁶³⁶, pensées comme des structures spatiales tridimensionnelles pouvant loger des modules tétraédriques en matériaux de synthèse nommés *Cellules proliférantes*⁶³⁷. [3.17] Il conçoit également des *Structures porteuses*⁶³⁸, dont la forme résulte de la fusion pure et simple des éléments de structure des *Cellules polyvalentes*⁶³⁹ en matière plastique. Pour accueillir ces mêmes cellules, il fabrique en maquette des *Structures anti-technologiques*⁶⁴⁰ : la forme [3.18] très simplifiée des éléments – une pièce à trois branches dans le même plan – engendre l'apparition d'un nœud d'assemblage tétraédrique complexe. En 1965, il imagine des *Structures spatiales organiques*⁶⁴¹. [3.19] Là encore, c'est la complexité du nœud qui fait la richesse des

635 Document tapuscrit sans-titre, 15 décembre 1965. Archives personnelles de Nelly Chanéac.

636 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 012 029 001 – 999 01 155.

637 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 26 009.

638 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 07 004.

639 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 27 029.

640 Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie

641 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 42 041.

633 « Chanéac », Re transcription de la conférence du 28 mai 1964 à La Haye publiée dans la revue néerlandaise *Forum*, n° 3, 1964, p.2-4. Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie.

634 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Lindeau, 2005, 213 p., p.70.

configurations spatiales. Une nouveauté cependant : la structure est composée de tubes creux qui contiennent tous les réseaux. Ces boyaux se rejoignent au niveau d'éléments sphériques, suffisamment grands pour être « visités » par des techniciens en cas de panne ou de fuite. Chanéac dessine d'ailleurs deux personnages à l'œuvre dans l'une de ces capsules. Cette nouvelle représentation évoque fortement une organisation neuronale, qui pourrait se reconfigurer à chaque instant. Dans un texte édifiant, Chanéac expliquera plus tard :

« Ces structures représentent une tentative formelle de renouvellement des structures spatiales en essayant de trouver des solutions qui ne soit pas uniquement technologiques mais plastiques. Plus exactement, elles essayent de montrer qu'un thème plastique peut déclencher des solutions technologiques. [...] L'architecture industrialisée ne conduira pas comme on le prétend trop souvent vers des structures uniformisées et sans lyrisme. Je suis persuadé au contraire que l'utilisation enthousiaste des techniques réellement contemporaines nous conduire vers des structures étonnantes de forme, de vitalité et de poésie. La nouvelle technologie de l'architecture est la chance de voir se concrétiser les nouvelles aspirations individuelle des plasticiens. Des solutions individualistes telles que les sculptures habitables sont des réactions souhaitables et stimulantes. Elles sont des antidotes du merveilleux poison que peut devenir l'architecture industrialisée. Elles sont cependant incapables pour l'instant de résoudre des problèmes aussi importants que l'habitat pour le plus grand nombre. [...] La technologie pure doit être dépassée pour atteindre un nouveau lyrisme issu du machinisme. [...] Vouloir s'entêter à imposer des techniques périmées serait un crime à un moment où une prise de conscience réclame pour les cités la résolution totale des problèmes de circulation, mais aussi la création d'un espace tridimensionnel vivant et flexible, plus adapté à la complexité des échanges et des activités d'une ville contemporaine. Seule une technologie avancée peut répondre avec efficacité à la tâche exaltante qui nous attend⁶⁴² ».

.....
642 Document tapuscrit sans-titre, 15 décembre 1965. Archives personnelles de Nelly Chanéac.

D. Du cas d'étude au modèle : les réflexions de Chanéac sur la forme d'une ville

Ainsi, Chanéac développe sa réflexion à l'échelle urbaine. De 1963 à 1968, Chanéac étudie le projet d'*Aixila*. Il fait *atterrir* la question théorique de l'extension et de la croissance des villes sur son territoire quotidien, celui d'Aix-les-Bains⁶⁴³. Derrière ce nom à consonance antique, il imagine le déploiement d'habitations, individuelles et collectives, sur les eaux du lac du Bourget. Soulignons qu'un an avant que Chanéac ne formule sa proposition, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, qu'il suit assidument, propose un numéro intitulé « Cités nouvelles, centres urbains⁶⁴⁴ ». Le dossier intitulé « Nouvelles solutions d'urbanisme » présente les projets des *Métabolistes japonais*. L'article présente à la fois le projet de Kenzo Tange pour Tokyo (1961), qui prévoit l'extension de la capitale le long d'un axe linéaire traversant sa baie — et la proposition de Noriaki (Kisho) Kurokawa pour une cité sur le lac Kasumigaura (1961). Par ailleurs, les travaux de Paul Maymont sur les villes flottantes ont déjà été présentés dans la même revue. Il est donc fort vraisemblable que ces propositions l'aient influencé dans cette direction de recherche.

[3.20] La première formalisation d'*Aixila* est une grande planche datée d'avril 1963⁶⁴⁵. Elle est composée par Chanéac à partir de quatre documents initialement distincts, mais de même facture. Il propose tout d'abord un plan de situation pour localiser sa proposition. Il s'appuie sur l'axe est-ouest dessiné par le Sierroz, une rivière qui prend sa source dans le massif des Bauges et se jette dans le lac au niveau du port (bien plus modeste qu'aujourd'hui). Chanéac prolonge d'une ligne courbe la voie qui borde ce tracé naturel sur la surface lacustre. À quelques mètres du rivage, un axe nord-sud le croise, presque orthogonalement. Autour de cette trame principale se déploie

un maillage souple, sur laquelle de petits éléments, (des habitations et des équipements) viennent se fixer. Chanéac esquisse d'autres embryons de villes flottantes sur le pourtour du lac, systématiquement connectés à des noyaux urbains existants sur la rive (Tresserve, Le Bourget, Bourdeau). Il délimite également des « zones *non ædificandi* sur le lac ». Sous ce plan, une longue coupe paysagère s'installe dans toute la largeur de la planche. Cette coupe transversale, réalisée le long de l'axe qui relie la ville terrestre à son extension flottante, installe le projet dans son site. Elle révèle le rapport aux montagnes environnantes comme les fonds lacustres. Le lac n'est dès lors plus uniquement pensé comme une surface, mais comme une profondeur. En effet, ce dessin fait apparaître le treillis qui soutient la passerelle, évoqué par des traits légers. Il rend aussi visible une structure immergée qui prend la forme d'un pylône autour duquel s'agglomèrent des cellules, plongées à différentes profondeurs. La coupe permet enfin de visualiser, au-dessus de la ligne de flottaisons, des empilements organiques de cellules qui ponctuent l'axe principal. L'idée d'explorer les profondeurs du lac reviendra sous une autre forme quelques années plus tard dans quelques *crobars* illustrant l'idée

[3.24]

de « Sub'art⁶⁴⁶ » : la proposition d'installations artistiques subaquatiques dont la découverte nécessiterait un équipement de plongée⁶⁴⁷.

Sous cette représentation en coupe, deux dessins permettent d'entrer dans le détail des deux types d'habitation flottante imaginés par Chanéac. Le premier est une « unité d'habitation minimum [...] automobile sur l'eau, mobile sur terre, juxtaposable en bande⁶⁴⁸ ». C'est un objet total, à la fois habitation et vaisseau, au design pop et ludique. Il est d'abord pensé pour

643 Cet ancrage à Aix-les-Bains est considéré comme une originalité par Michel Ragon, mais aussi par certains de ses confrères qui le côtoieront au sein du GIAP.

644 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 101, avril 1962.

645 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 12 028.

646 Chanéac adresse le « Manifeste du Sub'art » rédigé le 25 juillet 1966 par son ami Jean-Claude Brès à Michel Ragon le 20 octobre 1966. MRAGO.MX007/14, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

647 Voir à ce propos Partie 3 – Chapitre 7 – C.

648 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 12 016.

satisfaire aux besoins d'une habitation de loisir – comme en témoigne le dessin qui le met en situation, tractant un skieur nautique. Cette proposition entend permettre l'absorption d'une surpopulation saisonnière – Aix-les-Bains est une station balnéaire et thermale très

le lac comme un territoire vierge que l'on peut investir pour répondre au besoin d'extension de la ville, sans faire table-rase de l'existant. Cet ailleurs tout proche permet d'inventer un nouvel environnement habité, autour des notions de mobilité, de modularité et de loisir.

- [3.21] prisée. Trois esquisses de Chanéac non datées mentionnent un *Module eau-terre*⁶⁴⁹. Nous considérons ces esquisses comme les travaux préparatoires au dessin final de l'unité d'habitation minimum, dont la forme définitive surgit à la fin de la troisième page de croquis. L'étude de ces trois feuillets accredit l'hypothèse d'une filiation intellectuelle (et initialement formelle) directe avec le projet de *Cabine hôtelière mobile*, prototypé en novembre 1956 par Ionel Schein, Yves Magnant et René Coulon⁶⁵⁰ pour répondre à l'augmentation de la demande saisonnière d'hébergements de vacances. Ce projet marquant est considéré, dans les ouvrages de Michel Ragon comme dans ceux du Frac Centre⁶⁵¹, comme la première création d'une cellule d'habitation autonome en matière plastique : il fut largement médiatisé.

Dans une série de cinq perspectives non datées, mais vraisemblablement plus tardives⁶⁵³, Chanéac précise encore sa vision d'*Aixila*, adoptant le point de vue d'un visiteur. À l'aide des mêmes feutres colorés (bleu, vert, jaune, orange, rouge, marron), il esquisse d'un trait extrêmement maîtrisé un environnement hybride, en symbiose avec la nature. Il ajoute un développement terrestre à sa proposition flottante, et radicalise son approche. Chacun des cinq dessins propose un point de vue différent sur la ville. Deux d'entre eux la représente

- [3.20] Dans le dernier tiers droit de cette grande planche recomposée⁶⁵², Chanéac esquisse une solution de logement de plus longue durée : il imagine très simplement des habitations individuelles flottantes, composées de *Cellules polyvalentes* en polyester stratifié. En haut du tirage, l'esquisse d'une « vue intérieure » évoque par la seule force du trait un paysage onirique. En dessous, Chanéac dessine une coupe schématique de trois cellules assemblées, habitées, stabilisées par une ancre. Un habitant s'en éloigne au moyen d'une barque. Un détail en coupe présente le principe de boulonnage des coques ; paradoxalement, il ne précise ni la composition des coques ni ce qui assure l'étanchéité de l'ensemble. Un autre dessin montre une vue plus lointaine de l'assemblage de huit coques flottantes. Sur cette image, le retour d'une trame de composition orthogonale très lisible tranche avec les premières mises en situation des cellules, sous la forme d'agglutinations organiques. L'analyse de cette planche permet de comprendre que Chanéac considère

depuis le lac. Le premier propose une vision lointaine, surplombant le lac, adoptant le point de vue d'un randonneur depuis le col du Chat. La nature est omniprésente. Entre les reliefs et le lac qui occupent la majeure partie du dessin, Chanéac représente principalement des parcelles agricoles qui s'étagent dans la pente. Sur l'emprise de la ville existante (qui semble avoir disparu) Chanéac esquisse des volumes bâtis qui s'élèvent en gradins, observant le lac. Au centre de ces gradins, les espaces sont laissés libres, offrant de grandes plages enherbées à proximité immédiate du lac. Sur la gauche du dessin, l'embryon urbain flottant esquissé précédemment par Chanéac conserve sa structure générale. Les rives du Sierroz sont aménagées, bordées d'une large esplanade. Dans le deuxième dessin, le point de vue adopté est celui du plaisancier. La surface du lac est entièrement tramée, accentuant l'effet de perspective. Sur cette surface rendue géométrique, Chanéac dessine plusieurs exemplaires de deux modèles de cellules d'habitations flottantes, qui dérivent directement de la forme originelle de la *Cellule polyvalente*. L'une, composée de neuf modules identiques, évoque clairement un coquillage, mais ne semble pas particulièrement décrite par Chanéac. L'autre, qui n'en compte que trois, est une *Soucoupe flottante*. Elle fait l'objet d'une recherche plus poussée, comprenant une

[3.26] *Étude de prolifération*⁶⁵⁴ en plan et une représentation en maquette⁶⁵⁵. Sur ces deux types d'habitations flottantes, la coquille de polyester

649 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 12 010 et 999 12 011.

650 La même équipe est à l'origine de la « Maison tout en plastiques » présentée aux Salons des Arts Ménagers de Paris quelques mois plus tôt.

651 BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures Expérimentales, 1950-2012*. Collection du Frac Centre, Orléans, Éditions HYX, 2013, 640 p.

652 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 12 028.

653 Archives personnelles Nelly Chanéac.

654 Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 01 137.

655 Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie.

[3.25]

[3.26]

[3.30]

[3.31]

est agrémentée de « paupières en toile⁶⁵⁶ » qui permettent d'ouvrir très largement l'espace. En arrière-plan, on reconnaît les volumes pyramidaux des immeubles qui composent la partie terrestre de la ville. Relevons une singularité encore inexplicée sur ce dessin : la présence d'un élément graphique, semblable à un logo, dans le coin gauche supérieur de l'image.

[3.27] Un troisième dessin présente le contrechamp des deux premiers. La représentation correspond à une vue sur le lac⁶⁵⁷ depuis le haut de l'un des gradins habités. Cette image offre une vue plongeante sur l'espace central non bâti, pensé comme une grande place publique, lieu des rassemblements et de la fête. Pour le signifier clairement, Chanéac dessine un chapiteau, vers lequel convergent les voitures et les piétons. Si la plus grande part de l'image est occupée par la place, elle est bordée par la structure en gradin, scandée par des murs de refend rayonnants. Une grande variété plastique est exprimée par le dessin : les percements, les rythmes, les hauteurs, les couleurs et les matières qui composent l'ensemble sont variées, jamais systématiques. De petites cellules légères d'habitation en plastiques semblent pouvoir s'enchaîner dans la structure – ajoutant de nouvelles possibilités de configuration spatiale.

La proposition évoque celle esquissée par Jean Balladur pour la Grande Motte, dont la toute première maquette est présentée dans *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1964, et présentée en ces termes :

« Le parti architectural proposé recherche donc essentiellement un effet de silhouette. Cette ponctuation d'immeubles hauts sur une trame régulière d'immeubles d'un ou deux étages donne la vue de la mer et des étangs même aux immeubles placés à l'arrière-plan. Un jeu de retraits successifs crée des terrasses au niveau de chaque logement et donne à la silhouette générale le bénéfice des formes pyramidales, particulièrement opportunes dans un pays où on vénère le soleil⁶⁵⁸. »

[3.28] Il s'agit aussi, dans l'esprit de Chanéac, de créer une véritable station balnéaire. Dans un quatrième dessin, l'architecte donne à voir un

paysage inédit, adoptant le point de vue du promeneur circulant au pied des immeubles. Chanéac géométrise de la même manière les arbres et les pyramides : son trait ne distingue pas entre la nature et les artefacts de plastiques et de béton qu'il imagine. Les façades des pyramides sont animées par des motifs, des percements, des couleurs vives. Sur cette image encore, la part belle est faite à la nature. Au premier plan, Chanéac dessine trois personnages dans un style proche des bandes-dessinées qu'il affectionne.

Un cinquième et dernier dessin de cet ensemble [3.29] présente l'intérieur d'un appartement, situé sur les hauteurs de l'un des gradins. Chanéac dessine un espace largement ouvert sur la vue par une grande baie vitrée, donnant sur une petite terrasse dont le sol se relève dans une courbe pour constituer un garde-corps. Ce dernier est recouvert d'un revêtement unique continu, un platelage bois, qui évoque le pont d'un bateau. Cet espace extérieur est protégé par des toiles rétractables. Le dessin installe une analogie avec les petites habitations en plastique qui prolifèrent sur la surface du lac. Pour dessiner cet environnement intérieur nouveau, Chanéac décline sa recherche plastique aux quelques objets mobiliers qui le meublent : il emprunte à l'iconique *Stacking Chair*⁶⁵⁹ la forme souple de sa coque de plastique moulée pour dessiner quatre chaises regroupées autour d'une table ronde. Il représente également un canapé en arc de cercle, composé de modules-chauffeuses assurant à la fois l'assise et le dossier d'un même bloc, grâce à leur courbure⁶⁶⁰. Il installe discrètement au mur l'une de ses toiles. En représentant de la même manière – par des masses blanches légèrement texturées et délimitées par des pointillés bleus – l'enveloppe architecturale et le mobilier, Chanéac renforce l'idée d'un design total. Malgré les qualités plastiques évidentes, notons que ce projet ne sera pas publié dans les revues spécialisées⁶⁶¹. Nous ne savons pas ce qui aurait pu dissuader Chanéac de soumettre à la publication ce projet, qui restera donc un exercice mental somme toute très personnel. S'il l'a fait, nous supposons que les rédactions n'auront pas retenu un projet territorialisé, et dont la mise

656 Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie.

657 On reconnaît le sommet de la Dent du Chat qui surplombe le lac.

658 BALLADUR, Jean, « Unité touristique de la Grande Motte », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 118, décembre-février 1964, p. 31.

659 Dessinée par Verner Panton en 1960.

660 Le modèle n'est pas sans évoquer le sofa *Orbis*, dessiné par l'italien Luigi Colani pour la marque allemande COR, à la fin des années soixante.

661 À notre connaissance, elle ne sera publiée qu'une seule fois, en 1975, dans la revue *Neuf*, par l'entremise d'un confrère du GIAP : FERNIER, Jean-Jacques, « Aixila », *Neuf*, n° 55, 1975, p. 65.

en situation géographique rendait difficile son appropriation et sa transposition universelle. Cela expliquerait qu'il n'en soit pas de même pour un autre projet esquissé en parallèle par Chanéac, intitulé la *Ville cratère*, publié à de nombreuses reprises. Chanéac s'extrait alors de tout contexte familier pour généraliser son principe dans un modèle urbain qui prévoit la stratification du passé, du présent et du futur de la ville. En privant son projet de lieu, il en fait une *u-topie* — au sens étymologique du terme. Nous supposons qu'il souhaite par ce biais donner une portée universelle à son modèle, à une période où les solutions urbaines révolutionnaires saturent les pages des revues. Chanéac tente de formaliser une proposition de système urbain cohérent réunissant l'ensemble des produits issus de ses recherches précédentes. Aussi, s'il prend soin de distinguer la *Ville cratère* et *Aixila*, force est de constater que les deux propositions sont poreuses. Le principe de la *Ville cratère* est à rapprocher [3.32] d'un dessin intitulé *Architecture industrialisée + architecture mégalithique*⁶⁶² qui exprime en lui la manière dont Chanéac entend combiner la « construction d'une infrastructure maçonnée intégrée au site⁶⁶³ », soit un socle massif et étendu, percé comme un gruyère, dans lequel viennent se nicher les *Cellules polyvalentes*, industrialisée. Cette solution et sa dénomination, étonnante, montrent que Chanéac est à la recherche d'un équilibre entre des éléments fixes et lourds et des éléments évolutifs et légers, dont la stratification permettrait de répondre à ce qu'il identifie comme une injonction contradictoire : « le besoin de mobilité et d'enracinement des individus⁶⁶⁴ ».

[3.33] La première formalisation de la *Ville cratère* paraît dans le numéro 115 de *L'Architecture d'aujourd'hui*, dans un article intitulé « Étude pour des villes-cratères⁶⁶⁵ ». Chanéac précise : « Le but de cette étude est de trouver dans une ville une coexistence harmonieuse entre les structures d'hier et celles d'aujourd'hui, sans faire aucune concession fonctionnelle. Le système consiste à créer un réseau de voies appelées canions [sic] de circulation. Ces voies à sens uniques s'étagent de chaque côté d'une

coulée de verdure. [...] La trame des canions [sic] de circulation est très souple pour venir en contrepoint de la trame existante. [...] Le noyau de la ville ancienne est totalement respecté et aménagé en centre civique et de loisirs. [...] La nouvelle ville s'étend autour de la ville ancienne en laissant un vaste espace vert pour préserver le caractère de cette dernière⁶⁶⁶ ».

L'extension urbaine s'organise en couronne autour de la ville ancienne, qui reste le lieu de la vie collective. La *Ville cratère* est structurée par l'existant. Sa topologie artificielle compose avec le territoire, en respectant les tracés qui l'organisent. Un plan schématique présente [3.34] les formes organiques, pochées de noir, prises par les extensions urbaines. Ces surfaces sont bien plus importantes que celle occupée par la ville initiale : la proposition de Chanéac introduit une véritable rupture d'échelle. Les extensions sont reliées entre elles par des tracés concentriques, et au centre urbain par des axes rayonnants. Par contraste, le dessin permet de comprendre la manière dont Chanéac entend conserver, au centre de la ville, un vaste espace non bâti : un parc urbain. Ce plan est d'abord un objet graphique, dont la composition évoque certaines toiles de Chanéac⁶⁶⁷. Il en est de même pour la grande coupe de principe, [3.36] qui permet de lire clairement la manière dont la ville se stratifie dans l'esprit de Chanéac. Cette stratification est également valable pour les circulations, qui s'effectuent dans des failles animées et bruyantes, les canyons de [3.35] circulation. Les transports de marchandises et les transports collectifs longue-distance s'effectuent en sous-sol ou sur le sol, quand les transports collectifs et individuels de personnes s'organisent à l'air libre sur différents niveaux. Ainsi, les « hommes-fusées » voisinent avec les hélicoptères. Tout en haut du canyon, l'aérotrain *Urba 5* dessert les plateaux artificiels. Avec la *Ville cratère*, Chanéac livre son interprétation de la pensée de l'urbanisme de dalle alors que se dessine le projet d'aménagement du quartier de la Défense à Paris. Figure ancienne de l'utopie⁶⁶⁸, l'idée de séparation des flux des piétons et des véhicules réapparaît à l'heure de sa faisabilité technique.

662 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 123 A.

663 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 123 A.

664 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 85.

665 CHANÉAC, « Étude pour des "villes-cratères" », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 115, juin-juillet 1964, pp. 42-43.

666 *Ibid.*, p. 42.

667 Chanéac expliquera plus tard avoir « trouvé dans une toile intitulée *Inconscient collectif* certains enchaînements de la *Ville Cratère* » in CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 72. [3.37]

668 Elle trouve, selon les auteurs, ses racines les plus anciennes dans la *Città ideale* de Léonard de Vinci. Elle réapparaît dans les écrits d'Eugène Hénard (*Rapport sur l'avenir des grandes villes*, 1910), puis dans les propositions de l'avant-garde moderne.

Virginie Picon-Lefèbvre souligne dans ses travaux⁶⁶⁹ que la traduction française du rapport Buchanan⁶⁷⁰ lui redonne une actualité en 1965.

L'infrastructure lourde qui corsette la ville existante est composée de mâts de béton portant des plateaux suspendus. Ces derniers accueillent des habitations en gradins. Sur ces gradins s'implantent, de façon aléatoire et libre, les *Cellules polyvalentes* en matière plastiques. Chanéac explique en effet :

« Les habitations pourraient être indépendantes des structures communales et constituées par des habitacles mobiles industrialisés. Produits en grandes masses par des procédés réellement industriels, comme des automobiles, ces habitacles proliféreraient rapidement⁶⁷¹. ».

La ville est donc pensée comme une « structure porte-maison⁶⁷² » ainsi que le résume Michel Ragon. Sur le dernier niveau du *plateau artificiel*, Chanéac imagine positionner l'ensemble des nouveaux équipements publics de la ville : « Les espaces collectifs, écoles, terrains de sports, centres commerciaux, hôpitaux, occuperaient les vastes plateaux artificiels dégagés de toute circulation mécanisée⁶⁷³. ».

Sur ce plateau, au plus près des équipements, peuvent également être installées des *Araignées d'espace*. Ces superstructures permettent de penser une deuxième phase d'extension de la ville et d'accompagner sa densification, en augmentant progressivement la capacité d'accueil du *cratère*. Evolutives, elles doivent recevoir notamment « le centre d'affaire, créant des compositions spatiales vivantes et variées⁶⁷⁴ ». Toute l'ambiguïté de l'exercice mental pratiqué par Chanéac est résumée par lui-même dans la formule : « les structures définitives de la ville seraient étudiées pour s'adapter aux évolutions imprévisibles⁶⁷⁵. ».

669 PICON-LEFEBVRE, Virginie, Construire la ville sur dalle: Maine-Montparnasse et la Défense : 1950-1975, Thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de Gérard Monnier, Université Paris 1, 2000.

670 L'automobile dans la ville. Etude des problèmes à long terme que pose la circulation dans les zones urbaine, Rapports du Groupe Pilote et du Groupe de Travail créés par le ministre des Transports de Grande-Bretagne, Paris, Imprimerie Nationale, 1965, 224 p. [E.O. 1963].

671 CHANÉAC, «Étude pour des "villes-cratères"», *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 115, juin-juillet 1964, pp. 42-43, p. 43.

672 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p. Feuille d'illustration non paginé.

673 CHANÉAC, «Étude pour des "villes-cratères"», *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 115, juin-juillet 1964, pp. 42-43, p. 42.

674 *Id.*

675 *Id.*

E.

Vers une architecture de « recherches »

Le numéro de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, qui met à l'honneur les *Études pour les Villes-Cratères* de Chanéac, est intitulé « Recherches ». Dans cette publication, la revue opère un inventaire assez similaire à celui entrepris par Ragon dans *Où vivrons-nous demain ?* Au sommaire, les travaux de Chanéac côtoient les réflexions et projets des architectes Alain Bourbonnais, Paul Grillo, Georges Candilis, Alexandre Josic et Sadrach Woods, Jaap Bakema, Frei Otto, Eckhart Schultze-Fielitz, Yona Friedman, Paul Maymont, Christian Hunziker et Robert Frei, Jean-Claude Bernard, Theo Crosby, Mickael Webb, Alain Renier, Hans Scharoun, Paul Rudolph, et des artistes Martin Pinchis et Nicolas Schöffer. A la fin de la revue, Pascal Hausermann et Claude Costy⁶⁷⁶ disposent d'une page simple pour

[3.38-39] exposer un projet d'habitation en voile de béton projeté⁶⁷⁷ et leurs recherches en cours sur les *Cellules Novéry*⁶⁷⁸. Ces dernières sont illustrées par deux photographies de Pierre Joly représentant le prototype de cellule assemblé, sous

[3.40] la grange du Château de Novéry, et une petite maquette de plâtre. Le texte qui se déroule sur quelques lignes après le sous-titre *Prototypes d'habitations de série* installe une filiation entre les premières expérimentations de Grilly et Pougny publiées par la revue en 1962 et les travaux de prototypage en matières plastiques conduits par Pascal Hausermann, Claude Costy et leurs camarades de l'École d'architecture de Genève. Ce court texte accompagne la photographie d'une « maquette » présentant la combinaison possible de plusieurs éléments. La maquette n'est pas composée d'un socle fixe : elle n'existe pas en tant qu'objet mais elle est produite par la mise en place et la manipulation de petits éléments en plâtre obtenus par moulage. Quatre éléments différents permettent de composer trois types de modules :

676 Claude Costy, qui s'appelle alors « Bayot-Costy », est désignée dans la revue sous le nom « D. Bayot-Costy ».

677 HAUSERMANN, Pascal, BAYOT-COSTY, D., « Projet pour une habitation dans le sud de la France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p.115. La publication correspond au *Projet pour une maison à Cabris*, 1964, Fonds Pascal Hausermann. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 997 01 169 à 997 08 169.

678 HAUSERMANN, Pascal, BAYOT-COSTY, D., « Prototypes d'habitations de série », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p.115.

un tiers de cellule intégrant la baie vitrée ; un tiers de cellule intégrant la porte ; un tiers de cellule non fermé, au plan hexagonal, permettant d'agrandir la surface de la cellule initiale. À partir de ces trois modules, la maquette montre les possibilités d'extension ou de connexion prévues par les architectes, selon une trame linéaire ou radiale. Soulignons l'analogie intéressante entre le procédé de fabrication de la maquette que nous venons de décrire et celui du prototype que nous avons détaillé plus tôt : la maquette renseigne à la fois sur le caractère combinatoire du projet que le prototype seul ne peut pas exprimer pleinement, mais aussi sur son processus de fabrication. La deuxième photographie publiée dans l'article montre le prototype encore nu, installé sous les appentis du château. Il s'écoule presque un an entre la fabrication du prototype et cette publication. Ce sont probablement des temps d'expérimentations et de tests qui expliquent le décalage temporel observé entre la fabrication de l'objet et sa publication réelle. Pascal Hausermann précise en effet :

« Divers essais, portant sur les joints, les fenêtres, le revêtement de sol, les appuis, etc. ont été menés pendant une durée de six à sept mois⁶⁷⁹ ».

Quoi qu'il en soit, cette publication commune marque un tournant. Elle attise la curiosité de Chanéac, qui découvre alors les travaux de Pascal Hausermann et Claude Costy. Il prend immédiatement contact avec le couple pour les rencontrer à leur domicile de Minzier⁶⁸⁰. Une première visite, permise par leur proximité géographique, qui permet d'établir une proximité intellectuelle et une complicité durable. Cette publication dans une revue majeure,

679 HAUSERMANN, Pascal, « Une cellule d'habitation en matière plastique », notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

680 Interrogé par le documentariste Julien Donada en 2010, Pascal Hausermann se remémore : « C'est [Chanéac] qui est venu. C'était en 1964, après la construction de la maison plastique avec Camoletti et Hoechel. Lorsqu'il est venu, il était fou de joie. Il m'a dit : "J'étudie des maisons industrialisées en bois et je viens voir ce que vous faites avec du plastique". On a discuté tout l'après-midi ». In DONADA, Julien, *Bulles, Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 112 p., p.107. Claude Costy et Nelly Chanéac partagent le même souvenir dans les entretiens que nous avons menés. Voir le volume d'annexes : G. Entretiens – G.1 et G.2.

dont l'influence n'est plus à démontrer, participe également de l'association de leurs noms et de leurs travaux à une « recherche architecturale » dont Michel Ragon s'emploie à construire un imagier. La même année en effet, le critique fait paraître *L'Urbanisme et la cité*⁶⁸¹ dans la collection de la nouvelle encyclopédie Hachette. Plusieurs dessins des cellules d'habitation industrialisées de Pascal Hausermann, ainsi que la photographie de l'une des maisons qu'il construit à Pougny en 1961 illustrent la dernière partie de l'ouvrage, construit sur la trilogie « Passé » / « Présent » / « Avenir »⁶⁸². Bien qu'ils ne fassent pas l'objet de commentaires précis, les travaux d'Hausermann y sont associés une nouvelle fois à l'imagerie prospective compilée par Michel Ragon, et diffusés à un large public. Il en sera bientôt de même pour ceux de Chanéac.

.....
681 RAGON, Michel, *L'Urbanisme et la cité*, Paris, Nouvelle encyclopédie Hachette, 1964, 128 p.

.....
682 Ce rythme ternaire est très souvent employé par le critique. Voir à ce sujet l'analyse de JANNIERE, Hélène, « "L'Urbanisme contre la ville" : Michel Ragon et la critique de la ville, années 1960 et 1970 », pp.181-201, in LEEMAN, Richard, JANNIERE, Hélène, Michel Ragon, critique d'art et d'architecture, Presses universitaires de Rennes, 2013, 311p., p.193.

Chapitre 4

Participer
au Groupe
International
d'Architecture
Prospective :
apports et limites
d'une nébuleuse
intellectuelle

A. Le GIAP : une néo-avant-garde ?

À partir de 1965, Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac vont évoluer au sein d'un même réseau intellectuel, animé par Michel Ragon : le Groupe International d'Architecture Prospective. Cette même année, Michel Ragon fait paraître *Les Visionnaires de l'architecture*⁶⁸³. Cette publication est révélatrice du succès que rencontre alors son entreprise auprès du grand public. Quelques mois plus tôt, il se félicitait ainsi :

« Notre action en faveur de l'architecture et de l'urbanisme contemporain dépasse désormais les pages de *Arts*, puisque, en effet, deux émissions mensuelles régulières à l'ORTF seront consacrées désormais à l'architecture et à l'urbanisme. Nous avons également obtenu de Robert Laffont la création d'une collection consacrée aux mêmes problèmes. Elle a pour titre *Construire le monde* et est dirigée par André Parinaud, avec un comité qui, outre Daniel Bernet et moi-même, rédacteurs de *Arts*, comprend six architectes familiers de nos lecteurs puisqu'il s'agit de Jean Balladur, Emmanuel Bernadac, Georges Candilis, Marcel Lods, Raymond Lopez et Etienne Pingusson⁶⁸⁴ ».

Michel Ragon promeut cette nouvelle collection qui « veut être l'expression [de la] "prospectivité architecturale"⁶⁸⁵ ». En même temps, le critique Ragon annonce la parution d'un premier ouvrage, *L'Avenir des villes*, et précise :

« D'autres volumes suivront : *Les Routes du futur* (texte de Marcel Lods), *La Nouvelle Beauté, situation de l'Avant-Garde* (avec Friedman, Schöffner, Jonas, Maymont, etc., etc.)⁶⁸⁶ ».

Ce deuxième projet sera finalement publié sous un titre plus efficace : *Les Visionnaires de l'architecture*. Il regroupe des propositions déjà présentées par ailleurs : *L'Architecture Mobile* [4.1] de Yona Friedman, les écrits et les projets de *Ville flottante* et de *Paris-spatial* de Paul [4.2] Maymont, la *Cité Intra* de Walter Jonas et la [4.4] *pensée spatiodynamique* de Nicolas Schöffner. [4.3] L'allusion à l'avant-garde dans le titre initialement prévu pour cet ouvrage est révélatrice de la manière dont Michel Ragon s'emploie à installer une filiation entre l'avant-garde moderne et les propositions des concepteurs qu'il défend. Dans son introduction, le critique constate une forme de consensus autour de théories énoncées dès les années 1920 par Le Corbusier, et s'inquiète de ce que son époque ne parvienne pas à inventer les siennes. Il s'interroge rhétoriquement : « Est-ce que, après Le Corbusier, il n'y a rien ?⁶⁸⁷ ». Puis il affirme :

« La véritable postérité de Le Corbusier n'est pas dans ses suiveurs, mais chez ceux qui, tout comme lui, ont fait passer la recherche avant la réussite sociale. Dans ceux qui parfois attaquent ses théories au nom d'autres théories prospectives. Dans ceux qui, tout comme lui mais avec d'autres critères, cherchent à définir la cité de demain⁶⁸⁸ ».

Dans la foulée de cette publication, l'étiquette « prospective » permet à Michel Ragon de fédérer les « visionnaires » de l'ouvrage, rejoints par l'architecte Ionel Schein, et l'esthéticien industriel Georges Patrice, qui fondent avec lui le Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP). Le 22 avril 1965, tous se rassemblent – pour une réunion dont le but est de donner forme au groupe⁶⁸⁹. Ils n'en sont pas à leur première rencontre : cela fait plusieurs mois que le critique Michel Ragon travaille à leur rapprochement. La création du GIAP s'ap-

683 RAGON, Michel, BALLADUR, Jean, *Les Visionnaires de l'architecture*, Collection Construire le Monde, Paris, Éditions Robert Laffont, 1965, 131 p.

684 RAGON, Michel, « Une nouvelle collection : "Construire le Monde" », *Arts* du 28 octobre au 3 novembre 1964, p.38.

685 RAGON, Michel, BALLADUR, Jean, *Les Visionnaires de l'architecture*, Collection Construire le Monde, Paris, Éditions Robert Laffont, 1965, 131 p., p.7.

686 RAGON, Michel, « Une nouvelle collection : "Construire le Monde" », *Arts* du 28 octobre au 3 novembre 1964, p.38.

687 RAGON, Michel, « Après Le Corbusier. Un fantastique technologique », pp.5-10, in RAGON, Michel, BALLADUR, Jean, *Les Visionnaires de l'architecture*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1965, 131 p., p.6.

688 *Id.*

689 Walter Jonas n'est pas présent, mais fait partie des discussions dès leur début.

puie principalement sur le socle théorique deux groupes d'avant-garde dont les activités se sont éteintes : le *Groupe spatiodynamique*, formé autour de Nicolas Schöffer en 1955, et le *Groupe d'Étude de l'Architecture Mobile* (GEAM), fondé en 1957 par Yona Friedman. Au sein du premier, Nicolas Schöffer, extrêmement influencé par les écrits de l'américain Nobert Wiener sur les questions cybernétiques, explore avec les artistes Constant Nieuwenhuys, Stephen Gilbert (anciens membres de CoBrA) et l'architecte Claude Parent l'idée de spatio-dynamisme. Le spatiodynamisme pour but « l'intégration constructive et dynamique de l'espace dans l'œuvre plastique⁶⁹⁰ ». Avec les membres du second, Yona Friedman développe son travail sur *l'Architecture mobile et l'urbanisme spatial*, s'interrogeant sur les questions d'évolutivités des formes urbaines et architecturales avec les architectes David Georges Emerich, Jean Pecquet, Jerzy Soltan, Jean Trapmann, rapidement rejoints par Paul Maymont, Günther Gunschel, Verner Ruhnau, Günther Kühne, Eckhardt Schultze-Fielitz.

[4.5] La réunion du 22 avril 1965 vise à entériner la dernière formulation du manifeste du GIAP et à identifier les personnalités susceptibles d'y adhérer. Pascal Hausermann et Chanéac font ainsi partie d'une courte liste de personnalités « à contacter tout d'abord⁶⁹¹ ». L'annonce officielle de la création du GIAP est organisée le 21 juin 1965, à onze heures du matin, sous la forme d'une conférence de presse tenue à la Cinémathèque française⁶⁹². La séance, orchestrée par Michel Ragon, a lieu en présence des membres fondateurs du groupe - hormis Paul Maymont, souffrant, et Walter Jonas, n'ayant pu trouver une chambre d'hôtel⁶⁹³. Chanéac est également présent. Deux documents conservés dans les archives de Michel Ragon et de Georges Patrix permettent de retracer la struc-

690 SCHÖFFER, Nicolas, *Le Spatiodynamisme*, conférence du 19 juin 1954 à la Sorbonne, Éditions AA.

691 « À contacter tout d'abord : Biro et Fernier, Quarmby, Claude Parent, Hausermann, Deryng, Grillo, Polieri, Abraham Moles, Chenu, Utudjian, du Château, Szekely, Lucien Hervé, Jacques Bardet, James Guitet, Penalba, Vasarely, Charbonnier (ORTF), Chanéac, J-C. Bernard, Stahly, Di Teana, Nicoletti Manfredi, Schultze-Fielitz, Ruhnau, Guy Rottier, Bossard, Robert Risler, Nesjar, Groupe Algorhythmique, Len Lye, Edouard Albert, Malowski. 3 Critiques : Gaillard, Restany, Habasque. À contacter éventuellement ensuite : Otto Frei, Soleri, Kurokawa, Kosice, Emmerich, Marta Pan, Katavolos, Andraut et Part, Bourbonnais, Gomis, Puccinelli ». In GIAP, « Décisions communes, réunion 22 avril 65 », document tapuscrit, PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

692 L'invitation à la conférence de presse du GIAP mentionne comme lieu de rendez-vous la « Cinémathèque française, musée du cinéma, palais de Chaillot, angle Avenue Albert de Mun et Avenue du président Wilson, dans les jardins ». MRAGO.MX003/2, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

693 Cette pénurie d'hébergements est vraisemblablement due à l'affluence des congressistes attendus à l'occasion du VIII^e Congrès de L'Union Internationale des Architectes (UIA).

ture et le contenu cette première prise de parole publique qui fait advenir le GIAP : le script de l'allocation de Michel Ragon⁶⁹⁴ et le communiqué de presse⁶⁹⁵ produit et diffusé à l'issue de la conférence. La conférence débute par un bref récit de la genèse du GIAP et repose le constat qui ouvrait déjà *Où vivrons-nous demain ?* : celui d'un manque de propositions architecturales et urbanistiques nouvelles depuis 1943. L'ouvrage de Ragon est positionné comme le « catalyseur de toutes les recherches architecturales prospectives, comme l'avait été le livre de Le Corbusier, *VERS UNE ARCHITECTURE*⁶⁹⁶ ». La formation du GIAP est présentée comme l'aboutissement logique d'un mouvement en germe depuis plusieurs années. La conférence de presse est l'occasion pour le groupe de rendre public son manifeste, relativement succinct, retranscrit ci-après dans son intégralité :

« L'explosion démographique, l'accélération spectaculaire des progrès techniques et scientifiques, l'augmentation constante du niveau de vie dans les pays développés, la socialisation du temps, de l'espace et de l'art, l'importance croissante des loisirs, l'importance des facteurs temps et vitesse dans les notions de communications, font éclater les structures traditionnelles de la société. Nos villes, notre territoire, ne sont plus adaptés à ces transformations. Il devient urgent de prévoir et d'organiser l'avenir au lieu de le subir.

L'architecture prospective se propose de chercher de nouvelles méthodes d'organisation de l'espace en fonction de ces facteurs nouveaux. Il est possible de prévoir selon des méthodes scientifiques.

Le GIAP a pour but de rassembler tous ceux : techniciens, artistes, sociologues et spécialistes divers qui recherchent des solutions urbanistiques et architecturales nouvelles.

Le GIAP veut être un lien entre les chercheurs de tous les pays, même si leurs thèses sont parfois opposées.

694 « GIAP, Manifeste du Groupe International d'Architecture prospective », document tapuscrit, MRAGO.MX003/6, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

695 « Conférence de presse du GIAP, Lundi 21 Juin 1965 à la Cinémathèque Française, Musée du Cinéma, Paris », document tapuscrit, MRAGO.MX003/1, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

696 « GIAP, Manifeste du Groupe International d'Architecture prospective », document tapuscrit, MRAGO.MX003/6, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

Le GIAP n'a donc pour l'instant d'autre doctrine que la prospective architecturale.

Contre une architecture rétrospective. Pour une architecture prospective⁶⁹⁷ ».

Ce texte ne correspond pas parfaitement à la définition du manifeste proposée par Nathalie Heinich. Pour la sociologue, le manifeste doit être « un acte de prescription — guide pour l'action à mener, programme de ce qu'il convient de faire⁶⁹⁸ ». Au premier abord, le texte du GIAP pose un rapide diagnostic sur la situation, mais n'oriente pas réellement l'action future : on sait seulement qu'elle doit prendre la forme relativement indéterminée de la recherche et de la prospective architecturale. Nathalie Heinich poursuit en proposant que le manifeste « échappe triplement au registre descriptif : premièrement, en tant que cet énoncé est normatif, du fait qu'il explicite des valeurs, énonce ce qui est bien ou mal, beau ou laid, intéressant ou non, etc. ; deuxièmement, en tant qu'il est prescriptif, du fait que, nous venons de le voir, il dit ce qu'il faut faire ou ne pas faire ; troisièmement, en tant qu'il est performatif, comme tout énoncé qui fait quelque chose en disant⁶⁹⁹ ». Or le texte du GIAP ne peut pas être considéré comme normatif : le groupe n'établit pas de nouvelle échelle de valeur esthétique, architecturale ou urbaine, et revendique au contraire la nécessité de rassembler des chercheurs aux « thèses parfois opposées⁷⁰⁰ », sans hiérarchie. Dans une version de travail du manifeste datée d'avril 1965, des orientations plus précises étaient données aux recherches du groupe dans la phrase suivante : « le GIAP s'attache à l'étude et à la promotion de certaines idée-force : par exemple occupation de l'espace par un urbanisme spatial, mobilité, climatisation, organisation des structures, structures spatiales, structures en mouvement, élasticité des villes, sols artificiels, urbanisme souterrain, architecture et urbanisme programmées, cybernétique, esthétisation, nouveaux matériaux, nouvelles formes⁷⁰¹ ». Cette phrase disparaît dans la version finale de mai 1965.

La normativité semble ainsi être la grande crainte du groupe, qui refuse toute « autre doctrine que la prospective architecturale⁷⁰² ». Or, la prospective admet nécessairement plusieurs scénarios. Le « manifeste » du groupe se contente dès lors d'opposer l'action à la passivité, et l'avenir au présent. La seule nouvelle « valeur » proposée est celle du futur, particulièrement consensuelle à cette époque. Le texte pourrait être considéré comme prescriptif en cela qu'il prône l'adoption systématique d'une attitude prospective, qui n'est néanmoins pas clairement définie. Il semble en tout cas performatif car il fait advenir publiquement un collectif : le GIAP. Ce document est donc bien en cela un « acte de rassemblement⁷⁰³ », l'une des fonctions principales du manifeste selon Nathalie Heinich. Un autre paramètre caractéristique intervient dans la définition construite par la sociologue : l'opposition, la construction du manifeste contre un état de fait « au profit d'un passé lointain ou d'un futur improbable⁷⁰⁴ ». Il s'agit bien là de la raison d'être du GIAP, résumée dans la phrase finale du texte : « Contre une architecture rétrospective. Pour une architecture prospective⁷⁰⁵ ». Nathalie Heinich explique que, puisqu'il vise à rendre publique une réflexion en rupture avec l'ordre établi, le manifeste ne saurait prendre un aspect trop formel. La sociologue affirme que « c'est donc la double nécessité du regroupement et du flou qui impose cette nouvelle forme de publicité qu'est le manifeste, grâce auquel peut exister publiquement un groupe qui — singularité oblige — ne pourrait guère se présenter de façon plus formelle⁷⁰⁶ ». Or le GIAP présente son manifeste dans des circonstances on ne peut plus conventionnelles : celles d'une conférence de presse dans les murs d'une institution française. En produisant bientôt des expositions, des ouvrages, des films et même un colloque⁷⁰⁷, le GIAP fait preuve d'une grande maîtrise de la forme de sa communication. Il dispose d'un éventail de support de diffusion impressionnant. Nathalie Heinich poursuit :

702 « Manifeste du GIAP », mai 1965, PAT85, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

703 HEINICH, Nathalie, *op. cit.*

704 *Id.*

705 « Manifeste du GIAP », mai 1965, PAT85, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

706 HEINICH, Nathalie, *op. cit.*

707 Un séminaire est programmé par le GIAP et l'association *Actuel 65* du 5 au 15 août 1965. « Où vivrons-nous demain ? 10 journées internationales sur l'urbanisme contemporain », brochure non datée, PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

697 « Manifeste du GIAP », mai 1965, PAT85, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky

698 HEINICH, Nathalie, « MANIFESTE, arts », *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

699 *Ibid.*

700 « Manifeste du GIAP », mai 1965, PAT85, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

701 « Groupe international d'architecture prospective (G.I.A.P.) », tapuscrit, Paris, avril 1965, MRAGO.MX004/27, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

« On ne peut guère d'ailleurs imaginer que comme une caricature ce que serait un groupe artistique dûment formalisé, avec adhésion, programme détaillé, bureau et délégation de pouvoirs, réunions sur convocation, papier à en-tête, etc.⁷⁰⁸ » Or c'est précisément le fonctionnement qu'adopte le GIAP dès sa création.

Ce texte fondateur, que nous ne pouvons donc pas considérer comme un manifeste, relève d'une habile stratégie de communication. Il est d'ailleurs largement distribué au public [4.6] présent à la Cinémathèque sous la forme d'un tract jaune de format carré⁷⁰⁹. Dès sa diffusion, certains observateurs ne manquent pas d'en relever les limites. Un article de *La Tribune de Lausanne* relève : « Il n'y a pas grand-chose dans ce manifeste. [...] Le texte, on le voit, ne va pas bien loin. On en retient plutôt les signatures⁷¹⁰ ». Une critique plus directe (et plus piquante) est adressée par Konrad Smigielski, architecte et ingénieur au *City Planning Department* de Leicester (Angleterre) à l'architecte Nino del Papa⁷¹¹, sympathisant du GIAP, qui avait cru bon de lui transmettre un exemplaire. Sa réponse est cinglante :

« Pour le dire franchement, le "manifeste" ne m'a pas enflammé, il m'a laissé complètement froid. La formulation est trop large et trop générale. Je pourrais être intéressé par "la vie sexuelle des moustiques", cela ne voudrait pas dire que je suis intéressé par la vie sexuelle en général. Je ne vois pas comment le GIAP pourrait unir tous les techniciens, artistes (ceux-ci refuseront à coup sûr d'être unis !), sociologues et spécialistes variés (dans le second paragraphe du "manifeste"). Mais même si cela était possible, rien ne serait joué. L'aménagement de l'environnement dépend non seulement des experts et de quelques intellectuels, mais aussi et surtout des politiciens, de l'administration et des instances légales [...] Le slogan "Contre une architecture

708 HEINICH, Nathalie, *op. cit.*

709 « Manifeste du GIAP », mai 1965, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes. Une version augmentée de ce tract sera produite par le groupe pour annoncer son premier cycle de conférence. Ce petit objet éditorial est intéressant. Il s'agit toujours d'un feuillet de papier jaune, de format carré, dont un pliage astucieux fait apparaître d'abord le texte du manifeste, puis les buts du GIAP (Rassembler, Promouvoir, Réaliser), une définition de la prospective, la liste des expositions, ouvrages, films produits par le groupe, la liste de ses membres fondateurs et actifs, et le programme de conférences-débats organisées par le GIAP en 1965-1966.

710 « Il faut organiser l'avenir au lieu de le subir. Le groupe international d'architecture prospective publie son premier manifeste », *Tribune de Lausanne*, dimanche 27 juin 1965, MRAGO.MX002/28, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

711 Nino Del Papa collabore avec Lea Vergine et Enzo Mari à la création de la revue trimestrielle *Lineastruttura, architettura, design, arti visive* parue entre 1966 et 1967 à Naples.

rétrospective. Pour une architecture prospective" n'a aucun sens. Il ne pourrait exciter que des jeunes étudiants idéalistes⁷¹² ».

Malgré cela, le thème rassembleur de la prospective permet à Michel Ragon de fédérer un collectif autour de figures importantes de la scène architecturale et artistique. Il résonne fortement chez Chanéac et Hausermann — qui, s'ils ne sont plus étudiants, restent certainement idéalistes et souscrivent très rapidement à la proposition du critique. Ils sont ainsi mentionnés dans la liste des membres actifs du GIAP établie en 1965⁷¹³, qui, outre ses fondateurs, compte également les architectes et ingénieurs Jacques Bardet, Jean-Claude Bernard, André Biro et Jean-Jacques Fernier, Stéphane Du Château, Janusz Deryng, Arthur Quarmby, Guy Rottier et Edouard Utudjian, James Guittet, les artistes Len Lye, Carl Nesjar, Robert Riesler, Pierre Székely, Victor Vasarely, Lucien Hervé, Jacques Polieri, les sociologues Jean Fourastié, et Abraham Moles, le biologiste Jacques Ménétrier, et les critiques Marc Gaillard, Gérald Gassiot-Talabot, André Parinaud, et Pierre Restany.

Chanéac, présent lors de la conférence de presse⁷¹⁴ semble particulièrement électrisé par la proposition. Quelques mois plus tard, le 28 juillet 1965, il écrit un texte intitulé *Manifeste du Marketing Art*. Ce document est à lire [4.7] comme un témoignage de sa ferveur dans un contexte de bouillonnement intellectuel. En voici le texte intégral :

« Les objets de grande consommation et leurs conditionnements font partie de la vie quotidienne et ont ainsi sur l'individu un pouvoir de fascination qui devient obsédant. Cela entraîne l'individu à des actes profanateurs sur les formes trop parfaites conçues par les designers. Ces réactions peuvent se manifester à l'encontre des conditionnements en thermoplastique qui sont lacérés avec un fer à souder par les pratiquants du MARKETING ART. Une fois défoulé, l'individu peut modifier les produits industriels pour se les approprier et les accorder à sa sensibilité. Le MARKETING

712 SMIGIELSKI, Konrad, Lettre à Nino Del Papa, 16 septembre 1965, MRAGO.MX001/84, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

713 « Membres du GIAP en 1965 », MRAGO.MX001/4, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

714 « Liste des personnes présentes à la conférence de presse de Michel Ragon à la Cinémathèque française le 21/06/65 », MRAGO.MX004/100, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

ART est le moyen d'harmoniser les rapports des individus avec les objets de grande consommation de la civilisation industrielle⁷¹⁵ ».

Là encore, l'appellation de manifeste semble usurpée, mais l'idée défendue rejoint celle de *l'architecture industrialisée poétisée*, dans laquelle des ouvriers-poètes étaient chargés de provoquer, par d'heureux accidents, des variations et des déformations dans des architectures produites en série. Elle permet une réappropriation directe de l'objet industrialisé par ses usagers. Chanéac travaille à la fabrication de quelques sculptures sur ce principe, et présente le résultat à Michel Ragon qui explique :

« Il s'agit de sculptures réalisées en gonflant un ballon, puis en injectant des matières plastiques et en taillant dans celles-ci pour leur donner une forme. Chanéac a fait des études de récipients avec ce procédé, et il voudrait créer des meubles adaptés à ses cellules habitables qui pourraient partir de cette technique⁷¹⁶ ».

Cette recherche, qui marque la première incursion de Chanéac vers le gonflable, peut être rapprochée du travail que mène alors l'artiste Lucio Fontana depuis le début des années cinquante, avec la série des *Concetti spaziale*. La perforation, la destruction de la matière, l'altération d'un objet support normé comme la toile permet à l'artiste de développer de nouvelles dimensions spatiales et temporelles. Mais, chez Chanéac, l'acte destructeur n'est plus réservé au créateur : il s'agit d'un redonner un pouvoir d'action à tout un chacun sur les objets industrialisés qui envahissent la vie quotidienne⁷¹⁷.

De son côté, quelques mois après la conférence de presse, Pascal Hausermann exprime sa gratitude à Michel Ragon dans une lettre. Il écrit :

« [...] j'admire infiniment ce que vous avez fait et êtes en train de faire. Votre "GIAP" a, à mon avis, énormément de valeur, et l'honneur que vous me faites en me demandant d'y adhérer me touche énormément. J'aimerais pouvoir

715 Chanéac dépose son texte et son concept auprès de la Société de la propriété artistique des dessins et des modèles (SPADEM) sous le n°3306 le 03.09.1965. Fonds Chanéac 35J. Archives Départementales de Savoie.

716 RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Éditions Planète, 1966, 250 p., p.146.

717 PEREC, Georges, *Les Choses, une histoire des années 60*, Paris, Éditions Julliard, 1965, 132 p.

vous y donner tout ce que je peux dans le cadre de mes travaux et recherches. Je connais déjà personnellement quelques membres, et les autres par votre livre et parutions. Ce sont tous des gens de grande valeur [...]»⁷¹⁸.

Très vite, Chanéac, Pascal Hausermann, mais également Claude Costy se nourrissent des discussions et des débats relayés par le GIAP. Chanéac analysera plus tard :

« Les membres du GIAP étaient unis par le sentiment que pour faire face au défi que constituaient l'explosion démographique, la famine, les grandes conurbations... l'humanité allait devoir accepter une formidable mutation. Dans notre esprit, il fallait utiliser l'élargissement de notre conscience, de notre potentiel d'invention, d'ingéniosité technique et d'adaptation biologique pour faire face à des situations en perpétuelle mouvance⁷¹⁹ ».

Plus qu'un réel lieu de coopération ou de travail collectif, le GIAP est un espace-temps de discussion et d'échanges, créant un sentiment collectif et faisant émerger des affinités intellectuelles. Les jeunes architectes semblent particulièrement impressionnés de se voir ainsi associés à des concepteurs et des penseurs incontournables, dont les travaux ont influencé leur propre réflexion. Ils participent avec un plaisir non feint au programme d'actions et de manifestations du groupe.

Pascal Hausermann doit ainsi être partie prenante d'un premier temps fort annoncé à l'issue de la conférence de presse : un séminaire de recherche intitulé *Où vivrons-nous demain ?* co-organisé avec l'association *Actuel 65*⁷²⁰ à Dieulefit (Drôme). Pour ce premier rendez-vous, la thématique choisie est l'architecture : l'association organise l'évènement et le GIAP est chargé du contenu des débats. **Ce séminaire prévu du 5 au 15 août 1965 doit proposer « 10 journées internationales sur l'urbanisme contemporain**⁷²¹ ». La plaquette

718 Lettre de Pascal Hausermann à Michel Ragon, 11.10.1965, MRAGO.MX001/60, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

719 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p.86.

720 Nous n'avons pas réussi à obtenir d'informations satisfaisantes sur cette association, domiciliée 57 rue Sarrette. L'hypothèse envisagée, que nous n'avons pas pu confirmer ou infirmer, était qu'elle pourrait avoir un lien avec la fondation du magazine *Actuel*, en 1967.

721 «Où vivrons-nous demain ? 10 journées internationales sur l'urbanisme contemporain», brochure non datée, PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

[4.9]

du projet précise que « ces journées veulent souligner auprès du public les faits : que des solutions en matière d'urbanisme et d'architecture existent, répondant aux besoins actuels dont elles dépendent ; que le vrai problème est humain : qu'il s'en suit une nécessité de métamorphose des conceptions de vie individuelles et collectives, des structures mentales et affectives [...] il importe d'informer le public des propositions qui lui sont faites et de provoquer une prise de conscience, car c'est avec lui seulement que les solutions qui existent peuvent devenir réelles et efficaces ⁷²² ».

Autour des membres fondateurs du GIAP sont attendus les économistes Jean Fourastié et Alfred Sauvy ; l'ingénieur Robert Le Ricolais ; les architectes Paul Grillo⁷²³, Janusz Deryng, Guy Rottier, Pascal Hausermann, Arthur Quarmby, Manfredi Nicoletti, Eckhard Schulze-Fielitz, Günther Günshel, Jerzy Soltan, Alain Bourbonnais, Takis Zenetos, Oskar Hansen, et André Wogensky ; les artistes Francesco Marino Di Teana, Emile Gilioli, François Stahly, Georges Patrix, Jacques Polieri, Alicia Penalba, Constant Nieuwenhuys. La programmation annoncée est la suivante :

Programmation du séminaire « Où vivrons nous demain ? » prévu du 5 au 15 août 1965*

Soirées de conférences

Jeudi 5 août	Vendredi 6 août	Lundi 9 août	Jeudi 12 août	Dimanche 15 août
Ouverture du séminaire	Solutions d'urbanisme et d'architecture	L'intégration des arts	Solutions d'urbanisme et d'architecture étrangères	Les solutions prospectives confrontées aux réalités contemporaines
– Inauguration de l'exposition à Montélimar	Robert Le Ricolais, Yona Friedman, Paul Maymont, Ionel Schein,	Marino Di Teana, Emile Gilioli, François Stahly, Pierre Székely,	Walter Jonas, Pascal Hausermann, Arthur Quarmby, Eckhart	André Wogensky, Michel Ragon
– Présentation de l'ouvrage <i>Où vivrons-nous demain ?</i> et du film éponyme à Dieulefit	Nicolas Schöffer, Paul Grillo, Janusz Deryng, Guy Rottier	Victor Vasarely, Alicia Penalba, Georges Patrix, Jacques Polieri, Alain Bourbonnais, Nicolas Schöffer	Schultze-Fielitz, Walter Ruhnu, Otto Frei, Gunther Gunschel	

Séances d'études

Mobilité	Yona Friedman, Ionel Schein, Chenu, Guy Rottier
Architecture spatiale	Robert Le Ricolais, Yona Friedman, Paul Maymont
Matières plastiques	Ionel Schein, Pascal Hausermann, Arthur Quarmby, Paul Maymont
Ville-campagne	Yona Friedman, Janusz Deryng
Architecture-sculpture	Marino Di Teana, Emile Gilioli, Alain Bourbonnais, Nicolas Schöffer
Urbanisme coloré	Georges Patrix, Nicolas Schöffer, Victor Vasarely

* Établie d'après le document : « Où vivrons-nous demain ? », tapuscrit non daté, MRAGO.MX005/20, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

⁷²² « Où vivrons-nous demain ? Actuel 65 organise des journées d'urbanisme et d'architecture contemporaine », tapuscrit non daté, MRAGO.MX005/16, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

⁷²³ Voir la biographie de Paul Grillo consignée dans le volume d'annexes : A. Notices – A1. Paul-Jacques Grillo.

Pour la soirée d'ouverture du séminaire, le jeudi 5 août, une exposition des travaux des participants doit être inaugurée à Montélimar. Dans le même temps, Michel Ragon est supposé présenter à Dieulefit son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* ainsi qu'un film éponyme tiré du livre, réalisé par le cinéaste Jean Herman. Mais un désaccord surgit entre Michel Ragon et le *Actuel 65* qui missionne le réalisateur et produit le film. Le critique juge que « le film tel qu'il est présenté trahit complètement l'esprit de [s]on livre *Où vivrons-nous demain ?* [s]es idées, et [s]on action⁷²⁴ » et s'oppose à toute diffusion⁷²⁵. Par la suite, le retrait des financements publics met un coup d'arrêt définitif au projet. L'association *Actuel 65* annonce laconiquement et unilatéralement par courrier l'annulation du colloque aux participants, et le critique en prend ombrage. Il considère que l'équipe d'*Actuel 65* n'a pas été à la hauteur de la gestion de la crise vis-à-vis des chercheurs invités, qui ont pour certains engagé des frais de déplacements. Le 7 juillet 1965, alors que l'association lui propose un report du séminaire, Michel Ragon répond :

La brouille est définitive. Ces deux éléments permettent de confirmer, s'il en était besoin, que Michel Ragon maîtrise d'une main de fer la communication de son groupe.

« Le bureau du GIAP est formel à ce sujet : à savoir que toute manifestation concernant l'architecture prospective (du moins celle des membres du GIAP), ne pourra dans l'avenir qu'être organisée par nous-même. Le séminaire de Dieulefit [...] était antérieur au GIAP, et primordialement axé sur les rapports sculpture architecture, comme le film de Jean Hermann. Par ailleurs, si le séminaire Dieulefit a accéléré la formation du GIAP, il n'en est pas à l'origine. L'origine est mon livre OÙ VIVRONS-NOUS DEMAIN, dans lequel l'idée du GIAP a pris sa source, et aussi parallèlement, le séminaire de Dieulefit et le film de Hermann. Je vous serai donc très obligé de bien vouloir ne pas entreprendre de démarche ni au nom du GIAP, ni au nom des différents membres de celui-ci, pour un prochain séminaire. Nous envisageons pour l'année prochaine un séminaire et un congrès du GIAP dont le bureau du GIAP entend s'occuper entièrement lui-même⁷²⁶ ».

724 Lettre de Michel Ragon à Jean Herman, s.d., MRAGO. MX005/23, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

725 De fait, le document n'a semble-t-il jamais été présenté au public et reste introuvable, ce qui ne nous permet pas d'analyser ou de comprendre la réaction de Michel Ragon.

726 Lettre de Michel Ragon à Christine Soubeyran, 7 juillet 1965, MRAGO.MX005/14, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

B. Exposer les propositions prospectives : donner à voir le futur

[4.10] Si le projet de séminaire avorte, un autre événement fait advenir le GIAP. Le 3 juillet 1965, le groupe inaugure l'exposition *Douze villes prospectives*⁷²⁷. Cette exposition est la première présentation publique collective des travaux des membres du GIAP. Elle n'intègre pas encore les travaux de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy, mais sa genèse nous renseigne sur le réseau d'acteurs impliqués dans la fabrication du discours et des imaginaires urbains portés par le groupe. Soulignons que cette manifestation ne porte pas sur des projets d'architecture mais sur des modèles urbains. Sont exposés, à l'aide de panneaux et de maquettes, les projets des Allemands Ludwig Karl Hilberseimer, Eckhard Schulze-Fielitz et Werner Ruhnau, des Français Nicolas Schöffer, Pierre Székely, Paul Maymont, André Biro et Jean-Jacques Fernier et Yona Friedman, des Japonais Kusho Kirokawa et Kenzo Tange, du Suisse Walter Jonas et de l'Américain Reginald Malcolmson. L'exposition rassemble ainsi des

recherches de concepteurs issus de pays et de générations diverses qui ont déjà fait l'objet d'expositions ou de présentations publiques. Tous ne font d'ailleurs pas partie du GIAP, mais en sont des sympathisants (cf. *Tableau ci-dessous*).

[4.11] Le livret d'exposition⁷²⁸ présente chacun des douze projets par une image et un court texte. Si tous explorent des pistes différentes, des thématiques communes se dégagent parmi lesquelles la mobilité, la consommation du sol, l'évolutivité de l'urbain désormais pensé comme un système, la synthèse entre architecture et urbanisme et l'impermanence de l'architecture. Nous l'avons vu, les mêmes thématiques irriguent alors les projets de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy – comme le débat architectural. Toutes les propositions présentées se basent sur la certitude que les solutions technologiques peuvent permettre de résoudre les nouveaux problèmes

Les douze projets prospectifs exposés*

	Nom du projet	Concepteur	Pays
1	Chicago replanned	Ludwig Karl Hilberseimer	Allemagne
2	La cité spatiale, science-fiction réalisable	Eckhard Schulze-Fielitz	Allemagne
3	<i>Klimatisiert Bandstadt im Ruhrgebiet</i>	Werner Ruhnau	Allemagne
4	Ville cybernétique	Nicolas Schöffer	France
5	Cité aérienne	Pierre Székely	France
6	Ville verticale et souterraine	Paul Maymont	France
7	L'X, Cité à structure continue	André Biro et Jean-Jacques Fernier	France
8	L'urbanisme spatial	Yona Friedman	France
9	Helix City	Kusho Kirokawa	Japon
10	<i>The nature of the City of 10.000.000 inhabitants</i>	Kenzo Tange	Japon
11	Cité Intra	Walter Jonas	Suisse
12	<i>Metro-linear city</i>	Reginald Malcolmson	États-Unis

* Tableau reconstitué par l'auteur, d'après le livret d'exposition « Douze villes prospectives », juillet 1965 – PAT82, Fonds Georges Patricx, Bibliothèque Kandinsky.

727 « Douze villes prospectives », exposition du Groupe International d'Architecture Prospective, Siège Social de Saint-Gobain, Neuilly, juillet 1965.

728 *Id.*

liés à l'urbanisation. Ainsi, certaines des *Douze villes prospectives* font partie des travaux qui marquent pour l'historienne Françoise Choay l'entrée dans une nouvelle ère : celle des « technotopies⁷²⁹ ». Dans son ouvrage *Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie* paru juste après la fin de l'exposition, en novembre 1965, elle note :

« Du point de vue constructif, la recherche porte particulièrement sur des structures physiques complexes (structures suspendues ou triangulées, surfaces gauches autoportantes) et sur les matériaux que leur mise en œuvre implique : réseaux et résilles métalliques, membranes élastiques et plastiques, voiles de béton. À la géométrie élémentaire succède une dynamique plus complexe. Les techniques de conditionnement climatique jouent également un rôle dans l'élaboration des nouveaux projets⁷³⁰ ».

Cette dernière dimension est particulièrement développée dans les projets *La cité spatiale, science-fiction réalisable* de Eckhard Schulze-Fielitz et *Klimatisiert Bandstadt im Ruhrgebiet* de Werner Ruhnau qui explorent les possibilités de création d'un environnement artificiel dont les différents paramètres seraient totalement maîtrisables. Françoise Choay relève également la manière dont les *technotopies* « proposent de très fortes concentrations humaines, libérant la surface terrestre par l'investissement du sous-sol, de la mer, de l'atmosphère⁷³¹ ». Cet argument est largement repris dans les argumentaires de projets, notamment chez Biro & Fernier qui évoquent une « nature libérée à 99 %⁷³² » par leur *Ville en X* ou chez Paul Maymont qui présente une *Ville verticale* et une *Ville souterraine* « libérant le sol au profit de la nature⁷³³ ». Outre le recours à des arguments scientifiques et techniques qui étayent les propositions, un point retient particulièrement l'attention de Françoise Choay : « le rôle accordé à l'image visuelle, à l'apparence plastique de ces cités. C'est sous ce dernier aspect que, depuis quelques années, elles se sont intro-

duites, avec un succès croissant, dans la grande presse et la littérature de vulgarisation scientifique. L'exposition *L'Architecture visionnaire*, organisée en 1960 au Musée d'Art moderne de New York, qui comprenait un certain nombre d'exemples d'« urbanisme visionnaire » fût le signal avant-coureur de l'intérêt que le public allait prendre pour « la ville de l'avenir⁷³⁴ ». Si les propositions des plasticiens Nicolas Schöffer, Walter Jonas et Pierre Székely semblent particulièrement concernées par cette affirmation, l'ensemble des images des projets produites dans le livret d'exposition la confirme. Les modes de représentations employés varient, mais on note la prédominance des photographies de maquettes et des photomontages, qui soutiennent le sentiment de réalisme des propositions. Quant à la forme en elle-même des projets, elle prend soit celle de nappes et de réseaux indéterminés (Friedman, Malcolmson, Ruhnau...) ou bien au contraire celle d'objets aux formes très délimitées et inédites, comme la *Cité Intra* de Jonas, le paradoxal « non-formalisme » de Schöffer, ou *Helix City*, de Kurokawa, dont la structure reprend la double hélice de l'ADN. Pour Françoise Choay, ce sont « deux types d'établissements humains qui représentent deux négations de la ville. Dans un cas, on se retrouve dans un lieu indifférencié et indéfini, un réceptacle quelconque (qu'illustre l'exemple de Y. Friedman). Dans l'autre cas, la précision technique conduit au contraire, par une attitude plus radicale, à substituer aux modèles encore abstraits et un peu flous de l'urbanisme progressiste de véritables prototypes. La ville devient un bel objet technique, entièrement déterminé et fini. Elle se transforme même parfois en bel objet esthétique : éventualité séduisante et grandiose dont on peut imaginer qu'elle ouvre à l'art plastique un horizon nouveau et des dimensions prométhéennes⁷³⁵ ». L'étonnante proposition du sculpteur Pierre Székely, qui oppose aux argumentations scientifiques précédemment citées une description prophétique de sa *Cité aérienne*, flottant dans l'espace, vient parfaitement à l'appui du propos.

L'exposition *Douze Villes Prospectives* participe de la construction d'un récit : celle que le changement est en marche et qu'une nouvelle avant-garde est tout entière investie dans la recherche de l'architecture et de la ville du

729 CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopie et réalité. Une anthologie*, Édition du Seuil, Paris, 1965, 445 p., p. 51.

730 *Ibid.*, p. 54.

731 *Ibid.*, p. 56.

732 « Douze villes prospectives », Livret d'exposition, n. p., 6 juillet 1965, PAT82, Fonds Georges Patrice, Bibliothèque Kandinsky.

733 *Ibid.*

734 CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p. 56.

735 *Id.*

prochain millénaire. À travers ses ouvrages, ses articles, ses interventions télévisées, Michel Ragon organise la diffusion des images de ces villes prospectives par le biais de canaux de communication larges vers un public friand de ces préfigurations du futur. Il n'est pas le seul. À tel point que Françoise Choay constate : « aujourd'hui, le lecteur non-spécialisé en est venu à assimiler complètement le terme d'urbanisme à ces images futuristes, auxquelles leurs auteurs eux-mêmes donnent le nom d'"urbanisme de science-fiction". En fait, les maquettes et projets publiés dans les journaux satisfont surtout, chez le lecteur, un besoin de rêve, de mystère, parfois de poésie ; ils lui offrent un moyen d'évasion hors d'une quotidienneté de l'habiter qui est une permanente frustration⁷³⁶ ». Les concepteurs opposent à l'inertie et à la statique supposées de l'urbanisme de leur époque la matière vivante de leurs propositions et leurs processus dynamiques. Les références développées dans les argumentaires des *Douze villes prospectives* oscillent entre la technophilie relevée par Françoise Choay et une forme de biomimétisme. Dans les argumentaires, la ville est rapprochée autant d'un système technique que d'un organisme vivant. Les concepteurs du GIAP cherchent, à la suite d'autres, à établir les lois logiques d'un système ouvert ou d'un code génétique qui régit à la fois le tout et la partie, pour structurer un nouvel environnement hybride. L'objectif est bien de relégitimer l'architecture en établissant un lien fort entre les principes développés dans les projets des membres du GIAP et des lois naturelles, supposément universelles, décodées par les sciences du vivant et appliquées par les sciences de la technique.

Initialement programmée au Musée des Arts Décoratifs en septembre 1965, l'exposition *Douze Villes prospectives* est finalement présentée au début de l'été au siège social du Groupe Saint-Gobain à Neuilly. Il est très probable que son ouverture ait été avancée pour intégrer la programmation officielle du huitième congrès de l'Union Internationale des Architectes (UIA)⁷³⁷, mais il est difficile de déterminer avec certitude ce qui a empêché la tenue de cette exposition au Musée des Arts Décoratifs. Michel Ragon écrira plus tard, dans les notes préparatoires d'une conférence, que « des pressions ont été exercées pour que l'expo-

736 *Id.*

737 Le congrès se tient du 5 au 9 juillet 1965 sur le thème de la *Formation des Architectes*.

sition des Douze Villes ne puisse avoir lieu en même temps que le Congrès de l'UIA rassemblait à Paris 3 000 architectes venus de tous pays⁷³⁸ ». L'idée d'un complot contre le groupe alimente un récit, construit par Michel Ragon, qui place le GIAP dans une posture marginale voire subversive, caractéristique des mouvements d'avant-garde. En réalité, il est probable que ce soient des relations interpersonnelles qui aient conduit à l'abandon du projet, car les liens entre Michel Ragon et le Musée des Arts Décoratifs sont complexes. Dès 1963, Ragon écrit à Michel Faré, l'un des conservateurs du musée, pour lui soumettre un projet d'exposition. Le critique argumente sa proposition en s'appuyant à la fois sur la parution de son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?*⁷³⁹ et sur le succès de l'exposition *Sculptures architecturales et Architecture Sculpture*⁷⁴⁰ qu'il vient de présenter à la galerie Anderson-Meyer. Dans sa lettre à Michel Faré, Michel Ragon constatait :

« Cette exposition [*Sculptures architecturales et Architecture Sculpture*] est demandée par des Maisons de la Culture de Province et à l'Étranger, mais elle ne présente qu'un aspect de l'architecture prospective. Il serait donc souhaitable qu'un grand musée parisien, et le Musée des Arts Décoratifs est le plus indiqué en raison des options qu'il a déjà pris en faveur de l'architecture moderne, entreprenne la grande exposition qui n'a été encore réalisée en aucun pays sur l'architecture et l'urbanisme de l'avenir [...] C'est ainsi qu'il faudrait montrer non seulement l'Architecture Sculpture, mais aussi l'architecture mathématique, faire une large place aux grands créateurs de structures nouvelles (Buckminster Fuller, Le Ricolais, Makowsky, du Château), donner la place qui leur reviennent aux voiles prétendues, aux matières plastiques et à toutes les nouvelles techniques comme la maison gonflable ou la maison tubulaire. L'urbanisme spatial et l'urbanisme souterrain, "l'architecture mobile", les problèmes du climat sonore artificiel, de la climatisation de villes ou de régions, l'immatérialité (toits d'air soufflé, cloisons invisibles), le décor urbain coloré lumineux et sonore, les nouveaux spectacles, et en particulier les nouvelles formes pour un théâtre total, fourni-

738 Notes tapuscrites, s.d., MRAGO-MX004/3, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

739 RAGON, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1963, 214 p., p. 38.

740 RAGON, Michel, SPITERIS, Tony, *Sculptures architecturales et architecture-sculpture*, exposition présentée à la galerie Anderson-Meyer du 28 septembre au 3 novembre 1963 dans le cadre de la troisième Biennale de Paris.

raient aux visiteurs un aspect de toute la cité de demain repensée, remodelée⁷⁴¹».

Selon l'historienne de l'art Brigitte Gilardet⁷⁴², l'exposition, programmée par le musée, devait prendre le nom d'*Antagonismes III* et s'inscrire ainsi dans la suite des expositions *Antagonismes (1960)* portant sur la peinture, et *Antagonismes II : l'objet (1962)* proposées par un autre conservateur, François Mathey, salué par la critique pour son audace et son propos original⁷⁴³. *Antagonisme II* interrogeait déjà quelque peu l'architecture, posant à grands traits la question de sa matérialité, notamment par la présence du travail d'Yves Klein et Walter Ruhnau sur *L'Architecture de l'air*. Brigitte Gilardet note que François Mathey « partage avec Michel Ragon, Pierre Restany et Gérard Gassiot-Talabot les mêmes goûts et la même envie de promouvoir l'art vivant. Les trois critiques le soutiennent dans cette aventure. De son côté, François Mathey les appuie lorsqu'ils défendent le Nouveau réalisme, la Figuration narrative ou l'architecture utopique⁷⁴⁴ ». Malgré cette connivence, *Antagonismes III* ne verra pas le jour. Le projet prend alors une autre forme, plus modeste. Dans une lettre datée du 23 juin 1964 adressée à Eugène Claudius-Petit⁷⁴⁵, alors président des Arts-Décoratifs, Michel Ragon mentionne un projet d'exposition de « Seize villes prospectives », toujours élaboré avec l'aide de Michel Faré, qui se compose de douze projets prospectifs contemporains, d'un hommage à la *Ville radieuse* de Le Corbusier et de trois « villes anciennes » (Paris, New York, Pékin)⁷⁴⁶. Mais en 1965, des tensions surviennent entre Michel Faré et François Mathey, après la nomination de ce dernier comme conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs. Nous supposons

donc que la « grande exposition » initialement prévue se soit transformée en projet d'exposition de *Seize villes prospectives*, puis que la brouille entre François Mathey et Michel Faré ait empêché définitivement l'aboutissement du projet. N'étant plus soutenu par le musée, Michel Ragon fait le choix de remodeler son propos pour transformer cette exposition qui devait être institutionnelle en l'exposition indépendante et manifeste qui acte la fondation du GIAP. La version finale de l'exposition rompt avec l'idée de mise en perspective historique et géographique initiale pour ne présenter que *Douze villes prospectives*. C'est alors la volonté de mettre l'accent sur le caractère de rupture et de nouveauté des douze solutions présentées qui prévaut sur une observation critique de villes existantes, comme sur la référence moderne à Le Corbusier. Autre signe de la rupture, l'exposition *Douze villes prospectives* est accueillie au siège social de la Compagnie industrielle Saint-Gobain, à Neuilly, l'année du troisième centenaire du groupe⁷⁴⁷ (1665-1965). Le choix de présenter cette exposition de propositions urbanistiques innovantes au sein d'une entreprise du bâtiment à la pointe n'est pas anodin, et témoigne d'une volonté de Michel Ragon de chercher de nouveaux lieux de collaboration fertiles, en dehors des institutions. La démarche permet au groupe de se rapprocher d'un mécène possible pour soutenir le coût des expérimentations à venir et de créer des liens entre le public de l'exposition, majoritairement composé d'architectes, et les industriels du bâtiment.

Michel Ragon n'est pas totalement seul à construire le propos de cette exposition-manifeste. En effet, nous en trouvons trace (dans la version qui comptait seize projets) dans les archives de Yona Friedman⁷⁴⁸. Notons que les travaux du GEAM, dont il est le fondateur, représentent un tiers des projets montrés dans *Douze villes prospectives*. Dans l'ouvrage *Exhibit A. Exhibitions that Transformed Architecture*⁷⁴⁹, l'historienne Eeva-Liisa Pelkonen⁷⁵⁰ considère l'exposition *Douze villes prospectives* comme un prolongement de

741 Lettre de Michel Ragon à Michel Faré, 8 octobre 1963, Dossier D3/57, Participation / organisation d'expositions non réalisées (1882-1990), Série D, Archives du Musée des Arts Décoratifs.

742 GILARDET, Brigitte, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », *Critique d'art*, n° 42, avril 2014, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

743 Voir RESTANY, Pierre, « Antagonismes II : l'Objet, expression d'un nouvel art de vivre », *Cimaise*, n° 59, mai-juin 1962, pp. 46-65.

744 GILARDET, Brigitte, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », *Critique d'art*, n° 42, avril 2014, p. 1 [En ligne].

745 Lettre de Michel Ragon à Eugène Claudius-Petit, 23 juin 1964, Dossier D3/57, Participation / organisation d'expositions non réalisées (1882-1990), Série D, Archives du Musée des Arts Décoratifs.

746 Le critique précise dans ce courrier que cette exposition est déjà retenue par le MoMA de New-York. Il mentionnera parfois dans ses travaux ultérieurs la tenue au sein de ce musée d'une exposition *Architecture comme sculpture* en 1968 : MRAGO.MX001/2, Fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art de Rennes. Toutefois, d'après nos échanges avec le service des archives du MoMA, l'exposition aurait été certes programmée mais annulée (Courrier de Michelle Harvey, archiviste, en date du 05.11.2020).

747 « Saint-Gobain célèbre son troisième centenaire 1665-1965 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 122, septembre-novembre 1965.

748 Boîte 79 – dossier 3, Inventaire préliminaire du fonds Yona Friedman dressé par Polly Hunter et Ann Harrison, Getty Institute.

749 PELKONEN, Eeva-Liisa, *Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*, New-York, Phaidon, 2018, 286 p., p. 70.

750 *Ibid.*

l'exposition *L'Architecture Mobile*⁷⁵¹ du GEAM qui réunissait déjà les recherches d'Eckhard Schulze-Fielitz, Paul Maymont, Walter Ruhnau et Yona Friedman, et dont Ragon avait pris connaissance en 1961 à la maison des étudiants des Beaux-Arts de Paris. Finalement, la présentation de ces travaux dans le cadre de *Douze villes prospectives* parachève la dissolution du GEAM dans le GIAP. Dans la préface du fascicule de l'exposition, Michel Ragon affirme son adhésion aux idées portées par le GEAM. Il déclare ainsi que « pour répondre aux besoins croissants de logements et empêcher les villes de s'étendre indéfiniment, la solution de l'urbanisme spatial apparaît comme la plus rationnelle⁷⁵² ». Toutefois, le critique n'exclut pas les autres pistes. Il indique :

« Les douze villes prospectives que nous avons sélectionnées sont une première démonstration indiquant que des recherches parallèles ont lieu aussi bien aux États-Unis qu'en Europe ou en Asie. Elles soulignent que des lignes de forces existent et de nouvelles méthodes d'organisation de l'espace. Il appartient aux pouvoirs publics et à la grande industrie de faire passer ces villes de la théorie à la réalité⁷⁵³ ».

La référence à Saint-Gobain est assez directe. Dans une lettre à cette entreprise mécène qui a accueilli l'exposition, Michel Ragon se félicite : « L'exposition et le GIAP ont été l'un des événements les plus remarquables du congrès de l'UIA. Voilà notre groupe bien parti⁷⁵⁴ ». Immédiatement après sa présentation à Neuilly, des versions adaptées de l'exposition *Douze Villes prospectives* sont montrées au Palais de la Découverte, puis à la maison du Congrès de Royan en août 1965 (dans le cadre d'une manifestation intitulée « Recherches archi-

tecturales »), et lors de la première édition du festival *SIGMA*⁷⁵⁵ (Bordeaux) en octobre 1965.

À peine un an plus tard, une nouvelle exposition collective est présentée du 6 octobre au 5 novembre 1966 par la Galerie Arnaud. Elle reprend certains des projets sélectionnés dans *Douze villes prospectives*, complétés par d'autres travaux de sympathisants ou de nouveaux membres du GIAP. Les expérimentations de Chanéac et Hausermann font alors partie des projets exposés au 212 boulevard de Saint-Germain⁷⁵⁶. L'amitié entre Michel Ragon et Jean-Robert Arnaud⁷⁵⁷ et leur ambition commune de faire connaître de jeunes concepteurs explique l'accueil chaleureux fait par la galerie aux travaux des prospectifs. Le carton d'invitation de l'exposition, sobrement intitulé *Architecture prospective*, mentionne simplement la participation des architectes et artistes suivants : « Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrice, Nicolas Schöffer, Jacques Bardet, J-C. Bernard, Biro et Fernier, Chanéac, Deyring, Hausermann, Quarmby, Guy Rottier, Edouard Utudjian, Mathias Goeritz, James Guitet, Vasarely, Szekely, Lucien Hervé, Polieri, Fehn, Len Lye⁷⁵⁸ ».

L'exposition fait donc la part belle aux travaux des fondateurs du groupe et aux jeunes membres actifs dont Chanéac et Pascal Hausermann mais aussi Jean-Claude Bernard, Guy Rottier. Les concepteurs dont les projets étaient déjà présentés dans *Douze Villes Prospectives* réutilisent les panneaux d'un mètre carré produits à cette occasion. Les nouveaux projets sont présentés sur le même format assemblant dessins et photographies, et accompagnés de maquettes. Notons immédiatement que les projets exposés sont plus diversifiés que dans l'exposition *Douze villes prospectives* : l'échelle urbaine n'est plus la seule appréhendée, et une bonne partie des projets interroge l'habitat dans sa dimension matérielle : les projets d'Hausermann et de Chanéac trouvent un écho dans les propositions de James Guitet et d'Arthur Quarmby.

751 Groupe d'Étude d'Architecture Mobile, *L'Architecture Mobile (Mobile Architecture)*, Amsterdam, Pays-Bas, 1961. L'exposition voyage entre 1961 et 1962 entre Hanovre, Paris, Berlin, Varsovie, Londres et Munich.

752 « Douze villes prospectives », Livret d'exposition, n.p., 6 juillet 1965, PAT82, Fonds Georges Patrice, Bibliothèque Kandinsky.

753 *Ibid.*

754 Lettre de Michel Ragon à Mme Riand (Saint Gobain), MRAGO.MX001/45, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes. Nous n'avons toutefois pas d'éléments pour établir avec précision la fréquentation de l'exposition et son impact.

755 Le festival SIGMA (Σ), pour « somme des tendances contemporaines » est une semaine de recherche et d'action culturelle.

756 La galerie déménage en 1962 à cette adresse, dans des locaux aménagés par André Wogenscky. Fondée en 1950, elle s'inscrit à contre-courant de la scène artistique parisienne, alors dominée par l'abstraction géométrique.

757 La galerie se dote dès 1952 d'un bulletin d'information, qui deviendra la revue *Cimaise*, au comité de rédaction de laquelle participe Michel Ragon.

758 « Architecture prospective, exposition du Groupe International d'Architecture Prospective, Galerie Arnaud », MRAGO.MX004/55, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

[4.13] En l'absence de livret d'exposition⁷⁵⁹, le propos de Michel Ragon, invité à commenter en direct des images de l'exposition dans l'émission télévisée *Tribune JT* du journaliste Jacques Legris, est précieux⁷⁶⁰. Dans son commentaire, le critique opère une distinction, voire une opposition entre des travaux « technologiques » et des travaux « morphologiques », classant les projets de Pascal Hausermann et de Chanéac dans la seconde catégorie. Or, nous l'avons vu, cette séparation semble relativement hors de propos à leur endroit : s'ils dessinent des formes courbes, c'est aussi pour répondre à des enjeux d'économie, de statique et pour exploiter les possibilités offertes par de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux. Bien qu'elle semble relativement bien accueillie par la critique – il faut dire que Michel Ragon y a de nombreux amis –, l'exposition fait l'objet d'un commentaire particulièrement sévère dans *Melp!*, la revue des étudiants de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts⁷⁶¹, qui souligne :

« Un constat : faible, des concepts : bizarres [...] de pauvres épiphénomènes pris comme la base d'une réflexion architecturale d'où l'on tire sa solution entonnoir, sa solution godillot, sa solution biologique, sa solution mystico-athlétique [...] Incompréhension du public [...] un certain nombre de buts sans moyens – aucune cohérence – aucune pédagogie – un théoricien pour tout ça : Michel Ragon : le niveau zéro de l'écriture architecturale⁷⁶² ».

L'inauguration de cette nouvelle exposition permet à Michel Ragon de signer ses deux derniers ouvrages : un roman, *Les Quatre murs*⁷⁶³ et un livre intitulé *Les Cités de l'avenir*⁷⁶⁴, tous deux consacrés à la question des villes visionnaires. Notons un détail, qui a son importance : le second ouvrage, qui offre une place de choix aux travaux de Chanéac et Hausermann, paraît

aux éditions *Planète* qui éditent la revue éponyme, dirigée par Louis Pauwels et Jacques Bergier. Cette publication fait partie de la collection d'ouvrages « Encyclopédie Planète » publiée à partir de 1963 par la maison d'édition. Ce choix éditorial est étonnant⁷⁶⁵. En effet, le positionnement parascientifique de la revue fondatrice, qui se réclame du « réalisme fantastique », la popularise autant qu'il la marginalise. Elle fait l'objet de nombreuses polémiques mettant en cause la véracité scientifique des textes publiés. « Décodage⁷⁶⁶ » avant l'heure, Edgar Morin livrait d'ailleurs plusieurs « enquêtes » sur son contenu et ses thèmes de prédilection pour le journal *Le Monde*⁷⁶⁷ en 1965. Il affirmait alors :

« *Planète* n'est évidemment pas une revue scientifique (c'est-à-dire de recherches) ni une revue de vulgarisation scientifique (bien qu'elle vulgarise partiellement) : c'est une revue péri-scientifique, para-scientifique [...] c'est une revue idéologique. Elle ne fonde pas [...] son idéologie sur la science, mais elle a besoin de la science pour fonder son idéologie⁷⁶⁸ ».

La précision est importante, car il semble que le choix d'un tel canal ne sera pas sans conséquences sur la réception du discours de Michel Ragon et des images qu'il présente. Par ailleurs, il conditionne très certainement le ton du critique. En effet, à l'occasion de cette publication, Michel Ragon exhume une remarque, formulée en mars 1965 par l'influent Pierre Vago, secrétaire général de l'Union Internationale des Architectes, dans les colonnes de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*. À l'occasion d'un numéro intitulé « Évolution ou révolution », la revue interroge d'éminents architectes internationaux pour recueillir leurs avis sur les tendances actuelles. Pierre Vago s'inquiète d'« une recherche toute gratuite de formes, aussi compliquées que coûteuses, souvent

759 Le fonds de la galerie Arnaud déposé à la Bibliothèque Kandinsky a été dépouillé sans succès, seules étaient conservées quelques coupures de presse consacrées à l'exposition.

760 « Ou vivrons-nous demain? », *Émission Tribune JT*, 24.10.1966, Archives INA. Voir la retranscription de l'émission dans le volume d'annexes : F. Archives audio-visuelles – F.1 Télévision.

761 Voir à ce sujet : POMMIER, Juliette, « La revue Melpomène (1958-1966) : l'architecture chez les étudiants des Beaux-Arts », *Sociétés et représentations*, n°30, Éditions de la Sorbonne, 2010, pp.157 à 172.

762 « Le GIAP », *Retranscription tapuscrite d'extraits de la revue Melp!*, datée du décembre 1966. Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

763 RAGON, Michel, *Les Quatre murs*, Paris, Éditions Albin Michel, 1966, 243 p.

764 RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Éditions Planète, 1966, 249 p.

765 Relevons qu'un conflit ouvert oppose la revue *Planète* (pour laquelle Ragon écrira ponctuellement à partir de 1964) et la revue *Arts, spectacles* (où Ragon écrit de 1948 à mars 1966) depuis la parution d'un article de Jean D'Ormesson intitulé « Voici le temps des mystificateurs », le 27 février 1963 dans *Arts*. Il se pourrait que Ragon ait été sommé de choisir son camp, puisqu'il arrête progressivement d'écrire dans *Arts*.

766 En référence à la cellule de vérification journalistique proposée par *Le Monde* depuis le 10 mars 2014, inspirée du mouvement de *Fact Checking* américain.

767 Edgar Morin explique notamment que la revue est le résultat de la « rencontre de l'ésotérisme Pauwels et du futurisme Bergier », ses fondateurs. In MORIN, Edgar, « Planète et anti-planète II, Les thèmes de "Planète" », *Le Monde*, 2 juin 1965. Face à la grande popularité de cette publication, d'autres auteurs se livrent au même exercice de décodage, parmi lesquels l'écrivain Umberto Eco (« La mystique de Planète », 1963). Voir à ce sujet RENARD, Jean-Bruno, « Le mouvement Planète : un épisode important de l'histoire culturelle française », *Politica Hermetica*, n°10, 1996, pp.152-167.

768 MORIN, Edgar, *op. cit.*

agressives, le désir de se singulariser à tout prix, d'étonner, voire de choquer⁷⁶⁹ », expliquant :

« Sous prétexte de "recherches plastiques", on ose proposer les pires élucubrations ; pour libérer l'homme de la monotonie de nos pauvres cités d'H.L.M, ces urbanistes visionnaires publient des projets (dont ils savent bien qu'ils sont irréalisables) que je n'hésite pas à qualifier de monstrueux⁷⁷⁰ ».

Si la critique n'était pas dirigée spécifiquement contre le GIAP, dont l'existence n'était pas encore officielle en mars 1965, Michel Ragon s'en empare pour monter en épingle une fausse polémique lui permettant d'alimenter l'idée que le GIAP et ses membres dérangerait l'ordre établi par leurs recherches avant-gardistes. Il conclut le passage par la sentence suivante :

« On sait que le grand ennemi de Le Corbusier, dans les années 1920, fut Le Maresquier, architecte, membre de l'institut et professeur dictateur à l'École des beaux-arts. L'architecture prospective a donc, elle aussi, trouvé son Le Maresquier en Pierre Vago⁷⁷¹ ».

Ces faits exposés, revenons au contenu des *Cités de l'Avenir*, qui, à première vue, ne diffère pas fondamentalement de celui d'*Où vivrons nous demain ?* Cette publication présente deux intérêts principaux pour ce qui concerne cette recherche. D'une part, elle entérine l'existence du GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) fondé par le critique en 1965 et dont Chanéac et Hausermann sont officiellement désignés comme « membres actifs⁷⁷² » ; mais surtout elle accorde une place nouvelle aux travaux de Chanéac. Michel Ragon ne tarit pas d'éloges sur « ce jeune peintre passionné d'architecture⁷⁷³ » « complètement isolé à Aix-les-Bains⁷⁷⁴ » qui « s'efforce de raisonner en ingénieur et en artiste⁷⁷⁵ » auquel il consacre

près de trois pages⁷⁷⁶. Michel Ragon souligne ainsi, avec insistance, la qualité du travail de Chanéac. Il écrit :

« Cet isolé, peintre abstrait et "maître d'œuvre" (c'est ainsi que l'on appelle les gens qui font de l'architecture sans avoir le droit de porter le titre d'architecte) a déjà à son actif une œuvre abondante, d'une vision très cohérente ou se mêlent étroitement les préoccupations de l'artiste et du technicien⁷⁷⁷ ».

De fait, Chanéac est sensible aux compliments du critique. Il s'implique considérablement pour animer et faire vivre l'exposition lors de son itinérance. En effet, d'autres présentations auront lieu dans le cadre de manifestations diverses : lors de la deuxième édition du festival *SIGMA* à Bordeaux en novembre 1966, à la Galerie des Beaux-Arts du 14 novembre au 5 décembre 1966, lors de l'exposition *Art Matière Brute* à la Maison de l'ORTF en 1966, à la *Foire de Tours* en mai 1967, dans une section de l'exposition *La Nature Moderne* produite par Pierre Restany et Michel Ragon au Centre Expérimental du Spectacle, en juin 1967 ; à l'occasion du *V^e Festival des Arts Plastiques de Nice⁷⁷⁸*, à la Maison de la Culture de Grenoble et au Musée d'Art de Chambéry. Ces deux dernières escales sont vraisemblablement à l'initiative de Chanéac, qui se fait alors ambassadeur de l'exposition, propose des visites commentées et des conférences. Parcourant la France et plus seulement Paris, les projets *prospectifs* sont ainsi montrés dans le contexte d'événements nationaux (foire, festivals) en même temps que la culture commence sa décentralisation.

769 « Évolution ou révolution ? », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 119, mars 1965, p. 28.

770 *Id.*

771 RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Encyclopédie Planète, 1966, 249 p., p. 131.

772 *Ibid.*, p. 137.

773 *Ibid.*, p. 69.

774 *Id.*, p. 69.

775 *Ibid.*, p. 143.

776 Il cite longuement le texte écrit par Chanéac pour l'exposition consacré à ses peintures et ses recherches architecturales par la galerie Al Veka à La Haye, en 1964.

777 RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Encyclopédie Planète, 1966, 249 p., p. 143.

778 Le festival a lieu du 13 décembre au 15 janvier 1967. Guy Rottier, membre du GIAP, prévoit une exposition des travaux du groupe dans le Bastion Saint-André, à Antibes. Voir MRAGO.MX002/24, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

C. Les conférences du GIAP : une tribune, un substrat intellectuel, des polémiques

Outre cette exposition itinérante à géométrie variable, le GIAP trouve un autre moyen de diffusion des idées prospectives. Entre 1965 et 1967, le groupe propose deux cycles de conférences au Musée des Arts Décoratifs. Les membres du GIAP et ses sympathisants disposent alors d'une tribune régulière, le jeudi soir à 21h, tous les quinze jours. Dans le documentaire intitulé *Les Visionnaires, une autre histoire de l'architecture*, Michel Ragon se souvient du succès de ces rendez-vous :

« C'était bourré de monde... d'étudiants mais aussi des architectes innovants à l'époque, bon innovants, en tout cas des architectes, je veux dire constructeurs de l'époque⁷⁷⁹ ».

De son côté, Pascal Hausermann explique au réalisateur Julien Donada :

« Grâce à ce rendez-vous, que Michel Ragon organisait, qu'on s'est rencontrés avec toute l'équipe du Groupe International d'Architecture Prospective. Il y avait Chanéac, que j'avais connu indépendamment ; Paul Maymont, Yona Friedman, et puis Walter Jonas ; Du Château qui était ingénieur et qui faisait des structures assez marrantes⁷⁸⁰ ».

[4.14-15] Les deux saisons de conférences⁷⁸¹ organisées par le groupe sont assez différentes. Le premier cycle (1965-1966) propose des conférences chorales, portées par plusieurs membres du groupe. Les thématiques abordées reprennent les sujets

779 DONADA, Julien, *Les Visionnaires, une autre histoire de l'architecture*, Petit à Petit production, Frac Centre-Val de Loire, 2012, 71 minutes.

780 DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 111p., p.48. Notons que Claude Costy insiste sur sa participation à ces réunions, et précise : « On se réunissait à Paris. Il avait Yona Friedman, Nicolas Schöffer, on discutait ensemble on parlait de nos expériences. [...] Maymont... on était nombreux ». Voir annexes : G. Entretiens – G.2 Claude Costy.

781 Les conférences étaient soigneusement enregistrées par un magnétophone et conservées par le secrétaire du GIAP, Georges Patrix, puis dactylographiées. Malheureusement, les retranscriptions originales n'ont pas été conservées. Seules les captations des sept dernières conférences subsistent dans le fonds Georges Patrix conservé à la bibliothèque Kandinsky : les bandes magnétiques ont été récemment numérisées. Conférences du GIAP animées par Michel Ragon au Musée des Arts Décoratifs de Paris (1967), Fonds Georges Patrix BS1423 à 1429. Elles sont retranscrites dans leur intégralité dans le volume d'annexes : B. Retranscription des conférences du GIAP.

phares de réflexion du groupe : la technologie, la mobilité, l'architecture-sculpture, les structures. Le second cycle (1966-1967) repose davantage sur les interventions individuelles de personnalités extérieures au GIAP qui apportent des compléments d'éclairage dans leurs disciplines aux problématiques soulevées. Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy participent à plusieurs de ces séances, à la fois comme spectateurs et comme orateurs (cf. *Tableau ci-contre*).

[4.16-17]

Ainsi, la conférence du 16 décembre 1965 réunit Chanéac, Pascal Hausermann, Janusz Deryng et Paul Maymont pour une conférence intitulée « Nouvelles technologies de l'architecture ». Cette tribune leur permet d'exposer leurs démarches respectives. Nous n'avons pu reconstituer que la teneur de l'intervention de Chanéac, mettant à jour dans ses archives un *feuillelet préparatoire*⁷⁸². Il ouvre son exposé en soulignant la beauté de plusieurs artefacts obtenus par l'application d'une technologie avancée : « les grands ponts, les coques d'avions supersoniques, les structures de Fuller et Le Ricolais⁷⁸³ ». Il s'inscrit là dans une rhétorique parfaitement moderne, à l'instar de Le Corbusier qui alertait en 1924 ses contemporains sur la beauté des paquebots et de la production industrielle, en avance sur l'architecture, dans l'ouvrage *Vers une architecture*. Puis il poursuit en expliquant que les structures spatiales imaginées par Yona Friedman et les membres du GEAM, « solutions technologiques pures », permettent d'ores et déjà la mise en œuvre d'un « premier stade » de l'urbanisme contemporain. Il explique la manière dont ses premières recherches, notamment autour du *Procédé Planning*, s'inscrivaient dans la même logique de pensée : trouver l'expression la plus rationnelle d'un système de production technologique. Puis, très vite, il expose le « deuxième

[4.18]

782 « Nouvelles technologies de l'architecture », 15 décembre 1965, Document préparatoire pour une conférence au musée des Arts Décoratifs dans le cadre du cycle GIAP, Archives personnelles de Nelly Chanéac.

783 *Id.*

Reconstitution de la programmation des cycles de conférences du GIAP au Musée des Arts Décoratifs*

Date	Titre et programme	Intervenant(s)	Archives
02.12.1965	Comment naissent les villes? (Urbanisme évolutif)	Jacques Bardet, André Biro et Jean-Jacques Fernier, Yona Friedman, Walter Jonas, Abraham Moles, Georges Patrix	Non
16.12.1965	Nouvelles technologies de l'architecture	Chanéac, Janusz Deryng, Pascal Hausermann, Paul Maymont	Partielle
13.01.1966	Architecture Mobile	Yona Friedman, Abraham Moles, Guy Rottier	Non
20.01.1966	Urbanisme et cybernétique	Jacques Bureau, Jacques Ménétrier, Nicolas Schöffer	Non
27.01.1966	L'urbanisme coloré et l'architecture sculpture	James Guitet, Carl Nesjar, Georges Patrix, Robert Risler, Nicolas Schöffer, Pierre Székely	Non
10.02.1966	L'urbanisme souterrain	Edouard Utudjian et le Gecus	Non
24.02.1966	Structures dynamiques	René Sarger et l'ITPRVP (Institut technique et plastique de recherches sur les voiles prétendues)	Non
10.03.1966	Structures spatiales	Stéphane Du Château et Zygmunt Stanislaw Makowski	Non
17.03.1966	L'Institut de la Vie et l'urbanisme	Jean Fourastié et Maurice Marois	Non
24.03.1966	Comment vivrons-nous demain?	GIAP (Michel Ragon)	Non
20.10.1966	Art, sciences et architecture	Stéphane Lupasco et Nicolas Schöffer	Non
03.11.1966	Évolution du monde sonore	Bernard et François Baschet	Non
17.11.1966	Méthodes d'urbanisme	Yona Friedman	Non
01.12.1966	Où va la musique dans notre univers sonore?	Michel Philippot	Non
15.12.1966	La Ville Intrapolis	Walter Jonas	Oui
	Prospective de la couleur	Georges Patrix	
12.01.1967	L'évolution de la construction métallique française à la lumière de quelques réalisations	Jean Roret	Oui
26.01.1967	Espace vécu, espace à vivre	Paul-Claude Racamier, Philippe Paumelle, Nicole Sonolet	Oui
09.02.1967	Permutations plastiques	Victor Vasarely	Oui
14.02.1967	La ville industrielle	Georges Patrix	Oui
23.02.1967	Les coquilles de l'homme: aspect phénoménologique de la situation urbaine	Abraham Moles	Oui
09.03.1967	La société urbaine	Lucius Burckhardt	Oui
	Synthèse des conférences	Michel Ragon	

* Les programmes des deux cycles sont consignés dans le fonds Georges Patrix – dossiers PAT81 et PAT85.

stade » de ces recherches sur les structures spatiales (que nous avons exposé dans le chapitre 3) et qui consistent à dépasser la solution technique pour générer une diversité de solutions plastiques. En conclusion de son propos, Chanéac revendique une attitude prospective et exhorte le parterre de concepteur et d'architecte qui l'écoute à faire de même :

« Une architecture industrialisée poétisée est possible. L'évolution ne peut se faire que dans le cadre des impératifs techniques et économique afin que cette nouvelle architecture soit profitable au plus grand nombre. Si les architectes et tous les artistes ne participent pas totalement, dès aujourd'hui, aux techniques de demain, et ne suscitent pas par leur recherches un nouveau vocabulaire technologique, les techniques de demain se feront sans eux, et il sera trop tard pour y adapter beauté et poésie. Quand les nouvelles techniques naîtront, elles seront déjà architecture, ou elles ne seront que structures économiques qui engendreront des monstres à une échelle colossale⁷⁸⁴ ».

Ainsi, cette tribune permet à Chanéac de présenter à la fois des recherches extrêmement concrètes du prototype de *Cellules polyvalentes* en polyester qu'il est en train de mettre au point avec l'ingénieur Jean Nicoulaud, et d'en montrer le processus de fabrication par des photographies, mais aussi de préciser son positionnement théorique au sein du GIAP, qu'il définit comme la recherche d'une voie intermédiaire entre les figures cardinales de Yona Friedman et Paolo Soleri⁷⁸⁵. Il exprime en tout cas très clairement sa foi en les progrès scientifique et technique, qui cimente le GIAP – et qui lui vaudra d'être accusé de technolâtrie par ses détracteurs.

L'année suivante, la programmation du cycle de conférence 1966-1967 fait la part belle aux théoriciens. L'écoute de dernières conférences, qui avaient été enregistrées puis conservées par Georges Patix, livre plusieurs éléments de nature à préciser le substrat intellectuel qui nourrit Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac, ainsi que la teneur des débats au sein du groupe. La conférence de Victor Vasarely

intitulée « Permutations plastiques⁷⁸⁶ », est particulièrement intéressante sur ce deuxième point. Vasarely présente son travail en cours, autour d'un alphabet d'éléments dont les combinaisons, infinies, pourraient être générées par des algorithmes. Il présente cette idée sous le terme de « plasticité », que le critique Pierre Restany, présent dans l'auditoire, définit comme étant « une théorie combinatoire vis-à-vis des couleurs et des formes simples ». L'artiste explique qu'il pense pouvoir atteindre ainsi une forme de « folklore planétaire », soit « un art qui est destiné au groupe, à l'humanité tout entière », autrement dit des règles universelles, intemporelles, aculturelles. La conférence fait place au débat : Yona Friedman et Pierre Restany proposent d'ouvrir le système conçu par Vasarely aux utilisateurs, quand Robert Risler s'y oppose fermement, arguant que le rôle de l'artiste est de créer « une œuvre industrialisée, une œuvre qui soit accessible à la dilection du moment, à la destruction quand on en a plus envie [...] beaucoup plus fondamental[e] que de jouer au *Kiddicraft* avec des carrés et avec des ronds ! [...] »⁷⁸⁷. Il craint, dit-il, « une immense naïveté du cerveau génial de mon ami Friedman, mais s'il mettait sur le marché demain des tombereaux de ronds et de carrés, il retrouverait sur les murs des tombereaux de coucher de soleil et de biches aux abois qui seraient fait de petites touches de bleu, de vert et de rouge ! »⁷⁸⁸. Nicolas Schöffer abonde : « le rôle de l'artiste n'est pas de créer des objets mais des idées. Cette passe d'arme, qui reste en réalité parfaitement cordiale, met à jour un premier point de discordance assez sensible sur la question de la place accordée aux utilisateurs – aux habitants – dans les systèmes imaginés par les artistes et les architectes, et, de façon symétrique, du rôle auquel ces derniers peuvent encore prétendre.

De façon générale, les intervenants accordent une place centrale à la question de l'individu, favorisant l'approche psychologique à l'approche sociologique, l'approche individuelle à l'approche holistique. En premier lieu, les psychiatres Paul-Claude Racamier et Philippe Paumelle, qui rappellent à leur auditoire l'influence de l'espace sur les comportements, arguant – sans apporter de preuves – qu'« on

784 *Id.*

785 Il utilise cette « échelle » à plusieurs reprises, et la reprend notamment dans CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linéaire, 2005, 213 p., p. 163.

786 VASARELY, Victor, « Permutations plastiques », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 09.02.1967. Voir la retranscription de la conférence et du débat qui s'ensuit en annexes : B. Retranscriptions – B.6.

787 *Id.*

788 *Id.*

ne pense et [qu']on ne réagit pas exactement de la même façon si l'on se trouve dans un volume cubique ou arrondi⁷⁸⁹». Ces médecins, qui profitent de l'occasion offerte pour interpellier les architectes sur la nécessité d'inventer des espaces de soins psychiatriques⁷⁹⁰ qui ne soient plus des casernes, insistent notamment sur l'importance de préserver des espaces inutiles qui permettront l'appropriation des futurs habitants, qu'ils soient malades ou non. Lucius Burckhardt, sociologue et économiste, remet quant à lui en question les tentatives de modélisations des comportements économiques des individus présentés comme des choix rationnels, opérés au début du XX^e siècle, précisant : « au siècle de la planification, de la planification nécessaire, nous sommes vis-à-vis d'un homme qui est plus imprévisible que jamais⁷⁹¹ ». Il précise alors la difficulté des architectes qui, lorsqu'ils doivent répondre au besoin d'un client, se trouvent en face de deux systèmes instables : celui formé par le client, son entourage, son fonctionnement familial d'une part ; celui du projet qui n'est pas encore figé, d'autre part. Il explique que l'architecte est tenté de stabiliser un des deux systèmes, celui de la famille, en fixant ses besoins, ses envies, ses comportements dans des schémas. Or, affirme Burckhardt, cette réduction n'est plus opérante puisque les besoins évoluent. Ce constat l'amène à plébisciter les propositions de Yona Friedman, qu'il considère comme des systèmes hommes-machines permettant de produire une organisation complexe du monde – et d'éviter sa simplification ou sa réduction. À ce titre, la pensée d'Abraham Moles, invité à intervenir à deux reprises, se révèle particulièrement structurante au sein du groupe. Docteur en philosophie et en physique, ingénieur et professeur à l'Université de Strasbourg, il revendique – comme d'autres membres du GIAP notamment Nicolas Schöffer – une approche cybernéticienne des problèmes de l'architecture et de l'urbanisme. Étymologiquement, la cybernétique est l'étude des moyens de gouvernement⁷⁹². Conceptualisée en 1947 par

l'américain Norbert Wiener, elle consiste en l'étude des mécanismes d'information des systèmes complexes – en biologie, en économie, en informatique... en vue de leur modélisation et de leur reproduction. Dans son intervention du 23 février 1967, Abraham Moles en donne une définition légèrement différente :

« La cybernétique est définie par une science des organismes, indépendamment de la nature physique des organes qui les constituent. Elle cherche ce qu'il y a de commun entre les assemblages en un tout d'éléments reconnaissables, en voulant systématiquement ignorer, au titre d'attitude méthodologique, si ces organes sont des pièces mécaniques, des éléments électroniques ou des organes biologiques au sens classique du terme⁷⁹³».

La cybernétique installe ainsi une analogie entre des systèmes vivants et inertes, qui est au cœur des recherches de nombreux membres du GIAP. Fort de sa double culture, Abraham Moles établit un lien direct entre la cybernétique et la philosophie structuraliste, en ce qu'elle induit que « tout aspect du monde peut toujours être décomposé de façon artificielle en une série d'éléments d'atomes de perception, dont il est possible de dresser un répertoire ; l'explication ou le raisonnement reconstruit ce monde – ou un modèle de celui-ci – en assemblant ces atomes selon certaines règles. Le critère de vérité de la science traditionnelle est remplacé par le critère d'adéquation au monde réel⁷⁹⁴ ». La cybernétique sert directement le projet prospectif, en lui fournissant des modèles de monde. Toutefois Abraham Moles reste prudent sur l'opérativité de cette science. Il affirme :

« La cybernétique a donc un objet : la théorie des systèmes généraux ; une méthode autonome : l'analogie qui donne une place de choix à la combinatoire ; enfin, elle a une axiomatique, reposant par exemple sur l'affirmation que si le modèle simule convenablement le réel à un niveau donné d'observation, le modèle du phénomène n'est nullement une explication sur la façon dont le phénomène se passe, mais une

789 RACAMIER, Paul-Claude, PAUMELLE, Philippe, SONOLET, Nicole, « Espaces vécus, espace à vivre », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 26.01.1967. Voir la retranscription de la conférence et du débat qui s'ensuit dans en annexes : B. Retranscriptions – B.5.

790 Notons à ce propos que Pascal Hausermann et Claude Costy ont dessiné un projet pour une clinique psychiatrique l'année précédente. « Une clinique psychiatrique, avant-projet, Frangy, 1966 » Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 132, 997 02 132, 997 03 132, 997 04 132, 997 05 132.

791 RACAMIER, Paul-Claude, PAUMELLE, Philippe, SONOLET, Nicole, « Espaces vécus, espace à vivre », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 26.01.1967.

792 Centre National des Ressources Lexicales et Textuelles.

793 MOLES, Abraham, « Objet, méthode et axiomatique de la cybernétique », pp.47-62, in *Le Dossier de la cybernétique, utopie ou science de demain dans le monde d'aujourd'hui?* Verviers (Belgique), Marabout université, Gérard & Co, 1968, 316 p., p.48.

794 *Ibid.*, p.49.

simple affirmation qu'il existe une explication rationnelle du phénomène⁷⁹⁵».

La cybernétique est donc une formalisation du réel – qu'il soit vivant ou inerte – en un système, mais elle ne s'attache pas à expliquer ce réel. Abraham Moles conclut :

« La cybernétique nous apparaît donc comme la méthode de formalisation fondamentale du concret, qu'il s'agisse du monde naturel, de l'être vivant ou du produit de ses artifices ; elle se pose à l'égale des mathématiques dont elle se sert largement, mais qui, elles, poursuivent une formalisation de l'abstrait. La cybernétique est simultanément une science générale des organismes, une attitude de pensée, une philosophie du sémantique⁷⁹⁶».

Lors de sa conférence du 23 février 1967⁷⁹⁷, Abraham Moles n'évoque pas tant la pensée cybernétique qu'il n'expose sa thèse sur les « coquilles de l'homme⁷⁹⁸ ». Il entend proposer aux concepteurs et aux architectes des outils pour développer un rapport à l'espace qui tienne compte de sa dimension psychologique – ou tout du moins partager avec eux ses propres outils de pensée. Il explique à son auditoire que l'environnement de chaque être humain est divisé en zones concentriques, à la manière des couches d'un oignon, depuis sa propre peau jusqu'au grand territoire. L'espace est analysé par Moles comme « une série de coquilles qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui représentent des espaces perceptifs, des définitions, des oppositions entre un dedans et un dehors⁷⁹⁹ ». Il identifie six coquilles : individuelle (immédiatement autour de l'individu), familiale (la maison), spontanée (le quartier), urbaine (la ville), régionale, nationale. Pour Moles, les seuils entre chacune de ces *coquilles* sont des *construits* propres à chaque individu, en fonction de ses représentations, de son vécu, des mécanismes d'appropriation qu'il a développés, etc. Cette division est donc pour lui le fruit d'un

phénomène « psycho-socio-spatial⁸⁰⁰ » nécessairement subjectif. Toutefois, il précise très vite que l'automobile contrarie sérieusement ce schéma, en tant que « coquille individuelle » qui permet d'atteindre immédiatement les coquilles habituellement les plus lointaines. Selon Moles, l'existence d'un « homme escargotique⁸⁰¹ », véhiculé, introduit une porosité entre les notions d'espace et de temps. Le temps libre et l'espace libre, qu'il considère comme des « trous », constituent pour lui une nouvelle topologie à l'intérieur de laquelle l'homme évolue. Il ébauche par ailleurs une « Théorie des agrégats », qu'il définit comme sa propre théorie des systèmes sociaux, et qui consiste à préciser que si les individus peuvent exprimer leur personnalité et leur créativité au sein des premières « coquilles », ils seraient nécessairement assujettis et contraints dans les « coquilles » impliquant d'autres groupes sociaux non choisis. La démonstration n'a rien de particulièrement clivante pour un lecteur contemporain. Toutefois, la conférence est la cible d'étudiants Situationnistes, qui accueillent le conférencier en lui jetant des œufs⁸⁰². Il nous semble important de revenir sur cette querelle pour comprendre la singularité du positionnement du GIAP dans les milieux intellectuels français. À la suite d'une discussion avec Henri Lefebvre – qui deviendra son collègue à l'Université de Strasbourg en 1966 – Abraham Moles adresse une lettre à Guy Debord⁸⁰³ pour sonder le concept même de situation et partager quelques idées. Il est convaincu que la technologie est en train de créer des *situations* nouvelles, qui peuvent être positives pour l'homme, et que les cybernéticiens pourraient évaluer « en quantité de nouveautés⁸⁰⁴ ». Il affirme dans sa lettre : « Il me semble, qu'à moins d'incohérence vis-à-vis de notre propre acceptation de l'automobile, du réfrigérateur et du téléphone, c'est-à-dire de la civilisation technologique où nous vivons, c'est dans l'axe de la technologie que nous

800 Intervention d'Abraham Moles in SANGLA, Raoul, « Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale », 21.11.1969, 76 min., ORTF, Archives INA, 76 min.

801 MOLES, Abraham, « Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 23.02.1967.

802 Les archives de Georges Patix font état de notes de frais de Michel Ragon pour le « nettoyage [d'une] veste daim après émeutes situationnistes » pour un montant de 4200 francs. « Note de frais Michel Ragon GIAP, de novembre-décembre 65 au 28 février 1967 », PAT82, Fonds Georges Patix, Bibliothèque Kandinsky.

803 MOLES, Abraham, Lettre à Guy Debord datée du 16 décembre 1963 publiée in DEBORD, Guy, « Correspondance avec un cybernéticien », Internationale situationniste, n°9, août 1964.

804 *ibid.*

795 *ibid.*, p.50.

796 *ibid.*, p.61.

797 MOLES, Abraham, « Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 23.02.1967. Voir la retranscription de la conférence et du débat qui s'ensuit en annexes : B. Recriptions – B.8.

798 MOLES, Abraham, ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972, 162 p.

799 MOLES, Abraham, « Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 23.02.1967.

devons rechercher des situations nouvelles et je me demande dans quelle mesure votre mouvement l'accepte. Il me paraît extrêmement facile de définir des situations nouvelles basées sur un changement technique, dont les conditions physiques sont déjà réalisées, ou réalisables, ou raisonnablement concevables. Par exemple, vivre sans pesanteur, habiter sous l'eau, marcher au plafond, d'une façon générale vivre dans des milieux étranges sont des situations qui nous sont fournies par la technique, au sens classique du mot⁸⁰⁵. Le cybernéticien remet directement en question la notion de situation au regard de la technique, dont les Situationnistes semblent faire totalement abstraction. Il pousse assez loin son hypothèse en imaginant comment la technique pourrait non seulement changer la situation topologique de l'homme en lui ouvrant de nouveaux territoires, mais aussi sa situation individuelle. Pour Alexandre Moatti, historien des sciences, « la lettre de Moles est d'une confondante naïveté⁸⁰⁶ », qui justifie la réponse cinglante que lui fit Guy Debord :

« Petite tête, il était bien inutile de nous écrire. On avait déjà constaté, comme tout le monde, que l'ambition qui t'incite à sortir de ton usage fonctionnel immédiat est toujours malheureuse, puisque la capacité de penser n'entre pas dans ta programmation⁸⁰⁷ ».

Paul Ardenne, historien de l'art, a une autre analyse. Il note la manière dont Guy Debord coupe court par ses insultes à un débat qui aurait pu légitimement s'ouvrir. Pour le chercheur, la teneur de la lettre de Debord « ne semble justifiée que sur un point, qui tient du règlement de comptes : Moles, à Strasbourg, aurait eu des démêlés avec un étudiant situationniste, ce que Debord vient lui rappeler sur un mode comminatoire en le menaçant d'observer la suite de [sa] carrière avec l'attention qu'elle mérite⁸⁰⁸ ». Quoi qu'il en soit, les Situationnistes considèrent les théories des cybernéticiens comme particulièrement aliénantes, leur reprochant de s'appuyer sur la technique pour envisager « l'avenir comme

une conservation de l'ordre présent⁸⁰⁹ ». Ainsi, le philosophe situationniste belge Raoul Vaneigem s'oppose vivement aux « Fourastié, Berger, Armand, Moles, et autres chiens de garde du futur⁸¹⁰ » considérant que : « le culte du passé et le culte du futur sont également réactionnaires⁸¹¹ ». À la suite de ce vif échange, Abraham Moles devient la cible des étudiants Situationnistes, qui interrompent régulièrement ses interventions⁸¹². Outre le lancer de projectiles, ses opposants distribuent au public rassemblé aux Arts-Décoratifs un pamphlet intitulé « Les bases de la banalité⁸¹³ ». Le recto du document, « Correspondance avec un cybernéticien » reprend les textes de la lettre ouverte de Moles et de la réponse faite par Debord, deux schémas vraisemblablement issus des travaux sur la théorie de l'information de Abraham Moles et la liste des signataires du document. Le verso reprend sept « banalités », sept points qui attaquent directement Moles et la posture du GIAP. Le troisième point est particulièrement à charge :

« Dans ces conférences si aimablement présentées, nos techniciens du prestige spectaculaire pensent bien trouver l'élite qui les comprendra. [...] Les titres mêmes de ces conférences : "espace vécu, espace à vivre", le point de vue du psychiatre, "permutations plastiques", "les coquilles de l'homme" (aspects phénoménologiques de la situation urbaine) et précisément les personnes par lesquelles elles sont faites ou organisées suffisent à démontrer tout ce que l'esthétisme et la spécialisation au niveau de la doctrine peuvent avoir de définitivement périmé⁸¹⁴ ».

Plus loin, les Situationnistes critiquent vertement le scientisme des *prospectifs*. Ils voient dans leur propos une « science devenue idéologie scientifique, hors de la science réelle dont les tenants véritables sont actuellement étouffés au bénéfice des bonimenteurs de

805 *Ibid.*

806 MOATTI, Alexandre, « Vocabulaire et controverses autour de la cybernétique et du transhumain, années 1960-1970 », *L'Homme et la société*, n° 205, 2017, pp.109 à 131.

807 Lettre de Guy Debord à Abraham Moles, 26.12.1963 publiée in DEBORD, Guy, « Correspondance avec un cybernéticien », *Internationale situationniste*, n° 9, août 1964.

808 ARDENNE, Paul, *La Querelle Moles-Debord : une réelle incompatibilité ? De Boeck Supérieur, Sociétés*, 2001/4, pp.61-72.

809 MOATTI, Alexandre, *op. cit.*, p.113.

810 VANEIGEM, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, 167 p., p.68.

811 *Ibid.*, p.118.

812 Les étudiants situationnistes interrompent son cours à l'Université de Strasbourg le 26 octobre 1966 en lançant des tomates.

813 « Les bases de la banalité », tract non daté, Fonds Michel Ragon, Archives Internationales de la Critique d'Art de Rennes.

814 *Id.*

la "science" style Planète⁸¹⁵, dont Monsieur Abraham Moles est un exemple notoire. [...] Michel Ragon "parti de rien pour arriver à la misère", passe de la littérature ouvriériste à la philosophie du HLM "Culture" et "Science" participent étroitement à la justification d'une idéologie du pouvoir⁸¹⁶ ». Le tract fustige le « néant de la pensée⁸¹⁷ » des membres du GIAP, qui « déçus de leur pouvoir d'imagination, [...] s'en remettent à la prétendue imagination de la machine et à la cybernétique : valorisation exclusive de leur technique pour vendre leur salade idéologique⁸¹⁸ ». En résumé, Abraham Moles est accusé par ses détracteurs de nier la dimension politique de l'architecture et de l'urbanisme en les traitant sur le mode de l'« individualisme méthodologique », mais aussi de fétichiser les nouvelles technologies, dont la programmation informatique qu'il souhaite appliquer à l'urbanisme. Dans *Une topologie du quotidien*, Georges Teyssot livre l'analyse suivante :

« Alors que les situationnistes regardaient le présent avec la culture du passé (Marx et Engels), Moles considère la technique comme une ouverture, et une possibilité pour s'y fondre, s'y abandonner, y jouer de l'euphorie des retrouvailles, tout en reconnaissant son potentiel inouï de reconfiguration du réel⁸¹⁹ ».

La même attitude est identifiable chez Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac, qui se nourrissent nécessairement des débats qui agitent le GIAP, et qui entendent mettre les potentialités de la technique au service d'une architecture « individualiste ».

815 Rappelons que Michel Ragon vient de faire paraître un ouvrage aux Éditions Planète. RAGON, Michel, *Les Cités de l'avenir*, Paris, Éditions Planète, 1966, 249 p.

816 « Les bases de la banalité », tract non daté, Fonds Michel Ragon, Archives Internationales de la Critique d'Art de Rennes.

817 *Id.*

818 *Id.*

819 TEYSSOT, Georges, *Une Topologie du quotidien*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, 336 p., p.194.

D.

La prospective à l'épreuve de Mai 68

Alors que les conférences connaissent un succès important, le GIAP entame une réflexion sur la suite à donner à son action. Griffonnés sur une feuille blanche conservée dans les archives de Georges Patrix, les résultats d'un vote non daté, visant à prendre une décision collective concernant l'avenir du GIAP, sont significatifs : deux voix sont pour une conservation du groupe dans sa forme originelle, trois souhaitent sa dissolution, et dix, sa transformation⁸²⁰. Il est probable que cette discussion et ce vote donnent le ton de la dernière conférence du GIAP au Musée des Arts Décoratifs, le 9 mars 1967, clôturée par Michel Ragon. Ce dernier expose le bilan des activités du groupe et les orientations retenues. Il se félicite tout d'abord que le GIAP soit parvenu à ses deux premiers objectifs, « Rassembler » et « Promouvoir », et espère qu'il parviendra bientôt à « Réaliser » les idées prospectives à plus grande échelle que celle du prototype, de la maison individuelle ou du programme privé. Il craint néanmoins que la structuration du groupe ne le permette, et pose le diagnostic suivant :

« Il nous reste maintenant à éviter deux écueils : la sclérose ou la dispersion. Pour éviter la dispersion et l'accaparement par des tâches administratives, nous sommes obligés de limiter volontairement actuellement le nombre de nos membres, préférant entrer dans une période de travail interne, de réunions restreintes, entre spécialistes, de séminaires, sur des thèmes précis, plutôt que d'accepter de nouveaux adhérents. Il nous faut en effet mieux définir les différentes tendances qui se sont mises à éclore à l'intérieur du GIAP, et qui peuvent se résumer en deux familles d'esprit différent : l'une délibérément technologique, et l'autre morphologique. L'une mathématiques et cybernétique, l'autre plus sculpturale et biologique. Loin de se contredire, il est possible d'ailleurs, nous essayerons de le voir, que ces deux tendances peuvent peut-être se compléter⁸²¹ ».

Cette schématisation maladroite, exprimée une nouvelle fois, n'est pas au goût de tous les membres du GIAP. Jacques Bardet annonce ainsi son départ à Michel Ragon dès le lendemain de la conférence :

« Votre conclusion de hier soir m'a un peu surpris, ou plutôt confirmé dans mon opinion : les recherches des membres du GIAP se classent en deux catégories, soit : d'une part les recherches essentiellement technologiques, d'autres part les recherches plastiques. Cette classification ne me semble pas très prospective, puisqu'elle ne diffère pas de celle traditionnellement enseignée à l'École des Beaux-Arts. Dans mon esprit par contre, l'Architecture n'a qu'une seule fin, c'est l'homme. [...] Peu importent les moyens : que ceux-ci soient d'ordre technique ou plastique, ce ne sont précisément que des moyens. Le but ultime me semble être de proposer un milieu – donc une manière de vivre – digne de la condition humaine, et non pas faire de la science ou de la technique une fin en soi⁸²² ».

Jacques Bardet craint par ailleurs que le GIAP ne devienne une « chapelle restreinte, figée sur certaines solutions, et appelée, par sa fermeture même, à devenir un conservatoire de certains tics de pensée⁸²³ ». Sa critique n'est pas isolée et d'autres membres, dont Chanéac et Hausermann, n'adhèrent pas à l'opposition « technologie/biologie » formulée par Ragon – sans pour autant rompre aussi formellement avec le groupe.

Parallèlement, le GIAP renforce sa dimension internationale, et réfléchit aux futures expositions à envisager à l'étranger. Dans un bilan d'activité⁸²⁴ dressé par ses secrétaires, André Biro et Jean-Jacques Fernier, daté du 19 septembre, sont envisagées des présentations aux Arts décoratifs de Lausanne, à l'Insti-

820 Document manuscrit, s.d., PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

821 RAGON, Michel, Clôture du cycle de conférence au Musée des Arts Décoratifs, 09.03.1967. Voir la retranscription de la conférence et du débat qui s'ensuit en annexes : B.9.

822 Lettre de Jacques Bardet à Michel Ragon, 10 mars 1967, PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

823 *Id.*

824 BIRO, André, FERNIER, Jean-Jacques, « Bilan d'activité », PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

tut National d'Architecture de Rome, à Oslo, jusqu'au Musée d'Art Moderne de New York. En 1967, Julius Starzynski, membre de la section polonaise de l'AICA, organise la venue des travaux du GIAP à Zielona Gora (Pologne) à l'occasion du troisième symposium Zlotego Grona. La même année, un autre membre de l'AICA, Yoshiaki Tono, contacte Michel Ragon dans un but bien précis : la préparation de l'exposition universelle d'Osaka prévue en 1970. Grâce au réseau tissé par Michel Ragon et certains membres du groupe, les événements se multiplient et les idées du GIAP se diffusent réellement de façon internationale, tout en lui échappant définitivement. Ainsi, à partir de 1967, l'activité du GIAP perd en intensité alors même que le débat public s'intensifie fortement, annonçant déjà les « événements » de Mai 68. Le principe des conférences au Musée des Arts Décoratifs n'est pas reconduit. Mais, en septembre 1967, Jean-Claude Herpain, jeune architecte et administrateur du Centre d'Études Architecturales (CEA) de Bruxelles, contacte Michel Ragon pour planifier un cycle de conférences commun. Le but de cet organisme – qui développe deux autres antennes, à Romont en Suisse, et à Naples, en Italie – est ainsi décrit par ses fondateurs :

« Le CEA [...] réalise à l'intention des Architectes, Urbanistes, Ingénieurs étudiants et praticiens, Industriels et réalisateurs du

Bâtiment, désireux de poursuivre la recherche et d'aborder les problèmes nouveaux de l'Architecture, un enseignement permanent et évolutif de l'architecture et de l'urbanisme par des Journées d'études, Séminaires et Atelier de recherche, par ses Cahiers : publication de ses travaux et Bibliothèque d'Architecture Prospective, avec la collaboration d'éminents spécialistes internationaux [...] ⁸²⁵».

Le programme du CEA rejoint sensiblement celui du GIAP. Ainsi, de nombreux membres du groupe sont invités à présenter leurs travaux à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, où le CEA organise des séminaires intitulés « Études sur les structures et leurs liaisons avec l'architecture ». Le rapprochement du GIAP et du CEA se traduit par l'organisation en 1967-1968 d'un cycle d'intervention, programmé conjointement par Michel Ragon, Jean-Claude Herpain et Paul Mignot, directeur du CEA. Il permet aux membres du GIAP de faire connaître leurs travaux à un nouveau public, mais aussi d'élargir leur horizon intellectuel en découvrant de nouveaux penseurs et théoriciens, comme le philosophe Henri Van Lier qui développe depuis la fin des années cinquante une pensée de l'espace particulièrement riche (cf. *Tableau ci-dessous*).

Certaines conférences prononcées à l'Académie des Beaux-Arts, dont celles de Yona Friedman

Reconstitution partielle du cycle des journées d'études 1967-1968

du Centre d'Études Architecturales (Bruxelles) :

« Architecture et urbanisme prospectifs », avec la collaboration du GIAP*

Date	Titre	Intervenants
02.12.1967	L'art cybernétique et le spatiodynamisme dans l'architecture et l'urbanisme	Nicolas Schöffer Pierre Chougnat Guy Habasque Georges Patrix
13.01.1968	Architecture et esthétique de la civilisation industrielle	Georges Patrix Olivier Mourgues Robert Risler
	Architecture et monde technique contemporain	Henri Van Lier
04.05.1968	L'architecture biologique Nouveaux matériaux : formes nouvelles	Chanéac James Guittet Pascal Hausermann Arthur Quarmby
01.06.1968	Aspects de la Cité Future	André Biro et Jean-Jacques Fernier Walter Jonas Guy Rottier Michel Ragon

* Cercle d'études architecturales, « Bulletin d'information n° 6 », novembre 1967, PAT82, Fonds Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky.

825 Préface aux Cahiers du centre d'études architecturales, n° 1 à 16, Bruxelles, Editions SOCOREMA, 1967-1972.

et de Guy Rottier, donneront lieu à des publications dans la collection des « cahiers du CEA⁸²⁶ » publiés aux éditions SOCOREMA⁸²⁷ entre 1967 et 1972. Ce n'est malheureusement pas le cas de la soirée du 4 mai 1968, qui voit Chanéac, James Guittet, Pascal Hausermann et Arthur Quarmby se succéder à la tribune. Si la teneur des autres interventions nous est inconnue, celle de Chanéac fera date. Il se saisit en effet l'occasion offerte pour énoncer son *Manifeste de l'architecture insurrectionnelle*.

Saisi par l'ardeur révolutionnaire de ce début de mai 1968, Chanéac exprime dans ce texte son souci de proposer un moyen technologique d'adapter l'architecture aux habitants. Le manuscrit original restant introuvable dans les archives auxquelles nous avons eu accès, nous nous sommes basées sur plusieurs formulations, parues en 1969 respectivement dans la revue *Plastiques bâtiment*⁸²⁸ et dans la revue suisse *Moebius international*⁸²⁹, puis dans le catalogue de l'exposition Chanéac, architecte, présentée du 11 mars au 11 avril 1976 à la Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne⁸³⁰. Nous retranscrivons ci-après la version la plus complète de ce texte⁸³¹ :

« La croissance rapide de nos agglomérations, la mutation de notre société, l'explosion démographique ont amené les pouvoirs publics à créer des plans d'urbanisme à l'échelle d'une cité, puis à l'échelle de l'aménagement du territoire. La machine administrative mise en place est devenue extrêmement lourde, constituant un frein intolérable aux forces dynamiques, aux élans, aux nécessités immédiates, à la vie. D'autre part, sur le plan architectural, un énorme malentendu s'est créé. Les visionnaires du début du siècle ont dénoncé les ornements décadentes, les espaces inutiles, les mensonges structuraux. Le combat qui était nécessaire à l'époque a donné bonne conscience à ceux qui construisent les

grands ensembles d'habitations d'aujourd'hui. Les précieux espaces inutiles ont disparu, les formes ont été rendues primaires sous prétexte de rationalisation. Il devient alors facile de faire les plans, il devient rassurant de métrer, d'évaluer et de contrôler avec précision... Il devient difficile d'y habiter. Comment prendre possession d'espaces aussi pauvres ? Contre les entraves administratives, contre la masse réactionnaire des professionnels du bâtiment, je propose la stratégie suivante : la création d'une architecture insurrectionnelle. Lorsque je contemple un grand ensemble, j'ai envie de donner à ses habitants les moyens de réaliser leurs rêves et leurs besoins du moment en mettant à leur disposition ou en leur donnant les moyens techniques pour réaliser clandestinement des "cellules parasites". Ils pourraient agrandir leur appartement à l'aide de cellules ventouses fixées sur les façades. Les enfants pourraient recréer l'univers poétique des greniers d'autrefois en implantant des cellules sur les terrasses des immeubles (même chose dans les villes). Des chambres d'amis apparaîtraient sur les pelouses. On assisterait à l'explosion d'une architecture insurrectionnelle. Cette architecture serait à l'image de la vie. Parmi les matériaux les plus aptes à servir une architecture insurrectionnelle, on peut citer les matériaux de synthèse (stratifiés, résine, polyester armé de fibre de verre, mousse, etc...) La rapidité de montage d'éléments pré moulés, la projection de matière plastique sur le tas et les structures gonflables sont très favorables à la création d'une architecture spontanée qui a été oubliée depuis trop longtemps. Dans les zones protégées par les Commissions des sites, les formes insolites de l'architecture du plastique seraient recouvertes de filet de camouflage comme des batteries d'artillerie. Les formes se fondraient dans la nature. Parfois elles seraient agressives, parfois elles seraient « pompier ». Dans ce dernier cas, le plastique pourrait imiter le marbre ou les cellules pourraient être couvertes de décors dorés. Bref, l'architecture insurrectionnelle serait sans complexes au service de la vie. Une architecture insurrectionnelle deviendra nécessaire si l'on ne cherche pas à appliquer les recherches des URBANISTES PROSPECTIFS. Nombreux sont les chercheurs qui préconisent des structures porteuses viabilisées appartenant à la communauté et permettant la prise de possession d'un espace autorisant l'implantation libre de cellules individuelles, évolutives et mobiles. Les grandes « barres » et les « tours » des ensembles d'habitation pourront servir de pylônes de sup-

826 Cahiers du centre d'études architecturales, n°1 à 16, Bruxelles, Éditions SOCOREMA, 1967-1972.

827 Les éditions SOCOREMA éditent aussi la revue belge Neuf, largement dédiée à la diffusion des idées prospectives. Nous y reviendrons dans la partie 3.

828 « Plastiques et architecture », numéro hors-série, *Plastiques bâtiment*, Villeurbanne, Éditions G.M.Perrin, 1968, 176 p.

829 *Moebius international, urbanisme, architecture, art*, n° 6-7, an II, 1969, Genève.

830 ARTIAS, Lydia, *Chanéac, architecte*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne, 1976, n. p.

831 Le lecteur pourra consulter les autres versions retranscrites en annexes à la section : C. Retranscriptions du Manifeste de l'architecture insurrectionnelle.

port aux structures organiques de demain. Ce béton inerte n'aura pas été coulé en vain⁸³²».

Ce « manifeste » auto-proclamé va bien au-delà des questions de formes et de matériaux annoncées dans le titre de la conférence donnée par le CEA. Le texte est incisif et accusateur. Il dénonce le carcan administratif et le dévoiement des préceptes modernes dans une rationalisation à l'extrême des logements⁸³³. Pour répondre à ces deux maux, Chanéac préconise une « méthode » : l'application d'une « architecture insurrectionnelle », soit la mise en œuvre de cellules parasites sur les façades de bâtiments existants. Il s'agit dans l'esprit de l'auteur d'utiliser des immeubles existants, récents, mais sans qualité (ainsi que le sous-entendent les qualificatifs « tours » et « barres ») comme des « structures d'accueil » pour permettre la prolifération d'une architecture spontanée. La même année, Chanéac griffonne des *Cellules parasites cellules ventouse* sur ce qui semble être la carte postale⁸³⁴ promotionnelle d'un grand ensemble tout juste livré – que nous n'avons pas identifié. Les tâches colorées colonisent la façade blanche et lisse, et les espaces verts. Le dispositif est simple, mais efficace : l'image d'autant plus percutante. Chanéac décline cette idée au travers de nombreux croquis sans qu'elle ne perde jamais de sa force plastique ni de son impact visuel. La prolifération de ces cellules parasites ou cellules ventouses est présentée comme un mal nécessaire par Chanéac « si l'on ne cherche pas à appliquer les recherches des URBANISTES PROSPECTIFS⁸³⁵ ». Une forme de réaction légitime des habitants à la pauvreté des logements proposés, qui vaudra à Chanéac de se voir qualifier par André Corboz d'« architecte mini-utopiste français⁸³⁶ ». Dans un autre dessin sans date, Chanéac esquisse un « projet

de vitalisation de grand [sic] ensembles⁸³⁷ ». Ce document rend très lisible la manière dont l'architecte considère le parc de grands ensembles comme une mégastructure déjà existante et sur laquelle différents dispositifs de greffe architecturale peuvent prendre appui. Parmi les implants qu'il dessine, des cellules parasites, sphériques ou parallélépipédiques, et des « bow-windows métalliques⁸³⁸ ».

Les dimensions contestataires et libertaires de la proposition de Chanéac résonnent fortement avec le contexte d'agitation sociale. Pascal Hausermann, Chanéac et Paul Maymont participent avec joie à l'« occupation » de l'Odéon et à la tentative d'occupation des locaux de l'Ordre des Architectes en juin 1968⁸³⁹. Loin de Paris, Chanéac, Hausermann et Costy ne vivent certainement pas les « événements » avec la même intensité que leurs confrères parisiens. Toutefois, la parenthèse créée l'occasion, pour le couple Hausermann et Costy, de réaliser leur propre habitation. Claude Costy explique que la période est à la grève générale, et que, de fait, les architectes se retrouvent rapidement sans commande. Habitants toujours le château de Minzier, ils décident de construire pour eux même une *habitation en voile de béton-projeté*, sur un terrain acquis par Claude Costy à proximité du cimetière. Sur le terrain se dresse la ruine d'un presbytère du XVII^e siècle. Au lieu de faire place nette, les architectes décident de composer avec l'existant, et d'installer un dialogue entre les murs de pierre et leurs voiles de béton. Si un permis a bien été déposé en mairie, le chantier est le lieu où s'invente réellement l'architecture : Pascal Hausermann et Claude Costy dessinent, modifient, rectifient le soir les croquis qu'ils réalisent le lendemain, en auto-construction pour partie. De fait, lors de la fin du chantier, la construction ne ressemble absolument pas aux dessins transmis lors de la demande de permis de construire. Qu'à cela ne tienne : les architectes ne déposeront jamais la déclaration d'achèvement des travaux. Cet exemple unique d'une architecture spontanée et buissonnière est un manifeste d'une autre nature que celui que propose Chanéac, mais son importance est égale.

[4.20]

[4.21]

[4.22]

832
Moebius international, urbanisme, architecture, art, numéro 6-7, an II, 1969, Genève.

833
Soulignons que la notion d'« espaces inutiles » dont Chanéac note l'importance, est développée dans la conférence des Docteurs Racamier et Paumelle. Invités par le GIAP à intervenir sur le thème « Espaces vécus, espaces à vivre » et à apporter le regard du psychiatre sur l'espace, le docteur Racamier explique en effet : « Il manque des locaux inutiles. Et peut-être que cette nécessité d'un local inutile ou polyvalent, ou qui n'a pas de destination fixe, qui est je me répète, un local inutile, se fait particulièrement sentir dans les hôpitaux modernes, sûrement également dans les HLM, ou tout est calculé pour servir à quelque chose ». RACAMIER, Paul-Claude, PAUMELLE, Philippe, SONOLET, Nicole, « Espaces vécus, espace à vivre », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 26.01.1967.

834
Voir à ce sujet : EPSTEIN, Renaud, *On est bien arrivés. Un tour de France des grands ensembles*, Paris, Le Nouvel Attila, 2022, 144 p.

835
Moebius international, urbanisme, architecture, art, numéro 6-7, an II, 1969, Genève.

836
CORBOZ, André, « Après une tentative d'architecture insurrectionnelle », Samedi littéraire du Journal de Genève, 15 janvier 1971.

837
Fonds Chanéac. Collection Frac Centre. N° d'inventaire : 999 28 002.

838
Id.

839
L'épisode est décrit avec beaucoup d'amusement par Pascal Hausermann dans son texte autobiographique non-publié : HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 58.

En 1968, Michel Ragon fait paraître *La Cité de l'An 2000*⁸⁴⁰, aux éditions Casterman dans la collection *Horizon 2000*. La structure même de cet ouvrage, destiné au grand public, mérite que l'on s'y arrête un instant. Le document se présente comme un film,

[4.23] **introduit par un écran noir et un générique :**

« Collection horizon 2000, la clé de l'univers moderne vous présente... Michel Ragon : La cité de l'an 2000⁸⁴¹ ». La publication est découpée en trois chapitres : « L'architecture moderne, qu'est-ce que c'est ? » ; « Ce qui se fait de plus révolutionnaire aujourd'hui » ; « Les cités de l'an 2000 » . Le critique oppose à ceux qu'il distingue comme « les grands créateurs du XX^e siècle » (Félix Candela, Lucio Costa, Walter Gropius, Eugène Freyssinet, Le Corbusier, Ludwig Mies Van der Rohe, Luigi Nervi, Richard Neutra, Oscar Niemeyer, Auguste Perret, Eero Saarinen, Kenzo Tange, Franck Lloyd Wright) ceux qu'il considère comme « les grands créateurs de l'architecture future » (Robert Le Ricolais, Richard Buckminster Fuller, Yona Friedman, Paul Maymont, Chanéac, Archigram, Nicolas Schöffer, Walter Jonas, Frei Otto, Edouard Utudjian, Métabolisme, le GIAP). Chanéac est ainsi cité en bonne compagnie dans cet ouvrage, qui présente ses

[4.24-26] **premières recherches sur les *Villes cratères*** (une coupe⁸⁴² et un dessin d'ambiance⁸⁴³) et

[4.25] le dessin de son *Immeuble-falaise*⁸⁴⁴. Pascal Hausermann n'est pas directement mentionné, mais trois photographies de ses réalisations sont présentées dans l'ouvrage : une vue du

[4.27] *Balcon de Belledonne*⁸⁴⁵ (qui bénéficie d'une double-page) et deux photographies de l'un

[4.28] des *pavillons de Pougny*⁸⁴⁶ (dont la courbe sert à composer un sommaire). Sans que cet ouvrage n'apporte de grandes précisions sur les travaux respectifs de Pascal Hausermann et Chanéac, il les assimile une nouvelle fois à d'autres représentations spectaculaires dans l'imaginaire populaire. Cette parution, qui procède à nouveau du découpage théorique « passé » / « présent » / « futur », propose en réalité une version « remasterisée » des mêmes

projets et des mêmes arguments du critique. Elle témoigne en réalité de l'essoufflement de la prospective, et marque la fin d'une ère.

840 RAGON, MICHEL, *La Cité de l'an 2000*, Horizon 2000, Casterman, Paris, 1968, 205 p.

841 *Ibid.*, pp.16-17.

842 *Ibid.*, p.93.

843 *Ibid.*, p.103.

844 *Ibid.*, p.101.

845 *Ibid.*, p.118-119.

846 *Ibid.*, pp.200-201.

Conclusion de la partie 2

Dans cette partie, nous avons montré comment la *concrétisation* d'une unité d'habitation de base, sous sa forme prototypique, sert de point de départ à un travail de projection spatiale, à l'échelle de la communauté, de la ville, du territoire. Leurs recherches amènent Chanéac et Pascal Hausermann à opérer une fusion entre architecture et urbanisme au sein d'un seul système de pensée. Emportés par un même élan, ils livrent leurs interprétations, différentes, de la mégastucture, qui s'impose dès le début des années soixante chez les architectes comme dans la culture populaire. Dans l'esprit de Chanéac, elle est utilisée dans une logique de stratification progressive de la ville, et revêt deux aspects : celui d'une superstructure massive, ancrée au sol, pensée comme une « première étape », qui assure un « socle » à une seconde génération de superstructures, plus perfectionnées et plus plastiques. Dans les dessins de Pascal Hausermann, la mégastucture matérialise la seule « règle du jeu » : elle est réduite à son expression minimale de support technique. Au moyen de la mégastucture devenu outil projectuel, Chanéac et Pascal Hausermann déploient des univers de pensée cohérents, de l'échelle de l'habitation à celle du territoire. Dominique Rouillard a parfaitement montré dans son ouvrage *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, que le « projet libéral de la mégastucture⁸⁴⁷ » séduisait de nombreux architectes dans le tournant des années soixante, en ce qu'il permettait de résoudre – du moins mentalement – une contradiction majeure : déterminer l'indéterminé, représenter le projet non plus comme un état final, mais comme processus évolutif multipliant les possibles, intégrant la participation des habitants. En même temps qu'ils explorent dans leurs projets les possibilités de cet archétype puissant, les travaux de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac connaissent une médiatisation importante, notamment grâce à Michel Ragon, et son Groupe International d'Architecture Prospective. Nous l'avons montré, le GIAP est surtout – et peut-être avant tout – un outil de communication, piloté d'une main de

maître par le critique. Rassembler des électrons libres sous une même étiquette permet au groupe de peser dans le débat intellectuel et architectural exacerbé de l'époque, et de jouer un rôle de néo-avant-garde auto-proclamée. Toute limitée qu'elle soit, leur participation au GIAP permet à Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac de côtoyer des personnalités référentes, comme Yona Friedman, et de participer à un débat intense. Elle les intéresse particulièrement aux questions de la cybernétique et de la participation des habitants qui vont s'avérer déterminantes dans la suite de leurs parcours. Au contact du GIAP, Chanéac, Hausermann et Costy affirment également une posture singulière : celle de « non-alignés de l'architecture⁸⁴⁸ ». L'expression est empruntée à l'historien Larry Busbea, qui qualifie ainsi l'attitude de Michel Ragon qui « se présente comme un opposant farouche à "l'impérialisme américain autant qu'au despotisme stalinien"⁸⁴⁹ ». Refusant tout militantisme politique, Chanéac, Hausermann et Costy semblent suivre la même ligne de conduite. Dans le contexte agité de Mai 1968, ils affirment peu à peu leur posture « individualiste » et leur idéal libertaire.

847 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de La Villette, 2004, 542 p., p.15.

848 BUSBEA, Larry, *Topologies, the Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p., p.83.

849 *Id.*

« J'avais une notion tellement claire que, finalement, tout ce qui est traditionnel est beaucoup moins intéressant que cette conception, qui ne pourra pas faire autrement que de voir le jour – peut-être pas sous la forme d'œufs ou d'ellipsoïdes de révolution, peut-être sous une forme légèrement différente – mais [...] la conception d'habitat privé, industrialisé au sein d'une structure est la seule valable. Donc pourquoi essayer de faire autre chose ? Il faut suivre la voie [...] qu'on sent la meilleure. Et qu'on sent la seule valable, finalement⁸⁵⁰ ».

Pascal Hausermann

Partie 3

Normalisation. De la prospective à la prospection

Introduction de la partie 3

Cette troisième partie revient sur le travail de prospection mené par Chanéac, Claude Costy et Pascal Hausermann pour développer leur réseau et parvenir à produire l'architecture qu'ils projettent et préfigurent depuis la fin des années cinquante. Il s'agit désormais de mettre leurs idées à l'épreuve des procédés industriels, de l'opinion publique et du concours d'architecture pour tenter de normaliser leurs idées et leurs productions. L'industrie du bâtiment œuvre dans le sens d'un rapprochement avec les architectes qui croient en l'industrialisation de la production architecturale : Chanéac, Claude Costy et Pascal Hausermann sont mobilisés lors de différentes manifestations qui tendent à nouer un dialogue plus étroit entre concepteurs et industriels. Fin 1968, Chanéac et Hausermann représentent les architectes à une table-ronde organisée par la revue *Plastiques et bâtiment* sur le thème « Plastique et architecture⁸⁵¹ » qui les amène à dialoguer avec des ingénieurs et des industriels. En 1969, ils participent avec Claude Costy à deux événements importants : la première édition des *Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes* du 10 au 16 mars, et le Colloque international *Plastiques et architecture* organisé à Bruxelles par la revue belge *Neuf* les 24 et 25 mars. Ce second événement, sur lequel nous n'avons pas beaucoup d'informations⁸⁵², est organisé en partenariat avec le GIAP en même temps que la tenue du salon *Europlastica 69*. Les premières rencontres cannoises sont en revanche largement documentées : à la fois forum interprofessionnel et concours international d'architecture et d'urbanisme, leurs ramifications et leurs incidences sont multiples. Dans le cinquième chapitre, nous montrons la manière dont cet événement et ses deux rééditions permettent à Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac d'asseoir leur légitimité et de confirmer leur complicité. Si les Rencontres n'atteignent pas directement le but annoncé – nouer des relations de travail avec les industriels – elles ont d'autres vertus. Le chapitre six nous permet d'expliquer comment leur partici-

pation à cet événement, largement médiatisé, oblige les architectes à élaborer un discours propre sur l'architecture, qui ne s'adresse plus tant aux spécialistes et aux industriels qu'au grand public. Dans le chapitre sept, nous précisons comment le débat cannois trouve un prolongement aux Halles, alors que les discussions sur l'avenir du « ventre de Paris » agitent la scène architecturale, et en quoi il donnera à Chanéac l'audace de présenter un projet au concours pour le plateau Beaubourg en 1971.

851 « Plastiques et architecture », *Plastiques bâtiment*, numéro hors-série, 1968, Villeurbanne, Éditions G.M. Perrin, 176 p.

852 Les journées sont présidées par Michel Ragon, animées par Georges Patric, avec la participation de Paul Mignot (CEA), Arthur Quarmby, Zygmunt Makowski, Stéphane du Château, Jean Englebert, Chanéac, Hausermann. (Voir RAGON, Michel, « Architecture et prospective. Le dossier du GIAP », MRAGO.MX002/31, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

Chapitre 5

Le dialogue délicat avec les industriels

A. Au-delà du discours de la « création frustrée »

En 1969, le journal *Plastiques bâtiment* publie un numéro spécial intitulé « **Plastiques et Architecture**⁸⁵³ ». Les premières pages font l'état des lieux des recherches sur la construction à l'aide des matériaux plastiques, et offrent une tribune aux architectes qui explorent les possibilités qu'ils permettent : Paul Maymont mentionne les implications de leur utilisation à l'échelle urbaine ; Jean-Benjamin Maneval présente la *Bulle six coques* ; lonel Schein, qui fait figure de pionnier, revient sur l'expérience de la *Maison tout en plastique* ; Yves Chaperot, évoque ses recherches sur les *Polycorolles* et les couvertures en plastiques ; Chanéac présente son prototype de *Cellules polyvalentes en plastique*. Mais les premières expérimentations notables, au premier rang desquelles les célèbres *House of the future*⁸⁵⁴ d'Alison et Peter Smithson (1956) et la *Monsanto House of the future*⁸⁵⁵ (1957) datent de plus de dix ans. Depuis, rares sont les réalisations qui parviennent à passer du prototype à la (petite) série sans le soutien de groupes industriels (Dubigeon-Normandie, Batiplastique...). La thèse de ce numéro est la suivante : il faut inviter les architectes à dialoguer avec les industriels. Chanéac et Hausermann sont ainsi conviés par la revue à porter la parole des architectes et concepteurs avec Paul Maymont lors d'une table ronde⁸⁵⁶, qui leur oppose comme contradicteurs deux ingénieurs-experts et des représentants de fleurons de l'industrie

française⁸⁵⁷ (leur supériorité numérique leur donne l'avantage). Hausermann, Chanéac, puis Maymont ouvrent la discussion, prenant successivement la parole. S'ils souhaitent faire avancer les discussions – preuve en est leur présence à la table des « discussions » – les trois architectes en sont réduits à énoncer des poncifs : plaider pour l'invention d'une mise en œuvre spécifique qui corresponde réellement aux qualités constructives de ces nouveaux matériaux et, symétriquement, s'insurger contre la mise en œuvre aberrante du plastique dans la construction par certains industriels qui « imitent » des manières de faire traditionnelles (parements en fausses briques de polystyrène moulé, fausses tuiles, etc). Au fil de la discussion, ils s'enferment (particulièrement Hausermann) dans une posture caricaturale : celle de l'architecte inventeur, progressiste, révolutionnaire (et donc provocateur) contre les industriels nécessairement conservateurs, réactionnaires, coincés par les normes et incapables de prendre les risques financiers qui s'imposent pour innover. Ces derniers (en confortable supériorité numérique autour de la table) rétorquent que les architectes dessinent des projets irréalisables qui ne correspondent pas aux besoins réels du marché, et que les matériaux plastiques sont difficiles à vendre car ils n'ont pas encore fait la preuve de leur résistance (au temps comme au feu). Cette table-ronde, retranscrite dans les pages suivantes de la revue, ne fait pas vraiment avancer le débat. Maurice Silvy qui inclut ce numéro spécial de la revue *Plastiques bâtiment* dans la bibliographie qu'il rédige pour le numéro 148 de *L'Architecture d'aujourd'hui* résume :

« En conclusion, il apparaît que les plastiques se placent bien pour tout le second œuvre mais ne sont pas actuellement compétitifs pour le

853 « Plastiques et architecture », *Plastiques bâtiment*, numéro hors-série, 1968, Éditions G.M. Perrin, Villeurbanne, 176 p.

854 Ce prototype est présenté à l'occasion de la Daily Mail Ideal Home Exhibition à l'Olympia Exhibition Centre de Londres, du 6 au 31 mars 1956. Les Smithsons imaginent une maison pour l'an 1981, constituée majoritairement de plastique, et organisée autour d'un patio central, sans toiture pour que les activités de ses occupants puissent être observées par le spectateur de l'exposition. Selon Beatriz Colomina, l'objectif de cette installation était de provoquer la discussion et le débat, jamais de proposer un modèle d'habitation à produire en série. COLOMINA, Beatriz, « Unbreathed Air, 1956 : Alison and Peter Smithson's House of the Future », conférence au Centre Canadien d'Architecture, enregistrée le 31 mai 2007.

855 La *Monsanto House of the future* est conçue comme l'une des attractions du parc Tomorrow Land situé en Californie et propriété du groupe Disneyland. Elle y est présentée de 1957 à 1967. Elle avait été dessinée quelques années auparavant par les architectes Marvin Goody et Richard Hamilton, travaillant tous deux au MIT. Un dépliant présentant la maison figure dans le fond Chanéac 35J conservé aux Archives Départementales de Savoie.

856 Table-ronde « Plastiques et applications dans le bâtiment autour d'une table ronde » animée par Jean Audouin, journaliste, en décembre 1968 et publiée dans « Plastiques et architecture », *Plastiques bâtiment*, numéro hors-série, 1968, Villeurbanne, Éditions G.M. Perrin, 176 p.

857 Les entreprises représentées sont : la Société du Verre Textile, Rhône-Poulenc, Progil-Bayer-Ugine, Nicoll et Dubigeon Normandie.

gros œuvre. De belles images illustrent ce dialogue de sourds⁸⁵⁸».

Il y a néanmoins un grand intérêt à mettre ces échanges apparemment stériles en regard d'un article sur l'« architecture de plastique » écrit par Hubert Tonka dans le tournant des années 1970⁸⁵⁹ pour *L'Encyclopædia Universalis*. Le début de ce texte rejoint totalement les constats formulés par les architectes. Le sociologue précise :

« À partir du découpage traditionnel entre gros œuvre (infrastructure) et second œuvre (superstructure) des bâtiments, on peut établir une histoire de l'utilisation des plastiques. Tandis que dans le second œuvre ce matériau est largement utilisé : tuyauterie, gouttières et chéneaux, étanchéités, joints, revêtements de sol, panneaux de façade, équipement électrique et même mobilier et équipement sanitaire incorporés, dans le gros œuvre on n'a affaire pour l'instant qu'à des applications expérimentales qui mettent à profit ses qualités propres : coques moulées, éléments structurels combinables. Dans ce type de construction, la séparation entre ce qui ressortit au second œuvre et ce qui constitue l'infrastructure tend à disparaître par la possibilité que l'on a de combiner des éléments modulaires où *tout* serait incorporé. C'est probablement ce modèle théorique de la *maison préfabriquée* conçue d'une seule pièce et livrée toute faite, fantasme ultime de la toute-puissance créatrice de l'architecte, qui représente le facteur de "libération" le plus sérieux de la construction en plastique. L'architecture plastique réinstalle une sorte d'"architecture totale", comme ce fut le cas pour la pierre; elle tente ainsi d'échapper au copiage, au simili, pour acquérir son identité⁸⁶⁰ ».

Il ne fait aucun doute que c'est précisément la recherche de cette « architecture totale » qui mobilise Chanéac et Hausermann – et que Maymont résume en d'autres termes :

« Je suis de l'avis d'Hausermann. C'est la recherche du rendement maximum du matériau qui définira sa forme spécifique de mise en œuvre. L'erreur de la plupart de nos confrères, c'est de partir d'une forme prédéterminée et d'imposer au matériau un certain travail, au détriment de l'économie. [...] On a, jadis, remplacé la poutre en bois par la poutre en béton au lieu de repenser entièrement le volume, nous aurions pu inventer plus tôt les coques, les voiles de béton⁸⁶¹ ».

Mais Hubert Tonka se montre plus sévère dans la suite de son analyse. Il poursuit :

« Les architectes eux-mêmes qui se livrent à ces recherches les justifient pour une bonne part par l'ouverture sur un nouveau répertoire de formes qu'ils prétendent y trouver et qui serait contrarié, toujours selon les architectes, par un refus des industriels de sortir des sentiers battus de la construction. Il faut découvrir ce qui se cache dans ce discours de la création frustrée. [...] On est conditionné par les principes d'un capitalisme étriqué qui soumettrait la recherche aux règles prosaïques de la commercialisation; de ce fait, d'une part on sous-estime les arcanes compliqués du système de la consommation auquel l'architecture est elle aussi soumise et d'autre part on masque que, dans l'apparente pauvreté de la recherche, se fonde le statut moderne de l'architecte comme artiste "maudit". C'est bien pour cette raison que certains architectes parmi les plus féconds se firent, dès les années cinquante, les ardents défenseurs des plastiques pour être "maudits"⁸⁶² ».

Hubert Tonka considère-t-il Chanéac et Hausermann, dont il cite les recherches plus tôt dans son article comme étant des créateurs « maudits » ? Tout l'indique⁸⁶³. Cette analyse met à jour une ambiguïté fondamentale dans leur posture. Leur utilisation expérimentale et relativement pionnière des plastiques, matériaux inédits qui nécessitent d'inventer leur propre grammaire et vocabulaire constructif, leur permet de se positionner à l'avant-garde. Nous l'avons vu, ils adoptent une posture de

858 SILVY, Maurice, « Bibliographie », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 148, février-mars 1970.

859 TONKA, Hubert, « ARCHITECTURE (Matériaux et techniques) – Plastique », *Encyclopædia Universalis*, www.universalis-edu.com/encyclopedie/architecture-materiaux-et-techniques-plastique, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023. Hubert Tonka, sociologue, membre du groupe Utopie, était alors assistant associé à l'Institut d'urbanisme de Paris. Nous l'avons contacté pour tenter de dater précisément ce texte. Il nous a répondu : « Je ne me souviens pas vraiment mais les années soixante-dix (entre 1970 et 1972, il y a eu une latence car mon article fut très « débattu ») me semblent justes », dans un courrier électronique daté du vendredi 7 juillet 2023.

860 TONKA, Hubert, *op. cit.*

861 « Plastiques et architecture », *Plastiques bâtiment*, numéro hors-série, 1968, Villeurbanne, Éditions G.M. Perrin, 176 p., p. 92

862 TONKA, Hubert, *op. cit.*

863 Notons que le hors-série de la revue *Plastique bâtiment* figure dans la mince bibliographie qui clôture son texte. Il n'aurait du reste pas totalement tort, si l'on considère la poursuite de la carrière de ces deux architectes : le premier cesse toute conception à la fin des années 1970, et le second constate avec tristesse au même moment que l'architecture prospective qu'il espérait mettre en œuvre est désormais « interdite ».

recherche, dont l'objectif est d'inventer un nouvel environnement pour l'homme. Tant qu'ils sont précisément dans cette posture de recherche, ils ont une place de choix dans le jeu d'acteur : ils sont prescripteurs, écoutés, entendus. Leur « autorité » intellectuelle est perceptible dans la manière dont ils corrigent à plusieurs reprises le vocabulaire de leurs interlocuteurs⁸⁶⁴. Dès lors que l'industrie serait en mesure d'apporter une réponse technique à leurs attentes, ils n'auraient plus de rôle moteur à jouer dans ce rapport de force. En quelque sorte, il semble que ce discours de la « création frustrée⁸⁶⁵ » ne soit qu'une forme d'expression de la *fonction utopique* du projet d'architecture que nous évoquions en introduction. Hausermann et Chanéac sont à la fois soucieux de s'inscrire dans leur époque et de s'emparer des dernières technologies pour inventer l'habitat et l'urbanisme de leur temps, et en même temps confrontés à l'impossibilité de réduire le nouvel environnement qu'ils imaginent, complexe, dynamique, topologique, à une accumulation de produits industrialisés. Dans un passage particulièrement lyrique, Chanéac décrit sa vision de ce nouvel environnement permis par l'usage combiné de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies :

« L'avènement des matériaux de synthèse, c'est l'explosion de la conscience des formes, la remise en question totale de ce qui porte le nom d'architecture [...] Le désir de renouvellement des formes en réaction contre l'architecture de ces dernières décennies coïncide avec les nécessités d'emploi rationnel du plastique armé, conduisant à employer des membranes minces à double courbure. Il en résulte toute une génération de formes pulpeuses, s'apparentant aux structures naturelles. En architecture industrialisée poétisée, atteindre le niveau d'un bon design n'est pas suffisant, il faut aboutir à des formes qui, par leurs possibilités de connexion, peuvent proliférer dans l'espace par leur propre félicité comme les cellules d'un organisme vivant. Une architecture industrialisée libérée et son antidote, une architecture sauvage, devraient créer par hybridation avant la fin de ce siècle un environnement ludique. La coloration sera poussée à son paroxysme hors des limites du goût pour épanouir de gigantesques fleurs

artificielles. La translucidité et la légèreté des matières rendront l'architecture arachnéennes, des milliers d'écailles pivotantes permettront parfois d'accorder les formes à la couleur des saisons et du ciel. Aucune matière ne sera censurée esthétiquement, à l'extérieur, fourrures et cuirs synthétiques, chevelures isolantes, matières douces et tièdes, projection colorées et animées : les formes seront mouvantes et articulées, nous pourrions aboutir à un univers où Barbarella sera reine⁸⁶⁶».

Ce passage exprime pleinement la manière dont Chanéac fantasme une architecture qui convoque l'ensemble des sens, qui installe un rapport étroit entre l'être humain et la technologie, et une esthétique à la fois primitive et futuriste comme celle de la bande-dessinée de science-fiction de Jean-Claude Forest⁸⁶⁷, l'une de ses œuvres favorites.

864 À titre d'exemples, Maymont précise : « Il n'y a plus de différences entre la toiture, la façade : il faut maintenant parler d'une peau, d'une enveloppe » (p.100) et Chanéac corrige : « Individuel ou collectif n'ont plus de significations aujourd'hui » (p.102).

865 TONKA, Hubert, *op. cit.*

866 Texte non daté, que Chanéac estime avoir écrit dans les années soixante et qu'il cite dans l'ouvrage : CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p.

867 L'illustrateur et scénariste Jean-Claude Forest publie quatre albums des aventures de son héroïne Barbarella entre 1964 et 1982. La série devient rapidement culte, et donne lieu en 1968 à une adaptation cinématographique par le réalisateur Roger Vadim, avec Jane Fonda dans le rôle-titre.

B. Les Rencontres de Cannes : une semaine de débat interprofessionnel...

Quelques mois plus tard, en mars 1969, Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac participent aux premières *Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes*. Un document de présentation de l'évènement revient sur sa genèse et sur les objectifs de l'association Construction et Humanisme qui l'organise. En 1966, Roger Ville, commercial dans le bâtiment « cherche à résoudre les problèmes complexes posés par les difficultés de communication entre les différentes professions concernées par la construction⁸⁶⁸ ». Il s'adresse à l'agence de publicité Synodis pour établir la programmation et la communication d'une rencontre interprofessionnelle. Jacques Bétourné, associé de cette agence, se montre particulièrement sensible à cette démarche. Le commercial et le publicitaire fondent alors ensemble Construction et Humanisme et préparent les premières Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme, qui se tiennent à Cannes du 10 au 16 mars 1969. Raphaëlle Saint-Pierre note que cet évènement est « financé par des industriels et bâtisseurs⁸⁶⁹ ». Les fondateurs de l'association revendiquent haut et fort leur position humaniste, leur engagement philanthrope et leur indépendance, tant vis-à-vis des pouvoirs publics que de leurs partenaires industriels. Ils écrivent :

« Aujourd'hui, en France, on ne peut imaginer une manifestation comme cette Première Semaine de Rencontres Internationales "Construction et Humanisme" qui représente un tel déplacement de professionnels, une telle mise en commun de matière grise, de tels investissements financiers, un tel appareil, sans voir se profiler DERRIERE un intérêt occulte. On ne peut pas croire qu'un idéal peut la justifier.

868 « Première semaine de rencontres, Grand prix international d'urbanisme et d'architecture », s.d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

869 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Carnets d'architecture, Éditions du Patrimoine, 2015, 192 p., p. 45.

[...] L'ÉQUIPE FINANCE, SEULE, PERSONNE DERRIÈRE! ... L'ACTION POUR ÊTRE EFFICACE SE VEUT LIBRE⁸⁷⁰ ».

Ces dénégations véhémentes sont toutefois légèrement mensongères, puisque cette première édition est placée « sous le haut-patronage du Ministère chargé du Plan et de l'Aménagement du Territoire, et du Ministère de l'Équipement et du logement⁸⁷¹ ». S'il est possible que l'association finance la quasi-totalité de la manifestation sur ses fonds propres, elle bénéficie tout de même d'un certain nombre de soutiens, financiers ou logistiques, publics ou privés⁸⁷². Le démenti, maladroit, témoigne d'un climat de suspicion généralisée. La profession architecturale s'inquiète en effet de l'influence grandissante de professions concurrentes, comme du rôle que l'industrie entend jouer dans le développement du marché de la construction. Dans les colonnes du journal *Le Monde*⁸⁷³, le journaliste Jacques Michel qui chronique la manifestation, observe finement :

« Il y a seulement une dizaine d'années, il aurait été impossible de réunir les quelques deux cent cinquante architectes, ingénieurs, urbanistes, "designers", industriels, écrivains et sociologues qui se sont retrouvés au Palais des festivals de Cannes [...] Le nombre des "acteurs" qui concourent à l'acte de bâtir s'est considérablement étendu et étoffé. Naguère, l'architecture appartenait à l'architecte, comme la médecine au médecin. Il n'en est plus ainsi de nos jours. La construction est [...] devenue une trop grosse affaire qui n'a pas manqué d'attirer les bureaux d'études d'ingénieurs, les banques,

870 Construction et Humanisme, « Qui est derrière ? » Editorial, *1ère semaine des Rencontres internationales de Cannes*, n°1, 10 mars 1969, MRAGO.MX008/16, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

871 LINCOURT, Michel, « Première semaine de rencontres internationales construction et humanisme », *Architecture/concept*, Montréal, juin 1969, pp.16-21, p.16.

872 Au premier rang desquels la municipalité de Cannes, qui met à disposition le Palais des Festivals.

873 MICHEL, Jacques, « Forum architectural sur la Croisette », *Le Monde*, 20 mars 1969.

les promoteurs et entreprises de construction devant lesquels s'offrait un terrain vierge où, juridiquement et financièrement, l'architecte, créateur solitaire, est fatalement en position d'infériorité⁸⁷⁴».

En réalité, le sujet divise encore très nettement la profession. La plupart des architectes craignent ce nouveau rapport de force et adoptent une posture de repli disciplinaire. À la domination technique et technologique des industriels, ils entendent opposer leur domination intellectuelle et culturelle. Avant-même qu'elles n'aient débuté, les « Rencontres » font ainsi l'objet d'une attaque en règle par les membres du groupe *Utopie*, constitué autour du sociologue Jean Baudrillard par de jeunes architectes comme Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann et Antoine Stinco. Ils rédigent cette occasion un tract cinglant⁸⁷⁵ intitulé « L'ARGENT DE L'URBANISME. Adresse à la première semaine de Rencontres Internationales "Construction et Humanisme" ». Le groupe choisit, pour amorcer sa critique, de mettre en exergue une phrase de Le Corbusier : « Urbaniser n'est pas dépenser de l'argent. Urbaniser, c'est faire de l'argent⁸⁷⁶ ». *Utopie* entend dénoncer les collusions entre intérêts publics et privés lors de la manifestation de Cannes, considérée, au-delà d'un simple raout, comme un outil de diffusion d'une idéologie capitaliste de l'urbain⁸⁷⁷. La contestation marxiste de l'évènement dépasse les frontières. L'historienne Elena Dellapiana rapporte comment, fin 1968, « un groupe anonyme, nommé "Gruppo 00", basé à Turin, publie une déclaration pour contester la tenue du Grand Prix

International d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes dans la revue *Marcatré* [...] ⁸⁷⁸ ». Le propos du groupe, constitué de professeurs-assistants de la faculté d'architecture de Turin, est particulièrement à charge⁸⁷⁹. Il dénonce l'inutilité de ce concours et développe l'idée que les réflexions sur la ville et l'urbanisme ne peuvent plus se faire sans la participation des premiers concernés : les citoyens. Pour Elena Dellapiana, « la déclaration hautement politique du Groupe 00, ainsi que l'intérêt croissant pour les projets utopiques, annoncent l'organisation de la conférence [« Utopie et/ou Révolution »] à Turin⁸⁸⁰ ». La proposition des Rencontres de Cannes est en complet décalage avec l'agitation post-soixante-huit, qui n'épargne pas les architectes⁸⁸¹ (cf. *Tableau ci-contre*).

874 *Ibid.*

875 Le document se compose de douze pages agrafées, abondamment illustrées par des détournements de bandes dessinées et de comics américains caractéristiques de la *free-press*. Les auteurs font tenir des propos orduriers aux personnages, signant le caractère volontairement provocateur de la publication. Ils la diffusent au premier jour de la manifestation, à laquelle ils n'assisteront pas, et s'en expliquent par cette mention : « Le groupe Utopie a estimé que ce texte le représentait suffisamment et que par conséquent, il ne se présenterait pas pendant la semaine ». UTOPIE, « L'ARGENT DE L'URBANISME. Adresse à la première semaine de Rencontres Internationales "Construction et Humanisme" », Paris, *Utopie*, 10 mars 1969, 12 p. Ce texte fut ensuite republié dans un recueil intitulé *Urbaniser la lutte des classes*, expurgé de ses illustrations : Utopie, *Urbaniser la lutte des classes*, Paris, Éditions Utopie, 1969, 48 p.

876 UTOPIE, *L'Argent de l'urbanisme*, Paris, Éditions Utopie, 1969, 12 p., p. 8. La citation originale est extraite d'un passage portant sur le Plan Voisin (1925) présent dans l'ouvrage : *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète*, volume 1, 1910-1929, Éditions d'Architecture, 1937, 212 p.

877 « Un congrès comme celui de Cannes, *Construction et Humanisme*, au-delà d'une simple rencontre mondaine des spécialistes de l'urbanisme et de l'architecture, est en effet beaucoup plus que cela. Par des conférences, débat et rapports, par des expositions spectaculaires, différentes actions menées auprès des éducateurs, instituteurs et grand public, et par la notoriété que la presse non spécialisée conféra à ce congrès, se diffusent massivement quelques aspects précis et connus de l'idéologie urbaine ; marchandise spirituelle fabriquée par et mise en circulation par une puissante armature d'institutions » Utopie, « L'ARGENT DE L'URBANISME. Adresse à la première semaine de Rencontres Internationales "Construction et Humanisme" », Paris, Éditions Utopie, 10 mars 1969, p. 2., voir Annexes.

878 DELLAPIANA, Elena, « "Architettura e/o Rivoluzione" up at the Castle. A Self-convened Conference in Turin (April, 25-27, 1969) », *Histories of PostWar Architecture* 2, 2018, p. 4.

879 Gruppo 00, Torino, "Relazione di un gruppo di assistenti della Facoltà di Architettura e architetti di Torino (Gruppo 00) per il concorso di Cannes 1970 (Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture)", *Marcatré*, 46/49 (1968), pp. 72-74. Voir www.capti.it [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

880 DELLAPIANA, Elena, « "Architettura e/o Rivoluzione" up at the Castle. A Self-convened Conference in Turin (April, 25-27, 1969) », *Histories of PostWar Architecture* 2, 2018.

881 Voir à ce sujet : VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Architectes et mai 68*, Éditions Recherches, Paris, 2005 ; MANIAQUE, Caroline, MARANTZ, Eleonore, VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68, l'architecture aussi!*, Éditions B2, Paris, 128 p.

Programme de la première semaine des *Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes* du 10 au 16 mars 1969*

Date	Programme
10 mars	<p>Cérémonie d'ouverture au Palais des Festivals. Allocution de Jacques Bétourné, vice-président de l'Association « Construction et Humanisme ».</p> <p>Inauguration de l'exposition « Recherche industrielle » et des œuvres sélectionnées pour le Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969</p> <p>Cocktail inaugural offert par la Ville de Cannes</p> <p>Face à face fondamental « Vouloir l'urbanisme : l'espace humain peut ne pas être subi »</p>
11 mars	<p>Face à face technique « Demain : les plastiques ? »</p> <p>Face à face fondamental « Urbanisme et Architecture : travail d'équipe »</p> <p>Dîner-débat à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence</p>
12 mars	<p>Face à face technique « Le conditionnement des locaux confinés : Air- lumière-son-matière »</p> <p>Visite touristique de Saint-Paul de Vence et des Parfumeries Fragonard</p> <p>Face à face fondamental « La recherche »</p> <p>Cocktail offert par les établissements Mazda.</p>
13 mars	<p>Face à face technique « Industrialisation : Nécessité économique et respect du génie créateur »</p> <p>Face à face fondamental « Formation et information »</p>
14 mars	<p>Face à face technique « Urbanisme – Architecture et Informatique »</p> <p>Face à face fondamental « Vers la ville expérimentale »</p> <p>Thé - Présentation de mode par la Maison Vachon de Saint-Tropez</p> <p>Dîner-débat offert par DUNLOP-CEMETEX « Sol et couleur »</p>
15 mars	<p>Face à face technique « Urbanisme et Commerce »</p> <p>Face à face fondamental « Transport des hommes, des idées et des choses »</p> <p>Dîner de gala et remise du « Nombre d'or »</p>
16 mars	<p>Expositions ouvertes au public Réunions informelles</p>

* Un journal, édité au fur et à mesure par l'association Construction et Humanisme, retrace la teneur des discussions organisées durant la semaine. Au terme des « Rencontres », la publication, financée à grand renfort d'encarts publicitaires (particulièrement d'industriels de la construction et de restaurants locaux), compte huit feuilles. Ce document, que nous avons retrouvé dans les archives de Chanéac et de Michel Ragon, est une source centrale pour comprendre le déroulement, le contenu des échanges et leurs contributeurs. Un tableau plus complet est reproduit en annexes : D. Programmes des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme – D1.

C. ... et un concours d'architecture et d'urbanisme.

Nous l'avons vu précédemment, Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac sont tiraillés. Ils font finalement le choix de participer une nouvelle fois à la discussion, car la semaine de débats annoncée se double d'un concours pour l'obtention d'un « Grand Prix international d'urbanisme et d'architecture⁸⁸² ». Stimulés par la thématique proposée dès l'automne 1968, « Naissance et/ou croissance contrôlée d'un groupement humain⁸⁸³ », nombreux sont les membres du GIAP à participer aux « concours de Cannes⁸⁸⁴ » : le groupe sera très largement représenté lors de la manifestation. Michel Ragon, en revanche, brille particulièrement par son absence. Un mois après la manifestation, il reçoit un courrier de Roger Ville qui s'excuse de ne pas l'avoir associé, prétextant un manque de temps⁸⁸⁵. Mais la critique n'est pas dupe : s'il excuse Roger Ville, il semble savoir qu'il a été écarté sciemment de la manifestation par son entourage⁸⁸⁶. Sans pouvoir nommer avec certitude les personnalités impliquées dans cette querelle, rappelons que Michel Ragon n'est alors pas en meilleurs termes avec Ionel Schein et François Mathey, très impliqués dans l'organisation de la manifestation. Cet épisode, anecdotique, révèle la manière dont la question prospective échappe définitivement au GIAP, bientôt désactivé, pour

se diffuser dans d'autres milieux, professionnels et institutionnels – sous la forme d'une *prospection* qui se voudrait plus opérationnelle. Cela n'empêchera pas Michel Ragon de citer l'épisode cannois comme « une initiative directement issue du GIAP⁸⁸⁷ » dans ses écrits ultérieurs.

Le jury, annoncé en même temps que le sujet du concours, se compose de Serge Antoine, Jaap Bakema, Lucien Bonhomme, Jürgen Joedicke, Louis Kahn, Jean Labasse, Henri Lefebvre, Robert Le Ricolais, Horia Maïcu, Zygmunt Stanislaw Makowski, François Mathey, Paul Maymont, Pierre Piganiol, Jean Prouvé, Karl Schwanzer, Heikki Siren et Bruno Zevi. Les parcours professionnels de plupart d'entre eux soit déjà bien documentés⁸⁸⁸, mais il nous semble nécessaire de prendre un instant pour résumer l'actualité de chacun en ce mois de mars 1969, afin de contextualiser leurs participations à ce jury. Commençons par les praticiens, architectes et ingénieurs, qui le composent. Jaap Bakema, architecte néerlandais, membre de Team X, formule le concept d'« architecturbanisme » développé notamment dans les pages de la revue *Forum* qu'il dirige. L'architecte américain Louis Kahn commence tout juste à jouir d'une petite reconnaissance en France. La première publication française qui lui est consacrée est un article sur le projet des laboratoires Alfred Newton Richards en 1962⁸⁸⁹, qui présente son travail sous l'angle de la recherche technique et de la prouesse constructive. L'historienne Juliette Pommier analyse la manière dont son enseignement à l'Université de Pennsylvanie, entre 1960 et 1974, intéresse les étudiants français en ce qu'il apporte « une alternative prometteuse aux impasses de l'architecture

882 Pascal Hausermann explique qu'il rencontre Jacques Bétourné à Paris en 1968, avant le lancement de la compétition. « Il me demande, au moins, de participer au concours. Ce que j'accepte, d'autant que le rendu est prévu pour le début 1969. Le projet me plaît. Les architectes du GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) dont je fais partie, vont, également, participer. Construction Humanisme a réussi à obtenir du maire de Cannes, l'utilisation du palais des festivals pour une partie du mois de mars ». in HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 63.

883 « Première semaine de rencontres, Grand prix international d'urbanisme et d'architecture », s.d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

884 Chanéac et Pascal Hausermann désignent ainsi la manifestation.

885 « [...] souvent votre nom a été cité parmi ceux dont nous souhaitons l'avis compétant sans que ce soit suivi de faits, et ceci, non par manque d'intérêt, mais souvent par manque de temps ou de coordination ». Lettre de Roger Ville à Michel Ragon, MRAGO.MX001/174, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

886 « Il est bien évident que j'ai été étonné, non pas de ne pas être invité à Cannes, mais de ne recevoir aucune information sur votre congrès. Car si vous pouviez avoir des raisons pour ne pas m'inviter, je ne voyais pas pourquoi vous vous priviez de la possibilité de faire connaître votre manifestation par mon truchement. [...] Des participants aux rencontres de Cannes m'ont assuré que vous n'étiez pas personnellement pour rien dans mon élimination, mais il est évident qu'il n'en a pas été de même pour certaines gens de votre entourage ». Lettre de Michel Ragon à Roger Ville, MRAGO.MX001/174, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

887 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne. Tome III : Prospective et Futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p., p. 344.

888 D'autant plus que nous avons déjà été amenée à en présenter certains, proches du GIAP, dans la partie 2.

889 « Laboratoire de recherches médicales Alfred Newton à l'Université de Pennsylvanie », *Aujourd'hui : art et architecture*, n° 35, février 1962, pp. 76-81.

et de l'urbanisme modernes⁸⁹⁰ » bien au-delà de la dimension constructive. À Philadelphie, Louis Kahn a pour collègue l'ingénieur français Robert Le Ricolais. Il est probable que ce soit par l'entremise de ce dernier qu'il ait été invité à faire partie du jury du concours de Cannes. Le Ricolais, ingénieur français et père des « structures spatiales » a derrière lui une longue expérience d'ingénieur civil lorsqu'il immigré aux États-Unis en 1951. Son travail, longtemps ignoré en France, jouit rapidement d'une grande renommée outre-Atlantique où il fonde un laboratoire de recherche. Il faudra plus de dix ans pour que ses travaux soient enfin reconnus en France. En 1962, il reçoit le grand prix du Cercle d'Etudes Architecturales (CEA) de Paris pour ses recherches qui font l'objet d'une exposition au Palais de la Découverte en 1965⁸⁹¹, en même temps que se déroule le huitième congrès international de l'UIA. Au moment des *Rencontres*, Robert Le Ricolais fait l'objet de toutes les attentions : il est au centre de la fondation de l'Institut de recherche et d'application des structures spatiales (IRASS)⁸⁹² initiée par Stéphane Duchateau en 1968. Dans sa thèse de doctorat, Christel Frapier interprète la création de cette association comme une tentative de faire revenir l'ingénieur prodigue en France⁸⁹³, afin de fonder un centre de recherche équivalent à ceux des pays voisins – comme le *Space Structure Centre Research* que dirige Zygmunt Stanislaw Makowski à Guilford, en Angleterre. Les travaux de ce dernier, ingénieur d'origine polonaise, connaissent au même moment un rayonnement très important. Son laboratoire est particulièrement réputé pour son travail pionnier en matière de calcul électronique de structure⁸⁹⁴. Ni Le Ricolais, ni Makowski ne cachent les liens financiers que leurs laboratoires respectifs entretiennent avec les industriels, dont ils sont largement dépen-

dants⁸⁹⁵. L'architecte français Paul Maymont, que nous avons déjà mentionné pour ses participations au GEAM puis au GIAP, les côtoie au sein de l'IRASS. En cette année faste de 1969, il contribue à fonder l'Unité pédagogique n°7 au Grand Palais⁸⁹⁶ où il enseigne, en même temps qu'il devient membre de l'Union Internationale des Architectes, responsable du groupe "Formation". Au même moment, Jean Prouvé assure également une charge d'enseignement : il occupe depuis 1957 la chaire d'Arts Appliqués du Centre National des Arts et Métiers (CNAM), où de nombreux étudiants en architecture viennent expressément l'écouter. L'ingénieur est au fait de sa carrière : il a su rebondir après avoir été dépossédé de ses ateliers de Maxéville (Meurthe-et-Moselle) en ouvrant un bureau d'étude indépendant à Paris, sa réputation n'est plus à faire. Karl Schwanzer, architecte autrichien, récipiendaire du grand prix d'architecture à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, est le doyen de la faculté d'architecture et de génie civil de de l'université technique de Vienne. Il travaille à une industrialisation systématique du bâtiment, dont témoignent les deux édifices qu'il a conçu pour l'exposition universelle de Montréal : le pavillon autrichien et un jardin d'enfant, tous deux composés à partir de formes simples et de modules répétitifs et présentés comme des jeux de construction évolutifs⁸⁹⁷. Heikki Siren, architecte finlandais, ne jouit pas tout à fait de la même notoriété. Il travaille avec son épouse Kaija depuis le début des années 1950. Bien qu'ils soient associés à la construction de la cité-jardin de Tapiola qui fait régulièrement l'objet d'articles dans la presse spécialisée, leurs travaux sont relativement confidentiels pour le public français⁸⁹⁸ au moment des *Rencontres de Cannes*. Il en va de même pour Horia Maicu, architecte en chef de la ville de Bucarest, dont la notoriété et l'influence est en

890 POMMIER, Juliette, « Assimilation et transmission de la leçon de Kahn à UP 8? », pp.27-32, in BRIAND, Jean-François, (dir.), *L'enseignement de l'architecture au prisme des échanges internationaux*, Séminaire HEnSA20 n°4, ENSA Strasbourg, 64 p., 2018.

891 « Le Ricolais, Espace, Mouvement et Structures », exposition au Palais de la Découverte, 1965.

892 Institut de Recherches et d'application des Structures Spatiales (IRASS) fondé en 1968 par l'ingénieur Stéphane Du Château.

893 FRAPIER, Christel, *Les ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique*, Volume 1, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction d'Antoine Picon, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2009, 360 p., p.236.

894 *Ibid.*, p.230.

895 Ce fonctionnement, courant dans le monde anglo-saxon, heurte en France. Christel Palant explique que Le Ricolais formule à ce propos quelques réserves : « Il regrette toutefois que la recherche fondamentale soit par conséquent soumise à d'importantes pressions financières, nuisant de fait à la liberté intellectuelle du chercheur. » in FRAPIER, Christel, *Les Ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique*, Volume 1, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction d'Antoine Picon, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2009, 360 p., p.245.

896 Unité Pédagogique "Sciences et Techniques" de l'École nationale supérieure des beaux-arts, l'UP7 deviendra en 1986 l'École d'Architecture Paris-Tolbiac.

897 Voir SCHWANZER, Karl, *Architektur aus Leidenschaft*, Modulverlag, GmbH, Vienne-Munich, 1973, 201p.

898 Notons qu'ils sont mentionnés dans la publication trilingue que l'historienne de l'art espagnole María Borrás consacre à l'architecture finlandaise en 1967 : BORRAS, María Lluisa, *Arquitectura Finlandesa*. *Finnisch architecture*. *Architecture Finlandaise*, Ed. Poligraf, Barcelone, 1967. Consécutivement à cette parution, ils apparaissent dans le numéro de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* consacré à « l'Architecture Nordique » n°129, déc. 1967-janv. 1968.

revanche très importante en territoire communiste. En 1969, il livre le Théâtre National de Bucarest. Il travaille en parallèle sur une thèse de doctorat⁸⁹⁹ qui reprend et vulgarise en grande partie son enseignement à l'Université d'architecture et d'urbanisme Ion Mincu. Bruno Zevi, architecte et historien de l'architecture italien, est sans doute mieux connu du public français depuis la traduction de son ouvrage *Apprendre à voir l'architecture*⁹⁰⁰, écrit alors qu'il intègre l'équipe enseignante de l'institut universitaire d'architecture de Venise. L'ouvrage s'impose rapidement comme un manuel incontournable dans de nombreux pays. Son *Histoire de l'architecture moderne*⁹⁰¹ fait alors autorité en Italie. À partir de 1955, il publie des chroniques dans *L'Espresso*, et prend la direction de la revue *L'Architettura – cronache e storia*. Il enseigne depuis 1963 l'histoire à la *Sapienza*, faculté d'architecture de Rome. Jürgen Joedicke, dont nous avons déjà parlé plus tôt dans ce manuscrit, a également une activité d'écriture importante qui permet son rayonnement. Il enseigne depuis 1967 à l'Université de Stuttgart.

À ces hommes de l'art, presque tous enseignants, s'ajoutent d'autres personnalités issues de champs disciplinaires divers. La participation du sociologue marxiste Henri Lefebvre nous interroge particulièrement. Au moment des *Rencontres*, il vient tout juste de publier *Le Droit à la ville*⁹⁰² qui connaît un grand succès parmi les architectes et les urbanistes, et n'a pas besoin d'une quelconque publicité. Il enseigne à l'Université Paris X-Nanterre. Sa pensée a nourri les contestataires de Mai 1968 et son discours alimente celui des principaux détracteurs de la manifestation : les membres du groupe *Utopie*. Avait-il le projet de profiter de cette tribune pour organiser un contre-débat contestataire ? Rien de tel ne semble s'être

produit⁹⁰³. Jean Labasse, juriste et géographe de formation, est banquier de profession. Il siège dans le jury en tant que membre du Conseil d'architecture et d'urbanisme du ministère de l'Équipement et du logement, et président du Comité d'action concertée urbanisation à la Délégation générale à la recherche scientifique et technique (DGRST), dépendant directement du premier ministre⁹⁰⁴. Deux autres hauts-fonctionnaires siègent à ses côtés : Pierre Piganiol, physicien et chimiste⁹⁰⁵, ancien président de la DGRST, administrateur de l'Institut National de la Recherche Agronomique (INRA) ; et Serge Antoine, politologue français, disciple de Gaston Berger, tout juste nommé à la DATAR, et qui s'apprête à fonder le Centre de Réflexion sur le Futur aux Salines Royales d'Arc-et-Senans⁹⁰⁶. Les deux hommes collaborent à la revue et à l'association *Futuribles*. François Mathey, conservateur, directeur du musée des Arts Décoratifs, s'apprête à inaugurer le Centre de Création Industrielle (CCI). Achéons cette énumération en mentionnant Lucien Bonhomme, médecin de profession, premier adjoint au maire de Cannes.

Grâce à cette « affiche » prestigieuse et hétéroclite, les organisateurs parviennent à attirer les architectes : ils pensent ainsi s'assurer de la réussite de leur manifestation qui, souvenons-nous, vise à installer un espace de dialogue entre concepteurs et industriels. Mais si les architectes répondent à l'appel, il semble que les interactions avec les représentants de l'industrie soient en réalité minimales : la vraie discussion se déroule entre les concurrents et les membres du jury.

Pour la première édition du « Grand Prix », deux sujets sont proposés aux participants : « la

.....
903 Outre le tract d'Utopie, et une agitation générale lors des débats, la seule protestation notable - qui restera de courte durée - est le fait de l'architecte Simon Kozcel qui organise une rencontre contestataire en ouverture de l'exposition des projets concurrent, et diffuse un tract exalté. Voir en annexes : E. Contestations... Henri Lefebvre aurait simplement pris la parole pour souligner que « les débats avaient été beaucoup trop calmes, et qu'il s'excusait de ne pas avoir su trouver les mots qui auraient soulevé les passions ». LINCOURT, Michel, « Première semaine de rencontres internationales construction et humanisme », *Architecture/concept*, Montréal, juin 1969, pp.16-21, p.17.

.....
904 La DGRST, créée en 1958, est l'ancêtre de l'ANR (Agence Nationale de la Recherche). La création de cette délégation, comme de la DATAR sur le même modèle en 1963, témoigne d'une tentative de penser et d'accompagner l'innovation au sein de l'action publique, dans une visée prospective.

.....
905 Il débute sa carrière au sein de l'entreprise Saint-Gobain, en tant que responsable du laboratoire de chimie. Il conserve des fonctions de conseiller scientifique de la compagnie.

.....
906 En 1972, la fondation Claude-Nicolas Ledoux est chargée de la gestion et de l'animation de la Saline royale d'Arc-et-Senans par le département du Doubs. Serge Antoine en devient président et oriente l'action de la fondation vers la création d'un Centre international de réflexion sur le futur. Notons toutefois qu'en 1965, la Saline était déjà le théâtre d'une exposition intitulée « Explorations du futur », proposée par l'architecte Paul Virilio.

.....
899 MAICU, Horia, *Bazele Compoziției Arhitecturale*, Thèse de doctorat de l'Université d'Architecture et d'Urbanisme Ion Mincu, Bucarest, 1962, 105 p.

.....
900 ZEVI, Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Les Éditions de Minuit, 135 p., 1959 [É.O.1948].

.....
901 ZEVI, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Turin, Einaudi, 1950, 787 p.

.....
902 LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1968, 164 p.

création d'une ville nouvelle⁹⁰⁷ » et « la création d'une structure associant habitat, bureaux, équipements publics et services dans le cadre d'un programme de rénovation d'un centre-ville à population très dense⁹⁰⁸ ». Chanéac, ainsi que le couple Hausermann-Costy candidatent. Ces derniers sont accompagnés par Marcel Lachat⁹⁰⁹, qui réalise alors un stage auprès d'eux. Une première réunion du jury a lieu en janvier 1969 pour sélectionner les équipes admises à concourir en mars, parmi « cinq cents dossiers, présentés par des équipes de vingt-huit pays⁹¹⁰ ». Dans le procès-verbal de la délibération, relevons le passage suivant :

« Les membres du jury, unanimes, constatent : que la tendance utopique intégrale n'est pas représentée malgré sa fonction stimulante dans la culture contemporaine, car les conditions du concours n'y faisaient pas appel ; – que la tendance contemporaine la plus significative a pour but : l'intégration, en un même organisme, de toutes les fonctions de la ville, allant dans ce sens jusqu'à la mise en question des structures sociales ; – que la vieille notion du 'centre-ville' est en pleine crise : une tendance à l'intégration des centres dans l'organisme urbain existe, elle favorise la suppression de la ségrégation urbaine actuelle et implique de nouvelles relations fonctionnelles ; – que les tentatives pour utiliser des techniques d'industrialisation ont conduit la plupart des concurrents à des solutions rigides et peu flexibles, – que d'autres concurrents ont manifesté une impuissance à matérialiser leur idéologie à l'aide de technique avancée de production⁹¹¹ ».

L'étonnante première phrase ressemble à une stratégie rhétorique qui permet au jury de poser d'emblée les propositions retenues comme réa-

listes et réalisables. Le constat suivant porte sur le caractère « intégral » des modèles et solutions proposées – qui réalisent en cela la synthèse des deux sujets du concours. Le troisième point soulevé par le jury est une évidence depuis quelques années déjà : la trame, les réseaux, les clusters ont remplacé l'idée de centralité urbaine. Enfin, les dernières remarques relatives à l'utilisation des techniques industrielles confirment le décalage entre certains projets et les possibilités techniques de les réaliser – et donc l'enjeu de rétablir un dialogue productif entre les concepteurs et les industriels. Le jury conclut à ce propos :

« L'ensemble des envois fait ressortir une scandaleuse disproportion entre les moyens techniques, économiques, et d'inventions mis à la disposition de l'urbanisme et ceux mise à la disposition de la recherche et de l'expérimentation dans d'autres domaines [...] si l'homme sait quitter la terre, il ne sait pas encore y vivre d'une façon contemporaine⁹¹² ».

À l'issue des délibérations, treize candidatures sont retenues pour présenter plus avant leurs recherches à Cannes en mars (cf. *Tableau page suivante*).

Les projets que les *prospectifs* exposent à Cannes ne sont pas inédits⁹¹³ : tous saisissent cette occasion pour re-présenter (et approfondir parfois) les propositions sur lesquelles ils travaillent depuis quelques années déjà. Le dépouillement de la revue belge *Neuf*⁹¹⁴ permet de rapporter les propos des membres du GIAP admis à concourir et d'identifier certains des documents qu'ils font le choix de présenter. La revue consacre en effet son numéro 19 aux *Rencontres* et présente des photographies de [5.9]

907 Dossier d'inscription renvoyé le 19 octobre 1968, non-côté, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

908 Les sujets, proposés en français, en anglais et en allemand, sont valables pour les éditions 1969 et 1970 du concours : les candidats peuvent s'inscrire simultanément aux deux manifestations. Leur participation est conditionnée à l'envoi d'un dossier de candidature avant le 30 décembre 1968.

909 Ce dernier est alors étudiant au Technicum de Genève. Pascal Hausermann se souvient : « Les augures sont bons. J'apprends, plus tard, ayant presque oublié le concours, que j'ai été sélectionné pour y participer. J'ai, donc, un rendu à faire sur ma critique et ma vision d'un urbanisme et d'une architecture du futur. Claude m'aide, naturellement, mais je demande, aussi, à Marcel Lachat qui fait son stage chez nous, de nous aider. Ma critique naturellement, concerne les banlieues et les habitations collectives. Ma vision se tourne vers l'industrialisation, avec photos et dessins à l'appui, de bulles réalisées et encore en projet. Nous sortons une dizaine de planches. ». in HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p.63.

910 MICHEL, Jacques, « L'imagination en liberté pour une ville nouvelle », *Le Monde*, 10 juillet 1969.

911 « Communiqué de presse, Grand prix d'urbanisme et d'architecture », 19 janvier 1969, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

912 « Communiqué de presse, Grand prix d'urbanisme et d'architecture », 19 janvier 1969, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

913 La remarque est valable pour la quasi-totalité des candidats. Beaucoup présenteront notamment les mêmes projets à la Biennale de Paris.

914 France Van Laethem précise ainsi le positionnement de cette publication : « Le bimestriel *Neuf* se veut un relai entre les industriels de la construction d'une part, les architectes et entrepreneurs d'autre part, sa rédaction étant persuadée que la mise en œuvre de techniques et de composants novateurs peut contribuer à améliorer l'offre en matière de logement. Le magazine est dès lors largement ouvert sur l'Europe, sinon sur le monde. Son succès commercial est rapide. Dans les années 1970, *Neuf* offre non seulement des données détaillées sur les produits et les fournisseurs mais il laisse aussi une large place aux projets et réalisations architecturales et urbaines prospectifs, telles les structures gonflables ou les cités flottantes. Il fait également écho aux rencontres et concours qui visent à repenser l'habitat et la ville, diffusant même les résultats d'études menées par des spécialistes en sciences humaines ». VAN LAETHEM, France, « Neuf/Nieuw » dans Van Loo, Anne, *Dictionnaire d'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p.433.

[5.10-14] l'exposition collective⁹¹⁵ des travaux des treize concurrents au Palais des Festivals, scénographiée par le designer Marc Held⁹¹⁶. D'autres images, conservées dans les archives de Pascal Hausermann et de Chanéac, permettent de compléter l'analyse.

[5.15-16] André Biro et Jean-Jacques Fernier exposent une nouvelle fois leur « théorie urbaine à structure continue, la Ville en X⁹¹⁷ » au moyen d'une grande maquette et de plusieurs représentations dessinées. Guy Rottier et Yona Friedman présentent le seul projet situé, intitulé *Nice Futur*⁹¹⁸. Leur proposition est double. Le premier volet, développé par Guy Rottier, consiste en « l'implantation d'une cité de 200 000 à

500 000 habitants s'étirant sur le lit du fleuve, le Var, à proximité de la ville actuelle dont l'extension est difficile à cause des collines⁹¹⁹ ». L'architecte dessine des « immeubles serpents⁹²⁰ » aux tracés sinueux. Il explique :

« Les bâtiments seront calculés sous forme de planchers bruts ne comportant aucune cloison intérieure ou façade, des colonnes verticales distribueront l'eau, le gaz, les évacuations... Chaque habitant disposera d'une surface nécessaire à ses besoins qu'il transformera en jardin. Dans ce jardin, il placera sa maison pour laquelle il n'aura besoin que d'éléments verticaux (qui peuvent être totalement vitrés) : il sera libre de toute contrainte en ce qui concerne la construc-

Liste des concurrents et des projets présentés lors de la première semaine de *Rencontres de Cannes**

Nom du projet présenté	Membres de l'équipe	Nationalité
Ville en X	André Biro et Jean-Jacques Fernier	France
Trassenstadt 69	Gunther Bock et Carlfried Mutchler	Allemagne
Ville Cratère	Chanéac	France
Stadt Ragnitz	Gunther Domenig et Eilfried Huth	Autriche
—	Olivier Dugas et Louis Lesieur	France
Nice Futur	Yona Friedman et Guy Rottier	France
La ville nouvelle	Pascal Hausermann et Claude Costy	France
Texture urbaine	Simon Koszel, Gilberte Wittig et Ewa Zarzycka	France
Quartier d'habitation Fort Lincoln	Merete Mattern et Mario Sama	U.S.A
Ville plastique	Miasto (Jan Karczewski, Michel Lefebvre, Wittold Zandfos)	France
—	Luciana Miotto-Muret, Jean-Pierre Muret, Ho Van Mang, Jean-Michel Léger, Jean-Paul Joly, Louis Soulier, Zeev Baran	France
La ville de verre	Erwin Muhlestein	Suisse
—	Luigi Vermi	Italie

* Reconstitué d'après : « Numéro spécial Grand Prix d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes », *Neuf*, n°19, mai-juin 1969.

915 Cette exposition collective sera par la suite présentée par le conservateur François Mathey au Musée des Arts décoratifs du 12 juin au 29 juillet 1969 sous le titre « Recherches pour une ville nouvelle ». Plusieurs temps de rencontres et de débats rythment la présentation de l'exposition, qui permet d'officialiser la création du Centre de Création Industrielle.

916 Chanéac prend particulièrement au sérieux la mise en scène de ses recherches. Dans un courrier au designer, il s'enquiert de la « couleur exacte » de la toile qui tapisse le fond des « cellules de présentation », demande un échantillon et exprime son désir de modifier le système d'accrochage proposé. Lettre de Chanéac à Marc Held, datée du 15 février 1969, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

917 « Numéro spécial : Cannes », *Neuf*, n°19, 1969, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, p.12. La publication renvoie à son n°17 dans laquelle le projet, déjà existant, était présenté plus longuement. La « Ville en X » étant déjà mentionnée lorsque nous évoquons l'exposition « Douze Villes Prospectives » nous faisons le choix de ne pas développer davantage ici.

918 Fonds Guy Rottier, Frac Centre, N° d'inventaire : 007 60 01 – 007 60 02 – A007 60 03.

919 « Numéro spécial : Cannes », *Neuf*, n°19, 1969, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, p.20.

920 *Id.*

tion, l'esthétique... Les seules règles à observer concerneront la sécurité et l'hygiène⁹²¹».

Le second volet, imaginé par Yona Friedman, prévoit « l'implantation d'une cité de vacances de 200 000 à 300 000 habitants sur l'emplacement actuel de l'aéroport de Nice⁹²² ». Il s'agit donc de penser une ville de loisirs « transformable à volonté⁹²³ » sur « le banc de sable de l'embouchure du Var, sur l'emplacement de l'aérodrome. La ville pourrait être organisée comme une Venise moderne, chaque point étant desservi soit par la voie des eaux, soit par la voie routière⁹²⁴ ». Cette ville est constituée d'« une ossature tridimensionnelle à 4-6 niveaux utilisables, reposant sur des pilotis distants de 40 à 60 m, dans lesquels se trouveront les circulations verticales. Les vides entre les barres de l'ossature permettront l'insertion de chalets individuels suivant n'importe quel type de construction. Le fait que les chalets soient totalement indépendants de l'ossature permet une mobilité des habitations⁹²⁵ ». Ce projet double est illustré par deux éléments principaux, une maquette des *Immeubles serpents* et un plan masse qui montre les sites de projet : le lit du Var et l'aérodrome. Les deux architectes présentent donc une candidature commune mais formulent deux solutions parallèles qui leur permettent d'approfondir des concepts déjà illustrés et modélisés. Guy Rottier intègre ainsi dans son exposé ses *Cités sur fil*⁹²⁶ (1965), sa *Maison évolutive*⁹²⁷ (1965) et ses [5.18] *Maisons en cartons*⁹²⁸ (1968-69) considérées [5.18] comme des « compléments de vacances⁹²⁹ » à son projet urbain. Yona Friedman réexpose

quant à lui plusieurs esquisses produites pour expliciter son concept de ville spatiale⁹³⁰.

Pour Pascal et Claude Hausermann-Costy⁹³¹ « l'étude d'une ville nouvelle part de l'étude de cellules d'habitation et des relations entre elles. Les agglomérats d'habitations, avec les services qui doivent s'y greffer, forment la ville⁹³² ». Ils proposent « des outils seulement, pas de plan directeur⁹³³ », pour générer un système urbain : « l'outil habitations et relations entre elles, l'outil structure, l'outil règle du jeu⁹³⁴ ». Dans la suite logique de leurs recherches, les architectes imaginent recourir à des « habitations industrialisées en matière plastique en forme de coque⁹³⁵ », qui répondent aux critères d'« économie, [de] rapidité de construction, [de] mobilité, [de] souplesse et diversité des fonctions, [et de] liberté et responsabilité de l'utilisateurs⁹³⁶ » qu'ils se sont fixés. Ils argumentent ce choix en précisant que « l'habitation devient une juxtaposition de volumes fabriqués en usine qui présentent chacun, une salle de séjour, soit une cuisine, une chambre à coucher, un poste sanitaire, une circulation horizontale ou verticale, une terrasse, soit une piscine, etc...Les volumes sont bien différenciés selon leur fonction. Le mobilier est incorporé au maximum⁹³⁷ ». Pascal Hausermann et Claude Costy présentent en regard de ces explications [5.14] une grande maquette à l'échelle 1:50^e dont la structure est réalisée en métal soudé. À l'intérieur viennent s'insérer librement des cellules d'habitations indépendantes, de diverses factures et formes, dont des maquettes déjà présentées par le couple (notamment celle

921 *Id.*

922 *Id.*

923 *Ibid.*, p.21.

924 *Id.*

925 *Id.*

926 Fonds Guy Rottier, Frac Centre, N° d'inventaire : D-998 02 01.

927 Fonds Guy Rottier, Frac Centre, N° d'inventaire : D-998 01 01.

928 Fonds Guy Rottier, Frac Centre, N° d'inventaire : D-998 09 02.

929 « Numéro spécial : Cannes », *Neuf*, n°19, 1969, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, p.20.

930 On reconnaît notamment sur les images du reportage de *Neuf* un dessin conservé désormais par le MoMA de New York intitulé *Spatial city project (perspective)* et daté approximativement de 1958-1959.

931 Claude Costy n'est pas citée dans le reportage de la revue *Neuf*, mais elle est bien inscrite comme candidate avec Pascal Hausermann dans le procès-verbal de la délibération du jury. Dans ses témoignages, elle évoque à plusieurs reprises le concours pour la ZAC Nord de Bordeaux (1966) dont viendrait la plupart des idées de Cannes. Il se peut que les planches présentées au Concours correspondent au document suivant : « Appel d'idées », Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 138 à 997 11 138.

932 *Ibid.*, p.16.

933 *Id.*

934 *Id.*

935 *Id.*

936 *Id.*

937 *Id.*

de la *Maison spatiale Novéry*⁹³⁸ en feuille de plexiglass et de la *Cellule bois*⁹³⁹ en balsa) et d'autres qui semblent réalisées spécialement pour le concours (des coques constituées d'une armature métallique sur laquelle est déposé un tissu enduit de résine polyester blanche⁹⁴⁰). La maquette, comme le projet, est évolutive. Les architectes démontrent ainsi que « cette conception donne une grande liberté à l'utilisateur qui choisit la distribution de son logement, son orientation, etc. Il peut l'agrandir ou le rétrécir à volonté et en changer l'implantation⁹⁴¹ ». Outre ces principes concernant les habitations et leur évolutivité, les architectes exposent la manière dont « la structure se veut légère et démontable, souple dans sa trame⁹⁴² ». Le système entier est réversible, ne connaît qu'une forme temporaire, et reste soumis à des évolutions constantes. Dans l'esprit des Hausermann-Costy, « les règlements sont les plus souples possibles pour ne pas détruire l'individualité de l'habitant. Ainsi la ville se crée, grandit, change, sans aucune impulsion directrice. L'habitant ne subit plus sa ville, son quartier, son immeuble : il en est l'artisan et le responsable⁹⁴³ ». La proposition d'Hausermann-Costy est finalement très similaire à celle de Yona Friedman - même si le couple entre davantage dans la formalisation de modèles d'habitations. Il s'agit pour les architectes de proposer un cadre, un système évolutif et autogéré, dans lequel les habitants redeviennent acteurs des décisions concernant leur logement et leur cadre de vie. Dans leur esprit, l'architecte se fait médiateur, au sens où il propose des moyens d'habiter (les fameux « outils ») dont disposent les habitants, devenus utilisateurs. Ainsi que le résume Marie-Ange Brayer :

« La composition libre des cellules doit déboucher sur un urbanisme ouvert, déterminé par l'usager. Le principe d'évolutivité de l'habitat, d'économie de moyens, caractérise alors de nombreuses recherches en Europe⁹⁴⁴ ».

Enfin, Chanéac expose la *Ville Cratère*, sur laquelle il travaille depuis 1963. Au Palais des Festivals, il affirme présenter une version « entièrement remodelée [pour] tenir compte du niveau technologique et du climat politico-social⁹⁴⁵ » comme « des données psychologiques et économiques actuelles⁹⁴⁶ ». Dans les faits, il adapte légèrement sa réponse au cahier des charges du concours et présente [5.24-29] des représentations inédites de son projet, dont trois nouvelles maquettes. Des croquis préparatoires⁹⁴⁷ non datés éclairent [5.19] le processus de fabrication de ces modélisations, qui ont des statuts très différents. La première⁹⁴⁸ est réalisée en carton découpé [5.22] et ne présente pas d'indication d'échelle ni d'orientation. L'objet concilie des tracés orthogonaux, rationnels, et une géométrie plus libre, aléatoire, qui traduit la distinction entre les voies de circulation rapides, fonctionnelles, efficaces, droites, et la géométrie des cratères, lieux d'habitations, de flânerie, de rencontre et de détente. Cette maquette procède d'un jeu de superposition de couches de carton blanc fin, évoquant une dentelure ou un réseau sanguin. L'usage d'une peinture dorée pour le fond, et l'inclusion de pastilles de plastique lui confère un caractère précieux et en font un objet baroque. La deuxième⁹⁴⁹ maquette [5.20] se lit comme un grossissement d'une grande « maille » de la première. Elle présente une série de neufs cratères : un complet au centre, entouré de huit cratères tronqués. Elle est réalisée en plâtre blanc, et fait également l'objet d'une dorure partielle pour faire ressortir les voies de circulations au sol et les façades intérieures du « cratère ». Cette dorure donne à lire graphiquement les étages du cratère, et permet de mieux comprendre son agencement

938 Cellule d'Habitation Novéry, N° d'inventaire AM 2018-2-91, Fonds Claude Hausermann-Costy, Centre Pompidou/MNAM CCI. La date de création de cette maquette n'est pas connue avec certitude. Mailis Favre évoque 1964 dans son étude intitulée *Douvaine fait des bulles, l'épopée prospective de Claude et Pascal Hausermann en Bas-Chablais* (2012). Notons qu'elle est présentée en 1965 au Musée des Granges de Servette (Haute-Savoie).

939 « Cellule en bois », Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 56. Cette maquette est filmée dans l'émission « Profils » diffusée le 3 mars 1969 par la Radio-Télévision-Suisse.

940 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 116. Il convient de noter que cette maquette a été complètement transformée après sa présentation à Cannes. Dans sa version actuelle, les coques sont solidaires entre elles et toutes réalisées en tissu enduit de résine polyester sur armature métallique.

941 « Numéro spécial : Cannes », *Neuf*, n°19, 1969, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, p.16.

942 *Id.*

943 *Id.*

944 BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XX^e siècle*, Thèse de doctorat en Arts, histoire et théorie, sous la direction de Eric Michaud, EHESS, 2016, p.202.

945 Lettre de Chanéac à l'*Institut für Umweltforschung und Entwicklungsplanung*, 31 août 1972. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

946 *Ibid.*

947 Croquis sans date, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

948 Nous nous basons pour cette analyse sur la photographie HD de la maquette. Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 999 03 128.

949 Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 999 02 128.

en amphithéâtre. Il est particulièrement intéressant de noter que la fabrication de cette maquette sert de support de démonstration à Chanéac pour faire apparaître les grands principes de son modèle urbain. En effet, l'architecte photographie chaque étape de confection de la maquette dans un ordre bien précis : tout d'abord le socle peint, organisé selon une trame de circulation orthogonale ; ensuite la mise en place du cratère central, premier maillon de cette ville nouvelle, qui comporte six étages, et se termine par une surface plate correspondant à un carré évidé d'un cercle (le plateau artificiel) ; puis l'installation des cratères périphériques ensemble ; et enfin la surélévation du cratère central par une superstructure, représentée en plâtre de la même manière que la structure primaire des cratères, suivie par les surélévations de

- [5.23] l'ensemble des cratères. Ce reportage photographique, au croisement du roman-photo et du *storyboard*, est présenté par Chanéac sur une planche⁹⁵⁰ intitulée « étude d'un secteur à haute densité⁹⁵¹ ». Ce procédé lui permet de mettre en évidence la composition d'un « cratère (116 logements, 161 parkings, 96 garages, bureaux, dépôts...) », et de mettre en scène l'évolutivité de sa proposition : le plateau artificiel peut s'accroître par une superstructure
- [5.21] créant 95 logements supplémentaires. La troisième maquette fixe l'échelle intermédiaire entre les deux premières. Traitée comme un bas-relief en plâtre, elle devient une abstraction sculpturale du projet. Dans un croquis préparatoire, Chanéac note « volumes blancs et dorés comme mes reliefs⁹⁵² », ce qui laisse penser que cette maquette a été réalisée après les deux autres. Ces éléments corroborent l'affirmation de Marie-Ange Brayer, qui souligne dans son travail de thèse la manière dont, dès le début des années soixante, « la maquette d'architecture s'affirme comme un instrument de recherche plastique, qui la rapprochera du statut de la sculpture, affranchissant l'architecte des contraintes de codification du langage architecture pour explorer le potentiel expressif de la forme architecturale⁹⁵³ ».

.....
950 Cette planche fait partie du dossier de candidature complet déposé par Chanéac dans le cadre du Grand Prix de Cannes, qui compile photographies, textes, esquisses et peintures, ainsi qu'un certain nombre de petits dessins s'apparentant à la bande dessinée. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

951 Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 99911011A.

952 Croquis sans date, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

953 BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XX^e siècle*, 3 vol. (376, 389, 174 p.) sous la direction d'Éric Michaud, École doctorale de l'EHESS, 2016. Volume 1, p.152.

Décrite et représentée avec une grande précision, la *Ville Cratère* vaut à Chanéac de recevoir le *Nombre d'Or* des mains du prestigieux jury des Rencontres, lors d'une soirée organisée le samedi 10 mars à la fondation Prouvost. Les qualités esthétiques et plastiques des représentations et la maturité d'un propos élaboré depuis plusieurs années, et l'engagement avec lequel Chanéac défend son projet convainquent⁹⁵⁴. Par ailleurs, la proposition de Chanéac est l'une des rares qui opère une articulation, voire une synthèse entre les deux tendances représentées : la « ville-machinisme » et la « ville-sculpture » - catégories proposées dans un article pour le journal *Le Monde* écrit par Jacques Michel (qui reprend ainsi la distinction opérée par Michel Ragon, et par Françoise Choay dans son analyse des « Technotopies⁹⁵⁵ »). Le journaliste explique :

« Beaucoup de projets offrent un espace habitable plus esthétique, une "sculpture pour y vivre", des formes souvent de caractère organique (groupe Miasto), d'un foisonnement baroque (Merete Mattern et Mario Sama), une recherche plastique évidente (Chanéac, Pascal Hauserman [sic]). Elles réagissent, semble-t-il, à la sécheresse des formes urbaines actuelles, définies dès les années vingt et imposées par la production industrielle de l'habitat et par ses structures économiques. [...] La tendance rationaliste de l'espace habité est caractérisée par la recherche de M. Yonna [sic] Friedman, qui superpose à la ville existante une structure spatiale destinée à recevoir les cellules d'habitation comme autant de casiers. Impuissante à résoudre l'intégration du milieu nouveau à l'ancien, elle se superpose tout simplement à lui. Ce schéma, trouvé initialement par Yonna [sic] Friedman, semble avoir inspiré d'autres chercheurs, du moins en ce qui concerne l'organisation "évolutive" d'un espace urbain à partir d'un squelette d'acier recevant au fur et à mesure des besoins les cellules d'habitation désormais conçues comme des "villas suspendues" : Erwin Muhlenstein, Simon Koszel, Pascal Hauserman [sic], Olivier Dugas, Gunter Domenig et Eilfried Huth, ces derniers ayant

.....
954 Bruno Zevi rapporte l'évènement dans *L'Espresso*. Il laisse deviner sa préférence pour la proposition de l'équipe formée par Mario Sama et Merete Mattern, mais souligne les qualités du projet de Chanéac. Il conclut en expliquant que si la ville du futur reste une énigme, la réussite des Rencontres tient en ce que l'association Construction et Humanisme soit parvenue à créer un espace de dialogue entre industriels et architectes. ZEVI, Bruno, « Il razzismo sconfitto da Beethoven », *L'Espresso*, 23 mars 1969, p.18.

955 L'historienne développe la notion et ses implications dans l'ouvrage *L'Urbanisme : utopie et réalités, une anthologie*, paru aux éditions du Seuil en 1965. Nous ne revenons pas ici sur ce texte, que nous avons mobilisé longuement dans la Partie 2.

d'ailleurs imaginé une ville qui ressemble à une usine par son esthétique. L'équipe Miotto-Muret, qui a étudié un projet de ville universitaire, est plus proche de la tendance inaugurée par Habitat 67 à la foire internationale de Montréal, qui a défini un habitat tridimensionnel, en terrasse, avec des cheminements complexes propres à poétiser l'espace habité⁹⁵⁶».

Le principe de la *Ville Cratère* conjugue à la fois la stratégie de superposition proposée par Friedman, et une recherche. L'obtention du *Nombre d'Or* distingue le projet de Chanéac de ceux de trois autres équipes lauréates du Grand Prix de cette première édition : Biro & Fernier, Merete Materne et Mario Sama, et Erwin Mulhestein. Cette reconnaissance de la profession touche profondément Chanéac. Bruno Zevi rapportera dans *L'Espresso* :

« Lorsque l'on a proclamé le nombre d'Or, il était ému et gêné. En guise de remerciements, il a prononcé les paroles suivantes : "Pour la première fois depuis tant et tant d'années, je ne me sens plus seul"⁹⁵⁷».

956 MICHEL, Jacques, « L'imagination en liberté pour une ville nouvelle », *Le Monde*, 10 juillet 1969.

957 ZEVI, Bruno, « Il razzismo sconfitto da Beethoven », *L'Espresso*, 23 mars 1969, p.18.

Chapitre 6

Un dialogue nécessaire avec les habitants

A. Visions, prévisions, télévision : le « message » ambigu de Chanéac

Le Nombre d'Or apporte à Chanéac une notoriété soudaine, car les Rencontres de Cannes font l'objet d'une importante couverture médiatique. La *Ville Cratère* et son concepteur sont ainsi présentés longuement dans le numéro 28 de la revue *La Maison de Marie-Claire*⁹⁵⁸, partenaire des Rencontres⁹⁵⁹. Dans l'article, Chanéac exprime un optimisme sincère, et se montre déterminé à construire son projet :

« Je l'ai étudiée dans ses moindres détails. Comme je suis un bâtisseur et pas seulement un chercheur, je sais qu'elle est réalisable tout de suite. Ce serait sous-estimer les individus que de croire qu'ils rejetteraient systématiquement une telle ville. Les gens voient mourir notre ville traditionnelle, ils en sont très affectés et on ne leur donne aucune solution de rechange. J'espère les convaincre. Les enfants des écoles auraient dû visiter l'exposition soi-disant futuriste de Cannes : ils n'auraient pas été heurtés, ils en auraient discuté et lorsque serait venu pour eux le pouvoir de décision, ils n'auraient pas eu les complexes et les préjugés de leurs parents⁹⁶⁰ ».

[6.1-2] Chanéac développe un argumentaire similaire dans un documentaire tourné quelques mois après les *Rencontres de Cannes* intitulé *Oratorio, Claude Nicolas Ledoux ou la ville idéale*⁹⁶¹. Le tournage a lieu à la Saline Royale d'Arc-et-Senans, qui prépare sa transformation en *Centre de réflexion sur le futur* sous l'impulsion de Serge Antoine⁹⁶². Dans des

958 TOUSSAINT, Pierre, « La ville du futur », *La Maison de Marie-Claire*, n° 28, juin 1969, pp. 64-97.

959 En guise de récompense, le magazine offre à Chanéac un voyage à Chandigarh et Auroville « plus précisément une mission, car [il] devra raconter à son retour ce qu'il aura ressenti aussi bien en tant qu'homme qu'en tant que professionnel » dans ses colonnes. TOUSSAINT, Pierre, « La ville du futur », *La Maison de Marie-Claire*, n° 28, juin 1969, pp. 64-97, p. 64.

960 *Ibid.*, p. 67.

961 SANGLA, Raoul, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*, 21.11.1969, 79 min., ORTF, Archives INA.

962 Voir à ce propos CHENEVEZ, Alain, « La Saline royale d'Arc-et-Senans : un patrimoine sans mémoire » in *Les Monuments sont habités*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

notes préparatoires, Chanéac pressent l'enjeu de s'approprier le canal de diffusion de la télévision pour exprimer et expliquer sa vision urbaine et architecturale au plus grand nombre. Il écrit :

« Le dialogue avec l'individu doit être très direct. Puisqu'aujourd'hui grâce à la TELE j'ai l'immense privilège d'entamer ce dialogue, je vais y aller carrément⁹⁶³ ».

Le concepteur est sous l'influence de ses lectures récentes des travaux⁹⁶⁴ du philosophe canadien Marshall Mc Luhan. Plusieurs notes, croquis montrent qu'il s'interroge de façon très poussée sur la manière de diffuser son « message » aux « individus », en évitant toute déformation. Le médium de l'ère nouvelle, la télévision, doit être mis au service de son propos. Il se sent investi d'une mission : celle de montrer, d'expliquer, de transmettre la solution qu'il a élaborée – et qui lui semble la meilleure – afin qu'elle puisse être acceptée socialement et donc mise en œuvre. Mais il s'agit aussi d'ouvrir le dialogue, et de permettre aux futurs habitants de s'exprimer, symétriquement, sur les projets proposés par les architectes. Dans les éléments de langage qu'il prépare pour le tournage, Chanéac envisage de s'adresser directement aux téléspectateurs. Il écrit :

« Individu, mon frère, tu as perdu le sens inné de la beauté que possédait tes ancêtres qui ont construit les villages de France.[...] Conclusion il faut que tu discutes avec ceux qui croient comprendre leur époque pour leur dire toi aussi franchement ce que tu penses de leur recherches⁹⁶⁵ ».

963 Brouillon non daté, Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

964 McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Mame, Paris, 1967, 345 p. [É.O. 1962]; McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, prolongements technologiques de l'homme*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, 392 p. [É.O. 1964]

965 Brouillon non daté, Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

Notons que Raoul Sangla⁹⁶⁶, réalisateur de *l'Oratorio*, partage le même idéal : faire de la télévision un outil de dialogue et de démocratisation du débat public. Ces faits exposés, soulignons que l'objet audiovisuel expérimental⁹⁶⁷ qu'il produit peut être analysé comme une forme de synthèse des débats de la première semaine des *Rencontres* de Cannes, restés relativement confidentiels, à destination d'un public de téléspectateurs plus large. En contrepoint de la présentation de Chanéac, l'architecte Fernand Pouillon, le sociologue Henri Lefebvre, et l'ingénieur et philosophe Abraham Moles livrent face caméra, dans de longs monologues, leurs considérations sur la condition urbaine et leurs conceptions de la ville idéale. *L'Oratorio* s'ouvre sur la silhouette émaciée de Fernand Pouillon. Ce bâtisseur est de la génération qui précède celle de Chanéac : celle des reconSTRUCTEURS dont les travaux ont façonné la France de l'après-guerre et qui croit en la puissance de la pensée créatrice de l'architecte pour rebâtir un monde nouveau. Mais devant la caméra du réalisateur, sa foi semble ébranlée. En 1968, un an avant l'enregistrement de cette émission, il s'interrogeait dans ses mémoires :

« Pourquoi, à l'ère atomique, alors que l'on découvre les espaces intersidéraux, n'est-il plus possible de créer de la beauté pour tous ? Pourquoi, de l'Antiquité au XIX^e siècle, l'harmonie était-elle partout, malgré l'absence des machines et de la démocratie ? Pourquoi, à l'époque du socialisme, de l'abondance, nous contrain-t-on à vivre dans des cités livides, des rues-casernes ?⁹⁶⁸ ».

Louant la prouesse de Claude-Nicolas Ledoux – auquel il semble s'identifier⁹⁶⁹ – Fernand Pouillon regrette qu'il n'y ait plus d'homme de l'art capable de produire un projet de l'ampleur de la Saline Royale. Il rend dans son monologue un vibrant hommage à « l'œuvre éternelle de Ledoux, qui est la pensée de rendre meilleurs les hommes, grâce à l'architecture⁹⁷⁰ ». Dans la séquence suivante, Henri Lefebvre choisit de se lancer dans une diatribe depuis le pallier des escaliers monumentaux de la maison du directeur de la Saline, surplombant la caméra de Raoul Sangla. Prenant le contrepied de Pouillon, il dénonce le caractère répressif de cette architecture qui ne serait selon lui qu'une mise en scène de la domination royale. Dans cette démonstration de force matérialisée par l'architecture de Ledoux, les ouvriers de la Saline, principaux usagers et habitants du lieu, lui semblent avoir été oubliés par le pouvoir planificateur. Lefebvre constate, grave : « qu'est-ce qu'habiter ? [...] Il est possible que nous commençons seulement à réfléchir à cette question⁹⁷¹ ». À travers la Saline Royale, c'est l'urbanisme tel qu'il se pense et se réalise sous ses yeux que Lefebvre critique. Un urbanisme technocratique, dans lequel la prise de décision est le fait d'un pouvoir centralisé, et dont les habitants sont totalement exclus. Il résume ainsi la thèse défendue dans le *Droit à la Ville*⁹⁷², qui a largement alimenté les débats de Mai 68. Lefebvre est une référence revendiquée par ceux qui contestent le concours de Cannes, comme par les étudiants situationnistes qui avaient interrompu la conférence d'Abraham Moles au Musée des Arts Décoratifs. Or, dans *l'Oratorio* de Sangla, ce dernier succède à Henri Lefebvre pour exposer

966 Raoul Sangla (1930-2021) est journaliste, scénariste et réalisateur indépendant. Au début de sa carrière, il réalise de nombreuses émissions de variétés (*Discorama*, *Bienvenue chez Guy Béart...*) qui lui servent de laboratoire pour proposer un travail plus expérimental. Militant communiste, influencé par les Situationnistes, il dénonce le « spectacle » télévisuel et prône une mise en scène minimaliste, qui laisse apparaître la technique. Il souhaite proposer des programmes populaires de qualité, et tente d'inventer une télévision de proximité qui pourrait être un outil d'échanges et de débats entre citoyens. Voir à ce sujet : PSENNY, Daniel, « Raoul Sangla, figure historique de la télévision, est mort », *Le Monde*, 7 juin 2021.

967 La forme du document alterne entre les monologues improvisés des spécialistes, des vues aériennes du site, des extraits de spectacles de cirque (un montreur et son ours apparaissent à l'écran) et les chorégraphies d'une troupe de danseurs contemporains sur une musique psychédélique de Michel Magne. Il se conclut par un échange direct, non coupé, entre Henri Lefebvre et Abraham Moles. Voir le compte-rendu du tournage : LOISEAU, Jean-Claude, « Télévision. Oratorio pour une ville idéale », *L'Express*, n° 941, 21-27 juillet 1969, p.46-47.

968 POUILLON, Fernand, *Mémoires d'un architecte*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, 481 p., p.264.

969 Les cinquante minutes du monologue improvisé de Fernand Pouillon contiennent de nombreuses allusions qui corroborent cette hypothèse. Pouillon affirme notamment : « Ledoux connu la haine, les cris, l'hostilité dans la rue. Accusé d'avoir dilapidé l'argent, il fut jeté en prison. Mais quand il mourut, il n'avait que quelques écus en poche. Ce n'était pas un fripon... ». Le parallèle est évident entre l'injustice faite à Ledoux, qu'il dénonce, et celle dont il se présente lui-même comme la victime. Accusé de malversations financières et condamné à de la prison ferme en 1961 dans le cadre de l'affaire « Point du Jour », Pouillon est radié de l'Ordre des architectes français. Après une courte cavale, il purge une partie de sa peine. À sa sortie, il reprend son activité en France, avant de développer son activité en Algérie à partir de 1966. Il ne sera gracié par la présidence française qu'en 1971 puis réintégré à l'Ordre des architectes en 1978. Ainsi, au moment du tournage de *l'Oratorio*, il est un « paria » mondain : il se saisit de la tribune offerte pour laver son honneur, dans le prolongement de l'opération de promotion autour de ses mémoires écrites en détention et tout juste publiées.

970 SANGLA, Raoul, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*, 21.11.1969, 79 min., ORTF, Archives INA.

971 SANGLA, Raoul, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*, 21.11.1969, 79 min., ORTF, Archives INA.

972 LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1968, 164 p.

sa thèse sur les « coquilles de l'homme⁹⁷³ ». Au contraire de Fernand Pouillon qui considère la fabrication de la ville et l'habitat d'abord comme un phénomène spatial, Abraham Moles comme Henri Lefebvre s'attachent à sa dimension sociale. Ils privilégient une approche par l'habitant pour interroger les processus de construction des espaces. Toutefois, leurs démarches sont diamétralement opposées – et c'est bien là l'origine de la discorde. Abraham Moles considère l'individu isolément, quand Henri Lefebvre le considère toujours dans la société. La différence de positionnement schématisée ici reflète une polarisation du champ sociologique dans le tournant des années soixante⁹⁷⁴ entre « individualisme méthodologique⁹⁷⁵ » d'une part et sociologie holistique d'autre part⁹⁷⁶. Soulignons que, si cette dernière se fait bientôt prépondérante dans les milieux intellectuels français, la posture adoptée par Chanéac, Hausermann et Costy – et la majorité des membres du GIAP – relève d'avantage du premier.

Toutefois, dans l'*Oratorio*, la pensée de Chanéac s'exprime de façon ambivalente. Son intervention porte en elle une contradiction très nette, parfaitement insoluble. Citant presque mot pour mot du *Manifeste pour une architecture insurrectionnelle*⁹⁷⁷ qui prônait la réappropriation directe de leur cadre de vie par les habitants, il affirme :

« Moi je propose la stratégie suivante, si ça ne marche pas autrement. Moi je propose que tous les chercheurs donnent aux individus les moyens de faire une architecture insurrectionnelle. Moi quand je vois une ZUP, j'ai envie de donner aux gens la possibilité d'accrocher à cette ZUP des cellules parasites, comme des sortes de champignons parasites, de poser sur les pelouses, de poser sur les terrasses des chambres d'amis, des salles de réunion comme ils en ont envie. C'est-à-dire que l'architecture soit à

l'image de la vie : on fait des espaces au fur et à mesure où on en a besoin, et quand l'appartement est trop petit, on l'augmente [...] C'est la révolution par les formes, moi je ne crois pas à la révolution par les idées. La politique traditionnelle je ne crois pas que ce soit une bonne méthode. [...] Les gens n'ont pas le pouvoir. Ils font confiance, ils s'imaginent qu'on s'occupe d'eux. Moi j'ai vu des émissions de télévision, des émissions de radio qui laissaient entendre, j'ai lu des articles dans lesquels on nous laissait entendre qu'on s'occupait de nous, qu'il y avait des chercheurs qui étaient en train de nous faire la ville de demain. C'est faux ! Il y a des chercheurs isolés qui essayent de concevoir la ville de demain parce qu'ils ne peuvent pas le garder en eux-mêmes, ils sont obligés de l'exprimer, mais il n'y a pas de centre de recherche. Et d'ailleurs, la notion de centre de recherche je vous en ai parlé tout à l'heure, je n'y crois pas tellement. [...] Je crois que l'architecture future sera faite non plus par un cercle d'initiés, mais par tous les monde : ce sera un concours d'idées ouvert à tous, et on fera appel aux spécialistes pour la réalisation. Mais je crois qu'il faut court-circuiter les spécialistes dans la conception⁹⁷⁸ ».

Paradoxalement, cette diatribe est immédiatement suivie de sa présentation du modèle urbain, la *Ville Cratère*, qu'il a imaginé dans ses moindres détails, seul, à sa table à dessins. Cette dissonance cognitive flagrante s'explique sans doute par le fait que Chanéac ne se considère pas comme un « spécialiste » comme les autres, mettant en avant tantôt sa sensibilité d'artiste autodidacte, tantôt son pragmatisme technique de constructeur – insistant toujours sur le fait qu'il n'est pas issu du sérail, qu'il travaille hors de Paris. Il souhaite cultiver une forme de proximité avec les personnes pour qui il construit. Pour résoudre cette contradiction et redonner du pouvoir aux habitants dans le système total qu'il a imaginé, il en est réduit à proposer le « parasitage » de sa propre structure. Mais, dès lors qu'elle est prévue et encadrée, cette idée qu'il prononçait avec une ferveur révolutionnaire dans le *Manifeste de l'architecture insurrectionnelle*⁹⁷⁹ perd toute sa force idéologique. L'ajout d'une cellule devient une « option » dans un système dont la flexibilité et l'évolutivité est, de fait, limitée.

973 Nous renvoyons le lecteur à la Partie 2 – Chapitre 4 – C., ainsi qu'en annexes : MOLES, Abraham, « Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine », Conférence au Musée des Arts Décoratifs, 23.02.1967. B. Recriptions – B.8.

974 Le phénomène est décrit dans l'ouvrage : DELAS, Jean-Pierre, MILLY, Bruno, *Histoire des pensées sociologiques*, Collection U, Armand Colin, Paris, 2015, 542 p.

975 Le plus éminent représentant de cette pensée est Raymond Boudon. Il la développe notamment dans l'ouvrage *L'Analyse mathématique des faits sociaux*, paru en 1967.

976 Delas et Milly notent qu'« en insistant sur le rôle des acteurs, l'individualisme méthodologique entend éviter les écueils déterministes, "sociologistes", auxquels conduisent les théories holistes », *op. cit.*, p. 408.

977 CHANÉAC, *Manifeste de l'Architecture insurrectionnelle*, Académie Royale de Bruxelles, 4 mai 1968.

978 SANGLA, Raoul, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*, 21.11.1969, 79 min., ORTF, Archives INA.

979 CHANÉAC, *Manifeste de l'Architecture insurrectionnelle*, Académie Royale de Bruxelles, 4 mai 1968.

B. *Construire, Habiter, Organiser ? :* les manuels libertaires de Pascal Hausermann et Claude Costy

De son côté, Pascal Hausermann oppose clairement sa recherche d'« individualisme » à une forme de « collectivisme » imposée selon lui par l'époque et la puissance publique, puissance ennemie qu'il désigne invariablement par le même terme, souvent débuté par une majuscule dans ses écrits : l'Administration. Il exprime une forme de « phobie d'état⁹⁸⁰ » que théoriserait Michel Foucault à la fin des années 1970, et qu'il présente comme le dénominateur commun des libéralismes. Pascal Hausermann affirme peu à peu une conception de l'architecture et de l'urbanisme libertaire⁹⁸¹ : la liberté individuelle est érigée en valeur fondamentale dans son système. L'organisation de la communauté doit être le résultat de la coopération auto-gérée entre individus responsables, et non d'une intervention de l'État. Il partage cette position avec Claude Costy – encore qu'elle semble avoir une approche plus nuancée. Ensemble, ils entendent replacer l'« individu » au centre – l'architecte ne jouant plus qu'un rôle de fournisseur de solutions et de conseils. Pour cela, il faut que l'« individu » dispose d'un niveau d'informations suffisant, afin de pouvoir faire ses choix (de vie et de consommation) en conscience. À l'issue de la première semaine de Rencontres de Cannes, le couple décide ainsi d'explicitier sa conception de l'architecture et de l'urbanisme au travers de trois albums intitulés *Construire*⁹⁸², *Habiter*⁹⁸³,

*Organiser*⁹⁸⁴. Ces trois albums⁹⁸⁵, qui auraient été écrits en 1969⁹⁸⁶, expliquent leur posture et leur parti-pris sous la forme de petites histoires illustrées, extrêmement pédagogiques. Les deux premiers albums paraissent aux éditions belges SOCOREMA, qui diffusent la revue *Neuf*, en 1973. Le dernier fascicule est imprimé deux ans plus tard en 500 exemplaires, de façon plus artisanale et plus confidentielle, par *Annecy Jazz Action*⁹⁸⁷. Il est difficile de ne pas voir dans ces trois documents l'influence du travail de Yona Friedman, qui s'emploie à rendre accessible à tous sa pensée, par le biais de ses « manuels d'auto-planification⁹⁸⁸ » ainsi que les désigne Michel Ragon. Le critique identifie dans cette catégorie cinq ouvrages : un manuel « d'auto-planification architecturale », *C'est mon manuel, car je veux savoir construire ma maison*⁹⁸⁹, un manuel d'« auto-planification sociologique », *Comment vivre entre les autres*

980 FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1976-1979*, Seuil, 2004, 355 p., p.77.

981 Cette posture, dont Pascal Hausermann ne déviara jamais, lui vaut d'être qualifié d'« anarchiste de droite » par le documentariste Julien Donada. (Propos tenus lors d'une projection-débat au cinéma Juliet Berto, à l'issue de la journée d'études « 1960-1970 : Retour vers le futur de l'architecture », organisée au sein du laboratoire MHA de l'ENSA Grenoble le 20 juin 2022).

982 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Construire*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

983 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Habiter*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

984 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Organiser ?* Annecy Jazz Action, Annecy, 1975.

985 Il semblerait que Pascal Hausermann ait écrit seul, en 1975, un dernier album intitulé « Exister ». Nous n'avons pas assez d'informations sur ce document pour le traiter correctement.

986 Selon l'indication que formule Pascal Hausermann dans une notice autobiographique non datée. Archives Pascal Hausermann, Frac Centre.

987 Annecy Jazz Action (aJa) est une association créée en 1967, amie du couple Hausermann-Costy qui dessinera pour elle plusieurs projets de salle de spectacle. L'association est productrice de feuillets très influencés par la *free press*. À la fin de l'album, une mention précise : « À quelques heures de la disparition définitive d'Annecy Jazz Action... Ce petit bouquin a été édité par amitié et aJamitié pour Claude et Pascal Hausermann qui, depuis six ans, nous ont permis d'inventer les aménagements du premier local de l'aJa, puis ont étudié successivement quatre projets originaux de lieux musicaux dont aucun n'a été retenu par la Municipalité d'Annecy... En attendant qu'un jour, l'intelligence soit au pouvoir... elle s'organise... » in HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Organiser ?* Annecy Jazz Action, Annecy, 1975, p.115.

988 RAGON, Michel, *Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Tome 3 : Prospective et Futurologie*, Casterman, Paris, 1978, 438 p., p.371.

989 FRIEDMAN, Yona, *C'est mon manuel, car je veux savoir construire ma maison*, Brochure ronéotypée, sans date de publication.

sans être le chef et sans être esclave ?⁹⁹⁰, un manuel d'« auto-planification urbaine », *Votre ville est à vous, sachez la planifier*⁹⁹¹ et un manuel d'« auto-planification de l'environnement », *Comment habiter la terre ?*⁹⁹².

Les titres sont particulièrement explicites quant à leur projet de fournir des solutions, ou du moins des outils de pensée, au lecteur-habitant. Dans ces cinq publications, le dessin prend le pas sur le texte. Cette pratique devient une marque de fabrique de Yona Friedman, qui traduira par exemple en planches dessinées son ouvrage *Pour l'architecture scientifique*⁹⁹³ en 1975. Sur la quatrième de couverture de *Comment vivre entre les autres sans être le chef et sans être esclave ?*⁹⁹⁴, l'éditeur vante un auteur « célèbre par ses brochures qui, jusqu'à présent, étaient inédites en France⁹⁹⁵ » avant d'expliquer :

« Pour faire passer plus facilement sa propre communication, Yona Friedman a mis au point un système personnel. Il y a deux parties dans ses livres : dans la première, des dessins sont accompagnés d'explications élémentaires. Dans la deuxième, il approfondit sa réflexion⁹⁹⁶. ».

Si le procédé diffère, le même état d'esprit préside à la parution de la série fabriquée par le couple Hausermann-Costy : les trois albums se donnent à lire comme des « manuels » qui visent à proposer des outils de pensée et à faire adhérer le plus grand nombre à leur propos – qui reprennent les « outils » que les architectes ont présenté à Cannes. Des textes et des dessins extrêmement simples, plus figuratifs et moins schématiques que ceux de Yona Friedman, leur permettent de diffuser une

pensée de l'architecture et de la société extrêmement précise. Chaque album se compose d'une première de couverture noire où apparaissent en orange le titre, les nom des auteurs et une illustration : un paysage urbain futuriste composé de pyramides habitées et de véhicules volants pour *Construire* ; une vue resserrée sur [6.3] des cellules d'habitation ellipsoïdes habitées pour *Habiter* ; un petit personnage aux lunettes [6.4] rondes évoquant la silhouette de Le Corbusier sur un motif de fond produit par une imbrication de silhouettes anonymes pour *Organiser ?* [6.5] La quatrième de couverture lui répond systématiquement : celle du premier album montre un édifice dont la forme de soucoupe évoque le Palais des Sports de Saint-Nazaire⁹⁹⁷, alors en construction ; celle du deuxième présente la vue intérieure d'une cellule occupée par deux personnes assises autour d'un foyer, et les silhouettes reconnaissables de Pascal Hausermann et Claude Costy se tenant par la main ornent la dernière. L'intérieur des albums se compose de textes relativement courts tapuscrits, et de nombreuses illustrations au trait naïf et minimaliste, bien loin des canons du dessin d'architecture. Il permet néanmoins de reconnaître le style et le trait d'Hausermann : nous supposons qu'il prend en charge l'illustration, et que Claude Costy est mobilisée par la rédaction du texte et la mise en forme. Les deux premiers albums comptent 70 pages, contre 115 pour le dernier, qui aussi se détache de la série par son ton particulièrement vindicatif – quand les deux premiers se posent en démonstrations quasi scientifiques – et par l'intégration de photographies photocopiées.

Le premier album, *Construire*⁹⁹⁸, s'interroge [6.6-7] d'abord sur les raisons qui poussent l'homme à bâtir. Pascal Hausermann et Claude Costy expliquent que « son instinct de conservation le pousse à s'entourer d'une enveloppe qu'il voudra « solide, confortable et belle⁹⁹⁹ ». La référence à la célèbre triade vitruvienne « firmitas, utilitas, venustas » est évidente, bien que le terme « utilitas » (utilité, commodité) soit remplacé par la notion de confort. Les architectes la définissent plus loin comme le fait de « satisfaire au plaisir des sens¹⁰⁰⁰ », interprétation

990 FRIEDMAN, Yona, *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave ?*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1974. En 2016, l'ouvrage est réédité aux éditions de l'Éclat, sous un titre légèrement différent : *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave ?* Dans la préface de cette réédition, Friedman considère son ouvrage comme la « version "bande dessinée" » du texte *Utopies réalisables*.

991 FRIEDMAN, Yona, *Votre ville est à vous, sachez la planifier*, Conseil de l'Europe, 1975.

992 Ce livre a été publié pour la première fois en 1976, en version bilingue français-anglais, à l'occasion de la Première Conférence Internationale sur l'Habitat Humain de Vancouver. FRIEDMAN, Yona, *Comment habiter la terre – How to settle on earth*, ministère de la qualité de la vie, Paris, 1976.

993 FRIEDMAN, Yona, *Pour l'architecture scientifique*, Paris, Belfond, 1971, 212 p.

994 FRIEDMAN, Yona, *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave ?*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1974.

995 *Ibid.*, quatrième de couverture.

996 *Id.*

997 L'édifice est l'œuvre des architectes Louis Longuet, René Rivière, Roger Vissuzaine, Gustave Joly et des ingénieurs René Sarger, Jean-Pierre Batellier. Il est construit entre 1963 et 1970.

998 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Construire*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

999 *Ibid.*, p.2.

1000 *Id.*

symptomatique de l'hédonisme qui règne à la fin des années 1960. Ils précisent :

« Le but de ce livre est d'apporter une bonne connaissance du programme et une bonne compréhension des matériaux, outils indispensables à la réussite de l'enveloppe¹⁰⁰¹ ».

En guise de « programme », les architectes énumèrent les besoins de l'homme, qui nécessitent selon eux des « enveloppes » spécialisées. Ils en mentionnent huit : le confort, le sommeil, manger, l'hygiène, la détente, la vie sociale, l'occupation (différente du travail), le stockage. Après cette énumération sommaire, ils font l'inventaire des matériaux utilisables pour construire l'« enveloppe », qu'ils classent selon leurs propriétés mécaniques en trois catégories (matériaux résistants à la compression, à la traction, ou aux deux). Ils illustrent ensuite, à l'aide de nombreux exemples redessinés, les mises en œuvre qu'ils considèrent comme optimales du point de vue des propriétés mécaniques des matériaux, ainsi que des contre-exemples. L'album est ainsi illustré par une grande quantité de croquis d'édifices que les architectes n'identifient jamais formellement : certains sont malgré tout clairement reconnaissables (citation), d'autres semblent être les produits d'une hybridation entre des édifices existants et l'imaginaire des architectes (suggestion), les derniers enfin, ceux qui représentent des architectures vernaculaires ou les contre-exemples, sont anonymisés (évocation). Un travail d'identification de ce corpus singulier nous a permis de recenser certains des projets architecturaux qui constituent vraisemblablement le socle de références partagé par Pascal Hausermann et Claude Costy¹⁰⁰².

Pour la pierre, la brique et le bois, les croquis représentent principalement des architectures vernaculaires (igloo, bories, fermes...) ou religieuses (la basilique Saint-Sophie – nettement identifiable –, un temple qui pourrait être l'Héphaïsteion d'Athènes, une cathédrale gothique) qui permettent notamment aux architectes d'expliquer les principes statiques d'une coupole, d'une voûte, d'une ferme, ou d'une poutre triangulée par des schémas simples. Pour ce qui concerne les autres matériaux, les archi-

tectes mobilisent un tout autre corpus, plus récent. Parmi les projets qu'ils retiennent comme les plus intéressants dans la manière dont ils mettent en œuvre le métal, nous reconnaissons ceux de l'ingénieur allemand Frei Otto (son Pavillon pour la République Fédérale d'Allemagne lors de l'exposition universelle de Montréal en 1967 a marqué les esprits) et de Buckminster Fuller, ainsi que des exemples d'utilisation de structures tridimensionnelles anonymes. Pour le béton armé, il nous semble que Claude Costy et Pascal Hausermann citent clairement le *Marché de Royan* (livré en 1955 par les architectes Louis Simon André Morisseau, associés aux ingénieurs français René Sarger et Bernard Lafaille) à la silhouette caractéristique, et mobilisent plusieurs exemples des paraboloïdes hyperboliques et de coques auto-portantes non identifiables, qui évoquent pêle-mêle l'*Usine Sicli* conçue entre 1966 et 1970 par l'architecte Constantin Hilberer et de l'ingénieur Heinz Isler¹⁰⁰³ et les travaux des ingénieurs Roger Taillibert, Nicolas Esquillan, Felix Candela, Pier Luigi Nervi, Dante Bini... le dernier exemple de la forme la mieux adaptée au voile mince de béton armé n'est autre que l'ellipsoïde caractéristique que Pascal Hausermann dessine depuis Grilly. À la page suivante, les dessins d'une maison individuelle, d'un immeuble de logement collectif, et d'un « squelette » poteaux-dalle béton aux lignes orthogonales représentent selon Pascal Hausermann et Claude Costy les « formes moins bien adaptées [comprendre : que les ellipsoïdes, voiles et coques montrées précédemment] au béton armé¹⁰⁰⁴ ». On peut lire dans ces trois esquisses la dénonciation du dévoiement des principes de l'architecture moderne, appliqués massivement sans être remis en question depuis leur théorisation par l'avant-garde des années 1920. L'attaque n'est évidemment pas faite à Le Corbusier – si cela avait été l'intention, il eût été facile de représenter la *Villa Savoie*, la *Cité Radieuse*, et la *Maison Domino*, immédiatement identifiables – mais à ses « suiveurs » qui ont employé le même vocabulaire avec moins de talent et dont les œuvres sont restées anonymes. Les formes architectoniques considérées par le couple d'architectes comme les plus intelligentes pour mettre en œuvre le polyester armé sont naturellement les coques

1001

Id.

1002 Ce travail a été facilité par la consultation de l'ouvrage : AMOUROUX, Dominique, CRETTOLE, Marco, MONNET, Jean-Pierre, *Guide d'architecture contemporaine en France*, Édition *L'Architecture d'aujourd'hui*/Technic-union, Deuxième édition revue et complétée, 1974, 413 p. [É.O. 1972].

1003 Aujourd'hui, le *Pavillon Sicli* abrite la maison de l'architecture de Genève.

1004 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Construire*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973, p. 54.

et demi-coques, représentées par une iconique *Bulle Six Coques* de l'architecte Jean-Benjamin Maneval; mais aussi les « voiles » dont la représentation évoque fortement les *Polycorolles* de l'ingénieur Yves Chaperot. Pascal Hausermann et Claude Costy dessinent également des éléments évoquant leurs propres recherches, à la fois sur les coques mais aussi sur les verrannes enduites de polyester. Enfin, dans une dernière section, ils présentent plus succinctement les emplois des tissus, considérés comme des matériaux prometteurs, mis en œuvre sous la forme toiles tendues ou triangulées (les images évoquent encore le travail de Frei Otto), mais aussi gonflées (on pense aux recherches d'Aérolande) ou soufflées (rappelant les premiers travaux médiatisés d'Hans Walter Müller et de Haus Rucker Co). Leur état des lieux terminé, Pascal Hausermann et Claude Costy précisent :

« Nous avons vu que les matériaux, tout en nous laissant libres de concevoir n'importe quelle forme sortie de notre imagination, demandent, quand même, un temps de réflexion en vue de leur bonne utilisation¹⁰⁰⁵».

Pour les architectes, cette « bonne utilisation » est définie par la géométrie. Dans les pages suivantes, ils comparent les surfaces et les volumes d'une sphère, d'un cube et d'une pyramide. La démonstration est simple : à volume égal, la surface minimale est obtenue par la sphère. Elle est donc plus économe en matériau de construction – et en énergie, car elle est plus compacte : il faut tendre vers ce modèle géométrique pour créer une « enveloppe » économique et rationnelle. L'explication, formulée au moyen de termes et d'images très simples, aboutit à une conclusion qui se veut sans appel : la meilleure mise en œuvre des bétons armés et des matières plastiques composites – celle qui tire le mieux partie de leur résistance à la traction et à la compression – est celle que défendent Pascal Hausermann et Claude Costy. Ils pensent avoir atteint une vérité constructive pour ce qui concerne ces matériaux. Ils concluent la démonstration de ce premier album par une phrase qui résume parfaitement leur pensée avant tout constructive de l'architecture :

« Là où les matériaux employés travaillent le plus judicieusement, la forme est belle¹⁰⁰⁶ ».

Dans le deuxième livret, intitulé *Habiter*¹⁰⁰⁷, Pascal Hausermann et Claude Costy explorent les formes de la ville et de l'habitat de l'avenir. Ils présentent ce document comme « un essai de vision dans le futur », considérant que « les matériaux nouveaux [...] imposent des formes et des structures nouvelles qui ne sont pas désagréables, mais auxquelles il faudra s'adapter¹⁰⁰⁸ ». « La technique et l'industrie [...] » disent-ils, « permettent déjà de répondre aux nouveaux besoins de l'homme en matière d'habitation. Mais, de son côté, ce dernier doit faire un effort psychologique pour oublier les formes d'antan¹⁰⁰⁹ ». Ils rejoignent ici l'argumentaire de Chanéac, qui regrette que ses contemporains « refusent leur époque¹⁰¹⁰ » ou « y entrent à reculons¹⁰¹¹ ». Leur entreprise de publication vise précisément à accompagner cette transition, en proposant des explications à la portée de tous. La démonstration de Pascal Hausermann et Claude Costy s'articule cette fois-ci en deux temps : « Habiter aujourd'hui » et « Habiter demain ». La seconde partie de l'ouvrage est construite en réponse à la première, présentant point par point des solutions innovantes à chacun des problèmes préalablement exposés. Chacune des deux parties sont donc développées suivant la même arborescence. Leurs premières sections sont consacrées l'habitat (« habitation individuelle », « agglomération d'habitation », « habitations multifamiliale », « l'intérieur de l'habitation ») ; les deuxièmes concernent les bâtiments communautaires, les troisièmes s'intéressent aux circulations (« transports en général », « transports en commun ») ; les dernières aux villes (« implantations », « agrandissement », « circulation », « personnalité »). Les illustrations mobilisées n'ont pas tout à fait le même statut : s'il s'agit toujours de dessins de Pascal Hausermann, elles sont purement illustratives dans la première partie, et clairement démonstratives dans la seconde. D'ailleurs,

1006 *Ibid.*, p. 69.

1007 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Habiter*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973.

1008 *Ibid.*, p. 3.

1009 *Id.*

1010 Cf. l'intervention de Chanéac dans : SANGLA, Raoul, *Oratorio, Claude-Nicolas Ledoux ou la ville idéale*, 21.11.1969, 79 min., ORTF, Archives INA.

1011 *Id.*

1005 *Ibid.*, p. 65.

le couple cite cette fois-ci en conclusion les auteurs des projets qu'ils convoquent : sans surprise, il s'agit de leurs confrères du GIAP André Biro et Jean-Jacques Fernier, Chanéac, Yona Friedman, Paul Maymont, et Walter Jonas. S'ajoute à ces figures amies celle de Jean-Benjamin Maneval¹⁰¹². En dehors de ces emprunts, ils mobilisent surtout des images issues de leurs recherches.

La rhétorique employée par le couple d'architectes est simple mais efficace. Passons rapidement sur les constats qu'ils posent, et qui peuvent-être résumés ainsi : les principes constructifs de l'habitat n'ont pas évolué à la mesure des progrès technologiques ; les doctrines de l'hygiénisme et du zoning ont détruit la rue et les liens sociaux qui pouvaient s'y tisser ; les « bâtiments communautaires » sont en avance sur l'habitation, parce que leurs programmes spécifiques favorisent l'expérimentation de nouvelles techniques ; les moyens de déplacements traditionnels sont inadaptés à la ville et les infrastructures qu'ils engendrent sont contraignantes et onéreuses ; l'accroissement des villes, inévitable, fait l'objet de nombreuses réflexions (villes nouvelles, ville satellite) et leur densification amènent des problèmes de circulations inédits. Ces constats sont sensiblement les mêmes que ceux qui ouvraient *Où vivrons-nous demain ?* en 1963, et semblent désormais communément admis par les architectes – mais, ne l'oublions pas, ce texte s'adresse aux non-initiés. Le dernier postulat qui clôt cette première partie est en revanche plus singulier. Les architectes expliquent :

« Indépendamment de son implantation, de son étendue, de sa vocation (industrielle, agricole, commerciale) de son système circulatoire, une ville se distingue également par le système politique qui la régit. Une ville peut avoir une personnalité totalitaire ou démocratique, ou de toutes les nuances séparant ces deux extrêmes. Dans les villes à personnalité totalitaire (régime royaliste, dictatorial, etc.) une prépondérance nette est donnée aux bâtiments publics, aux routes, etc. au détriment des habitations particulières.[...] L'État est propriétaire et use de son pouvoir d'expropriation. Dans les villes à personnalité démocratique, le terrain est morcelé en petites propriétés, plus ou

moins organisées. L'individu est propriétaire et puissant. L'urbanisme devient plus anarchique mais aussi plus humain. Les bâtiments publics se fondent avec les habitations¹⁰¹³».

Il est bien clair que la préférence du couple Hausermann-Costy va à la « ville à personnalité démocratique ». Pour résumer leur exposé et ouvrir la deuxième partie de l'album, les architectes écrivent :

« La description qui précède, de notre environnement actuel, laisse à penser que si les techniques ont fait un pas de géant à l'échelon industriel et que si la population urbaine est engagée dans une évolution explosive, le résultat construit est encore apparenté, pour ne pas dire calqué, sur l'aspect que nos ancêtres ont connu. Les villes sont plus grandes, les bâtiments plus hauts, mais la manière de les habiter comme la façon de les construire n'a pas, ou très peu, changé. En essayant de faire la synthèse de la vie et des techniques d'aujourd'hui, il est déjà possible d'extrapoler afin de voir une nouvelle manière de construire et de s'organiser qui prendront le pas sur notre société actuelle¹⁰¹⁴ ».

Dans cette nouvelle partie, les architectes adoptent donc un ton prédictif, catégorique, et déroulent un argumentaire qui présente leurs propositions concernant l'architecture et l'habitat comme l'aboutissement logique et rationnel de recherches scientifiques. En ce qui concerne les habitations individuelles, ils notent :

« Le prix du travail manuel devient bien trop cher pour permettre de continuer à construire selon une technique née avant l'invention de la première machine. La construction des habitations individuelles va donc passer par des chaînes de production industrielle. Ce fait va transformer non seulement leur prix et leur matériau constitutif, mais également leur forme. La réalisation industrielle des habitations déterminera le besoin de les transporter sur place. Le matériau choisi devra donc être léger et résistant. Dans la gamme actuellement connue, les seuls répondants à cet impératif sont chers. La forme devra donc être étudiée au plus près afin d'économiser coût, poids et encombrement. Les coques minces répondent,

1012 La retranscription approximative de son nom le transforme en « Malval ». Mais il ne fait aucun doute que sa *Bulle six coques* est représentée une nouvelle fois dans le corpus mobilisé par Pascal Hausermann et Claude Costy.

1013 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Habiter*, Éditions SOCOREMA, Bruxelles, 1973, p.33.

1014 *Ibid.*, p.34.

dans l'état de nos connaissances, le mieux à ce problème¹⁰¹⁵ ».

Naturellement, ils imaginent la mise en œuvre de ces « maisons industrialisées » dans un « village tridimensionnel », dont la forme et l'aspect pourront varier. Mais ils sont formels sur les données chiffrées :

« Pour qu'un quartier vive, il faut une quantité de cinq à vingt mille habitants, représentant un volume rationnel montant à plus de cinq cents mètres¹⁰¹⁶ ».

Ils se gardent bien de préciser d'où proviennent les chiffres qu'ils avancent. Ils précisent que le village tridimensionnel permet de concilier à la fois la vie privée et la vie communautaire. Ils avancent également que, grâce à la diversité des formes prêtes-à-habiter que ce système sera en mesure de proposer et des possibilités de les combiner, il n'y aucun risque d'uniformisation des logements. Les choix seront désormais dictés uniquement par le goût et les besoins des habitants, et non plus liées aux contingences du climat, que l'emploi des matériaux nouveaux et les progrès techniques permettront d'ignorer. La section sur l'organisation de l'intérieur des habitations est particulièrement intéressante, en ce qu'elle permet de comprendre leur cheminement de pensée, depuis la conception des *Pavillons Types* (1961) jusqu'aux propositions du *Balcon de Belledonne* (1966) ou de la *Maison Gaudet* (1967). En effet, les architectes expliquent que l'idée de la subdivision d'un volume unique par des cloisonnements intérieurs est obsolète, et que l'habitation doit désormais se composer de différents volumes indépendants, affectés chacun à une fonction précise. Dans leur logique, les pièces ne doivent plus être polyvalente, mais parfaitement spécialisées, et intégrer l'ensemble des équipements et mobilier qui leur permettent de réaliser leurs fonctions. Ainsi, l'habitation sera générée par l'assemblage de modèles de cellules agréées, que les habitants pourront installer instantanément au terme d'une négociation de gré à gré avec leurs voisins, sans demande administrative d'aucune sorte. Le fantasme des architectes s'exprime ici pleinement. Les seules installations faisant l'objet de permis seront les structures porteuses, et les bâtiments communautaires. Ceux-là

se diviseront en deux catégories : ceux qui se prêteront à une réduction en petits éléments identiques, et pourront donc être industrialisés, et ceux conserveront un statut d'*unicum*. Tout à réflexion, les architectes précisent que la circulation des hommes et des marchandises sera profondément modifiée. Ils défendent des moyens de transports individuels volants, qui répondront selon eux à la « volonté innée de liberté » des individus, imaginent des systèmes de circulation continus pour les marchandises (via des pipelines et des réseaux intégrés à la structure urbaine) et envisagent tout à la fois monorail, tapis roulant, escaliers mécaniques et appareils à décollage vertical pour ce qui concerne les transports publics. L'objectif de la manœuvre est de supprimer les infrastructures de transport lourdes, pour ne pas gêner la reconfiguration de la ville sur elle-même. Les architectes expliquent que les villages tridimensionnels s'installent à proximité immédiate des noyaux urbains anciens. Ils expliquent que l'activité se déplacera naturellement vers les nouveaux quartiers, et que la ville ancienne deviendra « zone musée », consacrée aux fonctions culturelles et aux loisirs. Ils affirment, non sans malice :

« On verra donc bientôt un temps où les quartiers HLM, réparés avec soin par le Ministère des Beaux-Arts, seront devenus des centres culturels et touristiques¹⁰¹⁷ ».

Toutefois, il ne s'agit pas pour les architectes d'acter la mort des centres anciens. Ils considèrent qu'au contraire, l'avènement programmé d'une société des loisirs permettra le développement d'une importante activité culturelle et touristique dans ces lieux. Soulignons que Pascal Hausermann, soutenu par Claude Costy, formule exactement le même argumentaire dans un reportage diffusé le 3 mars 1969 à la Radiotélévision Suisse¹⁰¹⁸. La constance avec laquelle ils formulent et reformulent leur vision d'un urbanisme autogéré et démocratique à grand renfort de technologie, est frappante.

Le dernier opus, *Organiser*¹⁰¹⁹, rompt avec [6.10-11] les précédents par son ton particulièrement contestataire – et par l'inclusion de photogra-

1015 *Ibid.*, p.36.

1016 *Ibid.*, p.40.

1017 *Ibid.*, p.60.

1018 Voir la retranscription de ce document en annexes : F. Archives audio-visuelles – F.1 Télévision.

1019 HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Organiser ?* Ancey Jazz Action, Ancey, 1975.

phies polycopiées. Il s'ouvre par une série de questions, la plupart rhétoriques, qui interrogent pêle-mêle l'organisation sociale, des loisirs, du travail, de l'éducation, du commerce, etc., auxquels succèdent des constats, particulièrement sévères, sur une société aliénante qui déposséderait les individus de leur liberté. Puis les architectes précisent :

« Ces quelques réflexions touchant toutes au problème de l'organisation urbaine, nous amènent à essayer de chercher une réponse. Quelle sera la forme de cette réponse ? Sera-t-elle trouvée à travers la construction ? À travers l'habitat ? À travers l'espace urbain ? Non. La réponse doit essayer d'englober tout le système. [...] c'est donc une synthèse qu'il faut essayer de construire¹⁰²⁰ ».

La tentative de « synthèse » opérée par Pascal Hausermann et Claude Costy prend la forme d'un fanzine libertaire, dont les circonvolutions sont au service d'une seule thèse : il faut chercher, par tous les moyens, à permettre un transfert de responsabilités de la « société » vers les individus dans tous les domaines de la vie (éducation, travail, loisirs, consommation, environnement bâti, politique). La « responsabilisation » des individus, l'exercice total de leur liberté sans entrave, résoudrait, selon les architectes, la plupart des problématiques exposées dans leur introduction, en permettant des échanges plus égalitaires et une forme d'auto-gestion. Ils en appellent donc à une nouvelle organisation politique. En forme de conclusion, ils constatent l'évolution exponentielle des progrès techniques, et se demandent s'ils seront mis au service d'un avenir radieux ou de l'autodestruction de l'espèce humaine. Par cette fin ouverte – qui ne distingue pas le scénario de rupture du scénario tendanciel – les architectes se montrent lucides : la révolution ne pourra pas se faire uniquement par la proposition d'une architecture et d'un urbanisme nouveaux.

Dans ces trois albums, Pascal Hausermann et Claude Costy livrent librement leurs considérations, partant de la question des modes constructifs pour aborder la création d'une société nouvelle. Cette étonnante série éditoriale témoigne de leur conception libertaire – reflet d'une époque – et de la manière ils explorent de nouveaux moyens graphiques pour sensibiliser le public à leur cause. La

publication des albums, légèrement différée, en font des objets déjà décalés au moment de leur diffusion : le premier choc pétrolier est là, et la mégastructure fait bientôt partie d'un « récent passé¹⁰²¹ ».

Soulignons, pour conclure, que les trois titres choisis pour ces trois albums *Construire, Habiter, Organiser ?*, font un écho lointain au titre de la célèbre conférence du philosophe allemand Martin Heidegger intitulée « Bâtir, habiter, penser » et prononcée en 1951 à Darmstadt. La coïncidence est totalement fortuite, mais la lecture de ces documents permet d'affirmer que le couple pourrait faire sien la définition de l'« habiter » que Céline Bonicco-Donato prête au philosophe : « réaliser sa condition humaine et pas seulement [...] subsister¹⁰²² ».

1021 BANHAM, Reyner, *Megastructure. Urban Future of a recent Past*, Monacelli Press, 2022, 230 p. [É.O.1976].

1022 Voir BONICCO-DONATO, Céline, *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*, Paris, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, A+U, 2019, 205 p. Selon Céline Bonicco-Donato, le propos de Heidegger n'est redécouvert par les architectes qu'au milieu des années 1970 par le truchement de l'enseignant et critique Kenneth Frampton, qui s'en servira pour conceptualiser l'idée de « régionalisme critique ». Cf. Kenneth, Frampton, « On reading Heidegger », *Oppositions*, Institute of Architecture and Urban Studies, 1975, pp. 1-4.

Chapitre 7

De Cannes à Paris,
la « recentralisation »
du débat ?

A. Les « recherches pour une ville nouvelle » exposées au Musée des Arts Décoratifs

L'exposition des projets lauréats du Grand Prix est présentée au Musée des Arts Décoratifs à Paris, du 12 juin au 29 juillet, par le biais de François Mathey qui en est alors le directeur. Le journaliste Guy Porte, qui chronique les Rencontres de Cannes pour *Construction et Humanisme*, explique dans le portrait flatteur qu'il consacre au conservateur :

« François Mathey croit en effet beaucoup à l'impact de l'exposition. Il a décidé de la transporter intégralement sous la forme qu'elle revêt à Cannes – les treize maquettes sélectionnées et les bureaux promotionnels de l'industrie – dans une salle du musée des Arts décoratifs. [...] Ce projet n'est pas sans relation avec la création prochaine d'un Centre d'Esthétique Industrielle dans sa maison¹⁰²³ ».

La France accuse en effet un léger retard sur le sujet par rapport à ses voisins européens. Le journaliste Jacques Michel souligne que « la France est l'un des derniers pays industriels à instituer un tel centre¹⁰²⁴ ». Caroll Maréchal explique :

« En 1968, Olivier Guichard, ministre de l'Industrie, nomme un chargé de mission de l'Esthétique industrielle en la personne de Robert Catherine, inspecteur général à l'Industrie. Ce dernier propose la mise en place d'un Conseil national de l'esthétique industrielle, « organe consultatif placé auprès du ministre de l'Industrie, pour connaître et délibérer des grandes options d'une politique de "l'esthétique industrielle". L'un des groupes de travail se concentre sur la création d'un Centre de Design¹⁰²⁵ ».

1023 PORTE, Guy, « François Mathey, un conservateur peu conservateur », *Construction et Humanisme. Première semaine de rencontres internationales de Cannes*, n°1, 10 mars 1969. MRAGO. MX0008/16, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

1024 MICHEL, Jacques, « Qu'est-ce que le design? », *Le Monde*, 30 novembre 1969.

1025 MARECHAL, Caroll, « Le Centre de création industrielle, de sa création à son annihilation (1968-1992). Retour sur les aventures d'un lieu singulier », 31 mars 2021, in Geel, Catherine (dir.), *Le centre de création industrielle et les expositions*, *Problemata*, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

Ce premier projet prend une autre tournure sous l'impulsion d'Eugène Claudius-Petit, président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, qui entend développer en son sein ce Centre d'Esthétique Industrielle. Cet organe, qui prendra finalement le nom de Centre de Création Industrielle (CCI), sera dirigé François Mathey et François Barré, son adjoint au Musée des Arts Décoratifs. La tenue de l'exposition *Recherches pour une ville nouvelle* précède de quelques mois l'inauguration officielle de l'espace de 300 m² attribué au CCI sur deux niveaux au Pavillon de Marsan, à la fin du mois d'octobre 1969¹⁰²⁶.

L'intérêt de François Mathey pour les sujets développés à Cannes est révélateur de sa posture iconoclaste¹⁰²⁷. Pour lui, « l'art n'est peut-être que tout ce qui contribue à l'animation plastique d'une espace extérieur ou intérieur¹⁰²⁸ » : il entend valoriser au CCI tous les domaines de la création contemporaine, de l'art à l'architecture, en passant par le cinéma, la photographie, la bande-dessinée... Ce « conservateur peu conservateur¹⁰²⁹ » considère que les Français sont « foncièrement réactionnaires : le Français a la nostalgie de l'Ancien Régime. Il a peur du nouveau, de l'aventure, de l'incertain. [...] Nous sommes en retard sur beaucoup d'autres pays, l'Amérique surtout, bien plus ouverts que nous à tout ce qui est nouveau¹⁰³⁰ ».

L'initiative de François Mathey pour prolonger à Paris l'esprit d'émulation des Rencontres Cannoises se déroule donc avant que le CCI

1026 Elle sera marquée par l'ouverture d'une exposition fondatrice intitulée « Qu'est-ce que le design? » Pavillon de Marsan, Centre de création industrielle, 24 octobre au 31 décembre 1969.

1027 GILARDET, Brigitte, *Reinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Les Presses du Réel, Dijon, 2014, 552 p.

1028 PORTE, Guy, « François Mathey, un conservateur peu conservateur », *Construction et Humanisme. Première semaine de rencontres internationales de Cannes*, n°1, 10 mars 1969. MRAGO. MX0008/16, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

1029 *Ibid.*

1030 « Entretien avec François Mathey », *Plaisir de France*, avril 1968.

ne dispose d'une réelle existence et de moyens officiels, ce qui ne facilite pas les choses. Dans une lettre, Jacques Bétourné indique aux lauréats :

« Nous sommes aujourd'hui aussi pauvres que le musée des Arts Décoratifs, et nous avons besoin de la bonne volonté de chacun pour nous aider à monter cette exposition, d'autant que nos moyens ne nous permettent pas d'offrir le déplacement à ceux qui habitent la province ou l'étranger¹⁰³¹ ».

De fait, l'exposition se déroule comme prévu dans les murs du musée, et apporte un rayonnement important aux travaux exposés. Les articles de la presse généraliste sont relativement enthousiastes, sinon intrigués¹⁰³². Dans un article intitulé « Industrie et Utopie¹⁰³³ », paru dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, l'architecte Bernard Hamburger est bien moins conciliant. Il amalgame les propositions présentées par Construction et Humanisme à celles des Métabolistes japonais et d'Archigram dans un même mouvement, qu'il considère comme l'ultime dégénérescence des mêmes principes qui avaient présidé à la réalisation des grands ensembles auxquels elles entendent apporter un remède. Il affirme que ces projets répètent les mêmes erreurs en entretenant un rapport abstrait au territoire dans lesquels ils s'implantent, la croyance que la densité ne peut s'atteindre que par la recherche de la grande hauteur, empêchant toute réversibilité ou toute évolutivité, réduisant l'habitat à une cellule, devenue capsule, et produite en un nombre infini d'exemplaires. Promoteur de l'industrialisation ouverte, Bernard Hamburger exhorte les architectes à ne pas figer leur réflexion dans des modèles urbains réductibles à des figures formelles (villes-ponts, villes en X, villes cratères...) mais à considérer les ensemble d'habitations comme des « complexes organiques », et les habitations non pas comme des cellules, modules équipés ou figés, mais comme le résultat d'une combinatoire d'éléments et de composants simples, qui permettent une infinie variété de possibilité. Bernard Hamburger explique :

« La caractéristique fondamentale de l'habitat évolué est justement d'être indéterminée et de constituer le support de la liberté des occupants¹⁰³⁴ ».

Cette analyse, quoi que sévère, est intéressante en ce qu'elle formule parfaitement les limites de l'exercice mental auquel se confrontent déjà Chanéac, Hausermann et Costy.

La présentation de l'exposition s'accompagne, comme à Cannes, d'une série de débats. Elle doit ensuite itinérer à Rome (octobre 1969), Namur (octobre 1969), Grenoble (novembre 1969), Helsinki (novembre 1969), Vienne (février 1970)¹⁰³⁵. *Construction et Humanisme* confie à Chanéac le soin, étant donné sa proximité géographique, de coordonner la venue de l'exposition en lien avec la mairie¹⁰³⁶ et l'université permanente d'architecture et d'urbanisme de Rhône-Alpes. Le savoyard s'acquitte de la tâche avec une grande application.

À l'issue de cette première manifestation, l'association Construction et Humanisme se transforme en Association du Grand Prix International d'Architecture et d'Urbanisme, puis en Association pour la promotion de l'urbanisme et de l'architecture. Cette association regroupe le jury et les lauréats, dont Chanéac. La manœuvre sert à exiger une adhésion, qui permet une levée de fonds pour poursuivre l'organisation des Rencontres et doter une Fondation pour l'aide à la recherche architecturale et urbaine, présidée par Robert Le Ricolais.

1031 Lettre de Jacques Bétourné à Chanéac, 2 juin 1969. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1032 MICHEL, Jacques, « L'imagination en liberté pour une ville nouvelle », *Le Monde*, 10 juillet 1969.

1033 HAMBURGER, Bernard, « Industrie et Utopie », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°148, février-mars 1970, p.13.

1034 *Id.*

1035 Lettre de Jacques Bétourné à Chanéac, 10 septembre 1969. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1036 *Id.*

B. Les éditions 1970 et 1971 des « Rencontres » : quand le débat se déplace aux Halles

Comme ils l'avaient annoncé, les organisateurs des *Rencontres* reconduisent l'évènement en 1970, dans une configuration très proche : la durée et le format restent identiques, le jury varie légèrement. L'architecte et urbaniste québécois Michel Lincourt, le président du Club Méditerranée Gérard Blitz, et deux fonctionnaires du secrétariat d'État de la Jeunesse, du Loisirs et des Sports, Jean Maheu et Jean-Baptiste Grosborne, grossissent les rangs d'une équipe déjà conséquente. Cette deuxième édition est à nouveau placée sous le haut patronage du ministère chargé du Plan et de l'Aménagement du territoire, du ministère de l'Équipement et du Logement auxquels s'ajoutent le ministère pour le développement industriel et scientifique, le ministère des Affaires culturelles, et le secrétariat d'état à la jeunesse et au sport¹⁰³⁷. Ce renforcement, sensible, de la présence officielle de l'État n'est pas particulièrement apprécié par tous ses participants, dont certains craignent une « récupération » de l'émulation cannoise. Pascal Hausermann se souviendra bien plus tard :

« Le souvenir de l'année précédente, les discussions à son sujet, la présence de politiciens et de fonctionnaires de haut vol, tout cela tend à créer une atmosphère électrique. Les orateurs sont interrompus. Les questions commencent avant la fin des discours. Certains politiciens sont, même, hués. Les soirées organisées par *Construction Humanisme* n'arrivent pas à calmer les esprits. De petits groupes se forment pour discuter avec véhémence. Les conciliabules durent jusque tard dans la nuit. On sent l'exaspération monter dans l'esprit des autorités¹⁰³⁸. »

Cette deuxième semaine de Rencontres associe toujours un concours international d'architecture et d'urbanisme à des moments d'échanges

et de discussions. Mais ces derniers s'articulent désormais autour d'exposés, proposés par différents experts invités : ils deviennent des temps présentations de projets plutôt que des débats librement administrés par les participants, qui, aussi brouillons qu'ils furent, avaient été très appréciés l'année précédente. Le québécois Michel Lincourt, cette fois-ci invité à participer au jury, chronique toujours cette deuxième édition. Son récit¹⁰³⁹ est particulièrement utile pour dresser la liste des participants et le programme des débats¹⁰⁴⁰ de cette nouvelle semaine cannoise (cf. *Tableau ci-contre*).

Les candidatures à cette nouvelle édition du concours sont plus nombreuses. Après une première délibération du jury, Pascal et Claude Hausermann-Costy sont à nouveau admis à concourir, avec treize autres équipes. Ils prolongent leur réflexion précédente sur les « outils » de création d'une ville nouvelle, et proposent une série de quatorze planches dessinées qui reprennent très largement les principes, l'argumentaire et même certains dessins déjà utilisés dans la conception de deux manuels *Construire* et *Habiter*. Certains viennent aussi de paraître dans le numéro 23 de la revue *Neuf*, en janvier 1970. Ils commencent leur démonstration en justifiant le principe même de la réalisation d'une ville nouvelle au moyen de nombreux graphiques, qui se donnent pour caution scientifique de leur raisonnement. Les courbes exponentielles de « l'évolution technique » et de « l'évolution démographique » sont mises en regard de la coupe schématique d'une ville par un système de correspondance, qui incite à lire chaque tissu urbain (ville médiévale, ville du XVIII^e siècle, ville actuelle...) comme étant le produit du progrès technique et de la croissance démographique conjugués. Pour la période de l'an 2000, la ville prend la forme des méga-

1037 *Construction et Humanisme. Deuxième semaine de rencontres internationales de Cannes, Spécial Cannes 70*, n° 8, 15 janvier 1970. Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1038 HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 65.

1039 LINCOURT, Michel, « Rencontres internationales d'Urbanisme », *Architecture + Concept*, volume 25, n° 284, Mai 1970, Éditions Southam Limitée, Montréal, 42 p., pp. 28-33.

1040 Voir annexes : D. Programmes des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme – D.2.

structures pyramidales, empruntées à Paul Maymont. Le bas de la planche représente trois autres données : l'« évolution du temps de travail », l'« évolution de la consommation privée », et la répartition du budget public consacré à l'« investissement urbain ». En mettant en lien ces trois données, les architectes défendent l'idée que le temps libre apporté par la mécanisation du travail va permettre aux hommes d'accéder « à la connaissance et au travail de l'esprit », et permettra d'abaisser les dépenses liées à la construction, qu'ils considèrent comme trop importante. Dans la planche suivante, ils s'attachent à ancrer leur proposition sur un territoire bien réel, présenté comme un cas d'étude. Le croisement des « ressources statiques¹⁰⁴¹ » (ressources naturelles disponibles, contraintes géographiques, zones de fort peuplement et de tourisme) et des « ressources dynamiques¹⁰⁴² » (flux touristiques, flux démographiques et flux de la main d'œuvre) les

conduit à isoler la vallée du Rhône comme un secteur particulièrement dynamique, propice pour expérimenter leurs propositions architecturales en grande nature. Ils annoncent : « la perspective d'une réalisation et de son intégration immédiate ne peut se concevoir que dans un tel contexte d'expansion¹⁰⁴³ ». Sur la planche suivante, ils exposent leur logique d'implantation urbaine, en situant sur une cartographie une « zone de fixation industrielle¹⁰⁴⁴ » au niveau de la ville de Valence. Deux types d'emplacements sont choisis : le premier pour le développement d'une ville composée d'un socle industriel surmonté d'une zone habitable, au plus près des flux de circulation. Le second, plus en retrait de la vallée du Rhône, sur les hauteurs, « en zone encore non développée¹⁰⁴⁵ », est consacré à l'installation de résidences secondaires de loisirs. La planche cinq présente des graphiques qui comparent la situation de la région parisienne et du « désert français¹⁰⁴⁶ » en

Liste des concurrents et des projets présentés lors de la deuxième semaine de *Rencontres de Cannes**

Nom du projet	Membres de l'équipe	Pays
Un modèle pour une structure urbaine	Walter Weber, Klaus Müller-Edenborn, Erhart Pfothner, Hans Zimmer	Allemagne
Système de construction de la Ville Méta	Richard Dietrich	Allemagne
Recherche pour une ville-structure : un sol vertical	Donatella Mazzoleni et Aldo Lorris Rossi	Italie
A Prototype New Settlement System	Etienne Dusart et Teun Koolhaas	Pays-Bas
La vie dans les espaces denses	Wilfrid Beck-Erland et Hans Lünz	Allemagne
Vers des sociétés adaptables	Michael Jerome	Angleterre
Essai pour un habitat pariétal	Bernard Trey	France
Recherches pour une ville nouvelle	Michel Léger	France
Plan pour Rio, Brésil	Hartmut Thimel	Allemagne
Îlot structurel	Philippe Panerai	France
Modèle mathématique d'urbanisme	Edward Ravnikar et Andrej Kmet	Yougoslavie
Zones culturelles comme éléments de rénovation urbaine	Hans Stegeman	Allemagne
Bagnolet-Toboggan	Miasto (Jan Karczewski, Michel Lefebvre, Wittold Zandfos)	France
Ville préfabriquée	Pascal Hausermann et Claude Costy	France

* Reconstitué d'après : LINCOURT, Michel, « Rencontres internationales d'Urbanisme », Architecture + Concept, volume 25, n°284, Mai 1970, Éditions Southam Limitée, Montréal, 42 p., pp.28-33.

1043 *Id.*

1044 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 10 202.

1045 *Id.*

1046 GRAVIER, Jean-François, *Paris et le désert français*, Paris, Flammarion, 1958, 314 p. [E.O.1947].

1041 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 11 202.

1042 *Id.*

termes de répartition des grandes opérations de logement, des résidences principales et secondaires, d'accroissement de population, et de dépenses liées aux infrastructures. Elle permet aux architectes des extrapolations rapides :

« L'évolution anormale du coût de la construction [...] l'évolution de la promotion, la demande de résidences secondaires, la demande en logements touristiques [...] met en évidence le besoin immédiat de L'INDUSTRIALISATION DU LOGEMENT. [...] L'évolution de la population urbaine, la part toujours plus importante du coût des réseaux urbains, la destination intellectuelle et commerciale des villes, l'évolution sociologique, mettent en évidence le besoin de CONDENSATION URBAINE¹⁰⁴⁷ ».

La planche suivante, particulièrement riche dans sa composition, présente ce que nous pourrions qualifier de skyline de l'évolution. Elle débute par la représentation de la silhouette de la « ville médiévale », et s'achève par la ville « Paul Maymont » : une immense structure spatiale pyramidale, qui doit apparaître entre 1970 et 2000. Entre ces deux extrémités, plusieurs édifices emblématiques : la *tour Eiffel*, qui caractérise la société industrielle ; le *Chrysler building*, qui symbolise la crise économique de 1929 ; la *Cité radieuse* de Le Corbusier qui représente les années 1950 et l'entrée dans une société de consommation. Le document superpose à ces silhouettes urbaines des indicateurs sous forme de courbes (démographie, densité moyenne des villes, vitesse moyenne possible en ville, densité moyenne des villes) et des phénomènes censés traduire l'évolution des groupes sociaux : d'abord organisés à l'échelle du village, puis de la famille à partir de 1850, puis du couple dès 1920, puis de l'individu en 1970, pour aller vers des « groupe d'affinités » permis par le modèle urbain que les architectes appellent de leur vœux. Notons qu'ils prévoient une « crise de la consommation » en 1975, caractérisée selon eux par le passage d'une société de consommation à une société des loisirs. L'argumentaire, complexe, permet de justifier une fois encore la seule « conception urbaine » qui leur semble valable. Les planches suivantes reviennent sur les modes de réalisation et les techniques constructives mais également sur les transformations des voies de circulation nécessaires pour parvenir au modèle urbain annoncé. La

onzième planche présente un scénario, en trois étapes, de l'implantation d'un centre touristique dense jusqu'à la réalisation de plusieurs quartiers d'habitation, sur le site identifié. La douzième présente de maladroits « essais d'extrapolation de la périodicité logarithmique de diverses courbes afin de sentir l'évolution éventuelle de notre société » sous la forme de grands graphiques, à travers lesquels les architectes entendent mettre en évidence l'avènement proche de la société des loisirs et du travail intellectuel. Enfin, pour les deux dernières planches, le couple Hausermann-Costy rompt avec le style relativement bavard qu'il avait adopté pour proposer deux grands dessins d'architecture qui se passent de commentaires. Les architectes choisissent de représenter « l'ambiance sociale urbaine » et « l'ambiance privée urbaine » de la ville qu'ils imaginent en adoptant le point de vue de l'un de ses habitants, dans deux grands dessins en noir et blanc. Le premier représente une scène de vie au pied de la structure tridimensionnelle, jonché de cellules d'habitations industrialisées en plastique et de cellules commerciales au milieu desquelles plusieurs habitants sont réunis à la table d'un café. Au-dessus d'eux, d'autres cellules prennent place dans la mégastucture, reliées entre elles par des passerelles. Le second dessin présente une vue depuis une terrasse, vraisemblablement privée ou communautaire, sur laquelle s'installe un bassin d'agrément. Les voisins partagent cet équipement de loisir, qui relie entre elles plusieurs cellules d'habitations. Au premier plan, l'un de ces cellules, largement ouverte vers le bassin, semble pouvoir se refermer totalement au moyen de mâchoires mobiles. Au second plan, on distingue un autre modèle de cellule. Enfin en arrière-plan, deux silhouettes de pyramides tridimensionnelles forment des masses indéterminées, à l'intérieur desquelles d'autres cellules, d'autres voisins et d'autres piscines peuvent s'implanter librement. Sur ces deux « scènes de la vie future¹⁰⁴⁸ », des véhicules volants individuels ponctuent le ciel. Ces deux images contredisent le récit aux allures de prophétie que les architectes développaient jusqu'à lors dans leur planche, évitant une vision surplombante et démiurgique de la ville pour en proposer des tableaux très simples voir naïfs. La démonstration du couple ne vaut pas

1047 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 09 202.

1048 L'expression est empruntée au titre d'un ouvrage de Jean-Louis Cohen qui traite de l'influence des images venues des États-Unis d'Amérique sur les architectes européens entre 1893 et 1960 ; qui l'avait lui-même emprunté à l'écrivain Georges Duhamel alertant en 1930 dans un roman sur le mode de vie des nord-américains qu'il pressent devoir s'imposer aux européens.

pour la finesse de l'analyse, qui reste simpliste et approximative. Toutefois, l'étude de cette séquence en quatorze planche nous montre que les architectes sont à la recherche de nouveaux types de représentations de l'architecture et de l'urbanisme, qui croisent les dimensions temporelles et spatiales, et permettent de dessiner des scénarios et des phasages. Les aspects de l'architecture comme de l'urbanisme qu'ils défendent sont présentés comme le résultat d'une équation complexe, croisant toutes les données d'un problème extrêmement complexe.

L'urbaniste Michel Lincourt rapporte ses impressions sur la proposition ainsi formulée :

« Seul le projet Hauserman [sic] s'appuie sur une réalité présente. La cellule de base du schéma des Hauserman [sic], qui est la maison-bulle, existe déjà. Les Hauserman ont construit un certain nombre de ces maisons et les ont vendues. Des hommes y habitent en ce moment. Ce passage du dessin à la réalité architecturale est toujours le plus difficile à franchir. Les Hauserman [sic] ont réussi cet exploit: de tous les concurrents, eux seuls ont le privilège d'affirmer que l'embryon de leur ville existe déjà. Cependant, ils doivent comprendre qu'une ville n'est pas une grappe de maisons-bulles. Ce processus de formation d'une ville n'est pas seulement addition; la nature même des phénomènes change avec la dimension: des escarmouches de voyous dans une petite ville deviennent de véritables guérillas lorsqu'elles se produisent à New-York. De même, ce n'est pas en dessinant une boutique formée de six bulles que l'on solutionnera le problème de l'alimentation et de l'approvisionnement d'une ville. Réel dans son unité de base, le projet Hauserman [sic] devient naïf dans son schéma urbanistique¹⁰⁴⁹ ».

De fait, le projet du couple ne sera pas vainqueur. Le « Nombre d'Or » est attribué au duo formé par les architectes italiens Donatella Mazzoleni et Aldo Llorris Rossi pour leur *Recherche pour une ville-structure : un sol vertical*. Si Pascal Hausermann voit d'un mauvais œil la récompense d'une « tour collectiviste¹⁰⁵⁰ », Chanéac établit au fil des

1049 LINCOURT, Michel, « Rencontres internationales d'Urbanisme », *Architecture + Concept*, volume 25, n° 284, Mai 1970, Éditions Southam Limitée, Montréal, 42 p., pp.28-33. Il mentionne « Patrick » Hausermann.

1050 HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 65.

discussions une certaine affinité avec l'équipe lauréate, qui l'invitera à donner plusieurs [7.8] conférences¹⁰⁵¹ à Rome, puis Naples.

Quelques semaines plus tard, les projets sélectionnés lors de la deuxième semaine de Rencontres font à nouveau l'objet d'une présentation à Paris. Les *Villes nouvelles et recherches pour une ville future*¹⁰⁵² sont exposées cette fois-ci aux Halles Baltard à partir du 27 avril 1970. François Mathey – étroitement associé à la première édition du concours de Cannes et organisateur de l'exposition au Musée des Arts Décoratifs – est sans nul doute associé à l'évènement. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du projet des Halles, Jean-Louis Violeau explique :

« Le CCI [...] par François Mathey et François Barré choisit [...] le Pavillon X des Halles pour exposer dans un lieu moins engoncé que ses salles du Pavillon de Marsan, dans l'aile de Louvre tout proche. Avant son transfert au Centre Pompidou, s'y succèdent au cœur de l'été 1970 *Paris construit*, exposition présentée par Ionel Schein, et *Jouer aux Halles*, tout un programme orchestré par le Group LUDIC et Niki de Saint-Phalle, avant *l'Espace collectif, ses signes et son mobilier*, revisités par Henri Ciriani, Antoine Grumbach, Denis Goldschmidt et Jean-Pierre Raynaud¹⁰⁵³ ».

L'exposition des projets lauréats de l'édition 1970, pilotée par *Construction et Humanisme*, trouve ainsi sa place dans un pavillon voisin de celui qu'occupe le CCI, comme dans une riche [7.9] programmation¹⁰⁵⁴ d'« urbanisme transitoire » avant l'heure. L'évènement participe de l'effervescence artistique qui règne alors en ces lieux, rendus disponibles¹⁰⁵⁵ par le déplacement du marché à Rungis en 1969 jusqu'à leur démo-

1051 « *Funzione e limiti dell'Utopia* » conférence donnée par Chanéac à l'Université de Rome puis Naples les 29 et 31 mars 1971 à l'invitation d'Aldo Llorris Rossi.

1052 Exposition *Villes nouvelles et recherches pour une ville future*, Halles Baltard, du 27 avril au 23 mai 1970.

1053 VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Halles, de la contre-culture aux cultures parallèles*, Paris, Éditions B2, 2018, 460 p., p. 316.

1054 Notons sur ce sujet le livre à paraître de Jean Zetlaoui : *Les Halles-Beaubourg, 1970-1971 : Urbanisation provisoire d'un quartier en suspens*, UP 6, Éditions de la Villette, Paris, 2023. Pascal Hausermann se souvient d'une projection du film de Stanley Kubrick "2001, l'Odyssée de l'espace", sorti en 1968. HAUSERMANN, Pascal, op.cit., p. 65.

1055 Certains pavillons sont proposés à la location, comme le Pavillon 8 loué par Construction et Humanisme.

lition en 1972¹⁰⁵⁶. *Construction et Humanisme* annonce ainsi, dans le journal publié à l'occasion de la deuxième semaine de rencontres :

« Une expérience exceptionnelle est en train de se dérouler aux Halles de Paris. Même si elle ne modifie pas l'avenir des Pavillons de Baltard, au moins aura-t-elle permis de montrer qu'il est possible d'organiser, au cœur d'une ville ; un large complexe d'information du grand public sur les problèmes de notre temps¹⁰⁵⁷ ».

L'exposition est ainsi animée par des débats et des discussions ouvertes, et France Culture consacre dix émissions radiophoniques à l'évènement, par le biais d'entretiens et de table-ronde, entre le 20 juin et le 29 août 1970¹⁰⁵⁸. Après la fin de cette première exposition, en mai 1970, *Construction et Humanisme* prolonge sa présence sur place. Jacques Bétourné informe Chanéac d'un nouveau projet de l'association :

« Dans le cadre de l'exposition *France 2000* organisée sous le Pavillon 8 des Halles de Baltard à Paris, nous présentons pendant les mois d'été des prototypes de cellules d'habitat contemporaines, ainsi que les prototypes de certains moyens de transport du futur (urba, aérotrain, etc...) Nous aurions vivement souhaité présenter ton prototype de cellule plastique¹⁰⁵⁹ ».

Le journal *Le Monde* annonce la manifestation dans ses colonnes en ces termes :

« *France 2000* sera le thème d'une exposition de " prospective " organisée avec l'aide de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR)¹⁰⁶⁰ à partir de la

fin du mois de février. Huit grandes régions françaises présenteront, sous le pavillon n° 8, chacune à tour de rôle leurs projets d'aménagement futur, ainsi que des réalisations concernant les techniques et les industries de pointe¹⁰⁶¹ ».

Nous n'avons pas réussi à déterminer si le prototype de Chanéac avait effectivement fait partie des projets montrés dans l'exposition *France 2000*. L'exposition semble devoir prendre une tournure plus modeste que celle qui était annoncée. Pascal Hausermann et Claude Costy auraient exposé à cette occasion trois cellules, initialement réalisées pour le stand du grutier Cadillon lors du salon *Expomat*¹⁰⁶² de 1969. Cette commande

— formulée par le biais d'Éric Epars, responsable du comptoir commercial d'outillage de Paris — leur permettait de tester une nouvelle technique constructive¹⁰⁶³ plus légère pour réaliser des cellules ellipsoïdales : une ossature métallique enveloppée d'un tissu de verranne¹⁰⁶⁴ enduit de résine polyester. Les cellules sont démontées, puis acheminées directement de l'aéroport du Bourget aux Halles. Les photographies de trois cellules montées sous le Pavillon 8, prises par Pascal Hausermann, resonnent avec celles, passées à la postérité, des installations proposées quelques mois plus tôt par le *Group Ludic*¹⁰⁶⁵.

Une troisième édition des *Rencontres*¹⁰⁶⁶ doit avoir lieu au même endroit, du 17 au 23 mai 1971. Dans une circulaire non datée¹⁰⁶⁷, Jacques Bétourné et Roger Ville se félicitent de l'ampleur prise par leur opération de promotion de

1061 « Le quartier des Halles reprend vie », *Le Monde*, 16 décembre 1969.

1062 *Expomat* est le nom donné au Salon international de la construction et des industries de second œuvre créée en 1958. Il se tient sur les terrains de l'aéroport de Paris-Le Bourget.

1063 Il s'agit d'une idée dont il avait déjà parlé à Pierre Joly, rapportée ainsi par le photographe : « N'évoquait-il pas tout dernièrement devant moi la possibilité d'apporter sur un terrain donné une certaine surface de voile qu'on modèlerait sur place, en fonction du site et des besoins, et dont on fixerait ensuite la forme par une projection à prise rapide ». JOLY, Pierre, « Architectures de sculpteurs », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 115, juin-juillet 1964, pp. 98-104, p. 100.

1064 La verranne est une fibre de verre discontinuée à brins de longueur variable, qui peut être tissée pour former une toile. Cette précision a été apportée par Robert Tosco à l'occasion d'un entretien réalisé le 10.07.2018 à Annecy.

1065 DONADA, Julien, *Groupe Ludic, l'imagination au pouvoir*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2019, 206 p.

1066 « III^e semaine de rencontres internationales construction et humanisme, 17 au 23 mai, Halles de Baltard, Paris 1^{er} » Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1067 Association pour la promotion de l'urbanisme et de l'architecture, lettre circulaire s.d. (circa avril 1971), Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1056 Le marché des Halles est déplacé à Rungis dès 1969 mais la démolition des pavillons ne s'achève qu'en 1972. Notons que, dans l'intervalle, le débat sur l'avenir du « ventre de Paris » mobilise et divise très fortement les architectes. En retrait de la scène parisienne, Chanéac, Hausermann et Costy ne prennent pas particulièrement position. Michel Ragon en revanche, s'exprime très clairement contre la destruction du Pavillon, à la grande surprise de ses contemporains. Il rejoint pour une fois la position conservatrice d'Yvan Christ, auquel il s'opposait régulièrement dans les colonnes de la revue *Arts*. Voir à ce sujet son intervention dans l'épisode « Histoire du Grand Paris » de l'émission *La Fabrique de l'Histoire*, France Culture, 27.09.2010.

1057 *Construction et Humanisme. Deuxième semaine de rencontres internationales de Cannes, Spécial Cannes 70*, n° 8, 15 janvier 1970. Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1058 *Construction et Humanisme*, « Calendrier des émissions France Culture consacrées à la deuxième semaine de rencontres internationales *Construction et Humanisme* », non daté. Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1059 Lettre de Jacques Bétourné à Chanéac, 15 mai 1970, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1060 Notons qu'un an plus tard, la DATAR, qui pilote l'exposition *France 2000*, publiée un Schéma général d'aménagement de la France intitulé « Une image de la France en l'an 2000, scénario de l'inacceptable », DATAR, La Documentation Française, 1971.

l'architecture et de l'urbanisme : ils affirment avoir reçu plus de 700 études, en provenance de 40 pays, et attendre plus de 2 500 participants (cf. *Tableau ci-dessous*).

Les *Rencontres* doivent cette fois-ci trouver leur place dans une programmation plus large. *Construction et Humanisme*¹⁰⁶⁸ prévoit en effet une « super-exposition Techniques de Pointe¹⁰⁶⁹ » dans le Pavillon X des Halles d'avril à juillet 1971. La revue *Neuf* annonce ainsi l'initiative :

« L'exposition est donc conçue comme une partie d'un centre urbain de demain. Le visiteur pourra ainsi, s'y promener, acheter, consommer, communiquer, se sentir environné par ce qu'il est déjà possible de créer, de construire. La réalisation d'une portion de ville amènera

les exposants à travailler en commun, chacun amenant ses techniques, dans le but de démontrer leur efficacité pratique dans un cadre prospectif¹⁰⁷⁰».

L'image qui illustre cet article est un croquis [7.14] d'intention, que nous identifions comme produit par Pascal Hausermann. Il représente une vue en élévation du pavillon des Halles, tout en transparence, à l'intérieur duquel prend place une mégastructure. Des cellules et des modules de formes courbes ou sphériques envahissent ainsi le vaste espace libre du pavillon, attirant un public nombreux, représenté sur le dessin par de petites silhouettes noires. L'ambiance figurée par ce dessin est celle d'un véritable parc d'attraction. En surimpression, les mots « restauration », « spectacles », « commerce »

Programme de la troisième semaine de *Rencontres de Cannes* du 17 au 22 mai 1971*

Date	Programme prévisionnel de la troisième semaine de rencontre de Cannes
17 mai	Ouverture du congrès Conférence-débat inaugurale L'architecture du temps disponible. Sociologie du loisir
18 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat Informatique et expérimentation. Les techniques de simulation. Prévision et contrôle de l'évolution.
19 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat Techniques évolutives. Structures spatiales. Combinatoire
20 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat Répondre aux fonctions de la cité. L'énergie unique ?
21 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat Matériaux de synthèse et de récupération
22 mai	Synthèse et débat sur les 16 projets présentés au Grand Prix 1971 Conférence-débat Protection de l'homme et de la nature. Degrés des responsabilités civiles, économiques, politiques Nuit du « Nombre d'Or » Proclamation des résultats du Grand Prix 1971 et de la sélection pour le Grand Prix 1972.

* Reconstitué d'après : « III^e semaine de Rencontres internationales construction et humanisme, du 17 au 23 mai, Halles de Baltard, Paris 1^{er} », Dossier « Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1068 «Troisième semaine de Rencontres Internationales Construction et Humanisme», *Neuf*, n°29, janvier 1971, p. 69.

1069 «Exposition : Les Techniques de pointe», *Neuf*, n°29, janvier 1971, p. 61.

1070 *Ibid.*

et « exposition » expriment le programme de la manifestation, qui doit permettre au grand public d'expérimenter en grandeur réelle les principes urbanistiques défendus par le couple Hausermann-Costy depuis le début des années 1960. Ils se voient naturellement confier la scénographie de cette exposition¹⁰⁷¹

- [7.13] dans deux plans datés de janvier 1971. Au rez-de-chaussée, des cloisons courbes composent avec la trame de poteaux structurels du pavillon pour générer des sous-espaces qui présentent les techniques de pointes dans différents domaines : énergie, travail, loisir, télécommunication, administration, santé, chimie, commerce, habitat de vacances, mobilier urbain, transport (pour ce qui concerne ce dernier thème, un emplacement est prévu pour accueillir une portion d'aérotrain circulant sur son monorail, un planeur, et un petit dirigeable). Certaines cloisons s'échappent du périmètre du pavillon pour aller chercher le visiteur, créant deux entrées latérales au lieu et place de l'entrée frontale habituelle. Une structure tridimensionnelle permet de créer un étage sur la moitié de la surface du pavillon, où sont exposées les sections relatives à l'alimentation, à l'éducation, au spectacle, et surtout, à l'habitation. Sur cette structure doivent en effet s'implanter une *JH70* et une *Cellule polyuréthane* conçue par les architectes Pascal Hausermann et Claude Costy eux-mêmes, mais aussi une *Maison Rondo* conçue par les frères suisses Angelo et Dante Casoni en 1966, une *Maison Futuro* conçue par le finlandais Matti Suuronen, et un exemplaire de la *Bulle six coques* de Jean-Benjamin Maneval. La
- [7.16] même année, ces trois habitations en matières plastiques sont présentées ensemble lors de l'*Internationale Kunststoffhausausstellung der Welt* (IKA) à Lüdenscheid, en Allemagne.

Si prometteuses qu'elles soient, les deux manifestations n'auront vraisemblablement jamais lieu, compromises par des déconvenues administratives menant à la faillite de l'association *Construction et Humanisme*¹⁰⁷². Mais leurs programmations témoignent de la manière dont Pascal Hausermann et Claude Costy s'engagent pour promouvoir leurs prototypes, et à travers cela leur vision de l'architecture et de l'urbanisme.

.....
1071 Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 211.

.....
1072 Pascal Hausermann travaille également à la reconstruction de leur locaux du 67, rue Saint-Honoré en décembre 1970 et janvier 1971. Fonds Pascal Hausermann, Frac Centre, N° d'inventaire : 997 04 211 et 997 05 211.

C.

La vision lyrique de Chanéac à l'épreuve du concours pour le plateau Beaubourg

Tout près des Halles s'ouvre un autre chantier : celui de l'aménagement du Plateau Beaubourg. Sans doute encouragé par la reconnaissance du prestigieux jury qui l'a primé à Cannes, Chanéac candidate au « Concours international pour la réalisation du centre Beaubourg¹⁰⁷³ » voulu par le président Georges Pompidou. Ce dernier explique le programme en ces termes :

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel (...) qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle, etc. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui du même coup seraient mis en contact avec les arts¹⁰⁷⁴ ».

Le concours, lancé officiellement en novembre 1970, est hors norme. Son programme rassemble le Musée National d'Art Moderne de Paris, le Centre d'Art Contemporain, l'IRCAM, le CCI, et une bibliothèque. François Mathey fait partie des personnalités consultées pour rédiger le rapport préalable sur lequel s'appuie l'élaboration définitive du programme. 681 projets sont présentés par des équipes du monde entier. Chanéac s'associe avec Pascal Häusermann et Claude Costy – ou, plus exactement leur emprunte leur signature d'architectes, requise pour participer. Il dessine,

[7.18] seul, un édifice à la géométrie particulièrement complexe composé de volumes courbes saturant l'esplanade, organisés autour d'un plan d'eau artificiel. Dans une note d'intention, il

décrit son projet dans un registre particulièrement lyrique :

« Un arc jaillissant et un arc enveloppant captent une partie de l'espace du Paris historique. Cet espace potentialisé est à l'échelle de Notre-Dame de Paris, dont la flèche dépasse encore de quelques mètres la clef de l'arc jaillissant. Le sol naturel se soulève doucement pour créer une colline artificielle d'une hauteur de onze mètres quarante. La colline dont le contenant principal est la bibliothèque, est creusée par un cratère d'une surface de deux-mille mètres carrés, au fond duquel luit un plan d'eau de huit-cents mètres carrés à vingt-cinq mètres en-dessous des bord du cratère et à moins quatorze mètres du sol naturel. Tout autour du cratère, cinq coupoles d'une hauteur maximum de dix mètres supportent la forme lovée du Grand Dauphin occupée par les musées dans sa plus grande partie. Au sud du plan d'eau surgit un volume ovoïde allongé, totalement vitré, de soixante-quinze mètres de hauteur qui contient la rampe hélicoïdale de l'accueil et qui supporte le restaurant panoramique. De l'accueil partent des passerelles-osselets qui expriment dans les espaces les nombreuses connections possibles.¹⁰⁷⁵ »

Dans ce passage, l'énumération des chiffres est particulièrement frappante. Peut-être parce que le gigantisme de la proposition est un parti pris. Notons que son créateur puise dans ses figures de prédilections pour composer le projet, et particulièrement dans les dispositifs étudiés pour la *Ville cratère* : le « cratère » et la « colline artificielle ». Les autres formes qui composent son étonnant imagier sont rattachées, comme à l'accoutumée, à des figures organiques (dauphin, osselet...). Son processus conceptuel repose sur « l'emploi réitéré de la

1073 Rapport du jury, Concours international pour la réalisation du centre Beaubourg, Établissement public du centre Beaubourg, 1972, 172 p.

1074 Déclarations de M. Georges Pompidou, président de la République sur l'art et l'architecture recueillies par le journal *Le Monde*, le 17 octobre 1972.

1075 Extrait de la note d'intention de Chanéac reprise dans ARTIAS, Lydia, *Chanéac, architecte*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne, 1976, n. p.

métaphore¹⁰⁷⁶ », comme le souligne Bénédicte Chaljub dans l'article qu'elle consacre à l'œuvre de Chanéac.

Ce dernier poursuit :

« Une option fondamentale a guidé la création des formes. L'espace architectural intérieur et surtout extérieur du centre est considéré comme un lieu capable de déclencher des expérimentations audio-visuelles. Il est conçu comme un gigantesque instrument permettant la mise en valeur ou la recherche d'expression nouvelle. Les grands arcs peuvent être utilisés comme les cintres d'un théâtre pour tendre ces câbles permettant soit la suspension d'œuvres spatiales, soit la couverture par vélum d'une partie des espaces extérieurs du centre. Un filet métallique accompagne le mouvement de l'arc jaillissant et de l'arc enveloppant pour créer non seulement une liaison visuelle plus douce avec le ciel, mais aussi pour servir de support à des écrans géants permettant des projections mouvantes et colorées. Une galerie de "Sub'art" munie de hublots d'observation, en dessous du niveau de la surface de l'eau, permettrait d'assister à diverses expérimentations d'œuvres flottantes ou subaquatiques. Dans le même ordre d'idées, un espace souterrain pourrait être créé dans le sol situé entre les parkings et le rocher pour la création d'un "spéléo-art"¹⁰⁷⁷. »

[3.24]

Dans ce paragraphe, particulièrement intéressant, Chanéac explique la manière dont il imagine opérer une fusion entre art et architecture pour fabriquer un environnement total. Il intègre dans sa proposition l'idée de « Sub'art » formulée¹⁰⁷⁸ et expérimentée¹⁰⁷⁹ avec son ami Jean-Claude Brès en 1966, qui consiste en l'immersion d'œuvres dans les profondeurs pour créer des parcours artistiques qui se découvrent lors d'excursions de plongée. Le « Sub'art » se décline, pour le projet de Beaubourg, en « Spéléo-Art ». Il s'agit de mettre le visiteur dans une multitude de « situations » inédites. Nous employons ici à dessein le terme situation au sens, possiblement naïf, où le phi-

losophe Abraham Moles l'entendait dans sa lettre à l'*Internationale Situationniste* lorsqu'il affirmait : « c'est dans l'axe de la technologie que nous devons rechercher des situations nouvelles¹⁰⁸⁰ ». Chanéac revendique totalement cette approche. Il explique :

« Cette architecture se veut palpitante, riche, et complexe, en opposition radicale avec une philosophie architecturale qui veut créer des volumes très neutres pour s'effacer devant les œuvres qu'elle abrite. Ici, l'architecture est considérée comme une des expressions les plus sûres de notre époque qui n'a encore pu que très rarement faire naître des œuvres puissantes, malgré ses moyens techniques fantastiques. La philosophie qui a inspiré ces formes est également en totale réaction contre celle qui accepte notre environnement tel qu'il est. Ces formes sont un acte de foi instinctifs qui se dégage des carcans de la pensée rationnelle pour être le plus proche possible de l'inconscient collectif¹⁰⁸¹. »

Le projet est représenté par de nombreuses [7.18-20] esquisses¹⁰⁸² avant de se stabiliser dans des

planches impressionnantes. L'édifice se com- [7.21]

pose donc d'un socle technique surmonté d'une colline artificielle creusée d'un cratère, au centre duquel se situe un lac. Sur certaines versions du projet, une fontaine monumentale composée d'un agglomérat de cellules sur lequel l'eau cascade anime le centre du cratère. Disposées autour de ce dernier, cinq sphères contiennent des espaces d'exposition temporaires, ouverts sur une esplanade de « manifestations et de rencontres¹⁰⁸³ ». Les sphères forment des piliers qui supportent le « grand dauphin¹⁰⁸⁴ », une coque qui décrit un arc de cercle et contient plusieurs étages de collections permanentes du musée. Deux arcs sculpturaux cernent l'édifice. Ils se font support d'accrochage d'œuvres monumentales.

1076 CHALJUB, Bénédicte, « Jean-Louis Chanéac, de la prospective au régionalisme », *AMC*, n° 218, octobre 2012, pp. 93-102, p. 96.

1077 Extrait de la note d'intention de Chanéac reprise dans ARTIAS, Lydia, *Chanéac, architecte*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne, 1976, n. p.

1078 Il envoie d'ailleurs le « Manifeste du Sub'art » à Michel Ragon le 20 octobre 1966. MRAGO.MX007/14, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Arts de Rennes.

1079 Une manifestation de « Sub'art » est organisée par Jean-Claude Brès le 22 octobre 1966, au lac du Bourget.

1080 Lettre d'Abraham Moles citée dans DEBORD, Guy, *Correspondance avec un cybernéticien*, Internationale situationniste, n° 9, août 1964, p. 44-48.

1081 Note d'intention du projet citée dans CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, op. cit., p. 106-107.

1082 Le Frac Centre recense « plus de 80 dessins ainsi que la maquette » du projet, auquel s'ajoute les esquisses conservées aux Archives départementales de la Savoie.

1083 Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 999 10 029.

1084 Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 163.

- [7.19] Sur l'une des esquisses¹⁰⁸⁵, un avion supersonique Concorde¹⁰⁸⁶ est suspendu au sommet de l'arc jaillissant : la technologie est élevée au rang d'art. Sa proposition sature le plateau Beaubourg : elle propose une expérience qui multiplie les stimulations sensorielles. Outre les impressionnantes planches conservées par le Frac Centre, Chanéac réalise une maquette de plâtre, dont la blancheur contraste avec la multitude de couleurs qu'il emploie pour ses croquis. Le projet se donne clairement à lire comme une sculpture. De fait, le parti pris par Chanéac est en décalage complet avec celui du jury – composé Gaëtan Picon, Emile Aillaud, Philip Johnson, Michel Laclotte, Oscar Niemeyer, Willem Sandberg, Herman Liebaers, Henri-Pierre Maillard, Sébastien Loste, Robert Regard – qui précise dans son rapport :

« Une cinquantaine de projets – c'est-à-dire une assez forte minorité – se caractérisaient par une recherche agressive de formes géométriques ou de sculptures provocantes visant au spectaculaire, au dramatique ou au majestueux. Si le jury a éliminé presque d'emblée – et toujours à l'unanimité – ces sphères et ces cubes, ces troncs coniques et ces cylindres, ces pyramides renversées ou non, ces formes ovoïdes géantes, bien que ces projets soient, dans l'ensemble, parfaitement constructibles, il n'a pas voulu marquer par là qu'il s'opposait absolument à tout édifice conçu comme une combinaison d'éléments géométriques simples : le choix de certains projets primés et même du projet lauréat le montre bien. Mais il a simplement estimé que, si la liberté des formes architecturales doit être encouragée, cette liberté ne peut être simplement formelle, qu'un monument qui n'aurait d'autre fonction que d'exprimer un geste architectural est vain, que l'emphase n'est pas l'éloquence, et que l'art pour l'art peut-être le contraire de l'art¹⁰⁸⁷ ».

De fait, tout oppose la réponse de Chanéac au projet lauréat de Richard Rogers, Renzo Piano, Gianfranco Franchini et Ove Arup, que le critique Reyner Banham considérera comme la transposition la plus aboutie du concept de mégastructure¹⁰⁸⁸. La critique est dure, et la

déception de Chanéac est d'autant plus grande que Jean Prouvé, le président de ce jury, faisait aussi partie de celui qui l'avait primé à Cannes. Il relèvera plus tard une citation consolatrice de Frank Lloyd Wright :

« Conseils à un jeune homme. Ne participez à aucun concours d'architecture, sauf lorsque vous êtes débutant. Aucun concours n'a jamais donné au monde quelque chose de bon. Le jury forme déjà en soi une moyenne. La première chose faite par un jury est de regarder tous les dessins et de jeter les meilleurs et les pires puisque, représentant la moyenne des architectes, il ne peut faire une moyenne que sur des projets moyens¹⁰⁸⁹ ».

Le critique d'art et d'architecture Michel Ragon défendra ardemment cette proposition vite écartée. Dans un article consacré aux résultats du concours, il décrit le projet de Chanéac comme une « architecture active [...] une architecture de participation, [qui] eut été autant un instrument culturel qu'un lieu culturel¹⁰⁹⁰ ». Il conclut :

« Comme on le voit, ce projet rompait délibérément avec la conception traditionnelle d'un musée-garage, au profit de celle d'un lieu culture destiné autant à susciter des créations nouvelles qu'à entreposer des créations classées par les historiens de l'art¹⁰⁹¹ ».

Avec quelques années de recul – et une certaine emphase –, Chanéac reviendra sur cet épisode en expliquant avoir senti, pour la première fois, l'existence d'une limite au-delà de laquelle l'architecture était désormais « interdite¹⁰⁹² ».

1085 Fonds Chanéac, Frac Centre, N° d'inventaire : 999 10 026.

1086 Le Concorde effectue son premier vol en mars 1969.

1087 Rapport du jury, Concours international pour la réalisation du centre Beaubourg, Établissement public du centre Beaubourg, 1972, 172 p., p. 25.

1088 BANHAM, Reyner, *Megastructure. Urban Future of a recent Past*, Monacelli Press, 2022, 230 p., pp. 217-220, Édition 2020 [É.O. 1976].

1089 WRIGHT, Frank Lloyd, *Modern Architecture* (1931) cité dans «Éléments de réflexion pour une pratique locale de l'architecture», tapuscrit s.d., Archives Privées Nelly Chanéac.

1090 RAGON, Michel, «Plateau Beaubourg : ou l'idée que les architectes se font d'un musée», *Chroniques de l'art vivant*, n°24, octobre 1971, pp.12-13.

1091 *Id.*

1092 Ce constat l'incitera à nommer ainsi son ouvrage : *Architecture interdite*.

Conclusion de la partie 3

Dans cette troisième partie, nous sommes revenue sur différentes stratégies de légitimation mises en œuvre par Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac dans un contexte de recomposition des jeux d'acteurs qui voit le rôle de l'architecte remis en question de toute part. La publicité procurée par le GIAP, couplée au fait qu'ils aient avancé très tôt des preuves significatives de la viabilité technique et économique de leurs conceptions rend légitime leur présence à la table des discussions avec les industriels et les ingénieurs. Mais ils semblent partagés entre la nécessité d'inventer des liens de collaborations¹⁰⁹³ pour créer l'architecture qu'ils appellent de leurs vœux, et le risque d'y perdre leur liberté d'invention. Ils souhaitent avant tout rester prescripteurs, inventeurs, créateurs. Lorsqu'ils participent aux *Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes*, ce n'est évidemment pas tant pour leur forum interprofessionnel qui regroupe de nombreux industriels de la construction – et qui est la raison d'être de la manifestation – que pour participer à un concours d'idées. Il en est de même pour Beaubourg, qui avait en outre l'avantage de permettre à Chanéac de « confronter ses conceptions à un programme concret¹⁰⁹⁴ ». Il qualifiera, à posteriori, sa participation de « tentative – folle et infructueuse – de concrétiser à grande échelle un projet non-autocensuré¹⁰⁹⁵ ». La possibilité de débattre et d'exposer leurs travaux, qui dépassent le projet architectural pour développer de véritables systèmes urbains, les incitent à structurer davantage leur propre discours – quand celui qui était formulé par la critique avait tendance à isoler des images de projet pour les mettre au service d'un autre récit – qui révèlent des systèmes de pensée et des postures extrêmement cohérents. Discours qu'ils entendent très vite rendre accessibles à tous, cherchant à sensibiliser massivement l'opinion sur la nécessité de repenser les systèmes de conception et de production de l'architecture grâce aux possibilités offertes par la technique. Ils sont en effet persuadés que cet effort de communication

est nécessaire pour faire évoluer les mentalités d'un être humain qui serait, par nature, conservateur et résistant au changement – quand l'architecte, le créateur, serait plus apte à « sentir son époque¹⁰⁹⁶ ». Leurs stratégies à ce titre sont différentes : nous avons noté l'enthousiasme avec lequel Chanéac considère les *mass médias*, et particulièrement la télévision, comme des canaux de diffusion privilégiés, mais aussi, espère-t-il, comme un moyen de communication direct avec le grand public. L'approche de Pascal Hausermann et Claude Costy est différente : leur série d'albums, bien que publiée au départ par une « vraie » maison d'édition, est inspirée de médiums plus alternatifs, tels que les fanzines. Durant cette période d'*agit-prop* architecturale, Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac tissent des liens avec d'autres concepteurs qui partagent leurs conceptions libertaires, et, bientôt, s'organisent au sein d'une communauté d'idée et de moyens.

1093 Certains y parviennent alors avec succès, à l'instar de Jean-Benjamin Maneval qui s'associe avec les Pétroles d'Aquitaine et Dubigeon Normandie au sein de la structure de recherche indépendante Bâtiplastique pour fabriquer et diffuser sa *Bulle Six Coques*.

1094 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., p. 105.

1095 *Ibid.*, p. 109.

1096 L'idée n'est pas sans évoquer la formule d'Hans Hollein qui évoque l'« architecte-sismographe » à l'occasion de la *Biennale Internationale d'Architecture de Venise* de 1996.

« Cher Jean-Louis, félicitations pour ton entrée à l'ordre du 18 août ! Ces vieux schnocks ont enfin compris que seul quelqu'un comme toi pouvait redorer l'image de marque des architectes, car s'il n'y avait que des DPLG, l'environnement deviendrait vite bien triste ! Bravo également d'accepter d'urbaniser Douvaine. L'équipe se forme tu vois. Bientôt nous créerons le haut lieu de l'architecture et de l'urbanisme au bord du Léman, en faisant la nique à Genève et Paris [...] ¹⁰⁹⁷ ».

Pascal Hauserman

Partie 4

Réalisations. De la prospection à la production

Introduction de la partie 4

Cette quatrième et dernière partie revient sur les occasions, provoquées ou saisies, que les architectes étudiés ont eu de concrétiser leurs recherches. Les *Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes* ont permis à Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac de tisser un nouveau réseau de relations professionnelles. Stimulés par les discussions et les débats des *Rencontres*, le couple Hausermann-Costy décide de mettre en place un collectif opérationnel, associant des concepteurs, des promoteurs, des publicitaires, des industriels, etc. pour concevoir et produire des modèles d'habitations industrialisées. Dans un contexte où les jeunes architectes cherchent à inventer de nouvelles structures de collaboration, d'échanges, et tentent « d'échapper à l'archaïsme des structures professionnelles existantes¹⁰⁹⁸ », la démarche n'est pas isolée, mais elle est singulière. Elle se situe à mi-chemin entre deux schémas : la communauté de pensée et de conception pluridisciplinaire, et l'alliance bipartite architecte-industriel. Elle vise en tout cas à permettre aux architectes de concrétiser leur proposition d'architecture industrialisée en maîtrisant l'intégralité du processus, de la conception à la réalisation. Dans le huitième chapitre, nous revenons sur la genèse de ce *groupe Évolutif*, initié par Pascal Hausermann et Claude Costy pour prolonger l'esprit de coopération et de dialogue fécond de l'épisode azuréen. Nous exposons les enjeux de la création de ce collectif opérationnel, de son premier rodage lors d'un séminaire de construction expérimentale à Saint-Péray (Drôme) jusqu'à sa formalisation dans une association : *Habitat Évolutif*. Dans le neuvième chapitre, nous montrons comment plusieurs membres de l'association se mobilisent, indépendamment, à l'occasion du *Programme Architecture Nouvelle*, concours national de conception-réalisation organisé par le Plan Construction, lancé en mai 1971. Nous revenons notamment sur la proposition de Pascal Hausermann, qui saisit l'occasion pour formaliser ses recherches sous le nom des *Domobiles*. Nous expliquons en quoi le développement de ce projet, lauréat du deuxième PAN, qui ira jusqu'à la mise en place d'un sys-

tème de production en petite série, peut être considéré comme la forme la plus aboutie du travail conduit par cet architecte sur l'habitat industrialisé en matières plastiques. Enfin, dans le dixième chapitre, nous analysons le projet de *Centre évolutif de Douvaine* (Haute-Savoie), confié à l'association *Habitat Évolutif* par le maire de la commune, en 1971. Cette commande singulière consiste en l'étude puis en la réalisation d'un projet d'urbanisme et d'architecture innovants qui doit permettre de faire de la bourgade de Douvaine une nouvelle polarité dans la plaine du Chablais, afin de contrer la forte attractivité de la Suisse toute proche. Le programme, très ambitieux, comporte des équipements publics, des commerces et des logements – les *Domobiles* doivent trouver là un premier champ d'application – ainsi que des lieux de loisirs et de divertissement. Le projet de Douvaine offre aux jeunes architectes un terrain d'expérimentation extraordinaire pour concrétiser certaines de leurs réflexions, imaginer un nouvel environnement urbain et des équipements publics novateurs. Nous revenons sur la manière dont le projet de société porté par le maire de Douvaine, le docteur Jacques Miguet, entame sa matérialisation dans un projet d'urbanisme et d'architecture proposé par *Habitat Évolutif*.

1098 BESSET, Maurice, *Nouvelle architecture française, New French Architecture*, Teufen, Editions Arthur Nigli, 1967, 236 p., p. 62.

Chapitre 8

Vers un collectif
opérationnel :
la création
du groupe
Habitat Évolutif

A. Rassembler architectes, industriels, promoteurs... et les autres

Au printemps 1970, Pascal Hausermann et Claude Costy donnent une nouvelle dimension à leurs recherches. Stimulés par les rencontres et les échanges qu'ils ont eu à Cannes, ils décident de créer un collectif de travail : le *groupe Evolutif* - dont le cadre administratif comme le nom seront amenés à varier au cours de son existence. Il doit être à la fois un outil de recherche, de développement, de production et de commercialisation d'une architecture industrialisée. Ils présentent leur projet dans une lettre circulaire, adressée à l'ensemble de leur réseau professionnel. Reprenant les argumentaires développés pour les deux sessions du Concours de Cannes, le couple Hausermann-Costy explicite les « outils » qu'il entend mobiliser dans une lettre circulaire¹⁰⁹⁹.

Le premier paragraphe sur l'« outil habitation¹¹⁰⁰ » sert à affirmer l'objet principal d'expérimentation et de recherche du groupe : l'habitat industrialisé. Le second paragraphe sur l'« outil organisation¹¹⁰¹ » traduit le désir impérieux du couple de s'affranchir des règles d'urbanisme et de penser en dehors des cadres administratifs. Les architectes considèrent qu'il faut aboutir à la « suppression de toutes les contraintes administratives, [la] suppression de la fiscalité concernant les viabilités, [la] prise en charge par les utilisateurs de tous les frais d'implantation d'accès et de viabilité (responsabilité matérielle de l'implantation), [l']extension de la propriété du sol en possibilité de propriété de volume dans l'espace (renforcement de la propriété privée responsable)¹¹⁰² ». L'objectif est de rendre possible l'auto-gestion totale de petites communautés d'habitants et de limiter le rôle de l'administration. Le troisième article sur l'« outil vérification » intègre la dimension cybernétique. En effet, dans la logique de

Pascal Hausermann et Claude Costy, la règle mathématique remplace avantageusement la règle administrative, et permet de suivre et de contrôler rationnellement l'évolution urbaine. Le couple met en avant les travaux des architectes Edo Ravnikar et de Anrej Kmet – rencontrés lors de la deuxième édition du concours de Cannes. Dans le modèle imaginé par ces derniers, le recours à la science mathématique est censé prévenir l'arbitraire, l'irrationalité et l'inertie supposées de l'administration pour proposer une organisation logique du développement du modèle urbain. Enfin, la quatrième entrée présente l'« outil commercial¹¹⁰³ » qui organise la vente des modules d'habitations qui seront produits par le groupe, dans une logique d'architecture de consommation et de libéralisation du marché immobilier. Autour du *groupe évolutif*, Pascal Hausermann et Claude Costy imaginent aussi structurer des enseignements alternatifs, via la création d'« ateliers libres [...] pour compléter l'enseignement de l'architecture actuel par des travaux pratiques et des séminaires sur l'industrialisation de l'habitat¹¹⁰⁴ ». Pascal Hausermann et Claude Costy précisent que « contrairement aux institutions éducatives courantes, le centre d'étude serait lucratif. La production intellectuelle et matérielle du centre serait commercialisée et permettrait d'offrir aux étudiants, quels qu'ils soient (de passage, en études ou en travail prolongé), la nourriture, le logement et des matières premières gratuites¹¹⁰⁵ ». Soulignons que cette idée philanthropique est formulée dans le contexte de réforme profonde de l'enseignement de l'architecture, qui voit l'explosion du système traditionnel des Beaux-Arts. Caroline

1099 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, « Organisation pratique », s. d., Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1100 *Id.*

1101 *Id.*

1102 *Id.*

1103 *Id.*

1104 *Id.*

1105 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 12 août 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

Maniaque, Eléonore Marantz et Jean-Louis Violeau, expliquent à ce propos :

« Les manques ressentis par les élèves-architectes les conduisent à initier ou à participer à des expériences alternatives d'enseignement qui se développent tant à l'intérieur qu'en marge de l'école¹¹⁰⁶ ».

Le projet de Pascal Hausermann et Claude Costy est donc extrêmement ambitieux : il s'agit à la fois d'installer un lieu de recherche, d'expérimentation et de production d'architecture, prétexte à un enseignement dans le cadre d'une vie communautaire, mais aussi de créer un organe de commercialisation de l'architecture produite. Ils invitent tous ceux avec qui ils ont eu l'occasion de collaborer dernièrement à adhérer au projet. Chanéac, qui est désormais un fidèle, répond favorablement. Un échantillon significatif de personnalités présentes à Cannes se montre également intéressé par le projet, à commencer par l'architecte hongrois Antti Lovag. Venu en observateur et en voisin au Concours de Cannes, ce personnage singulier¹¹⁰⁷ est installé depuis 1963 dans le Sud de la France¹¹⁰⁸, où il collabore avec l'architecte Jacques Couëlle. En 1968, Antoine Gaudet, agent de change sur la côte d'Azur, lui commande le projet d'une habitation à Tourrettes-sur-Loup. Un an plus tôt, le même Gaudet avait déjà formulé cette demande au couple Hausermann-Costy. Les architectes avaient proposé un projet relativement détaillé¹¹⁰⁹ en mai 1967. Leur proposition, organique¹¹¹⁰, remobilisait des dispositifs spatiaux déjà éprouvés. Elle évoquait le *Balcon de Belledonne*, à la fois dans la manière dont

[8.1]

1106 MANIAQUE, Caroline, MARANTZ, Eléonore, et VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68. L'architecture aussi!* Collection expositions, Éditions B2, 2018, 128 p., p.17. Notons à ce sujet que Chanéac est sollicité par les étudiants de l'UP7 Michel Remon, Frédéric Nicolas et Jean-Jacques Lyon Caen pour organiser un nouvel atelier à Douvaine, l'année suivante, via une subvention promise par la caisse des dépôts à l'école. (Lettre de Chanéac à Frédéric Nicolas, 3 juillet 1971, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie).

1107 En 2001, Antti Lovag reçoit François Chaslin pour un entretien dans sa maquette habitée. Il décrit certains prototypes de cellules en plastiques, réalisés dans le cadre des activités d'*Habitat Evolutif*, qui parsèment alors le terrain. Chaslin, François, *Métropolitains*, n° 574, le dimanche 27 novembre 2001 de 16 h à 17 h, France Inter.

1108 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015, 190 p., p.130.

1109 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 15 179.

1110 « La configuration des rochers a dicté le parti : immense salle de séjour sur deux niveaux avec piscine pénétrant à l'intérieur. Les chambres à coucher sont traitées en cellules hôtelières, posées sur les rochers à des niveaux différents et reliées au volume principal par des rampes et escaliers. Le tout se lie au décor comme autant de cailloux supplémentaires ». HAUSERMANN, Pascal, « Une villa à Tourrettes-sur-Loup », mai 1967, notice tapuscrite, s.d., Archives Pascal Hausermann, Frac Centre. Claude Costy reproduira la même attitude pour le projet de la Maison Unal.

elle devait s'implanter dans la pente pour offrir des terrasses suspendues, mais aussi dans son organisation en grappe de cellules autonomes. Ses plages artificielles intérieures, ses colonnes, ses puits de lumières ressemblent fortement à ceux qu'ils sont en train de réaliser pour le *Club Tekki*¹¹¹¹. Mais Antoine Gaudet ne donnera pas suite et préfère confier son projet à Antti Lovag. Il offre ainsi à l'architecte hongrois sa première opportunité de réaliser – et de quitter Jacques Couëlle, avec lequel il travaillait jusqu'à lors. Le chantier de la *Villa Gaudet* débute en 1969 par la construction d'une « maquette aux deux tiers [...] pour vérifier la qualité de l'espace et les principes constructifs (coque en béton projeté sur une structure métallique autoportante) et architecturaux qu'il vient de définir et qui seront appliqués¹¹¹² ». Le chantier est rapidement investi par Antti Lovag et la communauté mêlant amis et étudiants qui l'entoure, au premier rang desquels sa compagne Marie-Laure Cuisin, étudiante en sociologie. Antti Lovag mène alors de nombreuses expérimentations constructives, à la recherche d'une architecture instantanée. Il semblerait que ce soit Antoine Gaudet qui présente Antti Lovag au couple Hausermann-Costy lors de la deuxième édition des rencontres de Cannes¹¹¹³. Ce premier contact marque de son sceau la suite de leur collaboration, dans une forme d'émulation et de compétition toujours amicale. Antoine Gaudet répond aussi favorablement à la sollicitation du couple Hausermann-Costy, et propose de chercher des terrains d'expérimentations autour de Tourrettes-sur-Loup.

[8.2-3]

[8.4-5]

Le jeune promoteur Marcel Sinai¹¹¹⁴ répond aussi présent. Il a participé avec grand intérêt aux Rencontres de Cannes dès leur première édition en 1969, et aux discussions avec Pascal Hausermann et Chanéac¹¹¹⁵. Créateur d'une société de promotion-construction couvrant le territoire des Bouches-du-Rhône, il a livré en 1966 l'immeuble *Les Astragales*, à Sausset-les-Pins, dont il a confié la conception au fantasque André Bruyère. Ce choix témoigne de l'audace

[8.6]

1111 *Club Tekki, 1966-1967*. Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 01 137 à 997 45 137.

1112 Notice « Maquette aux deux tiers dans le domaine Gaudet » rédigée par Jean-Lucien Bonillo et Raffaella Teleso pour la DRAC PACA, 2008. Antti Lovag transforme ce prototype en habitation-atelier qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie.

1113 SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2015, 190 p., p.130.

1114 Voir son témoignage en annexes : G. Entretiens – G.5.

1115 Il lui confiera l'étude d'un projet à Roquefort-la-Beudoule en 1977.

du promoteur, qui fonctionne à la rencontre. Conquis par Pascal Hausermann, il sera un allié précieux pour le couple, et proposera de mettre à disposition des terrains dans les environs de Marseille.

Le groupe Miasto, formé des architectes Jan Karczewski, Michel Lefebvre et Wittold Zandfos se rallie également au projet. Participants (malheureux) aux deux premières éditions des Rencontres, ils développent depuis 1965 leur concept de *Ville Plastique*, « mega-structure emplie de cellules industrialisées en matières-plastiques thermo-durcissables¹¹¹⁶ », explorant des pistes de recherches extrêmement proches de Pascal Hausermann et Claude Costy.

Le journaliste Roger Laffineur, de la revue belge *Neuf*, est également enthousiasmé par la proposition. Chimiste de profession, il s'intéresse tout particulièrement aux recherches sur les constructions en matières plastiques. Il mettra son réseau et son savoir-faire au service du projet du couple Hausermann-Costy¹¹¹⁷.

[8.7] Outre ces affinités liées à Cannes, Pascal Hausermann et Claude Costy s'allient quelques personnalités d'un microcosme culturel annécien particulièrement actif dans les années 1960¹¹¹⁸. Les architectes qui résident à une trentaine de kilomètres d'Annecy s'y rendent fréquemment et semblent en apprécier l'atmosphère bouillonnante. En 1968, ils ont participé à l'exposition *Vivre à Annecy hier, aujourd'hui demain*¹¹¹⁹ présentée au musée-château d'Annecy. La proposition, au contenu et à la forme relativement originaux, était imaginée par le conservateur Jean-Pierre Laurent :

« Des gravures, des affiches, des photographies et des objets témoins de chaque époque étaient répartis en trois circuits dans le passé, le présent et le futur d'Annecy. Des surprises

1116 RAGON, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Tome III : Prospective et futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p., p.346

1117 Lettre de Roger Laffineur à Monsieur et Madame Pascal et Claude Hausermann, Bruxelles, le 26 mars 1970, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1118 L'exception culturelle d'Annecy se prête à l'étude de cas : DUMAZEDIER, Joffre et SAMUEL, Nicole, *Le loisir et la ville. Société éducative et pouvoir culturel*, Paris, Seuil, 1976. Voir au sujet du contexte annécien : CALLE, Philippe, *Pouvoir et culture dans une ville moyenne : Annecy 1965-1983, Le pouvoir municipal à l'épreuve de la construction d'une politique culturelle*, Thèse de doctorat en science politique, sous la direction de Gilles Pollet, Université Lyon II, 2008, 240 p. et ROUEFF, Olivier, *Le jazz et l'action culturelle. Enquête sur Annecy Jazz Action, (1969-1975)*, mémoire de DEA de sciences sociales, sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS Marseille, 1997.

1119 *Vivre à Annecy hier, aujourd'hui demain*, Château d'Annecy, du 15 juillet au 15 août 1968.

ponctuaient l'exposition : une salle de projection, un kaléidoscope géant, une rotonde avec des ambiances sonores évocatrices du développement de la ville, la salle de l'ennui avant les loisirs, et la salle de l'épouvante où se trouvait évoquée l'ère de l'atome¹¹²⁰ ».

Certains projets de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac¹¹²¹ illustraient la section « futur ». Jean-Pierre Laurent expliquait le parti pris de son exposition en ces termes :

« On a confié à des urbanistes, à des sociologies, à des architectes, le soin de définir comment nous vivrons demain. Eh bien, je crois qu'il est important aussi que le citoyen moyen, le lycéen, l'ouvrier, le médecin, le prêtre, pensent à ce problème et réfléchissent aussi à la façon dont ils voudraient, dont ils penseraient vivre demain, c'est finalement le but précis de cette exposition¹¹²² ».

À cet effet, un concours de dessin « Annecy en l'an 2000 » était organisé pour que les enfants [8.8] puissent exprimer, eux aussi, leurs visions du futur de la ville¹¹²³. La manifestation marquait les mémoires. Elle annonçait la tenue d'une nouvelle exposition intitulée *Annecy 2000*, initiée par la municipalité en 1970, prolongeant le travail d'implication des habitants et surtout la collaboration de la ville avec le couple Hausermann-Costy. Ainsi, au moment même où ils amorcent leur projet de collectif, les architectes sont mobilisés pour implanter [8.9-14] trois cellules JH70 au Clos-Bonlieu¹¹²⁴ pour accueillir l'exposition à l'automne 1970. Dans ces pavillons qui ne manqueront pas d'attirer le public par leurs formes inédites¹¹²⁵, les annéciens seront associés à la réflexion pro-

1120 Texte de l'exposition « Annecy 68. Regards sur une époque » conçue par Yann Bazin, présentée au musée-château d'Annecy du 5 avril au 23 juin 2018.

1121 Il est fait mention de cette participation dans les archives de Michel Ragon, mais nous ne savons pas quels projets ont été montrés à cette occasion. Voir RAGON, Michel, « Architecture et prospective. Le dossier du GIAP », MRAGO.MX002/31, Fonds Michel Ragon, Archives de la Critique d'Art de Rennes.

1122 LAURENT, Jean-Pierre, « Place à l'imaginaire », Annecy 68, journal de la maison des jeunes et de la culture de Novel, n°8, novembre 1968, Annecy, Archives Municipales.

1123 Les dessins ont été conservés dans la collection documentaires des musées d'Annecy. Celui du petit Emmanuel Bérard, onze ans et demi, semble extrêmement influencé par le travail des Hausermann-Costy.

1124 Entreprise Jossermoz, « Cellules expo Annecy 2000. Vue en plan », 10 avril 1970, Côte 091 178w034, Archives Municipales d'Annecy.

1125 Yann Bazin faisait mention de « 80 000 visiteurs à l'automne 1970 ». Exposition « Annecy 68. Regards sur une époque », musée-château d'Annecy, du 5 avril au 23 juin 2018.

spective des élus locaux grâce notamment à des enquêtes sociologiques¹¹²⁶.

Par ailleurs, Pascal Hausermann et Claude Costy fréquentent assidument *l'Annecy Jazz Action* (aJa)¹¹²⁷. Cette association en faveur du *free jazz* et des musiques alternatives, portée par son fondateur Michel Carvallo, anime la vie « contre-culturelle » locale. Elle édite régulièrement des feuillets qui mêlent à l'annonce de sa programmation de *free jazz* des dessins et chroniques irrévérrencieux, clairement influencés par la *free press*. L'aJa organise ses premiers concerts dans une salle prêtée par *Le Logis*, un foyer pour adolescent dirigé par Pierre Lavy. Dans cet établissement alternatif, toutes sortes d'activités culturelles sont proposées aux jeunes accueillis, qui sont aussi partie prenante de l'organisation de l'établissement au travers d'assemblées générales régulières et d'une participation aux tâches quotidiennes¹¹²⁸. L'organisation de concerts et de résidences d'artistes témoigne de l'ouverture de ce foyer vers l'extérieur. Toutefois, l'aJa, dont la popularité grandit, cherche bientôt à se doter d'une salle de spectacle propre : Pascal Hausermann et Claude Costy dessineront plusieurs projets, qui n'aboutiront pas¹¹²⁹.

[8.15]

Enfin, un dernier vivier de sympathisants est localisé aux alentours de Saint-Péray, en Ardèche. Le village est très proche de Valence, où est établi un certain Michel Costy, pharmacien et surtout cousin de Claude. C'est par son intermédiaire¹¹³⁰ que les architectes établissent un contact sur place, avec une société de plasturgie et de métallurgie, la CEGEM, représentée par son directeur Monsieur Meyssonier, mais aussi avec le maire de la commune, Gérard Mallen, et un entrepreneur local, Albert Pizzetta.

.....
1126 La municipalité anticipe sans doute le fait que les villes moyennes, dont Annecy fait partie, se verront bientôt accorder leur autonomie politique en matière d'aménagement par le sixième plan (1971-1975).

.....
1127 Cette information nous a été confirmée par Robert Tosco, ingénieur, ancien membre de l'aJa, dans un entretien réalisé le 10 juillet 2018 à Annecy. L'aJa imprimera d'ailleurs pour eux l'album *Organiser ?* en 500 exemplaires, en 1975.

.....
1128 Voir à ce sujet RAY, Marie-Hélène, *Le Logis, une expérience éducative choc*, ouvrage auto-édité, 2015, 232 p.

.....
1129 La seule version que nous ayons retrouvée en archives est celle d'un projet élaboré en novembre 1971 par Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy. Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 06 194.

.....
1130 Courrier électronique de Claude Costy à l'auteure, 15 août 2023.

B. Saint-Péray, été 1970 : un séminaire de construction expérimentale

La première manifestation du groupe *Évolutif* est un séminaire¹¹³¹ de construction expérimentale, organisé à Saint-Péray, en Ardèche, à l'été 1970. Le choix de cet ancrage est présenté comme l'aboutissement logique de l'argumentaire développé par le couple lors de la deuxième semaine des *Rencontres de Cannes*. La topologie de la commune de Saint-Péray, située en face de la plaine de Valence et en surplomb du Rhône, permet en effet de répondre aux différents critères qu'ils avaient déterminé.

[8.19] Dans un article du journal local, le *Dauphiné Libéré*¹¹³², André Roux retrace le raisonnement présenté par les architectes :

« Par éliminations successives, la France puis le triangle du grand Delta, enfin la région de Valence furent retenus. Et plus précisément le secteur de Saint-Péray, qui, pour M. Hausermann, offre très exactement les critères majeurs pour un tel projet¹¹³³ ».

Le 21 mars 1970, Pascal Hausermann, Claude Costy, Chanéac se rendent sur place pour rencontrer les industriels et entrepreneurs locaux déjà approchés. Début avril, le maire de la commune confirme son soutien au projet¹¹³⁴. Le « stage » est donc programmé du 3 août au 15 septembre 1970. Il doit être, dans l'esprit de ses initiateurs, l'incubateur d'un projet bien plus vaste d'urbanisme expérimental auto-géré : le *Centre évolutif de Saint-Péray*. Le 1^{er} août 1970, Pascal Hausermann annonce :

« Je pense trouver (ou plutôt, j'espère) un bout de terrain gratuit ou payable en un très long laps de temps, dans le but de commencer à y implanter des habitations pour les

1131 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 1 août 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1132 ROUX, André, « Étonnante expérience du Centre évolutif de Saint-Péray », *Dauphiné Libéré*, mardi 17 septembre 1970. Fonds Chanéac 35J, Archives départementales de Savoie.

1133 *Id.*

1134 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 6 avril 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

membres du groupe et les participants au séminaire, des locaux d'étude et de distraction, enfin, un centre d'attraction intellectuelle. Ces constructions pourraient être réalisées par les participants au séminaire, avec des matières premières gratuites, et deviendraient propriété commune des participants, sauf les habitations qui deviendraient propriété de ceux qui les auraient construites¹¹³⁵ ».

Dans l'idée de Pascal Hausermann et Claude Costy, Saint-Péray doit devenir une vitrine des réflexions en cours, un lieu de débat comme un lieu de vie. Le couple convie d'ailleurs tous les membres du groupe à « faire un saut à Saint-Péray, dans le but d'apporter [leurs] expériences, [leurs] études, [leurs] idées, de confronter tout cela avec ce qui se fera pendant les discussions, et même de venir mettre la main à la pâte pour mieux [s'] intégrer à l'ambiance qui va surgir de ce travail en commun¹¹³⁶ ».

À partir du 3 août 1970, le séminaire débute. Une communauté de travail assez hétéroclite regroupant « des étudiants, des techniciens, des éducateurs, et toutes personnes de bonne volonté¹¹³⁷ » se met alors en place à Saint-Péray. Les étudiants sont ceux que Paul Maymont encadre à l'UP7¹¹³⁸ ; les techniciens sont des connaissances et des amis du couple Hausermann-Costy ; tout comme les éducateurs du *Logis* qu'ils ont conviés à participer au chantier avec les jeunes qu'ils encadrent¹¹³⁹.

1135 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 1^{er} août 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1136 *Id.*

1137 *Id.*

1138 Unité Pédagogique d'Architecture n°7, issue des réformes post-68, initialement située au Grand Palais, qui deviendra l'École d'Architecture Paris-Tolbiac en 1980, puis sera refondue avec d'autres écoles en 1998. Voir à ce propos Diener, Amandine, Du groupe C aux unités pédagogiques : la « réforme expérimentale » de l'enseignement de l'architecture au Grand Palais (1962-1980), publié le 19 octobre 2018 sur le Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles. Voir chmcc.hypotheses.org/6570, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

1139 Voir annexes : G. Entretiens – G.2 Claude Costy.

Tout ce petit monde campe sur place, sur les terrains prêtés par la CEGEM. Son directeur, Monsieur Meyssonnier, se montre particulièrement enclin à aider le groupe, non seulement en lui laissant accès à ses entrepôts, ses machines et ses terrains, mais aussi en lui fournissant des matériaux. Les stagiaires expérimentent à partir de différents matériaux : cartons, nid d'abeille, bois, Isorel, fibre de verre, plastiques, résines...

Parmi les objectifs de production à atteindre avant la fin du stage prévue le 15 septembre 1970 : réaliser cinq cellules destinées à devenir des loges d'artistes dans le cadre d'un projet commandé par le metteur en scène et comédien de théâtre Patrick Antoine. Le couple Hausermann-Costy travaille à la conception de ce projet étonnant depuis 1969, inspiré dans ses principes comme dans sa forme par le projet de *Théâtre du mouvement total*, du metteur en scène Jacques Polieri¹¹⁴⁰. Dans les premières esquisses conservées par le Frac Centre¹¹⁴¹, le théâtre doit être mobile et léger, capable de flotter sur le Léman lorsque la troupe se produit à Genève, et de générer de multiples configurations différentes, en fonction de la mise en scène du spectacle donné. Il se compose d'une sphère centrale en ossature métallique, contenant la salle de spectacle à l'intérieur de laquelle les spectateurs prennent place dans des modules mobiles. Une seconde sphère entoure la première, et permet la circulation verticale jusqu'au sommet des gradins, ainsi qu'une connexion vers les entrées et les loges des artistes, constitués de modules sphériques légers, en carton. Fin août, Pascal Hausermann décrit l'avancement des travaux :

« Nous avons réalisé deux bulles carton et cinq éléments WC. Deux autres Bulles carton sont en cours de fabrication, ainsi qu'un premier atelier de 150 m² dont l'étude a été faite ici. Nous avons déjà reçu la commande pour l'étude et la réalisation d'un atelier de poterie en béton armé sans coffrage. Nous sommes en discussion pour l'étude et la réalisation de 1200 m² de locaux d'exposition et de mobilier ici, à Saint-Péray. L'équipe a été variable (de 8 à 16). Nous sommes, actuellement, dix, et attendons six ou sept nouveaux et deux ou trois

1140 Construit à Thonon-les-Bains, sous une forme toute différente, le théâtre mobile fut transporté et monté à Saint-Herblain, puis à Courbevoie en 1972. AMOUREUX, Dominique, CRETOL, Marco, MONNET, Jean-Pierre, *Guide d'architecture contemporaine en France*, Édition *L'Architecture d'aujourd'hui* / Technic-union, Deuxième édition revue et complétée, 1974, 413 p., p.305.

1141 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 14 182.

départs d'ici la semaine prochaine. Depuis le début, nous avons eu la visite de Marc Lasserre, architecte spécialisé dans les constructions tropicales, de Pierre-Jean Schwab, psychologue, d'un éducateur travaillant avec Pierre Lary, de Michel Dudon, et de Antti Lovag qui va venir s'installer à Saint-Péray la semaine prochaine pour y réaliser un ou plusieurs prototypes. Nous attendons, par ailleurs, la visite de Rainer Boesch cette semaine¹¹⁴²».

Dans les faits, seul l'atelier de poterie annoncé [8.17-18] sera réalisé : il s'agit d'une commande de Jean-Paul et Suzy Brunet, installés à Ponsas (Drôme). Le site du projet n'est qu'à trente kilomètres de Saint-Péray, les documents du permis de construire sont réalisés sur le temps du séminaire. La demande de permis est déposée le 29 septembre 1970¹¹⁴³ pour la construction d'un « bâtiment professionnel » d'une surface de 185 m² moyennant un montant 50 000 francs. L'*Atelier Palègre*¹¹⁴⁴ se compose d'une coque principale, percée sur ses deux tiers sud-ouest de trois baies vitrées éclairant largement l'atelier, et de trois verrières sphériques exorbitées et surélevées. Ces sphères accueillent trois tours de potiers, et sont installées sur une estrade qui génère un espace de réserve d'argile et de grès semi-enterré. À l'opposé se trouve l'emplacement d'un imposant four encastré et des étagères de cuisson en béton moulé. L'entrée est protégée par un auvent en voile de béton indépendant, appuyé en deux points sur la coque principale et reposant sur trois pieds au sol. Le permis est accordé le 8 octobre 1970, sous réserve notamment que « le ton des enduits extérieurs ne soit pas d'un blanc éclatant, et que les menuiseries ne soient pas trop foncées¹¹⁴⁵ ». Les plans d'exécution sont dessinés en décembre 1970. L'exaltation et la hâte du début laissent place à un chantier plus long et relativement technique que Pascal Hausermann délaïsse. Il sera entièrement suivi par Claude Costy, aidés par quelques stagiaires d'Antti Lovag, logés sur place, qui prendront en

1142 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 25 août 1970, Dossier «Habitat Évolutif», Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1143 Permis de construire n°42997, accordé le 18 novembre 1970. Archives Municipales de Ponsas.

1144 Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 204.

1145 Cette condition fera d'ailleurs l'objet d'une demande de correction des services instructeurs pour validation de la déclaration d'achèvement, le 5 décembre 1972. Archives Municipales de Ponsas.

charge la confection de certains éléments de mobilier en béton¹¹⁴⁶.

[8.20-23] **Les photographies du séminaire de Saint-Péray**, conservées dans les archives de Pascal Hausermann et vraisemblablement prises par lui, documentent la fabrication de nombreux prototypes, comme de nombreuses destructions. L'étude ces documents permet de dénombrer trois principales techniques constructives : de la toile enduite de résine sur ossature métallique pour réaliser des sanitaires aux formes coniques (déjà expérimentées pour les *Cellules Cadillon* l'année précédente) ; du carton en nid d'abeille recouvert de fibre de verre jouant le rôle de coffrage perdu, pour composer des coques composant des cellules d'habitation ; un vaste dôme triangulé, composé de pyramides formées de facettes de polyester armé, et dont la rigidité se fait grâce à l'adjonction de tiges métalliques liaisonnant les sommets des pyramides entre eux. Outre ces volumes sont expérimentés un moule pour créer des éléments de menuiserie en plastique qui fermeront les cellules d'habitation proposées, et des menuiseries au cadre métallique enserrant un complexe de fibre de verre enduite de résine. Sur les photographies du groupe au travail, certains s'adonnent avec une joie non feinte à des moulages corporels qui viendront orner certaines de ces portes. La pratique, initiée par Pascal Hausermann et Claude Costy pour leur maison familiale en 1968¹¹⁴⁷, est l'expression littérale de l'enjeu qui structure leur démarche : parvenir, par tous les moyens, à proposer aux habitants des enveloppes qui se moulent sur leurs besoins, leurs usages et leurs corps¹¹⁴⁸. Parmi les visages identifiables, celui de Marcel Lachat, qui a accompagné le couple Hausermann-Costy aux Rencontres de Cannes. D'autres clichés gardent trace des visites d'Antti Lovag, de Paul Maymont et de Chanéac sur place, probablement lors du week-end de « portes-ouvertes » organisé les samedi 13 et dimanche 14 septembre 1970¹¹⁴⁹. L'ensemble des éléments construits ayant été détruits, il ne subsiste rien

de l'expérience de cette architecture libre et buissonnière, construite sans plans, que ces photographies. Elles évoquent d'autres clichés, qui proviennent de la contre-culture américaine. Caroline Maniaque a montré la manière dont ses images ont influencé les jeunes architectes français, dès la fin des années soixante – et tout particulièrement l'expérience de la communauté d'auto-constructeurs *Drop City*, dans le Colorado¹¹⁵⁰. En 1969, elle est présentée dans le numéro 141 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* consacrée aux « Structures », et dont la couverture oppose la massivité des pyramides de Gizeh¹¹⁵¹ et la légèreté d'un dôme géodésique métallique en construction. Mais la force de ces auto-constructeurs menés par Steve Baer n'est pas seulement d'avoir trouvé leur mode d'expression constructive, le zome, en déformant la structure parfaite du dôme géodésique de Buckminster Fuller pour en proposer des variations complexes et particulières¹¹⁵². Elle réside également dans le fonctionnement alternatif de la communauté. S'appuyant sur la définition qu'en donnait le sociologue Alain Touraine dès 1974, Caroline Maniaque souligne les trois notions caractéristiques des aspirations de la contre-culture : « l'expressivité, la personne, le groupe¹¹⁵³ ». Le « mélange paradoxal de vie communautaire et d'individualisme¹¹⁵⁴ » qui caractérise les milieux alternatifs semble présider également à Saint-Péray. Le « séminaire » est le lieu d'une grande effervescence et d'une grande liberté. Les témoignages récoltés¹¹⁵⁵ vont dans le même sens. Marcel Sinai évoque ainsi « l'ambiance festive, et même ludique, de [ces] réunions. Dans le bistrot de Saint Péray, embrumé par la tabagie, les bouteilles de l'excellent vin blanc de la coopérative locale défilaient. Un chaleureux brouhaha s'interrompait quand Pascal se levait, cigarette au bout des doigts, pour se lancer dans de fulgurantes tirades¹¹⁵⁶ ». Toutefois, pour Pascal Hausermann, l'expérience est

1150 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 141, décembre 1968-janvier 1969.

1151 Notons que l'exposition *Architecture sans architectes* de Bernard Rudofsky est présentée au Musée National des Arts Décoratifs du 15 janvier au 24 février 1969.

1152 PILLET, Michel, « Steve Baer ou comment apprivoiser un zome ? », *USA, L'Architecture d'aujourd'hui* n° 157, août 1971, p. XXVII.

1153 MANIAQUE, Caroline, *Go West ! Les architectes au pays de la contre-culture*, Paris, Éditions Parenthèses, 2014, 240 p., p. 18.

1154 *Ibid.*

1155 Nous pensons particulièrement à ceux de Robert Tosco, Marcel Lachat, Claude Costy, Marcel Sinai, Suzy Brunet. Voir en annexes : G. Entretiens.

1156 Courrier électronique de Marcel Sinai à l'auteure, le 11 octobre 2021.

1146 Témoignage de Suzy Brunet et de Marie-Hélène Gompel-Touche. Voir en annexes : G. Entretiens.

1147 *La Ruine*, Minzier (Haute-Savoie), 1968.

1148 Ce constat avait amené Bénédicte Chaljub et Hubert Lempereur à relier leur architecture aux ouvrages pour enfants de Taylus Tailor et Annette Tison. Chaljub, Bénédicte et Lempereur, Hubert, « L'atelier de Barbapapa », *AMC* n° 171, juin-juillet 2007.

1149 Pascal Hausermann relance l'invitation, et prend la peine d'adresser un message manuscrit sur la copie destinée à Chanéac : « Jean-Louis, on t'attend avec impatience ! », Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 12 août 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

sérieuse : l'architecte présente le séminaire comme un véritable laboratoire opérationnel, préfiguration d'une chaîne de production d'une architecture industrialisée. Son discours entre en décalage avec les clichés produits, qui montrent la réalité fragile, bricolée et maladroite des modules fabriqués. La force de l'expérience de Saint-Péray est sans doute davantage de réaliser « l'architecture industrialisée poétisée¹¹⁵⁷ » que Chanéac appelait de ses vœux quelques années plus tôt.

Bien qu'il soit de plus en plus accaparé par sa propre agence, ce dernier suit de très près les travaux du groupe. Il conserve dans ses archives un dossier spécifique intitulé « Saint-Péray¹¹⁵⁸ », et contenant plusieurs croquis. Pour l'occasion, il dessine de nouvelles formes de cellules industrialisées, les *Cellules Coucourdes*¹¹⁵⁹, réactivant avec joie ses recherches sur les [9.1] *Cellules polyvalentes*. Sur un feuillet, il note : « *cyrillovision* à Saint-Péray¹¹⁶⁰ ». Ce procédé de projection de lumière coloré, proche des propositions de Nicolas Schöffer, est breveté en 1964 par l'artiste Cyril Constantin¹¹⁶¹, travaillant à Aix-les-Bains. Chanéac imagine tester le procédé à Saint-Péray, dans une logique d'intégration des arts. Au-delà de l'anecdote, cette note montre la manière dont Chanéac tente de créer des liens entre le groupe *Évolutif* et son réseau savoyard. De la même manière, il introduira auprès du groupe son amie peintre Suzy Neufond¹¹⁶².

1157 Chanéac, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, avril 1964, pp.88-92.

1158 Dossier « Saint-Péray », Fonds Chanéac 35 J, Archives Départementales de Savoie.

1159 « Coucourdes » signifie courges en provençal.

1160 « GIE Saint-Péray. Projet de contrat », s.d., 12 pages, Fonds Chanéac 35 J, Archives Départementales de Savoie.

1161 Voir à ce sujet : FENYOHAZI, Cécile, « Cyril Constantin au musée Faure », *Arts et mémoires*, publication de la Société d'art et d'histoire d'Aix-les-Bains, n° 30, mars 2004, 19 p.

1162 L'« atelier des Cairns » de Suzy Neufond se situait dans l'ancienne gare téléphérique de Mouxy (Savoie).

C. L'accrochage de la Bulle-pirate, ou la courte distance du possible au probable

Le 12 août 1970, Pascal Hausermann ajoute un nouvel objectif à la liste des choses à faire : construire une « chambre lit pirate (sur une idée de Chanéac que je reprends en préservant ses droits) (Implantation prévue sur la façade d'un immeuble à Genève courant septembre)¹¹⁶³ ». Si sa fabrication n'aura finalement pas lieu à Saint-Péray, cet élément mérite que l'on s'y arrête un instant. Son évocation par Pascal Hausermann permet de remettre en perspective le récit d'un passage à l'acte instantané et impulsif construit par le principal intéressé, Marcel Lachat.

Étudiant au *Technicum* de Genève, professeur de sport, le jeune homme de 23 ans est en stage auprès de Pascal Hausermann et Claude Costy en 1970 : il participe avec eux aux *Rencontres de Cannes* comme au séminaire de Saint-Péray. Soulignons cependant le fait, pour le moins curieux, qu'il ne soit jamais mentionné parmi les membres du *groupe Évolutif* dans les différents comptes-rendus et documents relatifs au groupe. Cela peut être interprété comme une négligence – l'oubli pur et simple du stagiaire étant tout à fait plausible, ou comme une déclaration d'indépendance de la part du jeune homme, qui est un électron libre. C'est d'ailleurs de façon relativement autonome qu'il réalise finalement sa Bulle-pirate¹¹⁶⁴, en décembre 1970.

[8.24-25]

Selon le récit invariablement proposé par Marcel Lachat, l'élément déclencheur de ce projet est la fin de non-recevoir qui lui est opposée par son bailleur alors qu'il formule une demande pour obtenir un appartement en HLM plus grand. La demande est légitime – son épouse est enceinte et leur logement ne comporte pas de chambre pour l'enfant à

naître – mais nul n'est en mesure d'y répondre : c'est la crise du logement à Genève. Stimulé par les discussions de Cannes et les expérimentations de Saint-Péray, Marcel Lachat décide de passer à l'action. Il met en application l'idée d'*Architecture insurrectionnelle* formulée par Chanéac au moyen des techniques expérimentées durant l'été avec le couple Hausermann-Costy. En décembre 1970, il s'emploie à fabriquer une « bulle-pirate » qu'il entend accrocher à la façade de son immeuble pour donner une chambre à sa fille. En quelques jours, il fabrique avec des amis, dans l'atelier de l'entreprise Raphael Tinguely, un volume sphérique habitable. Un ballon météorologique de 2,3 m de diamètre¹¹⁶⁵ constitue le moule sur lequel est appliquée directement une résine polyester armée de fibre de verre. Le plastique armé, matériau composite employé dans le domaine de la construction navale depuis les années cinquante et perfectionné dans les années soixante, s'avère léger et résistant. Une fois le complexe durcit à l'air, la coque est autoportante et indéformable. Des percements sont pratiqués sur l'enveloppe obtenue pour mettre en place des éléments de menuiserie : une fenêtre, un lanterneau en fibre de verre enduite d'une résine colorée translucide et une avancée rectangulaire permettant sa connexion au cadre de la fenêtre sur laquelle elle vient se greffer. À l'intérieur, des étagères, une assise, et même une bulle dans la bulle faisant office de berceau sont aménagées, toujours en résine de polyester. Un fois le module prêt, Marcel Lachat et ses complices l'installent au soir du 12 décembre 1970, alors que se déroule la traditionnelle fête de l'escalade de Genève, mobilisant les forces de l'ordre.

Le 30 décembre 1970, Marcel Lachat reçoit un courrier du conseiller d'état du Canton de Genève l'obligeant à déposer sa bulle et à payer

1163 Lettre circulaire de Pascal Hausermann, 12 août 1970, Dossier « Habitat Évolutif », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1164 Voir à ce propos : DONADA, Julien, *La Bulle-pirate*, Petit à Petit Production, 2007, 5'46".

1165 Facture du 28 septembre 1970 adressée à Marcel Lachat par Charles Bonny pour un ballon météorologique Beritex, pour un montant de 28 francs. Archives personnelles Marcel Lachat.

une amende de 100 francs. Il obtient finalement d'être relogé dans un appartement plus grand. L'historien André Corboz relate l'évènement quelques mois plus tard dans les colonnes du *Journal de Genève*. Il explique :

« La réaction enthousiaste du public genevois devant la solution de la chambre satellite relève certes plutôt de la frustration devant les conditions locales du logement que de l'intérêt pour la solution architecturale elle-même. Et comme ce n'est pas dans les régies qu'il faut aller chercher le sens de l'humour, ni chez les juristes la bénédiction des idées nouvelles, l'expérience sera brève — du moins si elle reste isolée. Mais on serait déjà ravi qu'elle suscite quelques réflexions non conformistes sur la distance parfois très courte qui sépare le possible du probable¹¹⁶⁶ ».

[8.26] Si l'excroissance parasite ne reste en place que quelques semaines, la force de cet accrochage est immense. Bien au-delà de la Suisse, son image sera **largement diffusée dans les journaux étrangers, spécialisés ou non**¹¹⁶⁷. Le « *happening* » architectural connaît une notoriété instantanée. Son image puissante évoque d'autres, comme le souligne Dominique Rouillard. Elle précise :

[8.27] « Le parallèle avec le poétique projet *Oasis 7 de Haus Rucker Co* (Documenta, Kassel, 1972) qui conclut plusieurs années d'expériences d'une architecture sensorielle en butte avec la monumentalité et la rigidité du contexte autrichien, met en lumière l'écart conceptuel : quand la bulle gonflable transparente d'*Oasis 7* semble pouvoir (ou devoir ?) éclater à la moindre friction au contact de l'architecture [...] l'accrochage de la "bulle pirate" de Genève, aussi parce qu'il échappe à son concepteur, acquiert une efficacité populaire [...] : fabrication bricolée, sages rideaux à la fenêtre, la contestation n'est pas un geste artistico-architectural, mais le symptôme d'un mal de vivre [...]¹¹⁶⁸ ».

.....
1166 CORBOZ, André, «Après une tentative d'architecture insurrectionnelle», Samedi littéraire du Journal de Genève, 15 janvier 1971.

.....
1167 En 1972, la *Bulle pirate* fera la couverture du dossier sur l'habitat collectif du n°161 de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*.

.....
1168 ROUILLARD, Dominique, «L'expérience de la bulle», *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, Annecy, Mars 2020, p.8.

D. La complexe structuration de l'action collective

À l'issue du stage de Saint-Péray, une question se pose : comment pérenniser l'action ? Poser un cadre administratif et un modèle économique autour des principes de fonctionnement alternatifs prônés par le couple Hausermann-Costy s'avère complexe. Marcel Sinai alerte très tôt le couple sur la légèreté avec laquelle leur proposition déroge à de nombreuses règles d'urbanisme (pour ne pas dire toutes)¹¹⁶⁹. Il leur écrit :

« Une initiative enthousiaste telle que celle envisagée ne doit pas être à la merci de la bonne volonté de l'Administration. Il serait déplorable que cet élan soit incompris ou sanctionné par une opinion mal informée ou conditionnée¹¹⁷⁰ ».

Dans un premier temps, une « Fondation Saint-Péray » doit voir le jour. Le projet est rapidement abandonné, et le promoteur Marcel Sinai propose la forme d'un Groupe d'Intérêt Économique (GIE)¹¹⁷¹ à partir du printemps 1971. Dans l'ébauche du document visant à mettre en place ce GIE¹¹⁷², une mention rappelle que le groupe *Évolutif* entend devenir « un lieu de rencontre pour les catégories professionnelles les plus variées : concepteurs, industriels, financiers, distributeurs, utilisateurs, organismes privés ou publics¹¹⁷³ ». Le GIE doit se doter d'un comité de gestion intégrant « un représentant des concepteurs, un représentant des industriels, un représentant des organismes de financement et commercialisation, un représentant des utilisateurs, quelle que soit sa profession, un administrateur délégué, chargé de la gestion quotidienne du groupement¹¹⁷⁴ ». Plus loin, d'autres objectifs sont mentionnés pêle-mêle : il s'agit de « formuler des solutions nouvelles », « analyser leurs incidences sociologiques », « rechercher les moyens techniques », « produire

ou faire produire ces modèles », « vendre, distribuer ou concéder les modèles conçus », « faire connaître le GIE », « faire coopérer tous ses membres dans un cadre libéral ouvert », « susciter la concurrence intellectuelle entre eux »... Ces dernières mentions montrent une forme de tiraillement des architectes entre l'envie de prolonger l'esprit communautaire né pendant le premier séminaire, et la nécessité d'inventer un modèle économique viable qui passerait par une forme de concurrence émulative. La formule du GIE paraît précipitée, particulièrement au regard de son volet opérationnel, économique et commercial très engageant pour ses membres. Le GIE est à son tour abandonné, mais l'action collective doit tout de même se structurer : elle prend la forme plus souple d'une association régie par la loi 1901.

Le compte-rendu de l'assemblée constitutive de l'association *Habitat Évolutif*, organisée le 19 juin 1971 à Saint-Péray paraît sous la forme d'un supplément à la revue *Neuf*¹¹⁷⁵, grâce au journaliste Roger Laffineur. Lors de ce rassemblement qui regroupe les fondateurs d'*Habitat Évolutif* et ses sympathisants, la municipalité de Saint-Péray se désengage officiellement du projet de « centre évolutif » initialement formulé. Mais le couple Hausermann-Costy a déjà une solution alternative, en la personne du Docteur Jacques Miguet, qu'ils connaissent de longue date, et qui vient d'être élu maire de la petite commune de Douvaine, en Haute-Savoie. Introduit auprès du groupe à l'occasion de cette assemblée, l'édile propose sa commune comme nouveau terrain d'expérimentation.

Les statuts de l'association sont approuvés le 11 septembre 1971, à Douvaine, en comité restreint. Lors de cette assemblée générale constituante, le conseil d'administration est composé comme tel : Roger Laffineur est nommé secrétaire général, Pascal Hausermann président, Chanéac trésorier, Claude Costy vice-secrétaire générale, Jacques Miguet et Antti Lovag membres ordinaires.

1169 Lettre de Marcel Sinai à Pascal Hausermann, 27 mars 1970, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1170 *Ibid.*

1171 « GIE Saint-Péray. Projet de contrat », s.d. (22 articles, 12 pages), Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1172 *Id.*

1173 *Id.*

1174 *Id.*

1175 « *Habitat Évolutif*, compte-rendu de l'assemblée constitutive du 19 juin 1971 à Saint-Péray, Statuts de l'association », Supplément à la revue *Neuf* n° 32, juillet-août 1972. Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

[8.28] Les premiers signataires du document, présents ce jour-là, sont le couple Hausermann-Costy, Chanéac, le journaliste Roger Laffineur, l'artiste Suzy Neufond, le maire de Douvaine Jacques Miguet, Antti Lovag et la communauté de travail qui l'entoure¹¹⁷⁶ : sa compagne Marie-Claude Cuisin, le couple formé par Jean-Pierre Kuhn, architecte et Justine Lebrigand, styliste, Patrice Colombe, architecte et beau-frère de Justine Lebrigand, et les étudiants Marie-Hélène Gompel et Jean-Noël Touche. Par la suite, d'autres membres viennent grossir les rangs de l'association, dont la composition, mouvante, est difficile à déterminer très précisément. Ainsi, la composition du conseil d'administration telle qu'elle a été approuvée le 11 septembre est rapidement caduque : elle ne satisfait pas à une obligation légale qui oblige alors à ce que les associations françaises soient représentées par des membres disposant de la nationalité française. Lors d'une nouvelle assemblée générale provoquée le 20 novembre 1971, un nouveau conseil d'administration est désigné avec pour président Antoine Gaudet, secrétaire générale Jeanine Brouhon (éditrice, compagne de Roger Laffineur), trésorier Chanéac, membres ordinaires Patrick Le Merdy¹¹⁷⁷ et

Jacques Miguet. L'association précise son fonctionnement lors de l'assemblée générale du 18 décembre 1971¹¹⁷⁸. Sous la houlette du conseil d'administration, un comité chargé de la gestion journalière est établi, composé de Pascal Hausermann, Marcel Sinai, Antti Lovag, et Roger Laffineur, chargé de la diffusion des informations. Ce comité supervise l'activité de trois commissions : technique, administrative et législative, commerciale et financière. Selon cet organigramme, le groupe projette au départ son action sur deux sites de projet potentiels : Douvaine, dont Claude Costy est désignée responsable, et Tourrettes-sur-Loup (Alpes Maritimes), piloté par Antti Lovag. Claude Costy assume également la charge d'un service de documentation, chargé de constituer une bibliothèque de références sur le sujet qui occupe l'association. De façon plus anecdotique, elle composera également le papier en-tête de l'association, à partir de la photographie d'une composition de cinq boutons de mercerie évoquant des modules sphériques. Déclarée à la sous-préfecture de Thonon-les-Bains le 22 février 1972, l'association *Habitat Évolutif* apparaît au Journal officiel du 7 mars 1972¹¹⁷⁹ (cf. *Tableau ci-dessous*).

Organisation de l'association *Habitat Évolutif* au 18 décembre 1971*

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président	Secrétaire générale	Trésorier	Membres ordinaires
Antoine Gaudet	Jeanine Brouhon (puis Laffineur)	Chanéac	Patrick Le Merdy, Jacques Miguet

COMITE DE GESTION

Pascal Hausermann, Marcel Sinai, Antti Lovag, Roger Laffineur

Commission technique		Commission administrative		Commission commerciale
Secteur Douvaine	Secteur Tourettes	Section juridique	Section administrative	Christian Hunziker, Pascal Hausermann, Antti Lovag, Roger Ville, Jacques Bétourné
Claude Costy, Christian Hunziker, Chanéac	Antti Lovag, Marie-Hélène Gompel, Jean-Pierre Kuhn, Jean-Noël Touche	Christian Hunziker, Antti Lovag, M. Régis, Marcel Sinai, Antoine Gaudet	Pascal Hausermann, Claude Costy, Christian Hunziker, Antti Lovag	

* « Compte-rendu de l'assemblée générale du 18 décembre 1971 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1176 Ces précisions nous ont été apportées par Marie-Hélène Gompel-Touche lors d'un entretien téléphonique le 14 mai 2020.

1177 C'est la première fois, dans les archives dont nous avons eu connaissance, qu'apparaît le nom de Patrick Le Merdy. Nous n'avons malheureusement que peu d'informations sur ce personnage, architecte, né en 1942 à Nantes et disparu en 2016. Il se rapproche rapidement de Pascal Hausermann, au point de supplanter Claude Costy dans leur binôme de travail sur les matières plastiques. Il semblerait, selon des éléments rapportés par Maïlis Favre lors d'une conversation, que son incursion soit à l'origine de la mésentente au sein du couple qui conduira à leur séparation en 1973.

1178 « Compte-rendu de l'assemblée générale du 18 décembre 1971 », Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie. Notons que l'association accueille à cette occasion de nouveaux membres dont l'ingénieur Stéphane Du Château.

1179 Journal Officiel de la République Française du 7 mars 1972, n° 56 - 104^e année.

Chapitre 9

L'habitat évolutif :
un objet commun,
des approches
individuelles

A. L'opportunité du Programme Architecture Nouvelle : réfléchir ensemble, participer séparément

En mai 1971, le premier ministre Jacques Chaban-Delmas impulse le Plan Construction, dont il confie la gestion à Paul Delouvrier sous la tutelle de la DGRST (qui était représentée aux rencontres de Cannes), elle-même dépendante du ministère du Développement Industriel et Scientifique et de la direction de la Construction du ministère de l'Équipement et du Logement. Il s'agit de « stimuler l'innovation¹¹⁸⁰ » et d'engager les professionnels à réfléchir sur « toutes les phases et tous les aspects de la construction des logements : conception, réalisation, coût, qualité, environnement, et plus généralement cadre de vie¹¹⁸¹ ». La mission de cet organisme est à la fois de soutenir et de lancer des programmes de recherche et d'expérimentation incitatifs, mais aussi de sensibiliser les professionnels comme le grand public aux questions d'innovations dans le logement (collectif ou individuel), considérant que « le principal frein à l'innovation dans l'habitat est constitué par les préjugés des ménages et par leurs méconnaissances des évolutions possibles¹¹⁸² ». Principal outil du Plan Construction, le Programme Architecture Nouvelle lancé en janvier 1972 consiste en un « appel d'idée permanent¹¹⁸³ » qui vise à « faire accéder à la réalisation de programmes de logements des maîtres d'œuvres qui en étaient écartés jusqu'ici, en raison notamment de leur jeunesse ou de l'originalité de leur proposition¹¹⁸⁴ ». À la clé, l'obtention de marché de conception-réalisation de logements HLM et ILM accompagnés puis valorisés par le

Plan Construction, mais aussi de bourses de recherches.

Les membres d'*Habitat Évolutif* saisissent l'opportunité que représente ce concours. L'association est alors en train d'élaborer une « règle du jeu » collective pour amorcer leur implantation à Douvaine. Ils travaillent en outre à la possibilité de concevoir des modules d'habitation équipés, correspondant à des pièces d'habitation traditionnelle (salon, w.-c., cuisine, salle de bains, etc.) entièrement finis en usine, compatibles entre eux au moyen d'éléments de liaison pensés comme des raccords universels. Chaque concepteur peut ainsi développer ses modèles de façon indépendante, pour enrichir un système collectif – et démultiplier les possibilités offertes aux habitants. Ainsi, bien que le groupe se structure, certains de ses membres vont concourir de manière indépendante au *Programme Architecture Nouvelle*. Christian Hunziker sera candidat à la première session ; Pascal Hausermann, Patrick Le Merdy et Antti Lovag participeront à la deuxième session ; Chanéac à la troisième.

[9.1+20]

La proposition d'« habitat expansif à investissement progressif¹¹⁸⁵ » formulée par Christian Hunziker et son équipe composée de Robert Frei, Jacob Hunziker, Jacques Xavier Aymon, Ugo Brunoni et Konstantin Socratidis, est lauréate de la première session du PAN. La proposition consiste en la fabrication d'un édifice en gradin, qui génère des surfaces libres de soixante mètres carrés aux finitions élémentaires, que le « locataire-acquéreur » peut équiper (en achetant des cellules sanitaires, cloisons, mobiliers, etc.) mais aussi agrandir jusqu'à doubler sa surface, en greffant des cellules-nacelles suspendues ou en ajoutant des

[9.2]

1180 Lettre de Jacques Chaban-Delmas à Paul Delouvrier, 19 mai 1971. Reproduite dans *Un nouvel habitat. Plan Construction*, Paris, Plan Construction, avril 1977, n.p.

1181 *Id.*

1182 *Id.*

1183 « Les premiers lauréats du "programme architecture nouvelle" (P.A.N.), *Tourisme, Équipement, Logement*, n°162, 5 mai 1972, p.1.

1184 *Id.*

1185 « Les premiers lauréats du "programme architecture nouvelle" (P.A.N.), *Tourisme, Équipement, Logement*, n°162, 5 mai 1972, pp.10-11.

pavillons sur les terrasses, préfabriqués ou bâti sur place. La façade du bâtiment est, selon ses concepteurs, un « work in progress¹¹⁸⁶ ». L'idée d'une structure collective mise à disposition des utilisateurs, inspirée des réflexions que Christian Hunziker développe parallèlement avec *Habitat Évolutif*, est donc clairement exprimée. Toutefois, notons que dans cette proposition, la structure elle-même n'est pas évolutive : elle offre un support minimal d'expression aux habitants, qui ont finalement une latitude limitée pour se l'approprier. Ce projet permet à la jeune équipe d'accéder à la réalisation de 100 logements financés par un Prêt Spécial Immédiat (PSI), et dont le démarrage des travaux est annoncé pour avril 1973.

[9.3] Quelques mois plus tard, Antti Lovag propose un projet intitulé « Pour un habitat comme valeur d'usage¹¹⁸⁷ » lors de la deuxième session du PAN. Dans l'argumentaire de l'architecte hongrois, l'approche se fait sensible. Il appelle à une « révolution » du système de pensée pour développer une architecture qui part de l'environnement et du mouvement du corps. Il justifie les formes courbes employées non pas par une logique constructive en premier lieu, mais parce que la courbe serait le mouvement naturel du corps dans l'espace. Il explique avec malice :

« Le corps humain, en se déplaçant dans l'espace, inscrit autour de lui des formes courbes. La structuration par le vent, par la neige, par l'érosion de notre environnement, définit un monde de courbes et de contre-courbes. La véritable agression sur la nature est celle de l'angle droit. Notre grande révolution mentale ne sera pas de changer un système de droite par un système de gauche, mais un système de droite par un système de courbes¹¹⁸⁸ ».

Pour le reste de son argumentaire, il fait sien le système de modules préfabriqués et d'éléments de liaison développé collectivement au sein d'*Habitat Évolutif*. Ce système le convainc par l'instantanéité avec laquelle l'espace se construit, permettant vérifier directement sur le terrain les positionnements, les cadrages, l'implantation, etc. mais aussi et surtout par la « valeur d'usage » de l'architecture produite, qui

donne son titre à la proposition. En effet, l'architecte explique :

« Chaque élément de la maison peut faire l'objet d'un troc ou d'une revente. Il est envisageable d'en céder une partie qui ne convienne plus à un autre et de créer un véritable marché de la maison par pièces détachées. La maison n'est plus une valeur en bloc, c'est une somme d'éléments sans cesse capables d'être vendus ou échangés¹¹⁸⁹ ».

Ce passage peut être mis en regard de la pensée de l'espace développée par Henri Lefebvre dans *Le Droit à la ville*¹¹⁹⁰. Dans l'ouvrage, le sociologue marxiste explique que, dans une société capitaliste, l'espace devient une marchandise comme une autre à laquelle s'attache de fait une « valeur d'échange » (espace abstrait) et une « valeur d'usage » (espace social) qui, pour autant qu'elles s'opposent, ne peuvent exister l'une sans l'autre. L'habitat qu'il décrit étant un pur produit de la société industrielle capitaliste, Antti Lovag considère, à la suite de Lefebvre, qu'il vaut autant pour sa « valeur d'usage » que pour sa « valeur d'échange ». Mais s'il est certain que la « valeur d'échange » d'un tel produit, que de l'apparition de nouveaux produits sur le marché fera rapidement paraître obsolète, décroîra rapidement, Antti Lovag suggère que cela est moins certain pour sa « valeur d'usage », qui réside principalement dans le fait que l'espace produit puisse se recombinaison constamment pour s'adapter en permanence aux besoins de ses utilisateurs. Bien qu'elle ne soit pas retenue par le jury, la proposition d'Antti Lovag fera l'objet d'une mention, qui déclenchera l'attribution d'une bourse de recherche.

À l'occasion de la même session du PAN, Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy présentent le projet des *Domobiles*. Sous cette nouvelle [9.4-5] dénomination construite à partir du latin « domus » — maison —, et du terme « mobile », ils perfectionnent ensemble¹¹⁹¹ les propositions élaborées par Pascal Hausermann pour des habitations industrialisées en matières plastiques, en « incorporant » des équipements et

1186 *Id.*

1187 « La deuxième session du "programme architecture nouvelle" (P.A.N), *Tourisme, Equipement, Logement*, n°175, 16 octobre 1972, pp.10-11.

1188 *Id.*

1189 *Id.*

1190 LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1968, 164 p., p.4.

1191 Pascal Hausermann passera rapidement sur cette collaboration, précisant simplement : « Je me suis adjoint Patrick Le Merdy, un décorateur, pour avoir quelque chose le plus sympathique possible » in DONADA, Julien, *Bulles. Conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 110 p., p.34. Dans les faits, nous le verrons, l'apport de Patrick Le Merdy ne saurait se résumer à de la « décoration ».

du mobilier aux coques. Dans leur note d'intention, les architectes proposent leur projet comme la recherche d'une voie intermédiaire entre grands ensembles et lotissements pavillonnaires. Ils déroulent un argumentaire déjà largement éprouvé, dans lequel les habitants deviennent les principaux constructeurs de leur ville, au moyen d'outils fournis des spécialistes. Aux sociologues, juristes et mathématiciens de fournir la « règle du jeu » urbain proposé, aux architectes de proposer des solutions d'habitations et d'équipements industrialisés. Ils expliquent :

« Nous proposons, non pas d'offrir sur le marché des maisons industrialisées complètes avec une distribution de pièces intérieures comme il en existe déjà dans le commerce, mais d'offrir des pièces entièrement équipées suivant leur fonction, telles que : séjour, chambre à coucher, cuisine, salle de bains, liaisons horizontale et verticale, garage, etc. que l'usager fera assembler sur le terrain selon la distribution qu'il désire. Ainsi, les logements à partir de pièces industrialisées éviteront la monotonie et seront tous différents et personnalisés¹¹⁹². ».

Sans surprise, les notions de communauté et de responsabilisation individuelles sont centrales dans leur conception. À l'appui de leur propos, les architectes ont deux arguments majeurs : le démarrage des études et du projet du *Centre évolutif de Douvaine*, où ils comptent bien déployer les *Domobiles*, mais aussi et surtout, les photographies d'un prototype en cours de réalisation. En effet, ils sont parvenus à obtenir un financement de la Société Centrale Immobilière de la Caisse des Dépôts (SCIC) pour commander aux chantiers Seb Marine, situés à Mandelieu-la-Napoule, la réalisation de premiers modules. La commission, sensible à ces arguments de taille, note que le « système technique adopté semble permettre un rapport intéressant entre le prix et le volume construit¹¹⁹³ ». Elle décide de primer le projet, en formulant plusieurs recommandations :

« [...] Que le projet soit réalisé en habitations principales, que soit développée la possibilité de groupements et de combinaisons de moyenne et grande densités, que soient confirmées les données économiques du projet, qu'à

l'occasion d'une réalisation soit engagée une étude sur les aspects psychosociologiques de l'habitat proposé¹¹⁹⁴. ».

De fait, une première habitation expérimentale sera installée dans le Val d'Yerres (Essonne)¹¹⁹⁵ en 1973 avec le soutien du Plan Construction. Une famille-témoin¹¹⁹⁶ y habite quelques mois et fait l'objet d'un suivi psychologique et sociologique, qui doit valider ou non le lancement de la production en série¹¹⁹⁷. Pourtant, l'expérience tourne court. La seule explication dont nous disposons nous vient du récit de Pascal Hausermann, qui n'est corroboré par aucun autre : nous la rapportons donc avec précaution. Alors qu'ils espéraient obtenir l'aval du Plan Construction pour développer les *Domobiles* à Douvaine, Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy se voient certes proposer la construction d'un contingent de 250 logements sur la commune, à la condition expresse qu'ils prennent la forme d'immeubles collectifs, construits par une entreprise agréée par l'office HLM. Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy auraient protesté et refusé tout net ce mandat – avec la bénédiction du maire de Douvaine, Jacques Miguet, qui aurait apprécié de les voir rester fidèles à leur conviction¹¹⁹⁸. Les architectes tirent néanmoins plusieurs bénéfices de cet épisode : l'obtention d'une bourse pour financer leurs recherches et une importante publicité¹¹⁹⁹.

[9.6-7]

1194 *Id.*

1195 « Les domobiles. Programme Architecture Nouvelle (PAN) : étude pour le groupe de logements expérimental du Val d'Yerres », Technique et architecture, n° 292, avril 1973, pp. 82-92.

1196 Cette anecdote n'est pas sans rappeler le synopsis du film de William Klein, *Le couple témoin*, réalisé en 1977. Dans la France des années 1970, au milieu d'une ville nouvelle en chantier, un jeune couple de « français moyens » se prête au jeu d'une expérience sociale organisée par le ministère de l'Avenir. Leur vie quotidienne dans un « appartement du futur » est filmée et monitorée.

1197 Il ne subsiste malheureusement aucun rapport de cette expérience, ni aucune trace de ce prototype.

1198 HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p., p. 72.

1199 PLACE, Jean-Michel. « Les domobiles ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 164, octobre-novembre 1972, pp. XLV-XLVI. ; « Maisons coquillages ou Domobiles. De passionnants objet à habiter », *La Vie catholique*, n° 1497, avril 1974, p. 27 ; Pascal Hausermann se souvient également d'une exposition des projets lauréats au Musée des Arts-Décoratifs, à l'occasion de laquelle il eut un vif échange avec Eugène Claudius-Petit, qui avait vertement critiqué les Domobiles.

1192 « La deuxième session du "programme architecture nouvelle" (PAN), *Tourisme, Équipement, Logement*, n° 175, 16 octobre 1972, p. 8-9.

1193 *Ibid.*, p. 2.

B. Les Domobiles. Une « architecture synergique¹²⁰⁰ » ?

1200 VAN LIER, Henri, « Architecture synergique », Cahiers du CEA n°4, Bruxelles, 1968, 48 p.

[9.9-10]

Pour comprendre en quoi le projet des *Domobiles* constitue un jalon important dans les recherches de Pascal Hausermann sur l'habitation industrialisée, l'analyse d'un fascicule daté de juin 1972 se révèle particulièrement instructive. Nous formons l'hypothèse que ce document est produit spécifiquement pour profiter de l'effet de curiosité généré par le PAN et être largement diffusé : extrêmement simple et pédagogique, il s'agit vraisemblablement d'un livret explicatif destiné autant aux revues, aux promoteurs, aux décideurs, qu'aux curieux. Cette hypothèse est accréditée par le fait qu'il ne soit fait mention d'aucun prix : il ne s'agit pas d'un document commercial, mais d'un document de communication du projet. Sa composition — les images présentées, l'ordre dans lequel elles s'enchaînent, l'équilibre entre textes et images — nous renseigne de façon particulièrement intéressante sur l'argumentaire de projet et l'imaginaire développés par les architectes. Nous interprétons ce document à l'aide des travaux du philosophe Henri Van Lier, proche du CEA de Bruxelles, dont la pensée nous semble particulièrement apte à saisir ce document qui, malgré sa facture relativement simple, exprime pleinement la pensée complexe des architectes¹²⁰¹.

Entièrement dessiné à la main, à l'encre noire, le document est signé par Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy, alors associés sous le nom d'*Habitat international*. Bien que leurs styles graphiques soient proches, un œil exercé par l'analyse de nombreuses images permet de reconnaître que les mises en situation, les vues lointaines sont dessinées par Patrick Le Merdy et que les dessins techniques sont produits par Pascal Hausermann. Le document s'ouvre sur la représentation sans-titre d'un paysage de

montagne luxuriant et grandiose, un à-pic. En arrière-plan, mais en position centrale, à flanc de falaise, une grappe de *Domobiles* est nichée dans le relief. L'architecture disparaît dans son milieu : projet et site ne font qu'un. Le trait à l'encre noire s'inspire fortement du dessin de bande-dessinée : il ne se veut pas réaliste. Paradoxalement, il donne l'idée d'un croquis de l'existant, pris sur le vif, et renforce la sensation que ces *Domobiles* existent. Cet « effet de réel¹²⁰² » est renforcé par le renversement de l'argumentaire classique d'un dossier de candidature d'architecte, que l'insertion paysagère vient d'ordinaire clore, en pièce maîtresse. Dans ce document, le projet est posé d'emblée, dans une première mise en situation qui brouille immédiatement les frontières entre le réel et l'imaginaire. La planche suivante intitulée « Principe », est une planche de texte. Elle précise la manière dont les concepteurs des *Domobiles* espèrent minimiser les coûts de l'habitation préfabriquée, en facilitant davantage son transport et son montage. Le principe semble donc simple et clair : il s'agit de faciliter la mise en œuvre de la construction et d'en abaisser le prix de revient. La troisième planche, intitulée « Catalogue » montre les différents éléments de ce jeu de combinaison : une cellule « séjour », une cellule « chambre », une cellule « liaison », une cellule « annexe », deux cellules « technique » (cuisine, cellier et salle de bain). Le respect des codes du dessin technique et les informations précises de dimensions, de volumes, de surfaces... lui confère un caractère de descriptif quantitatif qui assoit sa crédibilité. En employant le terme de catalogue¹²⁰³, les architectes évoquent la vente par correspondance d'éléments de

1202 GUNTHER, André, « Image et fiction », conférence de clôture des Rencontres doctorales en architecture et paysage, 13 septembre 2017.

1201 Les bases de cette analyse ont été posées à l'occasion d'une contribution au premier Doctathlon de l'Association d'Histoire de l'Architecture organisé en 2018, puis enrichies pour proposer une communication dans le cadre de la journée d'études doctorales « Architecture, arts appliqués, design : histoires partagées » à l'INHA, le 15 juin 2018.

1203 Le terme évoque également une publication dont l'importance a été démontrée chez les architectes par Caroline Maniaque, le *Whole Earth Catalog*, qui ne tardera pas à trouver un équivalent français : *Le Catalogue des ressources*, publié aux Editions Alternatives à partir de 1974.

« prêt-à-habiter » : ils s'inscrivent définitivement dans la logique d'une architecture de consommation. Avec cette planche qui répertorie l'ensemble des modules proposés, Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy mettent leur travail à disposition des usagers, et actent par-là la transformation du rôle de l'architecte. Pour le philosophe Henri Van Lier, la posture qu'ils adoptent est désormais nécessaire. Le philosophe appelle en effet de ses vœux « une architecture neutre, disponible, mobile, par conséquent une architecture par l'habitant plutôt que par l'architecte, et où ce dernier jouerait un rôle de conseiller, de cadre, mais surtout s'appliquerait à concevoir les supports, les joints, les étanchéités assurant au plus bas prix la liberté de chacun¹²⁰⁴ ». Il ajoute : « La vitesse et la souplesse de construction et de destruction des plastiques projetés, par exemple, s'inscriraient dans ce genre de programme, qui correspond à ce que nous savons par ailleurs de l'éthique de l'homme actuel dans la technique, la science, l'art¹²⁰⁵ ».

Sur la page suivante, les éléments du catalogue sont mis en scène dans une composition qui reprend les codes d'un plan masse sans en être un : le document indique certes la fonction des espaces, mais ne donne aucune information sur le contexte élargi, l'orientation ou l'échelle. L'objectif de ce dessin intitulé « Assemblage » est de démontrer les différentes possibilités d'articulation des espaces permises par le système proposé. Ce plan présente trois combinaisons indépendantes : un studio, composé d'un module salon et d'un module bain, un logement « Type 3 » composé de deux chambres, d'une cuisine, d'une salle de bains et d'un cellier, et d'un logement « Type 4 » composé d'un séjour, d'une deux chambres, d'une cuisine et d'une salle de bain. Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy font le choix de ne présenter qu'un seul plan, qui suggère à lui seul les possibilités infinies de recombinaison. Le plan est donné comme un exemple, pas comme un modèle. L'exemple est soigneusement choisi pour illustrer une réelle problématique de société : la place de l'espace individuel, dans un contexte de modification du modèle familial nucléaire et de décohobitation croissante des individus d'un même foyer. Un autre élément important, particulièrement visible sur le plan, est le module de « liaison ».

Cet espace porte en lui la dimension évolutive du plan, en même temps qu'il présente les seuls espaces indéterminés offerts à la libre appropriation de chacun, et assure la transition entre l'espace personnel et l'espace collectif. Henri Van Lier observe la nécessité d'une architecture évolutive : « Nous sommes invités à une architecture à programmation incessante, où les plans comprendront toujours la prévision de leurs changements. Ceci ne fait qu'ajouter, dans nos œuvres, l'ouverture temporelle à l'ouverture spatiale déjà décrite. L'unité, propre au monde ancien, fait place à un processus d'unification perpétuellement en cours, jamais terminable, et dont la puissance d'intégration réside dans son devenir même¹²⁰⁶ ». L'architecture se pense désormais comme un processus et non comme une composition finie. C'est une architecture de l'évènement et de la relation.

À la suite s'enchaînent plusieurs planches sur les différents modules des *Domobiles*, construites selon le même modèle : l'utilisation de l'axonométrie éclatée, d'ordinaire apanage du dessin technique, brouille les frontières entre l'architecture, l'objet, le meuble. Cette représentation permet de montrer l'objet technique, et un espace meublé et habité, sans passer par une coupe traditionnelle, représentation plus codifiée et plus complexe à lire pour des néophytes. Le dessin emprunte aux codes de la bande-dessinée, ajoutant force détails dans les intérieurs. Dans l'axonométrie du module « Séjour », on distingue la présence d'un Téléviseur Philips TF1 170, rond et transportable. L'esprit établit spontanément une comparaison entre cet objet iconique du design des années soixante-dix et la *Domobile*. Objets de consommation transportables au design pop, fabriqués en coque de plastique, ils créent tous deux un monde autour de leurs utilisateurs. Au centre de la pièce, directement moulé dans la coque, un canapé circulaire trouve sa place. L'axonométrie de la chambre présente la manière dont le lit escamotable et les rangements sont intégrés à la coque. Celle des pièces techniques, cuisine et salle de bains, montre des aménagements astucieux qui intègrent tous les équipements et les mobiliers nécessaires à la réalisation de leur fonction. Les cellules *Domobiles* sont ainsi pensés comme des « organes » spécialisés, des entités entièrement dédiées à une fonction

1204 VAN LIER, Henri, *Les Arts de l'espace*, Casterman, Tournai, 1959, 351 p., p. 287.

1205 *Id.*

1206 VAN LIER, Henri, « Architecture synergique », Cahiers du CEA n° 4, Bruxelles, Éditions SOCOREMA, 1968, 48 p., p. 22.

spécifique. L'objet mobilier n'existe plus en lui-même, mais uniquement dans la manière dont il contribue au fonctionnement de la cellule. Il n'a plus d'autonomie et fusionne avec l'architecture : il est fabriqué de la même manière qu'elle, en même temps qu'elle. Henri Van Lier constate « cet effacement de l'objet¹²⁰⁷ ». Il affirme :

« L'objet [...] est ce qui vient à la rencontre, ce contre quoi on bute, ce devant quoi on s'arrête. Or le nouvel environnement refuse les ancrages du monde ancien. [...] L'architecture de travail, de loisirs, de repos devient plus ergonomique que contemplative¹²⁰⁸ ».

L'apparition de la notion d'ergonomie est symptomatique d'une recherche de formes dictées non plus par des critères esthétiques, culturels, mais par l'action de l'homme, son usage, son expérience – son travail. La logique industrielle sert ainsi de dénominateur commun entre l'architecte et le designer, entre Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy. Dans ce projet comme dans de nombreux autres de la même époque, design et architecture approchent de leur point de fusion. Henri Van Lier constate : « Nous nous sommes confrontés au vocabulaire courant, selon lequel l'architecture s'occupe des espaces qu'on habite, le design des objets qu'on manipule. Mais en fin de compte, les deux disciplines deviennent inséparables. La logique du designer est de le conduire progressivement à une ampleur de vue où il rejoint les préoccupations de l'architecte. En retour, l'architecture synergique est obligée à une rigueur des méthodes (serait-ce dans son codage) qui l'oblige à la recherche fondamentale qui caractérise le vrai design¹²⁰⁹ ».

Les différents modules, s'ils trouvent une cohérence en eux-mêmes, ne peuvent néanmoins pas se penser de façon indépendante les uns des autres. Ils ne trouvent leur sens que dans leur combinaison, leur configuration pour un site et un usage donné. Ils répondent en cela à l'« architecture synergique » qu'Henri Van Lier appelle de ses vœux. Par cette expression, il entend à la fois la coordination d'objets distincts qui concourent à la réalisation d'une même fonction, et la réalisation d fonctions au sein d'un même objet. L'ambivalence du terme

lui permet d'exprimer à la fois une logique du tout et de la partie, une logique de l'ensemble spécifique à l'architecture, et une logique de l'entité, de l'objet, caractéristique du design. Ces deux logiques cohabitent dans les représentations des *Domobiles*.

Le tournant des années soixante-dix se caractérise par l'abolition de la pensée en termes de contenant (qui serait l'affaire de l'architecture) et de contenu (qui serait celle du design). Ainsi pour Van Lier, « le lien de contenance s'efface devant le lien d'opération, et en particulier d'action réciproque. Comme la machine, le meuble n'a plus pour idéal d'être complet, fermé, mais d'ouvrir un échange avec d'autres meubles, et d'abord avec les habitations et les circulations qui cessent de le contenir pour dialoguer avec lui¹²¹⁰ ». Cette abolition passe selon Henri Van Lier par la disparition de la décoration. Il s'en réfère à Christian Norberg-Schulz¹²¹¹ qui voit dans la décoration un moyen de délimiter l'objet, de le circonscrire et de le distinguer comme une entité en soi, identifiée et identifiable. La disparition de la décoration engendre la disparition de l'objet autonome, qui peut alors fusionner avec l'architecture. Pour Henri Van Lier, l'architecte doit ainsi prévoir les impacts de la production de cette architecture sur le système industriel. « L'architecture synergique étant bien entendu un produit de masse, ses réorganisations ne peuvent modifier sans cesse la chaîne de production. Il importe donc de constituer des codes ouverts, comprenant des types de matériaux, des procédés de construction, des schémas d'espaces-temps, des familles plastiques assez féconds pour que les évolutions du message y soient jusqu'à un certain point prévues et n'obligent pas à tout coup à des révolutions¹²¹² ».

Les planches suivantes donnent des indications techniques de montage, et se donnent pour caution de la faisabilité de la proposition. Elles présentent le système d'assemblage et de joints proposé pour fixer entre elles deux cellules *Domobiles*. Bien qu'on entre dans la dimension constructive, le dessin de ces détails techniques n'est toujours pas tracé aux instruments. Dessiné à la main, il oscille entre le schéma et le croquis : pas de côtes, ni de descriptif des éléments de serrurerie et de visserie utilisés. Il est

1207 *Id.*

1208 *Ibid.*, p. 24.

1209 *Ibid.*, p. 32.

1210 *Id.*

1211 Il mentionne le texte : NORBERG-SCHULZ, Christian, *Intentions in architecture*, Oslo, 1962.

1212 *Ibid.*, p. 42.

possible que cela soit une manière de mettre en scène la dimension de bricolage, et de rassurer le potentiel acheteur sur la simplicité des assemblages, toujours dans une logique de démocratisation des outils à l'intention de non-spécialistes. La légèreté du système d'ancrage garantit une « implantation » facilitée dans n'importe quel site, mais aussi la réversibilité de l'installation. Là encore, le système proposé se veut très simple – peut-être est-il simpliste. Quelques indications de dimensionnement et termes techniques se donnent pour gages de la faisabilité du montage, mais le flou demeure autour de la capacité de la structure, des calculs de charges, de la nature du sol sur lequel elle pourrait s'arrimer. Le contexte est absent précisément parce que la *Domobile* doit pouvoir se fixer partout.

Le prospectus en fait d'ailleurs la démonstration en la mettant en situation au fil des pages : dans un site naturel, dans un lotissement pavillonnaire, jusqu'à son insertion dans une mégastructure. L'allusion à cet archétype ancre la proposition dans un imaginaire collectif, fusionné entre culture savante et populaire. Toutefois, la mégastructure est représentée ici d'une façon singulière: elle est perçue à hauteur d'homme, habitée et vivante. Elle n'écrase pas le dessin par ses dimensions titanesques : elle ne se développe que sur trois niveaux. En titrant la planche « Passerelles », Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy mettent en avant cette structure comme support des relations entre les hommes. Sur l'image, elle se fait fine et légère, support discret de la vie, de la rencontre, de l'évènement. Elle matérialise un système qui doit permettre l'autodétermination du développement urbain. En effet, nous l'avons vu, chaque habitant propriétaire d'une *Domobile* peut l'installer librement sur la structure à la seule condition d'obtenir l'accord des habitants déjà en place. Ce système doit se substituer à l'« administration », très critiquée par Hausermann, qu'il accuse de tuer l'initiative, l'invention, la liberté des architectes et des habitants, par des outils de planification rigides et inadaptés. Le rôle des pouvoirs publics doit se limiter à fournir un accès aux réseaux et aux fluides, quand le reste est l'affaire des habitants organisés en communauté. Un simple changement d'échelle permet de passer de la mégastructure à l'élément de design : l'image suivante présente une porte-fenêtre, une fenêtre coulissante, et une porte-placard. Ces objets prennent des formes courbes, sphériques : ils appartiennent à la

même famille que l'architecture qui les intègre. À l'heure où le design propose des objets polyvalents, transformables et manipulables, la porte se fait aussi placard et supporte deux usages¹²¹³. Jean Baudrillard ne manquera pas de constater et de critiquer ce phénomène :

« L'organisation change aussi : le lit s'esquive en banquette-lit, le buffet et les armoires en placards escamotables. Les choses se déplient et se replient, s'effacent, entrent en scène au moment voulu. Bien sur ces innovations n'ont rien d'une improvisation libre : la plupart du temps, cette plus grande mobilité, commutabilité et opportunité n'est que le résultat d'une adaptation forcée au manque d'espace. C'est la pauvreté qui fait l'invention¹²¹⁴. ».

À la suite, une page de texte intitulée « Fabrication » détaille la matérialité des *Domobiles* : ses coques (« mousse de polyuréthane » protégée par un « gel coat » et un « polyester armé »), ses auvents, portes et placards (« polyester armé »), ses fenêtres et portes (« plaques acryliques thermoformées ») et les berceaux supports des *Domobiles*. La mention d'un procédé de fabrication breveté par la société Bayer doit faire comprendre le sérieux de cette entreprise. Le « moulage » des *Domobiles* est mise en scène comme un processus en sept étapes qui tiendrait plus d'un travail artisanal que d'une réelle production en série. Quelques éléments de décor évoquent un outillage léger, et un petit atelier de fabrication davantage qu'une vaste usine. Le fascicule se clôt enfin sur l'image d'un chantier qui n'en est pas un. Un camion-grue livre les éléments sur le terrain. Elle esquisse la possibilité d'une architecture légère, préfabriquée, modulaire, nécessitant peu de moyens, dont l'habitant maîtrise tout le processus de mise en œuvre. Le contexte, vierge de toute construction, renvoie à la première image du document.

La proposition de Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy définit un système dynamique qui vient à la rencontre d'un territoire statique. Elle évoque en cela l'idée de machine ouverte, développée par le philosophe Gilbert Simondon, qui offre une interface entre l'homme et la nature,

.....
1213 Cette remarque est valable pour de nombreux objets et équipements dessinés par le couple Hausermann-Costy : nous pensons particulièrement aux portes-placards et les portes-fenêtres-fauteuils qu'ils expérimentent à *La Ruine*.
.....

1214 BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p., p.24.

dans un monde réticulé¹²¹⁵. Au sein d'un vaste réseau de circulations et d'échanges, l'habitant, pensé comme un nouveau nomade, peut se brancher à sa guise. L'architecture s'étend ainsi de l'échelle de la cellule à celle du territoire, interroge le lieu dans lequel elle s'inscrit et se reterritorialise. Elle recompose des territoires hybrides et artificialisés : de nouvelles topologies, un nouvel environnement.

Toutefois, les images de ce fascicule présentées dans les revues sont d'abord et avant tout celles qui présentent la *Domobile* dans sa réalité d'objet technique¹²¹⁶. De fait, les architectes s'emploient alors à produire cet objet : ils parviennent à convaincre du bienfondé de leur démarche Antoine Gaudet, généreux mécène, qui soutient leur entreprise. **[9.11-12+14] Associées au sein de Domobiles S.A. à partir de 1973**, ils se lancent dans la fabrication d'une première série dans des ateliers de fabrication installés à Bollène (Vaucluse). Outre leur principal objectif, pouvoir bientôt équiper la population de Douvaine, ils étudient des projets pour des hôtels et des villages vacances.

.....
1215 DUHEM, Ludovic, «La Réticulation du monde. Simondon penseur des réseaux», in BONTEMS, Vincent (dir.), *Gilbert Simondon ou l'invention du futur*, colloque de Cerisy, 2013, Kinkslieck, 375p., pp.227-240.

.....
1216 «Les Domobiles. Programme Architecture Nouvelle (P.A.N) : étude pour le groupe de logements expérimental du Val d'Yerres», *Technique et architecture*, n° 292, avril 1973, pp.82-92.

C.

Enjeux et limites de « l'objet personnalisé »

En 1973, Chanéac dépose un dossier de candidature au 3^e Programme Architecture Nouvelle. Il est le seul membre d'*Habitat Évolutif* à décliner son modèle initial, les *Cellules Polyvalentes*, en différentes séries. Entre 1971 et 1973, il dessine ainsi plusieurs familles de modules, dont il établit la nomenclature suivante dans un book adressé au ministère des Affaires culturelles¹²¹⁷ :

[9.15-18]

- « 1. *Cellules polyvalentes* (système primitif déjà expérimenté), coques Ovostrat, exécution en plastique ;
2. *Cellules proliférantes* (grande rigidité pour superposition) ;
3. *Cellules coucourdes*, polyester sans moule (celle de Saint-Péray) ;
4. *Modules amphores* (restitution de responsabilités) spécialement étudiées pour amorcer une prise de conscience des habitants capables d'utiliser des idéogrammes pour faire le plan de leur maison ;
5. *Modules gothiques* (il s'agit d'un alphabet permettant une participation de l'individu)¹²¹⁸ ».

Chanéac passe rapidement sur les *Cellules polyvalentes* et les *Cellules proliférantes*, sensiblement identiques dans leur forme, mais renforcées pour pouvoir se superposer verticalement. Les *Modules amphores* et les *Modules gothiques* en revanche, sont des créations nouvelles dont il développe longuement les caractéristiques. Dans ces deux « séries », les modules se spécialisent et se différencient.

[9.20-22]

Les premiers sont des volumes ovales, déclinés en sept modules fonctionnels différents : trois éléments de liaison (horizontale, verticale, oblique), un séjour, une cuisine, une chambre, une salle de bain, et des toilettes. Chanéac fabrique une petite maquette en plâtre, laiton et carton¹²¹⁹, composée de douze cellules au total, pour donner à voir la plasticité formelle de sa proposition. Les ouvertures des *Modules amphores* peuvent être occultées

par « des paupières latérales [...] réalisées en aluminium anodisé ton or ou argent pour donner un caractère précieux et sophistiqué à ces habitations¹²²⁰ ». Dans un paradoxe assumé, Chanéac précise que ces adjonctions sont totalement gratuites et formelles, et entrent de fait en contradiction avec la logique d'efficacité et de rationalité qui préside à la fabrication des modules. Il explique que les formules « "sincérité des matériaux, la forme suit la fonction, le beau est la splendeur du vrai"[...] gardent toute leur valeur pour les professionnels de l'architecture et du design mais [...] laissent insensibles la grande majorité des usagers¹²²¹ ». L'architecte s'adapte donc, par un système d'option, aux désirs supposés de sa clientèle. Il précise :

« Les amateurs de design et d'architecture contemporaine orthodoxe peuvent se tourner vers les modules gothiques, avec finition type "automobile"¹²²² ».

Les *Modules gothiques* sont effectivement [9.23-24]

conçus à partir d'une géométrie très différente. Chanéac revient à un plan organisé par une trame orthogonale, pour proposer « un module carré, un module triangulaire, un module diagonal, des modules de liaison droits ou cruciformes, un module de liaison oblique, un module de façade permettant la création de volume pour salle de bain ou cuisinette¹²²³ ». Les volumes de chaque module s'incurvent pour se terminer en ogive en leur sommet. Les arrêtes ainsi obtenues donnent une esthétique singulière à cette nouvelle proposition, tout en témoignant de sa logique constructive rationnelle. Pour la représenter, Chanéac réalise une maquette à l'aide de petits éléments en plâtre moulé recouverts de plastique adhésif coloré. [9.25] Il explique :

1220 Atelier Chanéac, « Appel d'idées, programme, recherches 1960-1974 », dossier exemplaire 1, envoyé le 22 juillet 1975 au ministère des Affaires culturelles, Création architecturale, 133IFA 59/1.

1221 *Id.*

1222 *Id.*

1223 Atelier Chanéac, « Appel d'idées, programme, recherches 1960-1974 », dossier exemplaire 1, envoyé le 22 juillet 1975 au ministère des Affaires Culturelles, Création architecturale, 133IFA 59/1 – « Sous dossier II – Les propositions, A. Dossier bleu – modules gothiques ».

1217 Atelier Chanéac, « Appel d'idées, programme, recherches 1960-1974 », dossier exemplaire 1, envoyé le 22 juillet 1975 au ministère des Affaires Culturelles, Création architecturale, 133IFA 59/1.

1218 *Id.*

1219 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 02 130.

« Les maquettes volumétriques en plastique sont [...] utilisées pour la conception du plan par les usagers¹²²⁴ ».

Ainsi, il réalise l'ensemble des modules d'habitations et de liaisons en plusieurs coloris, qu'il met ensuite en scène dans une série de photographies : deux habitations, une jaune composée de 14 modules, et une violette composée de 7 modules, sont montées sur des « structures porteuses gothiques tubulaires¹²²⁵ ». Elles sont ensuite reliées par une circulation horizontale, en même temps qu'une nouvelle habitation rouge, composée de 18 modules, s'implante à proximité, moitié sur terre, moitié sur l'eau, représentée par une surface de miroir. Dans une mise en scène alternative, l'habitation rouge s'installe au niveau du sol, sous les modules d'habitations jaunes. Chanéac figera sa maquette dans cette configuration, plus imbriquée.

En déclinant son « modèle » en « séries », Chanéac en fait un « objet personnalisé » analysé par Jean Baudrillard dans *Le système des objets* en 1968. Le sociologue expliquait :

« La personnalisation [...] est un concept idéologique fondamental d'une société qui vise, en "personnalisant" les objets et les croyances, à mieux intégrer les personnes¹²²⁶ ».

En effet, pour Chanéac, il faut pouvoir proposer une multitude de solutions, quitte à faire du « faux » ou du « style », afin d'habituer progressivement l'opinion publique aux nouveaux principes qu'élabore *Habitat Évolutif*. Il reformule en effet cette idée dans un texte autre texte :

« Ceux qui ont le privilège de croire en leur époque ont aussi le devoir de chercher des solutions avant d'être consultés, car ils risqueraient d'attendre trop longtemps. Les forces de la réaction et de l'indifférence ne retarderont plus longtemps l'époque fantastique en train de naître. [...] Pour accélérer ce processus d'évolution, je me sens prêt à tout. Même à proposer des cellules industrialisées de style aux nostalgiques du passé¹²²⁷ ».

1224 *Id.*

1225 *Id.*

1226 BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p.197.

1227 Notes préparatoires pour une conférence, s.d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

Cette affirmation explique la grande diversité des cellules imaginées et dessinées par Chanéac jusqu'en 1975¹²²⁸. Elle permet également d'éclairer différemment ses recherches de « camouflage » pour des *Cellules en zones sensibles*¹²²⁹ (1968) et la série des *Envirhôtels* (décembre 1971). Cette dernière est particulièrement intéressante puisqu'elle met en scène des combinaisons de *Cellules polyvalentes* pour créer des hôtels qui prennent, selon les paysages dans lesquels elles s'installent, des configurations très différentes. Ainsi, un *Envirhotel* « aux portes d'une grande ville » prend la forme d'une haute structure spatiale logeant des cellules ovoïdes ; il s'organise à la manière d'un motel aux portes d'une ville moyenne en disposant les mêmes cellules de plain-pied ; celui au bord de la méditerranée les installe en grappe organique sur une corniche ; celui des Dombes (Ain) les dissimule sous des toits de chaumes courbes. Les *Envirhôtels* du Val d'Arly (Savoie) et des Alpes du Sud se composent de *Cellules* orthonormées, composant le remplissage d'une grosse bâtisse protégée sous une toiture à deux pans dans le premier cas, rampant dans une installation organique au sommet d'une colline dans le deuxième. Dans ces images, la tentative d'hybridation entre paysage naturel et paysage artificiel est manifeste. Chanéac est donc sensiblement à la recherche de compromis et d'adaptations. Cette démarche influence certainement le projet qu'il propose au PAN. Dans l'analyse très bourdieusienne¹²³⁰ qu'il fournit dans sa note d'intention, il explique :

« Les spécialistes du marketing seront tentés de faire produire des modules assez luxueux, capables de séduire une clientèle de luxe, conquise par le côté futuriste de ces formes. Puis, selon le processus habituel, toutes les couches de la société seront progressivement intéressées par imitation du comportement de la classe sociale située immédiatement au-dessus d'elle. Naturellement, les classes sociales les plus élevées se désintéresseront du "produit" au fur et à mesure de sa "vulgarisation"¹²³¹ ».

1228 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 27 043, 999 27 044, 999 27 020, 999 27 042.

1229 Fonds Chanéac, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 999 01 144.

1230 BOURDIEU, Pierre, *De la distinction, critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

1231 Atelier Chanéac, « Appel d'idées, programme, recherches 1960-1974 », dossier exemplaire 1, envoyé le 22 juillet 1975 au Ministère des Affaires Culturelles, Création architecturale, 1331FA 59/1 – « Sous dossier II – Les propositions, A. Dossier bleu – modules gothiques »

Dans le contexte de la participation au PAN, qui vise à produire des logements sociaux, la logique se renverse. Chanéac exprime ouvertement ses doutes, et formule deux hypothèses :

« La première, la plus pessimiste, prévoit que la construction de modules pour les classes sociales modeste va dévaloriser le "produit" aux yeux de toutes les autres catégories d'usagers. Les constructions ainsi réalisées ne serait plus appelées "cages à lapins" mais "boîtes à sardines". La seconde hypothèse, plus optimiste, prévoit que c'est le phénomène inverse qui se produirait. [...] une chance importante pour que ce type d'expérience ne se transforme pas en ensemble de "cages à lapins technologiquement avancées" est la transformation du concepts de l'urbanisme pour cette expérience. Les futurs habitants de ces modules ne seraient plus considérés comme des attardés sociaux à initier aux joies d'un habitat sanitaire (air-soleil-verdure) mais comme des citoyens à part entière capables non seulement d'utiliser une baignoire, mais aussi de participer à l'élaboration de leur cadre de vie [...] Bien sûr, dans les premières expériences, les individus qui ne se sentiraient pas encore la force morale de se sortir de l'oppression spatiale dans laquelle ils vivent depuis plusieurs générations seraient pris en charge par les architectes [...] mais, de plus en plus, les nouvelles générations reprendraient leur liberté spatiale avec ou sans assistance architecturale¹²³² ».

Ce passage nous semble extrêmement intéressant, car il permet de comprendre que, pour Chanéac, ce n'est pas tant l'objet architectural proposé qui a de l'importance, mais le choix et la liberté proposée aux habitants. Il rejoint parfaitement les vues exprimées par Pascal Hausermann et Claude Costy : le rôle de l'architecte n'est plus de proposer un projet, mais de proposer des outils et des produits, et d'accompagner les habitants dans leur mise en œuvre. En conclusion, Chanéac annonce :

« Si des associations comme *Habitat Évolatif*, composées d'équipes pluridisciplinaires, concernées depuis longtemps par ces problèmes, amorcent des expériences ponctuelles avec les collectivités locales (expérience de Douvaine par exemple) et si des expérimentations à des échelles valables sont entreprises dans le cadre du PAN provisoirement simulées pour étudier à grande échelle tous les

problèmes techniques et les conséquences psychologiques et sociales entraînées par les concepts évolutifs à l'aide de modules et de structures strictement définies pour la circonstance, alors seulement la libération spatiale pour être réalisée au niveau de l'aménagement du territoire¹²³³ ».

Chapitre 10

Une commande publique singulière : expérimenter « l'urbanisme évolutif » à Douvaine¹²³⁴

1234 Le projet a été extrêmement bien documenté dans les travaux de Mailis Favre déjà cités, auxquels nous renvoyons le lecteur. Notons aussi l'article de SAINT-PIERRE, Raphaëlle, « Hausermann et Costy le centre de Douvaine », AMC n°242, mai 2015, pp.65 à 72

A. Faire de Douvaine un laboratoire : une ambition politique

Dès 1971, l'association *Habitat Évolutif* travaille sur le projet d'urbanisme de Douvaine, petite bourgade de Haute-Savoie. Les premières études laisseront place à la première et seule expérimentation urbaine du groupe passée par la commande publique. Pour comprendre ce qui rend possible une telle expérience dans le contexte rural de la Haute-Savoie des années 1970, il convient de présenter son principal promoteur, Jacques Miguet, maire de Douvaine. Ce médecin de campagne est un amateur et collectionneur d'art érudit, influent et apprécié pour son action. Bien avant d'accéder à la mairie, il impulse avec d'autres la création du syndicat d'initiative de Douvaine en 1954, espérant contribuer ainsi à la diffusion de l'art et de la culture dans les territoires ruraux de la plaine du Chablais. Les premières expositions organisées par le syndicat mettaient à l'honneur l'école lyonnaise, notamment les artistes Georges Adilon, Jean Fusaro, André Cottavoz, Henri Lachièze-Rey, Jacques Truphémus. Le syndicat organise en outre des expositions importantes en mairie et des résidences d'artistes. L'historienne de l'art Maïlis Favre explique qu'en 1958 :

« un site extraordinaire [...] est mis à disposition [du syndicat] par l'orphelinat de Douvaine en remerciement des soins prodigués [par le Docteur Miguet] aux enfants de l'établissement. Les Granges de Servette, situées sur le hameau de Collongette à Chens-sur-Léman, deviennent un lieu d'exposition¹²³⁵ ».

À partir de 1961, l'exposition permanente des *Granges* consiste en la présentation d'une collection d'outils anciens constituée au fur et à mesure des donations¹²³⁶. En parallèle, le lieu accueille des expositions temporaires, souvent en décalage complet avec cette entreprise de

sauvegarde du patrimoine artisanal local¹²³⁷. C'est particulièrement le cas lorsqu'en 1965, Jacques Miguet propose d'exposer la *Maison Novéry*¹²³⁸ conçue par Pascal Hausermann, Claude Costy, Eric Hoechel, Bruno Camoletti. La maquette de cellule d'habitation à l'échelle 1:50^e, renommée pour l'occasion *l'Œuf Novéry*, réalisée en plastique translucide, est présentée comme « une solution économique et révolutionnaire au problème de l'habitat¹²³⁹ ». Elle fait forte impression auprès des visiteurs. [10.1-2]

Jacques Miguet a connaissance des premières expérimentations conduites par le couple à la fois parce qu'il lit assidûment la presse spécialisée, mais aussi parce qu'il connaît bien les parents de Claude Costy, originaires de la ville voisine de Thonon-les-Bains. Quelques années plus tard, en 1969, il propose de remettre à l'honneur leur production : le projet de *Théâtre de la parabole* qui doit servir de lieu de représentation mobile à la compagnie de Patrick Antoine (et dont des éléments seront prototypes durant le séminaire de Saint-Péray) est exposé aux Granges. Peu à peu, la volonté première de valoriser le travail de ces jeunes architectes qui résident alors partiellement à Minzier, non loin de Douvaine, fait place à l'envie soutenir une expérimentation grandeur nature. En juin 1971, lorsque la mairie de Saint-Péray se montre réticente à passer d'un séminaire expérimental à une démarche d'urbanisation bien réelle de son bourg orchestrée par l'association *Habitat Évolutif*, le Docteur Miguet propose au groupe de s'implanter à Douvaine, dont il vient d'être élu maire. Dès son arrivée à la mairie, au printemps 1971, il commande une étude sociodémographique sur la petite ville de 1800 habitants. Les résultats [10.3-4]

1237 Cela est toujours vrai : l'exposition *Conquêtes spatiales*, produite par le CAUE de Haute-Savoie, a ainsi été accueillie aux Granges de Servette en 2021, au milieu de la collection d'outils anciens.

1238 La maquette, longtemps conservée à Douvaine, est entrée dans les collections du MNAM CCI/Centre Pompidou par l'intermédiaire de Maïlis Favre en 2017.

1239 Carton d'invitation à l'inauguration de l'exposition le samedi 10 juillet 1965, Archives Jacques Miguet, Association Art et Culture de Douvaine / Musée des Granges de Servette.

1235 FAVRE, Maïlis, *Une Épopée prospective à Douvaine*, Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres, Histoire de l'architecture contemporaine, sous la direction de Cyrille Simonnet, Université de Genève, 2012, 53 p., p. 6.

1236 Le musée «Milouti» (pour Mille outils) constitue la collection permanente des Granges de Servette depuis 1961.

laissent augurer une forte augmentation de la population et l'amplification du phénomène de migration pendulaire des travailleurs vers la Suisse voisine. Le travail, mieux rémunéré de l'autre côté de la frontière, organise la vie et l'aménagement du territoire. Les Suisses s'installent en France, les Français travaillent en Suisse : Douvaine semble condamnée à devenir une cité-dortoir, toujours plus peuplée. Le contexte particulier dans lequel se trouve alors la petite ville est explicité à posteriori dans un article de la revue *L'Architecture française* :

« Douvaine connaissait les risques d'une urbanisation sauvage : spéculation foncière, morcellement des espaces boisés et des lieux attrayants en lotissements... Pour la seule année 1971, trois cent cinquante demandes de permis de construire avaient été déposées à la mairie. Bien plus que la construction de hameaux, de maisons individuelles issues du concours Chalandon, ou de quelques immeubles H.L.M qui aurait permis de résorber la demande croissante de logement, c'est une politique d'urbanisme volontaire qu'il fallait élaborer. Telles étaient, du moins, les conclusions de la nouvelle équipe municipale, élue en 1971, et dirigée par le docteur Miguet¹²⁴⁰ ».

Ainsi, le Docteur Miguet s'engage dans une démarche prospective afin de ne pas subir les résultats de l'explosion démographique annoncée. Il croit en la force de l'urbanisme et l'architecture pour accompagner le changement, inéluctable, et décide de confier de premières études à l'association *Habitat Évolatif*.

.....
1240 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60 à 75, p. 61.

B. Pour un droit à l'expérimentation architecturale

[10.8] Ainsi, dès 1971, l'association *Habitat Évolutif* entame une réflexion sur les principes d'organisation et d'aménagement de ce qui doit alors devenir le *Centre évolutif de Douvaine*. Ses membres se mettent au travail pour élaborer la « règle du jeu » qui organisera l'implantation des habitations expérimentales dans le temps, sur le territoire de la commune. Rapidement, les principes fondateurs sont posés : les terrains doivent rester publics et seront viabilisés par la collectivité, qui définira ainsi plusieurs points de fixation à partir desquels des colonies d'habitations pourront s'installer, dans les trois dimensions de l'espace. Par la suite, chaque membre d'*Habitat Évolutif* est invité à soumettre sa proposition, de façon à alimenter le débat. L'objectif est de soumettre à la Société Centrale d'Équipement pour le Territoire (SCET), missionnée par la commune de Douvaine, l'ensemble des règles imaginées, afin de bénéficier d'un retour d'expertise sur la cohérence et l'opérativité d'un tel règlement.

Dans sa contribution, Christian Hunziker précise simplement le rôle de l'architecte dans l'établissement des futures habitations. Il propose un schéma d'organisation spatiale intitulé « enclos légal », qui délimite un rayon constructible à partir de points d'implantation positionnés le long de viabilités collectives¹²⁴¹. Les points d'implantation raliés à la même viabilité constituent un « immeuble ». Le texte qui accompagne le croquis de principe permet de comprendre que la dérogation reste la seule règle : l'« architecte de l'immeuble » est en réalité le garant du respect de son règlement, et la mairie arbitre en dernier ressort les éventuels conflits de voisinage. Ce point ne prête pas à débat. En revanche, la nature même des habitations proposées cristallise les divergences au sein du groupe¹²⁴². Pascal

Hausermann et Claude Costy sont les partisans d'une industrialisation massive. Ils proposent deux textes dans lesquels ils définissent la manière dont doit s'organiser la mise à disposition de modèles d'habitat industrialisés. Pascal Hausermann expose l'idée de l'installation, au cœur de Douvaine, d'un « enclos commercial » qui dispensera les éléments nécessaires pour construire un « parc » évolutif. Il explique :

« Les actionnaires du parc évolutif devront prendre une participation à l'enclos commercial. L'enclos commercial sera un lieu à proximité du parc, où l'on trouvera : matériaux de construction, éléments préfabriqués, blocs techniques industrialisés, habitations industrialisées, passerelles, documentation sur les équipements. Ces produits seront obtenus directement des industries à titre expérimental à un prix sorti d'usine. Les actionnaires seront libres d'acheter ailleurs que dans l'enclos commercial. Les gens de l'extérieur ne pourront pas acheter dans l'enclos commercial. Le financement de la gestion de l'enclos commercial sera fait par les actionnaires. Le choix des matériaux et produits de l'enclos sera fait par les architectes conseils¹²⁴³ ».

Claude Costy propose que plusieurs modèles d'habitation « minimum » soient mis à disposition immédiate des nouveaux venus pour qu'ils puissent s'installer immédiatement, ajoutant aux préoccupations strictement matérielles de son associé une attention aux futurs habitants et à leur confort :

1241 HUNZIKER, Christian, « Association *Habitat Évolutif*, Projet Douvaine, Propositions pour un règlement d'immeuble (enclos légal), Genève, 1^{er} décembre 1971 », Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

1242 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60 à 75, p. 63.

1243 « Enclos commercial », s.d., Fonds Chanéac 353, Archives Départementales de Savoie.

« Ces habitats minimum auront l'avantage de ne demander qu'un faible investissement au départ, et par leur exigüité, inciteront les actionnaires à trouver très rapidement des solutions d'agrandissement soit en ajoutant des cellules industrialisées, soit en construisant eux-mêmes des adjonctions. [...] Tout habitat minimum doit comporter des solutions d'agrandissement sans toucher à l'habitat primitif, de façon qu'il soit toujours habitable et non transformé en chantier au moment de l'agrandissement¹²⁴⁴ ».

Antti Lovag ne semble pas contribuer au document. En revanche, il se positionne clairement pour une poétique d'indétermination totale de l'habitat dans un « compte-rendu » sur les activités menées par la section d'*Habitat Évolutif* de Tourettes-sur-Loup. Il explique alors :

« Imaginons un habitat évolutif. L'utilisateur en est lui-même le concepteur, l'immobilier devient mobile, l'utilisation de l'espace, les formes, les enveloppes, ne sont plus déterminées une fois pour toutes, mais peuvent être modifiées facilement, à volonté. Ça, c'est l'utopie. Les chimistes ont mis au point un matériau qui peut être assoupli, déformé puis rigidifié à merci et indéfiniment. C'est, par exemple, un liquide compris entre deux membranes souples qui peut être solidifié ou rendu à son état liquide par simple adjonction d'un gaz. Ainsi le sol et les parois de l'habitation peuvent être façonnés différemment selon l'instant, la situation, le nombre d'occupants, l'activité. Chacun peut s'y faire une place sur mesure en y imprimant l'empreinte de son corps. Ça c'est la fiction. Utopie et fiction pourraient être "réalités de demain" ; nous essayons de la concrétiser. [...] Trois habitacles sont en cours de réalisation, on procède par simulation des fonctions et des situations, on mime les gestes, les déplacements... De cette façon, l'objet n'est plus le produit d'un savoir-faire particulier, le dessin en l'occurrence¹²⁴⁵ ».

Dans ce texte, Antti Lovag énonce les principes dont il ne dévient plus dans sa pratique ultérieure : la volonté de construire pour un habitant bien réel et l'utilisation systématique sur celui-ci du « test de Tristan », théorisé par

Jacques Couëlle¹²⁴⁶, pour modeler un espace « sur-mesure » autour de ses usages. Chanéac, s'il est convaincu de l'intérêt de la solution totalement industrialisée, semble chercher une voie intermédiaire, hybride. Les membres de l'association se retrouvent ainsi divisés¹²⁴⁷. Pascal Hausermann rapporte, lors d'un compte-rendu :

« La notion de pluralité des propositions a été abordée, dans le domaine des actions immédiates. Afin d'avoir un impact suffisant sur le type de population destinée à venir habiter à Douvaine, les propositions devront être concrètes : elles devront comporter des devis serrés et précis, avec délais et possibilités de financement. À ce sujet, quelques désaccords sont intervenus entre les membres proposant des projets à construire par le futur habitant. En effet, ils voient encore mal comment il sera possible de prévoir de façon précise des prix pour un habitat réalisé sans plans, et comment il sera possible d'obtenir un financement subventionné pour une construction qu'il sera impossible de vérifier avant son édification. Ces notions sont donc à étudier très rapidement¹²⁴⁸ [...] ».

De fait, les divergences d'opinion laissent place à un désaccord profond, et l'équipe d'Antti Lovag rompt avec l'association en 1972. Cet épisode témoigne une fois de plus de la difficulté centrale, majeure, de concilier expérimentation et réglementation.

1244 « Proposition de Claude Hausermann, Habitat Minimum », s. d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1245 « Compte-rendu des activités du groupe X. Tourettes-sur-Loup 06 », s. d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1246 Ce test consiste à observer les mouvements du futur habitant mimant ses usages quotidiens sur le terrain qui va accueillir sa future habitation. LUIGI, Gilbert, *Jacques Couëlle. Parenthèse architecturale*, Architecture+Recherches, Pierre Mardaga, 1995, 144 p., p.29.

1247 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60 à 75, p.63.

1248 « Habitat Évolutif EAT du groupe P. Hausermann », s. d., Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

C. Donner « un cœur à la ville » : du projet évolutif à l'aménagement d'un centre-village

Ces premières recherches centrées sur la question de l'habitat – qui constitue la raison d'être de l'association – s'accompagnent très vite d'une réflexion plus globale : le projet expérimental initial se mue en véritable projet urbain. À partir de 1972, Jacques Miguet confie aux architectes le soin de « donner un cœur à Douvaine¹²⁴⁹ » : d'esquisser un véritable centre urbain, une nouvelle polarité organisée autour de nombreux équipements publics dont manque alors la petite ville. Le projet s'implante sur un terrain communal, au sud de la mairie.

[10.10-13] Une série de plans et coupes datés de mai 1972, dessinée par Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy, fige le projet. Une place publique circulaire articule l'imposant bâtiment de la mairie existante au projet, dont le plan de composition est structuré par un axe nord-sud. La place est circonscrite par des arcades, donc la forme

[10.17] n'est pas sans évoquer la toiture du *Magasin de meubles Transit* dessiné et livré par Chanéac à Châtillon-en-Michaille. Cet édifice est une vaste surface de 1000 m² composée de dix-huit coupes en voile béton projeté identiques, reposant sur des plots arrondis. La fabrication de ce voile continu de 12 à 7 centimètres d'épaisseur repose sur la répétition d'éléments obtenus grâce à deux jeux de coffrage métallique. L'ouvrage est très remarqué, à la fois pour la technique constructive employée et pour sa force plastique, et fait l'objet de nombreuses publications, à commencer par un article dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*¹²⁵⁰ illustré

[10.16] par les photographies de Véra Cardot et Pierre Joly. Claude Costy le cite comme un bâtiment

particulièrement marquant¹²⁵¹. Les arcades de Douvaine empruntent probablement leurs ondulations au projet de Chanéac, d'autant qu'elles doivent également assurer une fonction marchande en permettant le branchement de petites échoppes commerciales préfabriquées tout autour de la place. À l'endroit de leur jonction se dresse un mât monumental, au pied duquel s'articule un système de rampes et d'escaliers permettant d'accéder à un niveau artificiel, à 4,50 mètres du sol. Davantage qu'une dalle¹²⁵², il s'agit d'un système de passerelles aux tracés souples qui permet une liaison piétonne continue entre les différents équipements du programme, tous surélevés, soit, du nord au sud, un « café-restaurant » une « Salle des fêtes polyvalente », une piscine, une école. Le système doit enjamber la route qui borde le terrain au sud pour permettre un accès vers le stade. Les équipements sont invariablement figurés par des coupes, la plus grande pour la salle des fêtes, l'école et le café-restaurant disposant de volumes comparables. La piscine olympique, installée en léger contrebas des autres équipements (à 3,50 mètres du sol), prend la forme d'un bassin rectangulaire, découvert, communiquant avec un bassin aux formes plus souples qui s'interrompt sur le volume de la *Salle des fêtes*. Ponctuellement (autour de la place, près de l'école et de la piscine), des cellules d'habitations se logent dans des structures tridimensionnelles. Ces premières esquisses renseignent sur la composition spatiale et l'articulation du projet, mais pas sur sa matérialité. Il semblerait qu'*Habitat Évolatif* envisage à ce stade de réaliser l'en-

[10.9-15]

1249 MIGUET, Jacques, « Douvaine, Du néolithique à l'an 2000 », Bulletin des Syndicats d'Initiative du canton de Douvaine, 1974. Archives Jacques Miguet, Association Art et Culture de Douvaine/Musée des Granges de Servette.

1250 « Marché de meubles, Châtillon en Michaille », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 160, février-mars 1972, pp. 96-97.

1251 Voir en annexes l'entretien avec Claude Costy : G. Entretiens – G.2. En 1974, Chanéac dessine et réalise pour le même maître d'ouvrage une surface commerciale gonflable.

1252 L'influence de l'urbanisme de dalle – mis en œuvre à la même période à Toulouse-le-Mirail, à la Villeneuve de Grenoble ou dans le quartier du Tonkin de Villeurbanne – est encore une fois manifeste.

[10.19-20] semble des éléments en matières plastiques¹²⁵³. Cela est confirmé par l'examen de la **maquette produite au printemps 1972**. Exposée en mairie, puis au syndicat d'initiative, la maquette est un objet plastique et ludique. Sur ses photographies en noir et blanc commandée par la mairie, les grappes de *Domobiles* blanches se détachent du fond noir qui délimite les espaces publics. Le maire résume ainsi le projet, validé par le Conseil municipal en juillet 1972¹²⁵⁴ :

« Donner un cœur à Douvaine, c'est élargir le centre actuel, effiloché le long de la nationale, en occupant les terrains au sud de la mairie [...]. C'est implanter en ces lieux des équipements essentiels, et d'abord une place circulaire de 2 000 mètres carrés, entourée d'arcades permettant l'implantation très libre d'une cinquantaine de commerces, lieu de rassemblement privilégié pour les piétons, en plein air, mais à l'abri des intempéries éventuelles, sous une tente rétractable arrimée à un mât sculptural de tension dominant la place de trente mètres de hauteur. De cette grande place, on accède par les escaliers à une placette surélevée, centrée sur le mât de tension et entourée d'une auberge de campagne de 600 mètres carrés, alliant les traditions de la bonne table aux vertus du simple bistrot. À côté, une piscine de type olympique, 50 mètres par 20 mètres, avec ses 1 500 mètres carrés de plage, pour la baignade, l'exhibition et la compétition. En face, une école maternelle de quatre classes, véritable nid dans l'arbre, et un grand dôme polyvalent abritant un terrain de sports de 40 mètres par 20 mètres entouré de gradins, volume idéal pour les activités sportives, folkloriques, culturelles les plus diverses, véritable temple pour le culte de toutes les religions, de toutes les connaissances, et du corps. Enfin, çà et là, dans les vides, la possibilité de voir pousser un habitat évolutif industrialisé, et, au sol, un parking pour 350 voitures¹²⁵⁵ ».

Cette description du projet, formulée à mi-parcours par l' élu qui le porte pour convaincre une population partagée, se fonde nettement sur l'importance des loisirs et de l'animation. Notons que le chapiteau prévu pour recou-

.....
1253 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60 à 75, p. 68.

.....
1254 FAVRE, Mailis, *Une Épopée prospective à Douvaine*, Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres, Histoire de l'architecture contemporaine, sous la direction de Cyrille Simonnet, Université de Genève, 2012, 53 p., p. 20.

.....
1255 MIGUET, Jacques, « Douvaine, « Du néolithique à l'an 2000 », *Bulletin des Syndicats d'Initiative du canton de Douvaine*, 1974. Archives Jacques Miguet, Association Art et Culture de Douvaine / Musée des Granges de Servette.

vrir l'intégralité de la place évoque autant celui d'*Instant City* que Peter Cook dessine en 1969¹²⁵⁶, que ceux de Frei Otto, qui sera d'ailleurs approché pour la réalisation technique. Mais malgré ces innovations, le projet se normalise peu à peu, et se transforme en projet d'aménagement d'un petit centre urbain.

D. La Salle polyvalente et l'École enfantine : deux *unicum* sous influences

Dessinée par Pascal Hausermann, associé à l'architecte d'intérieur Patrick Le Merdy, la *Salle polyvalente* est le premier édifice à être mis en chantier. Il est intéressant de revenir sur l'étonnant montage financier établi par Jacques Miguet pour permettre sa construction rapide, sans la moindre subvention officielle. Le maire et ses adjoints initient la création d'une « Association des sociétés de Douvaine » régie par la loi de 1901. Cette association est désignée comme le maître d'ouvrage des édifices à bâtir et bénéficie d'une réduction de la TVA liée à son statut associatif. Cette économie, considérable, équivaut environ à 17% du coût de la construction. L'association s'adresse aux banques pour obtenir un prêt permettant de débloquer les fonds nécessaires aux travaux. Les organismes bancaires demandent une garantie, qui leur est fournie par la mairie de Douvaine. La mairie subventionne ensuite l'association pour qu'elle puisse rembourser le prêt obtenu. Le bricolage financier est rapporté dans un article de la revue *L'Architecture française*. Il témoigne de la détermination du Maire de Douvaine, qui entend mener à bien son grand projet, quitte à inventer des solutions qui s'inscrivent vraisemblablement à la limite de la légalité, tout au moins à contre-courant de la stratégie déployée par l'État depuis une dizaine d'année. En 1961, une série de lois-programmes mettent en effet en place des aides financières et/ou techniques pour la construction de différents équipements dans les territoires. Dans le cadre de la *Salle polyvalente*, ni l'aide financière, ni l'aide technique de l'État ne seront sollicitées. Toutefois, plusieurs éléments nous poussent à affirmer qu'elle subit indirectement l'influence de la seconde, qui se concrétise par une politique de modèles. Marc Falcoz et Pierre Chifflet notent :

« L'apogée de cette aide technique centralisée est atteint avec la mise en place des équipements industrialisés. Dans le cadre de la troisième loi-programme d'équipements

sportifs et socio-éducatif (1971-1975), l'État lance trois opérations majeures : les Mille clubs de jeunes, les Mille piscines et les Complexes Sportifs Évolutifs Couverts (COSEC). Ces opérations s'appuient sur deux principes : la construction d'un type d'équipement en série (industrialisation) et la mise en œuvre au niveau de l'État (conception et passage des marchés centralisés). Ces principes sont alors censés abaisser le coût de revient et rationaliser les procédures administratives¹²⁵⁷ ».

L'opération dite des « Mille piscines » prend la forme de deux concours, lancés en mai 1969 : le premier pour des piscines transformables d'un côté, le second pour des piscines économiques. Lauréat des deux concours, l'architecte Bernard Schoeller propose un projet de dôme léger et rétractable alliant une ossature métallique à un revêtement extérieur en coque de plastique : la *Piscine Tournesol*, dont 187 exemplaires seront réalisés en France et à l'étranger¹²⁵⁸. Pascal Hausermann et Claude Costy candidatent également à ce concours en proposant un projet¹²⁵⁹ qui se rapproche de celui de Schoeller par son plan circulaire et le capotage rétractable de sa coque supérieure. Mais cette dernière repose sur une coque inférieure permettant de ménager les vestiaires et les locaux de services, ancrée au sol par une structure métalliques, qui permet également l'implantation de modules annexes pouvant servir d'accueil, de pataugeoire, de salle de musculation, etc. Plus complexe que le modèle lauréat, la proposition du couple Hausermann Costy n'est pas retenue. Toutefois, certains

1257 FALCOZ, Marc, CHIFFLET, Pierre, «La construction publique des équipements sportifs. Aspects historique, politique et spatial», *Sports en ville, Les Annales de la recherche urbaine*, n°79, 1988, pp.14-21.

1258 FACON, Patrick, «Les piscines Tournesol», pp.91-110, in MONNIER, Gérard et KLEIN, Richard (dir.), *Les années ZUP : Architectures de la croissance, 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, 301p.

1259 Le couple Hausermann-Costy participe d'ailleurs au concours en proposant également une solution de piscine économique et transformable. Un ensemble de douze planches datées de septembre 1969 est conservé au Frac. Fonds Pascal Hausermann, Collection Frac Centre, N° d'inventaire : 997 02 126.

[10.23-24]

principes de ce projet paraissent clairement transposés dans les premières esquisses de la *Salle polyvalente*, datées de juillet 1972, à commencer par ses dimensions (50 mètres de diamètre) et l'hypothèse d'une toiture rétractable. Mais en même temps qu'il se concrétise, le projet se simplifie. De la construction intégralement en plastique initialement envisagée, il ne reste bientôt plus grand-chose. La coque supérieure est réalisée en zinc, montée sur une charpente fixe soutenue par un socle de béton projeté. Les nombreux éléments évolutifs (des gradins extensibles, qui s'escamotent dans la coque inférieure au besoin, à la façade du rez-de-chaussée, qui s'ouvre intégralement en se repliant à la manière d'un accordéon) sont également supprimés. De même, l'hypothèse d'un bassin d'« exhibition », greffé sur sa périphérie et communiquant directement avec le bassin olympique de la piscine municipale, disparaît. Peu à peu, le projet se rapproche de celui pour la *Permanence médicale de Genève-Cornavin*, que Pascal Hausermann et Claude Costy dessinent en 1971. Sur une élévation datée d'octobre, signée par cette dernière, l'édifice elliptique, monté sur pieds, est cerclé d'un couloir entièrement vitré qui contient la salle d'attente, reléguée en périphérie, quand les salles de consultation sont regroupées au centre du volume. Dans sa version finale, en octobre 1972, la *Salle polyvalente* est ceinturée par une coursive déambulatoire, protégée par un boyau vitré, accessible depuis les gradins en béton projeté. Dans l'épaisseur des gradins sont ménagés une buvette, des locaux techniques, des toilettes, et les tunnels d'entrée. Les 2 000 mètres carrés de surface au sol sont totalement libres, permettant un usage réellement polyvalent de l'espace : sportif, récréatif,

[10.26]

[10.27-28]

[10.29] évènementiel... De nombreuses photographies d'archives prises par Jacques Miguet lui-même permettent de retracer le chantier, qui débute en avril 1973. Une entreprise de maçonnerie Douvainoise, dirigée par Lazare Zanni, accepte de réaliser le gros œuvre : une ceinture de béton qui contient les gradins et une coursive périphérique. Sur ce socle repose une charpente monumentale composée d'impressionnantes poutres cintrées en bois lamellé-collé d'une portée d'environ cinquante mètres. Cette charpente, apparente à l'intérieur, est revêtue à l'extérieur d'éléments de zinc. Les travaux de couverture, charpente et zinguerie, sont assurés par une société thononaise : Detraz. Cette entreprise, spécialisée dans la restauration des clochers à bulbe traditionnels de la région, emploie sur place une vingtaine d'ouvriers qui

finalisent le travail en 45 jours. La performance fait l'objet de nombreux articles de la presse quotidienne régionale. L'un d'entre eux revient sur les chiffres impressionnants de ce chantier :

« Couleur bleu "monarque", la coupole a nécessité la fabrication de 672 triangles de 6 mètres de longueur, d'un poids total de près de 12 tonnes! [...] Pas moins de 600.000 clous et agrafes ont été plantés et fixés avec un matériel spécialement conçu¹²⁶⁰ ».

Sur la photographie qui illustre l'article, un [10.30]

sapin est installé provisoirement au sommet de la charpente, comme le veut la tradition locale du « bouquet final », pour marquer son achèvement. Une fois retiré, il est remplacé par un dôme doré, réalisé en polycarbonate translucide. Le premier plan du cliché est occupé par des modules sphériques en matière plastiques, également visibles sur le bord droit de la photographie : les *Domobiles*. Issus de la première série expérimentée à Bollène, ces modules doivent se connecter aux galeries percées dans le soubassement de la salle polyvalente pour jouer le rôle de vestiaire.

Le premier équipement de Douvaine fait l'objet d'une importante couverture médiatique par la presse locale. Considéré comme une curiosité, l'édifice est livré en octobre 1974, à l'occasion [10.31]

de la fête des Vendanges, avec un an de décalage sur le programme initial. Ce retard, ainsi que les malheurs d'une toiture expérimentale, ne manquent pas d'alimenter les détracteurs du projet. Mais la mairie maintient son cap et ouvre un deuxième chantier : celui de l'*École enfantine*, conçue et réalisée par Claude Costy¹²⁶¹.

La construction de cet équipement intervient alors que sujet de l'architecture scolaire fait l'objet de nombreux débats en France. Dès la sortie de la seconde Guerre mondiale, les pouvoirs publics favorisent petit à petit l'industrialisation et développent une politique de modèles et de normes pour les établissements scolaires, dont les premiers résultats seront clairement visibles au milieu des années 1960. Aleyda Resendiz-Vazquez revient sur ce

1260 J-C. A, « Architecture d'avant-garde à Douvaine... La coupole de la salle des fêtes réalisée et posée en 45 jours », *Le Messager*, n°14, 5 avril 1974.

1261 Elle nous confiera, dans un entretien retranscrit en annexes, qu'elle considère l'édifice comme sa réalisation la plus intéressante.

phénomène dans sa thèse¹²⁶². Elle note qu'en 1948, une commission interministérielle est créée pour chapeauter un concours pour la « construction d'une école rurale et de ses annexes¹²⁶³ ». Vingt projets sont sélectionnés et construits, livrés entre 1950 et 1951. Cette même année coïncide avec la mise en place du premier Plan de l'équipement scolaire, qui sélectionne six des édifices tout juste sortis de terre pour en faire des modèles reproductibles. Parallèlement à ce travail de généralisation, le Plan établit de nouvelles normes de dimensionnement des espaces d'apprentissages. Les premiers schémas-types sont formulés dans une circulaire de 1952 et instaurent une trame modulaire d'1,75 m¹²⁶⁴ qui doit permettre de rationaliser les surfaces et de favoriser l'industrialisation¹²⁶⁵. Anne-Marie Châtelet précise que le choix de cette dimension est avant tout lié à l'usage, et qu'elle ne coïncide pas forcément avec une trame constructive – provoquant certaines incohérences¹²⁶⁶. Elle indique également que sa systématisation à grande échelle provoque rapidement un rejet, citant les propos du professeur René Misslin, qui dénonce en 1971 :

« Dans un ensemble scolaire, chaque bâtiment est pareil à l'autre, le plus souvent taillé sur le type "cage à lapins" et les bâtiments s'alignent les uns aux autres comme il se doit. Surtout, pas de fantaisie : l'enfant doit apprendre à se ranger rien qu'en regardant les bâtiments. Le jour où je verrai un bâtiment rond dans une école, je saurai décidément que quelque chose a changé dans l'archétype que le français porte en lui de l'école¹²⁶⁷ ».

Parallèlement aux premières critiques qui se font entendre, Anne-Marie Châtelet note que le début des années soixante-dix coïncide avec une nouvelle conception des espaces d'apprentissage, notamment l'émergence des

« écoles à aires ouvertes » qui témoigne de l'essor nouveau des pédagogies alternatives¹²⁶⁸. En 1971, l'essai d'Yvan Illitch *Une Société sans école*¹²⁶⁹ trouve un écho considérable. La même année, *L'Architecture d'aujourd'hui* fait paraître un numéro intitulé *L'Architecture et l'enfant*¹²⁷⁰. Il signale à ses lecteurs la parution de l'ouvrage *L'Enfant, l'architecture et l'espace*¹²⁷¹ de Georges Mesmin, ancien directeur de la Direction de l'Équipement Scolaire Universitaire et Sportif (DESUS), préfacé par Jean Balladur. La revue revient également sur les projets finalistes dans le cadre du concours organisé par la ville de Cergy Pontoise pour une école primaire de dix classes et une école maternelle de quatre classes. Bien qu'il ne soit ni lauréat ni primé par le jury, six pages pleines sont consacrées au projet présenté par Jean Renaudie et Janina Schuch (contre une page par projet lauréat). Ce choix du comité de rédaction – qui frôle l'ingérence – valorise le travail de recherche des architectes, qui représentent leur parti par une étonnante maquette-concept en bulles de savon colorées, et dans de grands croquis au feutre de sphères imbriquées dans une grappe organique qui enjambe la rue pour lier les deux édifices scolaires. Au fil des dessins, une trame hexagonale apparaît. Les architectes expliquent :

« La [première] proposition est le résultat de la combinaison de sphères en matières plastiques, dont l'étude technique, qui n'a pu être continuée à la suite d'une décision administrative, était encourageante. La proposition [suivante], qui découle de la première est dont la réalisée est envisagée, est basée sur une organisation géométrique qui est une combinaison dans les trois dimensions de trames hexagonales¹²⁷² ».

Il semble tout à fait possible que ce travail, qui présente des similitudes conceptuelles et formelles avec les recherches de Pascal Hausermann et Claude Costy, les inspire. En juin 1971, ils élaborent vraisemblablement ensemble un premier projet d'École mater-

1262 RESENDIZ-VAZQUEZ, Aleyda, *L'Industrialisation du bâtiment : le cas de la préfabrication dans la construction scolaire en France (1951-1973)*, Thèse en Architecture et aménagement de l'espace sous la direction de André Guillerme et Sabine Barles, Conservatoire national des arts et métiers – CNAM, 2010.

1263 *Ibid.*, p. 40.

1264 Voir également à ce sujet VAYSSIERE, Bruno, « Sous l'empire des trames », in CHATELET, Anne-Marie (dir.), *Paris à l'école, "qui a eu cette idée folle..."*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1993, 304 p.

1265 CHATELET, Anne-Marie, *Deux siècles de bâtiments scolaires en France (XIX^e-XX^e)*, Cours public de la cité de l'Architecture et du Patrimoine, 2009.

1266 *Id.*

1267 *Cahiers pédagogiques*, n° 95-96, décembre 1970-janvier 1971, p. 9.

1268 En l'occurrence la pédagogie fondée par Elise et Célestin Freinet, centrée sur l'expression libre des enfants.

1269 ILLITCH, Yvan, *Une Société sans école* (trad. de l'américain, 3^e éd.), Paris, édition du Seuil, 1971, 177 p.

1270 « L'Architecture et l'enfance », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 154, février-mars 1971.

1271 MESMIN, Georges, *L'Enfant, l'architecture et l'espace*, Tournai, Casterman, 1971, 191 p.

1272 *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 154, février-mars 1971, p. 28.

[10.32]

[10.33]

- nelle* « 4 classes » dans le cadre d'un concours d'idées¹²⁷³ organisé par l'Association des institutrices d'écoles maternelles et des classes enfantines publiques. La métaphore de l'arbre et du nid structure le programme du concours. Les architectes dessinent un projet composé d'une coupole principale en ossature bois, dédiée aux espaces collectifs, flanquée de petits volumes sphériques colorés en plastiques, qui contiennent les salles de classes. Puis, Claude Costy semble poursuivre son étude seule. Au
- [10.34] concours, elle présente une maquette en balsa, papier et plastique à l'appui de sa proposition¹²⁷⁴. Sur la maquette, la couverture de la coupole principale est composée d'une multitude de volets de bois disposés comme des tavaillons et pouvant se soulever pour ventiler ou découvrir l'espace¹²⁷⁵. Les salles de classes étant préfabriquées, l'école peut s'agrandir à volonté. Dans sa composition et son principe générateur, la proposition a un vrai lien de parenté avec le projet de *Théâtre mobile* (1969) développé par le couple Hausermann-Costy qui agrègeait à la coupole principale de la scène les sphères plus petites des loges
- [10.35] d'artistes. Le projet présenté par Claude Costy est lauréat du concours¹²⁷⁶ : cela permet à l'architecte de se faire connaître favorablement des services de l'Éducation nationale et d'obtenir un agrément national qui doit permettre la reproduction du projet, devenu modèle, sur l'ensemble du territoire national¹²⁷⁷.

Fort de cette expérience, Claude Costy se voit naturellement confier le projet de *l'École enfantine*¹²⁷⁸ de Douvaine en 1974¹²⁷⁹. Elle conserve le parti élaboré en 1971, mais se voit contrainte à employer une mise en œuvre totalement différente, notamment du fait de la hausse de coût des matières plastiques consécutive à la

crise pétrolière. Jacques Miguet, pragmatique, soutient :

« La politique est l'art du possible. Donc, si l'industrialisé n'est plus possible, il faut s'en passer¹²⁸⁰ ».

L'ensemble des volumes sera réalisé entièrement en voile de béton armé, pour maîtriser le coût de la construction. Claude Costy fait appel à un bureau d'étude pour vérifier les calculs de structure qu'elle avance, en la personne de Jean-Marie Yokoyama, collaborateur régulier de l'architecte Daniel Grataloup. Le projet est financé de façon plus conventionnelle que la *Salle Polyvalente*, par des aides du département, de la caisse des dépôts, et la captation d'impôts frontaliers¹²⁸¹. Les premières études débutent en 1973. Dans la version proposée en novembre 1974, l'édifice est entièrement surélevé par des pilotis de trois mètres de haut, afin de « permettre une circulation libre sous cette dernière et l'installation éventuelle de petits commerces, ateliers artisanaux, salle de réunion¹²⁸² ». En novembre 1974, la coupole principale ainsi que deux salles de classes ont atterri. En 1974, Claude Costy produit une notice¹²⁸³ qui explique le fonctionnement du bâtiment. Il sera composé d'une grande coupole centrale accueillant les espaces collectifs et les circulations, éclairée par douze lanternes zénithaux. À l'intérieur, le pourtour de la coupole sera scandé d'éléments verticaux, semblables à des jambes de forces profilées, qui jouent le rôle de poteaux supportant les descentes de charge. Cela permet de dégager « un espace de 350 m² couvert par un dôme de 9 m de haut, [qui] abrite au rez-de-chaussée l'accueil, la salle de propreté, la tisanerie, le restaurant, le forum et le coin de feu, la salle de jeux et de gymnastique. Les dimensions de ces pièces ne sont pas délimitées à l'avance, et peuvent être changées au moyen de cloisons amovibles. Les cabines WC, et douches de la salle de propreté sont considérées comme des meubles, disposés selon les désirs à l'intérieur d'un volume plus grand¹²⁸⁴ ». Dans ce grand volume, seul le bureau de la direction, qui

1273 Ce concours a lieu à l'occasion du Congrès du cinquantenaire de l'Association, à Vichy, en juin 1971.

1274 La maquette conservée au Frac Centre (N° d'inventaire 998 01 113) est une version reprise et restaurée.

1275 Voir à ce propos : AMOUROUX, Dominique, SARRAMON, Christian, *Bâtiments publics, une nouvelle génération*, Editions Le Moniteur, 1979, 184 p., p.23.

1276 Sur le diplôme qui en atteste, remis à Claude Costy le 30 juin 1971 et conservé dans ses archives personnelles, le titre d'architecte est précédé du terme Monsieur, proprement barré.

1277 Voir en annexes : G. Entretien – G.2.

1278 Claude Costy préfère la plupart du temps l'expression suisse « école enfantine » à l'expression française « école maternelle ». Nous sommes restés fidèles à ce parti.

1279 Elle s'est par ailleurs séparée de Pascal Hausermann en 1973. Le couple s'est réparti les chantiers de Douvaine : Pascal Hausermann travaille avec Patrick Le Merdy à la conception de l'auberge municipale. Néanmoins, certaines études de structures sont signées par Pascal Hausermann.

1280 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60 à 75, p.72.

1281 *Ibid.*, p.74.

1282 COSTY, Claude, « Construction d'une école maternelle à quatre classes. Avant-projet. Programme architectural », août 1974, Archives Municipales de Douvaine.

1283 *Id.*

1284 *Id.*

marque l'entrée, prend la forme d'une sphère parfaite fermée. Le centre de la coupole donne l'emplacement d'un foyer ouvert, cerné d'un petit gradin circulaire sur lequel les enfants s'installent pour les temps de lecture collective¹²⁸⁵. Autour s'articulent les sanitaires et un espace polyvalent servant à la fois à la restauration et aux activités de motricité, séparé des circulations par un jeu de niveaux au sol. Claude Costy envisage d'installer dans ce grand espace des « sphères d'isolement, posées au sol, où l'on peut se retirer au milieu du bruit¹²⁸⁶ ». Le souci de concilier les besoins de la communauté et de l'enfant, considéré comme un individu à part entière, est au cœur de la proposition architecturale. Depuis le vaste espace du rez-de-chaussée, une rampe aux parois enveloppantes guide les enfants qui l'empruntent vers les salles de classes. Ces quatre volumes qui flanquent la coupole principale communiquent deux à deux pour permettre de décloisonner les enseignements et de réunir les groupes. En avant de chaque classe, de petites galeries génèrent des seuils où suspendre les vêtements et les affaires des élèves. Les deux premières classes desservies par la rampe sont celles des plus petits. La rampe s'interrompt pour laisser place à quelques marches, et permet d'accéder à mi-hauteur de la coupole sur un plateau central en mezzanine qui accueille l'espace de sieste. Dans le mur bas et incurvé qui l'encerclé, des percements aléatoires sont proposés, à hauteur de la vue des enfants allongés, pour que ceux qui ne trouveraient pas le sommeil puissent observer les allers et venues de l'équipe enseignantes et des personnels de l'école. Un rail circulaire permet d'installer les rideaux qui occultent la lumière provenant des percements de la coupole. L'accès aux deux dernières classes, celles des plus grands, se fait depuis ce plateau. Ces deux classes et leurs terrasses sont supportées par des pilotis qui occasionnent un préau au niveau de la cour de l'école en rez-de-chaussée, et évoquent les pattes d'animaux imaginaires. Chaque classe dispose d'un accès direct à l'extérieur et d'une surface équivalente pour enseigner dehors.

Le projet dessiné par Claude Costy est issu d'un dialogue fécond avec l'inspectrice d'académie¹²⁸⁷, qui porte une nouvelle conception pédagogique. Un passage de l'ouvrage de Christian Leclercq intitulé *L'Architecture et son rôle éducatif* paru en 1979 témoigne des préoccupations de l'époque, et résonne très fortement avec le travail entrepris pour *l'École enfantine de Douvaine*. L'auteur y explique :

« L'architecte doit [...] trouver la concordance harmonique entre les différentes parties de la construction. La même "note" doit partout y résonner en formant un corps doué de métamorphose dans lequel tous les éléments se répondent et s'enchaînent à l'instar d'un squelette dont les os forment un assemblage métamorphique, tout en répondant à un ensemble de fonctions organiques bien précises. En conférant à l'école un corps de ce type, l'architecture doit essayer de penser non pas "forme" mais "mouvement"... La recherche de l'harmonie qui lie les formes les unes aux autres nous amène à considérer ce qui lie les différentes parties de l'école entre elles, qui en font, malgré sa diversité, une unité¹²⁸⁸. ».

Dans son rapport, l'inspecteur d'Académie relève que « cette école très originale est extrêmement intéressante en raison des principes directeurs qui ont conduit à son élaboration. De plus, les perspectives d'évolution qu'offre ce projet sont fort séduisantes¹²⁸⁹ ». Le plan de l'école est en effet particulièrement explicite quant à sa logique générative, et induit un agrandissement possible sous la forme d'un développement concentrique. Le projet porte en lui les principes de sa propre transformation dans le temps, ainsi que l'exprime Claude Costy :

« Cette conception permet une école évolutive et non figée puisque d'une part on peut changer facilement la disposition des classes et éventuellement rajouter des classes supplémentaires, d'autres par changer la disposition des cloisons à l'intérieur du grand volume¹²⁹⁰. ».

1285 Voir le film : BAYOL, Jacques-Michel, « Une journée avec les enfants de l'école maternelle de Douvaine, Haute-Savoie », février 1985, 12'34". Voir player.vimeo.com/video/185464775, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

1286 COSTY, Claude, « Une école maternelle 4 classes, Douvaine », février 1974, Archives Municipales de Douvaine. L'expression renvoie au projet du même nom développé par le designer Maurice-Claude Vidili en 1971. Sa « sphère d'isolement » est un module de plastique entièrement capitonné pour créer un espace de travail propice à la concentration et équipé de tous les moyens technologiques de son époque. Il apparaît en réaction à la naissance des « bureaux paysages », transposition française des *openspaces* d'origine allemande. Voir sur la « sphère d'isolement » : BONY, Anne, MIDAL, Alexandra, THOMMERET, Richard, *The Plastic Collection*, ADAM, CFC Éditions, Bruxelles, 2016, 215 p., pp. 128 à 131

1287 Voir en annexes : G. Entretien – G.2.

1288 LECLERCQ, Christian, *L'Architecture et son rôle éducatif*, Paris Éditions Triades, 1979, 60 p.

1289 « Douvaine, construction d'une école maternelle de 4 classes », Lettre de J. Buob, directeur départemental de l'équipement, au Préfet de Haute Savoie, Annecy, le 10 avril 1974. Archives Municipales de Douvaine.

1290 COSTY, Claude, « Une école maternelle 4 classes, Douvaine », février 1974, Archives Municipales de Douvaine.

Deux variantes d'implantation sont proposées lors de l'avant-projet d'août 1974 : le projet s'installera finalement sur l'emplacement initialement réservé à la piscine municipale. Un logement de fonction, qui ne sera jamais réalisé, prend selon les versions du projet la forme d'un édifice en voile de béton projeté ou d'une *Domobile*.

Dans le rapport préalable qu'il est invité à formuler en avril 1975 pour le compte de la Commission Départementale des Opérations Immobilières et de l'Architecture (CDOIA) de Haute-Savoie, l'architecte Henry-Jacques Le Même se montre extrêmement prudent. Il note :

« L'avant-projet présenté par Madame Hausermann-Costy, architecte diplômée de l'Université de Genève, est manifestement sous le signe de la recherche, mais ne constitue pas une nouveauté absolue, car le principe de groupement d'éléments "bulles" a été déjà essayé pour plusieurs constructions scolaires. L'on peut dire de ce genre de construction :

- Que le groupement de ces sortes d'iglou doit être vraisemblablement attrayant pour les enfants, et qu'il a sans doute l'avantage de permettre quelques modifications ultérieures,
- Que par contre, les plans ronds conviennent plus ou moins bien aux destinations différentes des divers locaux de l'école et qu'en tout cas, si la forme circulaire est parfaite dans son intégrité, sa division n'est pas toujours harmonieuse,
- Que ces volumes sphéroïdes posent des problèmes techniques de fondation, de jonction, d'étanchéité, et surtout d'isolation : thermique, acoustique, etc.

D'après les éléments constitutifs du dossier, il apparaît :

1. Que certains conseillers municipaux sont hostiles au parti architectural qu'ils estiment onéreux, et en désaccord avec l'environnement local traditionnel,
2. Que Monsieur l'Inspecteur d'Académie approuve au contraire cet avant-projet, pour sa conception originale et ses perspectives séduisantes d'évolution,

En conclusion, [...] il semble que l'on doive admettre la tentative envisagée. Mais je considère qu'il serait indispensable, au préalable, de s'assurer sur place que l'agglomération existante peut accueillir sans dommage une construction aussi particulière et aussi affirmée.

[...] Dans cette affaire, un point cependant paraît exiger restriction : le logement de la directrice. En effet, deux solutions proposées (soit en "Domobiles", soit en "bulles" de béton) semblent, l'une comme l'autre, très difficiles à meubler, et cela risque de créer avec la commune de Douvaine de sérieuses difficultés avec les futures occupantes¹²⁹¹ ».

Le document montre la manière dont la proposition de Claude Costy met en défaut la grille de lecture appliquée habituellement par le rapporteur Le Même, qui a bien du mal à formuler un avis tranché sur le projet soumis à son expertise. La construction de l'édifice, d'une surface totale de 690 m², est finalement autorisée : le dossier d'exécution est produit en juillet 1975 et le permis de construire est validé au conseil municipal du 5 septembre 1975 et le chantier débute en 1976. Il est assez peu documenté, principalement par Jacques Miguet qui prend régulièrement des photographies du chantier. Elles permettent de constater que la coupole principale est réalisée selon un principe constructif relativement proche de celui employé pour la *Salle polyvalente* : une charpente en bois lamellé-collé repose sur une ceinture de béton, supportée par des lames de refend. Une différence est notable : le profil de ces lames suit la courbure de la coque pour l'*École infantine*, donnant le sentiment d'un volume délicatement posé sur le sol¹²⁹², quand celles de la salle polyvalente se retournent vers l'extérieur pour l'empâter. Une autre est majeure : contrairement à celle de la *Salle polyvalente* qui reste apparente, la charpente de l'*École infantine* est entièrement nappée dans un voile de béton, isolé coté intérieur par 4 cm de laine de roche projetée. Les autres coques, celles des salles de classes, sont entièrement en voile de béton projeté. Quelques clichés de Nicolas Scoulas, photographe et compagnon de Claude Costy, effectués lors de la livraison de l'école, permettent encore de préciser les couleurs d'origine choisies avec soin par l'architecte : un camaïeu de tons ocres empruntés aux constructions locales pour l'extérieur, et un blanc immaculé des parois intérieures, réhaussées d'un sol en vinyle orangé dans les circulations.

1291 Rapport d'Henri Jacques Le Même pour le CDOIA daté du 1^{er} avril 1975, Archives Municipales de Douvaine.

1292 « À l'ingénieur Jean-Marie Yokoyama qui s'interroge la complexification de la construction, Claude Costy répondra : "c'est une soucoupe volante, il faut qu'elle puisse s'envoler" ». Propos cités par SAINT-PIERRE, Raphaëlle, « Hausermann et Costy et le centre de Douvaine », AMC n° 242, mai 2015, pp. 65 à 72.

En 1977, les Douvainois et les Douvainoises sont appelés aux urnes pour les élections municipales. Jacques Miguet défend son bilan du projet dans un compte-rendu de mandat particulièrement détaillé¹²⁹³. Malgré la pédagogie et l'énergie dont il fait preuve, le maire ne parvient pas à convaincre dans ses propres rangs. Le 13 mars 1977, il est battu par l'opposition, ralliée par deux de ses anciens conseillers municipaux. Le camp victorieux met un terme définitif à l'expérimentation¹²⁹⁴, mais la fin du chantier de l'école fait l'objet d'une attention particulière de la part de la nouvelle municipalité. Le budget initialement prévu, 1 423 967 francs, est réévalué à la fin du chantier à 1 810 000 francs¹²⁹⁵ – soit une hausse d'environ trente pour cent. Cette hausse de budget permet une mise en œuvre exemplaire : les menuiseries comme le mobilier (panneaux mobiles, bibliothèques...) sont dessinés sur mesure par Claude Costy.

[10.42] L'école est livrée pour la rentrée scolaire de septembre 1978. En 1980, l'édifice est repéré dans l'ouvrage *Bâtiments publics, une nouvelle génération*¹²⁹⁶ soutenu par la Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques. Les auteurs soulignent la qualité du projet, et concluent :

« C'est dans cette voie du tactile, du sensible, du poétique, qu'elle n'a encore que peu exploré, que pourrait s'épanouir cette nouvelle forme d'architecture¹²⁹⁷ ».

1293 MIGUET, Jacques, «Compte-rendu de mandat», 1977, Bibliothèque municipale de Douvaine.

1294 Seuls vestiges du projet : la Salle Polyvalente, une partie des arcades qui devaient enserrer la place du marché, et le transformateur EDF construits par Pascal Hausermann, ainsi que l'École enfantine, réalisée par Claude Costy.

1295 AMOUROUX, Dominique, SARRAMON, Christian, *Bâtiments publics, une nouvelle génération*, Éditions du Moniteur, Paris, 1980, 182 p., p.26.

1296 AMOUROUX, Dominique, SARRAMON, Christian, *op. cit.*

1297 *Ibid.*, p.26.

E.

Tentative de traduction réglementaire : du POS au POE

En même temps que s'ouvre le chantier de l'école maternelle, Jacques Miguet entreprend la traduction de ses ambitions politiques dans un document réglementaire. Pour l'élu, qui est également conseiller général de la Haute-Savoie¹²⁹⁸, il ne s'agit pas seulement d'aménager Douvaine. Conscient des enjeux de son territoire, il entend « se préoccuper aussi de l'avenir de toutes les communes de notre canton, qui connaissent les mêmes problèmes, mais qui ont aussi les mêmes atouts [...] tisser des liens très forts de solidarité entre Douvaine et Bons-en-Chablais qui ont la même vocation urbaine, [...] créer une symbiose étroite entre ces deux centres et les villages qui les environnent, [...] mettre à l'étude le plan d'aménagement rural du Bas-Chablais, c'est établir les liaisons rapides indispensables entre toutes les communes du canton et les autres petites villes du Chablais et Thonon, sa capitale, [...] faire la cité chablaisienne!¹²⁹⁹ ». Inscrit dans une véritable vision territoriale, le projet de Douvaine doit ainsi être le fer de lance du développement stratégique de toute une région.

La démarche de l'édile s'inscrit dans un contexte où les communes se voient doter d'un nouvel outil d'aménagement : la Loi d'Orientation Foncière de 1967 instaure les Plans d'Occupations des Sols (POS), qui remplacent les Plans d'Urbanisme Directeur (PUD)¹³⁰⁰. Le décret d'application du 28 octobre 1970 oblige toutes les communes à transformer leur PUD en POS. Le Plan d'urbanisme directeur de Douvaine, s'il ne date que de 1967¹³⁰¹, doit, de fait, être réexaminé. Jacques Miguet s'adresse à Chanéac, encore auréolé de son *Nombre d'Or*

au Concours de Cannes, et lui confie l'étude du document d'urbanisme. L'enjeu est important : il s'agit à la fois d'acter les orientations du projet de la zone Sud, dont le chantier est déjà bien amorcé, mais aussi de réfléchir sur une stratégie de développement à plus long terme. La municipalité entend s'emparer de l'outil du POS à la fois pour entériner les décisions prises, mais aussi pour phaser les étapes d'un projet d'urbanisme ambitieux. Jean-François Deneux souligne toute l'ambiguïté de ce nouveau cadre réglementaire, que la loi d'orientation foncière présente comme un « document conservatoire, ayant pour but la préservation des paysages urbains et péri-urbains à court et moyen terme¹³⁰² » et que son décret d'application transforme en « règlement [...] prospectif¹³⁰³ ».

Dans une version préparatoire du document de présentation du POS, rédigée le 3 janvier 1974, Chanéac joue avec la règle. Il propose, en lieu et place du POS attendu, un POE : Plan d'Occupation de l'Espace. Son document indique des gabarits volumétriques plutôt que des emprises au sol, considérant qu'il est absurde de régler des surfaces quand l'architecture et l'urbanisme sont affaire de volumes. Faut-il voir là une forme de contestation précoce face à l'outil normatif et technique du Coefficient d'Occupation des Sols (COS) instauré par le POS? Quoi qu'il en soit, à Douvaine, « la notion de prospect disparaît, le territoire spatial étant positionné sur la maquette communale pour matérialiser l'accord des parties¹³⁰⁴ ». Le projet urbain, ainsi représenté en trois dimensions, doit être appropriable et lisible par tous. La maquette doit devenir un outil de participation

[10.44-45]

1298 Jacques Miguet exerce un mandat de conseiller général du canton de Douvaine de 1972 à 1985 (année de son décès).

1299 MIGUET, Jacques, « Douvaine, Du néolithique à l'an 2000 », *Bulletin des Syndicats d'Initiative du canton de Douvaine*, 1974. Archives Jacques Miguet, Association Art et Culture de Douvaine / Musée des Granges de Servette.

1300 Notons que cette même loi crée les Directions Départementales de l'Équipement : une nouvelle ingénierie locale se met en place.

1301 LECLAIRE, G. (architecte DPLG et urbaniste conseil), Commune de Douvaine, Haute-Savoie, Plan directeur, 7 août 1967, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1302 DENEUX, François, « Les S.D.A.U., les P.O.S. et la question du pouvoir », *Villes en parallèle*, n° 4, janvier 1981, Ville et espace social. pp.94-117, p.98.

1303 *Id.*

1304 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture Interdite*, Éditions Du Linteau, Paris, 2005, 213 p, p.90.

des habitants¹³⁰⁵. Par ailleurs, le POE doit également encadrer la transformation des modes de transport et les déplacements dans l'espace aérien. Outre cette première considération, déterminante, le POE établit une grande mixité fonctionnelle. Dès lors qu'elle ne s'étale plus, la ville est amenée à se stratifier et à s'épaissir. Le POE prévoit la mise en réseaux des équipements publics par le biais de passerelles piétonnes – qui était déjà au cœur du projet de centre urbain – afin de distinguer les flux, piétons et véhicules, et de retrouver des espaces de convivialité, de rencontre et de flânerie. Chanéac réinterprète l'idée de plateau artificiel qui structurait la *Ville cratère*. Dans la rédaction de ce document, de nombreux éléments de sa proposition font écho aux principes fondateurs de son modèle urbain. D'abord, le souci de « limiter le périmètre urbain, pour éviter le gaspillage en équipement primaire qu'entraîne la dispersion anarchique de l'habitat, [...] ménager les espaces verts, les zones réservées à la production agricole qui doit trouver de nouveaux débouchés dans l'expansion démographique [...] »¹³⁰⁶ – qui est aussi l'enjeu premier du POS. Chanéac pose d'emblée une limite à l'expansion urbaine et souhaite fixer une taille maximale de la ville, qui doit être contenue dans un cercle d'1,8 kilomètres de diamètre pour une population maximale de 25 000 habitants. L'architecte explique :

« Ce périmètre peut être considéré comme un rempart protégeant la campagne d'une expansion en tache d'huile. Percant cette enceinte : quatre portes symboliques. Ces portes pourraient être matérialisées visuellement par des sculptures¹³⁰⁷ ».

Marquant les quatre points cardinaux, les portes de la ville sont des repères collectifs importants pour Chanéac, qui apparaissent déjà dans la *Ville cratère*. Outre la création du « cœur » de Douvaine au sud de la mairie existante, déjà bien amorcée, l'architecte prévoit le développement d'un deuxième secteur au Nord de la commune, relié au centre par une

« coulée de verdure de 100 mètres de largeur » afin de « faire pénétrer les arbres au centre de la ville¹³⁰⁸ ».

Le document réglementaire produit par Chanéac prévoit enfin outre deux zones expérimentales, pensées comme de véritables laboratoires urbains entièrement dédiés à la recherche architecturale : la première réserve plus de deux hectares au développement du nouveau centre urbain, la seconde recouvre cinq hectares au Nord de la commune. Chanéac précise à propos de cette nouvelle classification, abrégée en zone X :

« Dans cette zone seront expérimentées des formules originales élaborées en vue d'associer les habitants à la création et à la gestion d'une zone d'habitation. Pour ne pas aliéner le sol de la réserve communale sur lequel se fera l'opération, des formes de bail seront étudiées. Les futurs habitants groupés en association pour délivrer eux-mêmes leur permis de construire. Le "PLAN D'URBANISME" de la zone serait progressivement élaboré par les habitants eux-mêmes. Il est prévu de proposer aux futurs habitants :

1. Les différentes habitations à modules industrialisés
2. Tout type d'habitation expérimentale sculptée ou industrialisées.

Aucune contrainte n'est prévue, hormis une marge de reculement de 4 mètres et un prospect H = L par rapport aux zones entourant la zone expérimentale¹³⁰⁹.

Chanéac tente ainsi de transcrire fidèlement [10.46] les éléments définis collectivement par l'association *Habitat Évolitif* lors de l'élaboration de la « règle du jeu ». Le 7 février 1974, il complète ses propos par un texte intitulé « Justification de l'absence de contraintes dans certaines zones du POS de Douvaine ». Dans ce texte, Chanéac développe un plaidoyer en faveur de l'expérimentation architecturale, et formule ses espoirs de faire de Douvaine un projet-pilote :

« Douvaine pourrait rester un lieu où toute expression formelle serait possible, comme cela devrait être et comme cela deviendra possible si un renouveau architectural s'amorce

1305 Claude Costy se souvient avoir mené une expérimentation personnelle, en présentant la maquette à des passants parisiens, totalement étrangers au projet. Après avoir recueilli leurs avis sur le positionnement des équipements, elle leur demandait de placer des épingles aux endroits où ils préféreraient habiter. Elle se souvient, non sans humour, que les épingles s'éloignaient systématiquement des axes de circulation et des équipements, à l'inverse des orientations stratégiques préconisées par Chanéac pour intensifier la vie urbaine. Voir annexes : G. Entretiens – G.2.

1306 CHANÉAC, « Plan d'occupation de Douvaine, Chapitre Parti d'aménagement du Rapport de présentation du POS », le 3 janvier 1974, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

1307 *Id.*

1308 *Id.*

1309 CHANÉAC, « Justification de l'absence de contraintes dans certaines zones du POS de Douvaine », 7 février 1974, Fonds Chanéac 35J, Archives Départementales de Savoie.

chez les professionnels du design et chez les bâtisseurs autodidactes. À Douvaine, la venue de cette création collective peut être accélérée par plusieurs facteurs. Tout d'abord la création d'un centre d'animation, dont la créativité éclate déjà. Ensuite, le lancement d'une ou plus zones expérimentales et un travail d'information lors de la présentation du POS de Douvaine. Des causeries-débat sur le thème de l'urbanisme et de l'architecture avancés à travers le monde, un dialogue entre les concepteurs et les habitants, et enfin la création d'un esprit "Douvaine" donneront une émulation particulière. Une contrainte architecturale subsistera pour l'ancien Douvaine et les hameaux. Ce sera notre seule concession à la sentimentalité de notre fin de siècle angoissé dans l'attente d'une société POST-INDUSTRIELLE à la fois redoutée et désirée¹³¹⁰».

S'ils ne parviennent pas à transformer le POS en POE, les éléments de réflexion élaborés par Chanéac et Jacques Miguet sont néanmoins repris dans le rapport de présentation du POS de Douvaine¹³¹¹, rédigé par les services de la Direction Départementale de l'Équipement (DDE). L'ensemble des préconisations formulées est validé, zone expérimentale comprise – bien qu'elle soit ramenée à une surface moindre de 3 hectares 8. La démarche occasionne toutefois de longs débats entre l'équipe d'*Habitat Évolutif*, soutenue par la mairie, et les autorités locales. En témoigne une séquence filmée par la télévision suisse à l'occasion d'un portrait consacré à Pascal Hausermann et intitulée : « Douvaine : une expérience¹³¹² ». Le commentaire du journaliste précise :

« L'initiative audacieuse du maire a permis à Pascal Hausermann d'utiliser une zone libre de toute contrainte pour y réaliser une expérience d'urbanisme évolutif. Cela ne va pas cependant sans susciter de discussions, notamment avec les autorités régionales, au cours de séances où l'architecte doit convaincre l'administration¹³¹³ ».

Sur les images, Chanéac, Patrick Le Merdy, [10.48] Christian Hunziker et Daniel Grataloup¹³¹⁴ sont réunis autour de Pascal Hausermann, à la droite du maire qui préside la séance du conseil municipal. A sa gauche, un protagoniste non identifié, vraisemblablement représentant de la DDE. Face à lui, Jacques Miguet justifie son parti :

« On a eu un premier souci, qui était de conserver ce que le passé nous avait laissé, bien qu'il n'y ait pas d'œuvre marquante si vous voulez au point de vue architectural, grande architecture, sur Douvaine. On a eu le souci, dans les autres zones du village, de laisser une très très grande liberté de forme, et d'éviter d'enserrer les créateurs, que ce soient des créateurs qui obéissent à l'angle droit, au polygonal, ou à la courbe, de faire quand même des choses où ils puissent s'exprimer, où leur créativité ne soit pas arrêtée sans arrêt par un règlement qui fait que on va refuser parce que ce n'est pas conforme, qu'il n'y a pas la pente, qu'il n'y a pas ci, qu'il n'y a pas ça...¹³¹⁵ ».

Alors que le document s'appête à être soumis à l'enquête publique, un article de *L'Architecture française* présente l'expérimentation de Douvaine et son POS, précisant :

« Ce POS possède une vertu fondamentale : il fait passer la notion d'expérimentation dans un documentation administratif, et ménage donc toute possibilité de recherche¹³¹⁶ ».

Il témoigne en tout cas d'une tentative d'inscrire cette expérience dans un cadre législatif, pour l'amener à se reproduire et à se multiplier, afin que l'exception devienne enfin la règle.

1310 *Id.*

1311 DDE de Haute-Savoie, « Rapport de présentation du POS de Douvaine », s. d., Archives Jacques Miguet, Association Art et Culture de Douvaine / Musée des Granges de Servette.

1312 GILLIOZ, Roger, *En personne : Pascal Hausermann*, 28 octobre 1974, Archives RTS.

1313 *Id.*

1314 L'architecte doit construire à Douvaine, sur la zone expérimentale, un ensemble de logement collectifs pour un promoteur genevois. [10.47]

1315 *Id.*

1316 « Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n° 391, juin 1975, pp. 60-75, p.74.

Conclusion de la partie 4

Dans cette quatrième et dernière partie, nous nous sommes attachée à montrer comment Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac s'impliquent, à différents niveaux, dans la création d'un collectif de travail autour d'un objet ciblé, l'habitat industrialisé, qui est alors au cœur des débats. Ils espèrent fédérer au sein de leur groupe des concepteurs, des industriels, des promoteurs pour travailler en bonne intelligence au développement de modèles d'habitations compatibles entre eux. Ils expérimentent librement, lors du séminaire de Saint-Péray, des formes de collaboration et de création dont ils semblent tirer une grande satisfaction. Le Programme Architecture Nouvelle leur offre une opportunité particulièrement intéressante de mettre leurs travaux à l'épreuve d'un cadre qui entend favoriser l'innovation. S'il n'aboutit pas à la construction annoncée, l'épisode témoigne du fait que les architectes sont parfaitement en phase avec les préoccupations de leur époque. De fait, la société formée par Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy recevra de nombreuses commandes, notamment pour des hôtels et des villages vacances¹³¹⁷. Parallèlement, à Douvaine, les jeunes architectes trouvent un contexte propice à l'expérimentation qu'ils appellent de leurs vœux. Soutenu politiquement par un maire particulièrement ouvert, *Habitat Évolutif* tente d'inventer les règles du jeu d'un projet d'urbanisme évolutif inédit. Si les éléments de projets réalisés sont très loin de ce qui avait été projeté par le groupe, ils matérialisent d'une certaine manière – dans toute leur imperfection – une mégastructure, fixe et lourde, autour de laquelle devait s'organiser un complexe léger, évolutif, indéterminé. Mais plus que pour les objets construits en eux-mêmes, l'épisode de Douvaine est particulièrement intéressant en ce qu'il résume à lui seul la question principale à laquelle les architectes se confrontent tout au long de leurs recherches : comment déterminer un système ouvert, comment établir une règle sans règlement, comment fixer un cadre opératoire sans cadre réglementaire ?

Il témoigne de leur tentative de ménager des espaces de liberté pour permettre l'expérimentation architecturale, qu'ils revendiquent comme un droit.

Simultanément, Chanéac réalise sa propre maison, sur les hauteurs d'Aix-les-Bains (Savoie). [10.50-51]

Il oppose alors à l'architecture « prête à habiter » développée au sein d'*Habitat Évolutif* une « architecture sur mesure ». Chanéac expliquera plus tard : « je voulais que mes enfants vivent concrètement d'autres types d'espaces et qu'ils éprouvent physiquement les multiples concepts que j'avais accumulés¹³¹⁸ ». S'il emploie la même technique constructive que le couple Hausermann-Costy pour *La Ruine* (1968) – le voile de béton projeté – les deux édifices sont extrêmement différents dans leur conception comme dans leur réalisation. Chanéac dessine méticuleusement les moindres détails d'une « architecture correspondant à ses fantasmes¹³¹⁹ ». Mais la réussite de cette habitation qualifiée d'expérimentale, pensée comme une œuvre d'art totale, reste exceptionnelle : elle nous apprend sans doute moins que l'échec des différents projets examinés dans cette quatrième partie, partiellement imputables à un changement de conjoncture politique et économique à partir de 1973. [10.49]

.....
1317 Les deux architectes étudient notamment quatre projets pour la chaîne de motels Bomotels France (Architecture française, décembre 1974). Mais la crise pétrolière de 1973, qui voit les prix des matières plastiques bondir, met un terme définitif aux expérimentations. Le conseil d'administration de la SA Domobile se réunit en assemblée générale le 22 novembre 1973 pour acter la dissolution anticipée de la société. GODEFROY, Mélanie, *Pascal Hausermann, architecte : une utopie rationnelle. La rigueur contestataire*, Mémoire de Master 1 sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université François Rabelais, Tours, Volume 1, p. 70.

.....
1318 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture Interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 212 p., p. 109.

.....
1319 *Ibid.*, p. 110.

« Jusqu'en 1968, ça allait relativement bien. Il y avait une sorte de libéralisme. Mais à partir de Mai 68, l'aspect idéologique et politique s'est véritablement durci et j'ai l'impression que la notion d'urbanisme individuel, ou individualiste, a fait peur à l'administration qui s'est mise à refuser tout ce qui avait trait à cette tendance. À partir des années 1970, c'était terminé. Impossible d'avoir un quelconque permis de construire¹³²⁰ ».

Pascal Hausermann

« L'architecte est descendu de son piédestal, il n'a plus la science infuse, il peut se multiplier de façon à répondre aux exigences individuelles de tous et leur consacrer du temps. [...] Reste le problème des honoraires. Les auto-constructeurs pourraient se grouper, former une coopérative pour l'achat des matériaux, un groupe d'architectes, de techniciens pouvant également faire partie de cette coopérative et construire leur propre village, ce qui diminuerait leur frais. Je rêve de participer à une telle expérience¹³²¹ ».

Claude Costy

« Au début des années 1970,
j'ai progressivement mis en veilleuse
mon activité de recherche car,
d'une part, je ne voulais pas être
marginalisé et d'autre part, je souhaitais
expérimenter une autre attitude
vis-à-vis de l'existence¹³²² ».

Chanéac

Conclusion

Retour sur les enjeux et les résultats de la thèse

Dans ce travail de thèse, nous avons examiné les travaux de Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac sur une période d'intérêt comprise entre 1958 et 1978, soit du début de leurs réflexions – indépendantes, centrées sur l'habitat – jusqu'à l'avortement d'un singulier projet d'urbanisme évolutif qui les réunissait au travail et portait en lui l'espoir d'une concrétisation de leurs pensées. Nous avons ainsi opéré une dissection du « moment prospectif » pour tenter de comprendre en quoi *la fonction utopique*, inhérente à tout projet d'architecture, s'exprimait singulièrement dans les attitudes de recherche et d'expérimentation qu'ils avaient adoptées dès le début de leurs carrières. Nous supposons que l'attitude prospective adoptée et revendiquée par ces architectes était en effet symptomatique d'une tentative de réactivation de cette *fonction utopique*, qui se manifestait à la fois par un changement de statut du projet, mais aussi par un renouvellement de ses instruments. Nous proposons que la principale raison de ce changement fût la nécessité de dépasser le processus d'objectivation du réel opéré par l'avant-garde moderne des années 1920 pour refonder une pensée de l'architecture complexe, systémique, subjective.

Nous avons montré comment ces jeunes architectes, déterminés à inventer les formes architecturales de leur temps, s'engagent dans des démarches de projet expérimentales, fortement inspirées des protocoles scientifiques. Chanéac et le couple Hausermann-Costy s'emparent des possibilités offertes par l'industrialisation. En voyant en elle un moyen de produire un habitat très économique pour le plus grand nombre, ils prolongent un espoir formulé par l'avant-garde moderne dès le début du XX^e siècle. Mais les promesses de l'industrialisation ouverte leur offrent un cadre conceptuel tout à fait nouveau, qui transforme durablement « [le] répertoire de formes et [l'] outillage matériel et mental¹³²³ » d'une génération de concepteurs¹³²⁴, comme le soulignait Pierre Francastel. De fait, nous avons souligné le rôle central du prototype comme

objet démonstrateur, administrant la preuve scientifique, permettant de vérifier la justesse de l'espace produit, et surtout de démontrer sa « faisabilité » avec des moyens techniques rudimentaires – ce qui laissait supposer, par extrapolation, qu'une réelle industrialisation du processus permettrait d'exprimer l'idée dans toute sa perfection. En intégrant, peu à peu, les éléments techniques et les éléments de mobilier nécessaires à l'équipement de la cellule, désormais spécialisée, Chanéac, Hausermann et Costy réinterprètent puis dépassent l'idée de « machine à habiter » moderne, pour lui opposer leurs propres « machines habitées ». L'objet industrialisé de référence n'est plus la voiture, ni le paquebot, ni même l'avion, mais le vaisseau spatial qui s'impose alors dans l'imaginaire collectif comme l'archétype de l'habitat minimal mobile du futur. Le module, la capsule, devient l'élément de base de grammaires architecturales qui se déploient bientôt à l'échelle du territoire. Nous avons souligné le rôle structurant de la mégastructure dans les imaginaires de projets des architectes étudiés. Dominique Rouillard montre parfaitement la manière dont le recours massif à cet archétype, dans le tournant des années 1960, permet aux concepteurs de « ne plus rechercher les formes architecturales adaptées à la société qui change, mais [d'] inventer des systèmes qui représentent et anticipent son changement même¹³²⁵ ». Elle ne manque pas de souligner que les mégastructures « caractérisent un projet moderniste encore conquérant, visant à concevoir l'ensemble de l'environnement construit, dans une maîtrise totale et globale du territoire par le projet¹³²⁶ ». Doit-on finalement lire les propositions de Chanéac et d'Hausermann-Costy comme des propositions « modernes » ? Certainement en ce que le recours à la mégastructure permet de prolonger l'esprit de la modernité, tout en renouvelant totalement le langage formel de l'architecture. Il constitue une tentative de rendre au projet d'architecture un rôle de préfiguration de la société, et à la discipline architecturale celui d'une avant-garde. Michel Ragon s'emploie d'ailleurs à présenter le GIAP comme tel. Nous avons souligné l'importance de ce réseau, qui inscrit Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac dans un contexte international et donne une ampleur nouvelle à leurs recherches isolées. Précisons ici qu'outre

1323 FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Médiations, Paris, Éditions Gonthier, 1964, 295 p., p.7.

1324 Voir notamment à ce propos le documentaire de DEGAVRE, Elodie, *Ma vie en kit*, Playtime Films, 2022, qui présente plusieurs expériences d'habitation industrialisées de Paul Petit, Lucien et Simone Kroll, Jean Englebert.

1325 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de La Villette, 2004, 542 p., p.14.

1326 *Id.*

Michel Ragon, plusieurs membres du GIAP ont une activité de publication. En 1971, le suisse Justus Dahinden publie l'important ouvrage *Stadtstrukturen für morgen*, qui sera traduit en 1972 en anglais sous le titre *Urban structures for the future*. Son ouvrage – proche dans sa forme des inventaires opérés par Michel Ragon dans ses différentes publications sur l'architecture prospective – accorde une place de choix aux travaux de Chanéac, et un regard plus interrogatif sur les propositions « naïves¹³²⁷ » du couple Hausermann-Costy. En 1974, l'anglais Arthur Quarmby présente leurs travaux, et plus particulièrement ceux qu'ils réalisent dans le cadre de l'association *Habitat Évolutif*, dans un ouvrage intitulé *Plastics Architects*¹³²⁸.

Si la « prospective » de Michel Ragon ne poursuit officiellement pas d'autre projet que celui d'inventer le futur de l'architecture – sans prescrire de doctrine pour y arriver – les travaux qu'elle amalgame participent de la production d'une certaine image de l'architecture du futur. Rapidement, le critique oppose au sein du groupe deux tendances qu'il présente comme contradictoires : morphologique ou biologique d'un côté, technologique ou mathématique de l'autre. En 1962, Alan Colquhoun livrait une analyse sensiblement identique :

« Tout architecte aujourd'hui est déchiré entre deux conceptions de l'architecture. D'une part, une architecture composée d'œuvres d'art uniques, une création de la sensibilité individuelle. De l'autre, une architecture appartenant au domaine public où la sensibilité individuelle est dominée par la "technique" au sens large du mot. En dépit de ses théories, le Mouvement Moderne n'a pas réussi à établir un lien fondamental entre ces deux concepts¹³²⁹ ».

Or, nous l'avons vu, c'est la recherche de l'articulation de ces deux élans qui anime Chanéac comme le couple Hausermann-Costy, dont les productions échappent finalement à la classification de Michel Ragon. C'est précisément dans l'intrication de ces deux systèmes de pensée que se situe sans doute leur apport le plus important, comme celui des penseurs qui explorent alors le lien entre objet technique

.....
1327 DAHINDEN, Justus, *Urban structures for the future*, Pall Mall Press, 1972, pp. 62-63.

.....
1328 QUARMBY, Arthur, *Plastics architects*, Pall Mall Press, 1974, 208 p.

.....
1329 COLQUHOUN, Alan, « Aspect symbolique et littéral de la technologie », pp.34-38, in *Architecture moderne et changement historique*, Éditions Pierre Mardaga, 1985, 223 p., p.34 [É.O.1981]. Essai publié dans *Architectural Design*, en novembre 1962.

et objet plastique, au premier rang desquels nous avons cité Pierre Francastel, Georges Simondon et Henri Van Lier.

Bien qu'elle ait contribué à noyer leurs propositions dans un foisonnement de formes et de projets souvent spectaculaires, leur participation au GIAP permet à Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac de côtoyer des personnalités référentes et structurantes qui vont alimenter considérablement leurs réflexions, comme Yona Friedman - dont l'influence sera déterminante. Dans la pensée de ce dernier, la mégastructure est employée pour être mise au service de ses habitants : elle devient un outil de conception permettant de matérialiser une « règle du jeu » commune, élémentaire, à l'intérieur desquels les habitants sont libres d'agir, de choisir et de s'organiser collectivement. Chanéac et Pascal Hausermann partagent cette conception qui répond à leurs aspirations libertaires et adoptent une attitude similaire. Ce faisant, ils espèrent dépasser l'écueil qu'avait rencontré la pensée moderne en réduisant l'homme et son logement à des standards. Mais force est de constater que l'individu tel qu'ils le conçoivent, s'il peut désormais faire des choix pour exprimer sa « personnalité », reste une variable abstraite dans leur système de pensée. Reyner Banham analysera de façon mordante la fin des aspirations mégastructurelles des architectes, caractéristiques selon lui d'un renoncement :

« [La mégastructure était] un moyen de donner une forme d'ordre au "chaos de nos villes", c'était une invention des architectes [...] Ils l'ont finalement abandonnée parce qu'elle proposait un ordre qu'ils ne pouvaient pas gérer eux-mêmes. La solution logique du problème était de laisser une telle liberté aux initiatives d'habitat autonome et autogéré qu'ils puissent détruire la mégastructure elle-même¹³³⁰ ».

Le recours à la mégastructure traduit en tout cas la question principale qui anime Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac au moment de leur collaboration au sein d'*Habitat Évolutif*. Comment produire un outil opérant pour penser et organiser l'espace en intégrant de la complexité, de la variation, et en ménageant des espaces de probabilités ? Comment faire de la mégastructure la « machine

.....
1330 BANHAM, Reyner, *Megastructure. Urban Future of a recent Past*, Monacelli Press, 2022, p.222 [É.O.1976].

ouverte¹³³¹ » imaginée par le philosophe Gilbert Simondon, « sensible à une information extérieure » par sa « marge d'indétermination » ?

La même question, insoluble, est à l'origine de l'achoppement de la « règle du jeu » de Douvaine. Cette expérience inachevée d'urbanisme évolutif peut être considérée comme l'apogée des recherches prospectives des architectes étudiés : la fonction utopique du projet d'architecture semble alors trouver sa pleine expression dans un projet d'urbanisme et d'architecture, porté par un véritable projet de société. Mais l'ambition de donner forme à un nouvel environnement évolutif et idéal dont Pascal Hausermann avait énoncé les principes structurants sur les bancs de l'école d'architecture, se heurte au réel : elle se concrétise sous la forme relativement dévoyée d'un projet de centre urbain qui, si le vocabulaire employé n'avait pas été celui du voile de béton, aurait sans doute pu être mené à terme.

Ainsi, les hypothèses que nous formulons au début de ce travail ne se vérifient que partiellement. S'ils sont conscients des limites de la pensée moderne et cherchent à la dépasser, ils retombent finalement dans les mêmes écueils : une schématisation, qui ne permet plus d'embrasser toute la complexité d'un réel en pleine mutation. Le *moment prospectif* dans la trajectoire des architectes Pascal Hausermann, Claude Costy et Jean-Louis Chanéac s'inscrit donc finalement dans une tension entre « adéquation » et « invention du réel », décrites par Dominique Rouillard en 2007. Elle formulera quelques années plus tard :

« Ce qui les particularise [...] c'est d'avoir réalisé le passage de la fiction au réel [...]. Leurs réalisations incarnent une modernité futuriste engendrée de manière artisanale, et bien sûr les élèvent en œuvres uniques. Leur valeur est dans l'expérience proposée, vécue ou à vivre¹³³² ».

1331 SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Philosophie, Flammarion, 2012, 368 p., p. 12 [É.O. 1958].

1332 ROUILLARD, Dominique, « L'expérience de la bulle », *Journal de l'exposition Conquêtes spatiales*, CAUE de Haute-Savoie, Annecy, Mars 2020, p. 8.

Prospective et/ou utopie ? L'invention d'une « architecture-fiction »

À l'issue de ce travail, nous souhaitons proposer le terme d'*architecture-fiction* pour signifier cette transformation du statut et des outils du projet. Cette expression nous semble en effet pouvoir rendre compte de la dimension spéculative et systémique des projets étudiés, qui témoignent de la grande cohérence des univers de pensée de leurs concepteurs. L'expression *architecture-fiction* n'est pas tout à fait neuve¹³³³. Il convient d'énoncer la manière dont nous l'entendons, d'autant plus qu'elle semble se charger d'un nouveau sens dans le champ de la recherche académique¹³³⁴. Du latin *factio* ou *finco*, issu de *finere* à la fois « feindre » et « inventer, façonner, modeler », la fiction est définie dans son usage le plus commun comme « un produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité¹³³⁵ » ou « une construction imaginaire, consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel¹³³⁶ ». Elle est considérée en didactique comme « une hypothèse, dont on ne sait à l'avance si elle est juste ou fautive, qui permet l'élaboration d'un raisonnement¹³³⁷ ». Nous nous basons principalement sur cette dernière acception pour proposer que les projets des architectes étudiés puissent être considérés comme des *fictions* : des hypothèses permettant de construire une réflexion et une posture intellectuelle et professionnelle. Cyrille Simonnet qualifie l'architecture de « fiction

1333 La première occurrence notable de l'expression *architecture-fiction* est localisée dans un article consacré au travail d'Archigram par la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1965, intitulé « Architecture-fiction ou anti-architecture? ». Si elle cherche à qualifier la production iconoclaste du groupe anglais (entre publications et recherches sur *Plug-in-City*) cette parution ne pose pas de définition précise de cette expression. Un an plus tard, Günther Feuerstein présente l'exposition *Urban Fictions*, qui rassemblait les propositions de la scène radicale autrichienne. Il publiera un ouvrage éponyme en 2006.

1334 Nous pensons notamment aux journées d'études « L'architecture au moyen de la fiction. Histoire, théorie et projets », proposées à l'ENSA Paris Est les 17 et 18 novembre 2021, qui s'appuyaient d'une part sur l'enseignement dispensé en master « Transformation des situations construites » et préparaient le projet de recherche « *Speculative visions for Energy Infrastructure* » (AIMCI 2020-2021) porté par le laboratoire OCS/SAU5ser. Notons aussi la création en 2021 de la webrevue *archifictions.org*, coordonnée par Sophie Suma à l'initiative du Groupe de recherche Cultures Visuelles de l'Université de Strasbourg (Laboratoire ACCRA).

1335 Centre national des ressources textuelles et lexicales, www.cnrtl.fr

1336 *Id.*

1337 *Id.*

constructive¹³³⁸ » : nous l'avons vu, la fiction ne veut pas signifier l'absence de réalisation.

L'idée d'*architecture-fiction* telle que nous l'employons fait donc référence à celle, mieux délimitée, de *science-fiction*¹³³⁹ par laquelle nous pouvons faire un détour instructif. Les années soixante et soixante-dix marquent l'âge d'or de cette production littéraire, qui influence considérablement les imaginaires des architectes étudiés. L'*architecture-fiction* emprunte à la science-fiction sa particularité « d'enrichir notre univers [...] de civilisations, d'inventions, de mondes qui n'existent que dans l'imagination de leurs auteurs¹³⁴⁰ » en même temps qu'elle s'appuie « sur une base rationnelle, scientifique ou d'apparence scientifique, avant de développer ses extrapolations¹³⁴¹ ». L'auteur John Wood Campbell, précurseur du genre, affirme :

« La méthodologie scientifique repose sur le fait qu'une théorie scientifique valable peut non seulement expliquer des phénomènes connus, mais aussi permettre la prédiction de phénomènes nouveaux, non encore découverts. La science-fiction essaie d'utiliser une démarche analogue et décrit, sous la forme d'histoires, les résultats obtenus quand on procède de la même manière, non seulement avec les machines, mais également avec les sociétés humaines¹³⁴² ».

Si nous poursuivons l'analogie, l'*architecture-fiction* vise précisément le même but, par un autre moyen : *le projet*. La démarche scientifique est au cœur des travaux de Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy. Ils s'emploient à cautionner le réalisme de leurs propositions en étudiant tous les détails techniques et vont jusqu'à développer sur leurs fonds propres des prototypes qui appuient leur démonstration. Leur démarche peut être rapprochée de ce qui caractérise la notion plus

récente¹³⁴³ de *design-fiction* : une démonstration qui s'appuie sur un objet prototype et un récit réaliste pour expliquer, anticiper, parfois alerter sur un changement sociétal à venir¹³⁴⁴. Dans cette démarche, le récit (sous la forme d'un scénario) et la matérialisation du projet (sous la forme d'un prototype) sont d'égale importance. Dans sa définition du genre littéraire de la science-fiction, Jacques Baudou affirme :

« Pour aussi extraordinaires que peuvent sembler les univers, les sociétés, les êtres, les événements, les phénomènes auxquels la science-fiction confronte ses lecteurs, ils ne sont jamais que l'expression d'un possible, le résultat d'une approche logique, raisonnée, dût-elle avoir recours à des "machines littéraires"¹³⁴⁵ ».

Là encore, nous pouvons transposer cette affirmation à l'*architecture-fiction*, considérant que sa fabrication passe par des *machines architecturales* : de nouveaux outils conceptuels et projectuels apparus dans le tournant des années soixante. Dans la première partie de cette thèse, nous avons analysé comment, par l'emploi de certaines « machines architecturales » (maquettes, prototypes, photomontages...) les architectes préfiguraient de nouveaux *mondes*, télescopant réel et imaginaire. Dans la seconde partie, nous avons montré l'influence de l'archétype de la mégastucture dans leurs imaginaires de projets : les structures spatiales imaginées par les architectes ne sont rien de moins, nous semble-t-il, que des « machines urbaines ».

Jacques Baudou pointe un autre élément central dans la définition du genre. Il explique :

« La science-fiction procure toujours une sensation de dépaysement radical, une impression persistante, même quand l'action se déroule

1338 SIMONNET, Cyrille, *L'Architecture ou la fiction constructive*, Les Éditions de la Passion, 2001, 160 p.

1339 Notons que dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'histoire du genre, Jacques Baudou considère l'utopie comme la préhistoire de la science-fiction. Il en va de même pour Frederic Jameson : JAMESON, Frederic, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres, Verso, 2007.

1340 BAUDOU, Jacques, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 2003, 128 p., p. 6.

1341 *Id.*

1342 CAMPBELL, John Wood, cité par BAUDOU, Jacques, *op. cit.*, p. 8.

1343 Si l'emploi du terme est relativement récent, Alexandra Midal pose dans son travail d'historiographie du design l'ouvrage de William Morris, *News from NowHere* (1890), comme la première « fiction couplée au design » et comme fondement du *critical design* dont fait partie le *design fiction*. Voir notamment à ce sujet : MIDAL, Alexandra, *Design is fiction*, « The Daily Post-Truth », Conférence à la Faculté des Beaux-Arts de Lisbonne, 30.01.2021.

1344 MINIVIELLE, Nicolas, WATHELET, Olivier, « Le Design fiction. Une méthode pour explorer les futurs et construire l'avenir? », *Futuribles*, 2017/6, n° 421, p. 69-83.

1345 BAUDOU, Jacques, *op. cit.*, p. 14.

dans un futur proche, et intellectuellement plutôt agréable de décalage¹³⁴⁶ ».

La notion de *Sens of wonder* (« sentiment d'émerveillement ») que procure cette mise à distance est, selon cet auteur, l'un des traits caractéristiques de la science-fiction classique. Ce rapport décalé au réel est caractéristique du projet d'architecture, ou de sa *fonction utopique* que nous avons relevée en introduction. Il nous semble que la notion de *Sens of wonder* peut être utilisée avec profit pour qualifier le ressort *fantastique* de l'architecture *prospective*, que nous avons examiné dans la deuxième partie. Il permet également de mieux comprendre les récits particulièrement lyriques que Chanéac produit à l'appui de ses projets — les cas les plus symptomatiques étant sans nul doute les propositions pour la *Ville cratère* et le *Plateau Beaubourg*. Tout, des descriptions pleines d'emphase de ces projets à la virtuosité graphique et esthétique de leurs représentations, concourt au « sentiment d'émerveillement ». Le même sentiment préside à la découverte des plans pour les projets de *Centre évolutif de Douvaine*, accentué par le décalage entre des compositions d'une grande richesse plastique esquissées sur un fond de plan représentant sommairement un existant relativement banal.

Ainsi, il nous semble que la notion d'*architecture-fiction* nous permettrait de nous détacher des termes de *prospectif* (de nous mettre à distance du discours forgé par Michel Ragon et d'éviter l'emploi d'un terme aujourd'hui galvaudé) et d'*utopie* (employée à posteriori dans le discours contemporain) et de proposer un outil opérant pour qualifier ces productions, et analyser d'autres œuvres apparentées.

Pour une micro-histoire de l'architecture

Nous avons pleinement conscience de la prévalence de la structure chronologique dans la définition de notre plan, que nous espérons parvenir à thématiser davantage. Nous avons en effet consacré une grande partie de notre recherche à reconstituer le déroulement précis et exact des faits afin de comprendre l'évolution des discours, des idées et des termes prononcés dans un intervalle de vingt-ans. L'enchaînement chronologique constituait ainsi un fil directeur structurant et évident,

commun à tous les protagonistes du *moment prospectif* que nous nous employions à restituer. Nous avons procédé d'une façon relativement similaire en ce qui concerne l'analyse de certains documents. En restant factuelle, proche des dates comme des documents, nous nous assurons d'une forme de vérité scientifique. Ces deux aspects soient les conséquences de la même appréhension : celle d'*interpréter* les faits. Cela nous permettait de ne pas tomber dans un travers que nous avons identifié chez Michel Ragon : instrumentaliser l'« histoire » pour étayer un discours contemporain.

Nous souhaitons avant tout contribuer à informer et à écrire l'histoire¹³⁴⁷ du « moment prospectif » que nous nous engageons à sonder.

Ni monographie, ni histoire de la discipline, notre proposition s'inscrit davantage dans la perspective de la micro-histoire (*microstoria*). Elle emprunte à cette approche deux de ses principales caractéristiques : « l'observation approfondie des expériences individuelles pour produire des connaissances neuves¹³⁴⁸ » et « l'importance donnée à la démarche empirique et aux archives¹³⁴⁹ ». De fait, la micro-histoire « a permis de modifier en profondeur notre manière de faire de l'histoire en offrant une alternative aux approches macro-historiques, structuralistes et fonctionnalistes. Elle propose aux historiens de réduire l'échelle d'observation, de faire l'histoire "au ras du sol" et de délaisser l'étude des masses ou des classes pour s'intéresser à des groupes plus restreints ou des individus¹³⁵⁰ ». En ce qu'elle « représente l'une des plus parfaites hybridations entre histoire et sciences sociales, tout en inscrivant une partie de ses racines dans la littérature¹³⁵¹ », nous considérons qu'elle constitue une méthode de travail tout à fait pertinente pour

1347 Nous gardons en mémoire le souvenir d'une discussion nocturne en juin 2022, au *Balcon de Belledonne*, avec Alice Christophe. Elle nous avait alors prévenue pour l'avoir elle-même expérimenté : écrire une thèse, c'est écrire une histoire.

1348 ROSENAL, Paul-André, « Micro-Histoire », *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

1349 *Ibid.*

1350 Propos de Loïc Le Pape cités par Viale, Marie-Laure, *Carnet d'un.e chercheur.se, Substrat n° 1*, Le Grand Café, Saint-Nazaire, 2018, p.11. La publication de ce petit document extrêmement intéressant — reflétant l'accueil et la fabrique de la recherche au sein d'une structure culturelle — nous a incitée à apporter un soin particulier à la mise en forme de notre propre travail.

1351 ROSENAL, Paul-André, « Micro-Histoire », *Encyclopædia Universalis*, www.universalis.fr, [en ligne], page consultée le 15 septembre 2023.

sonder la discipline architecturale et rendre compte de la richesse des épiphénomènes – comme celui que nous avons sondé – qui ont jalonné son histoire. Nous sommes aujourd’hui bien loin du contexte qui a contribué à l’émergence de la micro-histoire, qui était devenue nécessaire pour proposer un contrepoint à la macro-histoire structuraliste dont les schémas ne suffisaient pas à saisir toute la complexité du réel. Toutefois, par bien des aspects, cette approche reste toujours opérante et nécessaire pour alimenter une histoire particulière, située, humaine de l’architecture. Il nous semble en effet – bien que l’expression prête à débat – que le qualificatif d’« exceptionnel normal¹³⁵² » au cœur de la micro-histoire sied particulièrement à l’épisode du projet de Douvaine, qui vient conclure le *moment prospectif*. Nous avons en effet montré la manière dont, aussi extraordinaires qu’ils puissent paraître aujourd’hui dans le paysage local, les objets architecturaux qui ont été fabriqués à Douvaine par l’association *Habitat Évolutif* s’inscrivent en réalité parfaitement dans leur époque.

Dans l’introduction qu’il propose à la réédition de l’ouvrage de Carlo Ginzburg intitulé *Le fromage et les vers*¹³⁵³, considéré comme fondateur de la micro-histoire, l’historien Patrick Boucheron souligne la manière dont la narration construite par l’auteur est au service d’une histoire sociale qui se révèle finement au fil des pages. Il explique :

« Il est toujours plus économique pour l’historien de demeurer attentif à l’exception plutôt qu’à la norme, puisque en s’intéressant aux normes, il ne peut comprendre que les normes, alors qu’en se penchant sur l’exception, il saisit du même mouvement l’exception et la norme qui y est systématiquement impliquée, embrassant ainsi toute la complexité du jeu social¹³⁵⁴ ». Une idée proche préside à la « pensée par cas¹³⁵⁵ », expérimentée plus récemment par le sociologue Jean-Claude Passeron et l’historien Jacques Revel, et que Jean-Louis Violeau fait sienne dans son récent ouvrage *Petites*

*histoires d’architecture*¹³⁵⁶. Ce dernier s’ouvre précisément sur l’année 1965 et sur la fondation du Groupe International d’Architecture Prospective, concluant :

« Le GIAP de Ragon est au diapason de l’époque¹³⁵⁷ ».

Nous pensons, en débutant ce travail, nous intéresser à des productions marginales puisqu’elles ne semblaient pas avoir été retenues par l’histoire de l’architecture autrement que sous la forme d’un « épisode plutôt honteux¹³⁵⁸ ». En réalité, nos recherches nous ont permis de comprendre que les productions de Chanéac, Hausermann et Costy, étaient l’expression pure des débats de leur époque. Plusieurs mécanismes ont contribué à cette mise entre parenthèse. Tout d’abord, la rhétorique de la marginalité, construite par Michel Ragon autour du GIAP pour le présenter comme une néo-avant-garde, semble se retourner contre lui à la fin des années 1960. De fait, les œuvres de Chanéac et Hausermann, assimilées à la production du groupe, sont évacuées en même temps que d’autres représentations spectaculaires de la ville du futur, presque immédiatement après Mai 68. Par ailleurs, nous l’avons abordé, l’« individualisme » revendiqué par les libertaires Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac, s’inscrit à contre-courant de la pensée marxiste de la ville qui influence alors considérablement les milieux intellectuels français et les architectes. Leur foi progressiste et les espoirs qu’ils placent en la technologie, clairement revendiqués, leur vaudront bien vite d’être soupçonnés de technolâtrie. Ils ont été d’autant plus vite invisibilisés qu’ils ont adhéré sans réserve à leur époque, cherchant avant tout à expérimenter, à construire leurs propositions. Mais leurs réalisations, exceptionnelles, sont rapidement considérées comme d’imparfaites concrétisations d’une pensée vite dépassée, les témoins gênants d’une époque révolue. Enfin, leurs ancrages dans les territoires ruraux de la Savoie et de la Haute-Savoie des années 1960 les placent de fait dans une situation marginale, à une époque où les débats se tiennent d’abord et avant tout à Paris. Cet « exotisme », que ne manque pas de relever Michel Ragon, a sans doute contribué à

1352 GRENDI, Edoardo, « Micro-analyse et histoire sociale », *Quaderni storici*, 1977. Voir à ce sujet l’analyse formulée par SAVY, Pierre, « Les débuts de la micro-histoire », *Ecrire l’histoire*, 3, 2009, pp. 65-66.

1353 GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les vers*, Flammarion, Paris, 2019, 302 p. [É.O. 1976].

1354 BOUCHERON, Patrick, préface, in GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p. XVIII.

1355 PASSERON, Jean-Claude et REVEL, Jacques, *Penser par cas. Raisonner à partir de singularités*, Éditions de l’EHESS, 2005, 292 p.

1356 VIOLEAU, Jean-Louis, *Petites histoires d’architecture de 1965 à aujourd’hui*, AMC Le Moniteur, 2023, 189 p.

1357 *Ibid.*, p. 14.

1358 ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture. Le Futur de l’architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004, 542 p., p. 14.

les exclure de l'historiographie, et à considérer leurs travaux comme des singularités locales.

Ce sont presque les mêmes raisons qui permettent aujourd'hui de reconsidérer leurs productions comme des témoignages particulièrement éclairants de la fin des Trente Glorieuses, qui voit s'installer des formes nouvelles de complexité et de contradiction¹³⁵⁹, pour reprendre le titre du célèbre essai de Robert Venturi, dans les discours et les pratiques architecturales – et s'inventer l'après-modernité. Ceci confirme une fois encore, s'il en était besoin, la célèbre sentence de Benedetto Croce selon laquelle « toute histoire digne de ce nom est histoire contemporaine¹³⁶⁰ ».

Perspectives de recherches

À l'heure de clôturer ce travail, nous identifions de nombreuses pistes de prolongement possibles. Plusieurs éléments simplement abordés dans les pages précédentes nous semblent constituer des perspectives de recherche très stimulantes. Nous en proposons ici quelques-unes.

La première consisterait à entreprendre un travail de description des réseaux intellectuels mis à jour. Une première analyse pourrait consister en une cartographie exhaustive des échanges et des transferts intellectuels qui s'opèrent au sein même GIAP, dont nous n'avons pas livré une histoire exhaustive dans ces pages (mais là n'était pas notre propos). L'étude de la composition instable de ce groupe – qui, comme nous l'avons montré, consiste davantage en un réseau d'affinités intellectuelles qu'en un réel espace de collaboration – pourrait être mise à profit pour éclairer le débat international sur l'avenir des villes qui intervient au milieu des années 1960. Un autre réseau qui pourrait se prêter à la même démarche est celui du Centre d'Études Architecturales de Bruxelles, qui, à notre connaissance, n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies. Autour de Paul Mignot, architecte, Grand Prix de Rome, membre de la Société centrale d'architecture de Belgique (SCAB) semblent s'organiser des

activités de diffusion de la pensée architecturale particulièrement importantes, via les cycles de conférences organisés à l'Académie Royale de Bruxelles et la collection des Cahiers du CEA. Les éditions bruxelloises SOCOREMA – qui ont attisé notre curiosité sans que nous puissions y satisfaire – sont également à l'origine de la revue *Neuf*¹³⁶¹, dont l'influence dépasse rapidement les frontières de la Belgique. Publication dont le positionnement singulier, à l'interface entre industriels et concepteurs, mériterait sans nul doute un examen plus complet. Une dernière enquête, assez différente, pourrait être consacrée à la nébuleuse d'architectes¹³⁶² engagés dans des pratiques alternatives et des recherches constructives autour des voiles de béton et de plâtre à la suite d'Antti Lovag – nous pensons notamment à Marie-Hélène Gompel, Jean-Noël Touche et Christian Chambon. Les relations de ces architectes entre eux, au sein d'une communauté d'apprentissage, mais aussi avec leurs clients, pourrait s'avérer particulièrement intéressante à sonder, sous l'angle de la circulation des savoir-faire, des innovations techniques et typologiques proposées autour d'un unique objet de recherche : la maison individuelle.

La seconde piste de recherche, à peine esquissée dans ce travail, est celle du rapport de l'architecte – et de son architecture – aux *mass-média* qui émergent dans le tournant des années 1960. À travers l'exemple de *La Maison de Marie-Claire*, nous avons effleuré la question du rôle des magazines féminins dans la diffusion de modèles architecturaux, particulièrement en ce qui concerne l'habitation individuelle. Cette question, abordée par Monique Eleb et Lionel Engrand dans l'ouvrage *La maison des français, Discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*¹³⁶³ mériterait sans nul doute des développements. Dans un registre connexe, nous avons collecté dans le cadre de cette recherche un certain nombre d'extraits radiophoniques ou télévisés, dans lesquels s'expriment directement les architectes, et sont montrées et commentées leurs projets. Ce type de corpus, que nous avons employé à l'appui

1359 VENTURI, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1948, 144 p. [É.O. 1966].

1360 CROCE, Benedetto, *Contributo alla critica di me stesso*, trad. française, Paris, Nagel, 1949, p. 110. Cité par BEDARIDA, François, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », *Vingtième siècle*, n° 69, 2001, pp. 153 à 160.

1361 VAN LAETHEM, France, « Neuf/Nieuw » dans VAN LOO, Anne, *Dictionnaire d'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 433.

1362 Mentionnons également au registre des praticiens découvert fortuitement durant ce travail l'architecte Renato Ligabue (1934-2009), expérimentateur de construction en voile de plâtre et toiles tendues, auquel il pourrait être tout à fait judicieux de consacrer une étude.

1363 ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, *La Maison des français, Discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*, Édition Mardaga, Bruxelles, 2020, 320 p., p. 197.

de notre démonstration, pourrait constituer en lui-même un matériau d'investigation extrêmement intéressant, et pourrait contribuer à répondre à la question de recherche esquissée par Sophie Suma : *Que font les architectes à la télévision ?*¹³⁶⁴.

Une femme dans une histoire d'homme

Il nous semble également important de revenir dans cette conclusion sur le positionnement de la figure de Claude Costy. Nous avons comme objectif, dans ce travail, de resituer et d'explicitier clairement son rôle dans la production du couple qu'elle a formé avec Pascal Hausermann. Nous supposons que la disparition de son ancien associé et époux, longtemps considéré comme seul protagoniste¹³⁶⁵ de leur histoire commune, permettrait de « libérer » sa parole. La réalité s'est avérée plus complexe : la personnalité discrète de Claude Costy – qui ne semblait pas percevoir la valeur et l'intérêt de ses propres archives – nous a, au départ, légèrement déroutée. Elle répondait de bonne grâce à nos multiples sollicitations¹³⁶⁶, proposant à chaque fois le même récit, invariable et constant, à la première personne du pluriel. Nous nous interrogeons tout de même. Pourquoi ne semblait-elle pas attacher d'importance particulière à son propre travail d'architecte ? Avait-elle l'habitude d'être interrogée uniquement pour sa collaboration avec Pascal Hausermann ? Pensait-elle que tout avait déjà été dit par lui ? Avait-elle réellement eu une contribution significative dans leur travail commun ? Il fallut plusieurs années pour glaner – au fil de discussions anodines et amicales plus que d'entretiens semi-directifs – les informations de nature à confirmer l'importance de son apport, que nous avons tâché de restituer dans cette thèse. Nous n'avons pourtant pas à ce jour toutes les réponses que nous espérons apporter sur la mécanique de

1364 SUMA, Sophie, *Que font les architectes à la télévision ?* Lyon, Éditions 205, 2021, 79 p.

1365 Lors d'une soirée de projection-débat organisée par le laboratoire MHA à Grenoble le 20 juin 2022, Julien Donada expliquait que Pascal Hausermann avait, durant le temps du tournage, passé sous silence le rôle de Claude Costy. Le réalisateur n'en avait pris la mesure que lors de la première projection du documentaire *La Bulle et l'architecte* (2003). Claude Costy, présente dans la salle, avait signalé au réalisateur que les projets produits entre 1963 et 1972 avaient fait l'objet d'une réalisation commune. Une mention au générique avait alors été rajoutée pour le préciser.

1366 Elle est ainsi intervenue à l'occasion de la troisième rencontres AP&RO le 16.04.19 au CAUE de Haute-Savoie, Annecy, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Conquêtes spatiales* à Annecy en 2020, puis de la journée d'études « 1960-1970 : Retour vers le futur de l'architecture », organisée au sein du laboratoire MHA de l'ENSA Grenoble le 20 juin 2022, et enfin lors du vernissage de l'exposition à l'ENSA Paris-La Villette le 3 janvier 2023.

ce travail commun. Cet écueil semble traduire, au-delà d'une situation particulière, la réalité de bien des collaborations de couples¹³⁶⁷. Lors de notre première rencontre, qui correspondit également au premier (et au seul) entretien semi-directif que Claude nous accordait, nous l'interrogeons maladroitement :

« – Comment c'était d'être une femme architecte à l'époque ?

– C'était très... particulier. On était trois femmes dans la même année, en première année dans ma promotion. On a été deux à aller jusqu'au bout. Il y en a une qui s'est mariée. Et y en avait d'autres, des étrangères qui venaient des pays de l'Est, des Bulgares je crois. Là-bas les femmes avaient déjà des métiers qui étaient les mêmes que les hommes¹³⁶⁸. ».

Comment aller au-delà de ce simple constat ? Au regard de notre expérience, nous ne pouvons que souscrire à la proposition de Stéphanie Dadour, qui souligne l'importance de construire une histoire critique de l'architecture informée par le regard féministe :

« [...] D'autres histoires de l'architecture sont possibles. Ainsi, faire de la recherche sur les femmes architectes et la féminisation du métier est certes intéressant et utile afin de rectifier certaines histoires omettant la contribution des femmes, de rendre visible ces dernières et de donner des modèles auxquels peuvent s'identifier les plus jeunes. Mais y superposer un regard critique féministe permet en plus de déconstruire les mécanismes ayant participé à la marginalisation des femmes architectes [...] La première approche comble les lacunes et les censures, tandis que la seconde cherche à identifier les formes d'exercices du pouvoir sur la vie des femmes et des minorités¹³⁶⁹. ».

Une histoire qui se répète ?

Parmi les « points de fuite » développés par Jean-Louis Cohen à la fin de l'ouvrage *L'architecture au futur depuis 1889*, nous retenons trois pistes qui nous semblent trouver des résonances intéressantes avec l'histoire déve-

1367 Un mouvement récent tend à reconsidérer les femmes dans la production des couples, comme en témoignait notamment l'exposition « Couples modernes (1900-1950) », proposée au Centre Pompidou-Metz du 28 avril au 20 août 2018.

1368 Voir annexes : G. Entretiens – G.2 Claude Costy.

1369 DADOUR, Stéphanie (dir.), *Des voix s'élèvent. Féminismes et architecture*, Éditions de la Villette, 384 p., p. 9.

loppée dans les pages précédentes, et que nous proposons en ouverture de ce récit.

Tout d'abord l'importance des « alliances stratégiques établies entres grandes agences d'architecture, entreprises et promoteurs, ces configurations renversant le rôle historique des architectes, qui était précisément d'être au service des clients face aux constructeurs et aux forces financières¹³⁷⁰ ». Or, nous l'avons évoqué, la question du rôle de l'architecte dans le jeu d'acteurs de la construction se fait particulièrement forte dans le tournant des années 1960. Les architectes étudiés adoptent une posture ambivalente vis-à-vis des industriels, conscients qu'ils sont de la nécessité d'établir un lien de coopération pour voir se réaliser leurs ambitions d'architecture industrialisée, tout autant que du risque que présente une telle subordination. Leur tentative d'inventer une structure collaborative de recherche et développement avant l'heure, ancrée dans un territoire, associant concepteurs, industriels et promoteurs au sein de l'association *Habitat Évolutif*, est symptomatique. Dans le même temps, ils sont à la recherche d'une posture médiane vis-à-vis des habitants, comme en témoigne leur volonté d'inventer une forme d'« assistance architecturale » et des rapports plus égalitaires. Leurs réflexions sont en réalité celles de nombreux autres architectes qui tentent d'inventer de nouveaux moyens d'exercer, et de dépasser le modèle de l'agence. Elles trouvent aujourd'hui de nombreux échos et prolongements, comme en témoignait notamment l'état des lieux proposé dans l'ouvrage *L'Hypothèse collaborative*¹³⁷¹ à l'occasion de la *Biennale internationale d'architecture de Venise* de 2018.

Un deuxième point concernait la « révolution numérique, qui permet de dépasser la logique sérielle héritée du fordisme pour ajuster les procédés aux conditions locales et aux attentes des utilisateurs, conduisant à des solutions brisant avec les standards¹³⁷² ». Jean-Louis Cohen soulignait comment, avec l'avènement de la conception par ordinateur, « beaucoup de fantaisies architecturales dérivées des machines ou des formes biomorphes

restées sur le papier ont [...] pu devenir réalité¹³⁷³ ». Cette « révolution » semble également redonner toute leur actualité aux questions soulevées par Pascal Hausermann, Claude Costy et Chanéac. Sans tomber dans la technolâtrie qui leur a été reprochée, gageons qu'elle offre aux architectes de nouvelles possibilités d'instrumentation du projet, et que la riche pensée cybernétique trouve des prolongations prometteuses dans l'approche paramétrique. Les nouvelles possibilités technologiques permettent pour le moins de réinterroger le clivage standard/non-standard en articulant modélisations géométriques complexes, pensée combinatoire et fabrication robotisée¹³⁷⁴. Elles permettent de reconsidérer la possibilité d'une industrialisation ouverte par une fabrication additive, déjà expérimentée à échelle réduite par de nombreux étudiants au moyen des imprimantes 3D qui équipent les *Fablab* désormais devenus incontournables au sein des ENSA. L'émergence de ces lieux d'invention, d'expérimentation et de fabrication résulte d'une philosophie proche de celle qui animait les architectes étudiés dans notre travail. Comme le souligne Ianis Lallemand, elle témoigne « d'un retour du "faire" au sein de nos sociétés dites postindustrielles, réintroduisant la question du rapport à la matière dans le récit d'une révolution numérique habituellement associée à l'idée d'un processus généralisé de dématérialisation¹³⁷⁵ ». Elle porte également en elle l'espoir de permettre un accès démocratisé aux moyens de production.

Jean-Louis Cohen concluait enfin son ouvrage en exprimant « une ultime considération, pré-occupante, [...] celle de la relative marginalité des programmes de recherche et d'opérations expérimentales sur l'habitation de la plus grande partie de la population¹³⁷⁶ ».

1370 COHEN, Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Phaidon, 2012, 528 p., p. 468.

1371 ROLLOT, Matthias (dir.), *L'Hypothèse collaborative : Conversation avec les collectifs d'architectes français*, Hyperville, 2018, 288 p.

1372 COHEN, Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Phaidon, 2012, 528 p., p. 470.

1373 *Ibid.*, p. 446.

1374 MARIN, Philippe, RAMONDENC, Mélina, « Archéologie du futur. Une rétro-modélisation de l'architecture expérimentale de Pascal Hausermann, Claude Costy et Jean-Louis Chanéac », *SCAN'20, SHS Web of Conferences*, 2020.

1375 LALLEMAND, Ianis, « Conception et matérialité dans la production numérique contemporaine : perspective historique et pratiques émergentes », *Sciences du design*, n°12, Presses Universitaires de France, 2020, pp. 64 à 77, p. 65.

1376 COHEN, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 470.

La recherche d'un habitat économique et innovant était au cœur des travaux et des projets analysés dans cette recherche, comme au cœur d'une politique publique volontariste au début des années soixante-dix. Ce sujet, central, réclame aujourd'hui une mobilisation conjointe de tous les acteurs¹³⁷⁷.

Ainsi, si les réponses qu'ils leur ont apportées en leur temps ont révélé leurs limites, les questions posées par Chanéac, Pascal Hausermann et Claude Costy à travers leurs travaux sont toujours d'une actualité troublante. Cela nous amène à considérer leurs projets pour ce qu'ils sont : des hypothèses de recherche.

.....
1377 Notons la création, en 2020, de la Chaire partenariale *Le logement demain*, associant les chercheurs de trois laboratoires des ENSA Paris-La Villette et Paris-Val de Seine.

Imprimés à caractère de sources

classement par date de publication originale

Ouvrages

UTUDJIAN, Édouard, *L'Urbanisme souterrain*, Paris, PUF, 1964, 128 p., [É.O.1952].

SCHÖFFER, Nicolas, *Le Spatiodynamisme, texte de la conférence faite le 19 juin 1954 à l'amphithéâtre Turgot, à la Sorbonne, sur l'initiative de la société française d'esthétique*, Paris, Éditions AA, 1954, n.p.

FRIEDMAN, Yona, *L'Architecture mobile. Vers une cité conçue par ses habitants*, Éditions de l'Éclat, 2020, 336 p. [ÉO 1958].

VAN LIER, Henri, *Les Arts de l'espace*, Tournai, Casterman, 1959, 400 p.

CONRADS, Ulrich, SPERLICH, Hans, *Architecture fantastique*, Paris, Delpire, 1960, 176 p.

PATRIX, Georges et HUISMAN, Denis, *L'Esthétique industrielle*, Paris, PUF, 1961, 128 p.

SCHEIN, Ionel, *Paris construit : guide de l'architecture contemporaine*, Paris, Vincent Fréal, 1961, 99 p.

JONAS, Walter, *Das Intra-Haus. Vision einer Stadt*, Zürich, Origo, 1962, 61 p.

CONRADS, Ulrich, *Programs and manifestoes on 20th century architecture*, Cambridge, MIT Press, 1975, 192 p. [ÉO 1964].

BESSET, Maurice, *Nouvelle Architecture Française / New French Architecture*, Teufen, Arthur Niggli, 1967, 236 p.

VANEIGEM, Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, 167 p.

SCHÖFFER, Nicolas, *La ville cybernétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, 211 p., [ÉO 1969].

UTOPIE, *L'ARGENT DE L'URBANISME. Adresse à la première semaine de Rencontres Internationales Construction et Humanisme*, Paris, Utopie, 10 mars 1969, 12 p.

UTOPIE, *Urbaniser la lutte de classe*, Paris, Utopie, 1969, 48 p.

COOK Peter, *Experimental Architecture*, London, Studio Vista, 1970, 160 p.

MOLES, Abraham, ANDRE, Marie-Luce, *Art et Ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971, 271 p.

FRIEDMAN, Yona, *Pour l'architecture scientifique*, Pierre Belfond, Paris, 1971, 212 p.

DAHINDEN Justus, *Structures urbaines de demain, analyses, thèses, projets*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, [É.O.1971].

MOLES, Abraham, ROHMER, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Casterman, 1972.

AMOUREUX, Dominique, CRETOL, Marco, MONNET, Jean-Pierre, *Guide d'architecture contemporaine en France*, Éditions AA/Technic-union, Deuxième édition revue et complétée, 1974, 413 p., [É.O.1972].

FRIEDMAN, Yona, *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans être esclave ?*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2016, 152 p., [É.O.1974].

QUARMBY, Arthur, *The plastics architect*, Londres, Pall Mall Press, 1974, 208 p.

SCHÖFFER, Nicolas, *La Nouvelle charte de la ville : la ville cybernétique*, Paris, Denoël/Gonthier, 1974, 117 p.

FRIEDMAN, Yona, *Utopies réalisables*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2000, 256 p., [É.O.1975].

AMOUREUX, Dominique, SARRAMON, Christian, *Bâtiments publics, une nouvelle génération*, Éditions Le Moniteur, 1979, 184 p.

UNAL, Joël, *Pratique du voile de béton en auto-construction*, Éditions Alternatives, Paris, 1981, 162 p.

Catalogues d'expositions

ALLOWAY, Lawrence, BANHAM, Reyner, CROSBY, Theo, LEWIS, David, *This is Tomorrow*, catalogue d'exposition, Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956, n.p.

BAYEN, Maurice, *Structures : mathématiques, architecture contemporaine*, catalogue d'exposition, Paris, Université de Paris, 1963, 46 p.

CLAUDIUS-PETIT, Eugène (dir.), *Structures nouvelles en architecture*, catalogue d'exposition, Paris, CNAM, 1965.

Articles

RESTANY, Pierre, « Antagonismes II : l'Objet, expression d'un nouvel art de vivre », *Cimaise*, n°59, mai-juin 1962, pp.46-65.

MORIN, Edgar, « Planète et anti-planète II, Les thèmes de "Planète" », *Le Monde*, 2 juin 1965.

HOLLEIN, Hans, « L'avenir de l'architecture », *Aujourd'hui, art et architecture*, mai-juin 1966, p.55.

Publication originale : HOLLEIN, Hans, « Alles ist architektur », *Bau*, n°1-2, janvier 1968, p.138-139.

MICHEL, Jacques, « Forum architectural sur la Croisette », *Le Monde*, 20 mars 1969.

ZEVI, Bruno, « Il razzismo sconfitto da Beethoven », *L'Espresso*, 23 mars 1969, p.18.

LINCOURT, Michel, « Première semaine de rencontres internationales construction et humanisme », *Architecture/concept*, Montréal, Éditions Southam Limitée, volume 24, n°275, juin 1969, pp.16-21, p.16.

MICHEL, Jacques, « L'imagination en liberté pour une ville nouvelle », *Le Monde*, 10 juillet 1969

MICHEL, Jacques, « Qu'est-ce que le design ? », *Le Monde*, 30 novembre 1969.

LINCOURT, Michel, « Rencontres internationales d'Urbanisme », *Architecture/Concept*, volume 25, n°284, Mai 1970, Montréal, Éditions Southam Limitée, 42 p., pp.28-33.

CORBOZ, André, « Après une tentative d'architecture insurrectionnelle », *Samedi littéraire du Journal de Genève*, 15 janvier 1971.

Écrits de Michel Ragon

Ouvrages

- Le Livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958, 349 p.
- Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Robert Laffont, 1963, 212 p.
- L'Urbanisme et la cité*, Paris, Hachette, 1964, 127 p.
- Paris : hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Hachette, 1965, 127 p.
- Les Cités de l'avenir*, Paris, Planète, 1966, 249 p.
- La Cité de l'an 2000*, Tournai, Casterman, 1968, 189 p.
- Esthétique de l'architecture contemporaine*, Les Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1968, 155 p.
- Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome I : Idéologies et pionniers, 1800-1911*, Tournai, Casterman, 1971, 468 p.
- Histoire Mondiale de l'Urbanisme et de l'Architecture Moderne, Tome II : Pratiques et méthodes*, Tournai, Casterman, 1972, 400 p.
- Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne. Tome III : Prospective et futurologie*, Tournai, Casterman, 1978, 437 p.

Chapitres d'ouvrages

- «Après Le Corbusier. Un fantastique technologique», in *Les Visionnaires de l'architecture*, Paris : Robert Laffont, 1965.
- [Préface], in *Architecture et urbanismes souterrains*, Paris, Robert Laffont, 1966.
- «L'Architecture», in *Histoire de l'Art*, collection «La Pléiade», Gallimard, 1969.
- «Architecture, industrie, futurologie», in *Architecture et industrie : passé et avenir d'un mariage de raison, catalogue d'exposition*, Centre de Création Industrielle, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1983, pp.245-251.

Catalogue

- «Douze villes prospectives», Neuilly, Compagnie Saint-Gobain, 1965, n. p.

Articles

- «Architecture et art abstrait», *Cimaise*, mars-avril 1957, n°4, p.26-28.
- «Demain Paris-sur-Paris ou cité parallèle?», *Arts*, 15 mars 1961.
- «La jeune architecture tourne le dos à Le Corbusier au moment où le monde entier le consacre», *Arts*, 19 juillet 1961.
- «Le Béton, le préfabriqué, le mur rideau - 3 interventions françaises ont fondé l'architecture moderne», *Arts*, 11 octobre 1961.
- «L'architecte doit redevenir un constructeur complet», *Arts*, 25 octobre 1961.
- «Les architectes répondent à notre enquête», «Les Élèves des beaux-arts demandent que les professeurs

«libres» soient pris en charge par l'État», *Arts*, 29 novembre 1961.

«Pour créer le Paris de l'avenir, il faut imposer le nouveau Palais d'Orsay de Le Corbusier», *Arts*, 3 janvier 1962.

«Il faut créer une véritable école d'architecture», *Arts*, 10 janvier 1962.

«Arts ouvre le dossier du Paris futur»; «Pour la première fois tous les plans proposés par les plus grands architectes : Le Corbusier, Michel Holley, Le Cœur et Serge Menil», *Arts*, 14 février 1962.

«Un plan révolutionnaire : l'urbanisme spatial»; «Deux architectes étudient des solutions audacieuses (Yona Friedman et Paul Maymont)», *Arts*, 28 février 1962.

«Robert le Ricolais précurseur de l'urbanisme spatial»; «Enfin un centre de Recherche d'Urbanisme!», *Arts*, 30 mai 1962, p.2.

«Cinq grands de l'architecture font le point : Balladur, Laprade, Le Cœur, Lods, Menil», *Arts*, 6 juin 1962.

«23 ans. 5000 NF une maison-sculpture», *Arts*, 4 juillet 1962.

«L'urbanisme au service de l'homme», *Arts*, 11 juillet 1962.

«L'Architecture face au cauchemar du nombre», *Les Echos*, 13 septembre 1962.

«Le Grand scandale de la construction scolaire», *Arts*, 19 septembre 1962.

«La Maison de la radio réalisera-t-elle, enfin, la synthèse des arts?», *Arts*, 26 septembre 1962.

«Nervi a libéré le béton»; «L'Architecture du XX^e siècle les bâtisseurs d'aujourd'hui»; «L'Architecture mexicaine a réalisé la fusion de l'avant-garde internationale et de la tradition millénaire», *Arts*, 10 octobre 1962.

«1500 hectares de terrain débarras de la capitale peuvent être libérés demain», «Au salon d'Automne : 27 architectes annoncent un nouvel habitat collectif», *Arts*, 17 octobre 1962.

«Un Quartier artistique s'impose dans le Paris futur», *Arts*, 15 novembre 1962.

«Loos le constructeur qui a tué l'ornement», *Arts*, 21 novembre 1962.

«L'Œuf au centre de la sculpture et de l'architecture modernes», *La Galerie des Arts*, n°2, décembre 1962, n°2.

«Où en est la construction des logements en France?», *Arts*, 2 janvier 1963.

«5 expos font le point. Les forces nouvelles de l'architecture, forme, mouvement, couleur», *Arts*, 30 janvier 1963.

«Hommage à Le Corbusier», *L'architecture d'aujourd'hui*, février-mars 1963, n°106.

«Vasarely, la cité polychrome synthèse des arts», *Arts*, 3 mars 1963.

«Aujourd'hui la technique peut tout faire : un jeune architecte propose : construisons des villes sur la mer», *Arts*, 3 avril 1963.

« Un Architecte propose : Paris sous la Seine », *Arts*, 8 mai 1963.

« Cinq décorateurs prévoient : l'appartement de l'avenir sera livré avec la maison équipée comme la salle de bain », *Arts*, 22 mai 1963.

« La Coquille : architectes, décorateurs, sculpteurs concurrencent la nature », *La Galerie des Arts*, n°7, mai 1963.

« Enfin une architecture prospective », *Arts*, 23 octobre 1963

« Avant 30 ans : le succès de l'urbanisme spatial décidera du bonheur de l'avenir de 4 milliards d'hommes », *Arts*, 6 novembre 1963.

« Schöffer révèle sa ville idéale », *Arts*, 13 novembre 1963.

« La Maison de la Radio est terminée, c'est une occasion manquée de synthèse des arts », *Arts*, 18 décembre 1963.

« Un urbanisme souterrain et spatial », *Arts*, 1^{er} janvier 1964.

« Les jeunes architectes lancent un cri d'alarme », *Arts*, 15 janvier 1964.

« Jean Prouvé a fait entrer l'industrie dans l'architecture », *Arts*, 22 janvier 1964.

« Marcel Lods, un incorrigible non-conformiste » ; « Une Nouvelle collection : "construire le monde" » ; « Oldenburg : un art alimentaire », *Arts*, 28 octobre-3 novembre 1964.

« La Grande révolte des architectes » ; « L'Urbanisme à la sauce électorale », *Arts*, 24 mars 1965.

« Où vont les architectes ? » ; « L'État dépense 800F par an pour former un architecte et 85 000F pour un tireur de bazooka », *in Arts*, 31 mars 1965.

« On a sauvé le C.N.I.T. et rasé les Halles de Baltard », *Arts*, 7 avril, 1965.

« La Grande révolte des architectes 4 » ; « Les Architectes ne sont pas seulement des maçons qui ont appris le latin », *Arts*, 21 avril 1965.

« En plein Paris une architecture spatiale de 120 m de hauteur : 22 cellules de 400 m carré », *Arts*, 5 mai 1965.

« Le Dossier de la révolte des architectes », *Arts*, 12 mai 1965.

« L'Urbanisme spatial remet en cause l'architecture traditionnelle », *Arts*, 9 juin 1965.

« La prospective architecturale », *Planète*, n°24, septembre-octobre 1965.

« Aventure de la cité future », *Urbanisme*, 1966, n°92, p.79-81.

« Le Groupe international d'architecture prospective », *Cimaise*, n°79, janvier-mars 1967.

« Plateau Beaubourg : ou l'idée que les architectes se font d'un musée », *Chroniques de l'art vivant*, octobre 1971, n°24, p.12-13.

« Prospective architecturale », *Urbanisme*, 1971, n°123-124, p.39-45.

« Habitat évolutif et/ou architecture insurrectionnelle », *Urbanisme*, 1974, n°136, p.68-71.

Collection des cahiers du Centre d'Études Architecturales

SARGER, René, *Structures nouvelles en architecture*, Les cahiers du CEA, n°1, Bruxelles, CEA, 1967, 48 p.

DU CHÂTEAU, Stéphane, *Structures spatiales*, Les cahiers du CEA, n°2, Bruxelles, CEA, 1967, 48 p.

FRIEDMAN, Yona, *L'Architecture mobile*, Les cahiers du CEA, n°3-1, Bruxelles, CEA, 1968, 48 p.

FRIEDMAN, Yona, *Les mécanismes urbains*, Les cahiers du CEA, n°3-2, Bruxelles, CEA, 1968, 48 p.

VAN LIER, Henri, *Architecture synergique*, Les cahiers du CEA, n°4, Bruxelles, CEA, 1968, 48 p.

Collectif, *Structures tendues et prétendues*, Les cahiers du CEA, n°5, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

FRIEDMAN, Yona, *La planification urbaine*, Les cahiers du CEA, n°6, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

LOURDIN, Robert, *Structures en bois*, Les cahiers du CEA, n°7, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

ROTTIER, Guy, *Recherches architecturales*, Les cahiers du CEA, n°8, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

LINCOURT, Michel, *Mésodesign. 1*, Les cahiers du CEA, n°9, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

MULHESTEIN, Erwin, *Cellules urbaines. Raumzellen-Strukturen*, Les cahiers du CEA, n°10, Bruxelles, CEA, 1969, 48 p.

RAYMOND, Henri, SEGAUD, Mario, *Un espace architectural : Le Corbusier*, Les cahiers du CEA, n°11, Bruxelles, CEA, 1970, 48 p.

DRAGOMIR, Virgil, GHEORGHU, Adrian, *Représentation géométrique des structures spatiales*, Les cahiers du CEA, n°12-13, Bruxelles, CEA, 1971, 48 p.

MAKOWSKI, Zygmunt Stanislaw, *Structures spatiales*, Les cahiers du CEA, n°14, Bruxelles, CEA, 1972, 48 p.

ROTTIER, Guy, *Recherches architecturales 2*, Les cahiers du CEA, n°15, Bruxelles, CEA, 1972, 48 p.

DAHINDEN, Justus, *Urbanisme*, Les cahiers du CEA, n°16, Bruxelles, CEA, 1972, 48 p.

Numéros de revues

L'Architecture d'aujourd'hui

« Cités nouvelles. Centres urbains », n°101, avril-mai 1962.

« Architectures Fantastiques », n°102, juin-juillet 1962.

« Habitat », n°104, octobre-novembre 1962.

« Recherches », n°115, juin-juillet 1964.

« La critique architecturale », n°117, novembre 1964-janvier 1965.

« Construire l'Avenir », n°118, janvier-février 1965.

« Évolution ou révolution », n°119, mars 1965.

« Suisse », n°121, juin-juillet 1965.

« U.S.A. », n°122, septembre-novembre 1965.

« Habitat », n°130, février-mars 1967.

« Tourisme. Loisirs », n°131, avril-mai 1967.

« Architectures Nordiques », n°134, octobre-novembre 1967.

« Structures », n°141, décembre 1968-janvier 1969.
 « Industrialisation de l'habitat », n°148, février-mars 1970.
 « L'architecture et l'enfance », n°154, février-mars 1971.
 « USA », n°157, août-septembre 1971.
 « Recherches matériaux », n°160, février-mars 1972.
 « Habitat collectif », n°161, avril-mai 1972.
 « L'homme et le territoire », n°164, octobre-novembre 1972.
 « Architecture douce », n°179, mai-juin 1975.
 « Les espaces de l'architectes », n°182, novembre-décembre 1975.

L'Architecture française

« Architecture de montagne », n°313-314, janvier 1968.
 « Commerce industrie », n°383-384, juillet-août 1974.
 « Hotellerie restauration », n°387-388, décembre 1974.
 « Habitat collectif », n°391, juin 1975.
 « Bureaux aménagement », n°392, août 1975.

Construction et humanisme

« Première semaine des Rencontres internationales de Cannes », *Construction et humanisme*, n°1, 10 mars 1969.
 « Deuxième semaine de rencontres internationales de Cannes, Spécial Cannes 70 », *Construction et humanisme*, n°8, 15 janvier 1970.

Neuf

« Résidences nouvelles. Matériaux nouveaux », n°15, septembre-octobre 1968.
 Numéro spécial « Grand Prix d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes », n°19, mai-juin 1969.
 Numéro spécial tome 2 « Colloque international plastique et architecture », n°21, septembre-octobre 1969.
 N°23, janvier-février 1970.
 N°28, novembre-décembre 1970.
 N°29, janvier-février 1971.
 N°30, mars-avril 1971.
 N°33, septembre-octobre 1971.
 N°34, novembre-décembre 1971.
 N°37, mai-juin 1972.
 « Donner sa chance à la ville. Le marketing urbain », n°39, septembre-octobre 1972.
 N°42, mars-avril 1973.
 « Créer la rue », n°44, juillet-août 1973.
 « Matériaux synthétiques », n°47, janvier-février 1974.
 « Troisième âge. Bibliographie énergie solaire. Équipement de jeux et de loisirs », n°49, mai-juin 1974.
 « Bruxelles : analyse du développement urbain. Montréal : les aléas de la rénovation urbaine. Marseille : le Centre directionnel. Chronique Le Corbusier », n°50, juillet-août 1974.

« Construction et architecture industrielles. Systèmes de structures. Fonctions et pratiques des espaces urbains : psychosociologie des places publiques », n°51, septembre-octobre 1974.
 N°55, mai-juin 1975.

L'Œil

N°146, février 1967.
 N°198, juin-juillet 1971.
 N°201-202, septembre-octobre 1971.

Techniques & architecture

« Matières plastiques », 24^e série, n°3, avril 1964.
 « Construction 70 recherches », 32^e série, n°3, septembre 1970.
 « Le Design », n°155, avril 1971.
 « Architecture évolutive : habitation », n°292, mars-avril 1973.
 « Habitation : systèmes constructifs, industrialisation », n°293, mai-juin 1973.

Plastiques bâtiment

« Plastiques et architecture », numéro hors-série, Villeurbanne, Éditions G.M. Perrin, décembre 1968, 176 p.

Sources relatives à Chanéac

Ouvrages

BESSET, Maurice, *New french architecture. Nouvelle architecture française*, Teufen, Éditions Arthur Niggli, 1967, 236 p.
 AMOUROUX, Dominique, CRETOL, Marco, MONNET, Jean-Pierre, *Guide d'architecture contemporaine en France*, Paris, Éditions L'architecture d'aujourd'hui, 1972, 407 p.
 AMOUROUX, Dominique, *Nouvelles architectures de maisons en France*, Paris, Éditions du Moniteur, 1979, 223 p.
 CHANÉAC, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Paris, Éditions du Linteau, 2005, 213 p. [Texte écrit en 1980 publié de façon posthume].

Catalogue

GALERIE BÜRDEKE, *Chanéac*, catalogue d'exposition, Zurich, 1965.
 ARTIAS, Lydia, *Chanéac, architecte*, Catalogue d'exposition, Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne, 1976.

Articles de presse spécialisée

CHANÉAC, « Recherches pour une industrialisation du bâtiment », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°104, octobre-novembre 1962, pp.XXX à XXXI.
 SCHEIN, Ionel, « France construit », *Bauen+Wohnen*, n°17, cahier 5, mai 1963, p.186, p.206 et p.230.

CHANÉAC, « Études pour des villes-cratères », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, pp. 42-43.

« Chanéac », *Forum*, n°3, 1964, pp. 2-4.

« Atelier d'artiste au bord du lac du Bourget », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°117, novembre 1964, p. XXIII.

CHANÉAC, « Les matériaux de synthèse et l'architecture pour le plus grand nombre », *Techniques et architecture*, 24^e série, n°3, avril 1964, pp. 88-92.

« Architekt in Frankreich », *Bau-Politik-Kunst*, n°6, décembre 1965, pp. 6-7.

GAILLARD, Marc, « Chanéac. Les villes cratères », in « L'aventure de la Cité future », *Urbanisme*, n°92, 1966, pp. 30-31.

SCHÉIN, Ionel, « France : Réalité utopique. Frankreich: Utopische Realität », *Bauen+Wohnen*, n°21, cahier 5, mai 1967, pp. 201-206.

« Forum », *Bauen+Wohnen*, n°22, cahier 12, décembre 1968, n. p.

CHANÉAC, « Cellules polyvalentes », *Neuf*, n°15, août-septembre 1968, pp. 13-21.

« Chanéac, France. Villes cratères - études », *Neuf*, n°21, septembre-octobre 1969, pp. 7-10.

CHANÉAC, « L'architecture du plastique », in « Plastiques et architecture », numéro hors-série, *Plastiques bâtiment*, Villeurbanne, Éditions G.M.Perrin, 1968, 176 p., pp. 37-45.

« Plastiques et applications dans le bâtiment autour d'une table-ronde », in « Plastiques et architecture », numéro hors-série, *Plastiques bâtiment*, Villeurbanne, Éditions G.M.Perrin, 1968, 176 p., pp. 89-164.

« Jean-Louis Chanéac », *Neuf*, n°19, numéro spécial Grand Prix des Rencontres internationales d'architecture et d'urbanisme de Cannes, mai-juin 1969, pp. 12-13.

CHANÉAC, « L'architecture insurrectionnelle », *Moebius international*, An II, n°6-7, 1969, pp. 25-27.

« Maison en matière plastique. Coque. Prototype de cellules », *Techniques et architecture*, n°155, avril 1971, p. 37.

« Marché de meubles de Chatillon-en-Michaille », *Neuf*, n°37, mai-juin 1972, p. 42.

« Marché de meubles de Chatillon-en-Michaille », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°160, février-mars 1972, pp. 96-97.

« Hotel-motel le Cerf-volant », *Architecture française*, n°387-388, décembre 1974, pp. 74-77.

« Chanéac », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°182, novembre-décembre 1975, pp. 12-13.

« Magasin de meubles à Saint-Genis-Pouilly », *Architecture française*, n°392, août 1975, p. 16.

FERNIER, Jean-Jacques, « Aixila », *Neuf*, n°55, mai-juin 1975, p. 65.

Articles de presse généraliste

« La ville du futur », *La Maison de Marie-Claire*, juin 1969, n°29, pp. 64-67

LOISEAU, Jean-Claude, « Télévision. Oratorio pour une ville idéale », *L'Express*, n°941, 21-27 juillet 1969, p. 46-47.

Sources relatives à Pascal Hausermann et/ou Claude Costy

Ouvrages

HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Construire*, Bruxelles, collection Neuf, Éditions SOCOREMA, 1973.

HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Habiter*, Bruxelles, collection Neuf, Éditions SOCOREMA, 1973.

HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, *Organiser ?*, Annecy, Édition Annecy Jazz Action, 1975 (500 exemplaires).

HAUSERMANN-COSTY, Claude, HAUSERMANN, Pascal, préfaces in UNAL, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, Éditions Alternatives et Parallèles, 1981, 166 p.

HAUSERMANN, Pascal, *L'Avènement du prolétariat*, essai non publié, 2010, 107 p.

Catalogue

« Pascal Hausermann, Architecte, Urbaniste », catalogue d'exposition, Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, 1974.

Articles de presse spécialisée

« Wohnhaus in Grilly », *Bauen+Wohnen*, n°15, cahier 7, juillet 1961, p. 6.

PEILLEX, Georges, « Pascal Häusermann, architecture fantastique ou habitation de demain ? », *Style*, n°4, 1962, pp. 74-81.

« Pascal Hausermann, Habitation à Grilly, France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°102, juin-juillet 1962, pp. 32-33.

RAGON, Michel, « 23 ans, 5.000 n.f, une maison-sculpture », *Arts*, n°876, du 4 au 10 juillet 1962, p. 1.

HAUSERMANN, Pascal, BAYOT-COSTY, D., « Projet pour une habitation dans le sud de la France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, juin-juillet 1964, p. 115.

JOLY, Pierre, « Habitations préfabriquées en matières plastiques en France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°117, janvier 1965, p. LII.

« L'homme dans la grande ville (Journée mondiale de la santé) », *Habitation*, Lausanne, 38^e année, n°10, octobre 1966, pp. 28-37.

GAILLARD, Marc, « Pascal Hausermann. La maison mobile », in « L'aventure de la Cité future », *Urbanisme*, n°92, 1966, pp. 56-57.

JOLY, Pierre, « Un inventeur de formes », *L'Œil*, n°146, février 1967, pp.10-19.

« Hôtels et restaurants », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°131, avril-mai 1967, pp.58-84.

« Le balcon de Belledonne », *Architecture française*, n°313-314, 1968.

« Plastiques et applications dans le bâtiment autour d'une table-ronde », in « Plastiques et architecture », numéro hors-série, *Plastiques bâtiment*, Villeurbanne, Éditions G.M.Perrin, 1968, 178 p., pp.89-164.

« La ville nouvelle », *Neuf*, n°19, numéro spécial Grand Prix des Rencontres internationales d'architecture et d'urbanisme de Cannes, mai-juin 1969, pp.16-17.

HAUSERMANN, Pascal et Claude, « Vers un urbanisme réaliste », *Moebius international*, An II, n°6-7, 1969, pp.25-27.

« P. Hauserman, France. Réalisations », *Neuf*, n°21, septembre-octobre 1969, pp.11-13.

JOLY, Pierre, « La maison-bulle de Pascal Hausermann », *L'Œil*, n°201-202, septembre-octobre 1971, pp.74-81.

HAUSERMANN, Pascal, LE MERDY, Patrick, « Système évolutif d'habitat industriel », *Neuf*, n°34, novembre-décembre 1971.

HAUSERMANN, Pascal, LE MERDY, Patrick, « Les Domobiles », *Tourisme, Équipement, Logement*, n°175, 16 octobre 1972, p.2, pp.8-9.

PLACE, Jean-Michel, « Les Domobiles », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°164, octobre-novembre 1972.

DRESSLER, Fritz, « Ein Haus in Frankreich », *Deutsche Bauzeitung*, juin 1973, pp.635-640.

Articles de presse généraliste

BIERENS DE HAAN, Valérie, « La maison-oeuf, habitation de l'homme de demain ? Trois jeunes architectes innovent en matière de logement », *La tribune de Genève*, n°283, 2 décembre 1964.

CORBIER, Robert, « Un étrange champignon poussait nuitamment: La cellule d'habitation en matériaux plastiques », *Le Dauphiné Libéré*, novembre 1964.

« L'avenir est dans les œufs! », *L'Illustré*, n°10, 10 mars 1966, p.34-35

« Maisons-coquillages », *La Maison de Marie-Claire*, n°2, 15 mars 1967, p.56-60

« Building: The Eggs Are Coming », *Times*, jeudi 16 juin 1967.

DE MAILLY, Franka, « Le temple du mouvement de luxe », *L'Express*, n°836, 26 juin au 2 juillet 1967, p.37.

KUGLER, Sylvia, « Das Ei des Herrn Hausermann », *Woche*, août 1967, pp.12-14.

DEHEY, Luc, « Les vacances de l'an 2000 », *L'autojournal*, n° 33, 1968.

« Un architecte suisse qui sculpte ses maisons. Pascal Hausermann », *Feuille d'avis de Lausanne*, n°124, 31 mai au 1^{er} juin 1969.

VELLAS, Christian, « Un théâtre va flotter sur le Léman... », *Tribune Immo, supplément de la Tribune de Genève*, n°136, 13 juin 1969.

ROUX, André, « Étonnante expérience du Centre évolutif de Saint-Péray », *Dauphiné Libéré*, mardi 17 septembre 1970.

HOURLIN, Sylvie, « Qui habite ces maisons-dingues? », *Femme pratique*, n°94, mars 1971, p.165.

BÜHLER, Pierre, « Les Hausermann. Hauser : maisons, mann : homme », *H*, juin 1971, pp.46-52.

MAIGRE, Claude, « Quand un architecte suisse prend le voile (de béton!)... », *Le journal de Genève*, 30 mai 1972.

MAIGRE, Claude, « À quand les Domobiles d'occasion? », *L'Écho illustré*, n°41, 14 octobre 1972, pp.10-11.

« "Maisons coquillages" ou "Domobiles". De passionnants "objets à habiter" », *La vie catholique*, n°1497, avril 1974, p.27.

Sources relatives au projet de Douvaine

Articles de presse spécialisée

« Douvaine, une commune expérimentale », *L'Architecture française*, n°391, juin 1975, pp.60-75.

Articles de presse généraliste

DONZIER, André, « Un architecte suisse va construire un cœur tout neuf pour Douvaine », *La Tribune de Genève*, 25 août 1972.

« Le docteur Jacques Miguet qui veut greffer un cœur nouveau à Douvaine, ne semble pas trop redouter le phénomène du rejet », *Le Dauphiné*, 10 décembre 1972.

« Douvaine, bientôt une salle des fêtes », *Le Messenger*, 28 avril 1973.

« La salle des fêtes pousse doucement », *Le Dauphiné*, 19 septembre 1973.

FLOQUET, Jean-Marc, « Projet unique en France, Douvaine choisit un architecte futuriste », *La tribune de Genève*, jeudi 21 mars 1974,

« Architecture d'avant-garde à Douvaine... La coupole de la salle des fêtes réalisée et posée en 45 jours », *Le Messenger*, n°14, 5 avril 1974.

« La petite ville qui fait des bulles », *Le Point*, n°111, 4 novembre 1974, pp.114-115

MASSON, Christine, « Douvaine: une expérience pilote », *La vie française*, n°46, 14 novembre 1974.

CORBIER, Robert, « Le nouveau Douvaine, une œuvre de romantique », *Le Dauphiné libéré*, 10 décembre 1976.

CHATENAY, Maxime, « Douvaine : la place "futuriste" ressort de l'ombre. Un bulldozer nommé colère... », *La Suisse*, 22 janvier 1978.

Sources

Bibliothèque Kandinsky Mnam-CCI

Fonds Vera Cardot et Pierre Joly

Claude COSTY

3505 BAYO a Maison individuelle à Anthy – Août
1964 / Boîte CJ3

Pascal HAUSERMANN et Claude COSTY

3505 HAUSE a Villa, le Balcon de Belledonne,
à Sainte-Marie-du-Mont – s. d. / Boîte CJ13

3505 HAUSE b Villa, route de Mourex, à Grilly
– avril 1962 / Boîte CJ13

3505 HAUSE c Maisons jumelles au bord du Rhône
à Pougny – 1962 / Boîte CJ13

3505 HAUSE d Maison des architectes à Minzier
– 1967 / Boîte CJ 13 (erreur d'attribution suspectée : Club
Tekki, 1967)

3505 HAUSE f Construction et montage d'une
coque polyester – 1963-1964 / Boîte CJ13

3505 HAUSE g Maquette d'une cellule bulle
transparente – 1965 / Boîte CJ13

3505 HAUSE h Maquettes de maisons Novéry
– avril 1964 / Boîte CJ13

3505 HAUSE j Dessins de maisons et de scènes
de vie – s. d. / Boîte CJ13

3505 HAUSE i Coupes et plans d'une habitation
Novéry – 1962 / Boîte CJ13

CHANÉAC

3505 CHANE a Magasin de meubles
à Châtillon-en-Michaille – 1971 / Boîte CJ8

Fonds Georges Patrix

PAT 81 : Courriers de W. Jonas; Conférences organi-
sées par le GIAP; Interviews GIAP...

PAT 82 : GIAP, Conférence de Bruxelles; Atelier de
Georges Patrix

PAT 83 : Compte-rendu de réunions du GIAP

PAT 85 : GIAP; programme des conférences-débats
(1966-1967)

PAT 87 : Correspondances et courriers du GIAP

BS 1423 à 1429 : Enregistrements sonores des
conférences du Groupe International d'Architecture
Prospective animées par Michel Ragon au Musée des
Arts Décoratifs de Paris (1967)

Fonds Paul Maymont

MAYM 9 : GIAP

Centre Pompidou Mnam-CCI

APH 007781 : Plan du projet n°187 présenté
au concours international pour la réalisation du
Centre Beaubourg. Code C 58624 (Projet Chanéac,
Hausermann, Costy).

Dépôt Patrick Le Merdy (2014)

Domobiles – AM 2014-2-28; AM 2014-2-29;
AM 2014-2-30; AM 2014-2-31; AM 2014-2-32

Projets pour la ville de Douvaine – AM 2014-2-33;
AM 2014-2-34; AM 2014-2-35; AM 2014-2-36;
AM 2014-2-37; AM 2014-2-38; AM 2014-2-39;
AM 2014-2-40; AM 2014-2-41

Cellules industrielles – AM 2014-2-43; AM 2014-2-44;
AM 2014-2-45; AM 2014-2-46

Affiche réalisée pour les vœux de 1974 – AM 2014-2-47

Dépôt Claude Costy (2015)

Maison Unal – AM 2015-2-151; AM 2015-2-152

École maternelle de Douvaine – AM 2015-2-153

La Ruine – AM 2015-2-154 (001)

Maison Cavy – AM 2015-2-156

Projet pour un 2 pièces – AM 2015-2-157

Pavillon type – AM 2015-2-158

Dépôt Association Arts et Culture de Douvaine

Musée des Granges de Servette (2018)

AM 2018-2-73; AM 2018-2-74; AM 2018-2-75;

AM 2018-2-76; AM 2018-2-77; AM 2018-2-78;

AM 2018-2-79; AM 2018-2-80; AM 2018-2-81;

AM 2018-2-82; AM 2018-2-83; AM 2018-2-84;

AM 2018-2-85; AM 2018-2-86; AM 2018-2-87;

AM 2018-2-88; AM 2018-2-89; AM 2018-2-90;

AM 2018-2-91

Institut Français d'Architecture

Dossier Chanéac – Dossiers d'œuvres de la direction
de l'Architecture et de l'Urbanisme (DAU)

DAU-0-CHANE : 133 IFA 59/1 – 133 IFA 59/2 –

133 IFA 59/3

Archives du Musée des Arts Décoratifs

Série D : Dossier D3/57, Participation / organisation
d'expositions non réalisées (1882-1990)

Archives de la Critique d'Art de Rennes

FR ACA MRAGO.MX001 : Ensemble de courriers de
1965 à 1968.

FR ACA MRAGO.MX002 : Photocopies de textes,
coupures de presse, articles de Michel Ragon.

FR ACA MRAGO.MX003 : Documentation sur le
groupe, manifeste du GIAP, statut de l'association.

FR ACA MRAGO.MX004 : Textes de conférences,
notes de travail et de réunions sur l'architecture
prospective.

FR ACA MRAGO.MX005 : Textes de conférences
sur l'architecture et l'urbanisme.

FR ACA MRAGO.MX006 : Documents sur un projet de parking souterrain à Paris; courriers de Michel Ragon à Jean-Claude Widmer à propos d'un projet de revue.

FR ACA MRAGO.MX007 : Contient des textes de conférences, des courriers, des projets d'architecture (MJC) et d'urbanisme (aménagement du quartier des Halles (Paris), le texte du Ve Plan de développement économique et social, des documents sur Athènes...; 8 photographies classées hors dossier.

FR ACA MRAGO.MX008 : XVI^e Jour mondial de l'urbanisme, dossier Biro & Fernier, mémoire de recherche «Vers une architecture collective», texte sur la ville de Lyon...; 6 photographies classées hors dossier.

FR ACA MRAGO.MX009 : Dossiers préparatoires de la publication sur le GIAP «Architecture et prospective»

FR ACA MRAGO ART001 : 2 lettres de Chanéac à Ragon, 1961 et 1971, documents sur l'architecte, croquis, plans d'œuvres, document sur les architectures-cellules

FR ACA MRAGO ECR PUB001 à PUB013 : Dossiers préparatoires à la publication Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes Tome III.

Archives Administratives et Patrimoniales (AAP) de l'Université de Genève

Dossier d'élève de Claude Costy-Bayol

Dossier d'élève de Pascal Hausermann

Dossier d'élève de Bruno Camoletti

Dossier d'élève de Eric Hoechel

Archives Architectures Genève (HEPIA)

Fonds CAMOLETTI, John, Marc, Jean, Pierre-Alexandre et Bruno (1775-2004) : CAMOLETTI Bruno: CH CH-000419-1 CAM-doc-1964/01-1-97257.003: Dossier 97257.003 Brochure de présentation A3 «Construction industrielle d'habitation en matières moulées», 37 pages. Boîte A4: CAM-383

Frac Centre (Répertoire numérique)

Fonds Pascal Hausermann

Fonds Chanéac

Fonds Yona Friedman

Fonds Guy Rottier

Fonds Ionel Schein

Fonds Antti Lovag

Archives Départementales de Savoie

Fonds 35J en cours de classement

Archives Municipales d'Aix-Les-Bains

184 W 94, n°3301. Permis de construire accordé à M. et M^{me} Jacobuson, 24 mai 1965 (non réalisé).

287 W 4, n°5088. Permis de construire accordé à M^{me} Frybourg Michèle pour la construction d'un immeuble, 25 février 1971 (non réalisé).

336 W 4, n°5429. Permis de construire accordé à M^{me} Frybourg Michèle pour la construction d'un immeuble, 10 avril 1972 (non réalisé).

336 W 21, n°5978. Permis de construire accordé à M. Rey Jean-Louis, pseudonyme Chanéac, pour la construction d'une habitation, 24 janvier 1974.

Archives Municipales de Douvaine

Dossiers relatifs au projet de centre évolutif (Salle des fêtes, École maternelle, Restaurant, Place).

Archives Municipales d'Annecy

Côte 091 178w034 : « Cellules expo Annecy 2000. Vue en plan », 10 avril 1970, Entreprise Jossermoz.

Archives Municipales de Ponsas

Permis de construire n°42997, accordé le 18 novembre 1970.

Archives privées

Archives Suzy Brunet

Archives Nelly Chanéac

Archives Claude Costy

Archives Marcel Lachat

Archives Alain Ménard

Archives Jacques Miguet – Association Art et Culture de Douvaine – Musée des Granges de Servette

Archives Claude Unal

Bibliographie

Histoire et théorie de l'architecture et de l'urbanisme

Ouvrages

- BANHAM, Reyner, *Megastructures: urban futures of the recent past*, Londres, Thames et Hudson, 1976, 224 p.
- BANHAM, Reyner, *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham, selected texts by Mary Banham, Paul Barker, Shuterland Llyall, et Cedric Price*, Berkeley California, University of California Press, 1997, 366 p.
- BASDEVANT, Denise, GASSIOT-TALABOT, Gérald et GAILLARD, Marc, *L'Architecture française des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1971, 414 p.
- BENEVOLO, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne, Tome 4 : l'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Dunod, Paris, 1994, 182 p., [É.O.1987].
- BONICCO-DONATO, Céline, *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2019, 205 p.
- BONILLO, Jean-Lucien, MASSU, Claude, PINSON, Daniel (dir.), *La Modernité critique : autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence*, 1953, Marseille, Éditions Imbernon, 2006, 303 p.
- BORIE, Alain, MICHELONI, Pierre et PINON, Pierre, *Formes et déformations des objets architecturaux et urbains*, Parenthèses, Marseille, 2006, 256 p., [É.O.1978].
- BUSBEA, Larry, *Topologies : The Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2007, 240 p.
- BUSBEA, Larry, *The responsive environment, Design, Aesthetics, and the Human in the 1970's*, University of Minnesota Press, 2020, 344 p.
- BRUYÈRE, André, *L'Œuf/The Egg*, Paris, Albin Michel, 1978, 83 p.
- CHASLIN, François, ROY, Ève, *André Bruyère, la tendresse des murs*, Carnets d'architectes, Éditions du patrimoine, 172 p.
- CHOAY, Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités - une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- CHOAY, Françoise, *Le Sens de la ville*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 183 p.
- COHEN, Jean-Louis, *Scènes de La Vie Future. L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Centre Canadien d'Architecture, Paris, Flammarion, 1995, 224 p.
- COHEN, Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, Paris, Phaïdon, 2012, 528 p.
- COLQUHOUN, Alan, *Recueil d'essais critiques, Architecture moderne et changement historique*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1985, 223 p., [É.O.1981].
- DADOUR, Stéphanie, LE VOT, Sybille, *Enseigner l'architecture à Grenoble, une histoire, des acteurs, une formation*, Paris, Éditions Recherches, 2022, 414 p.
- DADOUR, Stéphanie (dir.), *Des voix s'élèvent. Féminismes et architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 384 p.
- DENES, Michel, *Form follows fiction, écrits d'architecture fin de siècle*, Paris, Éditions de la Villette, 1996, 358 p.
- Duke University Press, 2004, 362 p.
- ELEB, Monique, ENGRAND, Lionel, *La Maison des Français, Discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2020, 288 p.
- EMMERICH, David-George, *Soft Architecture, essais sur l'auto-construction*, Paris, Institut de l'Environnement, 1974, 79 p.
- EPRON, Jean-Pierre, *L'Architecture et la règle. Essai d'une théorie des doctrines architecturales*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1981, 296 p.
- EPSTEIN, Renaud, *On est bien arrivés. Un tour de France des grands ensembles*, Paris, Le Nouvel Attila, 2022, 144 p.
- FARHAT, Georges (dir.), *Les Années soixante hic et nunc, architecture, urbanisme, paysage*, Paris, Éditions Recherches, 2010, 224 p.
- FISHMAN, Robert, *L'Utopie urbaine au XX^e siècle*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1979, 224 p.
- FRAMPTON, Kenneth, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, 2006, 400 p., [É.O.1980].
- GIEDION, Siegfried, *La Mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*, Paris, Centre Georges-Pompidou, CCI, 1980, [É.O.1948].
- GIEDION, Siegfried, *Espace, temps, architecture, L'héritage architectural, Tome 1*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris, 1978, [É.O.1954].
- GRANGÉ, Claire, *Charlotte Perriand, créer en montagne*, Annecy, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, 2016, 248 p.
- HAMBURGER, Bernard, VENARD, Jean-Louis, *Série industrielle et diversité architecturale*, Paris, La Documentation française, 1977, 126 p.
- HAMBURGER, Bernard, *Ornement, architecture et industrie*, Bruxelles, édition Pierre Mardaga, 1983, 111 p.
- HEAD, Jeffrey, *No Nails, No Lumber: The Bubble Houses of Wallace Neff*, Princeton Architectural Press, 2012, 176 p.
- HENKET, Hubert-Jan, et HEYNEN, Hilde, *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, O10 Publishers, 2002, 411 p.
- JAQUET, Martine, *Des Alpes à la mer, l'architecture d'André Gaillard*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2005, 265 p.
- JANNIERE, Hélène, LEEMAN, Richard (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, INHA, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013, 314 p.
- JANNIÈRE, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture moderne : l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002, 377 p.
- JENCKS, Charles, *Architecture 2000, predictions and methods*, Londres, Studio Vista, 1971, 128 p.

- JENCKS, Charles, *Le Langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1979, 136 p., [É.O.1977].
- JUNGMANN, Jean-Paul, *L'Image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*, Paris, Éditions de la Villette, 1996, 190 p.
- KAUFMANN, Emil, *Trois architectes révolutionnaires : Boullée, Ledoux, Lequeu*, Éditions de la SADG, 1978, 318 p., [É.O.1952].
- KLEIN, Richard (dir.), *À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui ?*, Éditions Hermann, 2018, 188 p.
- LABBE, Mickaël, *Philosophie de l'architecture : formes, fonctions et significations*, Paris, Librairie Philosophique Joseph Vrin, 2017, 332 p.
- LUCAN, Jacques, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001, 375 p.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio, *L'Architecture du XX^e siècle en dessins : utopie et réalité*, Philippe Sers, 1982, 195 p.
- MANIAQUE, Caroline, *Go West ! Les architectes au pays de la contre-culture*, Parenthèses, Marseille, 2014, 248 p.
- MANIAQUE, Caroline, MARANTZ, Eléonore, et VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68. L'architecture aussi !*, Éditions B2, 2018, 128 p.
- MARREY Bernard, *Architecte, du maître de l'œuvre au disagneur*, Éditions du Linteau, 2013, 160 p.
- MESMIN, Georges, *L'Enfant, l'architecture et l'espace*, Tournai, Casterman, 1971, 191 p.
- MONNIER Gérard, ABRAM Joseph, *L'Architecture moderne en France, Tome 2, Du chaos à la croissance 1940-1966*, Paris, Picard, 1999, 327 p.
- MONNIER Gérard, *L'Architecture moderne en France, Tome 3, de la croissance à la compétition 1967-199*, Paris, Picard, 2000, 311 p.
- MONNIER, Gérard, KLEIN, Richard, (dir.), *Les Années ZUP : architectures de la croissance 1960-1973*, Paris, Picard, 2002, 301 p.
- MUMFORD, Lewis, *Technics and civilization*, New York, Harcourt Brace, 1934, 495 p.
- MUMFORD, Eric, FRAMPTON, Kenneth, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, 2000, 375 p.
- MUS, Charlotte, MASSIRE, Hugo (dir.), *Papiers et pixels, collecter, conserver et étudier l'archive d'architecture*, Presses Universitaires François Rabelais, 2021, 178 p.
- PELKONEN, Eeva-Liisa, *Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*, New-York, Phaidon, 2018, 286 p.
- PEREZ-GOMEZ, Alberto, PELETIER, Louise, *Architectural representation and the perspective hinge*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1997, 505 p.
- PERRIAND-BARSAC, Pernelle, *Charlotte Perriand, carnet de montagne*, Albertville, Édition Maison des Jeux olympiques d'hiver, 2013, 127 p.
- PEVSNER, Nikolaus, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Londres, Thames and Hudson, 1968, 216 p.
- POUILLON, Fernand, *Mémoires d'un architecte*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, 481 p.
- RAFFAELE, Colette, *Eugène Beaudouin et l'enseignement de l'architecture à Genève*, Cahier de théorie, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, 168 p.
- ROLLOT, Matthias (dir.), *L'Hypothèse collaborative : Conversation avec les collectifs d'architectes français*, Hyperville, 2018, 288 p.
- ROSSI, Aldo, *L'Architecture de la ville*, Gollion, InFolio, 2016, 251 p., [É.O.1966].
- ROUILLARD, Dominique, *Superarchitecture : le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004, 542 p.
- SCHEERBART, Paul, *L'Architecture de verre*, Paris, Éditions B2, 2015, 189 p., [É.O.1914].
- SUMA, Sophie, *Que font les architectes à la télévision ?*, Lyon, Éditions 205, 2021, 79 p.
- TEYSSOT, Georges, *Une topologie du quotidien*, Presses polytechniques universitaires romandes, Lausanne, Suisse, 2013, 336 p.
- VAYSSIÈRE, Bruno, *Reconstruction : déconstruction : le hard French ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988, 327 p.
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, MOMA, New York, 1984, 144 p., [É.O.1966].
- VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge/Mass., MIT Press, 1992, 274 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68-mai 81 : l'entre-deux-Mai des architectes : itinéraires intellectuels*, Paris : École d'architecture, 1999, 184 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, *Les architectes et Mai 68*, Éditions Recherche, Paris, 2005, 476 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis. *Situations construites. « Était situationniste celui qui s'employait à construire des situations dans la ville... »*, Paris, Sens & Tonka, 1998, 160 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, BAUDRILLARD, Jean, *À propos d'Utopie, Jean Baudrillard, Entretiens avec Jean-Louis Violeau*, Sens&Tonka, Paris, 2005, 72 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, *L'utopie et la ville : Après la crise, épisodiquement*, Paris, Sens&Tonka, 2013, 128 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, *Les Halles, de la contre-culture aux cultures parallèles*, Paris, Éditions B2, 2018, 460 p.
- VIOLEAU, Jean-Louis, *Petites histoires d'architecture de 1965 à aujourd'hui*, AMC Le Moniteur, 2023, 189 p.
- WHITELEY, Nigel, *Reyner Banham, Historian of the Immediate Future*, MIT Press, 2003, 514 p.
- ZEVI, Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Éditions de Minuit, 135 p., 1959, [É.O.1948].
- ZEVI, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Turin, Einaudi, 1950, 787 p.

Catalogues d'exposition

BERET, Chantal (dir.), *Frederik Kiesler : artiste et architecte*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Centre Georges-Pompidou, 1996, 272 p.

CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE, *Architecture et industrie : passé et avenir d'un mariage de raison*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre de création industrielle, 1983, 260 p.

CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE/CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Images et imaginaires d'architecture : dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^e et XX^e siècles*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre de création industrielle/Centre Georges-Pompidou, 1984, 434 p.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Archigram*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1994, 223 p.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *La Ville, Art et architecture en Europe, 1870-1993*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1994, 467 p.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou*, catalogue de collection, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998.

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, *Les Années Pop 1956-1968*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2001, 416 pages.

FRECHURET, Maurice (dir.), *Les années 70 : l'art en cause*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain, du 18 octobre 2002 au 19 janvier 2003, Paris, Bordeaux, Réunion des musées nationaux/CAPC Musée d'art contemporain, 2002, 416 p.

DAMANI, Abdelkader (dir.), *Superstudio, la vie après l'architecture*, catalogue d'exposition, Éditions Lienart/Frac Centre-Val de Loire, 2019, 304 p.

LUIGI, Gilbert, *Jacques Couëlle, vivre ailleurs aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1988.

MAUBANT, Jean-Louis, MIGAYROU, Frédéric (dir.), *Architecture radicale*, catalogue d'exposition, IAC Villeurbanne/Éditions HYX, 2001, 364 p.

MIGAYROU, Frédéric, MENNAN, Zeynep (dir.), *Architectures non standard*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003.

MIGAYROU, Frédéric, MOINAS, Valentine (dir.), *Aérodream. Architecture, art, design et structures gonflables*, Orléans, Éditions HYX, 2021, 316 p.

MUSÉE DE VALENCE, *Nouvelles de nulle part : utopies urbaines 1789-2000*, catalogue d'exposition, Éditions du Centre Georges Pompidou/Réunion des Musées Nationaux, 2001, 198 p.

PETTENA, Gianni, *Radicals : architettura e design, 1960-75 = design and architecture, 1960-75*, catalogue d'exposition, Venise, Biennale de Venise/Il ventilabro, 1996, 319 p.

ROCHE, Isabelle, ROCHE, Pierre, *50 ans d'Architecture-Sculpture. Quel habitat demain ? exposition à la Halle aux Grains, Blois, avril 1987*, Villeurbanne, Association Homme et Habitat, 1988, 72 p.

ROCHER, Yann (dir.), *Globes. Architecture et sciences explorent le monde*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Norma, 2017, 386 p.

Travaux universitaires

ASSENATO, Marco, *Une Marseillaise sans Bastille à prendre : Manfredo Tafuri enquêté par la philosophie*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jac Fol, Université Paris-Est, 2017.

BERTAUD DU CHAZAUD, Vincent, *Les architectures de La croissance innovante 1965-1975*, thèse de doctorat en art et archéologie, histoire de l'Art, sous la direction de Gérard Monnier, Paris 1, 2004.

BRAYER, Marie-Ange, *Entre art et architecture : la maquette comme objet d'expérimentation au XX^e siècle*, thèse de doctorat en arts, histoire et théorie, sous la direction de Éric Michaud, Paris EHESS, 2016.

RAFFAELE, Colette, *Une école d'architecture et son système d'enseignement (1942-1968). Eugène Beaudouin et Genève*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Jacques Lucan, Faculté ENAC EPFL, 2004, 366 p.

DIMITRIADI, Lida, *Du flexible au transformable : ruptures et transitions de l'évolution technologique dans la conception architecturale*, thèse de doctorat en arts et sciences de l'art, sous la direction de Jac Fol, Paris 1, 2008.

FRAPIER, Christel, *Les ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique*, Volume 1, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Antoine Picon, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2009.

GRATALOUP, Daniel, *Architecture-Sculpture. Théorie, projets et réalisations par Daniel Grataloup*, thèse de doctorat en art et archéologie, sous la direction de Pierre Baqué, 2001.

JEANROY, Audrey, *Claude Parent, architecture et expérimentation, 1942-1996 : itinéraire, discours et champ d'action d'un architecte créateur en quête de mouvement*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2016.

LEBRUN, Pierre, *Le complexe du monument : les lieux de culte catholique en France durant les trente glorieuses*, thèse de doctorat en Histoire, sous la direction de François Loyer, Université Lyon II, 2001.

LICHTIG, Martin, *Michel Ragon : l'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1958-1991*, mémoire de Master I recherche en histoire de l'art sous la direction d'Éléonore Marantz-Jaen, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2018.

LICHTIG, Martin, « Michel Ragon à l'école des arts décoratifs : enseigner et écrire l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (1972-1985) », pp. 58-70, in MARANTZ Éléonore (dir.), *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture 2018, travaux des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2017-2018)*, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR 03, site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2020, 171 p.

MALICKA, Dominika, *Groupe International d'Architecture Prospective, l'étude d'un groupe utopiste des années soixante*, mémoire de master II en architecture, sous la direction d'Eliza Culea-Hong, Catherine Maumi et Laurence Bassières, ENSA Paris-La Villette, 2021.

MANIAQUE, Caroline, *Les architectes français et la contre-culture nord-américaine : 1960-1975*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8, 2006.

MOINE, Florian, *Casterman (1919-1999) : une entreprise du livre entre Belgique et France*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – EHESS, 2020.

PATTEEUW, Véronique, *Architectes sans architecture : le dispositif éditorial et les aspirations à la figure de l'architecte-intellectuel : Paris, 1958-1974*, thèse de doctorat en architecture, sous la direction de Dominique Rouillard, Université Paris-Est, Université Catholique de Louvain, 2016.

PICON-LEFEBVRE, Virginie, *Construire la ville sur dalle : Maine-Montparnasse et la Défense : 1950-1975*, thèse de doctorat en art et archéologie, sous la direction de Gérard Monnier, Université Paris 1, 2000.

POMMIER, Juliette, *Vers une architecture urbaine : la trajectoire de Bernard Huet*, Thèse de doctorat en architecture sous la direction de Jean-Louis Cohen, Université Paris 8, 2010.

RESENDIZ-VAZQUEZ, Aleyda, *L'industrialisation du bâtiment : le cas de la préfabrication dans la construction scolaire en France (1951-1973)*, thèse de doctorat en architecture et aménagement de l'espace sous la direction d'André Guillerme et de Sabine Barles, Conservatoire national des arts et métiers, 2010.

RODRIGUEZ CEDILLO, Carmello, *Arquelogia del futuro*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de José Alfonso Ballesteros Raga, Université polytechnique de Madrid, 2016.

ROUEFF, Olivier, *Le jazz et l'action culturelle. Enquête sur Annecy Jazz Action (1969-1975)*, mémoire de DEA de sciences sociales, sous la direction de Jean-Louis Fabiani, Paris, EHESS Marseille, 1997.

ROY, Ève, *Autour d'Archigram, représentations architecturales utopiques et imaginaires en Europe de 1960 à 1975*, thèse de doctorat en espaces, cultures, sociétés, sous la direction de Claude Massu, Université d'Aix-Marseille, 2008.

SCOTTO, Manon, *La trame, outil pluriel de l'architecte, Vers une pensée de la maison industrialisée selon Pierre Lajus et Fabien Vienne*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Catherine Maumi, Université Grenoble Alpes, 2022.

TESSIER, Maëlle, *Architecture et phénoménologie. Résonances : tournant idéologique des années 1950 et perspectives contemporaines*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Claude Massu, Université Paris 1, 2012.

VIALE, Marie-Laure, *Carnet d'un.e chercheur.se*, Substrat n°1, Le Grand Café, Saint-Nazaire, 2018, 90 p.

VODA, Irina Ioana, *La fluidité architecturale : histoire et actualité du concept*, thèse de doctorat en architecture sous la direction de Anne Coste et Adriana Mattei, Université Grenoble Alpes, 2015.

Chapitres d'ouvrages

POMMIER, Juliette, « Assimilation et transmission de la leçon de Kahn à UP 8 ? », pp.27-32, in BRIAND, Jean-François, (dir.), *L'enseignement de l'architecture au prisme des échanges internationaux*, Séminaire HEnSA20 n°4, ENSA Strasbourg, 64 p., 2018.

VAN LAETHEM, France, « Neuf/Nieuw » in VAN LOO, Anne, *Dictionnaire d'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 2003, p. 433.

VAYSSIERE, Bruno, « Sous l'empire des trames », in CHATELET, Anne-Marie (dir.), *Paris à l'école, « qui a eu cette idée folle... »*, Paris, Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1993, 304 p.

Articles

ALLOA, Emmanuel, « Architectures de la transparence », *Appareil n°1*, revue en ligne de la MSH Paris-Nord, 2008.

AMALDI, Paolo, « La Plastique de l'espace. Architecture, sculpture et performance depuis 1960 », *Faces n°75* (Printemps 2019), pp.34-42.

DELLAPIANA, Elena, « "Architettura e/o Rivoluzione" up at the Castle. A Self-convened Conference in Turin (April, 25-27, 1969) », *Histories of PostWar Architecture 2*, 2018, [en ligne].

DENEUX, François, « Les S.D.A.U., les P.O.S. et la question du pouvoir », *Villes en parallèle*, n°4, janvier 1981, Ville et espace social. pp.94-117.

FALCOZ, Marc, CHIFFLET, Pierre, « La construction publique des équipements sportifs. Aspects historique, politique et spatial », *Sports en ville, les Annales de la recherche urbaine*, n°79, 1988, pp.14-21.

GILARD, Noémie, « Photographies d'architecture. Le fonds Véra Cardot et Pierre Joly », *Études photographiques, Société française de photographie*, 2006, pp.106-113.

GILARDET, Brigitte, « L'action de François Mathey au prisme de trois critiques d'art », *Critique d'art*, n°42, avril 2014, [en ligne].

HAMON, Françoise, « Le Crystal Palace, une icône dix-neuviémiste », *Romantisme*, 1994, n°83, pp.59-72, p.59.

LALLEMAND, Ianis, « Conception et matérialité dans la production numérique contemporaine : perspective historique et pratiques émergentes », *Sciences du design*, n°12, Presses Universitaires de France, 2020, pp.64-77.

« L'œil de Frédéric Migayrou », *L'Œil*, n°537, 1^{er} juin 2002.

POMMIER, Juliette, « La revue Melpomène (1958-1966) : l'architecture chez les étudiants des Beaux-Arts », *Sociétés et représentations*, n°30, Éditions de la Sorbonne, 2010, pp.157-172.

POUSIN, Frédéric, « Les concepteurs de la ville en quête de l'espace familial (1945-1975) », *Strates*, n°14, 2008, pp.191-211, p.198.

VANOVERSCHELDE, Gauthier, « Halles de sport typifiées Jossermoz. Valeurs d'une série, adaptations d'une production et reconnaissances patrimoniales d'une architecture », pp.53-63, in KLEIN, Richard, BAUER, Caroline, *Architectures en série et patrimoine*, Cahiers thématiques n°20, LACTH, ENSAP Lille, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021.

VRACHLIOTIS, Georg, « De la maquette à la modélisation. La recherche architecturale de Frei Otto », *Maquettes d'architecture, Livraisons de l'histoire de l'architecture* n°39, Paris, EPHE, 2020, pp.65-75.

Écrits concernant Chanéac, Pascal Hausermann ou Claude Costy

Ouvrages

AMOUROUX, Dominique, RAMONDENC, Mélina, *Jean-Louis Chanéac, formes rêvées, formes concrètes*, Annecy, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, novembre 2020, 198 p.

DONADA, Julien, *Bulles, conversation avec Pascal Hausermann*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2010, 120 p.

SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Villas 60-70 en France*, Éditions Norma, 2013, 320 p.

SAINT-PIERRE, Raphaëlle, *Maisons-bulles, Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Carnets d'architecture, Éditions du Patrimoine, 2015, 192 p.

Catalogues d'exposition

CAUE de Haute-Savoie, *Conquêtes spatiales*, journal d'exposition, Annecy, Éditions du CAUE de Haute-Savoie, 2020, 16 p.

BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric (dir.), *Architectures expérimentales : 1950-2012*, Collections FRAC Centre, catalogue de collection, Orléans, Éditions HYX, 2013, 637 p.

BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architectures expérimentales : 1950-2000*, Collections FRAC Centre, catalogue de collection, Orléans, Éditions HYX, Paris, 2003, 568 p.

BRAYER, Marie-Ange (dir.), *Architecture Sculpture*, Collections FRAC Centre et Centre Pompidou, catalogue de collection, Orléans, Éditions HYX, 2008, 111 p.

BRÜDERLIN, Markus (dir.), *Archiskulptur. Dialogue zwischen Architektur und Plastik vom 18 Jahrhundert bis heute*, catalogue d'exposition, Ostfildern, Fondation Beyeler/Hatje Cantz, 2004.

PETIT, Jean-Pierre, *Chanéac, Itinéraire d'un architecte libre*, Chambéry, catalogue d'exposition, Éditions du CAUE de Savoie, 2011, 75 p.

Travaux universitaires

BOURON, Stéphanie, *Une architecture-sculpture. Poésie de la lumière pour Madame Barreau*, DNAT, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Dijon, 1992.

CARTISER, Alain, *Architecture-sculpture*, mémoire de TPFE sous la direction de Jean-Pierre Epron, UPA de Nancy, 1979.

CERET, Hervé, *La Baleine*, mémoire de TPFE, ENSA Grenoble, 2001.

DELATTRE, Céline, *L'architecture de Pascal Hausermann et le Mouvement Pop*, mémoire de TPFE, ENSA Paris-Belleville, 2002.

FAVRE, Maïlis, *Douvaine fait des bulles, l'épopée prospective de Claude et Pascal Hausermann en Bas-Chablais : 1971-1978*, article sous la direction Leïla El Wakil, Université de Genève, 2012.

FAVRE, Maïlis, *Une épopée prospective à Douvaine*, mémoire de maîtrise universitaire en lettres, histoire de l'architecture contemporaine, sous la direction de Cyrille Simonnet, Université de Genève, 2012.

FERRY, Julie, *Jean-Louis Chanéac, l'architecte insurrectionnel*, mémoire de master II en architecture sous la direction de Françoise Fromonot, ENSA Paris-La Villette, 2007.

GODEFROY, Mélanie, *Pascal Hausermann, architecte : une utopie rationnelle, la rigueur contestataire*, mémoire de master I en histoire de l'art sous la direction de Jean-Baptiste Minnaert, Université de Tours, 2006.

HOFFERT, Hélène, *Pascal Hausermann à Douvaine (1971-1977). L'utopie contrariée*, mémoire de master II recherche « Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines », ENSA Versailles, 2009.

LAVILLE, Amélie, *Technique et esthétique du voile de béton : l'auto-construction de Joël Unal*, mémoire de master I en histoire de l'art, sous la direction de Claude Loupiac, 2010.

QUILLE, Delphine, *Motel de L'Eau vive*, mémoire de master II en architecture, ENSA Nancy, 2003.

Articles

BUVIGNIER-LEGROS, Alexandra, « Pascal Hausermann et le motel L'Eau vive : une conception d'avant-garde ? », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n°7, 2015, pp.46-53.

CHALJUB, Bénédicte, « Jean-Louis Chanéac, de la prospective au régionalisme », *AMC*, n°218, octobre 2012, pp.93-102.

CHALJUB, Bénédicte et LEMPEREUR, Hubert, « L'atelier de Barbapapa », *AMC*, n°171, juin-juillet 2007.

MARIN, Philippe, RAMONDENC, Mélina, « Archéologie du futur. Une rétro-modélisation de l'architecture expérimentale de Pascal Hausermann, Claude Costy et Jean-Louis Chanéac », *SCAN'20*, SHS Web of Conferences, 2020.

RAMONDENC, Mélina, « Du projet à l'objet architectural. Pensée de la série dans l'oeuvre de Pascal Hausermann et Claude Costy », in KLEIN, Richard, BAUER, Caroline, *Architectures en série et patrimoine*, Cahiers thématiques n°20, LACTH, ENSAP Lille, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2021, pp.111-120.

SAINT-PIERRE, Raphaëlle, « Hausermann et Costy et le centre de Douvaine », *AMC*, n°242, mai 2015, pp.65-72.

TONKA, Hubert, « ARCHITECTURE (Matériaux et techniques) - Plastique », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]

Architecture, utopie, fiction

Ouvrages

BAUDOU, Jacques, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2003, 128 p.

BLOCH, Ernst, *Le Principe Espérance*, Tome 1, Gallimard, 1976, 524 p.

CHOLLET, Laurent, *Les Situationnistes : l'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, 2004, 127 p.

CIORAN, Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1987, 160 p., [ÉO 1960].

COEN, Lorette (dir.), *À la recherche de la cité idéale*, Lausanne, Institut Claude Nicolas Ledoux, 2000, 199 p.

DECELLE, Philippe, HENNEBERT, Diane, LOZE, Pierre, *L'Utopie du tout plastique*, Bruxelles, Fondation pour l'architecture, 1994, 160 p.

DEKOVEN, Marianne, *Utopia Limited. The Sixties and the Emergence of the Postmodern*, Durham and London, 2004, 384 p.

DILAS-ROCHERIEUX, Yolène, *L'Utopie ou la mémoire du futur, de Thomas More à Lénine, le rêve éternel d'une autre société*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2000, 416 p.

DUVEAU, Georges, *Sociologie de l'Utopie et autres essais*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, 116 p.

JAMESON, Fredric, *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso, 2005, 448 p.

JEAN, Georges, *Voyages en utopie*, Paris, Gallimard, 1994, 176 p.

LETONTURIER, Éric, *Les Utopies*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 250 p.

MANNHEIM, Karl, *Idéologie et Utopie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2006, 272 p.

MARIN, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Les Éditions de minuit, 1973, 357 p.

MATTELART, Armand, *Histoire de l'utopie planétaire, de la cité prophétique à la société globale*, Paris, La Découverte, 1999, 416 p.

MORE, Thomas, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, Paris, Librio, 128 p., [É.O.1516].

MUCCHIELLI, Roger, *Le Mythe de la cité idéale*, Paris, PUF, 1960, 322 p.

MUMFORD, Lewis, *The story of Utopias : ideal commonwealths and social myths*, Viking Press, New York, 1962, 315 p., [É.O.1922].

PAQUOT, Thierry, DILAS-ROCHERIEUX, Yolène, GERVEREAU, Laurent, *Rêver demain, utopies, science-fiction, cités idéales*, Gallimard, Paris, 1994, 133 p.

PAQUOT, Thierry, *Utopies et utopistes*, La Découverte, Paris, 2007, 128 p.

RICOEUR, Paul, *L'Idéologie et l'utopie*, Seuil, Paris, 1997, 410 p.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Le Réel de l'utopie : essai sur le politique au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1998, 309 p.

RIOT-SARCEY, Michèle, Bouchet, Thomas et Picon, Antoine, *Dictionnaire des Utopies*, Larousse, Paris, 2002, 304 p.

ROSENAU, Helen, *The Ideal City, its architectural revolution*, Studio Vista, Londres, 1974, 176 p.

RUYER, Raymond, *L'Utopie et les utopies*, Brionne, Gérard Monfort, 1988, 293 p.

SCOTT, Felicity D., *Architecture or techno-utopia, Politics after modernism*, MIT Press, Cambridge, 2007, 347 p.

SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1967, 378 p.

SIMONNET, Cyrille, *L'Architecture ou la fiction constructive*, Éditions de la Passion, 2001, 160 p.

TORGUE, Henry, PESSIN, Alain, DURAND, Gilbert, *Villes Imaginaires*, Paris, Édition du Champ Urbain, 1980, 206 p.

TAFURI, Manfredo, *Projet et Utopie*, Bordas, Paris, 1979, [É.O.1973].

Chapitre d'ouvrage

FREUND, Julien, « L'espace dans les utopies », in *Espaces et imaginaires*, Bibliothèque de l'Imaginaire, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, pp.29-46.

Articles

PICON, Antoine, « Les Utopies urbaines, entre crise et renouveau », *La revue des deux mondes*, avril 2000, pp.110-117, p.110.

MINIVIELLE, Nicolas, WATHELET, Olivier, « Le design fiction. Une méthode pour explorer les futurs et construire l'avenir? », *Futuribles*, 2017/6 (n°421), p. 69-83.

VASSET, Philippe, « Collision de fantômes géants à la Défense », *Fiasco*, n°1, Mai 2022, pp.76-83.

Bibliographie générale

Ouvrages

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 3^e édition, 1961, 215 p., [É.O.1957].

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 288 p.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Pavot et rivages, 2013, 141 p., [É.O.1939].

BLONDET, Henri, *Arts. La Culture de la provocation (1952-1966)*, Tallandier, Paris, 2009, 392 p.

BONY, Anne, MIDAL, Alexandra, THOMMERET, Richard, *The Plastic Collection, ADAM*, CFC Éditions, Bruxelles, 2016, 215 p.

BOURDIEU, Pierre, *De la distinction, critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, 672 p.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 188 p.

DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, 382 p.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

DELAS, Jean-Pierre, MILLY, Bruno, *Histoire des pensées sociologiques*, Collection U, Armand Colin, Paris, 2015, 542 p.

DONADA, Julien, ROMAGNY, Vincent, *Group Ludic : l'imagination au pouvoir*, Bruxelles, Éditions Facteur Humain, 2019, 206 p.

DUMAZEDIER, Joffre, *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, 320 p.

DUMAZEDIER, Joffre et SAMUEL, Nicole, *Le Loisir et la ville. Société éducative et pouvoir culturel*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 300 p.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 355 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, II. 1976-1988*, Éditions Gallimard, 2017, 1736 p.

FOURASTIE, Jean, *Les Trente Glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979, 306 p.

FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions de Minuit/Gonthier, 1956, 295 p.

GILARDET, Brigitte, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, 552 p.

GINZBURG, Carlo, *Le Fromage et les vers*, Flammarion, Paris, 2019, 302 p., [É.O.1976].

GRAVIER, Jean-François, *Paris et le désert français*, Paris, Flammarion, 1958, 314 p., [É.O.1947].

HABERMAS, Jürgen, *La Technique et la science comme idéologie*, Gallimard, Paris, 1990, 270 p., [É.O.1974].

JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris, 2011, 605 p., [É.O.1991].

KUHN, Thomas, *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, Paris, 1972, 247 p., [É.O.1962].

LABORIT, Henri, *L'Homme et la ville*, Paris, Flammarion, 1971, 214 p.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1972, 281 p., [É.O.1968].

LOEWY, Raymond, *La Laideur se vend mal*, Éditions Gallimard, 1963, 414 p., [É.O.1952].

McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg. Les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Mame, Paris, 1967, 345 p., [É.O.1962].

McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, prolongements technologiques de l'homme*, Éditions du Seuil, Paris, 1968, 392 p., [É.O.1964].

MARCOLINI, Patrick, *Le Mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*, L'Échappée, Montreuil, 2012, 337 p.

PASSERON, Jean-Claude et REVEL, Jacques, *Penser par cas. Raisonner à partir de singularités*, Éditions de l'EHESS, 2005, 292 p.

PEREC, Georges, *Les Choses, une histoire des années 60*, Paris, Éditions Julliard, 1965, 132 p.

SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, 368 p.

WIENER, Norbert, *Cybernétique et société*, Paris, Deux Rives, 1949, 294 p.

Travaux universitaires

BUSQUET, Grégory, *Idéologie urbaine et pensée politique dans la France de la période 1958-1981*, thèse de doctorat en Urbanisme et Aménagement, sous la direction de Jean-Pierre Frey, Université Paris XII Val de Marne, 2007.

CALLE, Philippe, *Pouvoir et culture dans une ville moyenne : Annecy 1965-1983, Le pouvoir municipal à l'épreuve de la construction d'une politique culturelle*, thèse de doctorat en sciences politiques, sous la direction de Gilles Pollet, Université Lyon II, 2008.

Articles

BEDARIDA, François, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », *Vingtième siècle*, n°69, 2001, pp.153-160.

BERGER, Gaston, « Sciences humaines et prévisions », *La Revue des Deux Mondes*, 3, 1^{er} février 1957, pp.417- 426.

HEINICH, Nathalie, « MANIFESTE, arts », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

MELON, Marc-Emmanuel, « PHOTOMONTAGE », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

MOLES, Abraham, « Objet, méthode et axiomatique de la cybernétique », *Le dossier de la cybernétique, utopie ou science de demain dans le monde d'aujourd'hui ?*, Verviers, Marabout université / Gérard & Co, 1968, pp.47-62.

NAKOV, Andrei, « CONSTRUCTIVISME », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1976, pp.945-947, p.946.

RENARD, Jean-Bruno, « Le mouvement Planète : un épisode important de l'histoire culturelle française », *Politica Hermetica*, n°10, 1996, pp.152-167.

ROSENTAL, Paul-André, « MICRO-HISTOIRE », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

SAVY, Pierre, « Les débuts de la micro-histoire », *Ecrire l'histoire*, 3, 2009, pp.65-66.

Méthodologie

BOIDY, Maxime, *Les études visuelles*, Presses universitaires de Vincennes, 2017, 182 p.

ECO, Umberto, *Comment écrire sa thèse*, Essais, Flammarion, 2016, 352 p., [É.O.1977].

GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, 5^e édition, Paris, Éditions la Découverte, 2020, 189 p.

MITCHELL, William John Thomas, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p., [É.O.1986].

Expositions

AMALDI, Paolo, CULEA-HONG, Eliza, FAVRE, Maïlis, VIATI-NAVONE, Annalisa, *Structures-sculptures. Architecture et performance à Genève de 1960 à nos jours*, 22 juin-30 août 2017.

AMOUREUX, Dominique, SERVICE VILLE D'ART ET D'HISTOIRE D'AIX-LES-BAINS, *Rêves de Lac. Jean-Louis Chanéac, architectures aixoises*, 1^{er} juillet-29 octobre 2017, anciens thermes d'Aix-les-Bains.

BAZIN, Yann, *Annecy 68. Regards sur une époque*, 5 avril-23 juin 2018, Musée-château d'Annecy.
CAUE DE LA SAVOIE, *Chanéac, itinéraire d'un architecte libre*, 1^{er} juillet-29 octobre 2017, anciens thermes d'Aix-les-Bains.

CONTAL, Marie-Hélène, ROCHER, Yann, *Globes. Architecture et science explorent le monde*, 10 novembre 2017-26 mars 2018, Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

DESIGN MUSEUM BRUSSELS, *The plastic design collection*, collection permanente, Bruxelles.

FORUM D'URBANISME ET D'ARCHITECTURE, *Guy Rottier, Archives du futur*, 21 décembre 2017-30 mars 2018, 109, Ville de Nice.

FRAC CENTRE-VAL DE LOIRE, *Atlas des utopies*, 11 août 2019, Les Turbulences, Orléans.

FRAC CENTRE-VAL DE LOIRE, *Superstudio*, la vie après l'architecture, 11 août 2019, Les Turbulences, Orléans.

MANIAQUE, Caroline, MARANTZ, Eléonore, VIOLEAU, Jean-Louis, *Mai 68, l'architecture aussi!*, du 16 mai au 16 septembre 2018, Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

MIGAYROU, Frédéric, MOIMAS, Valentina, *Aerodream, Architecture, design et structures gonflables (1950 2020)*, 30 janvier-23 août 2021, Centre Pompidou-Metz/Cité de l'Architecture.

Films

DEGAVRE, Élodie, *Ma vie en kit*, Playtime Films, 2022, 75 min.

DONADA, Julien, *La Bulle et l'architecte*, TS Production et Voi Sénart, 2004, 51 min.

DONADA, Julien, *La Bulle-pirate*, Petit à petit production, 2007, 5'46 min.

DONADA, Julien, *Les Visionnaires, une autre histoire de l'architecture*, Petit à petit production, 2013, 71 min.

DONADA, Julien, *La Maison Unal*, Les Films d'Ici, 2014, 26 min.

Vidéos

CAILLON, David, « Pourquoi ne vivons-nous pas dans des maisons bulles ? », *Gymnastique*, ARTE France, 3 septembre 2022, 6 min.

Podcasts

LAURENTIN, Emmanuel, « Histoire du Grand Paris », *La fabrique de l'histoire*, France Culture, 27 septembre 2010, 52 min.

LEWKOWICZ, Alain, Série « Un monde en plastique », *La Série Documentaire*, France Culture, du 10 au 13 juin 2019, 4 × 55 min.

RICHEUX, Marie, « Son utopie réalisable », *Pas la peine de crier*, France Culture, 18 octobre 2012, 58 min.

VAN REETH, Adèle, Série « Gilbert Simondon », *Les Chemins de la philosophie*, du 4 au 7 avril 2016, 4 × 53 min.

VAN REETH, Adèle, « Bâtir, habiter et penser avec Heidegger », *Les Chemins de la philosophie*, 29 janvier 2020, 58 min.

Sites internet

Pages consultées le 15 septembre 2023

Archiwebture

archiwebture.citedelarchitecture.fr

As-tu déjà oublié ? Modern architecture 1950 to 1970
astudejaoublie.blogspot.com

Architectures de cartes postales

archipostcard.blogspot.com

et archipostalecarte.blogspot.com

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)

www.cnrtl.fr

E-periodica

www.e-periodica.ch

Encyclopædia Universalis

www.universalis.fr

Frac Centre-Val de Loire

www.frac-centre.fr

Gallica

gallica.bnf.fr

Laboratoire d'Urbanisme Insurrectionnel

laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com

Le Balcon de Belledonne

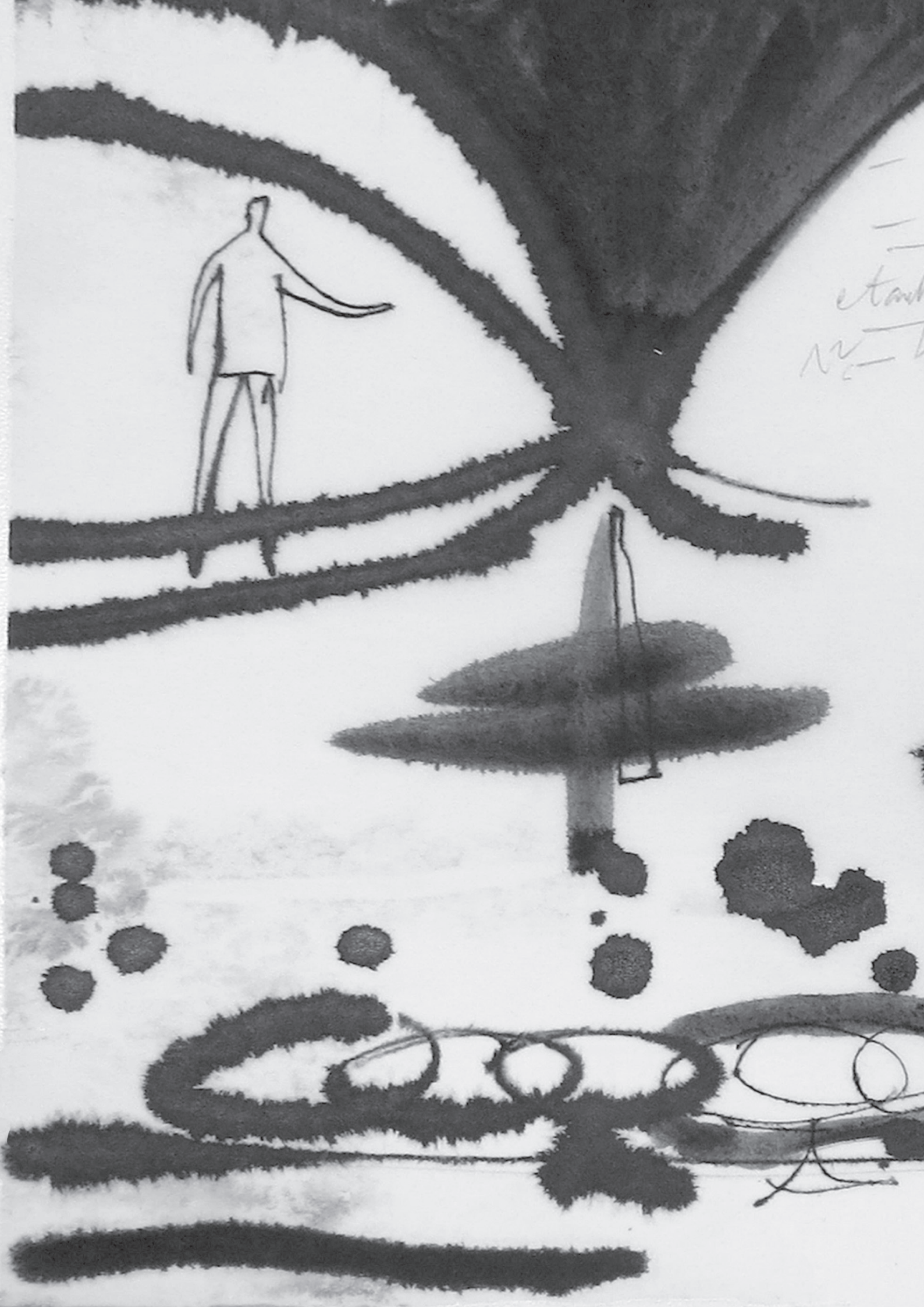
balcondebelledonne.com

Monoskop

monoskop.org

Parc Floral de La Source

www.parcfloraldelasource.com



188
200
638.0

3500.000
300 000
200 000
350.000
400.000
700.000

200.000
2 000



CHANDU



Annexes

Sommaire

005

Partie A Notices

006

A.1 Paul-Jacques Grillo, 1908-1980

009

A.2 Jean-Louis Rey, dit Chanéac, 1931-1993

011

A.3 Claude Costy, 1931

012

A.4 Pascal Hausermann, 1936-2011

014

A.5 Collaboration entre Pascal Hausermann
et Claude Costy, 1963-1972

015

A.6 Collaboration entre Pascal Hausermann
et Patrick Le Merdy, 1970-1974

016

A.7 Groupe International d'Architecture Prospective

018

A.8 Habitat Évolutif

019

Partie B Retranscription des conférences du GIAP

021

B.1 «Nouvelles technologies de l'architecture»
conférence de Chanéac, 16 décembre 1965

023

B.2 «La ville "Intrapolis"»,
conférence de Walter Jonas, 15 décembre 1966

027

B.3 «Prospective de la couleur»,
conférence de Georges Patrix, 15 décembre 1966

035

B.4 «L'évolution de la construction métallique française
à la lumière de quelques réalisations (Grands ponts
soudés, Tour Nobel, Radio-télescope, etc.)»,
conférence de Jean Roret, 12 janvier 1967

048

B.5 «Espace vécu, espace à vivre»,
conférence de Paul-Claude Racamier, Nicole Sonolet
et Philippe Paumelle, 26 janvier 1967

063

B.6 «Permutations plastiques»,
conférence de Victor Vasarely, 9 février 1967

074

B.7 «La ville industrielle»,
conférence de Georges Patrix, 14 février 1967

090

B.8 «Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique
de la situation urbaine»,
conférence d'Abraham Moles, 23 février 1967

103

B.9 «La société urbaine»,
conférence de Lucius Burckhardt, 9 mars 1967

115

Partie C Retranscriptions du «Manifeste de l'architecture insurrectionnelle»

116

C.1 Version publiée en 1968

117

C.2 Version publiée en 1969

118

C.3 Version publiée en 1976

119	Partie D Programmes des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme (1969, 1970, 1971)
120	D.1 Première édition du 10 au 15 mars 1969 à Cannes
123	D.2 Deuxième édition du 12 au 16 mars 1970 à Cannes
124	D.3 Troisième édition prévue du 17 au 23 mai à Paris (non-réalisée)
125	Partie E Contestations lors de la première édition des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme (mars 1969)
126	E.1 «L'Argent de l'urbanisme» (Groupe Utopie)
130	E.2 Extraits du tract de Simon Kozcel
131	Partie F Archives audio-visuelles
132	F.1 Télévision
133	1966 – «Où vivrons-nous demain ?» Émission Tribune JT, 24.10.1966
138	1969 – «Profils. Quand le bâtiment va...» Emission Profils, 03.03.1969
140	1969 – «Des villes pour la fin du siècle» Émission Panorama, 20.03.1969
142	F.2 Radio
143	1965 – «L'architecture. Langage et esthétique» Heure de culture française, 26.11.1965
150	1968 – «L'avenir du centre des villes» Indicatif futur, 10.12.1968
157	Partie G Entretiens
159	G.1 Entretien 1 – Nelly Chanéac
164	G.2 Entretien 2 – Claude Costy
169	G.3 Entretien 5 – Jean-Claude Bernard
174	G.4 Entretien 6 – Yona Friedman
176	G.5 Entretien 15 – Marcel Sinai

Partie A

Notices

A.1 Paul-Jacques Grillo 1908-1980

Cette notice a été enrichie par les informations issues des recherches du chercheur Peter Symon, partagées avec nous dans le cadre d'un projet d'ouvrage aux éditions du CAUE de Haute-Savoie.

Paul-Jacques Grillo naît en 1908 à Brûlon dans la Sarthe, d'un père « trésorier-payeur », comptable principal de l'état en Afrique-Équatoriale Française, et d'une mère sans emploi salarié. La profession de son père l'amène à passer une partie de son enfance au Congo. De retour en France, il obtient son baccalauréat, et est admis la même année à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Au sein de l'atelier Paul Bigot, dont il devient très proche (au point de devenir son exécuteur testamentaire), il fréquente Henri Bernard et Christian Durupt. Durant ses études, il rencontre Olivia Gardner Miller, une étudiante américaine, avec qui il se marie en 1932. Après plusieurs tentatives, il obtient le deuxième second grand prix de Rome en 1937.

Durant la guerre, Paul-Jacques Grillo fuit la Sarthe¹ avec femme et enfants et entame un long périple pour trouver refuge à Samoëns, dans un chalet qu'il avait acheté quelques années auparavant. De 1941 jusqu'à la fin de la guerre, la famille subsiste modestement en Haute-Savoie. Grillo, comme nombre de ses confrères désœuvrés par le conflit, se consacre au relevé d'architectures vernaculaires de la vallée du Giffre, un territoire qu'il connaît bien pour l'avoir arpenté dans le but d'en dresser la cartographie en 1933. Il s'intéresse aussi très sérieusement et scientifiquement à l'agriculture vivrière de montagne² menant des expériences sur la culture du blé³ et l'autosuffisance alimentaire. Parallèlement, il enseigne à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Nice⁴ dès 1942. Au sortir de la guerre, Paul-Jacques Grillo est contacté par l'intermédiaire de l'un de ses étudiants, Georges Buzzi, par Peter Lindsay, qui souhaite concrétiser son projet de station de sports d'hiver sur le site de Méribel-Les-Allues. Associé à son camarade des Beaux-Arts, Christian Durupt, et assisté par André Detour, Grillo élabore un cahier des charges

1 Il travaillait alors sur un projet de construction d'un camp de réfugiés à Sillé-Le-Guillaume.

2 GRILLO, Paul, *Séchage et jus de fruits*, Imprimerie Durero, Golfe-Juan, 1943, 16 p.

3 GRILLO, Paul, et SAUVAGEOT, Pierre, *La culture familiale du blé*, Sequana, Paris, 1943, 63 p.

4 Plus simplement appelé « Atelier des Beaux-Arts de Nice » et situé non loin du boulevard Gorbella, il s'agissait d'une sorte de classe préparatoire à l'entrée aux Beaux-Arts de Paris. D'après les recherches en cours de Peter Symon, Paul Grillo aurait aussi à la même époque dispensé à Samoëns (Haute-Savoie) un enseignement dans la tradition du savoir-faire des Frahans, maçons et tailleurs de pierre du Haut-Giffre, qui tenait autant de la franc-maçonnerie que du compagnonnage.

extrêmement protecteur vis-à-vis du cadre naturel et bâti existant. Fin 1947, alors que le chantier n'est pas tout à fait achevé, Paul-Jacques Grillo abandonne le projet pour rejoindre son épouse⁵ outre-Atlantique. Aux États-Unis, il se consacre largement à l'enseignement. En 1951, il est engagé comme professeur assistant à Notre-Dame University, dans la ville de South Bend, Indiana⁶. Quatre ans plus tard, alors qu'il a intégralement construit l'enseignement de « théorie de la conception⁷ » de cette université, il est distingué pour sa pédagogie innovante⁸. Il s'y lie d'amitié avec son collègue et compatriote Edmond Lay⁹. Les deux hommes semblent avoir rendu visite ensemble à Paolo Soleri sur son chantier d'Arcosanti : des photographies prises par Edmond Lay illustrent un article particulièrement élogieux de Paul-Jacques Grillo, qui paraîtra quelques années plus tard dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*¹⁰. L'enthousiasme exprimé alors par Paul-Jacques Grillo semble sans limites : il affirme que Paolo Soleri a dépassé son maître Frank Lloyd Wright en comprenant mieux que quiconque les territoires arides. Il admire également la grande simplicité de la technique employée par Paolo Soleri, le *gunitage* - ou la projection de béton sur treillis métallique, qui lui permet de faire surgir du désert des formes inédites.

Sa reconnaissance académique rapide, sa liberté de ton et ses expérimentations pédagogiques, qui bousculent l'ordre établi, semblent néanmoins lui causer certaines inimitiés au sein de l'université, jusqu'à provoquer son départ¹¹ en 1961. Il retrouve un poste d'enseignement au sein de la Rice University de Houston, au Texas. Il participe à une série de publications, « Architecture at Rice », qui présente l'actualité de la recherche architecturale de l'université. Paul-Jacques Grillo écrit deux livrets : son rapport sur la conférence des Nations Unies

5 Olivia Gardner Miller, son épouse, l'avait précédé en juin 1946 avec leurs enfants pour emménager près de sa famille, dans le New Jersey. Information indiquée par Peter Symon, extraite d'une correspondance avec l'une des filles de Paul Grillo en 2009.

6 University of Notre-Dame, South Bend, Indiana.

7 GRILLO, Paul-Jacques, *Form, function and design*, Dover Publications, New York, 1975, p.3

8 « Citation from the college of fellow of the AIA for outstanding teaching Design », attribuée en 1955 par l'American Institute of Architects, mentionnée dans le curriculum vitae de P.J Grillo, Archives de Rice University.

9 Edmond Lay (1930-2019) est diplômé de l'ENSB de Paris en 1959. Alors qu'il s'appête à passer son diplôme, il remet en question l'enseignement académique des Beaux-Arts et, encouragé par son professeur Louis Arretche, entame une série de voyages initiatiques en Afrique du Nord puis aux États-Unis, où il enseignera. En 1962, Edmond Lay rentre en France et établit son agence d'architecture près de Tarbes. Il auto-construit sa maison familiale à Barbazan-Debat. Il reçoit en 1984 le Grand Prix national de l'architecture.

10 GRILLO, Paul-Jacques, « Paolo Soleri, silhouette d'un Homme », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°115, mai-juin 1964, p.113

11 GRILLO, Paul-Jacques, lettre du 5 Février 1958 à un destinataire inconnu, Archives Notre-Dame University.

sur les nouvelles sources d'énergie¹² et la synthèse au programme de recherche qu'il mène avec ses étudiants sur les villes nouvelles au Texas¹³. Outre ses *lectures* magistrales, Paul-Jacques Grillo organise des *summer schools* durant lesquelles les étudiants travaillent ensemble, tous niveaux confondus, reproduisant le format des ateliers des Beaux-Arts¹⁴. Les sujets de réflexion donnés par le professeur traitent des problématiques inédites, dont certaines résonnent tout particulièrement aujourd'hui : architecture et énergie solaire, communauté autosuffisante dans le désert, village coopératif, etc... Les préceptes de Paul-Jacques Grillo sont rassemblés en 1960 dans un ouvrage : *What is Design ?*. Dans ce manuel profusément illustré, Paul-Jacques Grillo met son sens de la formule et de l'image au service de son propos d'une grande érudition, ce qui le rend extrêmement accessible.

Moins de quinze ans après sa publication, son ouvrage est cité dans la *Whole Earth Catalog*¹⁵. Le succès de ce catalogue est alors immense, et l'intérêt des architectes pour cette publication qui veut démocratiser l'accès aux outils et aux connaissances a été largement démontré¹⁶. Épuisé, *What is design ?* est publié à nouveau sous le titre *Form, Function and Design*, en 1975. L'ouvrage devient peu à peu incontournable, et se diffuse bien au-delà des frontières des États-Unis. Mais au même moment, Grillo se détourne de l'architecture pour se consacrer pleinement à la peinture. De retour en France en 1963, il avait pourtant tenté de participer au débat sur le *Destin de Paris*, proposant un ouvrage éponyme, reprenant contact avec son ancien camarade Henri Bernard, qui posait alors les bases de l'APUR, et participant avec l'aide logistique d'Edmond Lay au concours pour le forum des Halles. Quelques parutions dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, et ses échanges avec Michel Ragon ne lui permettront pas de revenir sur le devant de la scène architecturale parisienne. La trajectoire de cet architecte qui se désigne lui-même comme un « *human ecologist* »¹⁷ s'achève en Espagne, où il mènera une existence modeste jusqu'à sa disparition en 1990.

12 GRILLO, Paul-Jacques, "The United Nations Conference on the New Sources of Energy in Rome: A Report in the Form of an Italian Concerto (Quasi una Fantasia)", *Architecture at Rice* n°2, 1961.

13 GRILLO, P.J, «Three cities», *Architecture at Rice* n°10, 1963.

14 Paul Grillo est admis dans l'atelier Paul Bigot en 1927, et sera diplômé de l'ENSBA en 1931.

15 BRAND, Stewart, *The Last Whole Earth Catalog*, juin 1971 et *The Whole Earth Epilog*, Point, San Francisco, 1974 (volume II du Last Whole Earth Catalog.)

16 Notamment par le travail de l'historienne Caroline Maniaque-Benton.

17 "Research and scholarship at Notre-Dame", 1959, Archives of the University of Notre-Dame (UND).

Repères biographiques et professionnels

30 mai 1908

Naissance en France à Brûlon (Sarthe),

1926

Obtention du baccalauréat à Saint-Lô (Manche).

Admission à l'École nationale des Beaux-Arts, section architecture, au sein de l'Atelier Paul Bigot, où il côtoie Henri Bernard et Christian Durupt.

1931

Obtention du diplôme d'architecte. Sujet : « Une auberge en Espagne ». Rencontre Olivia Gardner Miller, étudiante américaine, dans sa pension à Paris.

30 mai 1932

Mariage avec Olivia Gardner Miller aux États-Unis (Stamford, Connecticut)

1933-1934

Effectue son service militaire.

1934

Voyage aux États-Unis pour la naissance de son fils Paul.

1935

Voyage aux États-Unis pour la naissance de son fils John. Professeur invité aux *Beaux-Arts Institute* de New-York, dans l'Atelier Gnerre.

1937

Naissance de sa fille Sally-Anne.

Obtention (après cinq tentatives) du deuxième Second Grand Prix de Rome pour un « Panthéon Français ».

1938

Salarié de l'agence Saintenoy (Bruxelles).

1939

Naissance de son fils Peter. Achat d'un chalet au hameau de Chantemerle à Samoëns (Haute-Savoie).

1939-1940

Projet et suit la réalisation du camp de réfugiés de Sillé-le-Guillaume (Sarthe).

Juin 1940

Réfugié à Valescure, Saint-Raphaël (Var) avec sa famille, dans sa maison paternelle. Ecriture d'un pamphlet : « Les Arts au service de la France ».

1941

Naissance de sa fille Betty à Antibes (Alpes-Maritimes).

1941-1946

Passe la fin de la guerre à Samoëns (Haute-Savoie). Expérimente des pratiques agricoles vivrières pour subvenir aux besoins de sa famille. Ecriture de deux ouvrages : « La culture familiale du blé » et « Séchage et jus de fruits », parus en 1943.

1942-1943

Dirige l'Atelier des Beaux-Arts de Nice. Parmi ses élèves André Detour, Georges Buzzi et Roger Anger.

1945

Naissance de sa fille Rona à Samoëns (Haute-Savoie).

1945-1947

Projet de station de Méribel-les-Allues, avec Christian Durupt et André Detour.

1946

Départ d'Olivia et de ses enfants aux États-Unis.

1947

Rejoint sa famille aux États-Unis.

1948-1951

Travaille pour l'agence Kahn and Jacobs (New-York). Vit à Darien (Connecticut).

1951

Nommé professeur assistant à Notre Dame University. Vit à South-Bend (Indiana).

1952

Projet et construit sa maison familiale à Elkhart (Indiana).

1952-1961

Nommé professeur associé puis titulaire à Notre Dame University (South Bend, Indiana).

1955

Reçoit une distinction du *National Board of Architects* pour la qualité de son enseignement à Notre Dame University.

1954-1956

Associé à son collègue enseignant Otto Seeler : conception et construction d'une maison individuelle à Elkhart et rénovation de l'église du Saint Mary's College, *Notre Dame de Loretto*, sur le campus de Notre Dame University (Indiana).

1956

Travaille à l'élaboration d'un village-station à Squaw-Valley (Californie) à la demande de Wayne et Sandy Poulsen. Le projet n'aboutira pas.

1959

Écrit "Essay on a pedestrian approach to design"

1960

Enseigne ponctuellement à l'Arizona State University. Publication de l'ouvrage *What is Design ?* qui reprend l'essentiel de son enseignement.

1961-1963

Nommé professeur d'architecture à Rice University (Houston, Texas).

1962

Nommé membre honoraire de l'American Bionic Design Association par son président, Victor Papanek, qui l'invite à donner une Conférence à la School of Design de l'Université d'État de Caroline du Nord.

1963

Parution de son projet de recherche sur les villes nouvelles au Texas intitulé « Three cities » dans la série *Architecture at Rice*.

Parution de trois articles dans la revue *L'architecture d'Aujourd'hui* (n°115) : « Une station de sport d'hiver à Saint-Martin-de-Belleville », « Pour une ville internationale de la recherche », et « Paolo Soleri, silhouette d'un homme ».

Divorce et retour en France, seul.

1965

Parution de l'ouvrage « Destin de Paris ». Rapprochement avec le GIAP.

1966

Projet pour le Forum de Paris, Projet de rénovation et de transformation du Quartier des Halles-Beaubourg ; Projet pour une Tour des Nations, avec le soutien logistique d'Edmond Lay.

1969

Publication de la traduction japonaise de livre *What is Design ?*

1970-1973

Professeur invité au département d'architecture de l'université de Notre Dame au Rome Study Center.

1971

Critique élogieuse de *What is Design?* parue dans *The Last Whole Earth Catalog* de Steward Brand. Le succès du catalogue est alors immense.

1975

Rédition de l'ouvrage *What is Design?* sous le titre *Form, Function Design*, aux éditions Dover Publications. Diffusion aux États-Unis, au Canada et au Royaume-Uni.

1980

Cycle de conférences aux États-Unis, visite à Elkhart et interview par la presse locale. Diffusion d'un documentaire sur son œuvre à la télévision locale, exposition de ses tableaux et projet au Musée d'Art américain à Elkhart.

1983

Parution de l'article "Masters designers Nobody Knows" dans *Reader's Digest*.

1988

Déménagement en Espagne dans la banlieue de Madrid

1990

Décès en Espagne

A.2 Jean-Louis Rey, dit Chanéac 1931-1993

Jean-Louis Rey naît à Avignon le 9 août 1931. Il passe son enfance entre l'Ain et la Savoie. En 1948, il entre à l'École des arts décoratifs et du bâtiment de la ville de Grenoble, après avoir été dissuadé par ses parents d'embrasser la carrière d'artiste à laquelle il se destinait. En 1951, il obtient son diplôme de commis d'architecte. Il débute sa carrière auprès de deux agences importantes en Savoie : celle de Jean Delafontaine à Aix-les-Bains et celle de Charles-Fortunat Ventura à Chambéry. En parallèle de ses études comme de ses premiers emplois, il pratique la peinture avec passion. À partir de 1952, il emprunte le nom de jeune fille de sa mère pour en faire son pseudonyme de peintre: Chanéac. En 1959, il lance son activité de maître d'œuvre indépendant à Aix-les-Bains. Il commence par de petits projets d'aménagements intérieurs et de maisons d'habitation individuelles. En 1961, il dessine et réalise un atelier-habitation pour l'artiste Péguy Brès, qui sera publié à de nombreuses reprises. Entre 1958 et 1962, il réalise ses premières recherches pour un habitat industrialisé modulaire qui aboutiront à la réalisation d'un premier prototype à Saint-Pierre d'Albigny. Rapidement, il concilie des recherches expérimentales, qui trouvent rapidement un écho national, avec une production locale plus modeste. En 1965, il adhère au GIAP (Groupe international d'architecture prospective) pour en devenir un membre actif. Entre 1966 et 1968, il étudie puis réalise un prototype de *Cellule polyvalente* en polyester avec un ami ingénieur des Arts et métiers basé à Challes-Eaux (Savoie) : Jean Nicoulaud. En 1969, son projet pour une *Ville Cratère* est lauréat du Nombre d'Or du Grand Prix International d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes. À partir de 1971, il collabore avec Pascal Hausermann, Claude Costy et Antti Lovag au sein de l'association Habitat évolutif et travaille sur les documents d'urbanisme du projet de *Centre urbain évolutif* de Douvaine (Haute-Savoie). En 1972, il reçoit le titre d'architecte par décision ministérielle, grâce à l'intercession de Denys Pradelle, représentant local de l'Ordre. En 1977, son agence s'agrandit significativement, au moment où ses travaux prennent un tournant qu'il qualifie lui-même de post-prospectif. Il porte alors des projets importants comme le plan directeur du pôle d'activité Savoie-Technolac à Chambéry (1985-1988) ou la candidature d'Albertville aux Jeux olympiques pour le volet architectural (1986). À l'été 1980, Chanéac jette sur le papier les bases de l'ouvrage *Architecture interdite*, qui sera publié de façon posthume aux éditions du Linteau. Il livre dans ce tapuscrit une analyse réflexive de sa période prospective. Jusqu'à sa disparition accidentelle en 1993, il questionne inlassablement le territoire alpin qu'il considère comme « une archorégion¹⁸ ».

Repères biographiques et professionnels

- 1948-1951
Préparation du diplôme de commis d'architecte à l'École des arts décoratifs et du bâtiment de Grenoble.
- 1954-1959
Commis d'architecte auprès de Jean Delafontaine (Aix-les-Bains, Savoie) et Charles-Fortunat Ventura (Chambéry, Savoie).
- 1957
Mariage avec Nelly Giachino.
- 1958-1960
Recherches sur un habitat industrialisé et dépôt du brevet du *Procédé Planning* en 1960.
- 1959
Installation à son compte en tant que maître d'œuvre. Réalisation de la devanture de la *chemiserie Bollard* (Aix-les-Bains, Savoie). *Maison Vicario* (Chambéry, Savoie), *Maison Marillet* (Crest-Voland, Savoie).
- 1961
Conception et réalisation de l'atelier-habitation de l'artiste Péguy Brès (Brisson-Saint-Innocent, Savoie).
- 1962
Réalisation d'une habitation industrialisée expérimentale (Saint-Pierre-d'Albigny, Savoie).
- 1963
Premières études pour *Aixila* et les *Villes cratères*. Dépôt du brevet du *Procédé Planning*.
- 1964
Exposition de son travail de peinture et de recherche architecturale à la galerie *Al Veka* (La Haye, Pays-Bas). Réalisation de la *Maison Choisy* (Aix-les-Bains, Savoie). Adhésion à la Fédération nationale des maîtres d'œuvre en bâtiment (FNMOB).
- 1965
Réalisation de la *Maison Faucher* (Montferrier, Hérault). Projet pour un *Immeuble-falaise*. Exposition personnelle de peinture à la galerie Bürdeke (Zurich, Suisse). Adhésion au GIAP. Présentation du *procédé Planning* au concours CECA. Manifeste du *Marketing Art*.
- 1966
Manifeste du SubArt avec Jean-Claude Brès. Début des études pour la *Ville cratère*. Conférence « Nouvelle technologie de l'architecture » au Musée des Arts Décoratifs dans le cadre du cycle du GIAP.
- 1966-1968
Élaboration du prototype de *Cellule Polyvalente* en polyester avec Jean Nicoulaud, ingénieur.
- 1967
Construction de l'immeuble *Rochebrune* (Valloire, Savoie). Premières études sur la *Ville Alligator*. Projet pour un village vacances en Corse.
- 1968
Manifeste pour une Architecture Insurrectionnelle prononcé à Bruxelles le 4 mai. Projets de construction d'un immeuble commercial et d'un immeuble résidentiel de 550 lits, *le Portillo* (Val d'Isère, Savoie).
- 1969
Lauréat du nombre d'Or au *Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture de Cannes*. Voyage d'étude et reportage à Chandigarh et Auroville pour le magazine *La Maison de Marie-Claire*.
- 1970
Construction du magasin *Transit* (Châtillon-en-Michaille, Ain). *Maison Genix* (Domessin, Savoie). Conférence au Congrès international des matières plastiques de Rotterdam.
- 1971
Conférence « Fonction et limites de l'utopie » à l'Université de Naples, puis à Rome. Participation au concours international du Plateau Beaubourg. Adhésion à l'association *Habitat Évolutif*.

18 Chanéac, Jean-Louis, « À la recherche d'une archorégion, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p., pp.49-62.

1972

Aménagement du Magasin Roche Bobois (Annecy, Haute-Savoie). Aménagement d'une agence du Crédit Agricole (Bellegarde-sur-Valsérine) à l'aide de modules sphériques en plastiques. Plan d'Occupation des Sols de Douvaine (Haute-Savoie).

1973

Construction de l'hôtel *Le Cerf-Volant* (Voglans, Savoie). Recherches sur les *modules amphores* et les *modules gothiques* dans la perspective d'un projet d'habitat industrialisé avec *Habitat Evolutif*. Aménagement d'un magasin Roche Bobois à Londres.

1973-1982

Réalisation du programme *Les Bords du Lac*, ensemble résidentiel de 150 logements (Aix-les-Bains, Savoie).

1974

Construction du magasin *Transit 2* (Saint-Genis-Pouilly, Ain) en structure métallique et gonflable. *Maison Bonnet* (Annecy, Haute-Savoie). *Maison André* (Montélimar, Drôme).

1974-1976

Maison Chanéac (Aix-les-Bains, Savoie).

1976

Exposition « Chanéac, architecte » à Saint-Etienne (Loire). Conférence à l'école d'architecture de Marseille avec Antti Lovag et Pascal Hausermann. *Maison Rosier* (Annecy-le-Vieux, Haute-Savoie).

1977

Maison Bress (Annecy-le-Vieux). *Palais des Congrès* (Aix-les-Bains, Savoie) en association avec Pierre Rault. *ZAC du Sierroz*, Aix-les-Bains.

1978

Projet pour la *ZAC des Drailles* (Roquefort-la-Bedoule) à l'initiative de Marcel Sinai, promoteur. Fondation du GRAA : groupement des Architectes d'Aix-les-Bains.

1979

Accompagne Pierre et Martine Buet dans leur projet d'habitation bioclimatique à Cléry (Savoie).

1980

Écriture du tapuscrit « Architecture interdite ».

1982

Lycée Le Grand Arc (Albertville, Savoie), aménagement du *Forum*, (Saint-Jean de Maurienne, Savoie). Création d'une émission sur Radio Aix : *Archisheep*.

1983

Candidature au concours Tête Défense, Nanterre. Les *Hameaux du Giffre*, base de loisir (Verchaix, Haute-Savoie).

1984

Immeuble le Tillet (Aix-les-Bains, Savoie), Eskival 1 et 2 (Val-Thorens, Savoie).

1985-1988

Aménagement du parc scientifique et technique *Savoie-Technolac* (Le Bourget-du-Lac, Savoie).

1986

Auberge de jeunesse d'Aix-les-Bains (Savoie) avec Pierre Rault.

1986-1989

Aménagement du centre-ville *Val-village* (Val d'Isère, Savoie).

1986-1992

Responsable de la candidature d'Albertville à l'accueil des Jeux Olympiques d'hiver 1992 pour le volet architecture (Dossier de candidature, Plan masse du site Olympique, Bureaux du COJO, Théâtres des Cérémonies)

1988

Projet pour la gare de Chambéry (Savoie), *ZAC du Raffour et de la Legattaz* (Val d'Isère, Savoie).

1989

Caisse d'épargne de Chambéry (Savoie) avec Jean-Loup Patriarche.

1989-1990

Hôtels et résidences touristiques *Alpina Lodge*, *Latitudes*, *Les Carats* (Val d'Isère, Savoie).

1990

Rénovation de l'hôtel *La Pomme de Pin* et du restaurant *le Bateau Ivre* (Courchevel, Savoie). Projet de station de sports d'hiver à Beaune-Le-Thyl (Savoie). *Immeuble Technosquare*, Technolac (Le Bourget-du-Lac, Savoie).

1992

Extension du *Lycée Grand Arc* en réemployant les structures des bureaux du Comité d'Organisation des Jeux Olympiques (Albertville, Savoie), *Lycée du Granier* (La Ravoire, Savoie),

1993

Concours pour les *Thermes Chevalley* (Aix-les-Bains, Savoie) en association avec Ricardo Boffil. *Collège 600* (Marignier, Haute-Savoie). Décès accidentel.

Distinctions

1969

Nombre d'Or et Grand Prix d'Architecture aux Rencontres internationales d'architecture et d'urbanisme de Cannes

1972

Admission à l'ordre des architectes par décision ministérielle.

1985

Prix Béatrice de Savoie

1987

Palme d'Or du palmarès national de l'habitat pour le Forum à Saint-Jean-de-Maurienne

1990

Trophée Fibra Habitat pour la réalisation de la résidence des Cartas (Val d'Isère).

A.3 Claude Costy 1931

Claude Costy est née le 30 juin 1931 à Genève. Elle s'initie à l'architecture auprès de Maurice Novarina, dont la famille est voisine et amie de ses parents qui habitent alors place des Arts, à Thonon-les-Bains (Haute-Savoie). En 1950, elle intègre l'École d'Architecture de l'Université de Genève (EAUG). Entre 1954 et 1958, elle effectue une césure dans sa scolarité pour s'installer aux États-Unis et se marie avec l'architecte américaine Gene Bayol. Outre-Atlantique, elle découvre les travaux de Frank Lloyd Wright et de Paolo Soleri, et s'intéresse de près à la contre-culture émergente. De retour en France, elle poursuit sa collaboration avec Maurice Novarina et se forme au sein de l'agence parisienne d'Eugène Beaudouin. Elle fréquente alors les cours du soir de l'académie de la Grande Chaumière, où elle fait la connaissance de nombreux artistes. En 1958, elle reprend son cursus à l'EAUG, dont elle sort diplômée le 15 octobre 1962. Elle y rencontre Pascal Hausermann, avec qui elle formera un couple à l'atelier comme à la ville entre 1963 et 1972. Durant cette période, ils réalisent ensemble de nombreux projets d'habitations individuelles en voile de béton projeté, mais aussi un certain nombre d'équipements et d'infrastructures de loisirs, et produisent des recherches sur un habitat industrialisé, notamment en matières plastiques. En parallèle, elle produit également une architecture plus conventionnelle en son nom propre, non moins intéressante. L'une de ses premières œuvres, un remarquable chalet au bord du Léman construit en 1962, est photographiée par Véra Cardot et Pierre Joly. Quelques années plus tard, elle livre un ensemble moderniste de quatorze logements intitulé *La Corniche* à Thonon-les-Bains. Elle collabore aussi, ponctuellement, avec l'architecte autodidacte Jacques Couëlle. Au début des années soixante-dix, alors que leur association *Habitat Evolutif* se voit confier une commande publique importante pour la ville de Douvaine, Pascal Hausermann et Claude Costy se séparent. Ils interrompent leurs recherches et leurs productions communes, et se répartissent les chantiers à mener à bien. Claude Costy réalise l'École infantine de Douvaine. A la fin de ce chantier, elle poursuit son activité libérale à Paris. Elle produit quelques spécimens en voile de béton projeté, accompagnant notamment Joël et Claude Unal dans l'auto-construction d'une habitation en voile de béton armé à Labeaume (Ardèche) de longues années, puis en édifiant la *Maison Cavy* dans l'Essonne, au début des années quatre-vingt. Sa rigueur professionnelle en fait une cheffe de chantier hors pair et lui permet de s'imposer dans un milieu où les femmes sont encore rares. Depuis la fin des années quatre-vingt-dix, elle mène une activité de céramiste-potière à *La Ruine*, sa maison de Minzier (Haute-Savoie) réalisée avec Pascal Hausermann en 1968.

Repères biographiques et professionnels

23 novembre 1950

Admission à l'École d'Architecture de l'Université de Genève.

1954-1955

Césure et voyage aux États-Unis. Travaille auprès de Robert Stanton, architecte, à Carmel (Californie). Épouse l'architecte américain Eugene (dit Gene) Bayol et prend le nom de Claude Bayol ou Claude Bayol-Costy.

1955-57

Formations auprès de Maurice Novarina (Paris, Thonon) et Eugène Beaudouin (Paris, Genève).

1958

Travaille pour M.Villard, constructeur (Les Gets, Haute-Savoie). Construit un chalet à Morzine (Haute-Savoie) pour son propre compte.

1960-1961

Collaboration avec M. Egger, architecte à Genève.

1961-1962

Construction d'une villa au bord du lac, à Anthy-sur-Léman (Haute-Savoie) en son nom propre.

1962

Construction d'un chalet à Chatel (Haute-Savoie) pour son propre compte.

15 octobre 1962

Obtention du diplôme d'architecte de l'EAUG

1962-1963

Collaboration avec Alfred Damay, architecte à Genève.

1963 Inscrit à l'ordre des architectes français.

1963-1972

Collaboration avec Pascal Hausermann (voir détail ci-après).

1966-1973

Mariage avec Pascal Hausermann. Fête de divorce donnée dans la maison de Minzier.

1967-1968

Réalisation d'un ensemble de quatorze logements *La Corniche* à Thonon-les-Bains (Haute-Savoie). Construction d'une maison à Collonges-sous-Salève et d'une ferme à Chavannaz (Haute-Savoie).

1970-1974

Collaborations ponctuelles avec Jacques Couelle pour une maison à Vence (Alpes-Maritimes) et un hôtel en Sardaigne.

1971

Lauréate du concours organisé par l'Association des institutrices d'écoles maternelles et des classes enfantines publiques en 1971.

1974-2008

Collaboration avec Claude et Joël Unal pour la construction de leur maison familiale à Labeaume (Ardèche).

1981

Projet de résidence touristique *La Somone* au Sénégal, en voile de plâtre sur roseaux (non-réalisé).

1981-1983 puis 2010-2011

Construction de la *Maison Cavy* (Essonne).

1988

Réalisation d'un ensemble de logements à Arpajon (Essonne), avec une salle commune en voile de béton.

A.4 Pascal Hausermann 1936-2011

Pascal Hausermann est né le 19 novembre 1936 à Bienne (Suisse). Il passe la majeure partie de son enfance et de son adolescence à Genève. Ses parents habitent entre 1939 et 1954 dans l'un des appartements de l'immeuble Clarté, conçu par Le Corbusier. En 1946, la famille s'expatrie pour un an à Londres, vraisemblablement pour des raisons liées à la profession du père de Pascal Hausermann, professeur de littérature anglaise. L'année suivante, ses parents divorcent : il jouit très tôt d'une relative autonomie et d'une grande liberté. Il intègre l'École d'Architecture de l'Université de Genève (EAUG) en 1957. Dès l'année suivante, il retourne à Londres pour effectuer un stage d'été, puis se forme à l'école Polytechnique dont les cours d'architecture et de génie civil sont dispensés à *Little Tichfield Street*. Il découvre à Londres une autre approche des calculs de statique, qui oriente la suite de ses recherches. De retour en Suisse, il expérimente ses intuitions constructives en réalisant pour son père un *Pavillon de week-end expérimental* à Grilly (Ain) entre 1958 et 1959. Il est diplômé de l'EAUG le 14 juillet 1962, en même temps que ses camarades Eric Hoechel et Bruno Camoletti. Entre 1963 et 1972, il forme un couple à l'atelier comme à la ville avec Claude Costy, rencontrée sur les bancs de l'école. Durant cette période, ils réalisent ensemble de nombreux projets d'habitations individuelles en voile de béton projeté mais aussi un certain nombre d'équipements et d'infrastructures de loisirs, et produisent des recherches sur un habitat industrialisé, notamment en matières plastiques. Après leur séparation en 1972, il poursuit ses recherches, associé à l'architecte d'intérieur Patrick Le Merdy, et préfigure une unité de production de *Domobiles*, des habitations industrialisées en matières plastiques, à Bollène (Vaucluse). Au milieu des années soixante-dix, les réformes successives du permis de construire et le choc pétrolier de 1973 portent un coup d'arrêt à sa production. Pascal Hausermann s'implique alors dans des opérations de promotion immobilière, avec plus ou moins de succès : associé à Bruno Camoletti, il rénove avec adresse l'immeuble Clarté puis le quartier de la Terrassière (Genève) ; plus tard, il se lance dans un projet controversé de golf autour du Château des Avenières (Cruseilles, Haute-Savoie). L'échec retentissant de ce dernier projet marque son retrait des affaires immobilières. Il s'essaye parallèlement à la restauration, œuvrant lui-même en cuisine dans différents restaurants. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, il vit entre Genève et Madras (Inde) où il poursuit ses recherches d'industrialisation de l'habitat jusqu'à son décès en 2011.

Repères biographiques et professionnels

- 1957-1962
Études à l'École d'Architecture et d'Urbanisme de Genève (Suisse).
- 1957
Stages chez Albert Cingria, architecte (Genève) ; Maurice, Dom, Duret, architectes (Genève) ; Fry, Drew, Drake and Lasdun, architects (Londres).
- 1957
Service militaire suisse, école de pilotage.
- 1958
Stage chez Norman and Dawbarn, architects (Londres). Formation à l'école Polytechnique de *Little Tichfield Street* (Londres). Visite de l'exposition Universelle de Bruxelles et voyage en Europe du Nord en août (Pays-Bas, Allemagne, Danemark, Suède).
- 1958-59
Pavillon de week-end expérimental, Grilly (Ain).
- 1959
Stage chez André Gaillard, architecte (Genève). Achat du Château de Novéry, à Minzier (Haute-Savoie).
- 1960-1961
Réalisation des Maisons de Pougny (Ain). Stage chez Jean Bouvier, architecte (Genève).
- 1960-1962
Premier mariage.
- 1961-62
Élu Grand massier de l'EAUG. Stage chez Lozeron et Mozer, architectes (Genève). Etudes de pavillon en voile de béton projeté pour Messieurs Tailens et Pillionel.
- 14 juillet 1962
Diplôme d'architecte de l'EAUG, le même jour que ses amis Bruno Camoletti et Eric Hoechel.
- 1962-63
Prototype de *Cellule Novéry* en plastique avec Eric Hoechel, Bruno Camoletti et Claude Costy.
- 1963-1972
Collaboration avec Claude Costy (voir ci-après).
- 1964
Achat du hameau des Crottes (La Bastide de Virac, Ardèche).
- 1966-1973
Mariage avec Claude Costy. Fête de divorce donnée dans la maison de Minzier
- 1965
Réalisation de deux logements à Florence, Italie.
- 1966
Rénovation d'un appartement au 10 rue Saint-Placide, Paris
- 1973
Tournage du documentaire « Pascal Häusermann en personne » de la Télévision Suisse Romande.
- 1975-76
Rénovation de l'immeuble Clarté construit par Le Corbusier (Genève) avec Bruno Camoletti
- 1976
Création du restaurant « La Bourlingue » au pied de l'immeuble Clarté.
- 1977
Achat et rénovation d'une copropriété au 55,57 rue Quincampoix (Paris). Troisième mariage.
- 1978-1980
Rénovation du quartier de la Terrassière (Genève) avec Dominique Gampert et Bruno Camoletti.

1977-1981

Amorce de rénovation du quartier Villereuse (Genève) avec Bruno Camoletti (projet inachevé)

1981

Achat du Château des Avenières (Cruseilles, Haute-Savoie).

1986-1994

Projet de rénovation et de promotion sur le domaine des Avenières (Cruseilles, Haute-Savoie) impliquant l'architecte Maurice Novarina (inachevé). Création d'un hôtel-restaurant en 1991.

1986

Premier voyage autour du monde.

1988

Voyage en Inde.

1989

Second voyage autour du monde.

1992

Écriture et parution du livre *Assan Dina ou le sphinx des Avenières* aux éditions Yva Peyret.

1994

Séjour dans un ashram à Anand (Gujarat, Inde).

1995

Ouverture d'un restaurant aux Crottes (La Bastide de Virac, Ardèche).

1996

Ouverture du restaurant « La Bourlingue » à Genève.

1997-2005

Donation de ses archives au Frac Centre.

1999

Quatrième mariage.

2003

Tournage du documentaire *La Bulle et l'architecte* par Julien Donada.

2011

Décès à Madras, en Inde.

A.5 Collaboration entre Pascal Hausermann et Claude Costy 1963-1972

Principales études et réalisations

1962

Études pour une maison à Cabris (Alpes-Maritimes) pour M. Ruolle.

1963

Études sur les *Cellules Novéry*, avec Bruno Camoletti et Eric Hoechel. Réalisation d'un prototype.

1963-1964

Réfection du restaurant le *Vieux Nécly*, rue Filaterie à Annecy.

1964-1965

Réfection du Château de Pelly, Designy (Haute-Savoie).

1965

Adhésion au GIAP

1965-1966

Société de recherche Novéry pour l'étude et la réalisation des *Cellules Novéry* avec Bruno Camoletti

1966

Transformation et aménagement d'un hôtel-restaurant *Le Lumina*, à Évian-les-Bains (Haute-Savoie)

1966

Concours pour l'aménagement de la Zone Nord de Bordeaux. Dessin et réalisation du *Balcon de Belledonne* (Sainte-Marie-du-Mont, Isère).

1966-67

Réalisation du *Club Tekki* (125 rue de Sèvres, Paris).

1967

Pavillon d'exposition aux Florales d'Orléans (Loiret). Pavillon à Boran-sur-Oise (Oise). Motel *L'Eau-Vive* (Raon-L'étape, Vosges). Projet d'habitation pour Antoine Gaudet à Théoule-sur-Mer (non réalisé).

1968

Habitat Pasquini (Mery-sur-Cher, Cher). Projet pour une piscine à la mer de sable (Concours du ministère de la Jeunesse). Construction de la maison familiale des architectes, *La Ruine* (Minzier, Haute-Savoie).

1969

Écriture de trois petits fascicules : « Construire », « Habiter », « Organiser ». Réalisation du *Théâtre de La Parabole* pour la Compagnie Patrick Antoine. Construction de cellules d'habitations en polyester sur toile pour le Comptoir commercial d'outillage de Paris (fabriquées à Annemasse, exposée par le grutier Cadillon à *Expomat'*). Réfection et agrandissement du *Refuge* (Collonges-sous-Salève, Haute-Savoie). Prototype de *Cellule JH70* avec le menuisier Jossiermoz (Annecy). Participation au concours pour une piscine économique transformable.

1969-1970-1971

Participation aux « Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme » organisées par l'association Construction et Humanisme à Cannes puis à Paris.

1970

Installation de trois *Cellules JH70* au clos Bonlieu pour accueillir l'exposition *Annecy 2000*. Stage de construction expérimentale à Saint-Péray (Ardèche) avec les étudiants de Paul Maymont. *Habitat Guilluy* (Saint-Bonnet-de-Mure, Isère). *Atelier Palègre* (Ponsas, Drôme). *Villa Barreau* (Apremont, Savoie). Habitation à Lapoutroie (Alsace).

11 septembre 1971

Fondation de l'association *Habitat Évolutif* à Douvaine (Haute-Savoie).

1972-1973

Réalisation de la *Permanence médicale Cornavin*, Genève (Suisse).

1972-1973

Études pour le *Centre évolutif de Douvaine*. En 1973, par suite de leur séparation, les deux architectes se répartissent les chantiers : Claude Costy travaille sur l'*École Infantine*, Pascal Hausermann reste associé à Patrick Le Merdy pour prendre en charge la *Salle Polyvalente*, la place (ses arcades et son mât) et le restaurant municipal.

A.6 Collaboration entre Pascal Hausermann et Patrick Le Merdy 1970-1974

Principales études et réalisations

1970

Projet pour un village au Benin (non-réalisé)

1971

*Habitat Bérard*¹⁹, Saint-Chamond (Loire). Projet d'hôtel à Saint-Dié-des-Vosges (Vosges) à l'aide de *Domobiles*.

1971-1974

Développement des *Domobiles* au sein de l'association *Habitat International*. Proposition lauréate du Programme Architecture Nouvelle en 1972 et installation d'un prototype au Val d'Yerres financé par la Caisse des Dépôts en 1972. Lancement d'une unité de production à Bollène (Vaucluse) en 1973 sous la forme de la société anonyme *Domobiles S.A.* Fabrication d'une petite série. Projet d'agrandissement de l'usine au moyen d'une grande coupole en juillet 1973. Liquidation en 1974.

1972-1974

Projets pour le centre-ville de Douvaine dont :

- Plan masse
- Salle des fêtes
- Transformateur électrique
- Place publique et mât (partiellement réalisé)
- Restaurant (non-réalisé)

1972

Etudes pour (non-réalisé), *Habitat Denis*²⁰ (Mortrée, Orne), *Habitat Gielatta* (non-réalisé).

1973

Habitat Mousset (non-réalisé), *Habitat Marguerat* (non-réalisé), projet le café-restaurant Mollard à La Défense (non-réalisé), projets de *Bomotels* pour Beaune (Côte d'or), Blanzay (Saône-et-Loire), et Châlons-sur-Saône (Saône-et-Loire).

1974

Restaurant d'entreprise Tefal (non-réalisé)

19 Pascal Hausermann poursuivra le projet seul jusqu'en 1976.

20 Utilisation du plâtre en lieu et place du béton.

A.7 Groupe International d'Architecture Prospective

Source principale : Ragon, Michel, « Architecture et prospective. Le dossier du GIAP ». MRAGO.MX002/3, Fonds Michel Ragon, Archives Internationales de la Critiques d'Art de Rennes

Le Groupe International d'Architecture Prospective est fondé en mai 1965 par les architectes Yona Friedman, Paul Maymont, Ionel Schein, les artistes Walter Jonas et Nicolas Schöffer, l'esthéticien industriel Georges Patrix, et le critique d'art et d'architecture Michel Ragon. Le GIAP opère en quelque sorte la fusion de deux groupes qui lui préexistaient : le *Neovision Group* de Nicolas Schöffer et le Groupe d'Etude de l'Architecture Mobile emmené par Yona Friedman. Il n'existe pas de liste stable de ses membres adhérents : davantage qu'un groupe clairement constitué, le GIAP est un réseau à géométrie variable. Michel Ragon considère les personnalités suivantes comme membres actifs en 1965 : Jacques Bardet, Jean-Claude Bernard, Jean-Jacques Biro et André Fernier, Chanéac, Janusz Deryng, Guy Rottier, Edouard Utudjian, James Guitet, Robert Risler, Pierre Székely, Victor Vasarely, Sverr Fehn, Pascal Hausermann, Arthur Quarmby, Mathis Goeritz, Jacques Bureau, Len Lye, Carl Nesjar, Lucien Hervé, Jacques Polieri, Jean Fourastié, Abraham Moles, Jacques Ménérier, Marc Gaillard, Gérard Gassiot-Talabot, Pierre Restany. Très intense dans ses premières années, l'activité du GIAP décroît progressivement après Mai 1968. Sans qu'elle ne soit formalisée quelque part, nous pouvons considérer que la dissolution du groupe, progressive, est actée en 1969.

Repères chronologiques

Mars 1965

Premières réunions informelles des futurs membres fondateurs du GIAP.

Mai 1965

Fondation du GIAP et signature du manifeste par Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrix, Michel Ragon, Ionel Schein, Nicolas Schöffer.

21 juin 1965

Conférence de presse au Musée des Arts Décoratifs pour annoncer la création du groupe.

Juillet 1965

Exposition Douze villes Prospectives, au siège de la compagnie Saint-Gobain à Neuilly parallèlement à la tenue du VIII^e congrès de l'UIA à Paris.

Juillet-août 1965

Exposition Douze villes Prospectives au Palais des Congrès de Royan

Août 1965

Projet de séminaire « Où vivrons-nous demain ? » organisé à Montélimar et Dieulefit (Drôme) avec l'association *Actuel 65* (annulé).

Octobre 1965

Exposition Douze villes Prospectives dans le cadre de la semaine de Recherche et d'Action Culturelle Sigma à Bordeaux.

19 novembre 1965

« Pour ou contre les visionnaires de l'architecture ? » débat organisé par les Amis de l'Art et les jeunesses artistiques au Musée des Arts Décoratifs, à Paris, avec Georges Patrix, André Biro, Jean-Jacques Fernier, Michel Ragon, André Gomis, André Wogenscky.

Décembre 1965

Retrait de Ionel Schein.

30 décembre 1965

« Perspectives et prospective de l'architecture » table-ronde organisée par la Confédération Générale des Œuvres Laïques, Théâtre Récamier, Paris, avec André Biro et Jean-Jacques Fernier.

Décembre 1965 à avril 1966

Premier cycle de conférences-débats du GIAP au Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan.

cf. *Tableau 1*

10 janvier 1966

« L'Habitat et l'urbanisme évolutif. Historique et prospective », journée d'études du Bloc E.T.P avec Michel Ragon, Paul Maymont, Georges Patrix.

19 janvier 1966

Présentation de l'exposition « Une ville spatiale » par Yona Friedman, Galerie J, Paris. Catalogue d'exposition préfacé par Michel Ragon.

24 janvier 1966

« L'Habitat et l'urbanisme évolutif. Utopie et réalité », journée d'études du Bloc E.T.P avec Yona Friedman et Stéphane Du Château.

Octobre-novembre 1966

Exposition « Architecture prospective. Les projets des membres du GIAP », Galerie Arnaud, 212 Bd Saint-Germain, Paris 7^e

Octobre 1966 - mars 1967

Second cycle de conférences-débats du GIAP au Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon Marsan.

cf. *Tableau 2*

14 au 19 novembre 1966

Participation du GIAP à la semaine de Recherche et d'Action Culturelle Sigma à Bordeaux.

Octobre-novembre 1966

Exposition « Architecture prospective. Les projets des membres du GIAP », Galerie des Beaux-Arts, Paris.

Janvier-février 1967

Participation de Michel Ragon et Georges Patrix à la commission Civilisation du Club Jean Moulin au nom du GIAP.

31 mars 1967

Fondation de la section germanophone du GIAP à Zurich par Walter Jonas, Justus Dahinden, Lucius Burckhardt, Roy Oppenheim, Alfred E. Urfer, Gerhard Heid, Rudolf Kaltenstadler, Peter Matt, Eckhard Schulze-Fielitz, Frei Otto, Walter Ruhnau, Rudolph Doernach.

6 mai 1967

Exposition « Urbanisme dans vingt ans » à la Foire de Tours (Indre et Loire) avec la participation de Jacques Bardet, Jean-Claude Bernard, André Biro et Jean-Jacques Fernier, Chanéac, Janusz Deryng, Yona Friedman, James Guitet, Pascal Hausermann, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrix, Jacques Polieri, Arthur Quarmby, Guy Rottier, Pierre Székely, Nicolas Schöffer, Edouard Utudjian, Victor Vasarely.

Juin 1967

Exposition « La Nature Moderne » organisée par Pierre Restany et Michel Ragon au Palais de Glace, à Paris, associant certains projets des membres du GIAP.

29 juin 1967

Parution au Journal Officiel de la déclaration du GIAP comme association loi 1901 déclarée le 31 mai 1967.

Septembre 1967

Exposition « Architecture prospective. Les projets des membres du GIAP » au Symposium d'Arts Plastiques « Zlote Grono » à Zielona Gora, Pologne.

Tableau 1

Décembre 1965 à avril 1966

Premier cycle de conférences-débats du GIAP au Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan

Date	Titre et programme	Intervenant(s)	Retranscription
02.12.1965	Comment naissent les villes ? (Urbanisme évolutif)	Jacques Bardet, André Biro et Jean-Jacques Fernier, Yona Friedman, Walter Jonas, Abraham Moles, Georges Patrix	Non
16.12.1965	Nouvelles technologies de l'architecture	Chanéac, Janusz Deryng, Pascal Hausermann, Paul Maymont	Partielle [B.1]
13.01.1966	Architecture Mobile	Yona Friedman, Abraham Moles, Guy Rottier	Non
20.01.1966	Urbanisme et cybernétique	Jacques Bureau, Jacques Ménérier, Nicolas Schöffner	Non
27.01.1966	L'urbanisme coloré et l'architecture sculpture	James Guitet, Carl Nesjar, Georges Patrix, Robert Risler, Nicolas Schöffner, Pierre Székely	Non
10.02.1966	L'urbanisme souterrain	Edouard Utudjian et le Gecus	Non
24.02.1966	Structures dynamiques	René Sarger et l'I.T.P.R.V.P (Institut Technique et Plastique de Recherches sur les Voiles Prétendues)	Non
10.03.1966	Structures spatiales	Stéphane Du Château, Zygmunt Stanislaw Makowski	Non
17.03.1966	L'Institut de la Vie et l'urbanisme	Jean Fourastié, Maurice Marois	Non
24.03.1966	Comment vivrons-nous demain ?	Michel Ragon	Non

Tableau 2

Octobre 1966 - mars 1967

Second cycle de conférences-débats du GIAP au Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon Marsan

Date	Titre et programme	Intervenant(s)	Archives
20.10.1966	Art, sciences et architecture	Stéphane Lupasco et Nicolas Schöffner	Non
03.11.1966	Evolution du monde sonore	Bernard et François Baschet	Non
17.11.1966	Méthodes d'urbanisme	Yona Friedman	Non
01.12.1966	Où va la musique dans notre univers sonore ?	Michel Philippot	Non
15.12.1966	La Ville Intrapolis	Walter Jonas	[B.2]
	Prospective de la couleur	Georges Patrix	[B.3]
12.01.1967	L'évolution de la construction métallique française à la lumière de quelques réalisations	Jean Roret	[B.4]
26.01.1967	Espace vécu, espace à vivre	Paul-Claude Racamier, Philippe Paumelle, Nicole Sonolet	[B5]
09.02.1967	Permutations plastiques	Victor Vasarely	[B6]
14.02.1967	La ville industrielle	Georges Patrix	[B7]
23.02.1967	Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine	Abraham Moles	[B8]
09.03.1967	La société urbaine	Lucius Burckhardt	[B9]

Juin-novembre 1967

Exposition itinérante « Architecture prospective en France » organisée par André Biro, Jean-Jacques Fernier et Michel Ragon à la demande de la Direction Générale des Affaires Culturelles du Ministère des Affaires Etrangères.

décembre 1967 à mars 1968 : Participation du GIAP au comité d'action concertée « urbanisation » de la Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique (DGRST).

2 décembre 1967

« Art et cybernétique », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

4 décembre 1967

Exposition « Architecture prospective. Les projets des membres du GIAP » à l'Institut National d'Architecture de Rome, par le biais du Ministère des Affaires Etrangères.

13 décembre 1967 -15 janvier 1968

Exposition « Architecture prospective. Les projets des membres du GIAP » au V^e Festival des Arts Plastiques de la Côte d'Azur, Nice.

13 janvier 1968

« Architecture et esthétique de la civilisation industrielle », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

4 mai 1968

« Architecture et Matière Plastique », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Participations de Chanéac, Pascal Hausermann, James Guitet.

26 octobre 1968

« Option pour les villes nouvelles », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Participations de Chanéac, Pascal Hausermann, James Guitet.

26 novembre 1968

« Théorie des mécanismes urbains », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

18 janvier 1969

« L'urbanisme souterrain », séminaire du GIAP à l'invitation du CEA belge à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles.

Mars 1969

Colloque international « Plastique et architecture » organisé par le GIAP, le CEA, et Europlastica à Bruxelles. Participation de Michel Ragon, Paul Mignot, Arthur Quarmby, Zygmunt Stanislaw Makowski, Jean Englebert, Chanéac, Pascal Hausermann. Exposition du GIAP à la Foire Royale d'Utrecht, Pays-Bas. Participations de André Biro et Jean-Jacques Fernier, Chanéac, Pascal Hausermann, Paul Maymont, Jean-Claude Bernard.

Novembre 1969

« Recherche pour une ville nouvelle », journée d'études du GIAP à l'Institut de sociologie de Bruxelles en partenariat avec le CEA belge. Participations de André Biro et Jean-Jacques Fernier, Chanéac, Guy Rottier.

A.8 Habitat Évolutif

À la suite des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes, Pascal Hausermann et Claude Costy ont l'idée de fonder un groupe de recherche sur les cellules d'habitation industrialisées. Leur objectif est de rassembler tous ceux qui s'intéressent à la question pour créer une véritable outil d'expérimentation et de production en grandeur réelle. Après avoir préfiguré leur groupe lors d'un séminaire de construction expérimentale à Saint-Péray (Ardèche), ils trouvent un terrain d'expérimentation particulièrement stimulant à Douvaine, en Haute-Savoie, où ils entament la création d'un centre urbain évolutif.

Repères chronologiques

3 août-15 septembre 1970

Séminaire expérimental de Saint-Péray (Ardèche)

12 décembre 1970

Accrochage de la « bulle-pirate » de Marcel Lachat à la façade d'un immeuble du Grand Saconnex, Genève (Suisse).

19 juin 1971

Publication du compte-rendu de l'Assemblée générale constitutive de l'association *Habitat Évolutif* via la revue *Neuf*.

11 septembre 1971

Approbation des statuts de l'association lors d'une Assemblée Générale en comité restreint, à Douvaine, par : Pascal Hausermann, Claude Costy, Chanéac, Antti Lovag, Marie-Claude Cuisin, Justine Lebrigand, Marie-Hélène Gompel, Jean-Noël Touche, Patrice Colombe, Jean-Pierre Kuhn, Roger Laffineur, Suzy Neufond, Jacques Miguet (membres fondateurs).

22 février 1972

Déclaration de l'association à la sous-préfecture de Thonon-les-Bains (Haute-Savoie).

7 mars 1972

Parution au journal officiel.

1972-1978

Projets pour le Centre évolutif de Douvaine dont :

- Plan d'Occupation des sols
- Plan de masse du projet de centre urbain évolutif
- Salle polyvalente (livrée en 1974)
- École enfantine (livrée en 1978)
- Place centrale et mât (partiellement réalisés)
- Transformateur électrique
- Restaurant (non-réalisé)
- Piscine olympique (non-réalisée)

Mars 1977

Défaite de Jacques Miguet aux élections municipales. Interruption du projet de Centre évolutif par l'opposition. Démolition du mât en cours de construction.

Octobre 1978

Livraison de L'École enfantine pour la rentrée scolaire.

Partie B

Retranscription des conférences du GIAP

La conférence « Nouvelles technologies de l'architecture » [B1] prononcée par Chanéac le 16 décembre 1965 a été retranscrite partiellement, d'après un document tapuscrit conservé dans les archives personnelles de Nelly Chanéac.

Les conférences suivantes ont été retranscrites d'après les bandes magnétiques conservées dans le fonds Georges Patrix à la Bibliothèque Kandinsky :

Archives	Date	Titre et programme	Intervenant(s)	COTE BK
[B.2]	15.12.1966	La Ville Intrapolis	Walter Jonas	BS1423
[B.3]		Prospective de la couleur	Georges Patrix	BS1423
[B.4]	12.01.1967	L'évolution de la construction métallique française à la lumière de quelques réalisations	Jean Roret	BS1424
[B5]	26.01.1967	Espace vécu, espace à vivre	Paul-Claude Racamier, Philippe Paumelle, Nicole Sonolet	BS1425
[B6]	09.02.1967	Permutations plastiques	Victor Vasarely	BS1426
[B7]	14.02.1967	La ville industrielle	Georges Patrix	BS1427
[B8]	23.02.1967	Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine	Abraham Moles	BS1428
[B9]	09.03.1967	La société urbaine	Lucius Burckhardt	BS1429

B.1 «Nouvelles technologies de l'architecture²¹» conférence de Chanéac 16 décembre 1965

Il est sain que nous soyons fascinés aujourd'hui par la technologie contemporaine, non seulement la technologie du bâtiment mais aussi la technologie des travaux publics, des constructions nomades, aéronautiques, spatiales. Les portées considérables, les contraintes énormes imposées à ces ouvrages ont fait naître une technologie rigoureuse montre des œuvres d'une incomparable beauté : les grands ponts, les coques d'avions supersoniques, les structures de Fuller et le Ricolais. L'urbanisme réellement contemporain sera dans un premier stade un grand consommateur de structures à technologie rigoureuse car la survie des plus grandes agglomérations devra se faire grâce à un urbanisme à trois dimensions. Les structures à mettre en œuvre pour les villes demanderont au départ des investissements considérables ou du moins inhabituels, et ce sont les solutions technologiques pures qui seront adoptées en premier lieu. C'est pour cela que les projets d'urbanisme de Yona Friedman sont plus contemporains que ceux de Paolo Soleri. Commentaire des diapositives.

1. Voici le montage d'une habitation expérimentale en avril 1962, à Saint Pierre d'Albigny. Ce montage a été réalisé en deux heures. L'habitation est composée de cinq cellules entièrement finies en usine, à Chambéry, et transportées par la route, sans autorisation spéciale puisqu'elles passaient dans le gabarit. Cette réalisation était l'expérimentation d'une technique mise au point entre 1958 et 1960. Le système consiste à réaliser totalement en usine les éléments volumétriques qui sont ensuite juxtaposés, et même superposés instantanément.

2. Ces éléments appelés Cellules polyvalentes sont composés de structures métalliques parallélépipédiques équipées de panneaux de façade et cloisons intérieures. Leur dimension est de 2,40 x 3,60 de hauteur. Ils permettent de créer instantanément des volumes complexes, contrairement aux techniques traditionnelles d'industrialisation qui demandent en générale des volumes simples et des plans d'appartements standardisés.

3. Les Cellules polyvalentes, grâce à la mise au point de cellules de base, ne correspondant aux fonctions fixes de l'habitat - cuisine, salle d'eau, WC, etc. permettent de se dégager des plans standards. Des cellules peuvent être ajoutées au fur et à mesure de l'évolution de la famille.

.....
21 Retranscription d'un document préparatoire non-daté pour une conférence au Musée des Arts Décoratifs dans le cadre du cycle de conférences du GIAP, Archives personnelles de Nelly Chanéac.

4. Les cellules polyvalentes ont été systématiquement étudiées avec plusieurs trames ortho et hexa et des matériaux différents. À partir de 1960, les études ont porté sur l'utilisation des matériaux de synthèse qui se prêtent particulièrement bien à l'industrialisation et qui permettent également un renouvellement formel de l'architecture. Voici un projet d'habitation composé de cellules polyvalentes de plan carré de 4,00 x 4,00.

5. Voici des cellules polyvalentes superposables grâce à la forme concave de la coupole supérieure. Dans le cas d'habitations à plusieurs niveaux, les cellules sont montées au sol et superposées avec une grue.

6. Voici un élément de base des cellules non superposables. Cet élément correspond à 1/8^e de cellule. Les nervures ne sont là que pour déterminer les différents profils en travers de la forme. Cet élément est en réalité constitué de deux parois en polyester armé de fibres de verre. Ces deux parois sont collées entre elles. Le vide de 3 à 4 cm est rempli de mousse de polyuréthane.

7. Un prototype d'habitation en plastique thermodurcissable est en cours de réalisation grâce à la mise au point technique de Jean Nicoulaud, ingénieur Art et Métier. Voici la charpente qui a servi de support à la forme correspondant à la paroi extérieure d'un huitième de cellule.

8. Voici la forme avant la fabrication du moule. Pour chaque cellule, ces éléments sont complétés par des panneaux de façade courbés en coques selon les mêmes procédés.

9. Au premier plan, la structure en cours d'exécution est destinée à armer le moule métallique pour empêcher toutes déformations. Elle sera aussi destinée à résister à la poussée de la mousse de polyuréthane en cours d'expansion.

10. Ici, nous revenons à un projet. Cependant, ce projet nous fait sentir que la superposition de cellules industrialisées a des limites et qu'elle conduirait également à des solutions urbanistiques inadaptées à l'époque.

11. À ces microstructures que sont les cellules industrialisées, individuelles, il faudra ajouter des macrostructures collective, ou structures porteuses. Les structures porteuses que vous voyez ici sont appelées araignées d'espace. Elles pourraient être réalisées en tôle d'acier, et elles permettraient la libre prolifération de cellules industrialisées.

12. Ce sont des cellules de ce type qui pourraient s'intégrer aux araignées d'espaces. Elles sont constituées d'une structure tridimensionnelle rendue habitable grâce à des panneaux de façades courbées qui ramènent le volume habitable à une forme correspondant sensiblement à une cellule hexagonale. Ces cellules industrialisées sont appelées cellules proliférants et sont réalisées également en matériaux de synthèse.

13. Voici un quartier d'habitation composé d'araignées d'espace et de cellules proliférantes individuelles pouvant évoluer assez librement. Des microstructures métalliques tridimensionnelles permettent de créer des passerelles ou des plateformes. La composition ne formerait plus un équilibre artificiel et statique, mais un complexe de cellules vivantes en perpétuel grouillement.

14. Araignées d'espaces et cellules proliférantes ont été étudiées en 1963 pour s'intégrer à une étude d'urbanisme appelée « Villes Cratère », dont voici simplement un plan d'ensemble.

15. L'architecture industrialisée ne conduira pas comme on le prétend trop souvent vers des structures uniformisées et sans lyrisme. Je suis persuadé au contraire que l'utilisation enthousiaste des techniques réellement contemporaines nous conduira vers des structures étonnantes de forme, de vitalité et de poésie. La nouvelle technologie de l'architecture est la chance de voir se concrétiser nouvelles aspirations individuelles des plasticiens. Des solutions individualistes telles que les sculptures habitables sont des réactions souhaitables et stimulantes. Elles sont des antidotes du merveilleux poison que peut devenir l'architecture industrialisée. Elles sont cependant incapables pour l'instant de résoudre des problèmes aussi importants que l'habitat pour le plus grand nombre.

16. L'architecture industrialisée ne deviendra une architecture industrialisée poétisée que si le vocabulaire existant de la technologie est entièrement renouvelé. Voici des structures spatiales organiques. Cette étude poursuit deux buts : chercher des formes réalisables en matériaux de synthèse, utiliser les structures comme réseau de canalisation ou voies de circulation horizontales et obliques. Ces structures sont formées de barres creuses liaisonnées par des sphères creuses. Lorsque la structure a une maille de faible dimension, les liaisons sont utilisées pour le passage des canalisations, d'alimentation ou d'évacuation. Les sphères de liaisons pour la visite ou les dérivations de canalisation. Si la structure est projetée à très grande échelle, les barres creuses peuvent alors être utilisées non seulement pour le passage des canalisations mais également pour les moyens de transports : escalators, tapis roulants, etc. À très grande échelle les barres creuses seraient réalisées en tôle d'acier ; à plus petite échelle, les résines synthétiques armées de fibres de verre pourraient être expérimentées.

17. Ces structures représentent une tentative formelle de renouvellement des structures spatiales en essayant de trouver des solutions qui ne soient pas uniquement technologiques mais plastiques. Plus exactement, elles essaient de montrer qu'un thème plastique peut déclencher des solutions technologiques. Je suis même persuadé que les immenses possibilités de l'automatisme

nous libéreront de multiples contraintes. Cette structure est formée d'éléments de base en Y. Disposés dans l'espace selon X directions de plans, ces éléments sont liaisonnés entre eux à l'aide de tétraèdre régulier. Les arêtes courbes des éléments déterminent des sphères dispersées en quinconce dans l'espace.

18. La technologie pure doit être dépassée pour atteindre un nouveau lyrisme issu du machinisme. Une architecture industrialisée poétisée est possible. L'évolution ne peut se faire que dans le cadre des impératifs techniques et économique afin que cette nouvelle architecture soit profitable au plus grand nombre. Si les architectes et tous les artistes ne participent pas totalement, dès aujourd'hui, aux techniques de demain, et ne suscitent pas par leurs recherches un nouveau vocabulaire technologique, les techniques de demain se feront sans eux, et il sera trop tard pour y adapter beauté et poésie. Quand les nouvelles techniques naîtront, elles seront déjà architecture, ou elles ne seront que structures économiques qui engendreront des monstres à une échelle colossale. Vouloir s'entêter à imposer des techniques périmées serait un crime à un moment où une prise de conscience réclame pour les cités la résolution totale des problèmes de circulation, mais aussi la création d'un espace tridimensionnel vivant et flexible, plus adapté à la complexité des échanges et des activités d'une ville contemporaine. Seule, une technologie avancée peut répondre avec efficacité à la tâche exaltante qui nous attend.

B.2 «La ville "Intrapolis"», conférence de Walter Jonas 15 décembre 1966

Walter Jonas

Alors, d'abord je voudrais vous demander un peu d'indulgence, je parle le français mais je ne le parle pas si bien que je pourrais éviter toutes les fautes qui sont possibles. Mais, pour vous expliquer une chose aussi compliquée et complexe comme l'invention d'une ville, je crois que le chemin le plus facile que je peux prendre c'est de vous raconter comment moi je suis arrivé à m'occuper de construire des maquettes d'une ville rêvée. La première fois, cette idée m'est venue quand j'étais en Amérique du Sud. Vous savez le Brésil, la grande partie du Brésil, c'est la forêt vierge, alors la nature où elle n'est pas touchée encore des hommes et où il y a un continuel combat entre les animaux et les plantes, et par ce combat se fait finalement un équilibre naturel. Maintenant les villes comme Rio, ou São Paulo - São Paulo est l'une des villes qui grandit le plus vite en ce moment dans le monde, elle a quatre millions maintenant, bientôt huit millions, on compte encore qu'elle va augmenter de plus - on pourrait croire que ces villes qui sont l'œuvre de notre civilisation, l'œuvre de cette civilisation rationnelle seraient bien ordonnées, qu'on serait dans ces villes bien protégés à l'abri de tous les dangers. Mais justement, le contraire est vrai : vivre dans ces villes c'est très dangereux. Ces villes ne sont pas du tout rationnelles : les voitures par exemple qui sont construites pour courir à 100 ou 150 km/h avancent à 20 km/h ou moins... les bruits sont infernaux, dans les appartements on ne peut presque pas s'entretenir, surtout quand on est dans des appartements qui donnent sur les grandes *avenidas*, et la vie devient dans ces villes un cauchemar. J'ai eu l'impression que la forêt vierge d'une autre façon continue dans notre civilisation. Et j'ai pensé, j'ai eu un sentiment physique de malaise de trouver un endroit dans ces villes où on pourrait se sentir protégé, vraiment à l'abri, et on pourrait vraiment vivre comme homme. Parce que la vie dans ces grandes villes, comme vous le savez-vous aussi à Paris, de moins en moins est humaine, ou est conforme à la santé de l'homme, à la santé physique ou à la santé psychique. D'ailleurs, je veux surtout appuyer sur le mot santé psychique, parce que la santé physique ça se voit directement, on voit quand quelqu'un est malade, on peut enregistrer ça beaucoup plus facilement dans les statistiques, mais la santé psychique est beaucoup plus difficile à diagnostiquer. Mais il ne faut pas que quelqu'un devienne franchement fou, vraiment malade ou aliéné, il y a ces dépressions, ce malaise dans la vie, ce malaise dont Freud parle quand il parle du malaise dans la civilisation qui plane sur toute notre civilisation, et plus haut que cette civilisation, par

exemple comme aux États-Unis, on sait que aussi les maladies psychiques constituent un réel danger. Maintenant j'ai commencé à penser comment on pourrait remédier à ce malaise, comment on pourrait ordonner cette civilisation surtout sur un point qui est tellement élémentaire comme l'est l'habitation, parce que ça, c'est une des choses les plus élémentaires qui existent. D'abord, on constate partout que les villes grandissent, que le paysage se dépeuple, il y a de moins en moins de petits fermiers au Brésil, c'est plutôt les grand *fazenda* ou les grandes industries agri-culturelles qui sont traitées d'une manière industrielle avec des machines, et aussi en Europe certainement ça va venir parce que le paysan, comme il existait avec tout ce romantisme dans le passé, ça va plus dans le futur parce que l'exploitation de la terre sera faite de manière scientifique et technique. De cette façon, l'habitation de l'homme sera la ville. Et les villes grandissent, et Paris, par exemple, on m'a dit qu'elle aura bientôt dix millions d'habitants, les villes grandissent dans une mesure que l'ensemble des hommes n'arrivent plus à maîtriser, ça ne fait plus un ensemble comme une ville était jadis. Et là, je veux vous donner une autre image ou une autre expérience que j'ai fait qui me semble assez importante. C'est une expérience ou une chose que j'ai vue près de Chiusi en Italie. Le musée de Chiusi est un musée où il y a des choses qu'on a trouvées dans des tombeaux étrusques. Entre les choses étrusques, j'ai vu des pièces en silex, et j'ai demandé au gardien du musée : « ce n'est certainement pas étrusque ? » et il a dit « non, ce n'est pas étrusque, c'est archaïque ». Il y a près d'ici la plus vieille ville d'Italie, c'est une ville préhistorique qui s'appelle Belleverde, à huit kilomètres de Chiusi, alors tout le monde peut y aller. Alors moi je suis allé là, en général personne n'y va. C'est sur une montagne, les grands rocs, et dans les rocs il y a des caves naturelles, et on trouve dans ces caves encore ces silex, ces pièces en pierre, ces instruments en pierre, et on trouve encore les lieux où on a fait le feu. Mais cet ensemble de caves ne donne pas encore l'impression que l'on se trouve dans une ville car ces choses-là ne sont pas construites, ce sont des caves naturelles. Il y a seulement une chose qui fait que cet ensemble de caves forme une civilisation, ou un commencement de civilisation : c'est une place. Une place qui est sculptée dans le roc, et autour de cette place, il y a des sièges, un grand siège où il y a certainement le chef qui est assis là, et c'était certainement un lieu de rassemblement, un lieu où on faisait les lois, la justice, c'était le début de la ville. Je crois que c'était la place, l'entretien et le contact de la discussion entre hommes qui se donnaient des lois, et discutaient ensemble les affaires du collectif. Aujourd'hui, dans nos villes, ça, c'est devenu impossible. Dans nos villes on sait que les hommes vivent en grande masse mais sans contact direct. Naturellement il y a les élections : on élit son député mais on ne le connaît pas, il y a les partis, il y a la démocratie, mais il n'y a plus ce contact qui avait

lieu dans ce lieu démocratique où vraiment les hommes pouvaient en contact direct se connaître, prendre part à la vie de l'autre et former une société vivante. Alors voilà les deux images que je vous ai données, d'une part la civilisation qui est en train de tourner au chaos, qui est en train de redevenir quelque chose comme une forêt vierge artificielle. Et, d'autre part, cette image du vide, de la place, au centre de la ville qui joue sociologiquement un très grand rôle parce que c'était la place commune, le *Forum Romanum* à Rome, vous connaissez le *Forum Romanum*, il y a les temples qui sont là, il y a là la cour, le *Palatinum*, le roi qui habitait... la place jouait dans les villes toujours un rôle très important. Les places aujourd'hui, il y a toujours des places dans nos villes, mais les places sont devenues des croisements des rues ou ce sont devenu des endroits où on gare les voitures, mais ce ne sont plus des lieux de rencontres. En Italie vous pouvez trouver ça encore, dans des petites villes italiennes où l'on vit encore un peu en arrière, vous pouvez vraiment - même à Venise j'ai vécu ça - il y a des petits *campo*, les gens le matin à onze heures se rencontrent, alors il y a là les communistes, les garibaldiens, alors c'est toujours à onze heures, les gens se disent on prend une *ombra di vina* ensemble, on s'entend assez bien malgré qu'on [soit] ennemi, et là en Italie cette forme primitive de contact humain est encore vivante dans les petites villes, ou dans les villes qui se sont conservées communistes. Maintenant comment transformer tout ça dans notre vie qui est tellement mouvementée, et où nous vivons dans un progrès qui nous met chaque jour devant un phénomène nouveau. C'est très difficile de faire une architecture prospective parce qu'au fond, on devrait être prophète : on devrait savoir quelles inventions, innovations vont venir demain, qui peut être changeront tout et pourraient peut-être changer aussi les moyens de communication qui pourraient changer les véhicules... il y a un tas de choses qui sont inconnues, et justement, notre civilisation qui au fond, dépend de la science qui est rationnelle, est très difficile à maîtriser à cause de l'accélération et de la vitesse du développement de cette civilisation et de ces multiples inconnues qui sont devant nous et qui espérons-le, seront une fois pour le bien de l'humanité. Mais vous savez très bien que les inventions nouvelles ne sont pas toutes bien. Il y a aussi des inventions qui nous semblent comme des menaces qui peuvent être mortelles, qui peuvent être dangereuses, il y a des conséquences comme la désintégration de l'atome. Alors c'est très difficile de vouloir maîtriser le monde déjà à l'avance maintenant sans savoir où le monde va aller. Il y a beaucoup de variables dans ce compte, mais il y a quand même une chose, je crois, qui est humaine et ne changera jamais : c'est l'homme. L'homme, malgré la grande expansion de nos forces, la possibilité d'aller à la lune, le gain de l'espace, le gain de la vitesse, l'homme sera toujours limité parce qu'il est un mortel. Peut-être qu'on pourra un jour ral-

longer la vie, on pourra peut-être faire qu'on vivra au lieu de 85 ans, 200 ans, mais en principe ça ne changera rien. La vie de l'homme sera toujours séparée en différents stages : la jeunesse, l'âge de l'adulte, la vieillesse et finalement la mort. Et dans ce temps-là, chacun de nous doit atteindre le maximum de la vie, le maximum d'intensité, et il aspire aussi à son bonheur personnel. Et le bonheur, ça c'est un très grand mot, on ne peut même pas le définir, mais malgré tout, chacun voudrait donner à sa vie personnelle un sens, justement parce qu'il sait que sa vie est passagère, elle finit un jour, et ça ne changera jamais. Maintenant, notre vie à nous est trop extériorisée. Nous sommes, par tous ces moyens d'informations, les journaux, la radio, la télévision, par le moyen de nos voyages - vous savez que les plus grands voyages de nos ancêtres auraient été des aventures, des safaris en Afrique, aujourd'hui c'est des vacances : le monde est devenu petit. Mais quand même, il y a une extraversion immense dans la vie de l'homme qui cherche au fond dehors le bonheur, ou un bonheur perdu peut-être, et je pense peut-être au camping par exemple où on cherche un retour à la nature, un retour à une vie simple - mais on cherche ça avec la voiture, avec des moyens techniques. Mais je crois il serait mieux de redéfinir l'habitation et le petit monde où nous demeurons, où nous sommes rois, où nous sommes chez nous, et que nous cultivions ça. C'est pourquoi, au lieu d'extravertir les maisons, comme les maisons maintenant toutes sont extraverties, les maisons vont dehors, on veut avoir une belle vue, on veut voir très loin... je crois que le contraire serait beaucoup mieux. On va chez soi pour lire un livre, on va chez soi pour rencontrer ou pour parler avec des amis, on va chez soi pour dormir ou seulement pour réfléchir, et pour être d'abord chez soi. C'est pourquoi j'ai renversé le, disons, le plan de la maison : au lieu de diriger la vue, parce que la vue des maisons, les yeux des maisons sont les fenêtres, j'ai dirigé tout ça vers l'intérieur, j'ai placé ça autour d'une place centrale. Cette place centrale qui, au fond, n'est pas nouvelle, elle existe depuis longtemps déjà, les Espagnols appellent ça un *patio*, et cette place centrale devrait être vraiment une place, alors un endroit où les hommes pourront en tranquillité se rencontrer, et qui ne sera pas une place où on gare les voitures, mais vraiment une place de rencontres. Je pense aussi à donner à l'homme de nouveau un contact véritable avec la nature, pas ce contact douteux que les hommes cherchent en faisant du camping quand ils sont des milliers autour d'un lac où ils se baignent, mais ils n'ont pas la nature, même quand ils grillent leur bifteck sur le bois. Mais le contact avec la nature, c'est observer une plante, observer un rose ou une petite fleur qu'on a plantée, et de voir agir le merveilleux qui est dans le moindre être vivant et de le soigner et prendre part à cette vie. Aussi là, nous avons des exemples, les Japonais connaissent ces petits jardins : ils ont des petits jardins avec des petits arbres qui pour eux repré-

sentent un monde. Ils ont réduit l'univers sur un petit endroit, mais ce petit endroit est remplaçant pour l'univers. Et aussi de cette façon, je pense parce que chaque homme qui au fond aspire à l'infini ou à l'illimité — les hommes sont sans mesure — on devrait donner dans la mesure qu'on peut donner à l'homme dans la mesure réduite quand même la possibilité de prendre *pars pro toto*, dans la partie le tout, de voir dans la part tout ce pour quoi je voudrais aussi que le jardin soit cultivé d'une manière tout à fait individuelle. Maintenant je voudrais vous montrer en quelques diapositives comment cette idée est développée. La première forme, ce n'était pas la forme entonnoir ou champignon, c'était l'essai de séparer le trafic motorisé du trafic des piétons. Alors vous voyez, une ville-pont, des ponts qui se croisent, en bas, vous avez les voitures qui circulent, il n'y aura pas de piétons en bas et pas de croisements, et en haut en forme d'escalier les appartements sont placés, et au milieu il y a aura les chemins avec des plantes où les gens pourront traverser toute la ville. De là, le plan n'était pas très loin de la forme champignon, si vous regardez le pilier au milieu, vous voyez déjà cette forme de champignon, il fallait seulement remplir les côtés. Alors la prochaine projection, là vous voyez déjà comme de la ville-pont on arrive à une forme de groupe en octaèdre des ponts qui relient, et par les ponts, les piétons pourront traverser toute la ville sans jamais rencontrer une voiture. Les places centrales serviront vraiment comme place. Les appartements seront en forme d'escalier, l'un sur l'autre, et en dessous il y aura les voitures. Derrière vous avez les principes de la ville comme elle est aujourd'hui. Maintenant le prochain plan, c'était cette forme que vous voyez aussi dans le modèle ici que vous voyez réalisée, c'est la forme champignon avec le socle qui est rempli. Dans ce socle rempli, vous avez la place pour des machines, des réservoirs, des magasins, des cinémas... et en haut, vous avez dans les différents étages, vous avez chaque toit [qui] formera le jardin de l'appartement qui est en dessus. Là ; un essai encore de faire des grandes rampes, ce serait tout à fait possible de le faire, des rampes en spirale qui montent jusqu'en haut, ou on pourrait même avec des petites voitures ou des bicyclettes, monter ... [Brouhaha et applaudissements]. Cette possibilité existe, seulement d'après les ingénieurs ce serait une chose assez chère à construire, et c'est pourquoi plus tard nous avons abandonné cette idée et nous avons placé les voitures sous le sol comme on le fait déjà maintenant en Amérique. Maintenant, il y a la question lumière. Au fond, la luminosité est très bonne parce que vous avez une lumière directe de tous les côtés. Seulement un côté est dans l'ombre, mais là vous avez une lumière indirecte qui est seulement réfléchie une fois. Si on pense combien de fois la lumière dans une ville avec des gratte-ciels est réfléchie pour rentrer par les fenêtres, et notre lumière la plupart du temps c'est une lumière indirecte, l'ensoleillement direct ce n'est

même pas souhaité par certaines professions, les dentistes, les tailleurs, les peintres... beaucoup de métiers n'aiment pas la lumière directe parce qu'elle fausse les couleurs. Mais quand même on s'est occupé d'avoir un ensoleillement maximum. Alors pour arriver à ça, on a abandonné la forme du cercle. Vous avez là une forme qui est la forme œuf. Vous voyez, le soleil à côté le matin qui est assez bas, même le matin l'étage le plus bas est atteint par le rayonnement direct du soleil, le soleil qui fait un demi-cercle ensoleillera presque la totalité de l'intérieur, seulement une petite partie n'aura pas de soleil direct mais une lumière indirecte de très grande luminosité. Là vous avez de nouveau l'angle du soleil le matin, c'est la même chose, et vous voyez là vous n'avez pas non plus... vous voyez une variante, et c'est pas du tout nécessaire que vous [ayez] un champignon seulement avec un socle vous pouvez varier aussi la forme. Ici, vous avez l'aspect d'une ville parce que le pied des champignons est très étroit, vous avez une vue à travers la ville qui est très bonne dans toutes les directions. Vous n'avez plus ces couloirs de rue que nous connaissons maintenant. Les édifices sont ronds et la place pour le trafic motorisé est à peu près — si on calcule ici la grandeur de deux cents mètres en haut vous avez en bas à peu 150 mètres de largeur pour le trafic des véhicules — alors si vous pensez encore qu'en plus il n'y aura pas les pieds d'en bas parce que tous les pieds passeront en haut de maisons en maison, d'édifice en édifice, parce que ce ne sont plus des maisons, c'est au fond une infrastructure qui portera les maisons, chaque champignon ou entonnoir représente pour soi une ville de à peu près 2000 habitants avec beaucoup d'appartements, avec une place centrale, mais le trafic des piétons se fera en haut sans jamais toucher le sol. De cette façon vous pouvez imaginer avec quelle vitesse vous pouvez traverser une ville pareille. Ici vous avez le modèle technique comme un entonnoir pareil est construit, c'est construit par des lamelles verticales, ici dans ce modèle il y a seulement une lamelle, mais en principe il y a deux lamelles, entre deux lamelles il y aura les ascenseurs pour monter, et tous les tuyaux pour l'eau, l'électricité, ce qui facilitera beaucoup le contrôle aussi. Il faut s'imaginer le prix de toute une ville seulement à cause des contrôles qu'il faut faire de tous les tuyaux, de tous les canaux qui sont sous la terre, de tous les câbles. Ici tout ça pourra être simplifié. Là, vous avez de nouveau les habitations, vous voyez, à droite, qu'on [est] pas du tout obligé de prendre chaque étage comme appartement, il y a des apparentements qui prennent deux étages ou trois étages même, et l'appartement en soi est construit par l'habitant. Alors ce n'est pas l'architecte ou le constructeur de l'ensemble qui s'occupera de l'appartement. Les matières nouvelles qu'on a à construire permettront de faire des murs ou des portes, ou des fenêtres d'une manière tellement légère comme dans une maison japonaise où les murs sont en papier, aujourd'hui on a d'autres matières :

chaque habitation sera tout à fait individuelle et on évitera cette uniformité dont sont menacés les hommes dans ces nouvelles constructions en bas. Vous voyez maintenant l'accès pour les garages sous terrain et vous voyez aussi les ascenseurs. Une autre variante, c'est après les essais qu'on a fait, c'est que cette forme de coupe se prête très bien comme forme flottante. L'angle coupe l'angle oblique des côtés, coupe les vagues qui pourraient arriver, et un ensemble de plusieurs, avec des ponts élastiques... c'est une question d'ingénieurs, nous sommes toute une équipe travaillant chaque détail, au fond pour beaucoup de lacs, de côte, de golfe, ou même de marécages, je pense surtout aussi au Brésil, l'*Amazonas*, où il y a des marécages et c'est très difficile de construire, là on pourrait faire des villes flottantes. Aussi la ville flottante n'est pas une idée entièrement nouvelle, vous savez Srinagar, la ville aux Indes et quelques villes qui flottent sur la rivière, et aussi au Brésil, Manaus, la moitié de la ville est construit sur l'Amazone. Alors ici on aurait une possibilité à rendre utilisable des terrains difficiles qui jusqu'à maintenant sont très difficilement habitables. Encore une variante qui montre dans un terrain accidenté, vous voyez la deuxième maison, le deuxième édifice est plus haut, vous avez des trous pour faire traverser la lumière, vous avez une contrefort sur le pilier central en forme de pyramide, et vous avez aussi l'escalier qui varie suivant la position nord-sud. Voici la vue d'en bas... encore une forme flottante [inaudible] et ici la forme en ovale comme elle se présente en coupe. Ici, vous avez le modèle photographié d'en haut d'une ville de 100 000 habitants. L'idée de faire la ville en couleur simplifierait beaucoup l'orientation. Il y aurait des quartiers jaunes, rouges, mais je crois même que par la couleur, en réintroduisant la couleur -ça sera l'affaire de mon ami Patrix que vous en parlera beaucoup plus longtemps de ce problème là- je crois qu'on pourrait donner l'initiative à la peinture qui pourrait trouver là un terrain très fructueux à s'épanouir et à unifier la fonction d'une chose avec l'esthétique. Parce que la couleur peut être fonctionnelle à la fois, mais elle peut aussi donner une gaieté, une beauté à la ville. Les villes d'aujourd'hui, beaucoup de villes modernes ne sont au fond qu'un amas de béton gris, et sont très tristes. Tandis qu'ici, la ville pourrait peut-être avoir presque quelque chose d'un jardin de fleur. Au centre là vous avez les édifices qui... [Jonas s'interrompt] Voilà ça c'est Monsieur Patrix qui viendra... Maintenant je crois on montrera le film qui montrera en détail les choses, mais ça c'est Monsieur Patrix.

Georges Patrix

Vous pouvez repasser cette vue. Sur cette photo la ville c'est Dallas, où on a tué Kennedy. Vous voyez que non seulement on a tué Kennedy, mais on a tué aussi la ville : voyez les parcs à voitures enfin, la ville appartient véritablement au parking. J'ai pris cette photo du haut du gratte-ciel, enfin le grand gratte-ciel qui est une banque bien entendu, qui est au centre de la ville.

Et alors de cette banque, on ne voit en effet que des parkings, que des voitures, et on sent que le sol qui a appartenu à la nature, qui est vraiment une des choses les plus précieuses, et bien n'est plus couvert que par des petits morceaux comme ça, qui sont des voitures.

Walter Jonas

Voilà maintenant des photos prises de ce modèle que vous avez devant vous. Alors là on peut seulement continuer en photo, on verra peut-être aussi l'intérieur, la place, que vous ne voyez pas. En bas on pourra très bien faire des lacs, on a dans notre équipe aussi un jardinier-climatiseur de ville qui a déjà travaillé pour des très grandes villes comme Berlin, par exemple le nouveau centre de Berlin, et il a pu dénommer même des plantes qu'on pourrait planter, des plantes qui n'ont pas besoin de tellement de soleil. Naturellement en bas il y a moins de soleil, mais il y a assez de luminosité pour avoir une plantation assez riche. Voilà le lac, avec ses plantes qui absorberont les gaz toxiques des véhicules. Je voudrais dire encore une chose. La vue dans l'intérieur de ce champignon ne sera plus une vue horizontale comme maintenant. La vue horizontale au fond n'est pas intéressante aujourd'hui parce qu'assez vite elle est couverte par d'autres bâtiments, mais on aura une vue pour le ciel. La coupole du ciel ne sera pas gênée par les réclames. Au fond, le ciel représente pour nous contemporain ce que la mer représentait pour nos ancêtres, parce que le ciel c'est aujourd'hui le but des aventures humaines et des grands voyages. Voilà maintenant l'ensemble d'une ville de 14 000 habitants un diamètre de 600 mètres, voilà l'intérieur : vous voyez la place et vous voyez les jardins, ici ils sont bruns mais c'est la place poly-jardins. C'est fini, voilà. Alors je crois, c'est Monsieur Patrix et le film, il va venir peut-être après.

B.3

«Prospective de la couleur», conférence de Georges Patrix 15 décembre 1966

Georges Patrix

Avant de vous parler de la couleur, ou pour vous parler de la couleur, je vais vous lire un poème de Rimbaud, qui s'appelle «Voyelles». Pour moi c'est le document le plus important que je connaisse sur la couleur, et si nous arrivions à sentir profondément, peut-être que je n'aurais plus rien à dire dans ma conférence.

«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs,
frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !»

Depuis plus d'un siècle les scientifiques essaient de mettre la couleur en code, ils essayent de créer des normalisations, ils essayent de prendre en main si vous voulez ce problème de la couleur, mais en vain. Heureusement ! C'est la poésie qui domine, c'est la sensibilité qui domine. Et la couleur, qui nous vient du fond des âges, de la préhistoire, il n'y a jamais eu d'homme nu, l'homme nu ou la femme nue est une invention de notre temps : ça n'a jamais existé en fait. Dès les premiers âges, l'homme tout de suite s'est peint, la femme aussi. Immédiatement c'est l'ornement, c'est le bijou, c'est le tatouage, c'est la peinture rituelle, c'est le vêtement. La couleur est apparue immédiatement avec l'homme comme un élément à la fois de nourriture, d'initiation, comme un élément d'échange, comme un élément de reconnaissance et comme un élément initiatique. Même les morts, dès la préhistoire, dès les cadavres que nous avons trouvés étaient recouverts de poudre rouge, et il est très net que dans ce destin enfin extraordinaire de l'homme, on n'a jamais trouvé une civilisation quelle qu'elle soit qui n'ait utilisé la couleur comme un élément de langage, un élément d'échange. Bien entendu, beaucoup de choses nous échappent et la symbolique profonde de la couleur, que nous connaissons mal mais que nous pouvons ressentir par

la sensibilité nous prouve à quel point justement dans notre temps, nous nous trompons sur ces choses. Par exemple, à Paris on a créé la Zone Bleu, et bien c'est pas de chance parce que cette zone bleue est justement une zone où on doit bouger continuellement, c'est-à-dire une zone où les voitures ne peuvent pas rester, alors c'est pas de chance parce que le bleu dans sa symbolique, dans son sens profond n'est-ce pas est une couleur de calme, de tranquillité, d'anti-mouvement, alors c'est vraiment pas de chance. Les signalisations dans les rues : quand y a un feu rouge moi je m'arrête avec ma voiture, je suis un danger public. Enfin je veux dire quand y a un feu rouge je ne m'arrête pas plus exactement, je passe ! Parce que le rouge par contre est une couleur absolument dynamique, c'est la couleur qui nous montre qu'il faut passer, alors j'ai beaucoup de mal à m'arrêter. Par contre quand c'est vert alors je m'arrête. Alors j'ai beau expliquer ça aux policiers, je leur dis : «vous savez moi je m'intéresse beaucoup à la couleur...» et ce qui est très amusant c'est que les gardes rouges en Chine ont été offusqués aussi, comme le rouge, n'est-ce pas, est leur emblème, l'emblème du communisme, de l'action, et bien les gardes rouges ont remplacé, il paraît, les feux. En effet parce qu'ils n'ont pas accepté ce symbolisme des voitures s'arrêtant n'est-ce pas, le rouge arrêtant quelque chose. Le rouge en effet, c'est la dynamique, c'est la vie ! Bien entendu, toute cette magie, toute cette sorcellerie de la couleur c'est pas facile de la saisir parce que c'est comme toutes les choses qui sont au-delà de l'esprit scientifique du XIX^e siècle sur lequel nous vivons encore, car toutes les théories de la couleur que nous connaissons sont des vieilles théories, c'est-à-dire que tout ce que l'on sait aujourd'hui sur la couleur au point de vue scientifique par exemple, nous montre que nous continuons à vivre sur les lois de l'harmonie, les couleurs fondamentales, les relations entre couleurs complémentaires... eh bien tout ça me semble un petit peu vieillot, tout ça a un petit peu vieilli. On avait l'impression il y a quelques années qu'il y avait des relations de couleurs, des lois fondamentales de relation de couleurs n'est-ce pas ? Eh bien de plus en plus en pratiquant la couleur, je me suis rendu compte que peut-être tout cela était un conditionnement intéressant qui nous avait amené à certaines connaissances, mais je ne pense pas que cela soit aussi la vérité. Je pense que malheureusement, dans ce domaine nous avons à apprendre beaucoup, et apprendre la couleur c'est la vivre et c'est la sentir. Il est très net que nous avons chacun de nous, par nature, dans notre vie, nous avons une prédilection pour certaines couleurs. Par exemple, j'ai demandé à certaines de mes élèves qui sont là, je leur ai dit : «Venez ce soir à ma conférence, et puis habillez-vous d'une seule couleur, c'est-à-dire ne mélangez pas les couleurs, mais venez habillées avec une couleur fondamentale, une couleur par personne». Alors je vais vous demander de vous lever, de venir, et

puis on va vous examiner. On va regarder ce qui se passe, qu'est-ce que ça veut dire. [...] Alors on va mettre les couleurs chaudes d'un côté, les couleurs froides... [*Applaudissements, brouhaha*]. Voilà déjà une bonne palette. Alors, il y a une loi, n'est-ce pas, qui est très simple : c'est que on divise la couleur entre couleur chaude et couleur froide. Les couleurs chaudes étant donc les jaunes, les orangés, les rouges, et de l'autre côté les couleurs froides qui sont les verts, les bleus, ... Parce que le blanc et le noir ne sont pas des couleurs, ce sont des moments de passage. Dans toutes les civilisations, le blanc et le noir ont toujours indiqué un moment de passage, un moment d'initiation : c'est-à-dire, au moment où la jeune fille devient femme, elle est habillée en blanc. Le blanc et le noir ne sont pas des couleurs, ce sont seulement des intervalles initiatiques, la mort, le noir, et les conseils d'administration des sociétés anonymes : ça c'est la mort, et c'est noir ! [*Rires dans la salle*] Heureusement dans les conseils d'administration il y a parfois des points rouges qui réveillent un peu... c'est tragique ! Alors si je mélange le violet oui, le violet est une couleur chaude [à son étudiante] là pour l'instant vous êtes chaude, le violet, forcément, comme certains jaunes qui tendent vers le vert deviennent froid, le violet est la couleur intermédiaire entre ces couleurs froides et ces couleurs chaudes, et si je projette un petit peu de bleu, tiens je vais vous mettre un peu de bleu pour vous refroidir, on va refroidir mademoiselle, voilà... alors là maintenant vous devenez une couleur froide, et là vous êtes une couleur chaude. Bien entendu dans toutes les gammes de couleur il y a par exemple cette couleur, ce bleu et ce vert, [à son étudiante] venez le vert ici, cette couleur-là est forcément plus chaude encore que celle-ci, mais ce n'est pas tellement sûr. Peut-être que d'autres coloristes qui sont dans la salle diront que peut-être le vert est plus chaud, c'est possible. Là, je ne suis pas sûr. En tous les cas, dans les lois d'harmonies fondamentales il y a deux grandes familles, les couleurs chaudes et les couleurs froides. Alors la loi de composition serait justement de les mélanger, c'est-à-dire voulez-vous mettre une couleur froide entre les chaudes, [à ses étudiantes] venez ici vous la jaune, la verte ici, poussez-vous, le bleu ici, très bien, vous êtes parfaites. Alors ici, on a mélangé les couleurs chaudes et les couleurs froides, et vous voyez qu'il y a tout de suite une exaltation, elles créent un effet d'une violence plus grande. Maintenant vous allez vous mélanger n'importe comment, et puis vous remarquerez que c'est toujours beau, que c'est toujours agréable. [*Rires dans la salle*] Vous voyez qu'on peut jouer au technicien, on peut jouer au type qui connaît très bien toutes les choses avec des lois extraordinaires, et puis en fait, la couleur c'est comme la musique, c'est-à-dire ce sont des notes, ce sont des notes qui sont données comme base d'un langage, comme Rimbaud, vous avez vu ce sont des lettres, c'est les voyelles, ça peut être des notes de musique, ça peut-être des cou-

leurs, c'est toujours pareil : il s'agit de savoir ce que l'on veut chanter, ce que l'on veut dire. Or, avec la couleur, on peut dire tout ce qu'on veut, on peut soit faire de la musiquette, c'est-à-dire y a beaucoup de compositeurs qui emploient des tons pastel. Alors les tons pastel, ça consiste à avoir des couleurs très fades, d'un niveau coloré très bas, et à ce moment-là vous pouvez les mélanger en effet n'importe comment. C'est la petite musique que vous entendez, ce qu'on appelle la musique de fond, et dans beaucoup d'architectures c'est ce que vous trouvez : ça s'appelle ne pas se mouiller. Vous savez que les architectes ne connaissent rien au problème de la couleur, je n'en ai pas encore trouvé un seul qui connaisse ce problème. D'ailleurs ça ne va pas dans leur éducation, et ils décident souvent de ces problèmes de couleurs et décidant, eh bien heureusement, ils choisissent très souvent des gammes absolument neutres qui sont une toute petite musique. Bien entendu avec ces notes ces couleurs on peut jouer des musiques beaucoup plus importantes mais alors là ça devient beaucoup plus difficile. Ceux qui savent jouer ce sont des artistes. Les artistes jouent depuis des années sur des tableaux, et je crois qu'il serait important que peu à peu ils jouent sur des villes, ils jouent sur des ensembles. Je crois que l'architecture colorée est une chose intéressante parce qu'elle nous a permis si vous voulez d'élaborer et de comprendre mieux les problèmes, mais je pense que l'avenir de la couleur, l'avenir de l'émotion colorée, elle est dans l'urbanisme. C'est beaucoup plus important d'avoir un plan d'urbanisme coloré, c'est-à-dire avoir un zoning, déjà de savoir ce que l'on veut chanter dans la ville, ce que l'on veut représenter, quel va être l'aspect, quel va être le visage de la ville, plutôt que d'avoir le plus souvent une architecture qui est en effet colorée mais qui ne joue avec rien, qui est toute seule, qui est en effet comme une note de couleur qui est donnée à un endroit et puis alors un autre créateur donne une autre note mais il n'y a jamais composition, il n'y a jamais harmonie, il n'y a jamais véritablement œuvre. Or dans la vie future, enfin dans ce qui nous attend, ou ce que nous devrions vivre, car ici au GIAP ce que nous présentons est en fait les projets dans lesquels nous devrions vivre, c'est parce que nous sommes des attardés que nous continuons à utiliser les villes de papa ou de grand-papa, n'est-ce pas, et dans ce lessivage qu'on est en train de faire de l'aspect, où on prépare Paris sous un linceul en le faisant tout blanc, avec des règles d'urbanisme... lorsque vous allez au ministère de la Construction, vous voyez que les règles d'urbanisme c'est de faire croire que la couleur n'existe pas : dans tous les projets d'urbanisme, on recommande la pierre de France. Couleur « pierre de France ». Personne ne sait d'ailleurs quelle est la couleur pierre de France, parce que la couleur de la pierre de France y en a des milliers, n'est-ce pas, de couleurs, mais c'est le terme employé dans les projets de l'urbanisme : couleur « pierre de France ». C'est-à-dire on

n'ose pas prendre de décision sur la couleur et je comprends cela, parce que la couleur c'est quelque chose de très dynamique, de très violent, de très vivant, et de très engageant en fin de compte. Il est très net que, l'aspect enfin, l'aspect actif de la couleur est certainement très important mais nous ne savons pas non plus grand-chose là-dessus. On a beaucoup parlé de l'action des couleurs psychologiques, on a beaucoup parlé que le rouge excitait, et bien ce que je vous recommande de peindre vos chambres en rouge, et vous verrez qu'au bout de très peu de temps vous aurez votre rythme normal, ne croyez pas que c'est parce que vous allez peindre en rouge votre chambre que subitement vous allez avoir un tempérament de taureau ! Croyez-moi, l'action psychologique de la couleur elle est beaucoup plus fine, beaucoup plus poétique, beaucoup plus vivante, mais nous ne savons pas grand-chose là-dessus nous savons seulement que certaines harmonies sont bénéfiques, et ça je peux vous assurer par exemple que travaillant beaucoup en usine, que j'ai vu des usines maléfiques. J'ai vu véritablement en rentrant dans certaines usines, j'ai pu voir par les couleurs qui étaient données dans cette usine, par l'ambiance qui était créé dans cette usine, vraiment une ambiance maléfique. Donc il y a certainement une action magique, mais cette action magique nous ne sommes pas près de la saisir, de la dominer et je crois que la couleur reste un des domaines ouverts, c'est-à-dire comme la poésie, comme la musique, c'est un domaine ouvert à la création. Et pour l'instant nous avons très peu de moyens vraiment de communiquer, et très peu de moyens de la maîtriser, nous sommes loin de cela. Et pourtant nous aurions besoin de maîtriser cette couleur parce que de plus en plus n'est-ce pas elle s'impose. Rappelez-vous il y a seulement trois quatre ans, tous les jeunes étaient habillés en noir. C'était très étonnant de voir que la jeunesse, voulant marquer certainement d'une façon instinctive son refus à notre civilisation - et dieu sait combien je les comprends - son désir de cassure, son désir de passage, justement, la jeunesse s'habillait absolument en noir et en gris. Vous avez encore en mémoire cette époque. Or subitement, voilà qu'il y a un réveil intéressant, et c'est peut-être un des événements les plus intéressants de notre temps, de notre époque, c'est justement ce réveil de la couleur dans le vêtement. Il est très net que la rue qui est si triste, si sinistre, subitement s'anime parce qu'en effet, certaines femmes ont le courage d'imposer des couleurs, de se promener dans des couleurs, par exemple, mettez-vous debout mademoiselle, une couleur comme cela n'est-ce pas subitement dans une foule grise comme ceci, immédiatement c'est un rouge aussi, mettez-vous debout mademoiselle, voilà un rouge hop ! qui sort comme ça, et qui immédiatement se met à chanter dans un ensemble qui en effet est d'une modulation beaucoup plus grise n'est-ce pas. Alors, prospective de la couleur : qu'est-ce qui va se passer ? Eh bien, d'abord il va y avoir

énormément de couleur projetée. C'est-à-dire pour l'instant quand vous voyez la décoration de Paris pour Noël, c'est extraordinaire à voir. Quand vous pensez qu'il y a un monsieur qui s'appelle Nicolas Schöffer, qui est ici, là, et que Paris continue à mettre des petits lampions comme à Angoulême, pour fêter la Noël, enfin on se rend compte dans quelle situation nous sommes : nous ne savons pas utiliser et vivre même notre temps et nos moyens techniques. Nous continuons vraiment un petit train-train comme cela, les petits flonflons, les petits... je suis passé à Saint-Germain-des-Prés ce soir, qui est quand même un quartier mondialement connu, enfin qui rayonne sur le monde, tant par ses artistes que par ses écrivains et ses philosophes, et bien quand vous voyez la décoration lumineuse de Saint-Germain-des-Prés, payez-vous ce spectacle ! Allez voir ! Vous verrez, c'est [mot incompréhensible]. Alors il serait peut-être temps qu'en dehors de petits cénacles, nous puissions distribuer à l'ensemble même de la population des émotions qui lui sont nécessaires, qui lui sont nécessaires pour vivre... Des émotions par exemple de la lumière artificielle. Or il est très net que les travaux, par exemple de Nicolas Schöffer, de projections de couleurs, ou de mélange de couleur, si on les imagine programmés, c'est-à-dire si on imagine que vous avez un appartement ou un espace ou un volume dans lequel vous voulez faire une musique muette, c'est-à-dire vous voulez ce soir avoir une partition qui est signée d'un Vasarely ou qui est signée d'un artiste que vous aimez, alors vous avez votre carte perforée que vous introduisez dans une machine à projeter des couleurs, et suivant un rythme donné, comme de la musique, comme vous mettez absolument une bande dans un magnétophone, ou un disque, alors pendant toute la soirée, par exemple vous recevez des amis, vous allez avoir une projection qui sera une œuvre lumineuse, c'est-à-dire qu'on vous projetera des couleurs à un certain moment donné, soit en mouvement, soit en arrêt et qui sera véritablement de la musique. Je crois que nous allons sortir de la couleur statique - qui bien entendu tiendra encore une grande place dans notre vie parce que c'est la couleur aussi des matériaux n'est-ce pas, c'est la couleur obligatoire de certaines structures - mais nous allons aller de plus en plus vers la couleur programmée, vers la couleur projetée, vers la couleur accidentelle, et là, là je crois qu'il y aura une analogie, une analogie certaine avec la musique. Bien entendu il ne s'agit pas non plus de vivre dans la couleur toute la journée, toujours on se figure que lorsque nous parlons musique ou lorsque nous parlons couleur, on va tout la journée vivre dans une sensation très intense des éléments colorés. Non, justement, on peut doser cela et l'avoir juste à un certain moment. Et je crois que cela c'est intéressant parce que de plus en plus nous allons construire avec des matériaux de synthèse avec des matériaux artificiels, alors que le bois, la brique, la pierre ont des couleurs naturelles, et bien la construc-

tion va de plus en plus se diriger vers des éléments qui vont être entièrement artificiels. Or ces éléments artificiels n'ont pas de couleur en eux-mêmes. Le plastique ça n'a pas de couleur, ça a la couleur qu'on lui donne. Et il va bien falloir que nous choissions certaines choses. Il va bien falloir que dans des lieux publics par exemple, alors que chez vous vous êtes absolument libres, si vous voulez tout peindre en noir, et si c'est votre désir rien ne vous en empêche n'est-ce pas, ou en blanc, ou en jaune, mais dans des lieux publics qui sont justement des endroits de réunions, des endroits où chacun vit et se rencontre, il est nécessaire que là, nous trouvions un chef d'orchestre. Il est important qu'il y ait un chef d'orchestre qui joue une certaine partition n'est-ce pas, qui donne une certaine idée de la partition, et je pense que les villes musicales vont naître. Quand j'ai travaillé avec Jonas sur cette ville que l'on vous a présenté, notre but a été vraiment de créer une ville musicale, c'est-à-dire une ville qui en elle-même est une émotion esthétique, comme peut être une émotion esthétique un échantillonnage de couleur vivante comme vous avez devant les yeux...

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Georges Patrix

[...] Maintenant la couleur est aux mains des publicitaires. Vous voyez que dans ce quartier sordide, eh bien il y a un seul comment, celui qui vend les soutiens-gorges ou les bas... « elle aime dimanche » ? Et puis y a un « oui à je ne sais pas qui... », et puis... [Rires] alors vous voyez que c'est la seule émotion, mais quelle émotion ! Remarquez comme c'est juste au point de vue couleur, cet orangé qui vibre avec tous ces gris, c'est forcément très beau ! Mais ce qui n'est pas beau, c'est le message ! C'est-à-dire ce qu'il faudrait arriver c'est avoir la même qualité, parce que c'est vraiment émotif, on reçoit une émotion, mais ce qui faudrait c'est arriver à la même qualité, mais forcément avec des supports tout différents. Alors voilà par une émotion vraie, c'est une ferme tout simplement. C'est une ferme en Norvège dans un fjord. Vous voyez que la couleur qui est très juste, qui est très simple, qui est très liée avec la forme, qui est vraiment intégrée, qui est vraiment... C'est un ensemble qui à la fois est fonctionnel, c'est tout simplement un corps de ferme, mais vous voyez que c'est poétique, que la fonctionnalité est dépassée par une poétique. Alors, ça c'est la couleur projetée, la couleur lumière à travers des vitraux n'est-ce pas, Matisse dans sa chapelle à Vence a utilisé déjà ce procédé, les Gothiques l'avaient fait depuis très longtemps, c'est-à-dire capter la lumière du jour à travers des verres colorés, je crois que ça c'est un avenir vraiment merveilleux de la couleur. On devrait utiliser beaucoup plus les verres colorés, enfin quand je vois ces braves gens qui se tapent sur les glaces de Saint-Gobain parce qu'elles sont tellement parfaites qu'on ne les voit plus, alors que ces glaces pourraient être de couleur, elles pourraient avoir une coloration qui donnerait à la fois la lumière

une certaine qualité, et qui permettrait aux gens de ne pas s'écraser dessus. Alors voilà, voilà la plage, alors la plage c'est le moment de débordement : tous ces gens en gris, n'est-ce pas... vous savez que l'homme a perdu ses couleurs en 1914. Ça lui a coûté cher n'est-ce pas ? Jusqu'à la guerre de 1914, les hommes étaient en couleur, et puis ils sont montés au front pour combattre les Allemands avec des pantalons garance. Mais si le pantalon garance était intéressant dans les revues, ou dans les champs Elysées, ou dans les casernes, ils avaient oublié que le garance c'est la complémentaire du vert, c'est-à-dire le garance, c'est ce qui se voit le mieux dans la campagne. Alors bien entendu les Allemands n'avaient qu'à tirer ! Alors il y a eu des milliers d'hommes descendus parce que jamais on avait pensé à la couleur des pantalons ! Alors subitement on a changé de tactique ; c'est-à-dire que l'homme, au lieu de s'affirmer par la couleur comme il l'avait fait pendant des millions d'années, et bien il n'a plus osé s'affirmer, il a eu peur ! Et il est devenu de la couleur de la verdure, il s'est camouflé. Mais quand il est revenu en civil, il a continué à se camoufler ! C'est ça qui est extraordinaire, nous vivons à l'heure actuelle une époque de gens camouflés ! Quand vous voyez une société ou une rue, quand vous voyez les hommes, et bien ils sont tellement impersonnels qu'en effet, on a toujours l'impression d'être à la guerre de 14. Continuez. Alors ça c'est l'atelier où on prépare des plages de couleur pour faire des projets, toujours l'atelier,... Alors, à la Libération bien entendu, les cartes de nuances que l'on nous proposait pour faire des réalisations monumentales étaient forcément très pauvres, puis elles représentaient des couleurs qui malheureusement pouvaient mal être utilisées. Alors un des premiers travaux que nous avons dû entreprendre, ça été la réfection des cartes de nuances, et ça c'est un problème très difficile parce qu'en fin de compte, nous n'avons pas de données objectives et il s'agit toujours de faire des cartes de nuances qui sont sensibilisées pour une certaine époque. Car vous savez que la couleur est vivante, c'est-à-dire que la couleur change. Par exemple nous sommes entrés il y a quelques années dans un moment de bleu qui est en train de se développer, n'est-ce pas et qui va perdre certainement de la vitesse pour une autre couleur qui va naître. C'est-à-dire qu'il y a toujours des couleurs montantes et des couleurs descendantes dans une société. Voilà un projet pour le métro, il est à l'envers mais ça ne fait rien, où j'avais essayé de ramener les affiches à des grands pans de couleurs et à avoir une mosaïque rose. Comme ça s'appelait Miromesnil, j'avais demandé qu'on mette un Miro aussi, qu'on demande un Miro. Mais les ingénieurs du métro ne savaient pas qui était Miro, alors ils croyaient que je me fichais d'eux, que je disais Miro parce que en langage populaire « être miro » ça veut dire être fou ou bien... Alors c'est le langage incompréhensible avec les techniciens n'est-ce pas, ils ne savent rien sur le problème esthétique ! C'est

affreux, il n'y a pas de langage, pas de communication ! Alors ça, c'est la descente aussi dans un métro, alors par la couleur, j'avais essayé d'attirer, c'est-à-dire de faire un trou chaud. Vous savez quand Guimard a dû faire la première station de métro, et bien c'était la première fois qu'un homme dessinait une porte qui allait sur un trou, c'était vraiment un acte très difficile, de faire une porte qui donne en effet sur un trou. Alors là, j'ai essayé par deux bandes de couleur jaune qui se réunissent, de donner une certaine envie de descendre pour se resserrer n'est-ce pas, pour se sentir resserré dans le bas. Ça c'est un projet d'usine, d'une usine chimique, où les éléments pleins m'ont été donnés seulement par la technique. Et bien entendu, on voit l'influence de Mondrian dans une telle opération. Ça c'est une tente que j'ai faite avec Sarger, ce qui est intéressant c'est que la couleur est donnée par la matière même. Et ça c'est aussi un des éléments de la couleur future, c'est que peut-être que nous aurons énormément de matériaux de construction qui seront translucides, c'est-à-dire que le mur opaque que nous connaissons peut-être pourra devenir translucide. Et du fait qu'il soit translucide, en le colorant, nous pourrions avoir une lumière colorée. Et ça, je crois que c'est une sensation de couleur très intéressante que l'on avait dans cette tente : lorsque le soleil donne dessus, alors la lumière à l'intérieur est très chaude. Ça c'est une maison de jeunes que j'ai faite avec Claude Parent, où j'ai pu faire dès le départ une expérience d'architecture en couleur. Parce que bien entendu, quand je demande aux architectes de jouer avec moi, ils refusent cela. Ils ne veulent pas jouer n'est-ce pas, alors ils veulent bien qu'on colore, ils veulent bien qu'on fasse du coloriage, c'est-à-dire qu'ils veulent bien donner des projets et puis alors là-dessus débrouillez-vous à faire du coloriage. C'est pourquoi d'ailleurs l'architecture en couleur que nous connaissons est si mauvaise, parce qu'en fait ce n'est pas de l'architecture en couleur, c'est de l'architecture bariolée, colorée n'est-ce pas, où la couleur est un élément purement secondaire. Or je pense que nous pourrions aller beaucoup plus loin, je pense que nous pourrions même faire de l'architecture en couleur : c'est-à-dire donner la primauté à la couleur pour déterminer un espace. J'ai pu faire des expériences comme cela dans des très grandes usines, où j'avais par exemple un volume très inhumain. J'étais par exemple dans un volume sidérurgique, ou l'impression de l'homme quand il entrait dans ce volume, était vraiment une impression de peur. Eh bien par la couleur, j'ai pu réussir à créer un second espace, c'est-à-dire un espace, un petit espace fait à plusieurs espaces petits dans un grand espace : c'est-à-dire que l'espace technique restait très grand, mais pas l'étude des colorations. On arrivait à restructurer l'espace et à lui donner des volumes beaucoup plus humains. Alors ça c'est très intéressant, cette possibilité de tricherie, d'artifice, parce que la couleur permet vraiment tous les

artifices. Ça c'est toujours la maison de jeunes, ça c'est les éléments de décorations dans la maison de jeunes. Oui, alors ça c'est des poignées que j'ai créées pour Saint-Gobain qui ont à la fois une couleur indicative, qui sont aussi du verre mais qui permettent par la couleur de ne pas se taper sur ces glaces trop parfaites, n'est-ce pas ? Les ingénieurs s'évertuent, dépensent des fortunes pour que leurs glaces soient extraordinaires, pour qu'elles n'aient pas la moindre petite mouche, pour qu'en effet on ait l'impression qu'il n'y ait rien. Mais le pauvre homme, lui, le pauvre homme et Dieu sait combien de nous ont des lunettes, n'est-ce pas, alors on les voit ils vont s'écraser là-dessus. Et je crois qu'il est nécessaire de trouver un système d'indication, et ces éléments sont faits pour cela. Alors voilà un objet où la couleur aussi a joué un rôle, parce que c'est un objet de garage, et qu'on ne le voyait pas entre les voitures, il était nécessaire de le colorier. Voilà une usine où la couleur met en valeur la structure, c'est-à-dire que tout ce qui n'est pas rouge est des éléments purement de remplissage et la couleur là, donne un sens lyrique si vous voulez à l'ouvrage en béton, et le détermine bien, le dissocie bien des éléments de remplissage. Ça se sont des intérieurs d'usines qui sont ennuyeux comme la pluie parce que ça se sont des locaux par exemple de magasinage, alors la couleur là par contre donne en effet une sorte de musique d'ambiance et elle permet de différencier toutes les salles, tout en créant des harmonies que l'on ressent en voyageant à travers toutes ces salles. Alors ici il s'agit d'essais, parce qu'il s'agit d'un essai de façade, une coloration d'une façade. Alors vous voyez que mon idée de départ a été de mettre une couleur tabac, mais je ne savais pas très bien si je devais la tenir plus chaude ou plus froide. Alors j'ai donc fait 4 essais avec des valeurs différentes et après ces différents essais, on a choisi en effet la plus chaude qui était en bonne relation avec le reste, et qui réchauffait surtout l'acier inoxydable qui faisait toute la structure. Voilà une usine de lampe à Dijon, où j'ai joué avec des grilles dans tous les bardages, c'est toutes les couleurs qui m'étaient données, et j'ai profité de faire une ligne très chaude dans un linteau en béton qui a permis de réchauffer tous les gris qui étaient sur la façade. Alors vous voyez que l'architecture mobile de Friedman, n'est-ce pas, a quelque fois des contradictions. Voilà une architecture mobile qui est un wagon, et qui, ayant servi de maison à un retraité de la SNCF, celui-ci a eu encore peur qu'on le prenne pour un wagon, et il a peint des briques. Vous voyez c'est très intéressant comme motivation, n'est-ce pas ? Il voulait sa maison en brique. Alors c'est très amusant de penser que le jour où Friedman fera son architecture mobile, il y aura encore des retraités de la SNCF certainement qui peindront avec des briques leurs maisons. Alors ça, c'est un chef-d'œuvre italien, vous voyez que les coloristes, les esthéticiens sont quelque fois des amateurs avec forcément une grandiloquence, et ils font des

choses qu'on n'oserait pas faire nous n'est-ce pas, les artistes sont nettement dépassés là, vous comprenez. Il y a une utilisation de la couleur, ce doit être un ancien carreleur à mon avis qui a fait ça... vous savez le carreleur cassé... Alors c'est très étonnant comme objet surréaliste, mais enfin c'est très attachant. C'est de la couleur brute, de l'art brut. Par contre alors voilà une petite, je passais sur une route du Nord, et puis il y avait une femme qui venait de peindre sa maison. Alors là vraiment c'est grandiose, parce que c'est très simple comme architecture, mais alors c'est vraiment sublime alors au point de vue de la couleur, au point de vue de l'affirmation, regardez comment la porte n'est-ce pas avec les eux montants qui sont peints de manière que le blanc ne soit pas sali à la hauteur de l'homme, mais avec quel art ! Enfin ça on n'oserait pas le faire nous non plus, n'est-ce pas les artistes n'oseraient pas faire quelque chose comme ça ! Il y a des moments où le génie d'une personne naïve dépasse l'artiste ! Pour moi c'est vraiment une merveille au point de vue de l'orchestration de la couleur, et de ce que peuvent faire en effet des gens très simples avec une très belle couleur n'est-ce pas ! Voyez le document est à l'envers, je m'excuse... il est encore à l'envers... Voilà ! Alors ça aussi forcément c'est merveilleux. C'est une petite ferme en Bretagne. C'est aussi la fermière qui peint n'est-ce pas, et cette maison est faite avec des grandes pierres qui ont été prises certainement dans un monument mégalithique, et le bleu les oignons, n'est-ce pas la couleur des oignons qui sèchent, dans le bas, le chaume, et puis alors ces deux pans qui sont merveilleux à l'intérieur enfin c'est très très beau avec ces grandes lignes blanches, ça rappelle les arts d'Afrique enfin c'est de la même veine. Très souvent nous allons chercher les arts primitifs très loin n'est-ce pas alors qu'ils se trouvent aussi à Aubervilliers. Voilà l'intérieur paysan norvégien, qui est, les Norvégiens, n'est-ce pas, ont été maîtres dans la technique du bois, l'utilisation du bois, mais alors le bois leur sortait par les yeux parce que à force de vivre dans du bois, cette matière qui est tellement belle, que nous aimons tellement, et bien ils en sont arrivés à la peindre parce qu'ils en avaient assez de voir du bois et du bois et du bois... Alors ils ont peint tous leurs meubles et tout leur intérieur avec des couleurs et des décorations merveilleuses. Il est très net qu'il y a des réussites là... Si vous allez dans le Borg ou si vous allez dans le Telemark, vous aurez l'occasion de voir l'utilisation de la couleur dans la vie et cela d'une façon très réussie. Alors, le monde de la mer aussi utilise très bien la couleur. Il semble aussi que les marins, n'est-ce pas, dans cette immensité de la mer ont besoin d'avoir des couleurs d'accompagnement. Et alors, ils n'hésitent pas à peindre leurs bateaux, et ils ont aussi des cirés, et aussi les filets, enfin tout le matériel des pêcheurs et les maisons de pêcheurs sont encore très belles au point de vue de la couleur. C'est un des mondes où la couleur reste très vivante. Alors là vous voyez c'est une chose

très importante, c'est la couleur sur le corps. C'est-à-dire que c'est certains artistes, n'est-ce pas, projettent la couleur sur des tableaux, mais dans certaines sociétés ce n'est pas des tableaux, c'était le soi-même, c'était soi-même que l'on peignait. Vous connaissez les peaux-rouges bien entendu, avec leurs peintures mais vous savez aussi qu'en Afrique il y a des peintures rituelles, c'est-à-dire que cette jeune fille va subir une initiation, et pour cette initiation elle s'est peinte un Atlan sur la figure, mais elle ne sait pas que c'est un Atlan. Mais regardez quelle beauté de couleur, comment elle a utilisé même la forme de son visage pour créer justement des zones colorées, pour créer une harmonie dans sa coloration et je pense que c'est une très belle réussite. Regardez ses cheveux aussi, avec de la poudre de henné. Alors il y a certainement toute une symbolique que nous ignorons dans ces couleurs, cette déformation du visage, et ce qui nous reste à l'heure actuelle c'est le rouge à lèvres que mettent nos femmes n'est-ce pas, tout ce qui nous reste des peintures corporelles, c'est seulement le petit coup de rouge à lèvres que les femmes se mettent encore, pour bien nous indiquer que leurs lèvres sont quelque chose d'important pour nous, c'est une couleur indicative. Alors voilà dans une ville, c'est Besançon, et j'ai pris ça de l'école des Beaux-arts de Besançon. J'étais en train de faire une conférence sur la couleur à l'école des Beaux-arts de Besançon, devant des élèves que ça n'intéressait pas ou qui ne comprenaient rien. Et puis subitement j'ai regardé par la fenêtre et puis j'ai vu ça. Alors là c'est vraiment étonnant comme coloration, de tente, comme beauté, comme richesse colorée, comme équilibre. Et forcément pourtant tout cela est complètement à l'état brut, enfin il n'y a pas eu de composition d'artistes, n'est-ce pas, ça s'est fait comme ça, mais c'est merveilleux. Alors par contre, voilà les tentes de l'exposition de Lausanne, qui aussi ont utilisé des couleurs très très vives, et qui nous ont montré ce que pouvait être un village au bord de la mer avec en effet des vraies couleurs. Ce n'est pas un petit bleu, ce n'est pas un petit rouge, c'est le bleu, le rouge, n'est-ce pas, c'est d'une violence épatante. Alors voilà par exemple de la polychromie de matériaux naturels. Il s'agit là de marbre, il s'agit de pierres qui ont été ramassées par l'artiste, emprisonnées dans le béton et ensuite sciées. Et vous voyez que cette polychromie est d'une toute autre teneur si vous voulez, mais bien entendu on peut utiliser la couleur avec des matériaux purement traditionnels, et on peut arriver à faire des choses magnifiques dans la polychromie avec ces matériaux. Alors voilà des études que nous faisons sur des usines techniques. Alors dans ces usines techniques, la couleur a deux buts si vous voulez. Elle a un but informatif : c'est-à-dire qu'il est nécessaire que dans la technique, la couleur indique, suive le processus technique, c'est-à-dire donne une expression à la technique. Et d'autre part, nous ne nous contentons pas de couleurs dites fonctionnelles, nous essayons d'aller

beaucoup plus loin et de donner une qualité poétique à l'ensemble technique. C'est-à-dire à le transcender par une coloration harmonique, par une volonté de coloration. Alors on vous a beaucoup parlé des couleurs fonctionnelles, on vous a beaucoup dit qu'en effet il fallait faire ceci, il fallait faire cela, tout ça bien entendu ne veut pas dire grand-chose, n'est-ce pas. C'est des prospectus de marchands de matériaux, mais en fait la fonction se limite à très peu de chose. C'est-à-dire que c'est toujours le problème des couleurs chaudes et des couleurs froides, et il est très net que par exemple, dans certaines ambiances, le rouge que l'on met pour les pompiers a beaucoup moins de valeur que dans d'autres ambiances. Il est très net qu'à chaque fois il faut repenser l'ensemble, à chaque fois il faut repenser la fonctionnalité même des différentes données colorées. Alors voilà une centrale thermique n'est-ce pas, voilà des plans de coloration que nous établissons avec les ingénieurs, avant la construction, avant l'établissement pour donner un caractère magique aussi à ces éléments techniques. Alors voilà une école à Firminy. Dans le petit fief de Claudius-Petit, où j'ai essayé aussi de créer des ambiances colorées pour les enfants. Il s'agit là d'un couloir, c'est-à-dire que les enfants sortent de la classe où ils ont été comprimés, enfermés, alors dès le couloir ils reçoivent une couleur dynamique, une couleur qui leur donne une certaine sensation, très différente de la coloration qu'ils avaient à l'intérieur de la classe. Voilà un bout de couloir aussi qui marque un arrêt, qui marque un arrêt avant la classe que vous voyez la porte entrouverte. Mais il semble qu'il est bon de marquer par un arrêt, par exemple, avant que les élèves rentrent dans la classe. Voilà une usine pharmaceutique. Voilà l'intérieur d'un atelier, dans cette école. Alors voilà une décoration de Vasarely. Vasarely vous fera une conférence en février sur ce problème de la couleur aussi, et Vasarely a dans cet immeuble, a mis la couleur à la hauteur du passant. Il a mis toute la couleur à la hauteur de l'œil du passant, et je crois que ça aussi c'est un problème très intéressant. Parce qu'au lieu de recevoir toute la coloration de l'ensemble, il l'a centrée absolument sur le passage. Alors voilà, des ateliers techniques qui sont des ateliers très mobiles, c'est-à-dire on change continuellement les appareils. Il s'agit de Saclay où l'on fait des expériences, et là j'ai essayé par la couleur de redonner un caractère plus humain à des halls d'expérimentation qui forcément étaient assez tristes. Alors voilà de la couleur lumière : ça c'est un mur que j'ai fait chez Philips, ici à Paris, volontairement en utilisant dans mes trois vitraux les trois couleurs fondamentales, et en donnant une émotion de lumière très forte au lieu de donner plusieurs couleurs dans chaque vitrail, j'ai essayé de donner trois sensations très fortes : le bleu, le rouge et le jaune. Alors voilà par exemple un vaisseau tel qu'il nous est livré, n'est-ce pas. Il s'agit de l'usine des tabacs de Lille. Vous voyez que c'est très impressionnant quand vous avez une architecture de

béton comme cela, et puis imaginez que l'on ne peigne pas, imaginez que l'on ne mette pas de vêtement, enfin que l'on ne mette pas de couleur là-dessus, vous voyez bien que ce serait impossible à vivre même ! Parce que c'est tellement triste, n'est-ce pas. C'est la couleur qui peu à peu, par la coloration des différents éléments, va structurer l'espace, va redonner une relation entre l'espace qui est absolument inhumain et l'homme. Alors voilà le début de la coloration. Vous voyez que j'ai distribué deux bleus : un bleu majeur et puis un bleu mineur, et puis j'ai commencé à utiliser de la couleur sur les murs et peu à peu, je vais structurer les espaces de cette usine, jusqu'au moment où avec les machines, on arrivera à faire disparaître cette grande sensation. Alors ça, c'est une usine que je suis en train de faire à Marseille sur l'autoroute. C'est une usine qui sera vue par des voitures faisant du cent ou du cent-vingt, peut-être du centre-quarante ou du deux-cents kilomètres par heure, donc la vision est complètement différente. Alors ça, c'est la vue quand on va vers Marseille, vers la Méditerranée. Et puis ça, c'est la vue quand on remonte à Paris. On a deux sensations absolument différentes. C'est-à-dire qu'avec des éléments stables, on peut arriver à créer du mobile aussi, à créer du mouvement. [Applaudissement]. C'est très amusant, je pense que par la couleur on pourrait s'amuser beaucoup plus que l'on ne le fait. Alors ça, c'est à Saclay aussi, tous ces appareillages qui sont très beaux de formes parce qu'ils sont très fonctionnels, mais il est intéressant de les différencier, en leur donnant en effet des vêtements, comme les jeunes filles que nous avons vues, qui se différencient par leurs couleurs. Alors là, vous êtes aux États-Unis, voilà un document assez extraordinaire parce que vous voyez, toutes ces filles ont pris un rose qui est très beau comme couleur, et puis Paf ! il y en a une qui n'a pas pris le rose mais qui a pris un rouge vif. Et vous sentez comme y a une brutalité subitement dans cette harmonie. Et pour un coloriste vraiment c'est un document très intéressant [Rires]. Alors les Américains qui sont des gens qui ont toutes les audaces ont essayé dans une compagnie américaine de Dallas, qui s'appelle la Braniff, ils ont essayé d'utiliser la couleur comme accompagnement du voyage aérien. Comme accompagnement de l'avion. Comme accompagnement de l'avion, en disant lorsque l'homme d'affaire ou le voyageur arrive dans l'avion, et bien on lui donne un spectacle coloré et de cette manière, le temps lui paraît moins long. Alors ils ont d'abord peint tous les avions de couleur différente, alors vous voyez « the end of the plain plane », c'est-à-dire la fin de l'avion triste. Et la fin du temps triste, c'est la couleur ! Alors voilà un avion tout jaune, à Dallas sur l'aérodrome, en voilà un autre, vous voyez les machines, enfin les couloirs mobiles avec lesquels les passagers rentrent dans l'avion parce qu'on les conduit de l'aérodrome directement dans l'avion. Alors voilà le terrain avec quelques avions. Alors c'est assez joli quand on

reste un moment à regarder ces avions, on les voit partir, on en voit d'autre arriver, et à chaque fois ils ont des couleurs différentes, ce qui crée aussi un spectacle. Voilà les couleurs, alors les mécaniciens ont une couleur, tous les véhicules ont une couleur différentes... Il y a vraiment là une organisation de l'espace avec de la couleur, une volonté de l'organisation de l'espace avec de la couleur. Et on peut très bien transposer tout cela avec des machines. Alors voilà l'intérieur d'un avion : tous les intérieurs sont différents. Mais en plus, ils ont choisi une couleur fondamentale, alors l'esthéticien a choisi des tissus différents aussi pour créer une modulation dans la couleur intérieure. Alors voilà une... mettez au point... voilà l'intérieur alors vous voyez les différentes harmonies de rouge et voilà les hôtesse. Alors les hôtesse font un *strip-tease*, c'est-à-dire qu'elles ont quatre costumes, et pendant tous les voyages elles changent quatre fois de costumes et quatre fois de couleurs, c'est-à-dire que vous avez l'impression qu'il y en a partout des hôtesse, alors qu'il y en a deux. Alors les voilà, là elle dit au revoir à une brave américaine, là elle est en train de servir alors elle a une robe bleue avec les manches rouges, là elles vont se changer vous voyez je les suivais, je ne les quittais jamais, parce que je savais que ça vous intéresserait dans mon reportage, c'est-à-vous que je pensais [*Rires*] et alors je les ai suivies sans arrêt, je les ai photographiés pendant tous leurs mouvements. Vous voyez c'est très curieux cette utilisation de la couleur. Et voilà l'hôtesse, après le voyage elle est épuisée. Elle a des bottes vertes et un costume rouge, elle s'endort tranquillement. Alors voilà aussi un document très simple : c'est ce qu'il y a de plus simple. C'est en Bretagne. Alors c'est vraiment le hangar, peint au goudron. Et puis subitement il y a une rime plastique, y a une sorte de poésie qui s'établit entre un rouge qui est distribué comme ça avec une barre jaune, et puis ici une petite barrière aussi avec une barre jaune mais différente. Je crois que quand on est sensible, quand on commence à s'éduquer sur la sensibilité de la couleur, on découvre en effet de choses, des œuvres, des moments d'émotion un peu partout, et quelque fois dans les lieux les plus incroyables. Mais il est important d'ouvrir l'œil et de ressentir en effet où se niche la poésie. Donc pour moi, ce petit document avec ce noir, avec ces pierres et avec ce rouge et ce jaune représente certainement un équilibre merveilleux. Alors voilà un projet que je viens de faire pour Air France, qui est un avion, j'ai essayé de faire un avion en or. C'est-à-dire j'ai pensé que la couleur de l'avion devait être des ors. Mais des ors différents ; il existe en effet des ors qui sont des ors rouge jusqu'aux ors froids n'est-ce pas, jusqu'aux ors citron. Et je pense qu'en créant dans la carlingue une sensation d'or, avec cette lumière qui est très spéciale lorsqu'on monte à 10 000 mètres, parce que la qualité de la lumière à 10 000 mètres est très différente de la

lumière des villes par exemple, et je pense que nous pourrions avoir dans cette ambiance une qualité de lumière sur ces ors qui pourrait être très intéressante. Alors voilà des projets que j'ai élaborés... voilà le bar... Alors ça, ce sont les petites maisons de Maymont, ce sont des petites maisons de Paul Maymont. Vous voyez que la couleur joue un rôle là aussi très affirmatif et que la forme intéressante de la cellule permet de créer toute sorte de gris sous la lumière. Toujours la petite maison de Maymont. Et alors voilà un document que je suis heureux de vous montrer ce soir, c'est en Espagne, une maison enfin deux maisons qui préfigurent assez bien l'architecture dans des structures. Ce sont en fait deux bureaux de vente pour une opération immobilière, mais l'architecte pour attirer justement le chaland, pour lui donner une sensation de futur, a créé ces deux bureaux, ces deux volumes qui sont en effet dans des structures. Alors quand on pense aux projets de Friedman ou quand on pense aux projets de Maymont, ou aux projets de Schöffner, enfin de tout l'équipe du GIAP, forcément quand on tombe sur une réalisation comme cela c'est bien entendu très amusant de la regarder et de la photographier, et de voir naître des choses qui pour certains sont encore utopiques. En fait on peut multiplier cela, et on se rend compte à ce moment-là que on obtient une architecture qui est tout autre. [*Applaudissements*]

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

B.4 «L'évolution de la construction métallique française à la lumière de quelques réalisations (Grands ponts soudés, Tour Nobel, Radio-télescope, etc.)», conférence de Jean Roret 12 janvier 1967

Michel Ragon

[...] la plus importante entreprise de construction métallique en France²², et la deuxième d'ailleurs dans le marché commun. C'est cette entreprise qui a construit des travaux aussi importants que le pont de Tankerville, la sphère de Chinon, la tour de Nobel au rond point de la défense, et des forages en mer. Monsieur Jean Roret était donc tout indiqué, l'un des plus indiqués, pour nous parler des technologies les plus récentes dans le domaine de la construction métallique. Il va vous faire une conférence qui sera ponctuée de reproductions, de projection de diapositives, et ensuite, à notre habitude, la parole sera donnée au public et vous pourrez lui poser toutes les questions qui vous intéressent, et il se fera un plaisir de vous y répondre. Il est intéressant que, c'est un hasard bien sûr, mais que cette exposition se fasse juste au même moment où en dehors de ces murs dans ce même musée se trouve l'exposition d'architecture et ingénieur. Car c'est en fait, ceci nous place au cœur de notre sujet de ce soir, l'architecture et l'ingénieur. Monsieur Roret est un ami de plusieurs membres du GIAP, notamment Paul Maymont et Nicolas Schöffler, également de Stéphane Du Château, qui vous a fait l'année dernière une conférence sur les *Structures spatiales*. Nous allons passer tout de suite la parole à Monsieur Jean Roret.

Jean Roret

Merci beaucoup. Monsieur le Président, mesdames messieurs, je dois vous dire tout d'abord l'honneur que je ressens à avoir à m'exprimer ce soir devant vous. Il a fallu une certaine insistance de nos amis Maymont, Schöffler et Du Château pour que je me décide à venir. Ces messieurs ont eu l'amitié de me dire que mes propos auraient peut-être quelque intérêt pour vous. Enfin je crois qu'ils ont su me convaincre et je vais essayer de faire de mon mieux. Je dois dire que l'intitulé de votre association m'a beaucoup intéressée, l'architecture c'est un élément avec lequel nous vivons tous les jours, en tant qu'homme et en tant qu'ingénieur, c'est avec les architectes que nous devons composer, non pas... enfin, composer et composer. L'adjectif « prospectif » a été de nature à évidemment beaucoup nous intéresser car nous aussi nous pensons à l'homme de demain. Nous

pensons que l'architecte prospectif est celui qui doit préparer l'organisation de la vie de l'homme de demain et d'après-demain avec les techniques que l'ingénieur mettra à sa disposition demain et après-demain. Et le matériau auquel j'ai voué un grand attachement, un grand amour, l'acier, je crois est un matériau prospectif, car il est encore loin d'avoir dit son dernier mot, et je crois qu'il est de nature à apporter à un architecte prospectif des éléments fort importants pour la solution à son problème de demain. Si vous le permettez, je vais procéder tout de suite à la projection d'un certain nombre de diapositives, et à leur propos je me permettrai de vous faire quelques commentaires, je pense d'ailleurs qu'un certain nombre, la plus grande partie de ces diapositives vous rappelleront quelque chose. Je vous prie d'excuser la qualité des photos, pour cinquante pour cent ce sont des photos personnelles, et pour les cinquante autres pour cent ce sont les photos d'un de mes collaborateurs, il ne s'agit pas de photographies professionnelles [Inaudible]. Je pense que toute l'architecture que nous allons passer en revue ne sera pas forcément d'avant-garde ou prospective, mais je pense qu'il est assez bon de faire un certain parcours de l'architecture métallique à Paris. Il s'agit ici des structures du Palais du NATO²³, fort bien dissimulées sous un revêtement de pierres pelliculaires, mais tel qu'il se profilait à Paris il y a 6 ans. Architecte, Monsieur Carlu. Voici ici un bâtiment fort important en structure métallique, réalisé avec Monsieur Lenormand, architecte, la Faculté de Droit, rue d'Alsace. Il s'agit d'une structure métallique, de planchers métalliques, et de façades en acier inoxydable. Ceci est une vue depuis la cour intérieure. Voici la façade. Nous arrivons ici avec un des grands immeubles de la Défense, il s'agit de l'immeuble Esso-Standard. Au point de vue architecture, il est composé de deux séries de poteaux verticaux réunis par des poutres en porte-à-faux. Il n'y a pas de poteaux sur les façades. Le contreventement transversal est obtenu à partir d'encastres ici, alors que longitudinalement, on retrouve deux palets de stabilité. C'est un immeuble simplement de treize niveaux, mais qui comporte quatre hectares de planchers, 40 000 mètres carrés. Voici l'immeuble terminé, avec son revêtement de glace émaillée et d'acier inoxydable. Il s'agit ici du restaurant du lycée d'Argenteuil, construit pour le toujours jeune Monsieur Lods. [Applaudissement] Voici une façade réalisée pour Monsieur Lods en EMALIT²⁴ et acier galvanisé. Plus ordinaire, les Magasins Réunis, rue de Rennes, où la structure métallique est recouverte d'un revêtement de pierres minces. Il ne s'agit pas d'une publicité réfrigérée, mais simplement de la structure de la tour de la Maison de la Radio. En effet, la tour et les bâtiments annulaires centraux sont en structure métallique.

.....
23 Le palais de l'OTAN, devenu Centre Universitaire Dauphine.
.....

.....
22 Jean Roret travaille pour la Compagnie Française d'Entreprise Métallique (C.F.E.M.).

24 Solution de verre émaillé développée par l'entreprise Saint-Gobain.

C'est un ensemble, je crois que c'était une des premières structures à Paris qui a donné lieu à un calcul sur ordinateur. Voici le même bardé d'aluminium. Vous apercevez l'immeuble central, la tour rectangulaire et les bâtiments annulaires centraux. C'est un bâtiment qui, à titre personnel, et à titre d'ingénieur, m'a donné beaucoup de joie et où la collaboration avec l'architecte était vraiment extrêmement profitable, extrêmement intéressante : il s'agit du siège électronique de la société Thomson-Houston à Bagneux, pour Monsieur Coulomb, mais l'architecte chargé d'opération et qui fut mon correspondant était Monsieur Schneider, un architecte de formation de Lausanne. Il s'agissait de structures métalliques et de murs rideaux en tôle galvanisée pliée. Châssis à l'australienne. C'est un bâtiment qui fut construit il y a maintenant onze ans, et qui paraît être dans un état de conservation tout à fait intéressant. Ici un bâtiment traditionnel, sur trois niveaux. Et là un bâtiment à portiques, servant de laboratoire. Alors c'est un chantier que vous avez pu apercevoir récemment à Paris, au 82 des Champs Élysées, à l'emplacement de l'ancienne Esso se construit un grand immeuble. Et dans la méconnaissance de ce que devait être le sous-sol — on ne savait pas si ça serait un dancing, un cinéma ou plusieurs libre-service — l'architecte nous a demandé de construire cette grande structure métallique qui recevra l'immeuble par-dessus, et à l'intérieur duquel lorsque les décisions seront prises, il sera possible et loisible de construire ce que l'on voudra. Voici un immeuble dont la mise au point a été aussi fort agréable, car elle a demandé un certain nombre d'effort, il s'agit de l'immeuble d'AVOM avenue de Neuilly. Cet immeuble se trouve en allant du Pont de Neuilly vers Paris, à gauche. C'est une structure métallique, murs rideaux et glace émaillée et acier inoxydable. Voici une vue plus rapprochée de la façade de ce même bâtiment. L'architecte, Monsieur Peters. Le même bâtiment avec un éclairage rasant. Je ne voulais pas évidemment parler d'acier sans évoquer l'aéroport d'Orly. L'aérogare en effet nécessitait la mise en œuvre de 7000 tonnes d'acier, le poids de la Tour Eiffel à peu près. 7000 tonnes qui ont été mises en œuvre d'ailleurs en sept mois, à raison d'un millier de tonnes par mois. Si le dernier complément que la coquetterie [inaudible] s'est ajoutée, la tour de contrôle, structure métallique aussi et bardage en glace émaillée et inox, bardage supérieur en aluminium. L'architecte, Monsieur Vicariot. Il s'agit là d'un très intéressant chantier que nous avons réalisé pour un jeune architecte, Monsieur Prompt. C'est un centre technique dans l'Est, à Fameck. Et je pense que la rupture de rythme qu'il a obtenu entre la partie gauche qui est la partie salle de classe, à modulations serrées, et la partie droite, à modulations beaucoup plus larges, ainsi que ce grand tableau en acier inoxydable qui représente d'ailleurs la salle de conférence, est un effet architectural fort heureux. Voici le même

bâtiment vu du côté gauche où nous étions tout à l'heure. Ceci correspond à peu près au programme d'un C.E.S. Voici le restaurant universitaire de la faculté de Nanterre, construit en catastrophe, car je crois qu'il fut oublié. Commandé en juin, il y a deux ans, il était ouvert pour le 1^{er} novembre, c'est-à-dire en cinq mois. Voici un exemple de préfabrication pour les C.E.S. Ici il s'agit des techniques Société française de préfabrication, et en l'occurrence il s'agit là du Palais d'enseignement secondaire de Confluence Seine-Maritime. Ossature métallique bien sûr, plancher métallique, plafond métallique, cloison métallique, tout est acier. Voici, face au bassin du Havre, l'immeuble siège du port autonome du Havre, structure métallique, façade en glace émaillée, et aluminium. Le même, mais vu sur sa face longue. Voici quelques vues représentant un chantier qui m'a beaucoup passionné, le chantier de la faculté des Sciences. Chantier que nous avons réalisé pour Messieurs Cassan, Coulon, Seassal et Albert. Et il est certain que la « patte » de Monsieur Albert se ressent dans cette structure de tubes parallèles. Ici, c'est une photo prise depuis le toit de la Sorbonne et on aperçoit à l'extrémité là-bas les bâtiments que nous verrons mieux par la suite. Voici toujours du toit, non je crois que c'est pris de plus près. Voici l'ensemble des bâtiments, voici ici les bâtiments anciens construits par la précédente équipe d'architectes, parallèlement aux quais, et ici l'ensemble des bâtiments. Il s'agira de bâtiments orthogonaux délimitant des cours intérieures, des patios, et à chaque point de rencontre de lignes de bâtiments se situent des tours, construites d'ailleurs en coffrage glissant et en béton armé. Ces tours, qui concentrent toutes les circulations verticales, escaliers, ascenseurs, monte-courrier, etc., réalisent aussi toute la stabilité des bâtiments, et les éléments métalliques situés entre deux tours, ne font que reporter les efforts sur ces tours de béton. Alors voici cette structure, structure métallique portée de 18 mètres libres, réalisée par des poutres gondoles, c'est-à-dire de largeur et de hauteur dégressive en partant du centre vers les bords. C'est-à-dire qu'ici la largeur de la poutre est inférieure à ce qu'elle est là. C'est ce que Monsieur Albert a appelé des poutres gondoles. Ces poutres de dix-huit mètres de portée donnent un grand déambulateur libre, qui est l'étage de circulation des piétons, et au-dessus de ce niveau partent des poteaux qui supportent les planchers traditionnels. Poteaux extérieurs tubulaires à la maille de trois mètres en bas et d'un mètre cinquante au-dessus. Poteau intérieur et structure intérieure en profilé classique. Très intéressants, les châssis vitrés. Les châssis coulissent à l'extérieur de l'allège. Et le gros intérêt est que dès que le châssis coulissant a dégagé de quelques centimètres sa position verticale haute, une circulation d'air se produit depuis le bas jusqu'en haut, air qui d'ailleurs se déplace entre le rideau intérieur et la glace, ce qui permet d'obtenir un rideau intérieur qui ne soit pas un véritable radiateur. Voici les

poteaux bas à la maille de trois mètres, et les poteaux supérieurs à la maille d'un mètre cinquante. Je dois dire que les allèges sont réalisées en marbre de carrare. Voici un aspect du chantier en cours de travaux. On aperçoit ici une des tours d'angle, c'est-à-dire que à l'emplacement que je décris ici va partir perpendiculairement un autre bâtiment. Autre photo, on aperçoit à nouveau ici les poutres gondoles, les contreventements qu'on aperçoit ici sont des contreventements provisoires car nous sommes ici dans une demi-tour. Ce bâtiment-là doit être prolongé de 50% et retrouver sa stabilité avec la tour qui sera ultérieurement ici. Et en attendant, bien sûr, que cette tour assure son rôle, il a fallu contreventer ce pignon à titre provisoire. Une photo assez amusante prise à partir d'un des décombres des anciens bâtiments des marchands de vin. Une calculatrice extrêmement puissante, qui je pense doit être la calculatrice la plus puissante en service actuellement en France a été installée à l'intérieur d'un bâtiment circulaire recouvert de cuivre, et au travers duquel on aperçoit les façades des bâtiments. Cette calculatrice a été installée dans une des cours carrées dont je vous parlais tout à l'heure. Autre bâtiment extrêmement intéressant, et où l'architecte et l'ingénieur ont eu à cogiter très longuement pour trouver les formes agréables, il s'agit du siège de l'établissement de l'aménagement de la Défense, qui est construit entre la place de la Boule et le rond-point des Bergères. Il s'agit d'une structure métallique bien sûr, de murs-rideaux, enfin d'une partie basse en béton brut de coffrage, de bardages en glace émaillée et de montants et d'habillage en acier inoxydable. Ici des trous circulaires pour une alimentation exceptionnelle et complémentaire en cas d'incident dans le circuit de conditionnement d'air, et des pare-soleil, ici nous sommes sur la face sud, de façon à protéger l'intérieur de l'insolation. Voici une vue plus rapprochée de cette façade, qui ne manque certainement pas de caractère. C'est cette même façade sud. Ceci est la façade nord qui évidemment n'avait pas besoin de protection, mais qui protège de toute façon ses orifices d'aération complémentaires et volontaires éventuels en complément du conditionnement d'air intérieur. Nous allons dire quelques mots, si vous voulez bien de la Tour Nobel, construite au rond-point de la Défense. Voici tout d'abord la maquette, telle que nous l'avions sous les yeux lorsque la commande nous fut passée le 3 mai 1965. Alors il s'agit d'une structure mixte : un noyau central en béton armé. Je vous rappelle que la commande nous fût confiée le 3 mai 1965, l'installation de chantier eut lieu courant mai et juin, et le 1er juillet le coffrage glissant partait du niveau zéro. Le 14 août, c'est-à-dire quarante-deux jours après, le béton était arrivé à son niveau supérieur, à cent-un mètres de hauteur, à trente et un étages. Il était monté en même temps d'ailleurs que deux grues télescopées au fur et à mesure. Dans ce noyau central se trouvent les trous dans lesquels ultérieurement la structure métallique

viendra se faire sceller, et de même que des portes donnant communication aux travées d'ascenseurs qui se trouvent à l'intérieur. Ce noyau central, bien sûr, concentre toutes les circulations verticales, circulation nécessitant la sécurité, les escaliers, les ascenseurs, les monte-charge, de même que les sanitaires. Une structure métallique vient entourer le tout, qui réalise le plancher réel. Chaque étage correspond à peu près à mille mètres carrés. Cette ossature métallique, son montage a réellement commencé le 1^{er} septembre, et le 7 décembre 1965, c'est-à-dire sept mois après la commande, le dernier morceau d'acier se trouvait en haut. Le montage a donc été réalisé à la vitesse moyenne de neuf étages par mois. À la partie haute, le record a été atteint le dernier mois entre le 15 octobre et le 15 novembre, quinze étages ont été montés. C'est-à-dire qu'un étage était monté tous les deux jours calendaires. Vous pouvez remarquer d'ailleurs le très faible encombrement des poteaux métalliques, qui filent sur 100m, et qui est à comparer avec l'encombrement de poteaux béton d'une tour de conception différente que l'on peut apercevoir plus près de la Défense d'ailleurs. Le plancher est métallique et le plancher est à gaines, c'est-à-dire qu'il possède des systèmes internes qui sous le béton, permettent plus tard de retrouver les fils électriques et téléphoniques là où on le souhaite. C'est-à-dire qu'à 50 cm près, là où un bureau quelconque sera implanté, il sera possible de perforer, avec un outil livré avec le bâtiment, il sera possible de perforer le revêtement de sol, les 5 cm de béton, et la tôle supérieure pour venir retrouver une gaine à l'intérieur de laquelle il sera facile de passer une aiguille pour retrouver le gainage général de téléphone ou d'électricité. Voici le début du montage, avec la structure aimantée avec deux grues situées à la partie supérieure. Il faut dire que le grutier qui est en haut ne voit pas les pièces qui sont en bas, et il est commandé par radio par un autre grutier — parce qu'on s'est aperçus qu'il fallait absolument un grutier pour commander la manœuvre depuis le bas. Ici un ascenseur qui commence à monter aux tours pour permettre l'arrivée du personnel. Nous devons dire qu'en ce qui concerne la structure métallique, les 1300 tonnes de cette structure situées entre zéro et cent-un mètre d'altitude n'ont donné lieu à aucun accident du travail. Voici la tour qui s'habille, le métal commence à monter pas mal, vous apercevez ici des protections qui sont mises à certains niveaux, là où des gens doivent encore sans doute travailler à l'extérieur. Voici les ascenseurs extérieurs, les lifts qui suivent la structure. Voici une photo de cette même tour en cours de montage prise depuis le sommet de l'immeuble Esso. Et simplement quelques petites vues assez amusantes prises avec le petit temple d'amour situé sur l'île au milieu de la Seine en premier plan. Ici le bardage, les remplissages en aluminium et néoprène, sont en train de s'installer. La tour telle qu'on pouvait la voir au printemps de l'année dernière. Un premier plan

un peu difficile à prendre. C'est toujours pris à partir du temple d'amour, situé dans l'île. Comparaison entre la graisse reconstituée et la structure du XX^e siècle. Si vous le permettez nous allons abandonner le domaine du bâtiment pour entrer dans celui des ouvrages d'art. Lorsque l'on parle de prospective, je crois qu'il n'est pas mauvais non plus de regarder un peu en arrière, et d'avoir quelques paroles d'émotions pour le grand Eiffel qui, il y a soixante ans, construisait des choses aussi belles que celles-là. Il semble bien sûr qu'aujourd'hui on ferait peut-être un petit peu différemment, mais je ne sais pas si l'on ferait beaucoup plus beau. Je voulais dire que la photo que vous venez de voir bien sûr est une des deux ou trois qui ne font pas partie des références de la Compagnie Française d'entreprise. Voici ici un ouvrage que nous avons réalisé au Brésil. Il s'agit d'une portée d'un arc à trois articulations, et d'une portée de cent-quatre-vingt-dix mètres entre les points d'appui. La caractéristique principale est qu'il n'était pas possible de livrer les ouvrages rives droites et rives gauche à partir du même port, car aucune route ne réunissait les deux côtés de cette rivière, le rio Alfonso, c'est dire que les éléments rive droite et rive gauche ont été débarqués dans des ports différents et distants de huit-cents kilomètres, et amenés par la route. Et ensuite ce montage a eu lieu et s'est très bien passé. Voici un pont fort connu à Paris, le Pont de Sèvres, qui est un des premiers ponts en France qui ait donné lieu à l'utilisation de l'acier à haute limite élastique. Jusqu'à présent en France, quelques essais avaient été faits mais devant les accidents survenus sur les ponts français et sur des ponts étrangers, l'utilisation des aciers à haute limite élastique était proscrite pour les ouvrages soudés. Et nous avons pensé que ce ne pouvait être qu'une mesure transitoire, et qu'à la condition de bien étudier les problèmes de soudabilité, il devait être possible et même indispensable d'en retrouver l'emploi. C'est ainsi qu'en liaison avec la sidérurgie, nous avons pu mettre au point un acier à 36 kilos de limite élastique, travaillant à 27 kilos par millimètres carrés à la traction, et acier dont on a pu définir des conditions de soudabilité telles pour que des ouvrages tels que celui-ci aient pu être réalisés. C'est un ouvrage entièrement soudé, y compris sur chantier, c'est-à-dire qu'on aperçoit aucun boulon ni aucun rivet, boulons ordinaires ou haute résistance, et je dois dire qu'il n'y a guère qu'en France qu'il ait été possible de réaliser des ouvrages entièrement soudés. Nos amis d'outre-Rhin proscrivent encore la soudure sur chantier et imposent le boulonnage à haute résistance. Voici la construction en usine d'une des poutres de ce pont de Sèvres. Il s'agit d'un élément de 80 m de long de la travée centrale, et pesant d'ailleurs 80 tonnes. C'est une poutre à une tonne au mètre. Cet élément poutre, avec trois de ses congénères, représentant un chargement de 320 tonnes, arrivent par flottaison. Et arrivées près du lieu de montage, deux digues flottantes prennent la poutre et viennent la mettre en place. Voici

la mise en place de la première poutre. En fait ici on aperçoit quatre digues car la première poutre n'est pas très stable seule, elle ne le sera que lorsque que, couplée à la seconde, elle constituera un caisson, et il faut laisser deux piquettes en attente pour assurer la stabilité de la membrure supérieure. Voici un pont, il est plus petit que l'autre. On l'a appelé le pont de cristal, il réunit deux magasins élégants de Paris. Mais je crois qu'il a fallu soit en métal pour pouvoir attraper le cristal. C'est un ouvrage assez caractéristique des différentes techniques, il s'agit du pont de Angicourt sur la Seine près de Nanterre. C'est un ouvrage de 100 m de portée, et qui remplaçait un vieil ouvrage détruit pendant la guerre et sur lequel on avait bricolé une petite travée suspendue. Cet ouvrage ne pouvait qu'être lancé, car il n'était pas question de construire des supports en rivière. Pour cent mètres il eut fallu construire un avant bec extrêmement important, d'où l'idée pour nous de réaliser un camarteau flottant, et d'emmener cette extrémité du pont en flottaison. Mais la dimension que devait avoir ce flotteur venait nous gêner avec la pile de l'ancien pont. C'est dire que sur 40 m ce pont était lancé droit, puis on l'a déporté de 20 m par ici de façon à ce que ce flotteur central échappe la pile qui est ici, puis on est partis très en biais, on faisait un angle d'à peu près 20 degrés, puis on a ramené ce flotteur en ligne droite et la fin du lancement s'est passée normalement. Il y avait là 400 tonnes en l'air. Voici un autre petit pont mis en place à la Folie à Nanterre pour la SNCF, il s'agit d'une dalle orthotrope mise chaque élément étant mis en place complètement terminé sur toute sa longueur. La mise en place ayant eu lieu grâce aux grues SNCF en deux nuits. Et sans pratiquement gêner la circulation sur la voie ferrée. Voici un ouvrage assez élégant, dont nous sommes assez fiers car il s'agit d'un pont allemand. Il s'agit du pont de Kehl, le pont de l'Europe qui réunit Strasbourg à Kehl, mais qui est un pont allemand, aux termes des accords franco-allemands, il était financé par les Allemands et traité par les [?] de Fribourg. Et nous avons eu la chance, en association avec un collègue sarrois, de traiter cet ouvrage, qui est un très bel ouvrage de deux fois 126 m de portée, 252 m en tout, deux portées égales, un pont balance révisé par deux caissons orthotropes. Deux caissons réunis par une dalle orthotrope, trottoir également orthotopique. Et la moitié du pont a été fabriquée dans l'usine de Rouen, et livrée par voie d'eau sur les canaux. Voici un pont qui me paraît fort bien s'adapter dans le paysage. Il s'agit du pont de l'arche sur l'Eure et sur la Seine. C'est un pont en acier soudé, mais que nous avons présenté en variante sur un projet de l'administration. Et je pense que sa forme et ses teintes s'harmonisent vraiment très bien dans ce paysage très joli de la basse Normandie. Et ce même pont avait une caractéristique désastreuse il était biais à 33 degrés, ce qui est une chose qu'un ingénieur n'aime pas beaucoup en général. Je dois dire que les principaux soucis techniques que nous avons eus

sur cet ouvrage sont la couleur et la forme du garde-corps de l'escalier hélicoïdal qui doit permettre l'accès à l'île. Les autres problèmes techniques furent simples à résoudre. Voici un fait le vrai pont laboratoire pour l'acier 52 dont je vous parlais tout à l'heure, il s'agit du pont des Vignettes, un petit pont sur la Risle, que l'administration nous a laissé prévoir avec cet acier nouveau qui était encore proscrit comme un pont laboratoire. Ce pont était petit, il faisait 100m de long en tout, une portée de 42m au centre, et nous avons pu sur lui faire beaucoup d'expérience en toute sécurité bien sûr, et en prenant beaucoup de précaution. Mais c'est le père, en tout cas c'est le premier de la série des ponts français en acier 52 soudé. Voici un pont qui est le pont de Chatou, qui vient d'être terminé, réalisé en acier, il est réalisé selon une variante présentée par ma compagnie. La caractéristique essentielle est que, au milieu de ce pont, sur l'île, se situent deux travées d'accès de 60m de longueur, 60m de portée, et qui viennent s'appuyer en plein milieu de la travée centrale. Alors que dans le projet d'administration il y avait ici quatre piles. Nous les avons supprimées. Et du fait de la présence d'une île peu large, au centre, la grande poutre continue que nous avons projetée était de dimensions non rationnelles. La travée centrale était trop faible pour obtenir une bonne rentabilité de la poutre continue. Le fait d'avoir chargé cette poutre, artificiellement, par ces travées d'accès nous a artificiellement augmenté la portée centrale et a ainsi amené ce pont beaucoup plus près de l'optimum qu'il ne s'y trouvait précédemment. Voilà la maquette qui en a été rendue. Je n'ai pas de photos d'ensemble en couleur aussi jolie à vous présenter mais je pense que pour les gens qui l'ont vue doivent pouvoir reconnaître assez facilement la maquette ; Alors ce pont était construit en acier 52 bien sûr selon les mêmes techniques que celles précédemment utilisées, c'est-à-dire de très grands éléments fabriqués en usines, amené par flottaison, mis en place par grande digue et soudé sur chantier. Voici des éléments mis en place à la digue, et vous apercevez ici les repos préparés pour que cette poutre appuie sur l'autre, le joint oblique et les hommes sont prêts là à réaliser l'accostage préalable à la soudure. L'accostage est très proche, il s'agit là de la première poutre de la travée rive gauche. La poutre manutentionnée ici pèse 90 tonnes. Voici le pont du Pecq, réalisé selon les mêmes techniques. Il s'agit ici du pont de Richemont sur la Moselle qui livre passage à l'autoroute Metz-Thionville. Ici, le pont de la Madeleine, à Nantes, qui fait partie de la deuxième ligne de pont inaugurés cet été par le Ministre de l'Équipement, et qui prolonge le pont de Pirmil lui également en métal, et qui je crois ne choque pas trop dans le paysage Nantais. Voici ici l'un des deux ponts levants de la Rance. Il s'agit d'un pont à dalle orthotropes, et à commande hydraulique. Il est établi au-dessus de l'écluse de passage des bateaux. Voici d'ailleurs ces deux ponts, côte à côte, qui sont ici en position d'essai. Les méca-

nismes sont de ce côté, ce sont ces éléments-là qui se lèvent. Vous avez au premier plan une vue des portes d'écluse à secteur, réalisées à la Rance, et qui ont la possibilité du fait de leur forme, de s'ouvrir avec une dénivellation d'eau entre l'intérieur et l'extérieur relativement importante, de 5m. Voici une réalisation de nos collègues compagnie de travaux métallique, il s'agit du pont levant du Martrou. Cette travée qui est destinée à être une travée levante, c'est ce pont du Martrou qui remplace l'espèce de pont transbordeur traversant la Charente. Cet ouvrage a été construit sur berges, lancé sur ces deux chaland, puis tiré et guidé par ces remorqueurs, il arrive jusqu'à l'implantation du pont. Voici les travées qui ont été béton préalablement construites. Ces deux chalands vont venir s'intercaler, la travée va être mise là. Prise par les systèmes de relevage, et la travée sera en place et pourra ainsi assurer son service. Ce n'est pas une propagande pour l'élevage français, il s'agit de pont standard d'autoroute construit en relative série et il s'agit ici d'un pont construit sur l'autoroute de Normandie entre Nantes et Vieux-Rouen. La caractéristique des ponts que nous avons mis au point est de ne pas comporter de puits central. Je vous demande de vous représenter la future autoroute qui passera ici, ici le talus et la route qui sera là, de chaque côté, habituellement nous trouvons ici un appui qui vient s'établir entre les voies de circulations. L'intérêt du métal, du fait de sa minceur relative, par rapport aux solutions concurrentes, en particulier le béton précontraint, a été de pouvoir supprimer cet appui central. Voici le même ouvrage qui est entre l'autoroute et la route destinée à le franchir. On ne pourra pas dire que ce chantier était en retard... Ce pont est à l'envers, l'image est à l'envers mais non ça ne fait rien j'en suis le responsable... Il s'agit d'un ouvrage actuellement en réalisation pour le franchissement par le périphérique des voies de Masséna, c'est-à-dire des voies de la gare de Lyon, et il s'agit pour la première fois en France d'un pont à haubans. Enfin pas tout à fait pour la première fois car le pont à haubans est né en France et le président Caco qui a réalisé le premier pont à haubans sur le canal parallèle au Rhône mais ce sont nos amis d'outre-Rhin qui ont considérablement développé ce système avec d'ailleurs beaucoup d'art et beaucoup de grande techniques. Un autre petit ouvrage a été construit à Saint Florent sur la Loire, et c'est le premier ouvrage relativement important construit à Paris. Il s'agit d'un pont avec un pylône unique au centre : les éléments travaillant en torsion autour de ce pylône, et il s'agit de haubans non-concourant, mais non parallèles. Ce pont est en construction et je pense que dans, vers la fin de cette année, un beau chantier de montage sera à visiter. Je voudrais vous dire un mot d'un mode de transport qui me tient beaucoup à cœur : il s'agit du métro aérien suspendu. Celui qui aurait dû être construit à Créteil, et qui le sera peut-être à Livry-Gargan. Il s'agit d'une cabine assez ordinaire, suspendue à un train pratiquement du métro de Paris,

un train sur pneus comprenant un système de roue à axe horizontal, c'est-à-dire pour le supportage, assisté d'un système de roue à axe verticaux destiné au guidage horizontal. La poutre, le rail se comporte un peu comme un rail de tringle à rideau qui reçoit ces roues porteuses et ces roues guides. Voici la cabine à son garage. Il s'agit là d'une ligne expérimentale qui a été réalisée à Châteauneuf-sur-Loire, de 1 km 600 de long, et qui permettait tout de même d'atteindre et de dépasser des vitesses de 100 km à l'heure. Voici ici un escalier de secours en cas de panne, en cours de parcours. L'escalier se détache du plancher qui permet aux passagers de retrouver le sol. [...] À noter bien sûr que les superstructures de supportage peuvent être d'un type quelconque, mais je pense que c'est une architecture qu'en toute logique la prospective devrait s'habituer à regarder car c'est certainement un mode de transport intéressant pour l'avenir. Je vais vous dire quelques mots si vous le permettez d'un très grand projet que nous avons réalisé et qui nous a littéralement passionné. Il s'agit du radiotélescope de Nançay, qui se trouve être le plus important du monde. Vous connaissez le principe de la radioastronomie : il y a des sources très très loin là-haut, il s'agit de les capter et de les réunir dans un foyer où l'on puisse les analyser. Alors les Anglais ont réalisé un grand équatorial [...] grande surface de 70 mètres de diamètre s'orientant autour d'un axe radial à la terre, et ayant une autre rotation autour d'un axe perpendiculaire au premier. C'est un ensemble fort onéreux, et dont la précision laisse d'ailleurs beaucoup à désirer. Les Français ont eu l'idée, puisque la terre tourne, et que finalement en radioastronomie, là où l'on parle de milliard d'années, on n'est pas tellement pressé, ils ont eu l'idée de concevoir un miroir qui à l'origine était méridien. C'est à dire que ce miroir mobile est orienté est-ouest autour d'un axe est-ouest situé à 21m du sol. Ainsi, tous les jours, il suffit d'attendre que la cible que l'on veut prendre, ou l'émission que l'on veut recevoir, se présente devant vous. Alors donc on oriente ce miroir est-ouest en fonction de la hauteur de la source, la source émet, réfléchit là-dessus, arrive en face sur un grand miroir focalisateur qui à l'origine était un paraboloïde, je dis à l'origine car étant un paraboloïde nous nous trouvions strictement devant le cas d'un méridien. C'est-à-dire que l'appareil ne pouvait faire pratiquement que de l'instantané, et ne prendre un relèvement, ne prendre une source que lorsqu'elle était dans le plan de symétrie de l'appareil. A condition de réaliser ici une sphère et non plus un paraboloïde, et dans la limite où l'on peut confondre la mesure en arc et la tangente d'un angle, on s'est aperçu que on n'avait pas une distorsion trop importante au foyer alors que la source pouvait se trouver une heure avant ou une heure après le plan méridien. Et ceci a considérablement augmenté l'intérêt de cet engin. D'abord on peut poser pendant deux heures, il suffit de déplacer le récepteur sur la ligne focale, ou du moins l'interception de la zone

focale avec le plan du sol. Et d'autre part on peut réaliser des poursuites. Et c'est donc cet engin assez exceptionnel que je vais vous décrire. Le miroir fixe tout d'abord, si vous voulez, il s'agit d'une vaste portion de sphère de 560m de rayon, cette portion de sphère fait 300m de long et 35m de hauteur. Elle a été construite au sol par tranches de 20m et levée d'un seul morceau. L'élément que l'on lève ici représente 70 tonnes. Voici un certain nombre d'éléments tel que représentés précédemment, mis en place. Et sur ceci commence à s'intégrer la surface réfléchissante. Car il s'agit de radioastronomie, c'est-à-dire d'ondes dissymétriques. Or, une loi générale que vous devez connaître stipule que pour qu'une surface se conduise avec un rayon comme les lois de l'optique nous ont appris, il faut et il suffit que les défauts, les aberrations de cette surface soient de l'ordre de grandeur du dixième de la longueur d'onde. Comme il s'agit ici de longueur d'onde de l'ordre de 20cm, actuellement d'ailleurs cet engin est utilisé sur 10cm, il faut et il suffit que les défauts de la surface soient de dimension inférieure à 10mm. Et un grillage propre à la maille de 10mm représente parfaitement l'objet puisque ces défauts qui sont les parties où il n'y a pas de fil ou de trou, et de l'ordre de grandeur du dixième de la longueur d'onde. C'est donc un grillage d'une maille de l'ordre de 10mm qui a été utilisé ici avec des fils de $12/10^e$ et les trous donc, la perméabilité n'est pas obtenue par les trous pour des longueurs d'ondes de l'ordre de 10 fois la maille. Par contre il a fallu que les fils eux se trouvent assez strictement sur la bonne position, et ceci fut un problème très difficile que d'obtenir le réglage sur cette portion de sphère. Nous avons obtenu un réglage qui fut contrôlé électroniquement, de telle sorte qu'aucun point de cette surface ne se trouve à plus de 2mm du point théorique qu'il devrait occuper sur la sphère théorique. Voici une vue plus rapprochée de cette structure de miroirs fixes. Voici les miroirs fixes vus de l'arrière. On aperçoit sur l'autre face les câbles qui nous ont servi de pannes car il nous fallait lutter contre la surface et contre la prise au vent. Voici vu du miroir mobile l'ensemble du miroir fixe. Alors je vous rappelle, trois cents mètres de longueur, 35m de hauteur de rayon 560m. Voici une photo qui accuse beaucoup mieux la courbure du miroir fixe que l'on apercevait mal sur les autres photos. Voici alors en ce qui concerne le miroir mobile, ce sont des morceaux de 20m de large, de 40m de hauteur, articulés à 21m du sol qui sont à mettre en place. Chaque miroir est monté à l'envers au sol, alors que les pylônes ont été préalablement montés, ils sont montés à l'envers et basculés pour venir occuper la place qui leur est dévolue. Voici ici la couronne sur laquelle des chaînes ont été implantées, qui réalise pour nous l'engrenage idéal sur lequel attaqueront les moteurs pour obtenir les rotations. Ceci est implanté en soleil. Voici ici le premier miroir mobile qui ait été construit, avec une tour construite par l'IGN, pour une tentative de réglage

par photogrammétrie. Et je dois dire qu'entre la précision de la cartographie et les précisions de la radioastronomie, il y a un monde que nos amis de l'IGN ont pu franchir, et il nous a fallu trouver d'autres méthodes, avec certains appareils d'ailleurs forts précis de l'IGN, mais pas la photogrammétrie, pour pouvoir vérifier nos surfaces. Voici une surface de grillage prise en alignement, et un certain nombre de petites astuces que je pense que le temps de cette conférence ne nous permet pas de développer car un certain nombre d'astuces ont dû être trouvées pour compenser en particulier les écarts de température. Voici une succession de miroirs. Donc un presque à la verticale, et celui-ci pratiquement à l'horizontale. Voici l'ensemble des dix miroirs, car l'ensemble des miroirs mobiles représente une surface de 200 mètres de longueur par 40 mètres de largeurs, 8 000 m². Sur cette surface aussi, nous avons obtenu la précision de plus ou moins 2 mm par rapport à la surface théorique en toute position du plan. Nous allons passer si vous le permettez bien aux ponts suspendus. Voici des vues qui ont quelques mois, de la construction du pont de Bordeaux. C'est une petite et modeste réplique de Tancarville, qui en bien des points d'ailleurs n'est pas...marque un certain recul de technique. C'est dire que les portées envisagées aussi ne nous ont pas amenés à utiliser les mêmes techniques que Tancarville. Vous apercevez ici par exemple que les poutres s'arrêtent au droit des pylônes, alors qu'à Tancarville nous avons 175, 608, 175 m de poutres continues. Vous verrez que, ici, la poutre passe sous le câble, alors que Tancarville il y avait un encastrement, un nœud central entre le câble et la poutre. Un certain nombre de différence fort essentielles. Voici le pont de Bordeaux donc, en cours de montage. Ceci c'est l'autre, le pont de Tancarville. Alors je vous rappelle les portées : 175, 608 et 175 m, un pont dissymétrique, des montants plus forts sur la rive gauche que sur la rive droite. Ceci est un petit frère de Tancarville ou plutôt du pont de Bordeaux, c'est le pont de la Roche Bernard en Ille et Vilaine. Voici le pont de Tancarville avant qu'il ne soit construit, nous sommes ici rive gauche, les pylônes sont en train de monter, je vous rappelle qu'ils auront 120 m de hauteur, on aperçoit déjà ici le massif d'ancrage rive gauche, et le viaduc d'accès en béton précontraint réalisé en travées de 50 m. Voici une photo du pont de Tancarville : c'est un platelage métallique sur lequel un béton de roulement a été établi. Vous apercevez ici qu'un certain nombre de tôles n'ont pas été mises en place. C'est tout simplement pour modifier le régime de la torsion des vents. En effet, un pont suspendu se comporte dans le vent comme une aile d'avion, et il détermine sur les courants d'airs des tourbillons alternés à l'extrémité, tourbillons de Ben Akermann, et qui détermine en fonction de leur fréquence un mouvement de torsion de l'ensemble. Et ici non réalisé une aile à fente pratiquement, pour modifier la fréquence générale de l'ouvrage, étant donné que le

pont n'est pas bétonné et il n'a pas trouvé sa rigidité définitive. On aperçoit ici, vu du pont supérieur, le contreventement inférieur qui donnait à l'ensemble une rigidité à la torsion justement qui lui permettait en zone finale d'être extrêmement loin des risques de résonance en particulier des phénomènes de torsion compliqués bien sûr de résonances de flexion. Voici le massif d'ancre rive gauche. C'est ce grand ensemble de béton, articulé ici, et c'est le poids de tout cet ensemble de béton arc bouté ici qui prend la réaction du câble qui vient s'accrocher ici. Voici une vue du tablier pendant la construction. Travée centrale. Le pont avec ses oublis volontaires. Photo inhabituelle. Le pont vu de dessous. Et le pont vu de l'aval. Si vous permettez je voudrais aborder un autre grand secteur d'activité de la construction métallique, qui n'est pas moins passionnant que les précédents. Il s'agit des éléments de forage en mer. Voici ici une maquette représentant la plateforme de forage de [?]. Vous savez que les surfaces propices au pétrole immergées sont beaucoup plus importantes que des surfaces propices au pétrole dans les zones émergées. D'où le grand intérêt manifesté par toutes les sociétés pétrolières du monde, pour prospector les zones maritimes en particulier celles du plateau continental qui pratiquement sont celles qui vont du rivage jusqu'à des profondeurs de 200 m. Pour l'instant nous allons envisager la prospection dans des fonds inférieurs à 50 m de profondeur. Il s'agit d'aller faire des forages, donc de disposer d'un derrick, des tubes, de paquebots, de treuils, d'unités de segmentation, enfin tout ce qu'on peut trouver autour d'un puits de forage par exemple saharien. D'autre part il faut pouvoir changer de place, car il s'agit de faire de la prospection, et non pas de l'exploitation, et il faut explorer différentes structures à l'intérieur d'un permis. D'où mobilité nécessaire. Mobilité d'un côté, grande place d'autre part, et relative stabilité pendant les opérations de forage, ont conduit à cette conception de barges auto-élévatrices. Il s'agit essentiellement d'une grande plateforme qui est ici un hexagone pratiquement de 70 m de double apothème, c'est un caisson de 7 m de hauteur à l'intérieur duquel vont se trouver tous les mécanismes nécessaires. Ici 7 000 chevaux, l'unité de distillation de l'eau de mer, les bacs à boues, bacs de sédimentation, à la partir supérieur, un élément vie ou 50 personnes doivent pouvoir vivre, dormir, et manger. Ensuite trois pieds qui dans le cas de Neptune font 76 m de longueur, et des dispositifs mécaniques de commande qui permettent d'en modifier la position par rapport à la barge. Je passe au-dessus sur le Derrick, et les installations de pétrole, ainsi que sur la plateforme d'hélicoptère. Quel est le principe ? Cette barge ici est flottante, elle se déplace donc en flottaison tout pied dehors. Lorsqu'elle arrive aux endroits où l'on veut forer, elle descend les pieds lorsque les pieds touchent le fond, on continue à actionner les mécanismes. Les pieds s'enfoncent. Lorsque la résistance du sol est suffi-

sante, c'est la plateforme qui s'élève au-dessus de l'eau. On l'élève d'une côte suffisante correspondante à la marée et aux vagues les plus importantes, et on se fixe dans cette position. Et ainsi on obtient, on est en position sûre et tranquille, et l'on peut forer. Bien entendu on contrôle constamment l'horizontalité car des affouillements se produisent, des modifications d'assise aussi, et il faut constamment redonner un petit coup de mécanisme pour retrouver l'horizontalité. Alors voici le départ d'une de ces barges que nous avons construites à Rouen. L'ensemble des tôles est ondulé pour des problèmes de stabilité, et voici les tôles de fonds, alignées, sur un terreplein proche de notre usine à Rouen. Voici des cloisons qui commencent à s'élever. On aperçoit ici l'extrémité inférieure d'un des pieds, en voici une autre. Ce sont des pieds qui vont traverser de part en part cette plateforme. On aperçoit les grands caissons, les grandes sections qui vont former autant de compartiments étanches : voici par exemple celui dans lequel se trouveront les moteurs. Le pont supérieur a été installé, on aperçoit le début des structures supérieures des pieds, les bases des pieds apparaissent bien. Voici ici le château, l'habitation à l'intérieur duquel les 50 personnes devront vivre, et l'on aperçoit ici l'un des 9 mécanismes. Il y en a 3 par pieds. Chaque pied étant attaqué par 3 crémaillères. Alors maintenant cet engin comme vous l'avez vu nous l'avons construit à terre, et sa destination finale étant la mer, il s'agit de la déplacer de l'élément solide vers l'élément liquide. Alors il a été utilisé pour ce faire une méthode que nous appellerons pharaonesque, c'est-à-dire que cet engin a été levé sur ces pieds, puisque c'est fait pour ceci, d'à peu près 8 mètres. Et on est venu pousser en dessous un tas de 1000 mètres cubes de sable, tas qui se trouvait vers la partie arrière de la barge. Puis on a fait marcher le mécanisme en sens inverse. La barge s'est couchée sur l'avant, est venue repoter, poser sur le tas de sable, et ce faisant elle l'a fait glisser. Et l'ensemble de l'opération, glissement sur le tas de sable et petite opération géométrique consistant à remplacer une hypoténuse par un côté d'un triangle rectangle, donne un avancement de l'ordre d'un mètre. Alors que fait-on après ? On relève l'ensemble, et on vient pousser avec des bulldozers le sable d'un mètre, et quand on l'a fait 100 fois et qu'on a un peu de chance, l'ensemble se trouve à l'eau. Je dois dire que nous avons construit ces deux barges sous licence américaine, et que le constructeur américain qui n'est pas un grand calculateur n'aurait pas voulu que nous nous y prenions d'une autre manière tant il considère que cette méthode de mise à l'eau constitue tout à la fois le test de l'exactitude de ces calculs et aussi le test de la bonne exécution de l'entrepreneur. C'est dire que lorsque la barge arrive à l'eau et qu'elle flotte, on dit qu'elle est bonne. Il faut admettre d'ailleurs qu'un exemple d'une barge en Italie a prouvé qu'il n'avait pas tout à fait tort, car cette barge n'est pas arrivée à l'eau en bonne état. En ce qui concerne celle-ci

elle y très bien allée. Voici l'ensemble soulevé, voilà un pied qui est très près de l'avant, et toujours nos petits bulldozers, nos petites abeilles viennent pousser le sable vers l'intérieur pour faire déplacer le centre de gravité du tas de la même distance que celle qui était opérée par l'ensemble de l'engin. La voilà qui avance, le pied avant est déjà dans l'eau. Alors quelque fois ç prend des inclinaisons importantes, ça va jusqu'à 18 degrés. Alors là il faut dire que la barge à ce moment-là pèse 4 000 ou 4 500 tonnes. Voici une vue des crémaillères. Il s'agit de tôle de 150 mm et vous voyez une soudure qui est en train de se préparer, ceci pour vous donner une idée des puissances. Et voilà notre barge qui pratiquement est à l'eau. La voici comme nous l'avons livrée à Rouen il nous fallait passer sous Tancarville et 76 m de hauteur de pieds c'est supérieur aux tirants d'air plus tirants d'eau sur Tancarville, nous sommes partis donc avec 40 m de pieds, nous nous sommes installés au large de Havre pour compléter l'équipement des pieds, livrés en trois tronçons triangulaires, et par éléments de dix mètres pour arriver à la hauteur des 76 m, puis l'engin a été livré à sa destination et est parti forer en mer du Nord où il a d'ailleurs fait un certain nombre de découvertes : il a en particulier trouvé deux gisements de gaz. C'est cette plateforme dont la presse et dont la radio nous avait annoncé il y a trois semaines qu'elle avait des difficultés. Il faut vous dire que la Mer du Nord est donnée dans toutes les tables pour n'avoir pas de vagues supérieures à 10 mètres. Or il est beaucoup plus facile d'observer la hauteur des vagues avec un tel engin car il est fixe, et on peut facilement à l'aide d'un flotteur déterminer la hauteur de vague, que à partir de tout autre moyen utilisé jusqu'à présent, et dans la nuit où ces gens-là ont lancé un SOS, les vagues ont atteint 14 mètres, 40% de plus qu'indiqués. Je veux dire qu'elle s'est très bien comportée et qu'il n'y a eu absolument aucune avarie, et que personne n'a été évacué. Alors lorsque l'on veut dépasser les hauteurs précédentes, ou avec des mers encore plus importantes, les pieds verticaux donnent à la base une sustentation un peu insuffisante. Ce qui a amené le constructeur américain à penser à des pieds inclinés. Voici à la même échelle le Hilton de Londres, et la barge Neptune II que nous avons construite pour le compte de la société ESSO. Les pieds ici dont 106 mètres de hauteur. Alors même vue que tout à l'heure. Ça commence toujours de la même façon avec des morceaux de tôle ondulées, des tôles qui font quand même 14 mm d'épaisseur, des sections des éléments verticaux commencent à être mis en place. Et les parties basses des pieds, ici c'est en forme de pêche, et le début de la superstructure des pieds, les mécanismes, ici nous en aurons que deux par pieds, et ces pieds doivent être articulés, car lorsqu'ils vont être inclinés et qu'ils vont toucher le sol et que l'on voudra faire monter la plateforme au-dessus de l'eau, obligatoirement et géométriquement l'angle que fera chacun des pieds

avec la plateforme va varier. Donc c'est une articulation qui doit être réalisée, articulation qui est faite ici. Donc toute la plateforme est suspendue à 6 articulations comme celle-ci, celle-là et une qu'on trouve ici, et il y a trois ensemble comme celui-là tout autour. Alors voici cet ensemble un peu insolite que l'on pouvait voir sur les bords de la Seine sur la terre ferme quelques kilomètres en aval de Rouen. Voici notre plateforme qui commence à avoir pris sa forme, voici ici le slot au-dessus duquel le derrick se situera et à travers lequel le forage aura lieu, voici les trois pieds, les parties basses des pieds, les superstructures commencent à monter, on aperçoit ici le quartier d'habitation, et on aperçoit mal ici les articulations, alors voici la distance qu'il faudra parcourir puisqu'il faut que cet engin de l'art aille dans cette parce, le tas de sable est d'ailleurs préparé car nous allons agir avec elle comme nous avons agi avec la précédente. Et voici l'opération qui continue, le tas de sable, les bulldozers, et le mètre d'avancement à chaque fois. Nous l'apercevons qui avance et on voit que ça ne se passe pas gratuitement, car le pied avant qui sert de pêche finalement entraîne avec lui quelques milles ou quinze cent mètre cube de vase, qu'il nous vaudra d'ailleurs après draguer. Et voilà encore une inclinaison intéressante. Alors il faut dire d'ailleurs qu'en fonction de la position des moteurs, nous n'avons pas pu nous en servir pendant le lancement car les inclinaisons prises étaient trop importantes, et il nous a fallu réaliser le lancement à partir de courant électrique provenant de l'extérieur. On aperçoit ici en haut une petite crémaillère qui donne l'inclinaison au pied, et in extremis on s'est servi un peu de cette crémaillère pour donner comme un coup de pied vers l'extérieur et faire avancer un tout petit peu la plateforme car nous avons besoin d'un petit mètre pour qu'elle puisse arriver à bon port. Comme pour la précédente, nous n'avons pas pu mettre tous les pieds, elle est donc partie pour un grand voyage autour de la Bretagne, avec des éléments de pieds mis sur le pont. Là, elle a eu quelques avaries, elle a rencontré une tempête force 8. [...] Il y avait bien sûr à bord un ingénieur qui avait fonction de capitaine et dont la mission était de ne pas quitter le navire, ou ce qu'on peut appeler le navire. Nous avons eu le feu à bord aussi, par une lame qui a réussi à pénétrer dans un des transformateurs. Enfin tout ceci s'est bien passé et un beau matin cette plateforme est arrivée au large du Verdon, ici nous sommes en fait au large de Mécher qui est sur la rive droit de la Gironde, ou nous avons trouvé une fosse de 25 m, et où nous étions un peu à l'abri des vents pour procéder au montage final. C'est une côte ou la pêche au carrelet se pratique beaucoup, et il était assez amusant de prendre quelques photos du type de celles-ci. Alors voici cette plateforme, très au ras de l'eau, avec les pieds qui viennent d'être prolongés jusqu'à leur hauteur maximale de 75 m. Le seul moyen d'accès à bord c'est cette petite nacelle à l'intérieur de laquelle on n'a pas le droit de se trouver d'ailleurs, il

faut se mettre à l'extérieur et se cramponner dans les filets en nylon, car si on était dedans et si un accident se produisait il serait difficile d'aller s'en dépêtrer dans l'eau. Et je dois dire que quand la plateforme est assez haute, qu'il y a de la mer, qu'il y a du vent, c'est un petit peu angoissant au moins pour la première fois. Voici la plateforme inhabituellement haute, car il nous fallait travailler assez près des extrémités que nous prolongions, alors qu'en temps normal cette plateforme ne doit pas se trouver à plus de 20 ou 30 m au-dessus de l'eau, 20 m de garde pour les vagues, et 10 m pour les marées. Car nous nous trouvons là en golfe de Gascogne où nous savons que la vague millénaire est de 8 mètres, et de 20 m, pardon, à la fréquence de 16 secondes 5, ce qui est une des mers les plus difficiles à propos desquelles nous ayons eu des calculs à faire. Il y a la plateforme ramenée à son niveau bas. On aperçoit très bien la plateforme d'hélicoptère et les trois pieds qui sont ici inclinés. Voici l'engin partant en remorquage pour ces lieux de pêche. Je dois dire d'ailleurs que peu de temps après cette photo une grande tempête est sortie, ne tempête d'ailleurs pas très importante puisque les crues étaient de 6 m, mais la fréquence des vagues était de 12 secondes, ce qui se trouve être vraisemblablement à peu près la fréquence de cet engin, et le tout a été animé d'un mouvement de rotation tel que le déplacement en tête ici était de 40 m... Et ces gens évidemment auraient dû à mon avis descendre un peu de pied dans l'eau ce qui les aurait stabilisé, mais entre une plus grande stabilité et une finesse plus grande pour une plus grand rapidité pour rejoindre plus rapidement l'embouchure de la Gironde, ces gens préféraient la rapidité, et finalement ils ont sans doute eu raison puisqu'il n'y a pas eu d'avarie à l'ensemble et qu'ils ont réussi très rapidement et en forçant l'allure à venir se mettre à l'abri de la Gironde. Voici telle que la plateforme apparait à travers le cockpit d'un hélicoptère qui nous emmène à bord. Je dois dire que ces techniques maintenant correspondent à l'optimum pour des profondeurs de 50 ou 60 m pour aller au-delà on a pratiquement abandonné l'idée de s'appuyer au fond, et nous avons actuellement, je n'ai malheureusement pas de photos à vous montrer, en réalisation une plateforme semi submersible, c'est-à-dire que c'est une plateforme dont la flottaison s'établit aux environ de 100 m lorsqu'on la remorque, et lorsqu'elle se trouve au-dessus de l'endroit du forage, elle s'immerge pour se trouver un tyran d'eau de 22 m. Ayant des extrémités encombrantes et lourdes à 22 m de fond, là où la loi de dégressivité de la houle permet de trouver une certaine stabilité en bas, l'ensemble se comporte dans la plupart des houles relativement bien, et à partir de cet élément, on peut forer. Evidemment, on est moins stable que sur ces éléments là, mais on peut ainsi forer jusque sur des fonds de l'ordre de 200 m. L'engin que nous avons en construction actuellement, et qui est de technique strictement française, aura une structure qui pèsera

6 700 tonnes, c'est-à-dire le poids de la Tour Eiffel, et en position de travail, il déplacera 18 000 tonnes, c'est-à-dire assez sensiblement ce que déplace un gros croiseur de bataille. Et concurremment à ceci nous avons reçu commande d'une maquette à l'échelle 1/2 d'une plateforme pour le forage pour l'exploitation par fonds de 200 m. C'est-à-dire que cette maquette à l'échelle 1/2 conduit tout de même à une plateforme de 100 m de hauteur et que nous irons mettre en place justement au large de Biscarosse à la fin de cette année. Juste un petit mot de la centrale de Chinon, il s'agit de DF1, ici c'est le grand bloc réacteur intérieur et qu'il va falloir enrober dans une sphère. En fait, la sphère est déjà commencée, mais on ne l'aperçoit pas juste quelques tôles ici, la partie basse de la sphère est déjà faite : il reste à la compléter. C'est une sphère de 55 mètres de diamètres, autoportante, sans structure intérieure ni extérieure, elle est faite pour réaliser à une pression intérieure de 2,5 kilo effective, et pour résister à une température de 235 °C, ce qui cause d'ailleurs à l'endroit de la jonction avec le béton, un certain nombre de problème, soit de gradient de température, soit de déformabilité progressive de l'encastrement. Je n'ai pas de photos terminées, mais enfin quoi qu'on puisse en penser ici, la sphère a bien tout englobé et rien ne dépasse. Je crois avoir déjà beaucoup abusé de votre attention, j'ai encore quelques photos industrielles, mais je pense que l'essentiel a été vu. Et je voudrais demander à votre président si peut-être le temps ne serait pas venu d'interrompre là la projection et de demander à l'aimable auditoire et au patient auditoire de poser quelques questions ? C'est 22h25.

Michel Ragon

[inaudible]

Jean Roret

J'en ai encore un certain nombre, j'ai Dunkerque je crois...

Michel Ragon

On a encore 5 minutes.

Jean Roret

D'accord. Alors voici quelques photos représentant l'aciérie de Dunkerque, il s'agissait là de construire une aciérie en grande partie gagnée sur la mer par remblai hydraulique. Nous apercevons ici le bâtiment des laminaires, et je pense d'ailleurs que voici le terrain tel que nous l'avons trouvé à l'arrivée. Vous savez que le sol d'ailleurs après remblaiement, le sol a été chargé d'une charge de sable importante correspondante à peu près à la charge ultérieure des bâtiment de façon à lui faire prendre des déformations qu'il aurait risqué de prendre par la suite, et je crois que la méthode a été bonne puisque nous avons pu observer des déformations fort importantes, de l'ordre du mètre, d'un certain nombre de ces structures. Alors vous savez que Dunkerque a été essentiellement réalisée en tôle d'acier plié, le constructeur enfin le client avait la hantise de la corrosion, il ne voulait pas de rivet, pas de boulons, simplement de la

soudure. L'ensemble a été soudé et peint avec d'innombrables précautions. Les principes étaient des portées de 30 m et des travées de 20 et dans un certain nombre d'endroit comme ici, il a fallu doubler les portées, les travées et obtenir des poutres de roulement qui recevaient des portiques intermédiaires de 40 mètres de portée. Voici une image assez caractéristique avec plusieurs étages de poutres de roulement : l'une pour un pont roulant et l'autre pour un semi-portique venant prendre appui de l'autre coté sur le sol. Vous apercevez ici les portiques « caissonnés », fermés, étanches, à l'intérieur duquel d'ailleurs du gel de silice avait été mis, et obturé par des [?] étanches. Voici les bâtiments aciérie avec des éléments monstrueux et une architecture qui était très nouvelle à l'époque puisque c'est une des premières aciérie construite entièrement en caissons. Vous apercevez en bas là un élément très important, qui va venir en haut coiffer ces pieds droits portiques. Voici ces structures extraordinaires : il s'agit ici d'un poteau pendulaire qui n'amène rien en stabilité transversale, qui reprend simplement les charges verticales de telle sorte d'ailleurs que les ponts roulants puissent être très près les uns des autres de façon à diminuer la zone morte au sol. C'est l'architecture très caractéristique de Dunkerque : ces piédroits en caissons, il s'agit ici du bâtiment de train [...]. Vous apercevez aussi des petites guérites qui étaient préfabriquées et qui venaient coiffer les joints à exécuter sur le chantier, de façon à ce que l'ouvrier soit à l'abri, et d'autre part l'acier aussi soit à l'abri et éventuellement une chaufferette catalytique était installée qui permettait au soudeur d'être à bonne température, et à l'acier aussi d'être à une température propice au soudage. Une vue de l'aciérie. Il s'agissait d'une OLP. Le hall de l'aciérie en cours de finition. Et c'est un ensemble où je pense que 100 000 tonnes d'acier ont dû être mises en œuvre vraisemblablement, je ne connais pas le chiffre exact mais c'est l'ordre de grandeur. Caractéristique : l'ensemble était monté sur rotules de façon à permettre des mouvements de terrains dans tous les sens, rotule organisée de telle sorte qu'il était possible d'ajouter des calages. Jusqu'à une certaine limite de façon à ne pas avoir à retoucher la fondation lorsqu'un affaissement se produisait, et il s'en est produit un certain nombre. Voici un début de montage du hall des laminaires. Et vu le montage ici je pense qu'il s'agit du hall de stripage. Il y avait de tels terrassements et de telles distances à parcourir que l'hélicoptère a été très souvent utilisé pour aller mettre en place des éléments de faibles poids et d'encombrement relativement importants. Ceci c'est un essai de charpente tubulaire réalisé par VALOREC, qui a construit à côté de l'usine d'USINOR une usine à tube et on a cherché à utiliser son matériau. Autre vue de Dunkerque. Il s'agit ici je pense du Quarto. On voit le stripage... Il s'agit d'autre chose ici, il s'agit d'une soufflerie construite en France, et destinée à essayer les moteurs *All impulse* destinés au Concorde. En effet les Anglais se sont réservés la

construction du moteur en liaison avec SNECMA mais les essais ont été confiés au centre d'essai des propulseurs de Saclay, et ceci est la moitié de la soufflerie qui nous a été commandée pour essayer ces réacteurs. Ceci est une petite photo, enfin une petite maquette bien mauvaise d'une réalisation que nous avons en cours en Alsace. Un concours a été lancé par les ponts et chaussées pour remplacer 14 ou 17 écluses sur le canal de la marne au Rhin. Et nous avons proposé cette solution : voici, en bas, le canal bas, voici en haut le canal haut. Nous avons réussi en retaillant le canal haut à les faire venir l'un au-dessus de l'autre. La pente ici réalisée de 41%. Il faut vous dire pourquoi 41% : il y avait 41 mètres de dénivelé, et comme on aime bien le système décimal, on a pensé que le mieux était de mettre 41%. Ici un plan incliné, un grand bac qui descend en face du pied aval. Lorsque ce bac est en face, l'étanchéité s'établit et une porte d'écluse s'ouvre. Le bateau qui en sort, ou un bateau y entre, les portes d'écluse se ferment, l'étanchéité se détache, le bac monte en haut et arrive en haut, opération inverse, et le chaland s'en va. C'est dire que les bateaux pourront remplacer les 17 écluses qui leur demandaient beaucoup de temps par cette simple manœuvre de faire 100m dans un bac : grande économie d'eau d'une part, d'autre part économie de temps, et prototype intéressant pour les futures grandes liaisons maritimes ou fluviale entre la mer du Nord et la Méditerranée. Voici une vue du chantier de génie civile, qui est déjà assez vieille. Ceci est l'implantation future du plan incliné. Le bief amont arrivera en haut, et le bief aval arrivera en bas, arrive d'ailleurs peut être en bas ; puisque ce sont des travaux qui doivent être terminés pratiquement à la fin de cette année. Après nous entrons dans un certain nombre de choses industrielles je pense que les dix minutes que vous m'avez apportées ont été suffisantes...

Michel Ragon

Eh bien je pense que beaucoup auront des questions à vous poser, nous n'allons pas les priver... Nous allons remercier Monsieur Roret tout particulièrement de son très intéressant exposé. *[Applaudissements]* D'autant plus que Monsieur Roret était souffrant je dois le dire et il a bien voulu venir quand même à notre séance ce soir comme il nous avait promis de venir, ce qui nous a été très agréable, et ça aurait été dommage d'être privé justement de cette conférence qui apporte beaucoup dans les conférences de GIAP comme vous l'avez vu, puisque ça nous apporte la présence d'une technologie très poussée. Nous avons vu dans toutes ces images de très belles architectures. Des architectures beaucoup plus belles d'ailleurs que les architectures de logement habituelles. Nous avons vu la beauté des squelettes et même des grues qui étaient à côté... Il est toujours frappant lorsque l'on voit une grue à côté d'un chantier de réalisation de logement, la grue paraît de quelques siècles en avance sur le bâtiment. Ça m'a beaucoup frappé encore dans les images que nous voyons ce soir.

La sveltesse des ponts, des circulations suspendues, la transparence, la mobilité, la spatialité, tous ces mots que nous prononçons si souvent ici auraient pu être prononcés constamment dans la conférence de ce soir et cela est très rassurant en même temps pour le GIAP car il nous démontre que, vraiment, je crois, que les problèmes de nos chercheurs sont au cœur de problèmes de la technologie contemporaine. Avant de vous passer la parole je voudrais vous rappeler les prochaines conférences, je ne sais pas si vous les avez vues en bas à la caisse, il y a eu je pense de distributions d'une circulaire des conférences du 26 janvier prochain jusqu'au 9 mars. Je vous rappellerai seulement les prochaines : celle du jeudi 26 février sera consacrée à la psychiatrie et à l'architecture, elle sera animée par le Professeur Claude Racamier qui nous parlera « Espace vécu espace à vivre, ce sera donc le point de vue du psychiatre dans l'architecture et l'urbanisme contemporain. Et ensuite nous passerons aux arts plastiques, et à l'art plastique cinématique, avec Vasarely le 9 février, il y aura des films et des diapositives. Et maintenant, quelle est la première personne qui veut prendre la parole ? C'est toujours le rôle difficile de la première personne qui veut se jeter à l'eau après ça marche tout seul et nous n'avons plus assez de temps pour finir, alors ne perdons pas de temps, que la première personne qui a quelque chose à demander lève la main ? Peut-être Maymont tu voulais préciser quelque chose, c'est possible hein ?

Paul Maymont

Un point de détail mais je crois qu'il est évident que les réalisations que Monsieur Roret nous a montrées montrent que l'acier, pour tout ce qui est réalisation dans l'espace, je ne parle pas des travaux souterrains, est meilleur que le béton, mais la critique qu'on fait souvent, c'est la sécurité incendie, alors j'aimerais que Monsieur Roret nous en dise quelques mots, nous dise comment il peut se défendre ?

Jean Roret

C'est un très grave sujet, très grand sujet que vous ouvrez là. Je crois que très rapidement on peut dire que d'abord le problème de la sécurité incendie est extrêmement mal digéré, mal vu un peu partout dans le monde mais surtout en France quand nous pensons qu'un immeuble comme la Tour Nobel doit résister deux heures au feu, il doit résister deux heures au feu mais pas n'importe quel feu : un feu normalisé standardisé qui correspond à une courbe température / temps à dérivée première toujours positive. C'est-à-dire que plus le feu dure et plus la température est élevée. Et par exemple, la courbe de température/temps conduit au bout de deux heures la température du foyer à se trouver je crois à 1030 degrés. Et si on regarde quelles sont les quantités de calories qui sont à intégrer pour obtenir ceci on s'aperçoit qu'il faut pratiquement, qu'il faudrait une couche de 6 cm de fioul, repartie sur tous les étages de l'immeuble pour obtenir une combustion entraînant un dégagement de calories suffisant. Nous avons essayé

de rendre plus objective la notion d'incendie en déterminant une charge au feu, c'est-à-dire une quantité de bois équivalente par mètres carrés. Nous prenons une surface quelconque, on fait le métré de tout ce qui peut brûler, et on affecte chaque élément, chaque poids d'éléments, de son pouvoir calorifique. Et on divise le tout par le pouvoir calorifique du bois et par la surface. On arrive à une notion, incomplète m'enfin qui est au moins objective, d'une quantité de bois par mètres carrés. Et on s'aperçoit que quelle que soit la quantité de bois que l'on mette dans une pièce, on ne peut pas obtenir la courbe internationale température/temps qui sert aux essais de nos amis du CSTB. On s'aperçoit que, dans la plupart des immeubles modernes, en ajoutant les quantités de combustibles meubles et immeubles, on arrive au maximum 40 kilos par mètres carrés. Lorsque l'on met 40 kilos de combustible dans une enceinte et qu'on le fait brûler, on obtient un ensemble de famille de courbes qui dépend de l'arrivée du comburant, mais ces familles de courbes en aucune façon n'approchent la courbe internationale ! 40 kilos de bois en général ça s'éteint au bout de 3/4 d'heure parce qu'il n'y a plus de combustible. Alors il y a des combustions plus ou moins lentes, qui peuvent durer une heure, des pointes d'incendie qui peuvent monter à 800 degrés en 10 minutes, mais s'éteindre en 25 minutes, mais en aucune façon on ne peut au bout de deux heures obtenir les températures de ces messieurs. Alors il nous faut vivre avec ce règlement, nous faisons beaucoup d'efforts, et avec l'aide de la CECA d'ailleurs nous allons monter un laboratoire indépendant du feu pour montrer la justesse de nos affirmations, et pour l'instant le mieux que nous ayons à faire c'est de contourner ce règlement et de l'appliquer au mieux. Et nous avons réalisé à la Tour Nobel une protection amiante des poteaux et de certaines poutres. Certains planchers le sont mais ils auraient dû ne pas l'être. Je dois dire d'ailleurs que nous sommes en train de mettre au point une idée forte intéressante qui consiste à avoir des poteaux creux et à avoir de l'eau à l'intérieur. Car il se trouve que l'élévation de température de l'eau absorbe des calories, et ce qui en absorbe encore plus c'est sa vaporisation. Et réaliser des chaudières dans les poteaux pendant les incendies c'est un élément fort intéressant. Nous venons de faire un essai à Marseille qui a été fort intéressant. Pourquoi Marseille ? Parce que nous avons là un immeuble à réaliser pour lequel nous avons proposé cette solution de structure irriguée. Et à sa séance du 6 janvier la commission des IGH, immeubles de grande hauteur, vient de donner un accord de principe à ce système d'irrigation des poteaux. Ce qui est fort important, car pour nous un poteau métallique protégé d'amiante perd beaucoup de ses qualités car on ne le voit plus, il devient informe, il faut à nouveau le recapoter pour lui donner une forme acceptable, alors que l'irrigation d'une structure permet justement de lui conserver sa forme extérieure, forme

qui nous tient tant à cœur et qui je crois tient tant à cœur à l'architecte qui aime un tant soit peu le métal.

Paul Maymont

Que pensez-vous aussi du dernier pont américain de Verrazano, en ce qui concerne son principe de construction ?

Jean Roret

Je dirais que c'est un grand ouvrage. Je dirais que quand on passe dessus on n'a pas peur, et que je crois qu'il eut été certainement facile de construire avec au moins un tiers de métal en moins. Je crois que si j'en disais plus je dirais peut-être des méchancetés sur la technique américaine. Je dois dire que par contre je serai très admiratif en ce qui concerne quelques ponts britanniques, en particulier celui sur la Severn, qui a l'air de représenter une économie de poids considérable et qui me paraît même presque inquiétante.

Paul Maymont

Quel est votre sentiment sur l'évolution des structures, en particulier des structures dites tridimensionnelles de Monsieur Du Château par exemple ?

Jean Roret

Eh bien c'est une évolution qui est fort sympathique. La structure tridimensionnelle est fort intéressante, et elle a des cas d'application tout à fait rêvés, des couvertures de grandes surfaces. Il est certain que rien ne peut mieux résoudre un tel problème qu'un réseau. Et que la répartition dans l'espace, le fait de sortir de nos sentiers battus de deux dimensions orthogonales est sans doute une très bonne chose. Bien sûr là aussi, lorsque l'on est plus en liaison orthogonale, le tube prend un très grand avantage, et nous avons en France la chance d'avoir un certain nombre de bons ingénieurs conseils qui je crois placent la France pas trop mal dans la comparaison internationale de ce que l'on peut penser faire en structures spatiales. Il y a l'espace avec les tubes, il y a l'espace avec les câbles, il y a les câbles d'acier, il y aura peut-être ce qui est un de mes grands rêves, les câbles de laine de verre. J'aimerais un jour construire une structure suspendue avec des câbles de verre. Je pense que ce n'est peut-être pas pour demain, mais c'est pour après demain !

Paul Maymont

Quand on rencontre un grand constructeur comme vous, métallique, on est frappé par le fait que vous parlez toujours de poids de construction, et vous êtes très fier d'annoncer des chiffres très importants. Or on souhaiterait, enfin on se demande pourquoi vous ne pourriez pas avoir une optique différente, et dire : nous n'avons fait que tel poids ?

Jean Roret

Oui alors, vous savez à ce sujet-là, il faut dire que lorsque l'on fait un pont comme le pont de Chatou, il pèse 220 kilos du mètre carré en acier tout élastique, et qu'un pont comme le Pont Corneille qui est encore je crois un record du monde que nous avons construit en 1951, il devait peser 400 kilos du mètre carré. C'est-

à-dire qu'en quinze ans nous avons divisé par deux le poids spécifique d'acier utilisé. Alors si on parle d'acier, de tonnage parce que c'est une idée courante et c'est la manière de pouvoir mélanger tout et parler à la fois d'une plateforme de forage en mer, d'un immeuble et d'autre chose. Je ne vois pas quelle unité d'autre nous pourrions trouver que la tonne. Enfin il est évident pour nous que la tonne rapportée à un mètre cube et un mètre carré à quelque chose, étant quantité de plus en plus réduite. Encore une fois il faut bien voir aussi que nous ne cherchons pas à tout prix la légèreté. Le problème c'est l'optimisation du produit du poids par le prix unitaire, et ceci nous plaisantions tout à l'heure un peu, nos amis américains avec Verrazano : il est certain qu'aux Etats-Unis un kilo d'acier vaut à peu près le même prix qu'en France, et qu'un ouvrier charpentier métallique gagne à peu près cinq fois plus qu'un ouvrier français. C'est dire qu'on peut se permettre et qu'on doit aux États-Unis gâcher de la matière pour économiser de la main d'œuvre. Si au contraire nous nous portons vers les pays soviétiques ou chinois où l'on a très peu, on est en pénurie de matière, par contre il y a une main d'œuvre importante : il faut à tout prix sauver de la matière quitte à gâcher de la main d'œuvre. L'image amusante c'est qu'aux États-Unis pour sauver un pour cent de main d'œuvre on gâcherait bien dix pour cent de matière alors qu'en Russie ça paraît tout le contraire. Alors chez nous nous sommes dans un système intermédiaire et une construction qui pèse vingt pour cent moins lourd qu'une autre n'est pas forcément vingt pour cent moins cher, il y a un problème de prix au kilo qui est un élément très très difficile mais enfin qu'on retrouve à la fin de l'année dans les bilans.

Orateur inconnu

Une question sur la forme des gratte-ciels. Quand on voit les gratte-ciels américains on est frappé par leur élancement et leur verticalité, et nous avons chez nous la tour Eiffel qui a un principe très différent puisqu'elle écarte ses pieds. Est-ce que vous ne pensez pas que si nous avions un gratte-ciel un petit peu, une structure type américain, on aurait intérêt à copier la forme de la tour Eiffel ?

Jean Roret

Il est certain que chaque fois que l'on peut se rapprocher de cette forme de parabole cubique c'est intéressant, tout dépend le programme bien sûr [INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT].

B.5 « Espace vécu, espace à vivre », conférence de Paul-Claude Racamier, Nicole Sonolet et Philippe Paumelle 26 janvier 1967

Georges Patrix

[...] ce soir, regarder le problème de l'architecture et de l'urbanisme à travers la psychiatrie et la psychanalyse. Dans le cycle de nos conférences au GIAP nous avions prévu cette année une conférence qui traiterait du problème de la psychiatrie et de l'architecture, et nous avions l'intention de contacter une sommité, de cette discipline. Et puis de la salle s'est levée une architecte qui s'appelle Nicole Sonolet, qui est à côté de moi, qui est venu me trouver et qui m'a dit : « Mais Patrix vous faites une bêtise, ce grand maitre²⁵ est dépassé, c'est pas du tout l'esprit que vous recherchez, vous tombez dans l'académisme ». En effet c'est toujours dangereux parce qu'on ne connaît pas tout et on ignore dans les disciplines les hommes qui justement ont le même esprit de recherche. Et alors cette Nicole Sonolet, je lui ai dit bon, eh bien bravo, organisez la séance. Elle m'a dit « oui, oui, j'ai des amis, le Docteur Racamier -que voici, le Docteur Philippe Paumelle -que voilà, et eux vous parleront du problème d'une façon beaucoup plus dynamique beaucoup plus près justement de ce que vous désirez, des relations humaines, toujours ce problème de l'environnement de l'homme », et je crois donc que cette séance de ce soir je l'aime particulièrement parce qu'elle est née spontanément, enfin sans structure. Je crois que c'est bien que, quand dans le public quelqu'un connaît quelque chose et vient nous l'apporter et bien nous le remercions vivement, et je remercie ici très vivement Nicole Sonolet. Alors le Docteur Racamier est psychiatre et psychanalyste, et il exerce sa double discipline dans des institutions psychiatriques, soit publique, soit privées. Il va vous parler donc de son métier et particulièrement des relations entre l'homme et l'environnement. Bien entendu certaines de ses idées sont très importantes parce que par exemple quand il vous dira qu'étudier l'homme, ce que veut l'homme c'est difficile quelque fois sur un sujet dit sain, tandis que sur un homme traumatisé il y a quelque fois plus de facilité à comprendre certaines choses. Vous savez que nous connaissons beaucoup de choses à l'heure actuelle, mais ce que nous ignorons toujours et ce que nous connaissons le moins c'est toujours l'homme, c'est pourquoi il est toujours si difficile peut-être de construire.

Ensuite le Docteur Racamier sera suivi par Nicole Sonolet qui est architecte et qui a travaillé avec le Docteur Philippe Paumelle. Nicole Sonolet avait lu une thèse du Docteur Philippe Paumelle, et c'est sur cette thèse qu'elle a fait son diplôme d'architecte, c'est-à-dire en essayant de traduire cette thèse par des plans. Et puis ensuite les plans sont devenus réalité. Et le Docteur Philippe Paumelle, qui lui aussi est psychanalyste et psychiatre, et qui dirige une institution qu'il a fondée dans le 13^e arrondissement, qui est un hôpital psychiatrique réservé au quartier. C'est-à-dire que c'est un hôpital un peu spécial puisque ce sont les gens du 13^e arrondissement qui viennent s'y faire soigner et qui y sont suivis. C'est en effet une nouvelle structure dans l'hôpital psychiatrique, puisqu'il n'est pas banalisé, mais au contraire attaché à un ensemble urbain, à une ancienne commune, à un arrondissement. Alors je dois vous dire aussi qu'avant de passer la parole au Docteur Racamier que notre prochaine conférence qui aura lieu dans 15 jours le jeudi 9 février, sera une conférence de Vasarely, les « Permutations plastiques », et Vasarely présentera des films, des diapositives, et c'est Michel Ragon qui le présentera. Docteur Racamier, vous avez la parole.

Docteur Racamier

Je vous remercie. Les inclinations personnelles autant que les besoins du métier ont depuis des années capté mon attention pour l'espace où l'on vit, c'est-à-dire pour l'architecture. Ce n'est toutefois pas en architecte, vous le savez, que je m'adresse à vous, mais en professionnel de la psychiatrie. Si nos métiers sont profondément distincts, j'espère toutefois montrer dans quelques instants qu'ils se rejoignent sur un point essentiel. J'aimerais d'abord m'interroger quelques instants sur le sens de ma présence parmi vous. Je n'ignore pas que la psychiatrie comme la psychologie sont à la mode, et qu'il est devenu de bon ton d'en mettre un grain de-ci delà, et que pour un peu on confierait au psychiatre le soin purement théorique de réformer les mœurs et la vie d'aujourd'hui, alors pourquoi pas l'architecture ? Je veux croire que cet échange est d'une autre nature, et j'espère ne pas céder au travers de légiférer pour le compte d'autrui, auquel un psychiatre est parfois tenté de s'abandonner. En fait, j'ai moins de propositions à faire que de problèmes à poser. Problèmes qui m'ont eux-mêmes été posés dans mon métier de psychanalyste, de psychiatre, et de psychiatre-analyste, par des observations que j'ai pu faire ou connaître du vécu des malades traités dans le champ privilégié soit du cabinet psychanalytique, soit dans celui plus complexe encore de l'institution psychiatrique. Si j'avais pour me situer en tant que psychiatre à définir mon métier, je dirais simplement qu'il consiste à aider des gens qui vivent mal à vivre mieux, parfois tout bonnement à vivre. Quelque que soit le vague et même le présomptueux d'une telle définition, je n'en connais en fait guère de meilleure.

.....
25 Il s'agit vraisemblablement du controversé Docteur Jacques Ménétrier qui était pressenti pour intervenir.

Vous direz certes que l'homme ou la femme qui souffre inexplicablement de ne pouvoir grimper en ascenseur ou traverser une place ou un pont, celui-là ou celle-là présente un symptôme qu'on demande, à nous médecins, de guérir et que tout cela porte des noms. Je n'en disconviens pas, mais il se trouve que la phobie de mon patient, puisque c'est ainsi qu'on l'appelle, est attachée à tout son style de vie, à sa vie psychique la plus intime, à tout son passé perdu, et que nous ne le guérirons qu'en le guérissant de mal vivre. Tel est en effet un des enseignements les plus importants que la psychanalyse nous ait donné. Et c'est ici je pense que nos occupations respectives se rejoignent, car si la tâche du psychiatre analyste est d'aider les gens à mieux vivre, celle de l'architecte est de leur construire des lieux où bien vivre. Le rapprochement se prolonge en certains recoins, car il est tout aussi possible pour le psychiatre de se contenter de calmer les malades afin qu'il se taisent et de cacher leur misère psychologique, que pour l'architecte de caser les gens afin simplement qu'on puisse dire qu'ils sont logés. Tout cela est également commode, et c'est de vraiment faire vivre les gens qui est difficile. D'autant plus difficile qu'en somme il faut bien reconnaître que le plaisir de vivre n'est pas de notre temps une denrée tellement prisée, peut-être justement parce que ce n'est pas une denrée. Tout le bruit qu'on fait et qui se fait autour des loisirs, du confort, du niveau de vie et de la sexualité, ne fait que dissimuler et entretenir le grave interdit qui pèse insidieusement et communément sur le plaisir. Ce qui était vrai quand Freud l'a écrit le reste aujourd'hui sous des masques différents, et peut-être encore plus trompeurs. L'homme supporte bien mal le plaisir, et de nos jours il a d'ailleurs trouvé deux substituts trompeurs, qui sont le loisir et le rendement. Ces quelques remarques n'ont rien de philosophique, elles s'appuient sur l'observation directe la plus banale, aussi bien que sur l'observation psychanalytique la plus complexe. Elles nous instruisent plus précisément sur la nature plus profonde des obstacles auxquels se heurtent nos activités, nos objectifs et nos projets, soit d'architectes, soit de psychiatres. Il est toutefois temps d'entrer dans le domaine des faits plus immédiats, et d'exposer ce que la connaissance psychanalytique et phénoménologique de l'homme, sa pratique et sa recherche de l'existence institutionnelle conduise le psychiatre à apprendre à l'architecte et à lui demander. Il me semble que l'expérience psychiatrique est instructive, c'est en ceci que les malades psychiques, et les phénomènes psychopathologiques anormaux, avivent, aiguïssent et révèlent comme sous une loupe des mécanismes psycho-sociaux qui sont en eux-mêmes normaux. De même que les maladies du foie nous révèlent que nous avons un foie, notion qui est parfaitement étrangère aux gens qui n'en souffrent pas, de même les maladies psychologiques nous enseignent les lois de l'activité affective et mentale que le normal ignore. Les pathologiques en fait n'inventent rien, ils

révèlent. Et c'est ainsi que les malades mentaux sont bien plus sensibles à la structure et l'aspect des lieux qui les entourent qu'on ne le croit de prime abord. Plus sensibles en fait que ne le sont des individus normaux. J'en donnerais pour illustration préliminaire seulement deux exemples assez grossiers. Vous verrez que le premier mérite pleinement ce qualificatif. Dans un service psychiatrique, il y a avait une malade grave, qui barbouillait de ses selles les murs de sa chambre. La malade était placée à part, dans une chambre spéciale, une sorte de cellule aux murs peints de couleur qu'on ne peut qualifier autrement que de couleur caca. Il y avait des mois que durait le barbouillage. Je fis à ce moment-là repeindre le service, et en particulier, je fis repeindre la chambre de cette malade barbouilleuse de peinture claire, lumineuse, fragile, et aisément salissable. Je fus naturellement d'abord pris pour un rêveur, mais il n'empêche que dans sa chambre repeinte, la malade, sans qu'on ne fît rien d'autre, cessa complètement de barbouiller les murs avec ses excréments. En somme, le symptôme était co-déterminé par des motifs psychologiques intérieurs, et par la couleur des murs. Traduction parlante et constante expression d'une réponse de l'entourage. Le barbouillage était un langage en acte par quoi la patiente exprimait, et je vais devoir pour être plus précis employer les termes de la rue : « je suis une merde et je vous emmerde. » En la maintenant entre quatre murs de couleur caca, le milieu répondait « vous nous dites merde, eh bien restez-y ». Cet échange silencieux de mauvais procédés aurait sans doute pu durer très longtemps, j'en ai parfois vu durer des années, s'il n'avait pas été arrêté par un acte vraiment thérapeutique, dont le sens était celui d'une prise en considération de la malade, et qui renversait le cercle vicieux établi. Tant il est vrai que quand on se prend pour peu de chose, on n'est que trop difficilement entendu. Un autre exemple qui n'est pas moins remarquable concerne la structure de l'espace et la mobilité des êtres vivants. Il y a des limites au degré de liberté motrice des êtres, et ces limites viennent aussi bien de processus psychologiques intérieurs que de la structure même de l'espace ambiant. Les éthologues, c'est-à-dire les gens qui s'occupent du comportement des animaux, et tout particulièrement ceux qui se sont occupés d'observer des animaux dans des jardins zoologiques, entre autres Heidegger à Bâle, ont observé que les bêtes enfermées dans un espace restreint présentent une motilité très particulière. Ils arpentent indéfiniment une trajectoire parfaitement invariable. Chez les écureuils et chez les fauves en particulier, on peut très aisément constater ce phénomène qui provoque d'ailleurs un profond malaise par l'impression qu'il donne de mécanique implacable et de vie tout à fait artificielle. Pour que ce phénomène de stéréotypie se déclenche, il suffit que l'espace libre soit inférieur à la distance critique propre à l'animal. Cette distance critique est une notion que j'aurais l'occasion de préci-

ser dans quelques instants. Or, de tels phénomènes sont clairement apparents chez les malades mentaux. Non seulement il existe une forme de psychose qu'on appelle la catatonie et qui restreint l'espace vécu, c'est-à-dire l'espace tel qu'il est psychologiquement appréhendé par le sujet, au point que le malade reproduit toujours les mêmes gestes, les mêmes trajets, absolument comme s'il était enfermé dans une coquille invisible et rigide. Mais encore, il suffit de placer des malades mentaux non catatoniques dans une cour étroite, et une forme rigide, pour qu'ils se mettent à peu près tous à circuler selon des trajectoires invariables, c'est-à-dire à se comporter comme des catatoniques. Il est connu que les individus circulant de cette façon cessent en même temps de penser. De l'espace ambiant aux gestes et à l'activité mentale, une chaîne d'interdépendance est donc très rigoureusement établie. Si toutefois, sans même agrandir ladite cour, vous en rendez la forme plus souple, et la disposition plus vivante, vous observeriez aussitôt un assouplissement, une diversification et un enrichissement de l'activité physique et mentale des malades qui s'y trouvent. Ce ne sont là que des exemples au demeurant assez simples, mais qui montrent de façon quasi expérimentale combien l'activité psychique dépend des lieux mêmes où elle se déroule. L'observation psycho-pathologique et socio-pathologique nous a livré les secrets de quelques-unes des lois qui régissent les rapports de l'activité psychique de l'homme avec l'espace qui l'entoure. Laissez-moi vous indiquer ou vous rappeler quelques-unes d'entre elles, mais en vous avertissant que nous avons certainement encore beaucoup à faire pour compléter notre savoir en ces matières. Parmi ces lois, quelques-unes sont d'ordre quantitatif. C'est ainsi que l'activité mentale qui nous apparait de prime abord comme une sorte de sécrétion interne ne peut se poursuivre et conserver son activité normale, et je parle de sujets normaux, qu'à la condition que l'individu reçoive régulièrement une certaine quantité de stimulation sensitive ou sensorielle, qui lui vienne du monde extérieur. L'insuffisance de ces stimulations désorganise, appauvrit et peut finir par éteindre l'activité mentale. Il faut d'ailleurs savoir, ce qui n'est pas sans importance, que la répétition monotone d'une stimulation toujours identique équivaut pratiquement à une absence de stimulation. C'est un phénomène que l'on utilise parfois pour endormir les enfants comme vous le savez, et aussi pour endormir les malades, j'aurais sans doute l'occasion de vous reparler tout à l'heure des problèmes d'espace posés par les cures de sommeil. Seuls sont absorbés et enrichissants les *stimuli* offrant une certaine variation. Variation qui est d'ailleurs appréhendée par rapport à un cadre subconscient de référence, ce qui fait que si toutes les stimulations se situent sur le même plan, elles restent inertes et ce qui fait aussi que si certaines stimulations s'écartent par trop du cadre de référence moyen, elles restent inassimilées. Après tout,

cette loi de psychologie formelle régit certaines règles de l'esthétique et de l'émotion artistique. Ces effets stérilisants de la privation sensitivo-sensorielle, qui sont déjà nets chez les explorateurs polaires et les navigateurs solitaires, ont été expérimentés ces dernières années aux États-Unis et au Canada d'une façon systématique. Si l'on arrive à priver un sujet normal de nourriture auditive ou visuelle, l'autre bout de quatre à quarante heures selon les cas, dans un état de confusion progressive, dont le retour des conditions normales le fait heureusement sortir. De ces effets extrêmes peuvent se déduire assez facilement les effets bien moins spectaculaires mais sans doute bien plus insidieux d'une sous-alimentation chronique en *stimuli* suffisamment variés. Je suis de ceux qui prétendent que certains malades mentaux longuement hospitalisés dans des asiles offrant très peu de stimulants ambiants, une vie parfaitement monotone et carcérale, deviennent dément du fait même de cet hospitalisme. A l'inverse d'ailleurs, un excès de stimulation qui rend ces stimulations proprement inassimilables par l'organisme, un tel gavage provoque successivement un état de tension puis des phénomènes de blocages et de sidération qui font que la surcharge agit finalement comme la privation. Et que l'excès équivaut à la diète extrême. Or c'est bien l'espace où nous vivons qui fournit cette alimentation sensitivo-sensorielle suffisante, point excessive et suffisamment variée dont l'activité mentale à besoin pour fonctionner tout comme le corps a besoin d'alimentation en quantité suffisante et en qualité variée. L'existence d'une certaine diversité a introduit évidemment un facteur qualitatif ou plutôt structural. Je n'étonnerai certainement personne en prétendant qu'on ne pense et qu'on ne réagit pas exactement de la même façon si l'on se trouve dans un volume cubique ou dans un volume arrondi. Mais j'aimerais du point de vue qualitatif observer un autre phénomène. Il est dans la gamme des activités psychiques un registre dont l'importance en particulier à la lumière de la psychanalyse s'est révélée fondamentale : c'est le registre de l'imaginaire et de ce qu'on appelle la fantasmatisation. Ce registre qui est relativement peu connu en dehors du rêve, l'activité artistique et de la situation psychanalytique, présente une richesse extraordinairement grande, et bien plus que l'activité mentale rationnelle, et tout à fait consciente, il constitue un moyen privilégié d'assimilation du monde extérieur, d'assimilation de transformation des puissances instinctives ou instinctuelle, et d'adéquation des unes avec l'autre, qui est la tâche majeure de tous les hommes. L'observation montre que la suspension pathologique ou expérimentale, l'affect de cette vaste fonction de l'imaginaire détermine de graves troubles mentaux ou psychosomatiques. Or, s'il est vrai que selon leur organisation psychique propre, certains individus sont dotés d'un plus ou moins large degré de ce que j'appellerais liberté fantasmatique, s'il est également vrai que les diverses

cultures agrément plus ou moins cette forme de la vie mentale, il est vrai également que la qualité même des espaces où l'on vit lui fournit un cadre plus ou moins stimulant. Bien des objets dont l'homme s'entoure n'ont guère d'autre utilité que d'être des porte-fantasmes, mais cette utilité est immense. Aucun espace ne peut être vivant et vraiment habité qui ne possède des propriétés de résonance symbolique en plus de son adéquation fonctionnelle. Précisons d'ailleurs que pour opérer son charme, le symbole comme vous le savez doit n'être pas évident. Ce que nous montre assez clairement d'ailleurs la fréquentation des œuvres d'art. La circulation symbolique comme on pourrait dire y ressemble à celle du sang, on la sent, mais on ne la voit pas. Et c'est ici le lieu de mentionner le symbolisme sans doute assez connu de la maison. Ce symbolisme révélé par l'exploration psychanalytique est assez puissant en général pour se retrouver à peu près tel quel à travers les individus les plus divers et les rêves les plus variés. La maison est féminine, elle symbolise la femme, et plus précisément la mère. Le rêve, qui se présente parfois de rentrer à la maison, au-delà de l'expression déguisée d'un désir sexuel, exprime très souvent le désir de rentrer dans le giron maternel. C'est à cette équivalence symbolique que la curiosité des enfants pour les recoins cachés des maisons les greniers, etc., doit sans doute tout la sous-jacence de son pouvoir. Toutefois, une autre symbolisation entre également en jeu. Car il n'est pas rare que le sujet lui-même se représente en rêve par sa maison. Cette sorte d'identification nous met sur la voie des phénomènes psychologiques auxquels il nous faut nous intéresser car ils concernent intimement la phénoménologie de l'habitation et de l'espace vécu. Mieux encore que l'observation directe, la psycho-pathologie nous montre que le sujet normal s'éprouve subconsciemment comme une entité unifiée et limitée, chacun se sent obscurément un moi, et tout ce qui entre dans le cadre, dans les limites de ce moi lui apparaît comme personnellement propre. Le fait est que si la peau constitue le modèle même des limites du corps, la matérialité des limites corporelles ne limite pas exactement ce que j'appellerais *l'espace du moi*. Nos vêtements, une fois que nous les avons adoptés, font partie littéralement de nous-même. L'homme qui conduit une voiture englobe sa voiture dans l'espace de son moi. Une demeure habitée est elle aussi absorbée dans l'espace du moi. Les murs de l'habitation sont ainsi la peau de l'espace psychique de l'homme. Et si les maisons ne servaient à rien, il faudrait quand même les inventer pour des raisons purement psychologiques. Psychologiquement parlant, l'homme est donc comme revêtu d'une succession de peaux, dont une seule est sa peau proprement dite, dont la plupart sont extensibles et progressivement changeante, et dont l'habitation est sans doute une des principales. Il est vrai que bien des gens sont bien en peine d'habiter leur véritable peau, qu'ils y sont fort mal installés et bien peu à leur aise.

Mais il est aussi des êtres qui plus grave que cela, ne se sentent pas enveloppés du tout. Psychologiquement ils sont comme s'ils n'avaient pas de peau. La plupart des malades mentaux seront ainsi. Mais c'est en grande partie si c'est possible à partir du vécu des murs entre lesquels ils vivent et des gens qui vivent avec eux qu'ils vont se constituer la peau psychique dont ils manquent. C'est là que l'architecture va hautement influencer sur le destin des malades mentaux, car il est impossible d'utiliser comme modèle mental un assemblage de murs inhabitables. Aussi, quand Pinel, l'initiateur de la psychiatrie moderne il y a bien plus de cent ans, déclarait que les murs sont déjà un traitement, il avait hautement raison. Encore faut-il préciser : pas n'importe quels murs. Je reviens ici à l'exemple simple que je donnais tout à l'heure, celui de la malade qui barbouillait les murs de la pièce peinte de couleur similaire. Il n'est d'emblée pas possible au malade, un écorché vif mental, de se comporter proprement entre quatre murs sales qui ne lui renvoient qu'une image sale du *moi* qu'il cherche. J'ajouterais sans vous étonner que cela n'est pas non plus possible bien longtemps à l'homme normal, lui qui pourtant s'est forgé une image assez stable et assez satisfaisante de lui-même. Il est bien connu que le moyen le meilleur de dégrader un être humain c'est de le faire vivre dans le laid, l'abîmé, le sale, le terne. Mais cet exemple est bien loin d'épuiser les perspectives de mon propos. S'il est vrai que l'homme ne cesse de construire, de modeler l'image de son propre être, s'il projette nécessairement sur le monde qui l'entoure à la fois son besoin d'enveloppe et son besoin de mouvement, si c'est à l'inspiration de ce double besoin qu'il se représente subconsciemment les espaces qu'il habite et qui à leurs tours forment les limites de l'espace de son moi, stimule et modèle ou encadre son activité mentale, alors peut-être pouvons-nous proposer à l'architecte quelques inspirations de nature psychologique. Nous trouvons ainsi une justification profonde dans le parti qu'un Le Corbusier avait pris d'adopter le corps humain comme mesure de ses constructions. Nous trouvons également une assise psychologique au parti qu'a pris la nouvelle architecture de ne point dissimuler les matériaux, ni dissimuler les ossatures. Mais à l'image du corps propre, il est bon que la construction donne à chercher avant de découvrir. On ne devrait jamais fermer les voies de l'imaginaire. Fermeture que l'on peut opérer aussi bien par un excès de clarté que par un excès d'obscurité dans le parti de la construction. Concilier l'enveloppe et le mouvement, les besoins de sécurité et ceux d'expansion, la systole et la diastole du mouvement cardiaque, tels sont les problèmes incessants de l'homme, tels sont aussi ceux que nous demandons à l'architecte de résoudre. Il s'y ajoute semble-t-il un besoin naturel d'esthétique créatrice dont il est bien difficile de comprendre que les hôpitaux, de même que les usines, et bien d'autres édifices, aient été tenus systématiquement

à l'écart. On ne peut guère le comprendre qu'en constatant que la culture moderne a placé l'art tout à fait à part, ce qui constitue en fait une façon très efficace de neutraliser l'art et l'artiste tout en les aspergeant publiquement d'encens. De même qu'il semble entendu que les usines sont faites pour peiner, il est entendu que les hôpitaux sont faits pour souffrir, que l'art est un luxe, et il apparaît tout à fait déplacé d'animer l'hôpital par l'installation de création artistique, ou que l'hôpital même présente par son architecture des qualités esthétiques. Pourtant, lorsqu'il y a plus d'une dizaine d'années j'avais avec de très modestes moyens, fait repeindre un service psychiatrique de couleur vivante, et que j'y avais fait accrocher des reproductions, l'étonnement que j'avais suscité d'abord avait fait place à l'observation que dans un milieu rénové et embelli, les malades se comportaient moins anormalement, les infirmières étaient plus satisfaites, leur travail se faisait mieux. Vous savez que depuis lors, on connaît les résultats de l'opération [?] qui ont largement développé cette expérience à l'usine. Je viens de parler des besoins créatifs, il semble qu'on a peut-être tendance, comme je le soulignais il y a quelques instants, dans notre culture, de les considérer comme quelque chose de particulier, d'exceptionnel, et en marge. C'est ainsi qu'il est assez courant et de bon ton de faire des dissertations sur les similitudes, les rapprochements entre l'artiste et le malade mental. Simple façon de considérer que l'un comme l'autre sont en marge de la vie sociale normale. Il n'y a strictement aucun rapport entre l'art et la maladie mentale, je veux dire en ce sens que la maladie mentale n'est en aucune façon créatrice, et que le génie n'a rien à faire avec la maladie. Mais cette assimilation qui est très courante donne une idée de l'état des esprits. Il semble que ces besoins créatifs qu'une minorité d'individus seulement arrive à porter à maturité et à porter à la réussite soit immédiate, soit dans le futur, soit très constitutif de l'être humain et très important pour lui. Il semble aussi que leur frustration permanente, leur inassouvissement, leur répression constante soit à l'origine de ou dans les mécanismes de certaines perturbations. C'est ainsi qu'on peut très bien concevoir alors l'activité délirante qui comme vous savez est création d'un monde en marge du monde réel, comme un substitut pathologique d'activité créatrice refoulée. Ce qui nous montre encore mieux l'importance que l'activation et dans une certaine mesure l'assouvissement des besoins créateurs, combien cet assouvissement peut jouer un rôle dans le traitement des malades mentaux ou tout au moins de certains d'entre eux. Et pourtant j'entends encore l'objection que certains édiles avaient opposé aux travaux que je faisais faire pour embellir et réaménager l'hôpital psychiatrique : « Mais Docteur, si vos malades se trouvent bien à l'hôpital ils ne voudront plus sortir, ils s'arrangeront pour rester malades ». Eh bien le fait est que certains malades cherchent effectivement à rester à l'hôpital, mais ce

réflexe fondé sur la peur agit même, peut-être surtout lorsqu'ils y sont mal installés et même entourés. Une patiente qui avait séjourné 17 ans dans un bâtiment sordide et qui ne songeait nullement à le quitter ne fut prise du désir de réintégrer la vie civile qu'après avoir été transportée - non sans peine - dans un bâtiment neuf où elle pouvait être active. Ce bâtiment était bien peint, suffisamment personnalisé. Et le fait est que les malades ne peuvent guérir, ce qui est une assez bonne condition pour sortir de l'hôpital ou d'une clinique, que s'ils sont d'abord bien entourés. Les facilités remarquables que les institutions psychiatriques nous offrent d'étudier les rapports du psychisme et du comportement avec l'habitat nous assurent que l'espace habité a pour mission normale de fournir à l'individu les moyens et l'image de la sécurité, de la liberté et de la valeur. C'est ainsi que la patiente barbouilleuse que j'ai citée tout à l'heure ne pouvait se sentir d'aucune valeur entre des murs qui représentaient une permanente déclaration de non-valeur. Quant au sentiment et à la possibilité de la liberté, elle nous ramène à une notion que je vais également reprendre aux éthologues et que j'ai évoqué tout à l'heure. Les mammifères en liberté, nous allons faire une brève excursion dans ce domaine de l'éthologie, les mammifères en liberté se meuvent dans un espace qui est rigoureusement défini par les lois de l'instinct. Chacun s'établit un territoire qui lui appartient, dont il marque les limites par une chaîne de bornes odorantes, et qu'il défend contre toute intrusion. Une autre limite, différente, est celle de la distance critique dont je parle tout à l'heure. Laquelle marque l'espace péricorporel que l'animal semble considérer comme faisant proprement partie de lui-même. Si bien que lorsque cette distance critique est franchie, l'individu attaque, ou bien s'il ne peut le faire, fuit, ou enfin s'il ne peut ni attaquer ni fuir, reste figé sur place dans un état d'intense panique dont il semble qu'il puisse mourir. Les lois du territoire, la distance critique sont beaucoup moins évidentes évidemment chez les humains. Mais elles réapparaissent chez certains malades mentaux. Il y a des impulsifs qui ne frappent que lorsque des étrangers les approchent à moins d'une certaine distance qui est exactement leur distance critique. Mais jamais encore à ma connaissance on a pratiqué l'étude des reliquats chez l'homme normal des phénomènes du territoire et de la distance critique. Il semble toutefois certain, à voir certains grands ensembles et certains hôpitaux, que leurs auteurs n'ont pas songé une minute que de tels phénomènes puissent seulement exister. Les modifications psychopathologiques de l'espace vécu que le psychiatre peut observer nous livre encore bien d'autres découvertes utiles à la conception de l'espace à vivre. Si j'ai parlé du territoire et de la distance critique, je dois ajouter que bien des malades éprouvent une angoisse persécutante dans des espaces restreints ou au contraire dans des espaces trop ouverts. L'espace n'est vécu comme accueillant et

familier qu'entre certaines limites. Encore ces limites sont-elles variables, changeant d'une personne à l'autre, et selon les progrès d'un malade, chez un même patient. Je ne crois pas que ce phénomène soit original, je constate seulement qu'il est chez certains malades plus aigu, plus évident, plus écrasant que chez les gens normaux. Tel malade par exemple, avait opéré une scission de l'espace de l'hôpital où il vivait, scission de telle sorte qu'une fraction lui en était relativement familière, et l'autre où j'habitais, beaucoup plus étrangère. La route séparant ces deux hémisphères étant vécue est appréhendée comme une faille, une véritable coupure. Dans la suite du traitement, cette scission de l'espace vécu s'est progressivement effacée, puis a disparu. Ces patients en fait ne faisaient que présenter sous une forme excessive un phénomène universel : l'esprit a besoin de limites et d'opposition, et il ne peut guère concevoir le familier que par contraste avec l'étranger. Un autre phénomène apparemment très étrange nous renseigne lui aussi sur l'importance des espaces ambiants. C'est le phénomène par lequel certains malades se mettent à éprouver des gens comme des objets inanimés, et par contre des objets inanimés comme des personnes dotées de vie propre et d'intention psychologique. Cela tout à fait pathologique, et pourtant, à qui n'est-il jamais arrivé, étant saturé de compagnie, de ressentir la foule environnante comme un amas d'objet indifférent, et à qui, solitaire, n'est-il jamais arrivé de prêter une certaine vie à des objets amicaux ? Finalement, nos connaissances sur l'espace social se sont approfondies. L'échange relationnel et social s'effectue plus aisément dans certains espaces entre un certain nombre de personnes. Les rapports adéquats du nombre de participants à l'espace disponible se situent toujours entre certaines limites. De plus, j'ai déjà dit que la forme même des locaux oriente la forme des relations qui s'y déroulent. Quantité de détails qui peuvent nous paraître apparemment anodins peuvent avoir des conséquences très importantes et très étendues sur le comportement des gens, et cela comme je l'ai déjà souligné, peut-être plus particulièrement sensible dans une institution psychiatrique soignante. Si par exemple vous avez une salle de réunion dans un hôpital, salle située tout à l'extrémité d'un long couloir plus ou moins obscur, et qu'en même temps vous avez besoin, pour des raisons thérapeutiques, d'organiser dans cette salle qui est donc complètement à part, des réunions régulières. Il est plus que probable que les patients et peut-être pas seulement les patients mais aussi les soignants, auront peu de tendance spontanée et naturelle à se rendre dans cette salle excentrée. Comme le médecin a besoin que ses malades et ses auxiliaires viennent dans cette salle, il va être naturellement obligé d'exercer sur eux une certaine pression psychologique, en les prenant par les sentiments, par les menaces, par l'autorité de quelques façons qu'il voudra. Eh bien cette pression qu'il sera

obligé d'exercer va fatalement modifier, même peut-être sans qu'il s'en aperçoive, le style de ses relations thérapeutiques avec les malades. Si bien que parce que la salle est mal placée, c'est-à-dire à l'extrémité d'un couloir, toute la configuration psychologique d'une réunion d'un caractère thérapeutique important sera infléchie, transformée, sans même parfois que les gens s'en aperçoivent. Un autre phénomène qui est intéressant à observer dans tous les lieux publics et communautaires, c'est l'existence de lieux interdits. Il est rare qu'on ne trouve pas, il n'arrive même presque jamais qu'on ne trouve pas dans un organisme hospitalier un local ou plusieurs locaux où il est interdit à plusieurs personnes en particulier aux malades, de pénétrer. Les raisons de cette interdiction sont parfois bien entendu évidente : quand il s'agit de ne pas laisser pénétrer n'importe qui dans une salle d'opération. Mais elles ne sont pas toujours évidentes : on s'en aperçoit en particulier dans les organismes psychiatriques, l'on s'aperçoit alors que l'interdiction répond seulement au besoin subconscient que les gens ont, qu'il y ait un local interdit, tout comme au fond dans l'enfance des gens il y avait une chambre dans laquelle il était interdit aux enfants de pénétrer, celle de leurs parents, en particulier la nuit. Un autre élément intéressant à observer est celui du destin et du besoin de lieux inutiles, tel qu'il se vit non pas seulement dans la maison de n'importe qui, mais dans les lieux collectifs et en particulier dans les hôpitaux. Si vous construisez un hôpital, en demandant à tous les gens qui vont y travailler de réfléchir à tous les locaux dont ils auront besoin et si vous faites la liste de tous ces besoins, que vous leur donnez satisfaction entière, que par conséquent, logiquement largement assez de place pour faire ce qu'ils ont à faire, vous vous apercevez automatiquement au bout d'un certain temps qu'il manque quelque chose. Il manque un local ou des endroits qui ne servent à rien. Il manque des locaux inutiles. Et peut-être que cette nécessité d'un local inutile ou polyvalent, ou qui n'a pas de destination fixe, qui est je me répète, un local inutile, se fait particulièrement sentir dans les hôpitaux modernes, sûrement également dans les HLM, ou tout est calculé pour servir à quelque chose. Il est également très intéressant d'observer par exemple ce qui se passe dans l'espace d'un bureau de travail de médecins, psychiatre, psychologue, psychanalyste. Vous pouvez être assurés que la relation entre le médecin et son visiteur le patient ne sera pas exactement la même selon la disposition du bureau. Des études ont été faites par exemple dont j'ai complètement oublié l'auteur, et ceci je crois aux États-Unis, sur la différence de comportement qu'on observe chez les malades selon que le médecin qui les reçoit garde entre lui et eux une table ou pas. Eh bien l'attitude du patient est profondément différente. Pour ma part, comme beaucoup de collègues, ça fait très longtemps que j'ai totalement exclu de laisser une table, l'espace d'une table entre le patient et moi, et je me suis toujours

organisé pour que l'échange soit plus direct : la différence est nettement sensible. Ça n'est qu'une question d'aménagement de mobilier, mais c'est un exemple de l'importance que la structuration de l'espace joue dans les relations des gens les uns avec les autres, surtout lorsqu'il s'agit d'une relation aussi délicate, aussi fine et aussi approfondie que peut l'être celle du psychiatre ou du psychanalyste avec son patient. Vous le savez d'ailleurs en ce qui concerne la psychanalyse que ces techniques très particulières dont sûrement vous avez tous entendu parler, implique tout simplement que le psychanalyste demande à son patient de dire tout ce qui vient à l'esprit sans faire de choix, et invite son patient à s'étendre sur un divan derrière lequel lui, le psychanalyste, est assis. C'est vraiment une situation très singulière que celle d'une personne qui est étendue dans un état de relaxation et qui parle à quelqu'un qui se trouve assis derrière et que cette personne ne voit pas. A quelqu'un qui est le psychanalyste qui ne s'est pas engagé à répondre toujours au patient qui lui parle, il lui demande de dire tout et n'importe quoi, mais qui ne s'engage pas à répondre. C'est une situation totalement originale qui n'a aucune correspondance dans aucune des relations sociales qui peuvent être vécues ou imaginées dans la société. Eh bien dans cette situation psychanalytique, il est évident que la disposition mutuelle des deux protagonistes, l'analysé étendu sur le divan et l'analyste assis derrière lui, est absolument capital. Et là nous trouvons une notion de disposition dans l'espace qui détermine d'une façon extrêmement rigoureuse une forme de relation extrêmement particulière. Vous ne pouvez pas parler à quelqu'un qui est assis derrière vous comme vous le faites à quelqu'un qui est assis en face de vous. Bien des remarques d'ordres général par lesquelles j'ai commencé mon exposé trouvent leur principale activation dans la conception architecturale des services de soins psychiatriques. Par le fait même de l'hypersensibilité des malades mentaux au milieu qui les entoure, les hôpitaux psychiatriques peuvent être considérés comme des véritables laboratoires de l'architecture. Il est sans doute peu de construction dont la valeur et l'adéquation puisse aussi bien se mesurer que les constructions psychiatriques. Alors que bien des gens normaux s'accommodent de bâtiments assez mal conçus, ou bien protestent, s'efforcent de les arranger ou bien d'en changer, les malades eux se contentent d'en pâtir, et en ils pâtissent plus que quiconque. Le moindre vice de conception sera lourd de conséquence dans l'état et le comportement même des malades, et c'est celui-ci qui sera le baromètre et test de la valeur d'un ensemble. Encore faut-il évidemment que l'on veuille bien considérer que les troubles mentaux ne sont point choses fixes, immuables et donnée une fois pour toutes, mais production mouvante dépendant toujours d'un rapport étroit entre les forces internes en jeu chez l'individu et les aspects externes, animés et inani-

més du monde ambiant. Malheureusement, les études sont en fait fort peu nombreuses, qui se sont consacrées à ces rapports et il faut bien reconnaître je crois que nous en sommes au début de la recherche en cette matière. En fait d'architecture psychiatrique les essais sont nombreux et le plus souvent empirique. C'est à grand peine que commence à se dessiner une certaine doctrine en la matière, mais encore faut-il savoir se méfier des doctrines. J'imagine que les architectes ont bien plus besoin de données psychologiques, sociologiques, anthropologiques que de doctrines pour inspirer leurs projets et leurs travaux. L'évidence est que l'architecture psychiatrique a suivi de très près la situation sociale même du fait psychiatrique. Ce fut, dans une certaine mesure c'est encore une situation marquée par la honte et la relégation. Je suis pourtant convaincu que la qualité des réalisations psychiatriques marque mieux que toutes autres apparences le niveau réel d'une culture ou d'une réalisation. Mais nous devons reconnaître que la réalisation architecturale en psychiatrie nous offre, dans la majorité numérique, nous offre surtout à contempler une remarquable collection d'erreurs. Pendant des décennies, la peur a voulu que l'on plaçât les malades mentaux le plus possible à l'écart du monde social. Plusieurs monastères désaffectés ont ainsi trouvé une ultime vocation. L'hôpital psychiatrique était conçu à l'image d'un monde clôt dont la cour, fermée, toujours quadrangulaire, et souvent sinistre, est la représentation la plus achevée. À telle enseigne que des psychiatres ont pu faire des études sur la pathologie des malades dans la cour. Une autre caractéristique des organismes psychiatriques a été leur tendance à l'énormité, leur obésité parfois monstrueuse. Les hôpitaux n'ont grossi d'ailleurs que par l'afflux des malades : on a vu des salles de 120 lits, des hôpitaux de 2000, 3000 et même 10000 malades, comme un qui se trouve près de Washington. Mondes séparés, mondes fermés, mondes énormes, ces trois tendances longtemps attachées aux constructions psychiatriques ont été peu à peu renversées durant les vingt dernières années car on s'est enfin aperçu que rien de bon, rien de thérapeutique, rien que d'aliéné et d'aliénant ne pouvait se faire dans ces bâtiments isolés, fermés, barricadés, gigantesques, anonymes, connus et construits par et pour la peur. On a donc d'abord ouvert des portes, et on s'est aperçu que plus de 80% des malades, nettement plus de 80% des malades mentaux hospitalisés, pouvaient être préservés et traités sans barreaux aux murs, sans serrures, ni barbelés. On s'est aperçu que seuls des groupements de population limités pouvaient entretenir une vie sociale possible et être vraiment pris en main par des équipes soignantes. On a donc conçu des unités de cinquante malades divisibles en deux moitiés voire en quatre quarts. Dans l'hôpital tout nouveau de Choisy, nous en sommes venus, Paumelle et moi, à concevoir la construction à partir d'ensembles élémentaires de sept

malades groupés en pavillons d'une cinquantaine. En même temps, on a restreint la dimension et la capacité totale des hôpitaux : 60, puis 200 à 300 et pour Choisy que je viens de citer, 150. Le chiffre d'une centaine a été considéré comme le plus adapté par certains. Et le groupe de sept malades a été repris également par d'autres auteurs comme modèle unitaire de base. La ségrégation sexuelle au sein de l'hôpital, jadis absolue et formelle, ne se justifie pas. Le mélange des sexes fait de moins en moins peur, et par degré prudent on y vient. J'ai pour ma part fait fonctionner plusieurs années une unité psychiatrique privée ou les malades des deux sexes étaient mélangés et il n'y eut aucun incident notable. L'hôpital s'est enfin rapproché de la ville où se concentre la majorité de la population et où convergent les voies de communications. Il est apparu indispensable qu'un échange aisé, permanent puisse se faire dans les deux sens entre le centre urbain et l'hôpital psychiatrique. On a fini par concevoir que l'organisation psychiatrique devait en même temps se diversifier dans ses formes, et se centrer sur le secteur de population qu'elle est destinée à desservir. L'hôpital n'est par suite pas demeuré la seule forme de construction utile, et même peut-être pas la principale. Une organisation suffisamment souple, saine et complète comprend un dispensaire, les ateliers thérapeutiques, un hôpital de jour, un hôpital de nuit, tous situés au sein du champs social desservi, et dans lesquels s'effectuent une très grande partie du travail thérapeutique. L'hôpital proprement dit en est un élément qui peut être soit urbain soit périurbain, et surtout beaucoup plus petit qu'on ne l'imaginait et ne le faisait naguère. Telle est la conception dite de secteur dont Paumelle et Mademoiselle Sonolet vous parleront plus amplement tout à l'heure. C'est là une tentative pilote qui peut servir d'exemple mais qui il faut bien le dire ne constitue pas la moyenne des réalisations actuelles. C'est aussi l'un des cas où l'architecte se soit résolument détaché du parti que l'on adopte couramment pour bâtir les hôpitaux, parti basé sur la conception de l'hôpital général qui comprend essentiellement un couloir bordé de chambres. Il a fallu du temps pour se rendre compte qu'à part une minorité, les malades mentaux hospitalisés n'ont absolument pas les mêmes besoins spatiaux que des gens alités. Il a de même fallu du temps pour comprendre que les murs et les lits que les hôpitaux psychiatriques ont encore moins de raisons valables d'être laqués en blanc que ceux des hôpitaux généraux. Mais si l'on jette un regard d'ensemble sur la majorité des hôpitaux psychiatriques, on doit bien reconnaître certaines évidences, quatre me paraissent remarquables.

Primo, en matière psychiatriques, les conceptions architecturales sont généralement retardataires. Elles le sont doublement par rapport à l'architecture et par rapport à la psychiatrie. On emploie des techniques architecturales tout à fait nouvelles pour bâtir des

villes, des usines, des maisons, des églises, des universités, même des couvents, mais on n'y songe guère pour des hôpitaux psychiatriques où, pourtant, il vaudrait la peine d'innover complètement. D'un autre côté, on fait aujourd'hui certes à une échelle encore restreinte, une psychiatrie tout à fait nouvelle, basée sur la découverte de la psychanalyse en particulier et de la microsociologie, mais on croit encore possible parfois de la faire dans des hôpitaux couloirs. Le deuxième point, c'est que l'erreur architecturale présente une vitalité remarquable. Elle est pérennisée par la construction même. Si vous vous trompez aujourd'hui, le bâtiment reste faux pendant vingt ans, trente ans, quarante ans, parfois plus. La troisième constatation que j'ai à faire n'est pas moins préoccupante. Lorsqu'un psychiatre est consulté, ça lui arrive, sur la structure à donner à un hôpital psychiatrique neuf, il court deux risques, qui d'ailleurs ne s'excluent absolument pas. Le premier, de placer ses conceptions ou ses exigences architecturales bien en deçà de ses connaissances et du progrès actuel ou à venir de la pratique psychiatrique : les plans sont donc déjà dépassés quand ils sont conçus, ils le seront plus encore une fois la construction achevée. On en vient alors à l'écart que je signalais il y a un instant et qui dure. Quant à l'autre risque, il est pour le psychiatre d'imaginer la micro-cité de ses rêves, c'est-à-dire de prendre ses propres rêves pour des besoins réels et réalisables. Certes je n'ai rien contre les rêves et contre la fonction imaginaire, j'en ai dit le pouvoir créateur et équilibrant, mais nous devons demander que la richesse intime soit infusée dans une réalité adéquatement utilisable. Un exemple illustrera mon propos : quand on a réfléchi que l'hôpital psychiatrique devait favoriser la vie sociale des malades, on a pensé que le modèle le plus satisfaisant devait en être le village. Image idéale sans doute de l'existence harmonieuse et paisible. C'est une idée intéressante, mais dont on doit redouter l'application par trop systématique, car il ne faut pas oublier que le village est un modèle social qui n'a plus guère de sens pour beaucoup de gens, et que de plus la vie des malades à l'hôpital n'est pas faite pour durer sans changement, comme elle l'est pour les habitants d'un vrai village. Enfin, une dernière constatation me vient à l'esprit : c'est qu'en matière de constructions comme d'organisation psychiatrique, les meilleures intentions risquent toujours de se retourner dangereusement contre leurs propres buts, c'est-à-dire contre les malades et leur avenir thérapeutique. Les exemples que l'on pourrait donner sont innombrables. C'est vrai par exemple que les murs ont des vertus thérapeutiques. Mais on en a tant fait des murs en psychiatrie, et des si hauts, on les a si bien fermés qu'ils se sont retournés contre les malades, les médecins et les soignants qui se sont tous trouvés enfermés et littéralement incarcérés dans les hôpitaux. Il est également vrai que l'isolement peut être bienfaisant, mais s'il est pratiqué d'une façon systématique il devient

franchement nocif et pathogène. Quand on s'en est enfin aperçu, on a tourné casaque et on a voulu que les malades hospitalisés soient toujours groupés ensemble, négligeant alors que le maintien de l'individualité, cette individualité que les malades cherchent toujours avec tant de peine, nécessite toujours une double possibilité et de solitude et de groupement. On a découvert les vertus de l'eau, mais la balnéation forcée est devenue à une certaine période une espèce de torture déguisée au point qu'ensuite on s'en est complètement détourné, privant alors les malades de toutes les possibilités du bain et de l'hydrothérapie. On a pensé avec justesse que les malades hospitalisés devaient avoir une activité, mais le résultat le plus courant fut la création d'innombrables ateliers de vanneries, produisant par milliers... [INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]
[...] Dimensions bien plus restreintes de ce dont nous disposons actuellement. Il y en aura de grandes quantités mais ils ne seront pas très grands. Nous pouvons prévoir que ces organismes psychiatriques comporteront des centres de traitement extérieurs, des foyers, des ateliers, et un centre d'hospitalisation ou de clinique, elles-mêmes différenciées en parties associées et distinctes. Nous pouvons prévoir que les organismes psychiatriques deviendront de plus en plus des lieux de rencontres plus que des lieux de vie. Des lieux de rencontre et de travail thérapeutiques plus que des lieux de vie et de ségrégation. Nous pouvons demander que ces organismes puissent être capables de s'adapter par leur structure même à des besoins et à des buts en constante évolution. Nous devons également penser dans la conception d'un organisme collectif, qu'il soit public ou privé, aux lois que j'évoquais tout à l'heure de la vie sociale et des échanges sociaux. Nous devons penser à l'unité du malade individuel, nous devons penser à la nécessité de petites unités de groupement, de 3 à 7 par exemple, parmi lesquels une variété intéressante est celle des locaux de cure de sommeil qui présentent des caractéristiques très particulières. Nous devons penser à une dimension moyenne répondant à la dimension d'un groupe qui est vivant est manipulable. Il me semble si je m'en rapporte à mon expérience que ces dimensions se situent entre 20 et 30 mais je ne peux pas non plus donner cette estimation comme définitive. Et nous devons penser à la dimension de l'ensemble d'un organisme entier, qui très probablement, si situé d'une façon optimale entre 100 et 150 malades. Et il est assez curieux de constater que les exigences auxquelles devraient répondre, ou doit répondre un organisme psychiatrique sont faits dans l'ensemble non pas de contradictions, mais d'impératifs complémentaires. C'est ainsi que l'espace construit doit à la fois inviter aux échanges, aux réunions et offrir la possibilité de l'isolement. Il doit en même temps inviter au contact avec le monde extérieur et en même temps constituer un entourage sécurisant. Il doit en même temps favoriser les besoins de mouvements et les besoins de

peau. Il doit donc en même temps satisfaire les mouvements centripètes qui tournent vers l'individu, et les mouvements centrifuge qui se tournent vers l'extérieur. Il doit en même temps offrir un cadre assez structuré qui offre un modèle de stabilisation et d'organisation mentale et en même temps satisfaire par une certaine improvisation les besoins imaginaires et créatifs de l'individu. J'ai assez je crois tout à l'heure parlé de l'importance des besoins esthétiques. J'ai souligné qu'ils ne sont absolument pas un luxe, mais qu'ils sont un besoin inhérent à la nature humaine. On n'a pas besoin d'y revenir maintenant. Bref, on imagine, on aimerait je crois, que l'ensemble de cet espace bâti ait un caractère à la fois limpide et quelque peu mystérieux. Si bien qu'en somme, et c'est là-dessus que je conclurais, il me semble qu'un organisme psychiatrique constitue un des plus intéressants programmes qui puisse être proposé au génie d'un architecte. Merci. [Applaudissements]

Georges Patrix

Avant de donner la parole à la salle, et je pense que vous avez beaucoup de questions à poser, nous allons demander au Docteur Paumelle de bien vouloir, ou à Nicole Sonolet, non ? Peut-être voulez-vous vous mettre entre deux, à cause du micro ? Mettez-vous ici, très bien.

Nicole Sonolet

Je pense que je n'ai pas grand-chose après ce qu'a dit le docteur Racamier, la seule chose, c'est je veux préciser l'intérêt extraordinaire qu'il y a à mon avis à travailler pour les architectes ou les urbanistes avec des psychiatres. Car en fait pratiquement la majorité des problèmes qui se posent comme l'a dit le Docteur Racamier aux malades mentaux sont exactement ceux qui se posent aux êtres humains dits normaux, et on a pour travailler avec soi des gens qui sont spécialistes du comportement mental, qui peuvent nous donner des notions qu'au fond on n'arrive pas à découvrir très bien soi-même. Et il y a une chose qui est très intéressante c'est le parallèle en plus entre l'architecture psychiatrique et l'urbanisme presque, c'est-à-dire le parallèle entre l'hôpital village et la cité-jardin, qui est d'ailleurs ressenti par certains psychiatres, exactement l'hôpital village comme la cité-jardin par certains urbanistes, qui est une espèce de retour au passé qui devient édulcoré, dévitalisé, ou on refait une petite chapelle, une petite boutique, une petite salle des fêtes, des petits pavillons autour desquels on peut marcher, on peut courir, on peut jouer... exactement comme actuellement en urbanisme, on fait des terrains pour jeux de rue, on fait des terrains pour jeux d'aventures avec des moniteurs spécialisés, on fait toutes ces choses qui vous donnent une espèce d'impression d'autre fois de devenir tous des petits scouts, et les malades mentaux de devenir des petits individus, on ne sait pas trop quoi... qui ont l'air normal qu'avait une société dont on ne se rappelle plus très bien. Une autre chose, c'est la façon dont on pose faussement les problèmes dans certains

milieux psychiatriques, comme on les pose exactement en urbanisme et en architecture. Par exemple on parle actuellement parallèlement, on pose des questions à certains médecins, psychiatriques, sur les besoins en psychiatrie. Ils m'expliquent un certain nombre de chose, c'est-à-dire qu'ils ne savent pas du tout ce qu'ils veulent parce que le phénomène est très complexe. Et puis tout d'un coup la conversation tourne. Alors au début on parle beaucoup de soins extrahospitaliers, parce que c'est ça qui faut. Puis tout à coup on ne sait pas comment on ne parle plus que de lui. Et puis juste après alors on ne sait toujours pas ce qu'on veut faire, mais on demande aux architectes : « Alors, quand est-ce que vous allez nous industrialiser ça ? Et comment on peut le faire ? ». Et il n'est pas question de faire une seule expérimentation, je ne parle pas dans l'esprit des médecins intelligents, je parle dans l'esprit de l'administration en général, mais il faudrait tout de suite qu'on commande 20 000 plans type d'hôpitaux, l'acier pour éviter qu'il y ait un peu de chômage, et on les donnera aux fous, comme ça les fous, on sera tranquilles, ils seront loin. Le seul endroit où l'on peut vraiment ne pas soigner, c'est l'hôpital : puisque les gens sont enfermés, ils ne dérangent personne. Et c'est exactement la même impression... alors on leur parle après de pouvoir faire une chose dense, et alors la peur affreuse d'affronter le phénomène urbain chez certaines personnes. Là, les malades sont malades, et la société au fond aimerait se dire qu'on va les traiter bien. Et actuellement on voudrait essayer de faire, nous pensons avec le Docteur Paumelle essayer de pouvoir monter un centre de santé mentale urbain : ce qui aurait un gros avantage. C'est de faire une étude si vous voulez, je ne dis pas un hôpital psychiatrique, mais une réalisation psychiatrique d'ensemble qui comporterait tous les soins, c'est-à-dire pas du tout d'hospitalisation, l'hospitalisation se fait en petit nombre de malades, ferait une sorte de microcosme de quartier, qui sous le prétexte de réalisation psychiatrique, pourrait être très intéressante à étudier au point de vue urbanisme, en fait. Alors je pense que je n'ai pas grand-chose d'autre à dire, alors il serait très intéressant au point de vue urbanisme de faire parler le Docteur Paumelle de son expérience de secteur, parce que là c'est un autre point de vue qui est très intéressant au point de vue urbanisme. La psychiatrie est un phénomène, la psychiatrie est un phénomène de malades mentaux très important du point de vue nombre et qui n'est pas du tout traité, quand on fait un plan d'urbanisme je suppose, je n'en fais pas beaucoup, quand on demande aux gens de réserver un terrain pour faire un hôpital de 600 lits, ils le réservent dans un terrain plus ou moins... pas trop cher surtout, et après on fait un concours. Et on fait actuellement des concours, on en fait un à Lyon, on en fait un en Savoie pour des hôpitaux de 600 lits. Alors que tout le monde sait qu'il ne faut pas d'hôpitaux ni de 600 lits, ni à la limite pas d'hôpitaux du tout mais uniquement des soins extrahospitaliers. Et je

pense que si certains urbanistes étaient au courant de ces problèmes il faudrait réaliser des zones, des planchers, dans des quartiers pour arriver à noyauter la ville d'instruments de soins qui pourraient correspondre aux besoins de la psychiatrie future. [Applaudissements]

Docteur Paumelle

Je voudrais simplement remarquer en quoi mon ami le Docteur Racamier et moi-même sommes des oiseaux rares, race que vous risquez de perdre si vous n'y prenez garde et si un certain type de collaborations ne s'établit pas, me semble-t-il entre les urbanistes et les architectes d'un côté, et nous même. En effet, Racamier très justement nous a défini l'hôpital psychiatrique classique, celui que vous connaissez, celui qui existe depuis 150 ans et un peu plus, comme étant séparé, fermé, énorme. Et dans une belle envolée [passage inaudible] disant nous pouvons penser que nous aurons des services ouverts, proches et petits. Alors je suis très heureux de cette annonce mais il me semble que depuis très longtemps les psychiatres espèrent cela, et que ceci n'est jamais arrivé. Comment faire pour que ces services ouverts, proches dans l'espace et petits pour qu'on puisse faire des soins personnalisés, existent ? Eh bien je crois qu'il faudrait pour espérer cela, je dirais guérir le psychiatre lui-même. Car dans la situation actuelle, la personne même du psychiatre, à l'instar de la personne du malade qui est enfermé, est lointain et investi d'une toute puissance illusoire. Il n'est pas petit, mais il est vraiment investi par le malade de cette toute puissance illusoire sur une foule de gens que l'on n'arrive pas, même si l'on le désire, à connaître personnellement. Par conséquent, je crois qu'il est important de montrer que nous avons, nous, à nous guérir nous-même pour être ces gens du commun, ces gens qui ont des relations sociales comme les autres, et c'est si vous voulez le premier sens de la prospective d'insertion d'équipes psychiatriques dans une communauté d'hommes libres. Mais tout ceci, je reviens sur un laïus idéal comme Racamier vient de le faire c'est devenu maintenant le seul plan d'insertion du psychiatre, alors je voudrais quand même qu'on vous stimulât un peu. Vous dire que les psychiatres, depuis la guerre essentiellement, ont poussé un cri d'alarme de l'intérieur de cet hôpital psychiatrique fermé, énorme et séparé. Ils ont parlé de l'aliénation du psychiatre, de l'aliénation de l'hôpital psychiatrique et de la désaliénation de ce psychiatre, désaliénation absolument nécessaire. Et alors ce qui s'est passé, c'est qu'on nous a laissé crier de l'intérieur, que la plupart y sont encore tous et que rien n'a substantiellement changé ainsi que l'a expliqué Racamier à l'aide d'un certain nombre d'exemples précis. Nous sommes parmi ces rares sujets, qui prenant conscience des mécanismes aliénateurs c'est-à-dire l'habitude de la société, on est lié également aux murs d'une société donnée, et au collaborateur également qui nous connaît, que cette aliénation recouvrait ces formes [passage inaudible] nous devons sortir dans

notre vie personnelle de ces institutions-là. Mais là où je voudrais, si vous voulez, dans la mesure où vous êtes architectes et urbanistes, vous demander beaucoup plus qu'une écoute amicale de notre propre réflexion, notre propre drame, je pense qu'il nous faut jurer aujourd'hui de ne pas nous compromettre dans ce qui se prépare effectivement pour dans les cinq ans qui viennent. Au moment même où nous disons : « le psychiatre doit rencontrer son malade d'une manière familière, d'une manière proche, dans son cadre, de façon complètement personnalisée, de telle façon que le traitement soit continu », vous lisez qu'au conseil économique qu'au Ve plan, on nous propose en tout et pour tout et seulement 50 000 lits hospitalisés dans les 15 ans qui viennent. Autrement dit, au moment même où les psychiatres ont pris largement conscience de l'aliénation au sein d'un hôpital psychiatrique fermé, la seule chose que l'on nous propose c'est de nous en mettre plein la bouche, de lits, mais pas de lits qui sont les mêmes que ceux que nous avons connus avec cette situation en plus où nous serions encore moins nombreux, avec encore moins d'infirmières, pour permettre une thérapeutique. Notre propre situation sur l'aliénation dans l'hôpital psychiatrique en France de possibilités de traitements et n'a été entendue que sur un plan : celui qui fait crier les bonnes consciences, c'est qu'il y a actuellement 140 000 malades mentaux dans 110 000 lits, et on nous dit : « et bien il suffit d'en créer 30 000 et le problème de la psychiatrie française sera résolu ! ». Voilà la multiplication de ces lits dont assez dit jusqu'à maintenant, que tels qu'ils sont conçus, ils n'étaient et ils ne pouvaient être que des sortes de prison. Alors c'est sincèrement que je le demande, mais je pense que nous risquons devant ces crédits dégagés, devant ces possibilités ouvertes à des jeunes architectes ou à des psychiatres ambitieux de revisiter pour 150 ans peut-être la situation que nous avons essayé de mettre en évidence. [Applaudissements]

Georges Patrix

Bon eh bien je vais passer maintenant la parole à la salle pour que vous puissiez poser les questions que vous voulez aux différents orateurs, mais avant je vais vous livrer un souvenir personnel. J'ai été appelé il y a quelques années dans un hôpital psychiatrique pour en étudier la rénovation, l'aménagement et la polychromie. Et c'est un grand hôpital psychiatrique, je crois que c'est un des plus grands de France, qui est à Lille. C'est un immense, d'immenses locaux. Et j'avais très peur quand je suis rentré dans cet hôpital parce que je ne connaissais pas le comportement, enfin, je ne savais pas comment me comporter. Et d'autre part quand on doit travailler pour des gens qu'on, qui sont autres, c'est certainement très difficile. Et quand je suis arrivé dans le service que je devais rénover, c'était un service d'enfants, qui était un service très très dur, difficile, j'ai été frappé parce qu'il y avait des grandes décorations sur les murs qui représentaient des

scènes de Walt Disney, et particulièrement il y avait une fresque qui représentait les trois petits cochons qui allaient être mangés par le gros loup. Vous savez cette scène, trois petits cochons qui courent vite et le gros loup... et ça ça avait 5 m de long sur 2 m de hauteur, c'est-à-dire que vis-à-vis de l'échelle des enfants, c'est effrayant ! Même mes enfants je ne leur aurais pas montré... et puis c'était horrible enfin ça avait ce côté vous savez du dessin rempli, de coloriage, et ça avait été fait par une bonne volonté, enfin par quelqu'un qui avait dit certainement pour ces enfants il faut peindre des images, il faut faire quelque chose, on ne peut pas leur laisser les locaux comme ça. Ça partait certainement d'un très bon sentiment, les trois petits cochons, m'enfin c'était vraiment... ignoble. Et ce qui prouve que quand on parle d'esthétique il faut faire très attention parce qu'il y a différents niveaux, différentes qualités d'esthétique. Et très souvent on croit bien faire, et puis en fait on ne fait pas si bien que cela. Mais le souvenir le plus extraordinaire que je peux retenir des travaux que j'ai pu faire dans le service, c'est la manière dont les enfants me touchaient la main. C'est-à-dire que ce qu'on sent chez tous ces malades, chez tous ces êtres, c'est un désir de contact qui est bouleversant. Jusqu'ici y avaient des hommes qui me serraient la main, je sers la main à des quantités de gens tous les jours mais ça n'a pas un sens très engageant, très profond. Il m'est arrivé quand même dans ma vie aussi de donner des poignées de main déjà mieux senties, qui avaient une volonté, un sens. Mais là vous sentez une avidité du toucher, du contact... Vous comprenez ce que c'est que le contact. Je crois que l'aliénation vient en grande partie de ce manque de contact, ce manque de nourriture, ce manque de relation. Je crois que ce petit témoignage va tout à fait dans le sens de vos exposés. Qui veut la parole ?

Lucien Hervé

Je voulais poser la question simplement si vous avez fait des remarques au sujet des couleurs pures, l'effet joué des couleurs pures sur les malades dans les hôpitaux ?

Georges Patrix

Monsieur Hervé, ami de Le Corbusier...

Docteur Racamier

Je vais essayer de répondre mais en fait c'est une réponse principalement négative. Je crois avoir compris que vous nous demandez si certaines couleurs font du bien à certains types de malades. Je ne crois pas, ce n'est pas mon expérience, ce n'est pas mon sentiment, et je n'hésiterai absolument pas à mettre un malade plutôt excité ou agité dans des couleurs vives, dans des couleurs rouges, pourvu que ce soit harmonieux et bien peint. Je crois que n'importe quel assemblage de couleur peut être douloureux, enfin peut-être excitant ou déprimant, il ne me semble pas personnellement qu'il y ait des couleurs plus euphorisantes ou plus calmantes que d'autres...

Georges Patrix

Hervé doit faire certainement...

Docteur Racamier

Oui il y a peut-être quelque chose à découvrir mais en tout cas c'est certainement beaucoup plus complexe...

Georges Patrix

Oui je crois qu'Hervé doit certainement parler de la... de la chromothérapie.

Lucien Hervé

[inaudible] C'est à dire j'aimerais savoir dans quelle mesure on peut extrapoler l'expérience particulièrement vive des hôpitaux psychiatriques par rapport aux comportements à l'égard des couleurs des personnes.

Docteur Racamier

Tout ce que je peux dire c'est que l'apport de couleur vive - pourvu qu'elles ne soient pas, que leur association, leur composition ne soit pas ratée - l'apport de couleur vives dans un bâtiment psychiatrique a des effets extrêmement salutaires.

Georges Patrix

Oui mais voyez-vous à un moment on a créé la chromothérapie, c'est-à-dire qu'on avait lancé un mouvement qui consistait à traiter certains malades par la couleur même. C'est un mouvement qui je crois n'avais pas de bases très sérieuses sur le plan scientifique, mais enfin il y a eu des effets de faits, en essayant de mettre comme en musique, de mettre des émotions de couleurs vives des malades. Et puis je pense que ça été abandonné, je n'ai plus du tout d'informations là-dessus.

Docteur Paumelle

Personnellement j'ai effectivement une petite expérience vécue en rapport avec le coucher à la clinique de Ferdière²⁶ un certain moment [inaudible]. L'interne qui a soigné Artaud²⁷ pendant un certain temps. Il avait en particulier pour les mélancoliques une chambre rouge, d'un rouge pas tout à fait sang, un petit peu moins cru qu'un rouge sang, pas tout à fait bordeaux non plus... J'y ai passé quelques nuits, je n'étais pas particulièrement mélancolique mais je m'y suis trouvé bien. Mais je dois dire que tout était beau dans ce monde-là, dans le monde de Ferdière, et que c'est beaucoup plus l'harmonie générale me semble-t-il de cet ensemble extrêmement varié sur le plan des coloris qui m'a touché. Et ceci pour vous dire que réfléchissant avec Sonolet à ce que nous pouvions faire dans cet hôpital que nous construisions, nous avons pris parti d'une manière quasi générale de tout peindre en blanc non ripoliné, en blanc mat, avec en rupture des matières de briques crues ou de béton, et que nous avons réservé aux tentures et à d'autres éléments décoratifs notre sensibilité de varier les couleurs possibles et s'adapter suivant l'évolution des groupes ou des personnes. C'est

finalement grâce à ce parti d'une mobilité des couleurs, d'une possibilité de changement, que nous [inaudible] en dehors du blanc ce qui était le plus naturel finalement.

Georges Patrix

Monsieur ? oui...

Orateur inconnu

Le Docteur Racamier a dit tout à l'heure que le comportement n'était pas le même dans un univers cubique que dans un univers rond, ou sphérique [inaudible].

Docteur Racamier

Je ne peux pas vous faire part du résultat d'expérience ou d'expérimentation aussi précise que celle que j'ai citée quand j'ai parlé par exemple de la privation sensorielle ou de la limitation de l'espace chez les gens ou bien chez les animaux. Mais c'est une observation qu'on peut faire si l'on fait une réunion des mêmes personnes dans des espaces d'aménagement ou de structures différentes. Il est évident que le sentiment d'appartenance à l'espace et au groupe est très différent selon que l'espace offre justement une sorte de peau comme je vous ai dit, accueillante, ou bien ne représente dans le vécu des gens que strictement les murs par lesquels l'on se trouve limité. De même, si vous faites une réunion, quelle qu'en soit le but, de mettons 20 personnes, les modalités des échanges seront très différentes si vous installez ces gens en rond ou à peu près en rond, sans table, ou bien si vous les asseyez autour d'une table. Et ce sera très différent également si vous vous asseyez autour d'une table rectangulaire ou bien d'une table arrondie ou ovale. Il y aura des différences dans le comportement des gens extrêmement notables. En ce sens qu'en particulier, dans un espace trop rigoureusement structuré, trop raide au fond, la spontanéité viendra beaucoup moins bien. Et que les gens resteront assis, piqués sur leurs chaises, et auront tendance à s'exprimer d'une façon assez raide, assez peu spontanée, et sans richesse véritable à rester à parler longtemps de lieux communs ou de choses superficielles, alors qu'on les verra se détendre beaucoup mieux, beaucoup plus facilement s'ils sont installés en rond, en ovale. Ça je crois que ce sont des choses qui sont d'observation tout à fait banales en fait, et tout à fait courantes, mais il me semble que c'est plus net et plus parlant chez les malades que lorsque justement les réunions comme celles que j'évoquais qui ont justement un but précis.

Orateur inconnu

Vous avez parlé de stimulus régulier dans le cadre normal, de ce qui s'écarte trop du cadre normal ou qui en sont assimilés. A ce moment-là vous avez ouvert une petite parenthèse sur les problèmes esthétiques, dans le cas aussi des murs de l'habitations et de l'espace psychique. Faute de pouvoir développer ceci, est ce que vous pourriez nous donner une bibliographie où nous pourrions trouver des renseignements ?

Docteur Racamier

Je m'excuse, mais il y a une partie de la question, la dernière partie que je n'ai pas bien entendue.

26

Hôpital psychiatrique de Rodez (Aveyron).

27

Antonin Artaud.

Orateur inconnu

Vous nous avez parlé du mur de l'habitation qui était la peau de l'espace psychique, enfin les rapports entre l'espace et le psychisme. Est-ce qu'il y a quelques livres dont vous pourriez nous conseiller la lecture ?

Docteur Racamier

Non, je n'en vois pas.

Orateur inconnu

Au cours de l'exposé, il m'a semblé que l'expérience du psychiatre sur le plan de l'espace architectural était fort intéressante, du fait que vous nous avez dit que les cas particuliers que présentent les malades, sont des cas qui comme dirais-je, qui ont une sensibilité particulière à l'espace. Est-ce que vous pensez, vos conclusions ont surtout porté sur ce qu'il faudrait faire pour l'hôpital psychiatrique, mais je pense que votre expérience peut être très intéressante pour l'architecture normale, enfin disons pour l'architecture des gens normaux, et j'aurais aimé que dans votre conclusion que vous nous donniez, que vous nous disiez justement en quoi votre qualité de psychiatre peut nous apporter des choses intéressantes sur le plan de l'espace vécu pour un homme normal, à partir justement de cette expérience que vous avez [Applaudissements].

Docteur Racamier

Je vous remercie de votre question qui me paraît intéressante et pertinente et qui me permet justement de combler une lacune effectivement de mon exposé, lacune que j'ai peut-être faite par discrétion, par une certaine, un besoin quand même d'une certaine modestie. Car je crois quand même que si nous pouvons apporter certaines notions psychologique ou sociologique ou phénoménologique, il me semble qu'alors c'est à l'architecte de les utiliser et d'en faire usage selon son art et ses techniques. Bien entendu il me paraît aller de soi que ce qui est valable pour les malades mentaux l'est d'une façon générale pour les gens sains. Seulement ce que j'ai simplement voulu dire, ce qui a retenu mon attention, c'est que les conséquences sont peut-être plus flagrantes chez les malades que chez les gens sains qui ont par définition un pouvoir d'adaptation plus grand. J'aimerais également préciser une chose : j'ai parlé de la sensibilité particulière des malades à l'espace qui les entourent, et je le maintiens, mais je le complète en disant que c'est une sensibilité particulière non seulement à l'espace qui les entourent, mais également aux gens qui les entourent bien entendu.

Orateur inconnu

Il n'y a pas de différence de comportement tout de même entre le comportement pathologique et le comportement normal, c'est ça ? Est-ce que dans vos malades il n'y a pas des réactions très différentes entre des malades différents précisément, qui ferait que votre architecture ou votre environnement devrait être différent selon les cas puisque dans le fond, la pathologie c'est quelque chose qui semble échapper

aux lois, à... n'est-ce pas un comportement normal, est un comportement logique, ou un comportement disons ou les sens... enfin... sur le plan réaction et sens, sensitif, sensoriel, c'est une réaction logique. Est-ce que justement ces malades mentaux n'ont pas des réactions différentes des nôtres et est-ce qu'on peut extrapoler ? Est-ce qu'il y a des extrapolations possibles, et est-ce que votre expérience personnelle peut nous servir comme élément disons d'affinement pour l'architecture ?

Docteur Racamier

Je dis deux mots puis je passerai peut-être le micro. C'est certain qu'il y a des malades dont l'état est différent d'un cas à l'autre, et même chez un même malade d'un moment à l'autre. Bien entendu, il est évident que le comportement des malades est différent des gens normaux, en tout cas par bien des points, mais ce que j'ai voulu dire, c'est que la racine même de ces réactions n'est pas radicalement différente de ce qu'on peut trouver comme potentialité en tout cas chez l'homme normal. Qu'il y ait des besoins différents selon les cadres, selon les moments d'une même évolution, justement, cela nécessite que l'on puisse opérer dans l'organisme psychiatrique des groupements différents. J'ai parlé à un moment donné de la nécessité que le malade puisse être seul, ou bien groupé à trois, ou bien groupé à sept etc., et il est évident qu'un ensemble fait pour trois personnes dans un hôpital va prendre un aspect très particulier, et répondre à des besoins très particuliers. Ils sont justement à une certaine modalité de perturbation. Et à un autre moment, le malade aura besoin d'un groupement différent qui répond à une structuration de l'espace différente, à des possibilités tout à fait différentes aussi.

Docteur Paumelle

Je vais compléter ce que tu disais, c'est qu'au fond l'architecture de la psychiatrie classique, celle dont nous ne voulons plus, a été faite pour ce qui apparaissait être la pathologie, et que l'on découvre à ce jour qu'elle n'était pas la pathologie, mais qu'elle était une sorte d'effet des interrelations entre le groupe social et celui qu'il est convenu d'appeler fou. A partir du jour où les psychiatres ont réfléchi au caractère dialectique et réactionnaire des comportements dits fous, ou par exemple, dès 1818, quelqu'un comme Esquirol²⁸ pouvait découvrir que ce qui était appelé la fureur n'existait que comme colère du désir, c'est-à-dire comme quelque chose de compréhensible chez quelqu'un de perturbé, et que cette colère du désir pouvait être agitée si nous avions un certain comportement, si l'entourage avait un certain comportement. Du jour où, parlant d'agitation et critiquant la notion de « pavillons d'agités », c'est-à-dire de bâtiments fait pour ce qu'il était convenu de considérer comme le comportement habituel du grand fou, à partir du moment où nous nous sommes dit, par

ce participe passé d' «agité», cela veut dire qu'il y a des agitateurs, et ces agitateurs c'est peut-être nous, dans un comportement anti-thérapeutique, nous en sommes arrivés à ne plus faire de bâtiments spéciaux faits pour la pathologie, mais des bâtiments spéciaux pour les traitements. Et quand Racamier essaie d'explicitier ce que sont ces bâtiments spéciaux faits pour le traitement, ils se caractérisent essentiellement par leur énorme souplesse sur le plan du groupement, de leur volume, par conséquent et sur le plan de leur ouverture sur le monde extérieur. Autrement dit je crois que ce que nous enseigne au fond si vous voulez l'architecture psychiatrique classique c'est qu'elle n'a été en fait conçue qu'à l'inverse de ce pourquoi elle est faite, c'est-à-dire à l'inverse des perspectives des thérapies psychiatriques.

Georges Patrix

Hausermann, je voudrais que tu nous dises quelque chose... non, Monsieur Hausermann là, attendez, juste une seconde...

Orateur inconnu

Vous avez parlé de l'utilisation nécessaire du visuel, je suppose que de l'extérieur. Je voudrais savoir si pour vous ce serait négatif des espaces, disons de bureau ou d'usine avec un éclairage artificiel, ou sans ouverture, ou même si possible une architecture souterraine ?

Docteur Racamier

Vous savez, les expériences dont j'ai parlé, auxquelles j'ai fait référence, sont des expériences dans lesquelles on s'est arrangé pour que les gens qui en ont fait l'objet ne reçoivent pratiquement aucune stimulation lumineuse, donc les yeux bandés ou porteurs de lunettes complètement opaques, aucun bruit, et vous savez que c'est difficile d'obtenir l'insonorisation, si possible même enfin aucune odeur, et si possible même pas de stimulations venant du corps, c'est-à-dire ce qu'on sent quand on fait des mouvements, ou des mains, le tact. Alors ça c'est une situation proprement expérimentale qui n'est jamais réalisée dans la vie normale mais elle a des effets absolument extraordinaires. C'est-à-dire que selon les cas, selon l'importance de la privation, l'individu le plus normal devient confus, parfois même halluciné, en quelques heures : on ne tient pas très très longtemps. Evidemment, je vais faire une certaine extrapolation, mais s'il en est ainsi, quand la privation est presque complète, il y a quand même des perturbations qui doivent se produire si la privation est toute relative. Dans la vie pratique il ne peut s'agir que d'une privation relative bien entendu. Je crois qu'à ce moment-là, le fait que ce soit souterrain, lumière artificielle ou lumière naturelle ça ne change absolument rien. Ça dépend de l'organisation de l'espace en fait, sa structure, son organisation, de sa décoration aussi...

Orateur inconnu

J'ai l'impression que depuis le début, on tourne un peu autour du problème parce que ce que vous cherchez à

nous dire en même temps, en traitant, ce qu'il faudrait faire pour traiter les gens. Ce qui nous intéresse nous, c'est ce qu'il faudrait faire pour que les gens n'aillent pas chez vous ! [*Rires et applaudissements*]

Orateur inconnu

Je crois qu'on serait d'accord pour trouver un certain nombre de solutions, de recettes, auprès des psychiatres, et de leur demander quelles sont ces recettes. Le seul moyen de les avoir, c'est qu'ils participent avec nous dans un travail, ce n'est pas toujours de nous informer comme ça par des ouvrages ou des études, mais le seul moyen que nous puissions être efficaces dans notre travail c'est justement qu'ils participent dans nos élaborations d'urbanismes et d'architecture. Et je crois non seulement au psychiatre, parce que tout à l'heure on parlait d'échanges entre psychiatres et architectes, et je crois à l'équipe entière, de l'équipe psychiatrique qui participera à l'organisation de l'hôpital et à son utilisation.

Docteur Racamier

Oui certainement pour répondre à votre question, ça ne peut être que... il est certain que les exposés comme ça de cathédrales peuvent amener à réfléchir, mais ne conduisent pas sur des réalisations concrètes, et que seul le travail en collaboration, le frottement des idées et besoins respectifs peuvent entraîner des progrès concrets et précis. Quant à la question de vous dire, de nous demander à nous psychiatres ce qu'il faut faire pour que les gens ne viennent plus chez nous, n'aient plus besoin de nous, alors là je crois que ça va extrêmement loin, et que on ne sait même pas si une transformation complète des conditions de vie, d'habitations, de relation des gens aboutirait à une extinction des troubles psychologiques.

Docteur Paumelle

Simplement j'ajoute un tout petit mot à ce que vient de dire Racamier, c'est que dans l'état actuel des structures psychiatriques [...] il est vrai que la question que vous posez est très importante, parce qu'aller chez nous c'est aller au fond du trou d'une certaine façon, que par conséquent notre première réponse, c'est d'une part de ne pas disposer de ce trou, qui n'est nécessaire à peu près pour personne, et d'autre part d'être nous-même comme psychiatre un personnage familier non seulement peut être plus facilement sur un plan individuel, mais que comme le disait la personne qui a parlé juste auparavant, soit en état d'avoir au niveau de l'urbanisme en particulier des échanges valables qui tiennent compte de ce qu'il perçoit au fond des possibilités de tel et tel type d'organisation de la cité. Autrement dit je crois que la meilleure réponse concrète si vous voulez à votre proposition, c'est qu'il n'y ait pas de trou, n'y ait pas de psychiatre dedans, mais que le psychiatre soit avec vous.

Orateur inconnu

Vous avez insisté sur l'action du cadre de vie pour le traitement psychanalytique mais avez-vous observé

des cas où, dans les maladies mentales, les éléments architecturaux au sens large apparaissent au premier plan, et pouvez-vous nous en citer ?

Docteur Racamier

Bien sûr on parle de la maladie des Grands Ensembles, mais dans mes expériences actuelles moi je n'ai pas observé de phénomènes particuliers de cet ordre, mais encore n'ai-je pas fait d'enquête. On ne pourrait donner de réponse à cette question qu'au terme d'une enquête comparative extrêmement approfondie et extrêmement étendue également. Parce que pour le moment en général, ce sont les impressions dont on fait part. Et quand on voit quelqu'un qui est malade sortir dans une ambulance psychiatrique d'un grand ensemble on dit « c'est les grands ensembles », moi je veux bien, peut-être que oui, peut-être que non ! Tout cela ne pourrait être démontré que par des études approfondies.

Docteur Paumelle

En ce qui concerne les problèmes de l'urbanisme, la seule chose que j'aie pu constater sur un plan épidémiologique, au niveau des groupes de malades qui viennent nous consulter, c'est le caractère toxique par la constitution de groupes pathologiques, des ensembles où l'on a groupé d'une manière systématique des gens à peu près du même âge. Et je pense que dans une très large mesure, la constitution des groupes dit de « blousons noirs » ou de ce genre, est dans une certaine mesure liée au fait que des parents pratiquement du même âge se sont retrouvés avec des enfants du même âge, et que des formations souvent où se développent la pathologie existent. De même les conflits conjugaux, etc. Que d'autre part, dans ces mêmes ensembles, et ceci tient moins à l'architecture qu'au mode de regroupement et à leur affectation, on a constaté que l'absence de troisième génération possible dans ces locaux était tout à fait considérable, tant pour les vieillards en question, qui effectivement croupissent dans les hôpitaux ou les hôpitaux psychiatriques où ils vont si vous voulez dans la mesure où ils sont rejetés à l'occasion même de la démolition d'un certain nombre d'immeuble où ils se trouvaient, je pense que ces deux aspects sont absolument déterminants. Ajouté à cela, dans certaines unités qui nous apparaissent pathogènes sur le plan de l'hygiène mentale, mais il n'y a peut-être pas plus de malades mentaux, mais plus de déviants, c'est qu'on a pris, au sens très large du sens sociologique du mot, on a pris pour habiter certaines unités comme le quartier Brillat-Savarin que je connais bien, il y a de ça une quarantaine d'années, dans les années vingt trente, tous les gens qui habitaient la zone proche et qui constituaient déjà une sorte d'agrégat sociologiquement pathologique et pathogène. Et que nous voyons maintenant, nous étudions même en ce moment en quoi ce premier concours qui consistait à mettre en bloc toute une pathologie à la fois sociale et mentale, donne à la troisième génération des effets effectivement catastrophiques. Au fond c'est un phéno-

mène d'aliénation à l'intérieur de la société plus qu'un problème architectural.

Georges Patrix

Bon, nous allons terminer cette séance, et avant de remercier les conférenciers, je vous rappelle donc la prochaine conférence dans 15 jours le jeudi 9 février Vasarely, et... [INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

B.6 « Permutations plastiques », conférence de Victor Vasarely 9 février 1967

Michel Ragon

Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, vous allez avoir une soirée Vasarely en plusieurs tranches. D'abord je vais vous faire une petite présentation de qui est Vasarely, bien que la plupart d'entre vous le connaissent certainement. Ensuite, Monsieur Desailly²⁹ qui est à côté de moi vous lire un texte d'Abraham Moles qui est une excellente introduction à l'œuvre de Vasarely. Puis Vasarely vous projettera une centaine de diapositives qui font vraiment un survol presque complet des étapes les plus importantes de son œuvre. Et il les commentera c'est-à-dire que sa conférence sera une conférence illustrée du commencement à la fin. Ensuite, nous aurons un film et enfin il y aura la parole donnée comme d'habitude au public. Donc, qui est Victor Vasarely ? Pour les gens qui ne le connaîtraient pas encore, Vasarely est né en Hongrie en 1908, il a fait d'abord des études de médecine, puis il a opté pour les Arts Plastiques, et a suivi des cours au Bauhaus de Budapest, en 1928 et 1929. Il a pu y entendre d'ailleurs à ce moment-là des conférences de Moholy-Nagy et de Gropius, dont il devait se souvenir plus tard avec bonheur. Dès 1930, il est venu se fixer à Paris et de 1931 à 1933 il a réalisé toute une série de travaux graphiques publicitaires, pour des grandes firmes comme *Havas, Dräger et Devambe*. Les années suivantes il a produit de nombreuses œuvres graphiques et après la guerre en septembre 1944, il a été l'un des fondateurs de la galerie Denise René à Paris, où il a fait sa première exposition en 1947. A partir de ce moment, Vasarely a pris une place parmi les artistes puristes liés à l'abstraction géométrique la plus rigoureuse. Beaucoup des artistes qui exposaient avec lui ont cédé ensuite aux nouvelles tendances, au tachisme, à l'informel, à la nouvelle figuration, etc., mais Vasarely lui, est resté toujours fidèle à la ligne qu'il s'était tracée, et avec lui la galerie dont il était la vedette est restée aussi fidèle à cette ligne. C'est d'ailleurs son mérite, et celui de Denise René, de n'avoir jamais dételé. Isolés, presque anachroniques pendant quelques années, leur fidélité elle-même a été récompensée. Ils redeviennent à la mode sans avoir rien fait pour cela. La mode s'était éloignée d'eux, et est revenue. Dans cette tendance à l'abstraction géométrique, Vasarely entre temps s'était imposé comme leader : son manifeste du mouvement en 1955, ou du cinétisme, devait lancer l'idée d'un art du mouvement dont la galerie Denise René fut le lieu d'élection. N'y vit-on pas

en effet exposer des œuvres de Schöffer, de Tinguely, de Soto, de Agam, de Kosice, de Vardanega, de Boto, de Bury, et plus tard de ce groupe de recherche d'art visuel composé de jeunes artistes vaseréliens comme Morellet, Yvaral, Leparç, etc. Vasarely a beaucoup écrit et la grande masse de l'école nationale supérieure des Beaux-Arts a récemment publié ses notes. Il réalise également un film en couleur sur son œuvre auquel il travaille depuis de nombreuses années. Il a réalisé des lithographies, des tapisseries qui sont éditées à Aubusson, et surtout ses réalisations architecturales d'intégration des arts nous touchent tout particulièrement. Les travaux d'intégration des arts de Vasarely pour la Cité Universitaire de Caracas notamment, et son panneau cloison en lames d'aluminium, ses graphiques sur plaques de plexiglas dont la composition change au fur à mesure que le spectateur se déplace et faire sa réputation internationale. Il a réalisé également à Paris, pour l'architecte Ginsberg notamment des compositions murales pour plusieurs immeubles. Parmi les textes de Vasarely, il y a quelques citations que je voudrais vous citer. En 1952, par exemple, il disait à son ami le peintre Dewasne : « la peinture de chevalet n'est pas dépassée au sens négatif du mot. Mais il y a un passage de l'individuel au collectif qui se présente de nos jours sous un aspect vraiment nouveau en raison de l'évolution des techniques. Je crois que les arts plastiques sont murs pour une vaste synthèse de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de l'urbanisme. Je ne crois pas offenser, ajoutait Vasarely, le bon sens en disant que l'abandon du figuratif en donnant à la forme et à la couleur son essor, favorise cette synthèse ». Cette opinion était rarement exprimée il y a treize ans, tout comme celle-ci dont on s'aperçoit mieux de la véracité aujourd'hui où se multiplient les œuvres ambiguës, à mi-chemin de la sculpture et de la peinture, et que l'on nomme faute de mieux « Reliefs ». « Peinture et sculpture disait Vasarely deviennent des termes anachroniques. Il est plus juste de parler d'une plastique, bi-, tri-, ou multi-dimensionnelle. Il ne s'agit plus de manifestations distinctes de la sensibilité créatrice mais du développement d'une unique sensibilité plastique dans des espaces différents ». Enfin, Vasarely a prôné depuis de très nombreuses années une idée qui commence maintenant à se développer chez beaucoup de jeunes artistes : l'idée de l'abandon de la pièce unique au profit d'œuvres multipliables. L'un des fondements, l'un des grandes idées dans le manifeste du GIAP vous le savez est de réunir des techniciens, les plus différents techniciens, de la sociologie, des arts, des sciences, etc. Et Vasarely qui est membre du GIAP a prôné cela aussi depuis fort longtemps. Et je terminerai justement cette introduction avec cette phrase de Vasarely qui dit : « je crois que l'artiste a dépassé le stade solitaire, seul des groupements, des équipes peuvent désormais créer. La coopération entre savants, techniciens et ingénieurs,

.....
29 Probablement Claude Desailly, auteur de l'ouvrage *Le Musée Didactique Vasarely au Château de Gordes*, Musée de Gordes, 1973, 94 p.

industriels, architectes et plasticiens sera la condition première de l'œuvre. De plus en plus nombreux sont les contacts avec les milieux extra-picturaux, pour concrétiser les recherches». C'est dans cet esprit que le GIAP a été fondé. Je passe la parole maintenant à Monsieur Desailly qui va vous lire ce texte d'Abraham Moles sur l'œuvre de Vasarely et plus particulièrement sur l'idée permutacionnelle d'ailleurs dont il vous entretiendra tout à l'heure au cours de ses projections.

Claude Desailly

Le problème est désormais posé d'établir un art à l'échelle de la société globale, et non plus à celle de l'individu. L'art est pourtant resté encore le message d'un individu, l'artiste, à un autre individu. Il nous faut un autre mode de communication esthétique, l'œuvre de Vasarely nous en propose un. L'œuvre d'art restait il y a peu le dernier bastion de la forme pure donnée entière à la perception, se refusant à toute décomposition. Pourtant nous savions depuis la géométrie de l'infinimental que toute forme globale pouvait être recomposée par une suite d'éléments plus simples. Mais les artistes étaient peu soucieux de géométrie, et aucun d'eux n'en avait tiré les principes d'une œuvre esthétique. Vasarely serait-il le peintre de ce structuralisme dont on a dit qu'il était la philosophie même du monde moderne ? Une philosophie qui, refusant le traditionnel découpage d'objets signifiants dans la toile de fond de la nature, reconstruit de façon systématique l'environnement par un assemblage d'éléments selon un certain nombre de règles que l'on appelle structures. L'œuvre géométrique de Vasarely transpose sur le plan esthétique cette recomposition de formes globales à partir d'éléments géométriques assemblés par des algorithmes. De fait, elles symbolisent une philosophie structuraliste lié à un monde que l'homme édifie par assemblage de pièces et de briques ayant en eux-mêmes le caractère géométrique. Par un travail continu, après avoir dichotomisé en noir et blanc notre représentation, Vasarely a maîtrisé la couleur. D'abord comme élément supplémentaire d'une variété contrôlée, puis comme génératrice autonome de forme. Il propose l'image abstraite d'un univers de structure où la forme n'est que l'intégration optique d'un grand nombre d'éléments. Au lieu d'être dominé par la forme, il la construit. Il nous démontre un atomisme de la forme. Nul secret en cela. Et c'est encore un des traits d'un monde construit au lieu d'être subi. Vasarely travaille dans son laboratoire agencer des formes en prélevant des éléments et en les assemblant selon des algorithmes, tous pareils, dans le principe, à ceux du programmeur. Son art, *têchné*, participe de l'intellect. C'est celui du joueur d'échec qui anticipe de trois ou quatre coups les conséquences de ses arrangements, prévoit les directions privilégiées de ses alignements puisés dans un répertoire strict, et qui prend comme règle d'or l'optimum de complexité. Ces programmes sont énonçables, transmissibles, réalisables par d'autres

que par lui, mais c'est lui qui les apporte. Qu'il s'en donne soucis ou non, son œuvre apporte au spectateur un plaisir dans l'évidence constatée de la forme de la raison, dans la clôture rigoureuse de la forme proposée à l'esprit, à travers les yeux. Le jeu même des couleurs franches n'y est qu'une chaleur de l'esprit. L'œuvre de Vasarely entre dans la catégorie de ce qu'on peut appeler l'art permutacionnel. L'art permutacionnel est l'ensemble des produits de combinaisons méthodiques d'éléments simples dont la variété est limitée, faite à partir d'une règle d'assemblage que l'artiste se donne à priori. C'est un des facteurs sous-jacents à toute évolution artistique. Courant permanent qui a eu dans le passé des époques privilégiées, l'époque maniériste, et aussi, dans l'*Op Art* moderne dont Vasarely est peut-être le représentant le plus important. Longtemps réduit à des exercices de styles par l'impuissance de notre esprit devant la multiplicité de ses propres combinaisons, l'art permutacionnel prend désormais une nouvelle opérationnalité avec l'apparition des machines ordinatrices, qui permettent de réaliser les combinaisons dénombrables, mais vertigineuses, proposées à la patience de l'artiste par leur inscription dans un champs des possibles. Vasarely préfigure l'art à la machine. Bien que son travail soit uniquement manuel, et que son atelier ne recèle par la moindre règle à calcul, son art est déjà une image du produit de l'ordinateur. L'accent mis par lui sur le programme, la stricte indépendance du répertoire d'élément et de la façon de les assembler, la distanciation de l'artiste par rapport à son œuvre, qu'un assistant peut éventuellement concrétiser pour lui, la rationalité profonde de sa démarche, tout préfigure ici l'opération mécanisable. Vasarely en est conscient. Il sait mieux que quiconque qu'il ne s'en faut plus que d'un progrès technique pour que ses œuvres soient variées à l'infini par des machines à manipuler les éléments d'informations. C'est en ceci qu'au-delà de l'*Op Art* son œuvre s'inscrit dans la ligne d'une évolution plus profonde, celle de l'adéquation de l'art au caractère latent de la société. Aussi Vasarely est-il préoccupé de l'inscription des valeurs esthétiques dans une société technologique. Il sait que cette dernière est essentiellement consommatrice, et qu'elle exerce une pression culturelle sur l'art, requérant une multiplication des œuvres à partir d'une source limitée d'originalité créatrice. C'est pourquoi l'art permutacionnel est l'élément essentiel d'un art social, offrant à chaque individu par l'artifice de la combinatoire, des œuvres toutes différentes et pourtant toutes équivalentes, en quantité de nouveauté. À travers œuvres et expositions, Vasarely suit où mène la lente intégration de la combinatoire géométrique dans les aspects les plus divers de notre environnement. Les formes qu'il propose à notre regard passent dans la vie quotidienne pour y retrouver la fonction originelle de l'art. Si, fait-il remarquer, nous savons doter au départ les éléments de notre monde de qualités sensibles, la construction de l'environnement qu'effectue la civilisa-

tion technologique sera la construction d'une beauté intrinsèque et non surajoutée. L'art s'intégrera dans la cité, c'est le rêve de l'architecte. Vasarely développe pour nous notre conscience des possibles. L'art permutatif est inscrit en filigrane dans la civilisation de la machine. Son œuvre marque l'intégration totale de la couleur dans l'œuvre de rigueur. Il est psychologiquement séduisant de penser que cette intégration s'effectue par la fidélité à une même attitude d'esprit, reprise et valorisée dans une nouvelle dimension de l'univers visuel». Abraham Moles.

[*Applaudissements*]

Victor Vasarely

Nous vous présentons ici des études graphiques qui étaient faites en 1935, 1934-1935. C'est les premiers essais bi-dimensionnels qui suggèrent déjà un espace. Apparition déjà des structures qui plus tard nous donnerons une série décisive des œuvres cinétiques dites binaires. C'est un arlequin, il y a évidemment une figuration qui subsiste. Ces œuvres sont encore imprégnées de l'influence que j'ai subie à l'école de Bauhaus de Budapest, où il n'était pas question encore d'abstraction intégrale. Mais alors, le fait que la figuration a été abstraitisée pour ainsi dire jusqu'à l'ultime degré me permet de dire que ces œuvres toutes en étant figuratives appartiennent déjà à l'abstraction. C'est une fausse route. Cette œuvre était peinte en 1946, c'est-à-dire avec 11 années de retard, et une sorte de retour si vous voulez vers l'art pour l'art, qui était condamné par le Bauhaus, parce que dans le Bauhaus tout art doit être nécessairement fonctionnel. [*En aparté*] Ecoutez je crois que ce n'est pas nécessaire. On va passer donc maintenant évidemment je lis très mal, parce qu'il y a très peu de lumière...

Michel Ragon

Juste une petite minute, on va apporter un peu de lumière à notre conférencier qui a besoin de lire quelques notes en même temps qu'il présente les diapositives. Si vous voulez bien patienter juste deux minutes, le temps d'apporter un pupitre lumineux...

Victor Vasarely

Bon eh bien, après ce petit recul dans le passé, ces quelques jalons, on va passer à une période plus intéressante. Et qui constitue la définition de ce que j'appelle la composition pure. Alors c'est autour de 1948-1949, qu'à la galerie Denise René, un groupe composé de Dewasne, Deyrolle, Poliakoff, Marie Raymond, Schneider, et même Hartung, s'efforçait à dégager une nouvelle vérité si vous voulez, de la peinture. A ce moment-là, il était question encore de la peinture. Depuis lors, j'ai abandonné ce terme comme étant complètement dépassé si vous voulez, par mes propres préoccupations. Et j'ai choisi le terme «plasticité», à la place de peinture. Alors donc dans ces compositions, dites de composition pure, il y a un phénomène nouveau qui se présente. Ce phénomène est de considérer la surface de la toile de deux dimensions comme une

surface intégrale, laquelle surface dans toutes ses proportions contient exactement la même valeur. Il n'est plus question de centrer un personnage ou une chose au milieu et d'entourer cette composition avec des éléments d'extra-plastique, n'est-ce pas, il est question de donner à toute la surface n'est-ce pas sa valeur plastique. C'est une réminiscence de Belle-Île, c'est les galets, n'est-ce pas, qui s'ordonnent et qui annoncent une nouvelle structuration. Ici on voit se dégager au fond l'élément principal, n'est-ce pas, qui va jouer un très très grand rôle par la suite. Ce que j'appelle l'unité plastique. C'est-à-dire la recherche d'un élément pur de composition qui par la suite, sera intégrable par ces qualités même dans l'architecture proprement dite. Oui alors, c'est un tableau que je peux appeler moi-même célèbre n'est-ce pas, il était intitulé *Hommage à Malevitch*. Ce tableau marque si vous voulez un point de, un seuil terminal et en même temps un point de départ. Vous connaissez tous sans doute très bien la très très belle toile de Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc*. Selon l'aveu propre de ce très très grand maître, ce tableau constitue un mur, c'est-à-dire un point de non-dépassement pour lui. On peut considérer, si vous voulez, que cet aveu signifie l'atteinte d'un plafond indépassable. J'avais eu comme idée à ce moment-là que ce *Carré blanc sur fond blanc*, s'il accède à l'espace, il prend d'autres valeurs, d'autres virtualités, d'autres qualités. Donc emprunter l'espace tout en restant dans le plan a offert une nouvelle possibilité, de poursuivre si vous voulez cette fameuse expérience dans le plan, et qui était tout de même nécessaire. Alors donc en partant de ce tableau, *Hommage à Malevitch*, où d'un côté vous voyez un carré blanc n'est-ce pas dans un fond noir qui se présente sous forme de carré de l'autre côté, vous voyez ce même carré non pas blanc mais noir, pivotant autour de son axe diagonal, il devient losange, il représente une nouvelle expression, c'est-à-dire, il a ouvert si vous voulez une idée qui s'est développée et qui s'est enrichie et qui a donné une éblouissante suite de propositions que vous verrez par la suite. Nous arrivons donc en 1955, c'est-à-dire le départ, si vous voulez, du cinématisme. Dans ces compositions, il y a déjà une structure qui nous montre des éléments que j'appellerai plus tard des unités plastiques. Et alors cette structure est surplombée si vous voulez par une épithète, c'est-à-dire la présentation de l'idée représentée par cette structure. Un autre exemple de structure, une autre, alors ces compositions sont nées par une idée extrêmement simple, j'ai toujours observé avec attention des techniques qui sont extra-picturales, notamment par exemple la photographie. J'ai constaté un phénomène extrêmement intéressant et qui est le suivant : vous avez un négatif à la base. De ce négatif vous tirez des positifs. Si vous superposez le positif sur le négatif, et vous l'éloignez de quelques centimètres n'est-ce pas il y a un espace de champs, une espèce d'espace qui se crée entre les

deux, enfin entre ce positif et ce négatif, qui vous pulse tout de même à des dimensions extrêmement intéressantes. Tout d'abord, ce négatif est identique au positif, n'est-ce pas, on en tire, tout en étant extrêmement différentes. C'est une sorte d'image miroir, si vous voulez, que nous obtenons grâce à cette photo technique, et alors cette œuvre est née par exemple de la superposition de non pas de deux nombres, mais de deux négatifs. Je n'ai pas le temps de m'étaler plus longuement sur ces recherches. On va passer donc à un autre exemple. Toutes ces compositions comme ça s'inscrivent rigoureusement dans une grille, c'est-à-dire une grille qui est si vous voulez l'échiquier ou qui est le système décimal vous allez voir par la suite l'importance de cette rigueur n'est-ce pas de cette discipline de cette abnégation même que je me suis imposée pour pouvoir avancer dans un domaine n'est-ce pas que j'estime important. Une autre composition, on va faire défiler un certain nombre. Voyez, on rejoint ici le numéro 4 des premières projections, c'est-à-dire en 1935 j'ai fait un dessin intitulé l'échiquier que vous avez vu d'ailleurs tout à l'heure, et il y avait quelques pions encore sur le dessin, mais le carré, c'est-à-dire l'échiquier et puis alors son évolution dans l'espace était déjà près en 1935 mais il fallait attendre évidemment jusqu'en 1956 pour que cette idée devienne consciente, n'est-ce pas et que je fasse cette composition où on obtient un sorte de cinématisme rétinien, par le fait que certains de ces carrés pivotent et d'autres pivotent normalement ou bien autour de leur axe. Voilà. Un pivotement normal du carré, ça c'est évident, ça c'est une composition avec des ronds, alors cette fois-ci le carré est remplacé par un rond n'est-ce pas et puis c'est la formation des ellipses n'est-ce pas qui nous donne cet accès à l'espace et puis cet enrichissement si vous voulez par les espaces mouvements. Alors voilà une composition où le cercle est mutilé. Alors il faut que je m'étale un tout petit plus abondamment tout de même sur le phénomène suivant : d'ailleurs il faudrait qu'on explique éventuellement ces fameuses unités plastiques, tout à l'heure. Bon. Voilà dans mes recherches, dans mon atelier n'est-ce pas j'ai constaté tout de même un phénomène assez curieux : un carré vous pouvez le tourner, indéfiniment, c'est-à-dire le présenter sur son côté gauche, sur son côté droit, n'est-ce pas, ou sur sa partie haute, ce sera toujours un carré. Du moment que vous donnez une spécificité à cet élément géométrique, vous constatez une chose assez phénoménale : par exemple, un rond coupé comme celui-là, il a 4 ou 8 aspects différents selon la position topographique qu'il occupe dans le plan. C'est le même cas avec le triangle, c'est le même cas avec le losange, avec la différence que le losange n'a que deux possibilités variationnelles. Et par la suite, n'est-ce pas, on va également s'étaler sur ce phénomène non négligeable. Ça c'est *Vega*, c'est l'échiquier, c'est la déformation au fond du carré n'est-ce pas qui devient expansionnel

n'est-ce pas, ou concentré n'est-ce pas selon le caprice de son créateur. Les images sont un peu floues c'est peut-être mes lunettes... oui c'est pas flou... Bon enfin un autre exemple galactique. *Supernova*, vous voyez nous sommes en plein univers lointain. Encore une autre composition, vous voyez cette fameuse forme dont vous a parlé Monsieur Moles tout à l'heure dans sa préface, cette forme se crée dans une structure. Et encore un autre exemple. Bon, nous avons terminé donc ici avec la période noire et blanche, laquelle période m'a donné tout de même un très grand nombre de résultats. Alors tout d'abord, naissance d'un alphabet plastique. Parce que de ces structures j'ai dégagé des formes élémentaires, primaires, qui étaient exprimables par des moyens extra simples, c'est-à-dire par l'expression du noir et du blanc. Alors donc une structuration de plus en plus poussée. Alors l'idée du positif-négatif image miroir, c'est-à-dire image-miroir qui nous hante de plus en plus lorsqu'on s'évade vers la physique nucléaire, ou tout simplement la physique tout court, dégagement de l'idée du système binaire, c'est-à-dire introduction en plastique de la théorie de l'information. Très importante je crois, ce n'est pas tout à fait mon domaine, parce qu'au fond le peintre ou le chercheur trouve, cherche et trouve ses formes dans son intimité avec... Enfin la définition si vous voulez de l'unité plastique. Nous allons passer maintenant à la projection de quelques diapositives si vous voulez qui vous montre l'instrument du travail. C'est-à-dire par quel moyen l'idée doit devenir nécessaire une technique, une technique même primaire ou empirique pour devenir par la suite technique tout court, technique opérationnelle projetée dans la vie. Alors voilà, mon premier alphabet n'est-ce pas que j'ai établi autour de 1958-59, il s'agit ici d'une idée que j'ai fait exécuter : j'ai conçu donc ces formes et puis je les ai faites tout simplement découper dans un certain nombre de couleur, découper machinalement par un imprimeur. Alors donc ça c'est l'alphabet n'est-ce pas qui comporte des ronds, des carrés, quelques losanges, etc. Ceci, on ne le voit pas très très bien car la couleur n'est pas très très visible, ceci est l'alphabet couleur. Parce que pour la définition de l'unité plastique, il faut tenir compte de quelque chose de primordial pour moi depuis de nombreuses années : formes et couleurs ne représentent pas pour moi deux notions distinctes, mais une notion unique. Plus exactement chaque forme est nécessairement colorée, et chaque couleur se présente nécessairement sous une forme quelconque. Alors par conséquent l'alphabet de forme que vous avez vu tout à l'heure, et l'alphabet de couleur que vous voyez pour le moment, se recouvrent : il s'agit au fond de la même chose. Alors ça c'est quelques gammes industrielles : les constantes, à mon avis, ont une très très grande importance parce que ces constantes sont des références. Il s'agit de recréer par la suite des œuvres, si le solfège au moment de Bach était le même qu'aujourd'hui, nous permet aujourd'hui, de nos jours de jouir d'une création

qui n'a pas changé. Ce n'est pas la même chose en ce qui concerne les arts plastiques : on sait très bien que les chefs-d'œuvres qu'on admire dans les musées ne sont pas authentiques. C'est peut-être un blasphème ce que je vous dis, mais par le fait que le temps a déposé ses sédiments sur ces œuvres, ces œuvres étaient faussées. Par conséquent, elles ne se présentent pas sous la forme originale. C'est pour cette raison que j'insiste sur la nécessité de travailler avec les constantes, et une œuvre plastique d'aujourd'hui doit avoir nécessairement sa partition, c'est-à-dire sa partition qui nous permettra de retrouver par la suite les conditions originales de sa création. Alors donc gamme industrielle des colorants, ça c'est une gamme rouge, c'est-à-dire des nuances. Ça c'est une gamme de nuance que j'utilise régulièrement dans mes permutations actuelles... attendez où en suis-je exactement... ça c'est des unités en vrac, c'est-à-dire c'est avec ces éléments que je fais mes collages qui constituent le premier pas de la création. Alors de ces collages je tire des gouaches, je fais exécuter des tapisseries, je fais des intégrations architectoniques, etc. Ces unités présentent, classées ici dans des boîtes c'est exactement la même chose que les boîtes dans une imprimerie ou les caractères sont classés, les A, les B, etc... et puis le compositeur compose son texte. Je vais vous montrer maintenant quelques programmations. Est-ce qu'ils sont suffisamment lisibles je vous pose la question ? Non. Ecoutez alors on va passer assez rapidement, je vais tout de même ajouter ceci : ces programmations se font sur papier millimétré au fond le travail du peintre qui consistait avant de se mettre devant son chevalet avec sa palette et avec ses pinceaux s'est considérablement modifié. Mon travail consiste à prendre un ou plusieurs crayons de couleurs, de prendre une feuille de papier millimétré, j'inscris mes combinaisons d'une manière cérébrale. Bien entendu, je crois qu'il y a tout de même une part du cœur et du sentiment dans ce travail, c'est ce que d'autre établirons par la suite, en tout cas, sans vous cacher quoi que ce soit, mon travail consiste à dresser des calques comme ceci qui sont ensuite exécutés n'est-ce pas, par des assistants. Lorsque le premier collage est exécuté, il redescend dans mon atelier, et puis je commence à l'observer. Je procède alors à des modifications, des changements qui sont souvent heureux, et quelquefois malheureux. Alors un autre exemple, on va les défiler assez rapidement, malheureusement c'est à l'envers. Tout ça c'est à l'envers, enfin ça vous donne tout de même une idée si vous voulez [*Rires*]. Eh bien il ne réagit pas ? Si ?... Ah il faut du temps pour changer. Mais on arrive assez rapidement à la fin. C'est le dernier je crois. Bon il nous faudrait maintenant un peu de noir peut-être non ? Ah oui, alors on va jusqu'au bout. Alors avec ces unités voyons, ces unités plastiques nous avons entrepris un certain nombre de recherche. D'abord des reliefs, et puis alors par la suite, quelques escapades dans les trois dimensions. On va les faire

défiler ces quelques exemples. Encore une... Alors comme vous voyez il s'agit toujours des éléments identiques n'est-ce pas qui sont posés côte à côte et qui vous donne une sorte de permutation si vous voulez dans ces, du début. On va passer maintenant à des permutations colorées, qui commencent par des grands éléments, c'est-à-dire d'une unité plastique de petits nombres. Il y en a 9 ici. Il y en a 9 également là. Là il y en a davantage. C'est à peu près du même ordre d'idées. Le nombre des éléments commence à augmenter. On a déjà un plus grand nombre, et puis nous allons arriver maintenant dans les structures simples d'abord noir et blanc, ensuite jaune et noir, en bleu dégradé également en bleu. Alors là on commence à voir apparaître si vous voulez une sorte de richesse n'est-ce pas qui est néanmoins toujours basée si vous voulez à des éléments extrêmement simples. L'entrée des nuances apporte un certain enrichissement et me mène à la constatation suivante, que on peut obtenir si vous voulez la lumière sans artifice, c'est-à-dire sans la lumière proprement dite. On commence donc à présenter quelques compositions plus complexes, où évidemment des systèmes de numérations que vous avez vu tout à l'heure dans la programmation demanderaient quelques explications, malheureusement faute du temps on ne peut pas s'étaler sur ces diverses manières de numéroter les planches. Ça c'est multicolore, ça c'est une autre composition, déjà permutationnelle, grosso modo j'appelle cette période Folklore planétaire. Folklore planétaire pourquoi ? Les folklores divers m'ont toujours tenu à cœur parce j'estimais que c'est l'expression première, sensible si vous voulez de la masse, et tout grand art aussi bien musical que plastique est né, et a pris pour départ des folklores. Pourquoi planétaire ? Pour la simple raison qu'il y a une sorte d'universalité si vous voulez dans la pensée d'aujourd'hui. Je crois que le particularisme a vécu dans le sens qu'il ne profite plus à l'humanité tout entière. Une méthode comme le système décimal, ou le solfège, tout en étant universel, permet l'expression de l'individu. Ou l'expression du particularisme. Or pourquoi par introduire dans le domaine des arts plastiques un langage, ou plus exactement un alphabet comparable à ces systèmes que j'ai dénommé tout à l'heure, c'est-à-dire le système décimal, ou le solfège, ou les phonèmes n'est-ce pas c'est-à-dire l'alphabet. Et bien c'est à cette tâche n'est-ce pas que je me suis attelé et puis j'espère que ça donnera ce résultat. Un autre exemple si vous voulez exemple du folklore planétaire et on arrive à des compositions un tout petit plus rigoureuses n'est-ce pas, plus ordonnées. Sirius... Apparition si vous voulez de l'ombre n'est-ce pas et de la lumière obtenue exclusivement par la gamme colorée. Une certaine luminosité également. Alors nous sommes devant une possibilité de variation quasiment infinie. On constate ici une sorte de parallélisme si vous voulez avec la théorie des groupes qui est de nos jours n'est-ce pas parce que ces compositions pour moi tout au

moins, et j'espère par la suite que pour les autres aussi constitueront des groupes qui appartiennent à un certain ordre d'idée, je n'ose pas dire mathématique, je m'y connais peu, mais tout au moins arithmétique. Bon, alors ces cinq compositions qui vont défiler nous amènent à constater une découverte que j'ai fait déjà avec la photo, c'est-à-dire, dans le sens n'est-ce pas qu'on utilisait les dégradés de deux manières différentes... Ah oui je vais me dépêcher... On part du milieu de la composition en foncé, et on va en s'éclaircissant ces compositions vers les bords. Avec la même idée, avec la même composition vous obtenez au moins deux œuvres identiques et distinctes à la fois. Vous avez eu tout à l'heure l'exposé, l'exemple de clair au milieu et foncé au bord, ici vous avez foncé au milieu et clair au bord. Si on utilise une forme carrée, pivotante, c'est-à-dire stable au milieu et mouvante au bord, et bien vous allez subitement 4 ou même 8 possibilités. C'est-à-dire cette même œuvre peut être imaginée claire au milieu et foncé au bord, peut-être imaginée de la sorte suivante : vous avez les carrés fixes, c'est-à-dire normalement dessinés au bord et le mouvement est à l'intérieur, également en clair et en foncé. C'est-à-dire, on est, qu'on le veuille ou pas, dans cette sorte d'évasion dans les grands nombres et puis je m'étalerai ultérieurement pourquoi au fond cette virtualité qui découle au fond purement de la plasticité, prend cette importance capitale pour moi d'imaginer un art qui n'est pas destiné à l'individu, mais qui est destiné au groupe, c'est-à-dire à l'humanité tout entière. Encore un exemple : je vais faire défiler avec une certaine rapidité un certain nombre de compositions qui appartient à des groupes extrêmement déterminés n'est-ce pas et importants pour moi. On n'entend pas, bon ? D'ailleurs cette partie de projection... on n'entend pas ? Cette partie projetée va prendre bientôt fin et on va passer au débat. [INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Victor Vasarely

Alors ça c'est un tout petit plus complexe n'est-ce pas il y a une troisième gamme qui intervient nous avons encore trop à vous montrer. Je crois que c'est la dernière. J'ai mis également cette diapositive qui constitue les éléments de la nouvelle recherche que j'ai entrepris qui n'est plus basé sur le carré, qui est basée sur le triangle, plus exactement un composant de triangle, c'est-à-dire l'hexagone. Je vais vous montrer rapidement quelques-unes de ces compositions pour vous désorienter. Je crois que c'est la fin. On peut passer maintenant au film.

Michel Ragon

Nous allons passer maintenant au film sur l'œuvre de Vasarely. [Applaudissements] En attendant de vous donner l'écran de cinéma, je vous donne quelques informations. La prochaine conférence du GIAP sera ici le 23 février, nos deux prochaines conférences, nos deux dernières conférences [Coupure longue - Reprise au début du débat]. Il y a Pierre Restany qui est au fond,

qui a certainement quelque chose à dire, il y a Otto Hahn³⁰ de *l'Express* qui est plus près, est-ce que Otto Hahn a quelque chose ?

Otto Hahn

Oui je voudrais demander à Vasarely pourquoi il fait des tapisseries ? Il me semble que la tapisserie va à l'encontre de l'art cinétique par sa matière organique, non rigide, je pense... on ne m'entend pas ? Et je pense que les faire faire à Aubusson, haut lieu traditionnel de la tapisserie, ça peut pour ainsi dire rattacher à un art qui selon moi est coupé de certaines traditions, à justement un passé qu'il semble vouloir dépasser.

Victor Vasarely

Oui, mais ce que je déplore que l'auditoire n'ait pas entendu votre question. Je crois que ça vaut tout de même la peine de la répéter...

Michel Ragon

Otto Hahn disait qu'il s'étonnait que Vasarely faisait des tapisseries, que la tapisserie paraissait peu appropriée aux recherches de Vasarely, en raison de la matière de la tapisserie, la matière de la laine, etc.

Victor Vasarely

Oui la question est extrêmement censée. Il faut que je vous réponde de manière un peu diplomatique, vous savez très bien que dans notre société, si l'on n'est pas Jésuite, il faut qu'on soit dialecticien à la manière de Lénine ou de Marx. Il y a la survivance des anciennes techniques. On doit en tenir compte. Je crois que ce qui est essentiel pour nous, c'est d'assurer une diffusion. Puisqu'une technique de tapisserie manuelle existe à Aubusson, il n'y a pas de technique propre si vous voulez à reproduire si vous voulez mes élucubrations permutationnelles, et bien je crois qu'il faut que je me contente jusqu'à nouvel ordre avec cette technique qui est belle en soit, qui n'est pas démodée pour la simple raison que cette technique est parfaitement capable de vous rendre l'esprit rigoureux des compositions. Moi je souhaiterais une chose, qu'au lieu des lissiers, c'est-à-dire des artisans qui mettent un certain nombre de semaine, ou peut-être même de mois pour exécuter ces tapisseries, que ça pourrait être purement et simplement la machine qui les exécute, et ceci pour deux raisons : d'abord rapidité, et ensuite ces pièces exécutées par la machine seront certainement beaucoup plus accessibles pour des acquéreurs. Parce qu'il faut en tenir compte, il y a une aspiration de plus en plus grande, des couches de plus en plus larges pour posséder pour un temps plus ou moins court des créations d'art. C'est pour cette raison qu'on a créé cette mode qui est plus qu'une mode, qui est peut-être même dans l'idée de l'évolution de toute notre société de loisirs, ses contours sont en train de se dessiner. L'œuvre d'art aura cette faculté de satisfaire pendant un certain temps. Et puis après elle sera remplacée par une autre. Alors donc j'encourage vivement les fabricants de toute

sorte, aussi bien en France qu'à l'étranger de se pencher sur le problème, c'est-à-dire de tisser des compositions abstraites en très grand nombre, et surtout bon marché pour que tout le monde puisse en acheter. Alors donc je ne suis pas particulièrement pour la tapisserie d'Aubusson, mais j'utilise cette technique honnête, extrêmement belle, dans un certain sens démodée, non pas pour sa forme de représentation, mais pour sa lenteur tout simplement, et pour son caractère onéreux.

Michel Ragon

Yona Friedman demande la parole.

Yona Friedman

Pardonnez-moi... je parlerai sans le microphone ce serait quand même mieux. J'aime beaucoup beaucoup ce que vous avez présenté, et la question que je voulais vous poser, en voyant les éléments industriels que vous avez montré, si vous n'avez pas un projet comme les éléments industriels pour les utilisateurs, qu'eux-mêmes feront de ça le tableau qu'ils veulent. Je pose simplement... [*Applaudissements*]

Victor Vasarely

Expliquez-moi exactement parce que je n'ai pas compris ?

Michel Ragon

Il pourrait vous dire en hongrois il est hongrois... Il dit qu'il ne comprend pas pourquoi vous ne livriez pas votre alphabet aux gens pour qu'ils puissent faire ce qu'ils veulent avec cet alphabet.

Victor Vasarely

Alors je vais vous répondre cher Monsieur et compatriote. Pour constituer si vous voulez un matériau suffisant n'est-ce pas, il faut tout de même une très grande mise de fond. Moi j'ai mis si vous voulez mon alphabet plastique à disposition de jeunes chercheurs. Certains étaient très contents, d'autres étaient plus ou moins dédaigneux, ce qui se comprend. Je crois que l'idée véritable ne consiste pas à jouer au niveau de l'artiste avec ces éléments, ça a son importance dans les écoles, dans les campus, dans des ateliers de recherche, ça a son importance, je suis entièrement d'accord. D'ailleurs il est extrêmement simple de s'adresser à moi, me demander les formes qui existent, on peut découper grâce à ces formes comme un très grand nombre d'éléments permutacionnels d'ailleurs j'en ai ici une enveloppe n'est-ce pas qui était destinée à être distribuée au public, pour saisir si vous voulez la permutacionnalité de ces choses je crois qu'il sera infiniment plus important, ça sera que gens enfin premièrement intéressés dans ce problème, notamment les fabricants, de carrelage, des éléments de préfabrifications, c'est-à-dire tout ce qui concerne l'architecture, reconnaisse au fond dans cette idée quelque chose de très important, notamment ceci : nous vivons dans une société de technologie, de production, de consommation dans le monde tout entier on assiste à une croissance presque affolante si vous voulez de la démographie. L'humanité donc monte en nombre, il faut les loger, il faut qu'il y ait une sorte de promotion de toute sorte. Et alors surtout

il faut que le milieu social où ces masses vivent soit plastiquement supportable. Sinon belles. Alors je crois, au lieu de jouer au niveau de l'atelier, ce qu'il faudrait c'est convaincre les fabricants et les entrepreneurs, notamment Saint-Gobain, notamment l'aluminium français qui fabriquent les résines de synthèse, qu'ils sacrifient un tout petit peu à la recherche, c'est-à-dire qu'ils se penchent sur ce problème : est-ce qu'il y a possibilité de préfabriquer des éléments de construction qui comportent au départ des qualités sensibles et des qualités plastiques. Et puis alors les coloristes conseils, vous comprenez des artistes qui se penchent sur ce côté-ci du problème réussirez-vous comprenez à diriger cette production dans le sens voulu. C'est-à-dire créer des ensembles d'habitations viables, excitants, harmonisants, en un mot : des choses belles. Donc je vous ai répondu, n'est-ce pas, je suis tout à fait ouvert et tout à fait disposé à aider les chercheurs pour les pouvoirs de cet alphabet parce que je crois que plus il y a de chercheurs si vous voulez qui se penchent sur le problème mieux ça vaut. Néanmoins je suis convaincu que leur rôle au fond à jouer échoue au ordinateur. C'est-à-dire à la machine. C'est la cybernétique au fond qui nous trouvera les combinaisons valables, parce que nous allons accéder au grand nombre. Si vous multipliez 15 éléments d'alphabet avec 15 couleurs, nous sommes déjà dans des chiffres astronomiques en imaginant les combinaisons possibles. Alors ça dépasse singulièrement si vous voulez la faculté de concentration de l'individu : la recherche passe du niveau empirique au niveau cybernétique, c'est-à-dire c'est la machine, vous comprenez, d'ailleurs les nouvelles découvertes avec le laser nous permettent d'espérer que très très rapidement nous pourrions avoir une petite visionneuse qui nous fera défiler des milliers de combinaisons valables et nous choisirons les meilleures.

Michel Ragon

Friedman n'a pas l'air satisfait et redemande la parole.

Yona Friedman

[*inaudible*] parce qu'immédiatement vous avez proposé utiliser ces recherches pour le domaine d'architecture. Qu'est-ce que j'ai pensé ? Il y avait un mésentendu. Ma question ça n'a pas été ça, si on peut faire pour les chercheurs des choses comme ça. La question c'est si pour l'utilisateur d'une œuvre d'art, le consommateur si vous voulez, si peut-être n'aura pas été juste développer ce système, vendre pour le consommateur pas les tapisseries mais les éléments, l'alphabet, et que lui-même il fasse qu'est-ce qu'ils veulent. C'était ma question et ça a été mésentendu. Bien entendu, je sais que les combinaisons sont très très grand nombre, moi je m'occupe un peu de cette question avec les combinaisons et les ordinateurs, donc je le sais que le nombre de combinaison est tellement grand donc aucun catalogue... on ne peut imaginer malgré que le nombre de combinaison est un nombre fini. Donc la question : si on ne peut offrir pour le client si vous voulez un choix

dans un catalogue, alors peut-être c'est mieux de lui offrir des éléments, et que lui-même, sans danger, à ses risques, et ça il me semble que c'est la logique de votre démarche. [*Applaudissements*].

Victor Vasarely

Oui. Votre intervention est extrêmement censée, d'ailleurs je vous réponds encore une fois par un exemple qui n'est pas tout à fait une réponse. Parce que vous me demandez, le démarrage des multiples est un peu tout de même au fond une réponse, c'est-à-dire une démocratisation du produit d'art. mais alors je vous le répète : il est question tout de même de deux choses. La première c'est toujours au niveau de l'individu, c'est-à-dire fournir à l'individu pour son foyer, l'objet de prédilection du moment, qui est soumis tout de même à des fluctuations, à des variations extrêmes, tout ça parce que ce choix est toujours influencé par la mode. Il est question tout de même un peu plus de la mode ici : c'est un style de notre époque, qui peut avoir une durée plus ou moins longue, n'est-ce pas, mais si c'est déjà 30 ans, comme la vie présumée des gratte-ciels à New-York, 30 ans c'est déjà énorme à la vitesse où les choses vont. Alors proposer aux individus un jeu sérieux qui soit l'art, c'est-à-dire qu'ils puissent créer eux-mêmes chez eux est une chose très très belle, mais il n'y a qu'à prendre l'initiative : si vous voulez, je vous offre mon idée gratuitement, vous pouvez le faire, c'est-à-dire fabriquer des boîtes qui comporte un certain nombre d'éléments permutables. Malheureusement n'est-ce pas je vous préviens tout de suite : j'en ai à peu près 40 000 éléments, très différents, dans mon atelier. Et ces 40 000 éléments s'avèrent insuffisants pour continuer la recherche et pour donner vous comprenez des exemples valables. Alors je ne vois pas de système sérieux permettant à cette participation du spectateur. Je ne vois pas de système valable, parce que si vous mettez 100 ou 200 éléments permutables dans une boîte, c'est beaucoup et c'est pour ainsi dire très peu. Alors donc en tant que possibilité de recreation chez soi, je crois il faudrait des compétences qui se penchent sur ce problème, puis qu'ils développent. Moi je ne peux pas tout faire, je n'ai pas pensé à cette éventualité.

Orateur inconnu

Si des faussaires les signent Vasarely, que ferez-vous ?

Victor Vasarely

Je serai ravi !

Orateur inconnu

[*inaudible*]

Victor Vasarely

Mais je suis entièrement d'accord avec vous, c'est une sorte d'étalement, de vulgarisation qui ne vous donne pas si vous voulez l'essentiel, mais qui donne au moins la curiosité aux gens de vouloir remonter à la source, s'ils le désirent réellement. En tout cas on profite toujours de la publicité n'est-ce pas, c'est un phénomène de notre temps, et je ne crois pas qu'il faut protester, au contraire, il faut se laisser porter par

cette vague de fond qui met votre nom en vedette, et parce que ce profit est au fond double, n'est-ce pas : on m'imite, mais en même temps on m'attribue des choses que je n'ai jamais créées ! Il y a souvent de très très bonnes choses qui sont signées Vasarely et que je n'ai jamais signées ! Alors je les signe ultérieurement ! [*Rires et applaudissements*].

Michel Ragon

Une autre personne a une question à poser ? Monsieur ? Oui ? Debout ! Debout ! Ah c'est Pierre Restany !

Pierre Restany

Ecoute, je voudrais dire à Monsieur Vasarely que dans le fond, les objections faites par Otto Hahn d'abord et ensuite par Friedman finissent par recouper une sorte d'impression qui me semble une impression de base. Je vous avoue que je n'avais jamais vu se succéder à un rythme aussi rapide tant de Vasarely en même temps, et brusquement, pour moi, cette série de diapositives, ce film, tout ça m'est apparu comme une sorte de catalogue anonyme, indéfini, d'une série de combinaison possible. C'est pour ça que moi-même aussi très profondément, j'ai eu en quelque sorte le réflexe de dire : mais pourquoi ne pas revenir à l'élément essentiel. Puis que dans le fond, nous arrivons à une sorte de catalogue combinatoire, quand je vois, avec les moyens d'aujourd'hui, c'est-à-dire avec des diapositives et un film, résumer, dans l'espace et le temps concret d'une conférence, l'œuvre de Vasarely, je la considère comme un catalogue de programmation. Alors je me dis, moi aussi, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout des choses, jouer le jeu avec le public, et je pense qu'en arrivant à un certain nombre, peut-être pas les 40 000 dont vous parlez mais enfin un certain nombre de famille de signes de bases, ou de formes de bases, on peut en arriver à stimuler chez le public cet espèce de rêverie poétique combinatoire qui fait que brusquement Monsieur Vasarely, vous voyez que des stylistes dans la mode, finissent par faire des choses très belles auxquelles vous n'avez pas pensé. Je pense que tout de même il y a là presque un problème moral, on est en train véritablement d'en arriver à un problème moral ! Vous-même vous avez assumé cette moralité en disant que vous étiez passé de l'esthétique classique au concept de plasticité. Mais le concept de plasticité dans le fond qu'est-ce que c'est, si ce n'est justement n'est-ce pas une théorie combinatoire vis-à-vis des couleurs et des formes simples ? Alors je pense qu'il y a là tout de même une sorte si vous voulez ou d'ambiguïté, ou peut-être de contradictions chez vous en ne voulant pas aller véritablement jusqu'à la préfabrication des formes simples. [*Quelques applaudissements*]

Victor Vasarely

Bon ben écoutez j'essaye de vous répondre. Je crois qu'il y a un problème qui se détache immédiatement à la base, c'est cette espèce de dualité d'élite et foule. Si j'entre dans votre jeu, vous m'excuserez pour cette expression, je succomberai de nouveau si vous vou-

lez à cette tentation de plaire à un nombre limité. Or, mes propos dépassent de loin ce seuil. De quoi s'agit-il exactement ? Il s'agit exactement de ceci. Créer une forme d'art et ça m'est complètement indifférent qu'on l'appelle art ou qu'on ne l'appelle pas art. Une sorte de visualité généralisée vous comprenez, et on ne demande pas l'avis des spectateurs. Et c'est absolument primordial. Au départ mes propos paraissent peut-être autoritaires, et peut-être même d'une signification plus grave. Mais je vous pose la question : lorsqu'on a décidé de dessécher les marais en Italie, ou autour de Perpignan, parce qu'il y avait des moustiques, et il y avait d'autres fléaux n'est-ce pas qui s'abattaient sur ces régions. Est-ce qu'on a consulté toujours les gens ? Non. On a passé outre, c'est-à-dire on a décidé en haut-lieu, et avec raison, parce qu'ici certaines disciplines humaines notamment les sciences, la sociologie, la psychologie expérimentale et d'autres militent si vous voulez pour une promotion globale, n'est-ce pas, et totale si vous voulez de l'humanité, laquelle humanité n'est-ce pas, succombe constamment à des tentations qui dérivent de ses conditions. Alors par conséquent, je crois que quand je dis : « il faut imaginer une cité polychrome et viable », je n'ai pas à demander au préalable l'avis des habitants. Parce que ma proposition sera basée d'abord sur l'expérience qui est la mienne, ensuite qui sera confirmée par un certain nombre de votes, vous comprenez, en ma faveur. Le vote des médecins, des psychologues, des urbanistes, des architectes, des ingénieurs, en un mot : tous les gens qui savent mieux que l'habitant ce dont il a besoin. Alors soumettre si vous voulez ce système qui me préoccupe à une espèce de discrimination préalable par cette soi-disant élite, de connaisseurs des arts plastiques est une méthode n'est-ce pas, et puis pourquoi pas ? Je le veux bien, n'est-ce pas, mais faites-le à ma place ! Moi je poursuis mon chemin, n'est-ce pas qui consiste à créer quelque chose dont je suis convaincu. J'ai certaines confirmations qui m'encouragent pour poursuivre cette lutte qui est extrêmement dure, n'est-ce pas, parce que je vous dis pour que le système devienne opérationnel, pour qu'elle devienne valable, il faudrait que j'aie le concours des entreprises, des architectes aussi, et puis surtout des fabricants. Ce n'est pas encore tout à fait chose faite. C'est peut-être la génération qui me suit qui aura les résultats, en tout cas je réponds donc à Monsieur Friedman et à Monsieur Restany, si ça les intéresse, ils peuvent s'enclencher sur cette idée et puis pousser une autre expérience à droite et à gauche, je ne suis pas contre au contraire ! Moi j'ai mon travail à faire. [Applaudissements].

Michel Ragon

Robert Riesler je crois avait demandé la parole dans le fond de la salle, à droite...

Robert Riesler

[inaudible]

Michel Ragon

Non on n'entend pas, on n'entend pas, on n'entend pas, on n'entend pas... Il y a un micro...

Robert Riesler

Je disais entre temps il a en partie répondu à ce qu'on vous voulait dire. Mais je n'ai absolument pas compris le procès que Friedman d'une part, et Restany d'autre part, faisaient au conférencier. Et je crains que Friedman d'une part, et Restany d'autre part [effet larsen] ont un peu vite confondu le public avec eux même. Nous avons devant nous quelqu'un qui nous dit : « J'ai trouvé dans un coin de ma cervelle et de ma sensibilité un art qui est nouveau, un art permutational, je l'ai poussé, j'ai regardé comme ça se passait, j'ai mis ça au point à partir d'éléments simples. » Et on lui dit « Monsieur, montez le Bazar de l'Hôtel de Ville, faites-nous les éléments simples en sachet de polyéthylène, et on va faire joujou avec ! » C'est un petit peu comme si j'étais devant un musicien, qui nous dise : « je viens d'inventer un nouveau rythme et quelques nouveaux sons » et qu'on lui dise, « bon donnez-moi les sons et maintenant laissez-moi faire ma musique ». Il y a un malentendu profond ! Et ce malentendu profond est celui-ci, c'est qu'il y a deux manières d'affirmer sa personnalité : il y a celle des créateurs, qui eux ont besoin de remanier des éléments, mais il y a celle de l'immensité de ceux qui ne sont pas créateurs, et qui affirment leur personnalité par la cooptation, se reconnaissant dans l'œuvre de l'autre. Et c'est à celui-là qu'on veut apporter je crois, et ça me paraît beaucoup plus essentiel, une œuvre collective, une œuvre industrialisée, une œuvre qui soit accessible à la dilection du moment, à la destruction quand on en a plus envie, et ça me paraît beaucoup plus fondamental que de jouer au *Kiddicraft* avec des carrés et avec des ronds ! [Applaudissements] Je crains une immense naïveté du cerveau génial de mon ami Friedman, mais s'il mettait sur le marché demain des tombereaux de ronds et de carrés, il retrouverait sur les murs des tombereaux de coucher de soleil et de biches aux abois qui seraient fait de petites touches de bleu, de vert et de rouge ! [Applaudissements]

Pierre Restany

Non mais alors ça c'est tout simplement un procès alors des possibilités combinatoires de l'esprit humain en 1967 ! C'est tout ! À vrai dire le problème je crois qu'il est beaucoup plus vaste que ta propre critique ! À vrai dire le problème est le suivant : dans un art dit permutational, jusqu'à quel point l'artiste permutational peut être en effet autoritaire, c'est-à-dire jusqu'à quel point il peut définir totalement, arbitrairement un schéma de combinaison ! C'est à partir du moment justement où se pose ce problème dans le fond de la liberté du créateur par rapport à la combinaison que tout est là ! Et la marge est de plus en plus réduite au fur et à mesure que disons, les machines électroniques nous permettent une variété de combinaison de plus en plus grande ! Plus la machine

électronique est complexe dans ses combinaisons, et rapide dans ses calculs, plus la mémoire, dans le fonds, qui la dirige doit être simplifiée, doit être évidemment réduite en conséquence à, si vous voulez, à un nombre de possibilité qui sont elles-mêmes génératrices de familles de possibilités. Donc il est bien certain que de ce côté-là il n'y a pas de doutes ! Il y a ne serait-ce que dans le calcul et la pensée électronique si l'on peut dire une sorte de fatalité vers la simplicité. C'est tout ce que je voulais dire par là ! Je voulais dire qu'à partir du moment où on joue le jeu de l'art permutatif, excusez-moi de reprendre la parole dans le fond du jeu, mais on en arrive à une sorte de moralité technique si vous voulez. Il est bien certain qu'à ce niveau-là, il faut bien aller vers la simplicité. On peut y aller évidemment au niveau du prix unique, en refusant les tapisseries parce que ça fait riche, et en arrivant évidemment au carré de plexiglass, mais ça c'est une caricature, et c'est seulement le côté superficiel du problème. Le vrai problème est de savoir si Monsieur Vasarely, qui a évidemment adopté en toute lucidité et en toute liberté une certaine création permutative, aujourd'hui ira jusqu'au bout de ces formes simples, dans la mesure où elles doivent alimenter des réservoirs de combinaison de plus en plus étendues. C'est un problème dans le fond très simple.

Victor Vasarely

Oui. L'intervention de ce Monsieur que je n'ai pas vu, était extrêmement intéressante. J'ai tout de même une phase à ajouter : c'est la suivante. N'oubliez pas qu'un ancien peintre ou un chercheur que je suis aujourd'hui, n'est que ça. Il y a cette immensité vous comprenez, de disciplines parallèles, qui ne sont pas les miennes, et j'ai entendu parler en effet des ordinateurs et des mathématiques et de la physique, etc. Mais tout ça, c'est des intuitions que j'ai. Je ne peux pas posséder cette immensité des connaissances qui m'entourent. Je peux avoir tout au moins l'intuition. Alors par conséquent, je me considère comme une sorte d'apprenti sorcier, j'ai trouvé par hasard une voie. Cette voie est ce que vous avez entrevu ici ce soir. C'est-à-dire une possibilité de combinaison. J'ai fait mes permutations sur un simple papier millimétré, qui est extrêmement loin des possibilités immenses que nous offre une machine électronique. Pour quelle raison je me trouve ce soir ici ? Ce n'est pas mon habitude vous comprenez de parler devant un public. Il faut une routine, il faut beaucoup de verve, et puis surtout il faut posséder à fond une langue, ce qui n'est pas exactement le cas. Ma présence ici vous comprenez, s'explique par la nécessité d'éveiller si vous voulez certaines consciences. Pour que, parmi vous, certains disent à des endroits désignés la nécessité de se pencher sur un problème qui est le problème de nos jours. Je ne peux pas comment dirais-je, faire une véritable programmation. Il faut que ce soit un spécialiste qui le fasse. Je propose une idée, et cette idée se prête, si vous voulez, à cette programmation. Eh bien j'attends un concours qui complètera

mes efforts, qui sont déjà multiples, extrêmement grands, qui me débordent même de temps en temps, alors qu'on ne me demande pas tout ! Je donne une idée, que je crois valable. Alors c'est à vous de décider si cette idée est réellement valable, qui peut être poursuivie, qui peut se traduire dans un acte, et même plus, dans une technique ! Et qui peut se diffuser effectivement, se traduire dans une véritable technique. Bon je crois qu'il y a quelqu'un d'autre...

Michel Ragon

Nicolas Schöffer ?

Nicolas Schöffer

[Inaudible] je devais préciser personnellement l'artiste est d'abord, il n'est pas créateur d'objets. Dès le moment où il y a l'idée, l'objet, ça, c'est secondaire. Par conséquent, ce qui compte dans votre œuvre, c'est l'idée ! Vous avez créé une idée c'est indiscutable. [Inaudible] C'est déjà un deuxième acte de création extrêmement important, en partant de cela après, évidemment, tout est possible. Et l'essentiel dans cette histoire, est que nous sachions que le rôle de l'artiste n'est pas de créer des objets, mais créer des idées d'art.

Victor Vasarely

Bravo !

Michel Ragon

J'aperçois Agam, qui demande la parole.

Yaacov Agam

J'étais très impressionné par la série des variations, des improvisations que j'ai vues maintenant. J'ai vu qu'on pousse énormément à rentrer dans le cadre de tableau conventionnel et traditionnel, une sorte d'animation statique qui se limite dans un langage qui est déterminé. Mais ici s'agit pour moi, pour comprendre quelque chose que je n'arrive pas à comprendre, puisque Vasarely se prétend comme un chef de file du groupe de peintres cinétique comme Soto, Tinguely, Bury et des autres, qui sont allés au-delà de l'image dans le tableau. Ils ont percé, ils ont créé un tableau qui va au-delà de l'image, qui est dans la structure interne. Il y a des modifications qui échappent à la loi de la relation statique entre les formes qui étaient jusqu'à maintenant la loi fondamentale. Donc je trouve, dans toutes ces variations, un certain maniérisme parce qu'il y a toujours la même conception, on n'arrive pas à percer cette loi fondamentale qui était jusqu'à maintenant une sorte de relation statique entre les choses. C'est ça que je trouve assez courageux, et même chez d'autres qui sont venus du groupe de recherche, qui sont allés beaucoup plus loin dans la recherche de l'application de la forme dynamique virtuelle, d'aller sur deux éléments qui sont fondamentaux aujourd'hui : d'aller au-delà du visible dans l'œuvre d'art, de créer une perception nouvelle ce qu'on voit que n'est qu'une partie des choses, et d'aller à l'image virtuelle elle-même. Je trouve que c'est ça le véritable problème, beaucoup plus que de vendre des échantillons ou de fabriquer soi-même. [Applaudissements]

Victor Vasarely

L'intervention d'Agam me permet de m'étaler sur des problèmes qui dépassent au fond le sujet de notre conférence de ce soir. Je voulais limiter, exprès, si vous voulez, le programme à ces permutations pour quelle raison ? Nous sommes ici dans une association qui s'appelle le GIAP, qui intéresse surtout des architectes, des urbanistes, des ingénieurs, c'est-à-dire en un mot, la technique du bâtiment. Dans mon œuvre, évidemment, les problèmes sont multiples. Alors pour répondre à Agam, je peux tout de suite lui répondre que d'abord je vais rendre hommage très bientôt à des chercheurs aussi éminents que Agam, Soto, Tinguely, le groupe de recherche d'art visuel, et évidemment Schöffer, bien entendu, et à d'autres. Parce que le problème au fond qui nous préoccupe à présent est extrêmement divers. Donner à voir qui est un terme je crois de Ragon, est une nécessité primordiale vous voyez. Dans notre société de consommation, qui, dans certains points du globe, est assez gâtée déjà. Il y a beaucoup de voitures, il y a beaucoup de frigidaires, il y a beaucoup de transistors, de poste de télévision, de *gadgets* et de *bad-gets* de toute sorte, vous comprenez, des prêt-à-porter, des robes en papiers, etc, et j'en passe. Donc dans cette société de consommation, il y a tout de même un problème de dispenser des produits de psychiques aussi, non pas seulement physique. On répond si vous voulez à ces exigences par différentes voies de diffusion. Il y a l'idée, le musée imaginaire, enfin défini en premier par Monsieur Malraux, ça c'est le livre d'art, c'est les revues, c'est-à-dire c'est la culture par l'image. Bon, nous avons élargi si vous voulez cette voie, par le système des multiples. Évidemment il y a toujours des galeries, n'est-ce pas, il y a toujours un certain intérêt si vous voulez terre-à-terre, n'est-ce pas qui accompagne cette diffusion. Néanmoins, ce système qui groupe des galeries d'art, et les musées n'est-ce pas dans le monde tout entier, constitue, et les maisons de culture évidemment, constituent pour le moment les seuls lieux de diffusion possible à des idées d'art. Alors par conséquent, malgré le caractère un tout petit peu douteux, c'est-à-dire intéressé, de ces institutions, il faut les accepter telles. Alors par conséquent, la diffusion par l'image, c'est-à-dire le musée imaginaire, diffusion par l'architecture qui était le thème si vous voulez de cette soirée, par le truchement de l'idée permutationnelle. Mais il y a une autre diffusion possible, par excellence. La plus importante, la plus vaste est la plus prometteuse, c'est l'image projetée ! Cinéma et télévision. Je crois, toutes ces boîtes dont Agam fait allusion, toutes ces œuvres, toujours il s'agit d'œuvres d'art destinées à un collectionneur, c'est-à-dire à un individu et à une individualité et non pas à une large comment dirais-je masse de spectateurs ou d'auditeurs, je crois qu'il sera infiniment plus important que les chercheurs luminocinétiques de nos jours se penchent plutôt sur ce problème. Par quels moyens diffuser des idées, arts, des créations véritables

plutôt par la télévision, plutôt par le cinéma, que par la confection de ces objets périssables qui sont exposés pêle-mêle dans des galeries réputées ou non, dans des musées, qui sont plus ou moins alignés à des... d'ailleurs... je n'ai pas envie de faire ici une critique. Alors par conséquent, j'ai pensé donc cher Agam, à tout ! Ici on a parlé de permutations, évidemment il y a une certaine monotonie dans ces images, mais il y a autant de monotonie quand on prend dans son ensemble l'œuvre de Bach, ou alors la musique de nos jours. Ou bien alors la littérature d'aujourd'hui. Alors cette monotonie c'est au fond cet étalement dans les grands nombres. Il s'agit donc de sauvegarder une qualité dans le nombre puisque cette qualité est de toute façon dispersée, c'est-à-dire, ces exemples permutationnels que vous avez vus ici, vous les verrez, ou plus exactement certains les verront à Sarcelles, d'autres les verront à Toulouse, encore d'autres les verront à Grenoble... Alors l'ennui, n'est-ce pas que ces projections ont été... l'ennui qui a été provoqué par ces projections ici, est un ennui dont je m'excuse. Il ne sera pas aussi ennuyeux une fois projeté dans la vie n'est-ce pas, parce que c'est un ou deux ou trois de ces propositions qui se verront sur les murs de ces malheureux HLM, qui pour le moment ne nous donnent qu'une profonde tristesse, et un profond désollement [*INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT*].

B.7 «La ville industrielle», conférence de Georges Patrix 14 février 1967

Georges Patrix

[...] de définir un peu notre époque. En effet, la caractéristique de notre temps, c'est le développement extraordinaire d'un moyen nouveau qui est l'industrie. Pendant les milliers d'années que l'homme a poursuivi son destin sur la terre, il a déjà changé plusieurs fois son destin, ses techniques, sa manière de vivre, et vous savez qu'avant le néolithique, l'homme était avant tout un chasseur, et il vivait aussi de cueillette, mais il ne cultivait. C'est un homme qui n'était pas fixé, qui suivait donc le gibier. Pour lui la terre n'existait pas, ce qui existait c'était avant tout les migrations du gibier. Et puis au Néolithique, il y a eu une modification profonde de la civilisation, une modification profonde de la technologie, et l'homme est devenu agriculteur. Agriculteur, il a commencé à façonner ses techniques, ses objets, ses armes aussi parce que devenant agriculteur il s'est accroché au sol et la guerre a commencé. Il est très clair que cette mutation est, quand on analyse n'est-ce pas la différence qu'il y a entre un homme avant le néolithique, et un homme après le néolithique, on se rend compte que la mutation est complète. C'est un homme absolument différent, il a des préoccupations absolument différentes, une civilisation totalement différente, et des équipements, des formes des outils des armes qui sont eux aussi complètement différents. Et cette mutation elle se fait sur des centaines d'années. C'est-à-dire que l'homme, de chasseur pour devenir agriculteur, cela se passe très doucement, cela va très lentement. Le rythme même de la transformation profonde de ces deux civilisations se fait d'une façon harmonieuse parce que l'homme à le temps. Ensuite pendant des milliers d'années c'est la civilisation agricole, c'est la civilisation artisanale. Alors là, l'homme pendant des milliers d'années en effet, tranquillement, change sa technologie, apprend à mieux connaître les choses, à mieux se servir des matériaux, à mieux se servir de son Energie propre, c'est-à-dire de sa force physique, et peu à peu il élabore une civilisation que vous connaissez, que nous admirons tous, qui est la civilisation artisanale. C'est cette civilisation que nous avons quittée au XIX^e siècle d'une façon très brutale, d'une façon très monstrueuse, cette civilisation que nous avons quittée, nous avons cassé, et c'est là qu'est notre souffrance ; A la place de cette civilisation est née la civilisation industrielle, c'est-à-dire la civilisation ou nous sommes inexorablement et que nous subissons pour l'instant. Alors nous allons essayer d'analyser cette nouvelle mutation de l'homme aussi, de sa mentalité, de lui-même de ses mœurs, de ses

techniques, de son mode de vie, de son art, et nous allons comprendre que cette mutation-là, alors que celle de la chasse à l'agriculture s'était passée très lentement, nous voyons que celle-ci, cette mutation que nous subissons à l'heure actuelle qui a commencé en France en 1840, et un siècle plus tôt en Angleterre a été une mutation très brutale, c'est une cassure, ça va très vite. Et ça va tellement vite que l'homme ne suit pas. En effet, cette civilisation artisanale, son caractère propre que vous connaissez tous et que vous admirez, c'était la lenteur. Mon grand-père, mon arrière-grand père étaient des hommes qui prenaient toujours le temps pour faire leur travail. Il n'y avait pas de problème de vitesse. La vitesse c'est une invention nouvelle, c'est une invention de l'industrie, c'est une invention du début du siècle, et cette vitesse elle va tellement vite elle-même n'est-ce pas que lorsque nous pensons aux nouveaux avions, au Concorde, nous voyons que à chaque fois la vitesse augmente tellement vite que nous même nous en sommes effrayés. La civilisation artisanale était basée sur les saisons. En effet ce qui était important pour cette civilisation, c'était que cette récolte, c'était que les saisons se succèdent dans les travaux agraires, et la richesse venait de bonnes saisons au moment ou en effet il y avait bonne récolte. Or, ce calendrier des saisons, ces fêtes à point nommé... ce calendrier que nous subissons tous les jours, est un calendrier agricole ! C'est-à-dire, c'est un calendrier dans lequel nous ne nous sentons pas à l'aise. Le calendrier de la civilisation industrielle, notre calendrier qui est basé avant tout, qui ne s'occupe plus du tout des saisons, c'est-à-dire qu'il n'y a plus... le travail industriel, la production industrielle ne s'intéresse plus du tout aux saisons, elle s'intéresse avant tout à une répartition du temps de travail, du temps des loisirs, du temps des sports. C'est-à-dire que nous essayons à l'heure actuelle de vivre, et c'est ça que vous allez sentir tout le long de ma conférence, et qui va vous montrer le malaise de cette esthétique et de notre mode de vie, c'est que nous vivons véritablement avec un monde résiduel que nous aimons, qui est notre patrimoine, qui est notre culture, mais qui est quand même résiduel, et qui doit obligatoirement se transformer. Mais bien entendu ce calendrier nous y tenons, parce qu'il fait partie de notre éducation, il fait partie de notre être, et nous avons du mal à vouloir nous en séparer alors qu'il est nécessaire, bien entendu, que nous le transformions. Nous ne pouvons pas continuer à vivre sur un calendrier agricole. Tout au temps de l'esthétique artisanale, l'artisan fabriquait pour un homme connu, c'est-à-dire que quand mon arrière-grand-père faisait des armoires par exemple, et bien il faisait des armoires pour un client connu. C'était quelqu'un, un paysan qui allait marier sa fille, qui appelait mon arrière-grand-père, et qui lui disait «Fais-moi une armoire». Or mon arrière-grand-père connaissant toute la famille, faisait forcément une armoire le mieux possible. Il se surpassait, c'est-à-dire qu'il mettait tout

son amour, il mettait toute sa connaissance au service même des gens avec qui il vivait, car il vivait dans la ferme pendant le temps qu'il faisait donc cette armoire. Et en vivant avec ces gens, et bien, il y avait un échange humain. C'est-à-dire que tous ces gens travaillaient les uns pour les autres dans une sympathie, dans un amour, dans un respect qui était la connaissance. Chacun se connaissait. La civilisation industrielle par contre est une société anonyme. La société anonyme, c'est-à-dire qu'il s'agit de fabriquer des objets pour des gens que l'on ne connaît pas. Il s'agit de produire des objets le plus grand nombre possible, le moins cher possible, pour des gens qu'on ignore. C'est ce qu'on appelle le marché ! Alors on fait cela avec de la publicité, maintenant avec un petit peu de relations publiques qui tendent à ramener certaines notions humaines, et on fait cela bien entendu dans une banalisation parce que comme on ne connaît pas le client et comme on veut que le produit soit vendu dans un marché le plus grand, alors on essaie que l'objet soit le plus banal possible. C'est à dire que par exemple lorsqu'on veut fabriquer une automobile de grande série, et bien on réunit n'est-ce pas tous les avantages de toutes les voitures qui existent, et puis on essaie d'ajuster tout cela, et forcément on arrive à faire un petit monstre. On arrive à faire un petit monstre parce que en amoindissant toutes les choses, en faisant que, pour que ça plaise bien à chacun, on arrive forcément à enlever toutes les couleurs mêmes, toute la vie même des objets et des êtres. Parce que nous sommes forcément des êtres différenciés, ce qui fait nos qualités d'échanges, c'est le fait que nous sommes tous différents, et le fait de vouloir banaliser à l'extrême ces objets crée forcément un malaise que nous subissons tous les jours. Alors nous avons vu aussi que dans la production artisanale, et bien les artisans, le temps ne comptait pas pour eux, tandis que dans notre société, la productivité est la chose la plus importante, c'est ce qui fait la compétition des nations. Le problème de la productivité permet en effet la richesse, et c'est cette productivité qui tous les jours travaille de manière que nous allions le plus vite possible pour produire nos services et nos objets. La qualité artisanale, et bien il n'y avait qu'une qualité, c'était la qualité du temps, enfin on faisait les choses pour que ce soit solide, on ne s'occupait pas de savoir que dans tant d'année ça n'aurait plus court. Le temps était un élément inclus dans le travail. On choisissait son bois, de manière à ce qu'il soit bien sec, on choisissait ses différents matériaux, dans une qualité donnée et le travail s'accomplissait en effet sans penser à un élément périssable. Notre qualité à l'heure actuelle est une qualité périssable, c'est-à-dire que nous cherchons à ce que les choses ne durent pas longtemps parce que nous savons très bien par exemple qu'une automobile est périmée au bout d'une dizaine d'année, nous savons très bien qu'une centrale électrique est périmée au bout de 30 ans, et nous savons aussi que toutes les usines

que nous construisons seront périmées très vite parce que la technologie avance très rapidement. Nous savons aussi que nous avons avantage peut-être à aller vers des solutions de vêtements par exemple périssables, on parle beaucoup en ce moment du papier, et certainement dans peu de temps, nous aurons tous des chemises, nous aurons tous des sous-vêtements en papier, de manière à ne pas les laver et pouvoir les jeter. C'est une mentalité, c'est un aspect qui est absolument différent de ce... quand on pense par exemple à ce qu'on a appelé des « centées » n'est-ce pas, dans les campagnes, les filles à marier, quand elles étaient « centées », cela veut dire qu'elles avaient 100 draps, 100 chemises de nuit, 100... enfin tout quoi ! Elles avaient tout leur linge en 100 n'est-ce pas ? Ça représentait des armoires formidables ! Vous voyez la différence entre le papier, entre le sentiment du papier, et le sentiment par contre de la possession d'une garde-robe. Alors la ville, alors là c'est le point le plus difficile à comprendre, le plus difficile à saisir mais toutes nos villes sont des villes agricoles. C'est-à-dire que si à l'heure actuelle nous souffrons des villes, si nous souffrons de toutes les villes qui existent, c'est parce que toutes les villes n'ont pas fait leur mutation, elles sont toujours des villes agricoles. Je vais vous expliquer ce que j'entends par une ville agricole : c'est qu'un certain territoire n'est-ce pas à besoin, un certain territoire agricole avait besoin d'un lieu d'échange, qui était le marché, qui était la foire. Et c'est à ce lieu d'échange que peu à peu les villes se sont construites. D'abord des bourgs, et puis ensuite des villes. Et ces villes se sont construites bien entendu, d'une façon périphérique autour du champ de foire, autour de la place centrale. Et cet aspect de la ville, correspondait à forcément une campagne. C'est-à-dire qu'il ne pouvait pas y avoir de ville sans campagne ! C'est la campagne qui apportait la nourriture à la ville et qui apportait aussi le commerce, les échanges, la richesse. Et quand on voulait justement prendre une ville, et bien on l'entourait, on la cernait, on en faisait le siège. Et la ville à ce moment-là, mourrait. Cette ville demandait grâce ! Alors que la ville industrielle est une ville tout autre qui malheureusement n'existe pas encore. C'est une ville qui elle n'est pas du tout une ville centralisée mais une ville linéaire, c'est-à-dire une ville qui se déploie suivant un cheminement industriel, suivant un cheminement économique, suivant des grandes lignes de force. Par exemple, nous pensons que les premières grandes villes industrielles qui se feront en Europe, les premières grandes villes linéaires seront certainement des villes qui descendront du Rhin pour aller vers le Rhône, c'est-à-dire ce grand axe qui est en train de se dessiner dans l'Europe, tant sur le plan économique que sur le plan industriel, et nous pensons que ce sont des grandes lignes comme ça qui feront qu'il y aura des villes industrielles. Mais ces villes industrielles ne seront pas des villes comme celles que nous connaissons : elles seront linéaires. C'est-à-dire elles

seront d'abord faites par l'industrie, et elles n'auront rien d'éléments centrifuge comme nous avons vu avec la ville champ de foire. Alors ça été l'erreur du XIX^e siècle, très importante, parce qu'au XIX^e siècle, on a pris les villes campagnardes, la ville de la campagne, et on l'a cernée d'un rond, n'est-ce pas, on l'a cernée d'une banlieue industrielle qui est forcément l'erreur dont nous souffrons. Il n'y a pas de banlieue industrielle, il y a véritablement une ville industrielle linéaire, et ça, Le Corbusier l'a très bien vu dans sa théorie des *Trois Établissements Humains*, et particulièrement dans le développement de sa ville linéaire. Alors il reste bien entendu la maison, il reste le foyer, vous connaissez la beauté des fermes, vous connaissez combien l'architecture de la ferme est une merveille, comment les bâtiments peu à peu se sont organisés autour d'une cour, et à chaque fois que l'on voit ces fermes qui ont toutes forcément un aspect typique, quelle que soit la région où l'on se promène, on est émerveillés des proportions, du volume, et surtout de la respiration humaine de ces fermes. Elles sont vraiment merveilleuses. Elles respirent l'homme, elles respirent l'occupation de ces hommes, elle exprime très bien cette civilisation agricole, et alors forcément, dans le cœur de nous tous, il y a le désir de la ferme n'est-ce pas, et nous n'hésitons pas à faire des faux toits de chaume, et des... un esprit Marie-Antoinette, tout autour de Paris ou dans les grandes villes, on voit naître en effet ces petites fermes, faussement fermes, parce que nous avons toujours ce regret, nous regrettons le passé et nous voulons encore avoir la ferme. En fait, ce que nous avons c'est de machines à habiter, c'est-à-dire d'appartements entièrement faits en usine, je dis entièrement fait en usine parce que ça n'existe pas encore mais c'est une nécessité, c'est-à-dire l'industrialisation de la construction doit se faire, et cet appartement doit nous apporter en effet tout le confort qui est nécessaire depuis la climatisation en passant par la distribution du chaud, du froid, de l'image, de la musique, de la lumière, et bien d'autres choses encore. Alors voilà, voilà la casure. Nous sommes des hommes ayant une sensibilité artisanale, agricole, nous sommes tous des descendants de la civilisation agricole, nous l'avons connue et nous la connaissons encore d'une façon, avec un attachement sentimental qui est énorme. Nous en sommes le fruit, nous en sommes le produit, mais voilà : il faut que nous abandonnions toute cette civilisation pour aller résolument dans celle-ci, et c'est une nécessité, et il faut que nous ayons le courage d'habiter cette civilisation-là. Le problème, c'est que pour l'instant notre cœur, notre sensibilité, notre désir, notre art, est ici. Et nous acceptons cette civilisation seulement par les plaisirs qu'elle nous donne, par le confort qu'elle nous offre, et aussi par tous les avantages par exemple médicaux, n'est-ce pas, ça représente dix ans de plus de vie en général, les hommes vivent dix ans de plus dans cette civilisation que dans celle-ci, donc nous sommes

des êtres séparés. Ce qui est, je crois que c'est ça qui est grave, c'est que nous sommes des êtres qui souffrons parce que nous sommes des êtres de passage, des êtres de mutation. Alors qu'est-ce que ce sera la civilisation industrielle ? L'esthétique industrielle ? Eh bien l'esthétique industrielle, c'est l'esthétique de cette civilisation-là. Et l'esthétique de cette civilisation-là, n'a rien à voir avec l'esthétique de celle-ci. Alors c'est ça qui est tragique, parce que nous savons quelle beauté nous quittons, nous savons, nous connaissons la beauté de tout l'artisanat, nous admirons toutes ces formes, nous savons toute la qualité humaine qu'il y a là, tout l'amour qu'il y a ici. Nous connaissons cela. Et nous refusons de quitter, nous refusons de passer ceci pour aller là, parce que là c'est le désert. Là c'est vraiment le terrain à défricher, c'est vraiment la difficulté, c'est vraiment un tout autre homme de toutes autres relations, une tout autre morale, une tout autre discipline, une toute autre vie. Mais ce sacrifice, nous ne pouvons pas aller contre. Il est très net que dans notre pays, en France, nous faisons tout, tout, pour nous accrocher au passé. Nos billets de banque, nos pièces de monnaie, nos timbres, nos gouvernements, nos ambassadeurs, tout ! Tout ce que vous voyez, tout est l'image du passé. Parce qu'on a peur de vous dire, ou de vous présenter ce qu'est en effet la civilisation industrielle. Mais ce qui est plus grave, c'est que les dirigeants, ceux qui dirigent ceci, c'est-à-dire tous les PDG, tous les présidents, tous les directeurs, tous ceux qui mènent ceci, tous ceux-là aussi ont peur de cela. Et ils sont tous accrochés à des bureaux Louis XV, à des bureaux Empire, à des décors du passé. Ils se précipitent chez eux, pour se retrouver dans des ambiances du passé. Ils ont des châteaux, ils ont des vieilles fermes. Voyez-vous, c'est cela qui est difficile. Depuis vingt ans, je cherche un homme qui aime la civilisation industrielle. Depuis vingt ans, je cherche un industriel qui soit vraiment un industriel. C'est-à-dire un homme qui soit debout, et qui soit entièrement dans la civilisation industrielle, et qui l'aime ! Je n'ai jamais rencontré en France cet homme. Je l'ai rencontré en Italie, c'était Monsieur Olivetti. Monsieur Olivetti était un fils à papa, qui un jour a reçu une usine où on fabriquait des machines à écrire. Et puis, comme il ne connaissait pas grand-chose aux affaires, mais comme par contre c'était un homme qui connaissait parfaitement les arts, et qui aimait les arts, alors cet homme a appelé des artistes, et leur a dit : « voilà, on va essayer ». Et ils ont essayé ! Et ils ont créé un style de machine à écrire d'abord, avec un sculpteur qui s'appelait Nizzoli³¹ et puis ensuite ils ont travaillé la publicité, leurs usines, la forme de leurs usines, la forme de leurs magasins, et tout cela sans concession. On leur a dit : « mais, c'est pas comme ça qui faut faire ! Attention... » Et puis ils ont continué malgré cela, et ils ont réussi à être connus dans le monde entier, et à

l'heure actuelle, le nom d'Olivetti résonne n'est-ce-pas comme une qualité esthétique. Vous n'avez jamais vu une publicité d'Olivetti qui soit médiocre. Peut-être vous aimez ou vous n'aimez pas, mais il y a toujours une qualité interne dans toutes les productions d'Olivetti. Que ce soit dans ces cités ouvrières, que ce soit dans les jouets qu'il a fait dessiner pour les crèches des enfants de ses usines, que ce soit dans les calendriers, que ce soit dans n'importe quoi : tout ce qui est produit par la firme Olivetti a été volontairement un message d'esthétique. C'est-à-dire que Olivetti a cherché véritablement à donner un visage à l'entreprise industrielle, un nouveau visage, et il a fait la preuve que ce visage pouvait lui aussi être sympathique, pouvait être aussi synonyme de beauté. Alors voilà un peu la situation. Bien entendu, cette esthétique industrielle ça n'a pas été sans mal que nous avons abordé le problème à la libération. Au début lorsqu'on a prononcé le terme esthétique industrielle, tout le monde riait ou ne comprenait pas et disait : « l'esthétique, à oui, l'esthétique c'est quelque chose, c'est merveilleux n'est-ce-pas, et l'industrie, oh ben c'est quoi ? c'est ce qu'on cache. » Il faut dire aussi que c'était bien mal parti au XIX^e lorsqu'en 1840, lorsque l'industrie est arrivée, on a vu subitement la France se couvrir de chemins de fer, et se couvrant de chemins de fer, des zones industrielles se développer particulièrement aux endroits où il y avait une énergie qui était le charbon. Cette Énergie charbon donner le ton, c'est-à-dire que tout était sale, tout était noir. Et on a vu en peu de temps se noircir aussi bien des paysages que des consciences. Et le début de l'industrie est quelque chose de révoltant. Tellement révoltant d'ailleurs que des hommes se sont révoltés. Des hommes ont essayé de réagir contre l'industrie. Ils voyaient bien que c'était un monstre, que c'était le dragon, que c'était le dragon qui arrivait, et que ce dragon il fallait le pourfendre, il fallait le brutaliser, il fallait le tuer. Il fallait essayer qu'il ne continue pas. Et avant l'Angleterre par exemple, des hommes comme Morris ou Ruskin qui achetaient des terrains parce qu'ils savaient que le chemin de fer allait passer à tel endroit, alors ils se précipitaient, ils achetaient des terrains pour empêcher le chemin de fer de passer. Il y avait une réaction violente parce qu'on sentait que c'était un dragon qui arrivait qui allait tout bouleverser, qui allait contrecarrer complètement notre vie. Eh bien un dragon, voyez-vous, dans toutes les mythologies, on sait ce que c'est qu'un dragon. Un dragon c'est toujours un animal qu'il faut vaincre avec la lance, qu'il faut transpercer en tuant sa propre peur, et quand on a tué le dragon, alors c'est toujours la beauté qui sort. Alors c'est cette mutation qu'il faut faire. Il faut essayer, il ne faut pas essayer, il faut réussir. Il faut réussir à ce que nous prenions une conscience exacte de ce que c'est que cette nouvelle civilisation où nous sommes, n'est-ce pas, où nous sommes à l'heure actuelle. Et il faut que nous ayons le courage peu à peu, de nous séparer de ce qui nous pèse, c'est-à-dire le

passé. Car sans cette séparation, sans ce sacrifice, il n'y a aucune possibilité pour nous d'appréhender l'avenir. Alors si vous voulez, on va regarder maintenant quelques vues, et puis après on engagera le dialogue.

[Applaudissements]

Alors voilà un œil, voilà l'œil humain. C'est à travers cet œil que pendant toute votre vie vous les sensations des formes et des couleurs. Et c'est à travers cet appareil extraordinaire, car autrefois on disait l'œil humain est un appareil photographique. En fait maintenant nous savons que l'œil humain est quelque chose que nous n'arrivons pas à définir. C'est-à-dire que nous ne savons plus, nous ne savons presque plus de choses sur la vision réelle, et nous nous trouvons devant cette inconnue, cet élément extraordinaire qui est l'œil. Alors voilà les formes de l'homme. Vous voyez que dans ses formes même, l'homme est d'une complication extrême. On a beaucoup parlé de formes fonctionnelles, mais bien entendu les formes fonctionnelles ne sont qu'une base : il y a autre chose que la fonction, il y a la composition, il y a la poésie. Alors c'est avec cette main que l'homme a tout créé dans la civilisation artisanale. C'est avec cette main que peu à peu il a fait toute la civilisation, c'est avec sa force physique n'est-ce pas, qui caractérise toute l'époque, toute la civilisation artisanale s'est faite par la force de l'homme, alors que la civilisation industrielle va faire avec les énergies, les énergies qui ont d'abord été le charbon puis l'électricité, puis l'atomique et ainsi de suite. Et cette main, forcément, reste mystérieuse. Elle est aussi le sujet d'étude de tout un, elle est le centre même de tout un tas de révélation, et elle reste bien entendu notre organe du toucher, nous avons vu l'œil et c'est avec la main que toute la journée nous touchons. Nous touchons tous nos objets, toutes les matières, les matières nouvelles, les matières anciennes, les formes, et cette main elle aime certaines choses, et elle n'aime pas certaines autres. Alors voilà une analogie : l'homme a cherché à comprendre les formes, il a cherché à comprendre qu'est-ce que c'était que ces formes, qu'est-ce que ça voulait dire les formes. Et voilà par exemple une recherche à la Renaissance entre des formes de nature chez des animaux et chez des plantes. Une sorte de relation de formes. Alors voilà une forme tragique : c'est tout simplement un arbre, un arbre qui a été foudroyé n'est-ce pas, et qui nous donne des formes très lyrique, très extraordinaires : des formes dramatiques. Voilà une forme folklorique extraordinaire aussi, qui est ce bonnet des bigoudènes, et qui représente une forme étonnante n'est-ce pas, il faut voir les bigoudènes dans les automobiles, elles sont obligées de se tenir avec la tête penchée parce qu'aucune automobile n'a prévu en effet cette coiffe, n'est-ce pas, n'a prévu la hauteur de la coiffe. Alors voilà le monument le plus extraordinaire de Paris : il est très net que Monsieur Eiffel en plantant cette tour métallique au début du siècle dans Paris a fait exploser absolument Paris. Il est très net que ce monument n'a absolument aucune rela-

tion avec le reste. C'est vraiment le monument qui annonce une ère nouvelle. C'est vraiment le porte-drapeau, si vous voulez, de la civilisation industrielle. Alors vous voyez que ce petit couple américain a branché son petit appareil photo automatique, et est en train de se faire photographier devant ce symbole, car c'est un symbole qui est connu dans le monde entier. Vous pouvez aller en Afrique noire, chez les tribus les plus retirées, vous leur montrez la Tour Eiffel, et ils disent : « c'est la Tour Eiffel ». C'est vraiment le symbole de la civilisation industrielle. Et il montre aussi que on peut vivre en hauteur, on n'est pas obligés d'être des rampants, on n'est pas obligés de vivre sur le sol : on peut très bien construire au-dessus du sol et y vivre. Et les villes de l'avenir seront comme cela. Alors ça, ce sont les objets de pacotilles que vous trouvez en face. Quand vous sortez du Musée des Arts Décoratifs, il y a un magasin qui est là, en face, qui est là depuis des années et qui vend du Saindoux. C'est la civilisation en Saindoux ! C'est les objets culturels. Alors ça c'est les premières usines. C'est la première usine Ford. C'est là où on a construit les premières automobiles. Alors vous voyez que les premières usines, c'étaient tout simplement des ateliers d'artisans que l'on avait assemblés. C'est très curieux de voir comme il y a déjà un travail à la chaîne voyez-vous. On assemblait au fond des outils d'artisans pour commencer la production industrielle. Alors voilà un document qui est une peinture de Picabia, c'est-à-dire une peinture datant du dadaïsme, c'est-à-dire pendant la guerre 14-18, et Picabia était le premier à se rendre compte de la beauté des dessins techniques. Ce dessin s'appelle, cette peinture s'appelle « Machines tournez vite », et le numéro 1 est la femme, et le numéro 2 est l'homme. Alors il y a bien entendu tout un esprit Dada, sur ce tableau, mais aussi on se rend compte que Picabia a été touché par une nouvelle beauté qui est la beauté technologique, et qu'il s'en sert directement pour faire un tableau. Alors nous sommes ici au Musée d'Art Moderne de New York. Le Musée d'Art Moderne de New York a une section où il expose des objets usuels. C'est-à-dire qu'à côté des objets d'arts, des œuvres d'art, des sculptures, des peintures... le Musée d'Art Moderne de New York expose des éléments sélectionnés pour leurs formes et c'est certainement une chose que l'on ne peut pas concevoir nous français, ni au musée du Louvre... on n' imagine pas au musée du Louvre une salle où on exposerait des seaux et des lavabos ! Par contre si vous allez au musée du Louvre et que vous allez au lavabo, vous verrez que tout cela est sordide absolument, n'est-ce pas ! Regardez les équipements des gardiens par exemple, vous verrez qu'il n'y a aucune... l'art en France est quelque chose d'extérieur, n'est-ce pas, on voit présente des beaux tableaux ! Et y a des beaux tableaux, et puis le reste ça ne fait rien. Voilà un lavabo, tout simple, mais on sent l'eau qui circule, on sent la forme de l'eau qui circule. Alors voilà une lampe, une des premières

recherches de Rietvelt, où la lampe ose dire son nom n'est-ce pas. Voilà un revolver dont la crosse, et la forme même de la main, quand on tient ce revolver dans la main, on n'a pas besoin de le tenir tellement la main est imprimée dans la crosse. Voilà une forme très fonctionnelle. Voilà un téléphone. Alors tout ça, c'est exposé au Musée d'Art Moderne de New York n'est-ce pas. Alors voilà une chaise de de Stijl, c'est-à-dire le mouvement avant le Bauhaus, c'est-à-dire du début du siècle, où on recherchait des formes très simples : vous voyez qu'il y a une rupture totale avec tous les styles, avec ce qu'on appelle le style. C'étaient les recherches du début du siècle pour aller vers le Bauhaus, vers le style qui ensuite se développera dans l'esthétique industrielle. Alors voilà toujours des essais, à la fois de couleurs et de formes. Alors voilà une chaise de Mies Van der Rohe, une des premières chaises métalliques : l'utilisation aussi du métal scandalisait n'est-ce pas : une chaise ça ne pouvait être qu'en bois. Et vous voyez que le métal donne toute suite une autre forme : c'est-à-dire qu'il faut bien comprendre qu'une nouvelle matière, l'utilisation d'une nouvelle technique, d'une nouvelle matière, aboutit toujours à des formes absolument nouvelles. En voilà un exemple n'est-ce pas : en dehors du métal, rien ne peut donner cette forme, cette légèreté de ce siège de Mies Van der Rohe. Voilà un bureau de Guimard. Guimard c'était le modern style, c'est-à-dire l'époque 1900 n'est-ce pas, l'époque nouille, et Guimard est le créateur des stations de métro. C'est lui qui, pour la première fois, a habillé un trou. C'est la première fois en effet qu'il fallait faire quelque chose pour habiller un trou. Il y avait une entrée et il fallait faire quelque chose. Et Guimard a réussi pleinement, au point que le métropolitain à Paris s'est séparé de ses anciennes entrées et que le musée d'art moderne de New York en a acheté un et l'a exposé dans son musée. Alors ça se sont des essais d'architectes de Theo Van Doesburg, qui était l'ami de Mondrian et qui recherche des solutions plastiques, tout ça se sont les pères de Le Corbusier qui commencent des recherches qui aboutiront à la fois au Bauhaus en Allemagne avec Gropius, et en France avec Le Corbusier. Recherches plastiques. Alors ça, c'est le palais des Congrès de Moscou, c'est la maquette qui a été faite par Le Corbusier de ce palais, et qui représente aussi une nouveauté architecturale très étonnante pour l'époque, avec ce grand arc, qui suspend le plafond de la salle des congrès. Alors voilà des toiles de Mondrian. Mondrian, au début du siècle, à donc rompu aussi avec toute la tradition et c'est le père forcément d'une certaine architecture moderne, d'un certain style, et il est exposé aussi au musée d'art moderne. Voilà la dernière toile de Mondrian qui s'appelle *Boogie-woogie*, et qui date de 1940, date de sa mort à New York. Toujours des Mondrian... toujours Mondrian dans les époques où il cherchait encore des formes naturalistes, à les transcender vers l'abstrait. Alors vous voyez on a survolé là

très rapidement l'histoire des formes dans ce musée d'Art Moderne de New York, et maintenant nous arrivons au marché aux puces, où nous trouvons cet objet enfin très simple, très utilitaire, et que Marcel Duchamp a rendu célèbre, en le baptisant un jour de ready-made, c'est-à-dire d'objet fabriqué qui devenait subitement une œuvre d'art. En effet il y a un pouvoir magique dans cet objet, qui est pourtant un objet purement technologique, et qui nous donne en effet une impression totémique. Alors voilà un objet qui a été répété en grand nombre et que l'on trouve particulièrement dans les cimetières maintenant, et que vous connaissez bien. Voilà une étude de robinet, que je suis en train de poursuivre. Vous voyez là ce que j'ai recherché, c'est qu'il n'y a plus à toucher une vis, il y a seulement avec la main à abaisser ou remonter ces grandes ailes qui distribuent l'eau chaude et l'eau froide. Toujours cette étude... Alors vous voyez j'essaye d'aller au-delà du fonctionnel pour aboutir à un objet lyrique. Voilà une pelle, voilà tout simplement une pelle pour balayer, pour ramasser la poussière, et la saleté. C'est un objet en plastique et qui a une certaine dignité. Voilà un valet, que j'ai exposé ici dans ce musée, à l'exposition de l'objet, et qui n'est pas encore édité. Voilà un décapsulateur, il y a un phénomène amusant c'est que le décapsulateur est donc un objet très simple, mais le terrible c'est qu'on ne l'a jamais sous la main. C'est au moment où on va ouvrir une bouteille, où on veut ouvrir une bouteille et bien impossible de trouver l'objet. Alors pour suppléer à ça, eh bien on en fait un objet géant : c'est-à-dire on agrandit ses formes démesurément. Là il y a dix fois trop de matière en fonction de l'objet, mais le fait qu'il soit grand fait qu'on le retrouve. Alors voilà tout simplement un pot-à-eau, un saladier, en plastique, un pot-à-eau en plastique aussi injecté. Alors voilà des objets primés, n'est-ce pas, par des artisans, alors qui sont complètement délirants. Vous voyez ce sont des théières ou des cafetières, qui faisaient l'objet d'un concours pour la promotion de je ne sais pas quoi, de l'acier ou de l'argent. Et alors vous voyez là c'est absolument délirant : c'est la différence qu'il y a entre l'esthétique industrielle et la décoration, c'est que l'esthétique industrielle, l'esthétique est impliquée dans l'objet, c'est-à-dire qu'en aucun cas on peut enlever l'esthétique de l'objet sans détruire l'objet, tandis que la décoration c'est toujours quelque chose d'ajouté. C'est quelque chose que l'on ajoute n'est-ce pas. Rappelez-vous la magnifique scène de Charly Chaplin dans *Le Dictateur*, au moment où le dictateur enlevait toutes les médailles de Goering, et il lui enlevait ses décorations. On pouvait dégrader n'est-ce pas, les décorations c'est quelque chose qu'on enlève. On met des décorations à quelqu'un et puis on les lui enlève. Mais son esthétique, alors ça c'est beaucoup plus difficile, il faut vraiment l'opérer, ou le travailler, ou le charcuter pour changer son esthétique ! Voilà un objet de Calder, une sculpture de Calder, où là l'objet n'a plus de fonctions n'est-ce

pas, c'est un objet purement artistique, purement poétique, et il peut avoir aussi une fonction de signalisation, une fonction de repérage, de rendez-vous, de signalisation. Voilà un objet artisanal qui est le pain. Et alors dans ce pain que j'ai acheté en Suisse, dans le Valais. Il y a, on sent que la forme est faite pour que l'on prenne le pain. C'est-à-dire que chaque boule qui est là, n'est-ce pas, chaque torsade de cette tresse se détache très facilement. Il y a là une sorte de forme qui appelle la main. Voilà un arrosoir scandinave, qui est très bien étudié. La couleur est bonne parce que dans un jardin, il est saumon, n'est-ce pas, et dans un jardin on le repère tout de suite aussi. On voit si on ne l'a pas rangé, on voit si on l'a laissé à un endroit qui n'est pas le sien. Alors voilà, la photo est à l'envers mais ça n'a pas d'importance. Voilà donc un objet tout ce qu'il y a de plus banal, tout ce qu'il y a de plus utilitaire, mais vous voyez que en les associant les uns les autres, et ça c'est un étalage de marché de prisunic, que j'ai photographié, vous voyez que ça donne des assemblages qui sont amusants et très vivants. Toutes ces couleurs, quand on se rappelle toutes ces cuvettes en émail blanc, et que l'on voit ce chatolement de couleur, cela est assez agréable ! Alors voilà un objet hideux, n'est-ce pas, c'est un objet très mal équilibré, avec une grosse tête puis un tout petit corps, et on sent qu'il serait nécessaire de revoir un peu ce problème de la boîte-à-lettres. Voilà des verres de campings, triangulaires en plastique injecté, avec des formes et des couleurs qui sont belles, fabrication anglaise. Alors voilà deux cruches d'eau, très différentes justement de formes, par la matière même. Vous voyez que le verre, qui est un verre artisanal, un verre soufflé, vous voyez que toutes les formes expriment ce côté soufflé, ce côté chewing-gum, n'est-ce pas comme les enfants font des bulles. Alors vous sentez absolument toutes ces formes qui s'épanouissent et qui sont très belles. De l'autre côté vous avez un pot à eau donc même fonction, mais qui lui est fait en métal, en métal qui ensuite est émaillé. Alors vous voyez que pour les coups de presse qui partent, pour partir de la feuille puis ensuite pour lui donner la forme, vous sentez les presses, vous sentez les coups de presse, alors qu'ici vous sentez de souffle. C'est-à-dire que quand vous voyez les objets, quand vous voyez les formes, si les objets sont bons vous devez ressentir les techniques, vous devez ressentir même comment ça a été travaillé : ça doit s'exprimer, ça doit se voir. Voilà deux coquetiers, très simples. Il y en a un qui est très simple, l'autre qui est très élaboré, plus utile parce que quand l'œuf déborde, n'est-ce pas, il tombe dans cette soucoupe, et c'est une forme assez nouvelle et assez jolie. Dans tous ces objets, il y a à retrouver forcément de nouvelles formes. Ça, c'est un appareil pour garage, voilà l'ancien qui était sombre et qu'on ne voyait pas et on avait du mal à lire parce qu'il fallait se baisser pour lire les indications alors j'ai recréé l'objet en lui donnant des couleurs beaucoup plus claires, en lui donnant un

volume beaucoup plus petit et en lui donnant une lecture bien meilleure. Voilà des poignées de portes que j'ai faites pour Saint-Gobain de manière à indiquer ces portes parce que s'il n'y a pas de signalisation on va se cogner absolument sur ces portes de glace, et on se fait très mal. Alors voilà les études de poignées de fauteuils, voilà l'étude là-haut que l'on a m'a donnée, et voici celle à laquelle j'ai abouti, où j'ai essayé d'inscrire déjà un sens même du bras, un sens du bras qui se pose dessus. Alors voilà une photo que j'ai prise à New York dans un magasin. C'est une mode, alors là, il paraît que le ministre de l'intérieur Monsieur Frey, en a un sur son bureau n'est-ce pas. C'est une mode assez délirante qui consiste déjà à chercher les antiquités dans l'industrie. C'est-à-dire que je vous ai montré combien nous avons du mal à sortir de la civilisation artisanale pour entrer dans la civilisation industrielle. Eh bien nous avons un tel esprit d'antiquaire, un tel esprit d'aimer des choses qui sont déjà un peu passées, que l'on se précipite et l'on fabrique à l'heure actuelle déjà des quantités de faux premiers éléments industriels. C'est drôle non comme état d'esprit ? N'est-ce pas l'Italie a vécu des années et des années en fabricant des fausses antiquités, et on sent que maintenant les Américains vont vivre aussi pendant des années en fabricant... j'ai vu au Salon de l'Auto à New-York, y avait trois vieilles voitures qui étaient refaites, qui étaient éditées à nouveau. Il y a un esprit à l'heure actuelle qui déjà est passéiste. Voilà une petite cuillère dont j'ai étudié les formes. Elle est à l'envers mais ça ne fait rien. Voilà deux petites cuillères, avec des études de formes. Voilà une fourchette et une cuillère qui sont en cours d'étude pour Air France. Voilà une bouteille, l'étude d'une bouteille qui se juxtapose, qui se mettent les unes à côté des autres, voilà elles s'encastrent les unes à côté des autres, elles sont éditées en plastique. Voilà une étude pour une autre bouteille. Un cendrier que j'ai fait pour Saint Gobain avec de la pâte de verre. Alors voilà les faux objets : c'est un coffre-fort. Enfin c'est les objets qui n'osent pas dire leurs noms n'est-ce pas. Alors ce petit meuble de style, enfin de style on ne sait pas lequel d'ailleurs, mais enfin c'est en fait des tôles très épaisses, et c'est un coffre-fort. Voilà par contre un siège de Charles Eames, qui est très beau en bois lamellé, et en cuir. Et c'est un fauteuil qui est connu internationalement. Voilà l'intérieur d'un jeune décorateur français qui s'appelle Mourgue³² et qui vient de lancer des sièges, des formes qui rappellent un peu le style 1900, qui rappelle Gaudí, qui rappelle Guimard que nous avons vu. Voilà un bureau de direction que je viens de réaliser. Ce bureau permet donc de réunir une dizaine de personnes autour sans que personne ne soit gêné avec ses pieds, puisqu'il n'y a qu'un seul pied central, et dans le pied central, il y a le téléphone, l'électricité, il y a la machine à dicter, il y a toutes les conduites si vous voulez toutes les conduites,

toutes les directions, toutes les possibilités d'enregistrement. Voilà un objet inutile, poétique, parce qu'on a beaucoup parlé du fonctionnalisme, on a beaucoup dit n'est-ce pas : « un objet est beau lorsqu'il répond en effet à sa fonction, etc. » Ce n'est pas vrai, parce qu'un objet peut très bien répondre à sa fonction et être très laid. Il faut sortir en effet des phrases qu'on a rabâchées comme cela. Et aussi, les objets ne sont pas obligatoirement utiles. C'est-à-dire qu'il y a des objets qui ont une autre utilité que l'utilité si vous voulez. Il y a des objets qui sont purement poétiques, il y a des objets qui sont purement des objets de réflexion. Et d'autres part les objets ne sont pas tout le temps utiles. Une chaise par exemple, une chaise est utile quand on est assis dessus, mais très souvent, cette chaise est là comme un objet, comme une forme à regarder. Et il ne s'agit pas qu'elle soit confortable, il s'agit aussi qu'elle soit belle à voir. Si bien que depuis 5000 ans on fait des chaises, les Égyptiens ont fait des chaises qui étaient merveilleuses, et bien depuis 5000 ans on n'a toujours pas réussi à faire la chaise. Et on fera toujours des chaises. Et pourtant c'est un objet tout ce qu'il y a de simple, tout ce qu'il y a de connu n'est-ce pas. Et quand il arrive une nouvelle technique, par exemple la technique de l'aluminium fondu, et bien Saarinen a réussi à faire cette chaise de Knoll que vous connaissez, qui n'a qu'un pied et qui est une merveille, enfin très belle, et qui est absolument nouvelle. Alors voilà comment on commence à travailler une forme, il s'agit là d'une étude pour Nescafé, pour un pot de Nescafé. C'est une étude que j'ai faite pour l'Allemagne. Alors voilà comment on commence à chercher, chercher les formes en plâtre, en trouvant les impératifs peu à peu, et voilà les prototypes au moment où on va passer à l'exécution. Voilà une tente de camping, bicolore. La tente a pris forcément un développement considérable. Alors voilà des objets beaucoup plus importants : il s'agit là d'une grue. Vous voyez d'abord la vérité des formes, enfin, la qualité, le côté robuste de ces formes et aussi l'affirmation de la couleur. Il est très net que cet objet, on ne peut pas passer devant sans le voir. Alors voilà des formes de légèreté de structures. Nous sommes à une époque de structure, c'est-à-dire que grâce à des recherches, par exemple comme celle que mènent le Ricolais, ou comme celles que mènent Du Château, ou tout ceux qui recherchent les structures tridimensionnelles ou autre, on essaye de trouver la légèreté à la fois, de la solidité et une résistance au vent. Ce qui va nous amener peu à peu à une construction aérienne. Vous avez vu quand je vous ai parlé de la tour Eiffel, et vous dire combien cette tour Eiffel était un objet en avance sur son temps, combien c'était un message extraordinaire posé en plein Paris, et bien voilà tout simple des lignes électriques qui dans le paysage, vous donne une impression de structure. Et on peut imaginer que, peu à peu, ces structures on viendra y placer des appartements préfabriqués, qui viendront occuper des vides dans des

structures spatiales comme ça, au-dessus d'une campagne. Voilà des travaux sur des machines, machines-outils. Toujours des études de formes de machine-outil. Vous voyez il s'agit là d'objets purement techniques, où il s'agit de mettre beaucoup d'ordre. Il s'agit aussi de s'occuper de la position des hommes qui travaillent sur ces machines, leur donner la plus grande satisfaction, faire aussi que ces machines ne se salissent pas, n'aient pas d'éléments qui se salissent facilement, et faire que les tableaux de commande soient très lisibles afin qu'il n'y ait pas d'erreur dans la commande. Alors voilà des grandes installations pour l'air liquide. Vous voyez que là, le problème esthétique est beaucoup plus difficile parce qu'il s'agit de régler des quantités d'éléments qui viennent se juxtaposer. Mais par la couleur, on arrive à donner une lecture assez facile de l'ensemble technique. Alors voilà une première étude pour une machine très intéressante qui s'appelle la chambre à bulle, qui est une machine atomique, qui a été fabriquée à Saclay pour le CERN à Genève. Et voilà la composition que nous avons fait de cette machine, avec les différentes couleurs, pour aussi lui donner une bonne lecture. Alors voilà une centrale électrique, thermique, voilà aussi des études de mise en place de formes et de couleurs pour donner une sorte d'esthétique générale à des éléments purement techniques. Voilà une vue de notre atelier. Là on est en train de travailler sur des formes, particulièrement une cuisinière. Et vous voyez qu'avec mes collaborateurs, on fait des maquettes pour peu à peu amener l'objet, le présenter, discuter avec les ingénieurs, avec les industriels qui peu à peu forcément, par des soucis commerciaux, dénaturent l'objet. Il est très net qu'il est très rare que à l'heure actuelle, on arrive à sortir des objets esthétiques, parce que les services commerciaux refusent et veulent toujours y mettre des petits «zizis», de manière à exciter un peu le client. Nous arrivons dans les formes automobiles, qui sont la spécialité de Turin, n'est-ce pas. Vous connaissez l'œuvre de Pinin Farina³³, qui a été le grand carrossier, qui vient de mourir, qui a été le grand carrossier de Turin. Voilà comment il travaille. C'est-à-dire, cette forme est faite en bois, c'est peu à peu dans une forme en bois que l'on arrive à élaborer la forme de cette Ferrari, ici. Et c'est en partant de gabarit de bois que le tôlier ensuite va commencer à faire les premiers prototypes. Alors voilà les premières voitures, il y a là une loi qui est intéressante à comprendre c'est que nous ne savons jamais faire quelque chose qui n'a pas été fait. C'est-à-dire que nous avons beaucoup de mal à concevoir l'avenir. Nous ne savons faire que les formes que nous connaissons, et cela depuis la préhistoire. C'est amusant de voir que quand on a essayé de faire des haches en bronze, et bien les bronziers ont tout simplement pris des haches de pierre, des haches de silex, et ils les ont moulées. Et ils ont moulé ensuite

du bronze dedans. Bien entendu les haches de bronze n'avaient aucune qualité parce qu'entre la pierre et le bronze n'est-ce pas, c'est des formes qui doivent être absolument différentes. Mais c'est toujours la même chose : l'homme manque d'imagination formelle, il ne sait pas inventer. Il y a une seule race de gens qui savent inventer : ça s'appelle les artistes. Malheureusement, dans notre temps et depuis le début de l'industrie, les industriels et les artistes ne se connaissent pas, s'ignorent, ils ne savent pas qu'ils existent, ni les uns ni les autres, alors il n'y a pas de dialogue. Et quand vous voyez cette première automobile, et bien vous voyez tout simplement qu'on a enlevé les chevaux d'un fiacre, et puis on a mis un moteur, ce n'est pas difficile hein, la lecture en est facile ! On ne savait pas faire autre chose, on ne savait pas comment ça serait une automobile. Puis peu à peu alors, l'automobile a commencé à se dessiner, mais vous voyez elle reste encore très voiture...

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Georges Patrix

[...] Pas de préoccupations esthétiques, d'ailleurs il n'en a jamais, m'enfin y a eu moment où il a cru qu'il en avait. Voilà le prototype de la Deux-chevaux. Voilà comment les ingénieurs arrivent à concevoir un véhicule. C'est assez extraordinaire comme laideur ! Formidable ! Et alors voilà la deux-chevaux qu'on a créée, qui est un monstre de laideur, mais qui est beaucoup plus belle comme ça quand on l'a pliée un petit peu, alors là elle montre qu'elle est bien objet de pacotille, qu'elle est excessivement dangereuse parce que la tôle ne vaut rien enfin c'est un papier à cigarette, et comme ça elle prend peut-être une certaine forme ! Par contre alors voilà des objets qui sont bien vivants, enfin bien en situation. On sent vraiment que on va avoir de la joie à monter dans ces autobus, ils sont éclatants de couleur et de forme, ils sont très amusants, très drôles. Alors voilà la grande folie de l'aérodynamisme. Ça c'est la voiture qui a été créé par Arzens³⁴ qui en pleine guerre, pendant l'Occupation, alors que tout le monde, personne n'avait d'automobiles, tout le monde roulait avec des bicyclettes, Arzens a créé une voiture électrique et alors il roulait avec cette voiture extraordinaire dans Paris, et les allemands naturellement faisaient une drôle de tête en voyant passer cette voiture qui d'ailleurs est prémonitoire parce qu'elle montre bien le style des voitures américaines d'après-guerre, sauf qu'elle est plus belle, elle est plus racée, moins de chrome. Vous voyez que le double phare enfin qui représente une des bêtises de surplus, enfin, de notre temps n'est-ce pas. Nous aimons quand il y a deux fois plus. Nos candidats présidents de la République, on les voit dix fois sur un mur. Eh bien, là cette petite voiture de foire, et bien on a mis 4 phares, ça fait plus chic, comme ça, ça fait sa petite Rolls. Ça fait vraiment... c'est assez

34 Paul Arzens (1903-1990). L'automobile mentionnée par Georges Patrix est l'«œuf électrique» mis au point en 1942, enveloppé d'une coque d'aluminium et de plexiglas.

amusant de voir l'influence de l'art populaire... l'influence des objets sur l'art populaire. Alors ça c'est une invention américaine : les Américains cherchent tous les ans à périmé leurs modèles, et forcément ça n'a rien à voir avec l'esthétique industrielle, c'est de la décoration. Et là, ils appellent ça la forme boomerang : c'est une forme pour cisailer les cyclistes ! Ça vous coupe en moins de deux, n'est-ce pas ? Alors c'est un mode, la mode boomerang, on faisait comme si on avait des ailerons à l'arrière. Alors c'est complètement ridicule bien entendu, mais alors vous allez voir ce brave français, ce brave français qui a acheté une DS, et bien ce brave français s'est dit : « quand même, les voitures françaises n'ont pas belle allure ! Comme ça serait mieux qu'elles soient américaines ! » et alors il a trouvé un tôlier qui lui a fait des ailerons, mais alors chose sublime, sur les ailerons il a mis du cannage ! Enfin c'est un document délirant ! Ça montre à quel point nous avons perdu complètement la boussole, enfin combien nous sommes déboussolés complètement sur le plan esthétique ! C'est une œuvre de fou, enfin c'est vraiment quelque chose d'extraordinaire. Les surréalistes, les dadaïstes, tout ça, sont des petits enfants à mon avis à côté de ce monsieur [*Rires*]. Alors voilà une forme sur la forme, c'est-à-dire que là il s'agit des Beatles n'est-ce pas, et dans un délire, dans le délire *Pop'art*, et bien ils ont fait peindre sur la voiture des formes qui rappellent plus ou moins la vitesse ou la voiture mais qui lui enlève forcément le caractère formel : c'est-à-dire qu'il y a un pléonasme entre la forme de la voiture [...] qui est une forme assez belle, et plus en même temps cette décoration délirante, qui est amusante et très vivante. Alors voilà un objet alors beaucoup plus grand qui est un bateau. C'est un bateau norvégien. Vous voyez que les formes aussi, là, ont été faites pour épouser la mer, et qu'il y a une relation formelle entre la masse de ce bateau, le dessin de ce bateau et la mer du Nord qu'il doit affronter. Alors les autoroutes aussi, la voiture, enfin vous savez que nous sommes au siècle de l'automobile, beaucoup plus qu'au siècle de l'architecture. Notre architecture a cinquante ans de retard alors que nous nous intéressons n'est-ce pas de plus en plus aux voitures. Alors il naît une nouvelle architecture qui est l'architecture des autoroutes. Voilà en Italie par exemple un pont, un pont sur une autoroute, qui est en même temps un restaurant, un restoroute et un lieu de rencontre. Alors voilà le palais des sports, avec un dôme géodésique Buckminster Fuller et qui représente une nouvelle manière de construire avec des éléments industrialisés. Alors voilà un stand pour Saint Gobain où j'avais essayé d'exprimer ces formes de tentes que vous allez revoir à nouveau dans ce port de l'exposition de Lausanne, avec des voiles et voilà une tente que j'ai faite avec Sarger³⁵ pour une tente de réception que j'ai faite avec Sarger en selle de cheval. Alors là, ce qui est

intéressant c'est que la matière plastique crée l'ambiance, c'est -à- dire que à l'intérieur de cette tente, par la coloration de la tente, et le soleil et la lumière traversant donne une lumière qui est chaude et agréable. Alors voilà toujours les formes de tentes qui sont une famille à l'heure actuelle : les formes de tentes alors en béton : il s'agit d'une usine à Brive-la-Gaillarde, où j'ai mis en valeur justement tout ce problème de structure de tente mettant en mineur les éléments de remplissage. Alors voilà une maison de jeunes que j'ai faite avec Claude Parent, qui est une maison industrialisable, et nous avons réalisé le numéro un à Troyes, sur la route de Chaumont. C'est une architecture donc industrialisable, qui permet de répéter cette maison dans des compositions différenciées. Voilà de l'industrialisation en béton. C'est une structure qui est dessinée par Max Bill, en Suisse, et qui permet de construire des hangars, des usines, à l'infini. Alors voilà aussi des structures avec des essais de couleur dans des façades en acier inoxydables. Voilà une usine faite entièrement en bardage, entièrement en bardage métallique que j'ai dessiné pour *Poliet et Chausson*³⁶. Et voilà un métro, je vous ai montré au début le métro de Guimard, voilà la proposition que j'ai faite des nouvelles entrées de métro avec des éléments ondoyants, de barres, qui ne sont pas tenues, et en essayant d'attirer par la couleur et la lumière, et par ces lignes qui se rejoignent, les gens qui doivent descendre dans ce métro. Alors voilà une des dernières œuvres de Le Corbusier qui est en train de se construire près de Zurich. C'est une architecture très nouvelle puisque c'est une architecture métallique, n'est-ce pas, c'est la seule architecture métallique que Le Corbusier ait dessinée. Il l'a dessinée juste avant sa mort, et elle est industrialisable. Le Corbusier malheureusement n'a pas suffisamment construit durant sa vie, pour avoir affronté la construction métallique, on sent très bien que s'il avait eu la possibilité de réaliser beaucoup plus, il se serait dirigé lui aussi peut-être vers l'industrialisation de la construction. Alors voilà encore des parapluies, n'est-ce pas, le système parapluie qui là est en plastique, en plastique et en fonte, qu'on avait monté à l'exposition de Lausanne. C'est un système aussi qui permet donc à la lumière de rentrer à travers le plastique, les pluvielles tombent à travers le poteau et ça permet aussi des constructions légères et très agréables d'aspect, aussi bien le jour que la nuit. Vous voyez que en industrialisant tous ces éléments qui sont faits pour cela, nous aurions un vocabulaire plastique pour créer de l'architecture qui nous permettrait d'aller très rapidement dans des constructions avancées. Alors voilà des propositions d'architecture de Walter Jonas, qui sont des créations donc de sols artificiels à des niveaux différents, et qui permettent d'équiper comme on veut la superficie que vous avez achetée : c'est-à-

dire que, entre le toit et le plafond, vous avez des cloisons mobiles qui vous permettent d'organiser vos surfaces comme vous l'entendez. Il est très net que à l'heure actuelle nous souffrons d'une architecture qui est fermée, qui est bloquée n'est-ce pas. Quand vous achetez un appartement, et bien la cuisine elle est grande comme ça, le salon grand comme ça, la chambre grande comme ça, et puis c'est fini ! Vous ne pouvez pas pousser les murs ! Il est très net que l'avantage à avoir des murs verticaux qui ne soient pas porteurs, et qu'il soit au contraire à l'aide de vérins, possible de transformer soi-même très rapidement, c'est-à-dire d'agrandir par exemple le salon, supprimer une chambre quand un enfin est parti, et ainsi de suite... Enfin qui permette d'avoir une vie beaucoup plus évolutive. Alors voilà une mise en couleur de signalisation de la ville de Jonas qui bien entendu, serait industrialisable. Et voici une cellule faite par Paul Maymont, une petite maison, une petite cellule industrialisable. Il l'a entièrement faite aussi en métal, et elle permet aussi bien de faire des groupes, c'est-à-dire de les grouper dans des structures pour faire des immeubles, pour faire des grands ensembles, que de l'utiliser en maison individuelle amenée par exemple par hélicoptère. Alors on peut aussi les grouper pour en faire des écoles, on peut... alors c'est une surface, c'est un volume qui s'agrandit à volonté. Alors voilà un principe, voilà peut-être le principe de demain : c'est-à-dire des structures libres, des structures dans l'espace et dans ces structures, on glisse des éléments habitables qui font que à la fois on est séparés et en même temps on joue comme des grappes qui peut-être seront les villes de demain. Ça c'est les principes de Friedman, de Schöffner, de Maymont. Tous les membres du GIAP, du Groupe International d'Architecture Prospective, ressentent à la fois cette nécessité d'industrialisation de nos habitations et en même temps de les détacher des structures. Alors ceci, c'est, j'ai pris ces photos en Espagne, c'est un essai qui a été fait en Espagne, de deux bureaux, pour montrer comment on pouvait continuer si vous voulez, comment on pouvait mener à... ah elle est à l'envers. Voilà un petit hélicoptère individuel, voilà il faut bien penser que nos moyens de communication vont évoluer très rapidement. Il serait nécessaire qu'on pense que les toits, les toits devraient être équipés de manière à bientôt recevoir des hélicoptères, comme à New York, on peut prendre des hélicoptères au centre de New York dans l'immeuble de la TWA pour aller à Kennedy, et bien vous voyez que ce jeune inventeur français a mis au point ce petit hélicoptère individuel, et ça marche très bien. Alors voilà les projets d'aviation. L'avion bien entendu c'est l'objet le plus extraordinaire de notre temps. Mon père se couchait encore sur les aérodromes pour voir que les avions volaient au début du siècle, enfin ce qu'on appelait voler, ils se décollaient d'un mètre, alors il fallait se mettre à plat ventre pour dire : « Ah ! Il a volé, il a décollé ! » Mais cela va très vite et maintenant on en

est aux avions supersoniques, on en est aux missiles, on en est aux fusées mais les avions de transport évoluent très rapidement et c'est certainement dans ce domaine que l'industrialisation va jouer le plus grand rôle, parce que l'industrie ce n'est pas seulement des objets que l'on vend, mais c'est aussi des foules de services. On voit la télévision à bord, le cinéma à bord, voilà des recherches de self-service à bord... Alors je voudrais vous montrer pour finir une expérience qui a été faite aux États-Unis à Dallas, par une compagnie qui s'appelle la *Braniff*, qui a essayé de donner un style à sa compagnie. Alors d'abord ils ont donné des couleurs, des couleurs assez violentes à tous leurs avions, de manière à ce que quand on arrive sur l'aérodrome, tout est en couleur. Et par le jeu même des avions qui arrivent, qui repartent avec tous les petits camions et tous les éléments d'équipement, il y a un spectacle. L'aérodrome devient un spectacle. Vous voyez que chaque homme, chaque participants, chaque véhicule a une couleur bien déterminée, avec une esthétique qui est donnée, et cela fait absolument un monde où tout est réglé. Voilà sur l'aile de l'avion, tous les costumes qui ont été faits pour tous les gens qui travaillent dans cette compagnie, n'est-ce pas. Et vous allez, et voilà les hôtesses qui font un strip-tease à bord, c'est-à-dire elles changent trois fois de costumes. Quand on arrive elles sont en couleur chaudes, quand on repart elles ont remis le même uniforme, et au cours du voyage, elles changent voyez-vous. Là elles sont en train de verser le café, elles ont changé de toilette. Les voilà au moment où elles vont aller se changer, vous voyez que tous les fauteuils sont de couleurs différentes. Et voilà la journée est finie, la pauvre hôtesse est morte de fatigue, voyez ces petites bottes vertes, son costume... [Applaudissements] Bon, on va discuter maintenant. Je ne sais pas, quelle heure est-il ? Ça va ? Alors qui me pose des questions ? Qui ouvre le débat ? Monsieur ?

Orateur inconnu

Voyez-vous l'évolution de l'esthétique dans le sens d'une rationalisation avec des codes, ou voyez-vous l'esthétique évoluer avec une fantaisie personnelle ?

Georges Patrix

Oui, ça c'est le grand problème Monsieur. Il y a, enfin dans toutes choses de notre vie, il y a des contradictions n'est-ce pas, nous vivons toujours des contraires. Alors nous savons d'une part que nous avons maintenant les outils énergétiques, les systèmes automatiques, la cybernétique, l'électronique pour régler des usines automatiques qui vont permettre des productions en très grande série d'objets qui vont être diffusés à l'échelon mondial. Bon, alors ça c'est un point : c'est l'évolution technologique qui est amorcée, il y a déjà un style mondial, entre le style des Japonais, le style américain, le style européen, il y a déjà des quantités de liaisons. Et on sent bien que d'ici peu de temps, par le développement des échanges, par le développement des moyens de communication, on va se trouver devant

des formes qui risquent justement d'être universelles, un style universel. Alors ça c'est forcément un danger parce que ça sera assez désagréable de vivre dans un univers où tous nos objets, toutes les choses seraient en effet banalisées au point où on les retrouverait partout n'est-ce pas. Mais tout de même, lorsqu'on regarde le problème de plus près on se rend compte que nous avons à notre disposition par exemple la sensation de la couleur. Déjà la couleur permet, quand vous prenez une automobile, quand vous prenez par exemple une DS, la DS d'un ministre est noire, un ministre est toujours en deuil de quelque chose, tandis que la DS d'une jolie femme est blanche. C'est pourtant le même objet, c'est le même coup de presse n'est-ce pas qui a fait la forme, et il est très net qu'entre une DS blanche et une DS noire, il y a un monde, il y a même un monde pour nous au point de vue mental. Alors donc ce problème par les couleurs, et de la différenciation par les couleurs des objets. Je crois aussi que dans la production grande série, et justement par le développement de la cybernétique, nous arriverons à programmer des formes qui seront différentes. C'est-à-dire que dans une usine en continu, qui fabriquera par exemple des carrosseries automobiles, et bien nous aurons fait une étude qui fera que nous aurons déterminé par des machines électroniques que telle forme va de telle forme à telle forme : au lieu d'être arrêté sur une forme, nous aurons au fond une suite de formes. Et par la cybernétique, la commande même de l'usine se fera de manière que ces formes se feront les unes après les autres. C'est-à-dire que nous retrouverions, vous savez que quand on est, qu'une feuille d'arbre n'est jamais pareille à une autre feuille d'arbre : il y a une loi de la nature qui fait qu'il n'a jamais existé un homme qui soit le même que l'autre, il y a toujours une différence. Cette loi de la nature, qui est une loi extraordinaire, qui est une loi merveilleuse et qui nous permet de vivre. Parce qu' imaginez que toutes les femmes soient blondes par exemple, que feraient les hommes qui aiment les brunes n'est-ce pas, ce serait horrible. Donc nous avons chacun nos nourritures, nous trouvons chacun notre esthétique, ce que nous désirons. Par une diversité, une différenciation. Alors je crois beaucoup que, je crois qu'il y a un seuil à passer, il y a un seuil, et après c'est la technique qui d'elle-même réamorçera et retrouvera, mais forcément ça reste un problème considérable, parce que si je regarde par exemple le problème des races, n'est-ce pas, il est très net que quand vous mettez, dans Paris, on voit un agent de police qui est blanc de peau, et bien on a une chance de le voir dans la rue, une chance, parce que c'est difficile. Mais quand on met un noir qui est habillé en agent de police, et bien si par hasard il n'a pas des gants blancs, vous ne le voyez pas n'est-ce pas. Il y a les races qui sont un problème quand même considérable dans l'esthétique fait que nous aimons des couleurs et des formes en fonction de nos formes et de nos couleurs. Il est très net que Mademoiselle qui des cheveux magni-

fiques choisira des couleurs en fonction même de sa couleur de cheveux, ou la couleur des yeux, ou... et que les objets les formes aussi appartiennent par exemple à un homme qui a une forme très allongée par exemple, n'a pas le même intérieur du tout qu'un homme qui est fort. Ils ont une esthétique différente. Alors tout ça c'est un mystère, tout ça c'est un mystère et forcément on sait vraiment peu de choses vous savez on essaye de comprendre, on essaye de saisir mais on voit bien qu'on bute devant des éléments qui ne sont pas compréhensibles pour l'instant. Mais il y a le futur, enfin il y a ceux qui vont venir après nous qui certainement trouveront des solutions. Oui, qui a une question ? Quelqu'un me pose une question ? Monsieur ?

Orateur inconnu

Est-ce que vous ne pensez pas que l'automobile est déjà un moyen de transport périmé ?

Georges Patrix

Oui, c'est-à-dire que l'automobile voyez-vous c'est le grand joujou de notre temps, c'est le grand attribut de l'homme. L'homme il avait la guerre, l'homme a toujours aimé la parade. Alors avant, il y avait l'homme on lui mettait des costumes, des armures, des sabres, que sais-je moi, des uniformes extraordinaires ! Jusqu'en 1914, porter le costume militaire c'était une affirmation même de l'homme. Nos pères sont partis en 14 avec des pantalons écarlates, de manière qu'on les voit bien dans les champs, les Allemands les ont décimés, n'est-ce pas très facilement. Parce que jusqu'à ce temps-là, on s'affirmait dans un costume. Or, il est très net qu'après 1914, on ne savait plus comment s'affirmer. L'homme, avec son pauvre costume, avec sa neutralité totale maintenant, était devenu une sorte d'animal privé de quelque chose. Et l'automobile est arrivée comme justement une seconde armure, enfin, une puissance. Regardez les hommes au volant, l'allure qu'ils ont ! Autant vous voyez un type, quand vous discutez avec lui, combien il est modeste et combien il n'ose pas trop la ramener. Quand il a 40 chevaux, alors là il se sent puissant n'est-ce pas ? Regardez-les Américains enfin ! Tout le délire sexuel que représente les formes des voitures américaines. La voiture américaine n'est pas une machine à rouler, c'est vraiment un carrosse, [...] c'est vraiment l'objet mythologique, avec les chromes, avec tous ses éléments de panache qui ressemble beaucoup aux armures, enfin au style des armures. Alors l'homme s'est passionné absolument pour ce moyen de liberté qu'est l'automobile. Et il est très net qu'on a abandonné complètement par exemple l'architecture. On ne s'est pas intéressés du tout à l'architecture pendant des années et on a placé tout notre argent et toute notre énergie à faire des automobiles, sans s'occuper des villes, sans s'occuper des routes, sans s'occuper des structures, si bien que nous nous trouvons à l'heure actuelle un peu fatigués si vous voulez de l'automobile et en même temps non équipés sur le plan urbain et sur le plan des circulations. Alors l'automobile va passer, parce qu'il y a forcément d'autre

moyens : on ne peut pas, par exemple, dans une socialisation de l'automobile qui est absolument nécessaire et évidente, on ne peut pas faire des routes pour que chacun roule avec sa propre automobile, on ne peut pas en milieu urbain par exemple. On le peut en allant sur des autoroutes, mais on ne peut pas penser que dans la ville par exemple, chacun pour avoir une voiture particulière, ou deux voitures particulières, ou trois, ou quatre, ou dix ! Alors il va y avoir un grand développement des transports en commun et je pense que la voiture va être remplacée par le véhicule électrique ou le véhicule atomique je ne sais pas. On sent déjà une certaine lassitude dans le jouet automobile. Oui ?

Orateur inconnu

Alors vous nous avez parlé des PDG qui avaient leurs petits châteaux un peu partout, en les critiquant, est-ce que vous pensez que l'individu ne peut pas garder sa personnalité en aimant les objets du passé et créer bien sûr un nouvel art cinétique de l'industrie ?

Georges Patrix

Vous savez c'est toujours difficile de jouer sur tous les tableaux n'est-ce pas. C'est la spécialité des Français, ils veulent les avantages des Américains, et rester en même temps avec la civilisation française. Il faut bien comprendre qu'il y a toujours un choix. Ce choix est un sacrifice, mais c'est dans le sacrifice qu'il y a création. Vous comprenez on ne peut pas tout garder. A l'heure actuelle, nous menons une politique qui consiste à tout garder n'est-ce pas, la télévision, la radio, les journaux vous disent : « Essayer de découvrir un petit monument ancien dont personne ne s'est occupé et puis essayez de le restaurer, vous aurez fait une œuvre formidable ! » Pas du tout ! Vous aurez gâché votre vie ! Vous n'aurez pas vécu ! Un type comme Louis XIV, s'il a fait un style Louis XIV à Versailles, s'il a fait la France, c'est parce que tout ce qu'avait fait son papa Louis XIII, il a tout fichu en l'air, ça ne l'intéressait pas ! Les gothiques si on a fait les cathédrales gothiques, c'est parce que les gothiques, l'art roman, ça ne les intéressait pas ! Ils ont détruit toutes les églises romanes qu'ils ont pu et ils ont fait les cathédrales gothiques ! Il faut bien comprendre que vous ne pouvez élaborer, vous ne pouvez vivre qu'en contemporain ! C'est tout, vous n'avez pas le droit de vous réfugier dans le passé. C'est une tromperie vis-à-vis de vous-même ! C'est dire : « Ah, le passé ! ». D'ailleurs c'est un faux passé, parce que le vrai passé a été vécu n'est-ce pas, il est merveilleux et c'est l'amour, c'est notre culture. Mais enfin ce n'est pas ça qui doit nous intéresser ! Ce qui doit nous intéresser c'est de respirer et d'assumer notre époque ! Avec les moyens de notre époque ! Nous ne pouvons pas être ailleurs. Alors ce que, lorsque qu'on essaye de nous faire croire qu'on fait d'un côté le Trianon n'est-ce pas, le vieux bâtiment, puis alors en dessous dans les caves, on fait toute la partie contemporaine avec les installations techniques extraordinaires, ça montre bien l'esprit de notre époque ! Nous n'osons pas nous montrer, de

montrer notre visage, nous n'osons pas montrer la civilisation industrielle. Nous en avons peur. Et ce n'est pas en ayant peur que l'on pourra combattre le dragon ! Ce n'est pas en fuyant, parce qu'aimer le passé, c'est une attitude de fuite. Le passé c'est notre culture. Nous sommes le passé. Mais nous sommes le passé pour faire le présent ! C'est ça l'attitude ! Il n'y en a pas d'autres ! Et c'est ça l'attitude historique. Vous pouvez voir l'attitude de tous les créateurs, de tous les temps, autrement on en serait toujours à la caverne, à l'âge préhistorique n'est-ce pas, parce que on aurait dit : « Oh, c'est grand papa qui a fait la caverne... », et puis après « Oh c'est mon arrière-grand-père qui a fait la caverne... » et alors vous pensez, tous les PDG seraient encore dans les cavernes [*Rires*]. On n'aurait jamais rien fait n'est-ce pas !

Orateur inconnu

Je pense qu'avec tous les moyens de diffusion qu'il y a actuellement, les moyens de production, il doit y avoir un danger que quelques personnes produisent l'art et les objets pour les autres. Finalement il y aurait une domination, d'ailleurs vous nous l'avez fait sentir tout à l'heure à propos de ces appartements dont on pourrait déplacer les murs, et ça ne permet pas sa personnalité.

Georges Patrix

Mais au contraire cela permet à chacun de s'exprimer !

Orateur inconnu

Oui, au niveau de l'appartement. Mais si vous prenez des objets qui sont produits tous par quelqu'un, toujours produits par les mêmes finalement, par les mêmes artistes qui créent des objets pour les autres. Et avec les moyens de production actuels, de diffusion...

Georges Patrix

Oui, je comprends bien ce que vous voulez dire. Vous voulez dire que quand un artisan... si, si un artisan n'avait pas de tellement, je vais exprimer un peu ce que vous venez de dire. Si un artisan n'avait pas de talent, ce n'était pas grave parce qu'il pouvait produire très peu dans sa vie. Si par contre un industriel n'a pas de talent, eh bien il inonde le monde, il inonde le monde de ses bêtises ! Parce qu'il a des moyens formidables de diffusion, c'est vrai. C'est là où nous souffrons, mais nous souffrons pourquoi ? Parce que les créateurs, parce que les artistes ne sont pas encore entrés en relation directe avec la création industrielle. Et il n'y a pas de possibilité, parce que les industriels sont entièrement dans la civilisation artisanale : ce qu'ils admirent c'est le passé. C'est-à-dire que l'homme actuel, le polytechnicien actuel, c'est un homme qui a un grand pied dans le passé, qui est sa sensibilité, sa vie privée, etc, il a un gros pied dans le passé, et puis alors il a un pied technique qui est dans le présent : il fait son boulot de technicien n'est-ce pas, et puis alors il a un petit cœur aussi vers le passé, il a un tout petit bras artistique parce qu'il n'y connaît rien sur le plan artistique, et puis il a un grand bras technique, enfin c'est une sorte de monstre n'est-ce pas ! Nous sommes

dirigés par des monstres ! C'est comme ça qu'il faut se représenter les hommes actuels qui nous dirigent, ce sont des monstres, en fonction de leur propre équilibre. C'est-à-dire qu'ils n'ont pas en eux même l'harmonie nécessaire, la connaissance nécessaire qui fait la synthèse et qui permettrait en effet de vivre une époque. Et tout cela parce que nous sommes dans une époque de mutation, et qu'on n'arrive pas à décoller de là. On n'y arrive pas ! On se raccroche toujours, « Ah, le passé ! », « Ah ceci ! », « Ah cela ! », « Ah maman ! », « Ah papa ! », mais t'es un grand garçon non ? Parce que c'est ça être un grand garçon, c'est de dire à papa et maman « Au revoir, bonjour ! ». Oui ?

Orateur inconnu

Vous dites qu'il ne faut pas vivre dans le passé, je suis tout à fait d'accord. Mais vous avez l'air de dire qu'il ne faut pas respecter le passé, et là je crois que vous allez peut-être un peu loin. Chez tous les grands créateurs, un architecte comme Le Corbusier avait beaucoup d'admiration pour le Parthénon par exemple, et je suppose qu'on lui aurait dit de raser le Parthénon pour construire autre chose, il aurait dit non. Vous avez l'air de dire, les gothiques ont rasé les églises romanes...

Georges Patrix

Ce n'est pas moi qui le dis, c'est visible !

Orateur inconnu

Mais ils n'ont pas toujours fait ça...

Georges Patrix

Toujours ! Toujours ! Toujours ! Il n'y a pas une église gothique où il n'y a pas en dessous une église romane. Oui ! Elles ont été détruites oui.

Orateur inconnu

... Ce sont parfois les guerres...

Georges Patrix

Ah non non ! Ils démolissaient, se resservaient des pierres... C'est pas les guerres. Vous me dites que je n'ai pas le respect du passé, bon. Alors qu'est-ce que c'est que le respect du passé ? C'est le respecter, en faisant le futur passé ! C'est-à-dire en créant le présent ! C'est ça respecter le passé. Vous comprenez, vous ne saisissez pas très bien ce que c'est que respecter. Je respecte le passé, dans la mesure où moi-même je suis actuel et présent. Attitude qu'ont eu tous les hommes du passé. Vous comprenez ce que je veux dire. C'est-à-dire que le respect du passé, ce n'est pas de respecter en disant « Oh, comme c'est vieux, comme c'est... » Ce n'est pas ça du tout ! Respecter le passé c'est respecter une civilisation qui m'est donnée, une civilisation qui me vient de la préhistoire et qui a été faite par des milliers d'hommes qui peu à peu ont compris un petit peu plus et m'ont permis à moi d'avoir une culture que j'essaie aussi de donner à mes enfants, etc. Respecter le passé, c'est créé justement en actualisation ce qui va être le passé pour mes enfants. C'est-à-dire je continue le passé. Dans une dynamique, vous comprenez bien que Le Corbusier, vous dites il n'aurait pas détruit le Parthénon : forcément ! Le Parthénon, pourquoi le détruire ? Il est à un

endroit où il n'y a rien à faire de spécial, il ne l'aurait pas détruit. Mais le problème n'est pas là, le problème c'est que Le Corbusier qui est mon maître, je me suis nourri avec Le Corbusier pendant des années. Le Corbusier est mort, pour moi c'est le passé Le Corbusier. C'est-à-dire ça ne me viendrait pas à l'idée de faire du Le Corbusier. Il est le passé Le Corbusier. Je le respecte bien entendu, c'est mon maître. Comme je respecte tous les artistes, tout le passé, tout ce que vous voudrez, parce que je reconnais toute leur œuvre, la beauté de leur œuvre, leur qualité, etc. Et dieu sait si on en a lourd sur les épaules ! C'est dur à porter parce qu'il s'est fait des choses formidables. Mais je ne suis pas à genoux, c'est-à-dire, je ne suis pas à genoux en train de dire « Bravo, qu'est-ce que c'est beau, etc. » Pas du tout ! Je suis au travail ! Je suis au travail et je poursuis mon époque, ce que je dois faire dans mon époque, dans la difficulté de mon époque, parce que je suis en train de faire le passé de mes enfants. C'est ça, le respect du passé ! Le respect du passé, c'est vivre le jour, c'est vivre aujourd'hui dans l'expression d'aujourd'hui. Il n'y a pas d'autre attitude. Oui Monsieur ?

Orateur inconnu

Lorsque vous créer un objet ou lorsque les techniciens industriels créent un objet, est-ce qu'il le crée selon son goût pour une élite, ou pour le plus grand nombre ?

Georges Patrix

Oui, bien entendu c'est une question... pour une élite, non parce que on a perdu si vous voulez cette notion de l'élite. L'artiste autrefois travaillait pour une élite, c'est-à-dire pour le mécène, n'est-ce pas, et ça demanderait aussi réflexion parce que ce travail pour une élite découlait souvent jusqu'au peuple le plus simple, par exemple sous Louis XIV, il est très net que les créations qui étaient faites pour le roi découlaient ensuite tranquillement, et on voyait du style Louis XIV dans les chaumières, dans les fermes, qui était très bon. Je crois qu'à l'heure actuelle, d'abord un esthéticien industriel ça ne veut rien dire, il y a des esthéticiens industriels de toute sorte. Il n'y a pas un esthéticien industriel, il y en a des quantités, y en a des bons, y en a des mauvais ! Y en a c'est des comme ça, y en a d'une autre façon... mais je crois qu'il y a une volonté d'abord de travailler pour un ensemble social, n'est-ce pas, de travailler pour les hommes, pour le plus grand nombre, pour les hommes tout simplement. Avec beaucoup de respect, autant que possible, leur amener des formes et des couleurs qui soient belles dans un respect de la forme et de la couleur. C'est-à-dire dans une sorte de promotion formelle. Et cela en lutte contre par exemple très souvent, le service commercial, qui lui cherche par contre très souvent à flatter le plus bas de l'homme. À flatter par la publicité les choses les plus faciles, n'est-ce pas, des petits éléments de décoration, des petits vous voyez ? Il y a une grande difficulté par exemple dans beaucoup d'objets, où j'essaie de mettre une forme qui soit pour le plus grand nombre, et pour une promotion sociale, je

suis trahi par les commerçants, par le service commercial de l'industrie, qui lui dit : «Ah mais moi je connais le public, il a mauvais gout, il faut ceci, il faut cela, il faut cela», et puis en fait, on dénature les formes. C'est un cercle vicieux voyez-vous.

Orateur inconnu

Ce qui veut dire que Raymond Lœwy s'est trompé en disant que la laideur se vendait mal. En France ça se vend bien ?

Georges Patrix

Oui mais partout au monde ça se vend bien ! Ça se vend bien parce que nous sommes la première époque qui fabrique volontairement de la laideur n'est-ce pas. Dans ce monde artisanal, personne ne fabriquait de la laideur volontairement. Quelqu'un pouvait être malhabile, quelqu'un pouvait ne pas savoir très bien travailler, mais jamais, jamais un homme de cette civilisation-là n'a fait une chose volontairement laide. Il a toujours cherché à faire les choses qui soient belles. C'est pourquoi on aime tellement le passé, il est plein d'amour il est plein de sympathie. C'est très cruel de le quitter. Tandis qu'ici, on n'hésite pas, la productivité, etc... On n'hésite pas à vous faire des objets qui soient laids. [...] Comme la Deux-chevaux par exemple. Et après on dépense des millions pour vous faire croire qu'elle est belle. On demande au meilleur graphiste Delpire de faire des publicités merveilleuses sur la Deux-chevaux, à vous allécher n'est-ce pas. On voit les publicités, la deux-chevaux c'est vraiment une merveille, mais elle est toujours aussi moche ! Alors vous voyez, c'est là la grande difficulté, mais c'est toujours pareil : ce n'est pas parce qu'il y a des difficultés ici qu'il ne faut pas travailler et lutter, justement ! C'est ça où il faut lutter, c'est là où est le dragon ! Oui, question ?

Orateur inconnu

Dans le contexte actuel, l'esthéticien industriel trouve des solutions en France ?

Georges Patrix

Non, très difficilement. Le dialogue n'est pas, le dialogue n'est même pas encore établi n'est-ce pas avec les industriels. Il n'y a rien à faire. Les industriels, enfin des maîtres de l'industrie à l'heure actuelle sont les banquiers, ce sont la banque, et les banquiers alors sont vraiment des hommes du passé. Pour eux, regardez tout ce qui touche la banque, enfin, tout ce qui touche, c'est vraiment le passé. Et ils n'ont pas non plus cet amour que vous demandiez pour la promotion sociale, n'est-ce pas, ça ne les intéresse pas. On se trouve en France dans un pays qui est vieux, sur le déclin, qui vit entièrement d'adoration du passé, qui vit sur son passé, qui ne comprends pas qu'il y a une mutation profonde. Qui essaye de jouir forcément des bienfaits de l'industrie, mais qui n'y croit pas, enfin qui n'est pas franchement industrielle. Il est très net qu'un pays comme le Japon, qui lui par contre est en train de s'accrocher, enfin d'une façon extraordinaire, à ce problème industriel, a des réussites considérables. La civilisation japonaise est en train de

rejaillir, est en train de resurgir dans une production industrielle merveilleuse. La France c'est un vieux pays quoi, il faut attendre des générations, il faut attendre des nouvelles générations peut-être, il faut attendre peut-être des crises économiques, peut être des mutations, certainement l'Europe, il faut attendre l'Europe pour qu'il y ait vraiment... L'industrie ne pourra pas se faire dans des petits pays. Les 300 millions d'habitants de l'Europe sont vraiment une dimension industrielle. Nous avons raté l'Europe il y a 10 ans, c'était une dimension européenne, c'était une dimension industrielle. C'était certainement... nous sommes en train de perdre en ce moment une bataille effrayante sur le plan industriel. Nous sommes mangés chaque jour, et il n'y a pas de passion industrielle, il n'y a pas de création industrielle. La France est malheureusement assez morte sur ce plan, n'est-ce pas. Oui, question ?

Orateur inconnu

Est-ce que vous voyez l'avènement de l'esthétique industrielle en France pour des causes extérieures, c'est-à-dire la concurrence d'autres pays, ou alors est-ce qu'il y a un certain mouvement intérieur ?

Georges Patrix

Eh bien il y a les deux voyez-vous, c'est-à-dire que les jeunes générations ont nettement un désir de beauté, enfin il est très net qu'ils ont envie d'autre chose. Ils le manifestent d'ailleurs d'une façon très violente, quelque fois d'une façon assez gauche, parce qu'ils ne savent pas comment, mais enfin il y a un appétit ! Je me rappelle très bien quand je discutais par exemple avec le directeur des *Galleries Lafayette*, pour essayer de créer de nouveaux couverts il y a dix ans, n'est-ce pas. Alors le directeur des *Galleries Lafayette* me disait : «mais mon cher, c'est inutile, faire des nouvelles formes de couverts ça ne sert à rien. Les français veulent des couverts du XVIII^e siècle et puis c'est tout», etc. Puis à ce moment-là il y a eu un contingent de couverts scandinaves, qui sont arrivés aux *Galleries Lafayette*. Ils ont été vendus dans la journée. Ça veut dire que les commerçants, il faut vous dire que le commerce n'est-ce pas est très en retard. Le commerce est encore plus en retard que l'industrie. C'est-à-dire que le commerce, c'est ce qui freine. Par exemple, le livre : les libraires ont tué le livre. Le livre a commencé à vivre au moment où on a vendu des livres partout, quand le livre de poche est sorti, on a vendu des classiques dans les *Prisunic*, alors que les libraires étaient assis dessus et ne voulaient pas en sortir, parce que, etc. Le commerce freine la distribution. Le commerce n'a pas trouvé l'élargissement. Alors bien entendu, il se crée maintenant des supermarchés, il se crée des systèmes qui sont des libérations des échanges. Mais tout cela est lent et difficile. Tout cela est long, dans des structures anciennes. Mais il est très net que si vous voulez moi j'ai commencé maintenant il y a 15 ans, à penser ces problèmes. Je n'ai encore pas trouvé des hommes véritables, enfin je n'ai pas encore avec moi des industriels ou des hommes qui aiment ça.

J'ai des clients, j'ai des gens pour qui je travaille, avec qui je ... pour qui je crée des objets, etc. Mais ils n'aiment pas ça ! Je veux dire, il y a une grande différence entre travailler et aimer vous comprenez. On peut travailler dans la vie, on peut faire son boulot et puis ne pas l'aimer. Mais on peut aussi faire un travail et puis aimer ce travail. Et dedans, être en entier dans son travail. Je crois que c'est ce qui s'est produit d'ailleurs dans pas mal de cette aventure, n'est-ce pas. C'est l'amour. Or il n'y a pas d'amour à l'heure actuelle pour tout ça, il n'y a pas d'amour, il n'y a rien. Il y a une nécessité, on appelle ça l'art fonctionnel, on appelle ça... on a besoin d'un réfrigérateur, on a besoin d'objets modernes, mais on aime pas encore tout cela, quoi. Alors c'est l'amour qui transformera, c'est toujours ce problème, c'est l'échange, c'est la valeur supérieure si vous voulez, c'est la grâce. Et c'est pourquoi cette grâce que l'on trouve dans tous les objets anciens, n'est-ce pas, les objets anciens ne sont pas fonctionnels, ne sont pas seulement fonctionnels, ils sont beaux. Ils ont acquis une beauté par ce qui a de supérieur à leur fonctionnalité. Ils ne servent plus à rien, la plupart, mais ils sont dans des musées parce qu'on les aime, parce qu'ils ont dépassé la mort, ils ont dépassé leur mort fonctionnelle, ils gardent justement ce rayonnement et cette beauté qui nous séduit. C'est ça les sirènes ! Vous avez à choisir le chant des sirènes ou bien le dragon ! C'est ça. C'est ça notre destin mythologique. Alors soit c'est le chant des sirènes, et c'est le chant des sirènes c'est vrai, c'est le passé, ce qui nous charme. Mais ce n'est pas là notre destin, notre destin c'est ça, c'est le dragon, c'est de tuer le dragon, la laideur industrielle. Oui ? Question ?

Orateur inconnu

Je voudrais savoir comment vous concevez la position de l'art, disons artisanal, de l'art-objet. Disons le tableau si vous voulez, ou la sculpture...

Georges Patrix

C'est ça. La place de l'artiste ?

Orateur inconnu

Oui mais spécialement celui qui crée un objet qui n'a pas de fonction autre qu'une fonction...

Georges Patrix

Eh bien, je crois que la place de l'artiste elle est donnée, enfin on la connaît : elle est claire. La place de l'artiste c'est un créateur sensible. L'artiste est avant tout un tuyau, qui reçoit la sensibilité d'un ensemble humain, qui la reçoit, qui la reçoit dans son tuyau, et qui l'écoute avant les autres. Un artiste, c'est un homme qui écoute avant les autres les formes, les couleurs, les sons, la poésie, enfin tout. Tous les éléments qui vont guider, qui vont créer justement la sensibilité générale. C'est une sorte de médium, l'artiste. Alors ce médium, cet homme qui reçoit donc des aspirations qui n'existent pas encore, et qui va les formuler, qui va les écrire, qui va les, avec beaucoup de difficultés d'ailleurs et puis un grand isolement parce qu'il est tout seul au moment où il les fait, les autres ne sont pas encore là. Les autres ne

sont pas encore là pour comprendre. Alors cet artiste, au lieu de pouvoir s'inscrire directement dans la chair et le sang de cette société, est obligé quelquefois d'avoir recours à des truchements. C'est-à-dire qu'un homme comme Van Gogh, par exemple, qui sentait venir l'esthétique de notre temps, qui avait vu cette esthétique des japonais, par exemple, qui avait vu ce jeu des couleurs, qui allait créer notre sensibilité, qui allait être la nourriture même de notre sensibilité pendant des années, il ne pouvait pas, même au facteur chez qui il habitait, il ne pouvait pas lui dire «Voilà quelle va être l'esthétique de votre temps, du temps de vos enfants, etc.» Parce que le facteur n'écoutait pas, il n'avait pas d'oreille pour cela. Personne n'avait d'oreille pour cela. Or Van Gogh, que pouvait-il faire ? Il pouvait faire une seule chose, c'était écrire un message sur des pages d'écritures qu'on appelle des tableaux, et puis les mettre sous un lit, et aller se tuer. C'est tout ce qui lui restait. C'est ça le destin d'un artiste. Bien entendu, Van Gogh ne pouvait pas dialoguer avec une société qui était une société purement bourgeoise, purement du XIX^e siècle, complètement fermée. A l'heure actuelle ce n'est pas cela du tout, n'importe quel artiste peut dialoguer. Mais dialoguer, il faut trouver l'interlocuteur. Moi ça fait des années que je cherche l'interlocuteur, c'est-à-dire : pour moi, le tableau, c'est l'industriel. C'est-à-dire c'est avec lui que je dois dialoguer. C'est avec lui que je dois faire passer ce que je veux faire passer. C'est-à-dire une certaine forme, une certaine couleur d'accompagnement de la vie de l'homme. Alors je reçois aussi des difficultés. Alors comment faire cela ? Comment exprimer cela ? Alors l'œuvre d'art est une sorte de réserve. L'œuvre d'art est une sorte de réserve qui permet justement de mettre en attente une esthétique, qui ensuite va aller infuser absolument les productions générales, va aller nourrir l'ensemble d'une société. Voilà je crois le cycle, le cycle de l'émotion artistique. Voilà comment ça se passe. Vous comprenez ce que je veux dire ? C'est une éponge. Elle prend d'abord, elle formule, et puis après elle rend. C'est ça un artiste. Oui ?

Orateur inconnu

Dans votre travail, j'aimerais savoir si vous vous êtes servi d'études scientifiques sur la psychologie des formes et des couleurs ?

Georges Patrix

Oui, j'ai essayé ce contact. J'ai essayé ce contact mais je dois dire que les artistes en savent beaucoup plus. Les artistes connaissent beaucoup mieux et beaucoup plus que les scientifiques sur le problème de la sensibilité des formes et des couleurs

Orateur inconnu

C'est-à-dire qu'il n'y a jamais eu d'études sérieuses ?

Georges Patrix

Voilà oui, et je ne crois pas qu'il n'y en aura jamais parce que voyez-vous, les artistes travaillent avec... ils ne travaillent pas avec l'intelligence, ils travaillent avec la sensibilité ? Or nous sommes à une époque où tous

les critères d'études sont l'intelligence avant tout. Or le critère d'intelligence ne permet pas la compréhension sensible. Alors si vous voulez, tout ce que j'ai pu avoir comme contact avec les sociologues, avec les psychiatres, avec les psychosociologues, avec tous ces hommes qui s'intéressent au problème de la vision du social, ils m'ont toujours donné une photo si vous voulez instantanée du social. Mais l'artiste lui ne travaille pas comme cela : l'artiste travaille avec des racines dans le passé, il suce toujours dans le passé, il a des ramifications dans le passé qui le nourrissent, et il prévoit. C'est-à-dire que lorsqu'il crée une forme, il ne fait jamais une forme en situation, c'est toujours une forme un peu en avance, qui dans le temps qu'il faudra pour la faire, tombera au moment où elle arrivera dans une sensibilité. Vous voyez, c'est ça qui manque, c'est une sorte de... L'artiste a un instinct créateur qui ne peut pas être décelé par l'intelligence et par les moyens rationnels. C'est un autre outil. Mais je ne dis pas que l'artiste ne doit pas travailler aussi avec des techniciens, et aussi avec des machines, bien entendu. Je crois beaucoup par exemple aux possibilités que nous offrira la recherche électronique. C'est sûr ! Il y a beaucoup à sortir. Mais enfin je suis en train de faire des expériences amusantes en ce moment où je vois que des scientifiques avec des machines formidables, n'ayant pas les clés du départ, n'arrivent pas à aboutir à la solution. Parce que l'artiste est un homme nécessaire à la société. C'est une autre sorte d'intelligence. C'est un autre créateur que le créateur scientifique. Bien entendu l'idéal ce sera le jour où ils se rencontreront, où il y aura peut-être un dialogue, où il y aura peut-être un échange, mais pour l'instant les choses ne sont pas mures dans ce sens. Elles sont loin encore. Je le regrette personnellement. Oui, question ? Bon, et bien on va se séparer, je vous remercie beaucoup de m'avoir écouté.

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

B.8

«Les coquilles de l'homme : aspect phénoménologique de la situation urbaine», conférence d'Abraham Moles 23 février 1967

Michel Ragon

Yona Friedman va vous présenter d'abord Abraham Moles. Moles ensuite fera une conférence qui durera environ une heure. Et qui sera illustrée ensuite d'une série d'une trentaine de diapositives. Et puis comme à l'accoutumée, nous aurons ensuite une demi-heure de débat, et dans ce débat vous pourrez poser à notre conférencier toutes les questions que vous désirez lui poser. Avant de passer la parole à Yona Friedman, je voudrais m'excuser d'un lapsus que j'ai fait lors de la précédente, lors de notre précédente réunion, et qui a été très ennuyeux pour certains d'entre vous. J'avais annoncé une conférence de Gio Ponti pour le 16 février, et je voulais dire le 16 mars. Personne ne m'a rectifié, on m'a dit ça seulement à la sortie, et malheureusement il y a une trentaine de personnes qui sont venues le 16 février pour entendre Gio Ponti. Je m'en excuse vraiment, je suis désolé. Mais en même temps je remercie les trente personnes qui sont venues de leur fidélité, mais si elles veulent bien revenir le 16 mars qui fera une conférence certainement extrêmement intéressante, tout à fait en dehors d'ailleurs de notre mouvement, c'est en dehors du GIAP, c'est une conférence organisée par le Musée des Arts Décoratifs et présidée par Monsieur Claudius Petit. Yona Friedman .

Yona Friedman

J'essayerai de faire cette introduction que moi-même j'ai été assez souvent victime. J'essayerai de faire maintenant pour mon ami le professeur Moles. Je trouve que c'est un peu pas bien placé, parce que ou bien la plupart des gens connaissent le professeur Moles et pour ceux qui ne le connaissent pas, mon introduction donne très peu. Vous le savez il est professeur en beaucoup de choses, en mathématiques, en cybernétique, en je ne sais pas... Dans toute sorte de choses. On a eu beaucoup de discussions et beaucoup d'entente entre nous. Et on, à Strasbourg le professeur Moles dirige l'institut sociologique, on a eu des discussions aussi assez intéressantes avec les étudiantes. Et je crois que la meilleure introduction, c'est ici un papier que j'ai reçu en entrant. Les bases de la banalité. Je ne sais pas s'il s'agit de banalité, mais je crois que tout notre problème est de parler des bases. Et je crois que si on peut espérer qu'aujourd'hui on parle de bases, alors c'est le meilleur chose qui peut se passer dans des conférences comme cela. Je vous en prie professeur.

Michel Ragon

Abraham Moles

Abraham Moles

Je remercie mon ami Friedman. Je vais rentrer tout de suite dans le vif du sujet. Je serai peut-être banal, on verra bien ça. Après de toute façon, les bases sont toujours un peu banales. En dehors des bases de la banalité, qui seraient peut-être les bases de *Sarcellopolis*. Je voudrais donc essayer de traiter aujourd'hui d'une façon essentiellement psychologique, je dirai, d'une quelconque façon intimiste, de ces évidences qui nous échappent totalement, puisqu'elles sont inscrites en trop gros caractères sur notre devenir. La première, c'est que l'homme est un être de contradictions, et que de la contradiction jaillit la création. De l'opposition au monde sort un autre monde. On ne construit que contre. La philosophie dialectique n'a finalement pour rôle que de formuler cette opposition fondamentale qui s'étend au système de pensée humain. Tout homme moderne nous dit Paul Valéry, et c'est en quoi il est moderne, vit familièrement avec une quantité de contradictions qui viennent tour à tour sur le devant de la scène de son esprit. Mais il ne faut pas ici confondre incohérence et contradictions. L'être moderne est aussi et très largement dans la mesure où il est pris dans les réseaux de la société de masse, un être incohérent, et finalement, son problème est d'unifier son incohérence au profit d'une contradiction créatrice. Disons maintenant, autre banalité, que les problèmes d'architecture sont mal posés sur le plan sociologique. Cela vous le savez tous, et de plus en plus, on réagit. Mais comme il y a une constante notable dans le développement culturel, on est toujours un peu en retard. L'urbanisme paraît finalement actuellement bien plus, même dans ses théories les plus modernes, une sécrétion d'un passé fragmentaire, qu'une construction en vue de principes généraux de l'évolution de l'avenir. La masse humaine finalement, car c'est d'elle qu'il s'agit, se trouve réagir sinon indépendamment des volontés de l'architecte, ou de l'urbaniste, en tout cas de façon différente de celle qu'il avait prévu. Notre esprit est très légèrement dichotomique, ce qui revient à dire que quand l'architecte pousse dans un sens, essaye de réaliser, de concrétiser une option, eh bien on pour ou bien on est contre, pense-t-il. C'est pas du tout comme ça que les choses se passent. Finalement, l'individu réagit comme le faisait regarder Riesman³⁷ dans son célèbre ouvrage sur la foule solitaire, à 90°. Je veux dire, Riesman évoque ici l'image du gyroscope, de la réaction gyroscopique d'une foule téléguidée qui se trouve réagir toujours à angle droit, de la force qui l'a actionné, l'option qui lui a peut-être été proposée. Cette masse va donc réagir par exemple contre ses leaders de l'organisation de l'espace que sont en principe les urbanistes de

.....
37 Riesman, David, *La foule solitaire*, Paris, Arthaud, 1964, 379 p.
Édition originale : *The Lonely crowd*, Yale University Press, 1950.

bonne volonté. Veut-on agir sur la masse dans un certain sens, en fonction d'une certaine image construite par l'assemblage des activistes, quels activistes ? Les urbanistes ? Les sociologues, les financiers, et rajoutons-y les technocrates par-dessus le marché. Tous ces gens qui régissent après négociations la construction des projets. La masse sociale réagit non pas directement contre, non plus que pour, bien entendu ça on s'en serait douter, mais elle réagit à l'impulsion qui lui est proposée, à 90° de celle-ci. Elle échappe pour ainsi dire à l'action dans sa réaction, et la société constructrice à très mal tenu compte jusqu'à ce jour de ce phénomène. Pourtant, jamais les possibilités d'action de l'homme sur son milieu n'avaient été aussi grandes. Construire sur ou sous la mer, sur ou sous la terre, construire en volume ou en surface, faire pousser des arbres sur les immeubles, mettre des garages dans les appartements, ou des aquariums dans les fenêtres... qui nous en empêche ? [*Chahuts dans la salle*³⁸] Ca y est, ça c'est le procédé classique. Ah, le système habituel. Eh bien je dois vous signaler que c'est la deuxième fois que je suis la victime légère, partiellement innocente [*Applaudissements*] de ce genre d'incidents. Vous m'excusez par conséquent, ma conférence n'aura pas eu le décorum souhaitable. Mais je crois comprendre malgré les dégâts fait à mes précieux dessins, que de toute façon vous arriverez probablement à suivre, et comme j'ai atteint un certain entraînement de ce genre d'incident, je pense que le plus souhaitable est que je fasse mes conférences à la télévision ! [*Applaudissements*].

Michel Ragon

C'est la première fois qu'au GIAP il y avait une manifestation de ce genre. Ça manque un peu de jeunesse, nous l'avons eu ce soir !

Abraham Moles

Rassurez-vous on en parlera dans les journaux !

Yona Friedman

Et nous avons eu les bases de la banalité...

Michel Ragon

Ou du moins nous avions une jeunesse sage à laquelle nous nous étions habitués avec plaisir d'ailleurs.

Abraham Moles

Eh bien je reprends où j'en étais, vous m'excusez d'essuyer mes lunettes et de procéder à des opérations qui sont en dehors du déroulement normal d'un exposé... Je vais d'ailleurs apporter de la nourriture, nous en reparlerons plus tard... Je reviens au point où j'en étais, j'espère que les fauteurs d'incident auront satisfait à leur ire. Nous aurons peut-être l'occasion de voir quelles sont les raisons qui peuvent la provoquer. Donc, pourquoi pas mettre des aquariums dans les fenêtres, c'est une idée peut-être très valable, par exemple pour un décorateur en mal d'idées. Ce qui nous empêche au fond, c'est peut-être une faiblesse de

.....
38 Interruption par des étudiants situationnistes qui s'opposent aux thèses de Moles et jettent des œufs sur le conférencier. Ils distribuent aux participants un pamphlet intitulé « Les Bases de la banalité ». (Voir partie 3).

la volonté. C'est bien ce que constate finalement les sociologues : finalement les activistes sociaux, les entrepreneurs dynamiques à la Schumpeter, se heurtent essentiellement à une passivité des masses et nous savons bien que c'est... non pas celle-là... [*Rires*] que c'est le problème, au sens statistique, ça reste tout ce qu'il y a de plus vrai, c'est le problème fondamental auquel se heurte l'architecte, l'activiste ou le constructeur. Il a des idées à proposer mais la réaction de la foule est essentiellement neutre et revient ultérieurement comme peut-être un mécontentement. On pourrait dire que finalement, la société technologique en cours de condensation, et de prise de conscience, est pourtant définie par quelques théorèmes de l'évolution que je voudrais d'abord ici rappeler. Le premier axiome, le premier théorème excusez-moi, ce serait : « ce qui ne nous plait pas, nous allons le changer. » Rien ne nous en empêche puisque finalement, la puissance matérielle de la société technologique n'a jamais été aussi grande. Le deuxième théorème, je l'appellerai volontiers plus familièrement l'axiome du coureur cycliste : « nous ferons mieux la prochaine fois ». C'est-à-dire que l'on peut toujours progresser dans un domaine donné, et ce qui est une réalisation imparfaite et provisoire de maintenant sera une réalisation parfaite de plus tard. Quitte à être ultérieurement remplacée. Le troisième théorème intéresse peut-être plus directement l'activité de l'urbaniste, l'activité de l'architecte, l'activité de l'aménagement de l'espace. C'est ce théorème que la matière et sa mesure, l'argent, qui est la mesure de la matière, sont finalement secondaires et deviendront de plus en plus secondaires, vis-à-vis d'une autre valeur fondamentale : le coût du temps. La mesure par l'effort temps est peut-être la mesure qui va nous être proposée pour remplacer la mesure par l'argent. Nous devons donc repenser notre société en budgétant : et ici nous sommes pris entre le monde ancien, ou le coût en matière et en travail était finalement déterminant, et la structure d'un monde qui tendrait à être défini par la valeur du temps, le prix de la minute, et dans lequel l'économie d'une minute est plus importante que l'économie d'une maison. L'urbaniste traduit finalement ceci en minutes d'occupation contrainte et le temps à deux aspects : deux caractères fondamentaux. Le caractère d'une obligation et d'une contrainte, et le caractère d'une liberté. Finalement, ça serait donc ici une mesure qui nous serait proposée et dont nous devons nous servir dans le phénomène urbain. L'homme construit sur des oppositions, disions-nous. Les formes qu'ils réalisent n'existent pour lui que dans leur opposition avec le fond, le dedans opposé au dehors, le vide avec le plein, la concentration avec l'isolement. La première remarque que nous propose alors en psychologie urbaine, c'est donc une théorie des contrastes nécessaires à une dynamique vitale. Théorie des contrastes nécessaires. Construisons des contrastes, et à partir d'eux, résolvons le problème par une réalisation maté-

rielle. La ville, par exemple, n'existe comme concentration en trois dimensions, que par rapport à un espace indéfini et rare situé en deux dimensions, celui qui a donné lieu à la morale agraire. Remplacé au XIX^e siècle par la morale industrielle dans laquelle nous vivons, mais qui est déjà en voie de céder la place à la morale de l'automatisation, qui finalement, nous propose encore une autre table de valeur. La morale agraire donnait à la conservation une valeur créatrice. Récoltes et semences, avarice et fermeture sur soi, granulation des points sur le champ et sur la carte, telles étaient les valeurs fondamentales qu'elle proposait. La morale industrielle cherchait ses valeurs créatrices dans l'évolution. L'« évolution créatrice », c'est le titre d'un ouvrage célèbre. La morale de l'automatisation propose la destruction créatrice. À ce qui est détruit, correspond du nouveau, la destruction est orientée vers la construction, la construction passe par l'étape essentielle de la destruction. On ne peut construire sans détruire dans un univers saturé, ou concentré. Finalement, dans cette affaire, la matière apparaît de toute façon comme un système disponible dans une société de l'abondance. Le volume urbain est plein, il est défini par la concentration et non pas par la prolifération à la périphérie. La naissance de la ville s'est finalement la naissance de la concentration elle-même, dans l'espace ou dans le temps. La concentration a toujours signifié jusqu'à présent socialisation, et ce sera peut-être le problème essentiel que je voudrais ici mettre en discussion. Finalement, on peut essayer d'exprimer ceci par un diagramme, passablement arbitraire, si je peux arriver à écrire sur ce tableau. [*Bruit de craie*]. En fonction du temps, dans une échelle louablement concentrée, vous apporterez à peu près ici un certain primitivisme, puis ici la société bureaucratique et technique, puis la société des loisirs et de l'automatisation, et ici la société de la révolution industrielle. Nous aurions obtenu à ce moment, en essayant de mesurer le pourcentage de temps socialisés comme une quelconque unité de mesure de la relation sociale, nous aurions conduit à distinguer très nettement deux types d'école : d'un côté le système agricole dispersé et à partir par exemple des pasteurs, qui donne lui ici à la floraison de l'agriculture, avec une montée progressive d'une socialisation liée d'ailleurs à l'importance de la bureaucratie et des réformes sociales. L'autre système au contraire se serait celui de ceux qui ont créé la ville nous dit Max Weber, entre autres, le système de ceux des nomades et des chasseurs, qui vont créer la ville au moment où l'agriculture se développe. La ville se construit comme une sorte d'antinomie nécessaire à l'agriculture, puis, des systèmes de sécurité apparissent. La société urbaine se socialise au maximum, et finalement le problème en est ici. Voilà peut-être une sorte de diagramme -j'en aurais besoin- qui essaierait de mettre en place en tout cas deux types de sociétés extrêmement différentes, dispersion et concentration, impliquent des méca-

nismes de socialisation en fonction du temps extrêmement différents. Cette mesure est naturellement arbitraire : le temps passé avec d'autres — d'autres à l'exclusion des esclaves familiaux, les chats, la famille, le couple, etc. — c'est ce temps naturellement socialisé, c'est le temps passé avec les autres. Les étrangers, ceux qui sont en dehors de la cellule d'*habitation*. D'où émerge finalement une dialectique fondamentale de la vie : de l'être dans l'espace concentré, où l'occasion de se socialiser lui est offerte pratiquement en permanence, ou bien de l'être dispersé où cette occasion est liée à une action positive, à un déplacement, à une volonté. L'être dispersé doit accompagner sa socialisation d'une action, l'être concentré ouvre sa porte et se trouve chez les autres. Pour vivre en société disions-nous, il faut pouvoir vivre en dehors de la société. Il y a donc là une nouvelle dialectique qui se construit. De l'homme possesseur, maître et possesseur de la nature selon la formule Cartésienne, passe maintenant à un homme qui reste possédé et maîtrisé par la société. Et ceci n'est pas une nécessité, c'est une conséquence pratique d'un certain type de vie. Cette morale industrielle que je viens ici sommairement de décrire fera-t-elle place alors à une morale de l'automatisation et du temps libre, où l'individu deviendrait cette fois non plus seulement maître et possesseur de la nature comme nous le propose la société industrielle, mais maître et possesseur de la société au lieu de se faire posséder par elle. C'est la question que doit en ce moment se poser le modèleur de l'espace urbain en fonction de l'appropriation que l'être en fera. Vivre en société signifiera de plus en plus pouvoir vivre en l'absence de la société. Et l'alternance temporelle de la concentration et de la dispersion. Je voudrais ici rappeler une citation de William White qui pose la question d'une psychologie de l'espace urbain tel qu'il est en termes très évocateurs. « Les gens de toute sorte dit-il, qui choisissent la ville, ont tous en commun leur amour de la ville. Ils aiment la vie privée qu'elle préserve, son compartimentage, ses innombrables magasins hétéroclites, ils aiment la fièvre de la ville, pour certains la nuit, les sirènes d'alarme retentissent comme une musique. Ils en aiment les contrastes infinis, les foules multicolores. Ils aiment jusqu'à l'idée de la débauche qui exerce sur eux une certaine séduction. Peut-être n'iront-ils jamais dans un night-club, mais ils éprouvent du plaisir à savoir que s'ils en avaient envie, il y en aurait toujours un où ils pourraient aller ». Cette citation de White exprime assez bien ce rapport de la ville, l'isolé dans le multiple, l'isolé dans la concentration, déjà dite par exemple par Bacon, *Magna civitas, magna solitudo*, ou par Descartes dans des passages célèbres sur les poêles hollandais. Pour assurer cette dialectique, l'homme se trouve conduit à ce moment-là à retrouver dans cette idée de concentration, et en même temps séparation, dans cette sorte de contradiction pratique mais non pas normative, de réaliser une invention : d'inventer la paroi,

le mur. La frontière qui, dense, impénétrable, opaque, établit une sorte de distance concentrée. Le mur est une concentration de la distance, dans la mesure ou la distance affaiblit, réduit, interdit. Autant d'aspect de la distance comme effort de jonction, autant d'aspect du mur. Celui-ci naît très vite sous sa forme la plus complexe, vous remarquerez ici que je n'ai aucun soucis de l'histoire. Il faudra une phénoménologie pour en distinguer les fonctions, ceci n'a été fait que très récemment par les architectes. Le mur sort tout bâti de la paroi animale dont j'ai essayé ici de vous donner quelques échantillons, et finalement ce n'est que lentement qu'il va se dissocier en une série de fonctions. J'en rappelle quelques-unes : la fonction de l'isolement thermique, du chaud et du froid, et par conséquent, on connotera l'habitation avec la chaleur, la fonction de l'isolement du vent et de la pluie, la fonction de l'isolement visuel, le paravent, la fonction de l'isolement sonore, on en reparlera, la fonction topologique ; cette fonction extrêmement importante par laquelle le mur constitue une barrière, barrière qui peut devenir à la limite symbolique, voir le grillage pour bêtes fauves, ou voir tout simplement les grilles pour canaliser les queues à l'entrée des cinémas. Cette fonction topologique a été longtemps négligée, pourquoi ? Parce qu'elle était trop évidente. Et on l'a laissée finalement la prédominance à une fonction qui finalement était une conséquence des précédentes : la fonction de support, que je cite en dernier, alors qu'historiquement elle est de toute évidence en premier. Pour constituer ces coquilles de l'être, la pierre, le bois, la tôle, dans leur surface englobant un volume, définissaient donc des environnements successifs, une sorte de succession de pelure d'oignons, une sorte finalement de dedans et de dehors, qui se trouvait matérialiser les frontières de l'environnement humain. Le chez-moi, par rapport à chez les autres, le chaud par rapport au froid, et ainsi de suite. Quelle peut-être alors la nature exacte sur le plan psychologique de ces coquilles que l'homme se construit autour de lui et qui représentent dans une psychologie sociale profonde, trop ignorée de l'urbaniste bien souvent, les vecteurs de son appropriation de l'espace ? Ces coquilles de l'homme offrent deux aspects, et je voudrais ici essayer de le définir. Un aspect topologique sur lequel nous reviendrons tout à l'heure. Et un autre aspect lié au développement humain progressif dans une méthodique confusion que je vais essayer de faire du développement de l'être personnel et de celui de l'espèce acculturée. Prenons donc l'homme comme au centre d'un oignon, et cherchons les coquilles successives qu'il perçoit dans une perspective ordonnée, quand il agrandit sa sphère d'action jusqu'aux extrémités du monde. Il y a d'abord la sphère du geste immédiat. Du geste immédiat commun au bébé immobilisé dans son berceau à l'homme d'affaire vissé à son bureau, au paralytique dans son fauteuil. Ces individus ont tous en commun que l'univers immé-

diat et le seul qui, dans les conditions de la règle du jeu, leur semble immédiatement accessible. C'est pourquoi on créera une théorie de l'espace du bureau à partir de l'idée d'une concentration du téléphone, de la secrétaire, du bloc-notes, tous à portée de la main. L'ensemble de ces objets, suffisant à construire l'univers phénoménologique de l'homme d'affaire, et en le mettant provisoirement dans les règles du jeu d'un bureau fonctionnel. C'est la sphère d'extension du geste propre à un mètre à peu près, autour de notre individu. Sphère qui se trouve donc régir vous disais-je une théorie du mobilier fonctionnel, mais qui se trouve finalement être la plus immédiate, celle dans laquelle se développe l'enfant qui a des difficultés à découvrir l'idée d'accès ou d'impossibilité d'accès. On enseigne ça je crois dans les cours de psychologie infantile, de l'enfant. Il y a au-delà de cette première sphère qui ne nous intéresse ici que relativement à une phénoménologie très provisoire de l'homme d'affaire, la sphère d'appropriation personnelle. L'appartement en d'autres termes, qui finalement se trouve de mériter au plus haut point le nom de coquille individuelle, inviolable, couverte par une clé. Cette clé à l'abri de laquelle vit la famille suivant la définition très brillante de Chombart de Lauwe : la tanière, le refuge où l'être n'est entouré que par des êtres et des objets familiers, et qui sont connus, sur lesquels il exerce son empire, maître et possesseur. Ainsi ses déplacements vont s'y trouver extrêmement limités sans efforts appréciables, dans une quantité d'efforts ou un budget-temps, négligeables par rapport à la disponibilité en temps qu'il possède. Finalement, l'être est ici collé à sa coquille. Cette coquille, il y sédimente. Et c'est pourquoi je vous ai proposé sur ce bureau tellement de coquilles. Il sédimente en posant sur les parois de sa coquille un grand nombre d'objets divers, achetés à Prisunic où ailleurs, qui vont décorer son appartement, avec des théories diverses dont l'une est la théorie du contraste - : un objet sur un mur nu le peuple, et l'autre est la théorie du remplissage, familière au kitsch et au néo-kitsch, disant : «encore un petit centimètre carré sur lequel je pourrai mettre une médaille !». L'ensemble de ces théories représentent un processus temporel : le processus de l'appropriation de cet espace, et ce processus d'appropriation reste finalement une bonne partie de l'activité humaine. Bon, voici donc une deuxième coquille qui est peut-être celle qui nous intéressera le plus nettement, mais la coquille suivante, celle qui entourait les deux premières ce serait celle qui s'appellerait coquille de spontanéité. Elle correspond pour l'urbanisme à l'idée de quartier. Pour l'homme, elle correspond à l'idée d'un domaine familier mais dont il n'est plus maître, et c'est la différence avec la précédente. Quand l'homme sort de chez lui, il est chez les autres, ou soumis à la puissance publique. Il est dans le domaine d'une puissance collective qui lui échappe. Mais il s'y déplace spontanément, sans plan ni horaires, et sans efforts. Finalement, le quartier est

limité à la distance maximale d'accès sans efforts et sans programme, c'est-à-dire que le quartier à dix minutes de rayon. Incidemment, dans ces dix minutes de rayon, la densité d'événements qui lui sont proposés va définir en ce volume étroit et mesuré en temps, va définir les différents types de cette cellule de spontanéité. C'est elle qui va différencier la cellule du quartier banlieusard et la cellule du quartier central, par une densité d'événements rencontrés dans un espace-temps de dix minutes. Et puis finalement, l'individu s'y sent en sécurité, il y promène son chien ou son enfant sans risquer de les faire écraser. Il a par conséquent ici une appropriation de quelque chose qui ne lui appartient pas, c'est une subtilité, et par conséquent, plus de niveau qui implique une contradiction, une opposition donnant lieu à l'idée d'organisation. Le quatrième niveau que voulais décrire, c'est finalement la ville proprement dite, la cité. La cité qui est essentiellement, j'emprunte le terme à la sociologie animale, le territoire de chasse. Le territoire de chasse : on y va ! « On y va » : ça veut dire qu'il faut y aller. Ça veut dire qu'il faut faire un petit effort. Et pour cela, on emprunte par conséquent un mode de transport. On y est que dans la mesure où l'on réside en son centre, ce qui est finalement un cas très particulier. En d'autres termes, statistiquement : « on y va ! ». On prend un moyen de transport. Par conséquent, on doit faire un effort : on est soumis aux temps de commutations, aux attentes, aux bus-stop, aux arrêts d'autobus, à une quantification dans le temps et dans l'espace, les arrêts d'autobus où il y a leur périodicité, donnant lieu à tout une théorie des temps de commutation qui est le grand drame de l'urbanisme actuel. La ville est le système des services rares, j'emprunte ce terme à Rochefort. Le libraire bien assorti, le spécialiste médical ou le grand magasin se trouvent dans la ville, quelque part ailleurs qu'à l'endroit où je suis, mais à une distance d'accès qui correspond à une possibilité facile et sans programme particulièrement dynamique. Elle implique donc nécessairement cette idée de recours à un transport. Elle dépasse l'homme mais il s'y reconnaît. Elle est finalement neutre et anonyme, l'homme s'y perd, s'y noie dans le tissu humain. Il n'y salue pas les gens. Il est indépendant et libre. Finalement il est libre mais il n'est plus spontané. Il n'est plus totalement spontané comme il l'était dans le quartier. La ville est de quelque façon centrée, et par là développe l'idée même de banlieue. Ce lieu bien particulier où l'on est en ville sans y être, dans une contradiction bien ressentie par le banlieusard. On est frontalier et marginal, on est tolérable, c'est-à-dire qu'on peut vous accepter comme un citoyen de seconde zone, on est toléré. On est à la frontière de l'acceptation et du refus. On est à la frontière du dedans et du dehors. On est à la frontière du vrai et du faux. On est marginalistes. La cinquième coquille que je voudrais vous proposer, au-delà encore de la ville, ce serait la région. La région où l'homme n'est plus

indépendant de son agenda de rendez-vous, je parle dans la société contemporaine. Il n'est plus indépendant d'une distribution horaire, d'une prise de conscience de ses déplacements, dans une sorte de plan provisoire, d'inscription à l'agenda. La première zone finalement c'est celle de l'accès matériel sans plan d'occupation. Si vous voulez, dans cette nouvelle coquille que je vous propose, au-delà de la ville se situerait donc l'accès matériel sans plan d'occupation journalier. Je m'explique. Pour aller dans la région, on se déplace pendant moins de vingt-quatre heures, et c'est une des définitions qui sont les plus connues des géographes urbains. Incidemment, l'automobile a profondément changé la conception même que nous donnions à cette idée de région. L'homme se trouve y changer de mentalité. Par l'automobile, l'homme s'approprie un espace qui est mobile, un espace qui est calqué sur cette première coquille du geste immédiat dont je vous parlais tout à l'heure. L'homme est dans son berceau, son berceau à des roulettes, et les roulettes ont un moteur. Finalement, à ce moment-là, il est dans un espace étroitement personnel. Totalement approprié : un espace intime. Et cet espace intime se promène avec lui pour le relier à d'autres espaces plus ou moins intime. De son bureau à son appartement, l'homme déplace une sorte de coquille dans laquelle il prend un morceau de son espace personnel, puis y emporte cet espace personnel avec lui, et regrette cet espace personnel. Il remet cet espace personnel sur l'espace personnel du bureau. Je dirai volontiers que ce serait le concept de l'homme *escargotique*. « Je suis l'escargot qui s'en va tout seul, et tous lieux se valent pour moi », disait à peu près Kipling. L'être automobilisé finalement, perçoit la région comme cet ensemble des points où il peut aller et revenir dans la journée, c'est-à-dire sans découcher, donc sans en parler à sa compagne. C'est-à-dire encore une fois, sans faire de réservation d'hôtel, donc de plans à l'avance. Ceci est une coquille très importante, puisqu'avec l'automobile, cette coquille se dilate progressivement, de plusieurs centaines de kilomètres. Le problème se pose à ce moment-là des rapports entre la distance et l'effort, mais il peut finalement être traité sous cette forme : la région définie comme le rayon dans lequel on se déplace en moins d'une journée. Et puis enfin, au-delà, je cite très brièvement car cela nous intéresse moins, l'espace de projet. La zone de voyage et d'exploration. L'inconnu, plus ou moins connu d'ailleurs, ça n'a pas d'importance. Le nouveau très relatif. C'est éventuellement ce qu'on appelait autrefois la Nation. Et des problèmes se posent au moment où l'être automobilisé perçoit subitement que la région se trouve accidentellement surpasser la nation. Ce serait déjà le cas par exemple en Belgique, en Suisse, en Hollande, quand la région est plus grande que la nation, qu'est-ce que la nation ? Il y a des gens qui disent que c'est la couleur du passeport ou la langue qu'on parle ; c'est un point sur

lequel l'urbaniste se trouve un peu désarmé provisoirement. Donc nous sont proposés au terme de cette courte analyse une série de coquilles qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui représentent des espaces perceptifs, des définitions, des oppositions entre un dedans et un dehors. Finalement, cette appréhension phénoménologique du rayon d'action et de ses valeurs, des valeurs qui sont liées à chacune d'elle, nous propose des registres assez différents de la mentalité. Chacune a finalement son aspect particulier, sa psychologie. Elles sont en gros le résidu très primitif d'une dialectique de l'expansion et du repli sur soi-même. C'est finalement une série régulière qui se trouve, depuis peu de temps, profondément perturbée par l'existence du moyen de transport mécanique personnalisé, j'insiste infiniment sur ce point. Ce qui caractérise l'automobile, c'est peut-être l'idée que c'est un mécanisme, un moyen de transport personnalisé, c'est-à-dire une greffe sur l'espace personnel d'un espace mobile qui est aussi personnel. Ceci repose à ce moment-là un problème différent, dont je viens de vous citer l'un d'entre eux : le basculement entre la région et la nation. Les parois dont je viens de parler sont bien souvent passablement différentes de la matérialité du mur traditionnel. Dès que la coquille de l'appartement, ou la coquille de tôle de la voiture emboutie sont dépassées, dès que la sphère de sécrétion des objets quotidiens est dépassée, la nature des parois est finalement une sorte de paroi élastique. Marginaliste, disions-nous tout à l'heure, elles dépendent de l'effort. Elles se mesurent en zone d'effort, par des séries de valeur. Ainsi sommes-nous disposés par exemple, à donner aux dix minutes de marche un accès à 600 mètres. Mais n'admettons-nous pas que pour aller à 6000 mètres, c'est-à-dire dix fois plus loin, c'est-à-dire 6 kilomètres, il faille payer d'une heure qui est pourtant 6x10. Nous refusons de faire ce marché. Il y a donc là un seuil d'acceptation qui va régir le coût en temps, bien plus encore que le coût financier. Les parois sont en bref ici des limites à l'imagination. L'individu y est enfermé, comme le serait une chèvre attachée à un piquet par une corde élastique. C'est en tout cas sa perception sociale. C'est la force de l'élasticité de la corde qui le relie au piquet central, qui le fait revenir à sa coquille fondamentale : l'appartement. Que serait-donc à ce moment-là une perception topologique ? Nous allons voir une sorte de développement progressif du système, des espaces de l'homme, et l'urbanisme apparaît comme une appropriation fonctionnelle de l'espace pour l'individu. C'est l'idée maintenant d'appropriation qui émerge. En fait si vous voulez, je dirai volontiers que l'urbanisme apparaît comme une théorie des trous. Une théorie des trous, puisque finalement l'œuvre architecturale consiste à construire et à isoler des trous dans l'espace, trous dûment localisés pour y situer des êtres qui vont s'approprier ces trous ou ces espaces, en y implantant des objets divers dans cette lente sécrétion que réalise,

vous disais-je, la civilisation fabricatrice. C'est finalement l'émergence dans la société contemporaine, d'une nouvelle valorisation du temps qui va faire de ce temps un concurrent de l'espace. On nous propose, par exemple Arnold Gehlen³⁹, nous propose une subjectivation du temps libre à l'époque de la morale de l'automation. Et finalement, ce temps libre, ce loisir, par rapport au temps imposé, vient modifier profondément l'image que nous allons nous faire de l'urbanisme, l'image de la cité. Le temps donc, lui aussi, tout comme l'espace, apparaît désormais comme un système de plein et de trou. La désaffection totale par rapport au travail, consommé par la civilisation industrielle, et admise comme norme par la civilisation de l'automation, va provoquer une sorte de reprise de position. Entre les temps imposés du travail que l'on voudrait réduire, mais que l'on ne peut pas actuellement réduire au-delà d'un certain taux, qui par conséquent sont un fait, et d'autre part les temps libres, ces temps qui au contraire appartiennent à la civilisation de l'acte gratuit. Prenons les termes «freizeit», «*quod licet*», «loisirs», «il m'est loisible de...» et ainsi de suite, en faisant l'étymologie, et c'est toujours cette idée de liberté de l'individu, attachée au temps. Donc une opposition, un contraste, une contradiction entre temps plein, opaque, résistant, imperméable du travail, il est imperméable car on ne peut pas y mettre dedans des trous, comme ceux qui consistent à aller boire un verre de coca cola à la cantine de l'usine, mais il c'est un temps dur et résistant, puisqu'il est sanctionné socialement d'une façon très forte. Au contraire, il apparaît finalement comme un temps enlevé à l'être par rapport au temps libre qui est le résidu croissant, résidu croissant suffisamment pour devenir bientôt le phénomène fondamental subjectivation du temps libre. Le loisir, en bref, apparaît donc comme un trou dans le temps. Un espace temporel où l'homme peut se mouvoir à son gré, tout de même que dans l'espace géométrique, dans l'espace de son appartement. Ce temps lui est garanti par la loi : temps libre, loisir... Il est inscrit dans les règles qui font fonctionner l'être, tout de même que l'inviolabilité du domicile est inscrite dans les règles du domicile, et que l'individu peut faire du trapèze volant dans son appartement devant la télévision si ses murs sont acoustiquement bien isolés, ça c'est une question technique. Nous voici donc amenés à voir un parallélisme entre espace géométrique et espace temporel, et à proposer, à demander plutôt, une définition à quatre dimensions, de l'urbanisme. L'appropriation par l'homme des trous dans l'espace-temps. Il n'y a pas encore d'ailleurs de théorie de la dialectique, de liberté et de contrainte dans l'espace. Nous savons pourtant que dans la vie moderne, les parois temporelles sont plus ou moins élastiques. Elles sont-elles aussi marginales. Au contraire de celles des volumes d'habitation qui sont construits en dur, au

moins provisoirement. Les temps de commutation de l'homme, les temps de commutation - se rendre à son travail et en revenir- dans cette oscillation perpétuelle entre lieu de travail et lieu de vie autonome, ces temps de commutation sont très précisément les parois plus ou moins élastiques qui vont séparer le temps libre, le trou dans le temps, du matériau dur qu'est le temps de travail. Le temps de travail apparaîtra peut-être dans une vingtaine d'années comme un temps interstitiel, nous travaillerions dans un temps à parois minces au lieu de travailler dans un temps à parois épaisses. Finalement, ce qui régit tout ce phénomène, c'est la théorie dite énoncée très brièvement par Sorokine⁴⁰, des budgets-temps. Combien coûte, en minutes, l'ensemble de la vie, «temps au fondement ruineux de notre substance», disait déjà Bossuet. C'est finalement dans ce coût du temps, ce coût ruineux du temps qui serait l'aspect fondamental d'une civilisation pour laquelle l'urbanisme doit préparer l'appropriation de l'espace. Donc une théorie des trous dans la matière, et de leur topologie, va nous être nécessaire. Deux types de liaisons fondamentales nous sont alors proposées. Et je les décrirai comme le type de l'éponge et le type du fromage de gruyère. [*Bruits de papier froissés. Rires.*] Voici donc deux structures de l'espace-temps : je laisse de côté l'œuf qui est plein, et par conséquent dans lequel il n'y a pas de place dans les individus, voire une pièce célèbre de Marceau. Dans ces deux structures, sont proposées deux structures topologiques fondamentales. La première, l'éponge, est une image de trous dans la matière topologiquement connectée les uns aux autres, liés par conséquent, dépendant les uns des autres. Si je mets de l'eau ou une fourmi ici, l'eau ou la fourmi, à condition d'être suffisamment petite, risque de ressortir là. Il y a connexion qui peut être totale éventuellement, entre tous les trous de cette matière poreuse qui nous est proposée. Donc voilà un premier type de porosité fondamentale. Le deuxième type, au contraire, vous le connaissez, c'est les trous dans le gruyère. C'est-à-dire un espace dans lequel les trous sont isolés de façon principale les uns des autres. Ils sont essentiellement isolés, et par conséquent, la petite souris qui se trouve dans son trou ne peut finalement que saisir son appartement personnel indépendamment des points de vue du voisin. Nous avons donc là, si vous voulez, une espèce de développement... vous me direz que la petite souris se trouve manger le gruyère, c'est une erreur de ma part, de choix de mon exemple, mettons-y un homme qui ne mange pas de gruyère et le problème sera réglé ! Nous avons donc ici un autre type d'espace poreux, un autre type de trous dans la matière. Ces trous isolés les uns des autres impliquent par conséquent une indépendance de chacun des individus qui sont dans les trous. Et l'homme a inventé en plus, je m'excuse de la longue suite de banalités que j'aligne les

unes au bout des autres, a inventé aussi en plus le système des porosités facultatives, je veux dire : des portes. C'est-à-dire, la possibilité de transformer un espace indéfiniment connecté en un espace de systèmes isolés. C'est cette notion de barrières provisoires, sanctionnée par l'idée de clé dans ma poche, cette notion finalement qui vous le savez est inscrite dûment dans la loi, cette notion a une valeur psychologique très fondamentale, puisque par là même, l'individu peut tantôt se socialiser en allant dans les autres interstices pour aller voir les autres, ou bien se replier sur lui-même, c'est-à-dire s'enfermer dans sa cellule, et comme je le disais, faire du trapèze volant-nudiste devant la télévision. Nous avons donc ici deux types de comportements, totalement différents, dans lesquels nous avons essayé d'approprier l'espace dans les deux cas. Si nous approprions l'espace poreux du type «éponge» dont je viens de vous parler, tout appropriation en un point réagit forcément sur l'autre puisque l'ensemble de ces points est un lieu de passage et banalisé au sens où la SNCF emploie ce terme, est banalisé, c'est-à-dire, appartient ou est susceptibles d'appartenir à tout le monde. Au contraire, dans l'autre cas, nous avons un espace strictement appropriable. Et nous avons un artifice, l'artifice de la porte, pour relier l'un à l'autre. Et ailleurs dans l'espace ou ailleurs dans le temps, tel serait finalement notre dernier problème, et ici va se retrouver la dialectique d'opposition déjà évoquée. L'homme moderne disions-nous pris dans les réseaux de la société, paraît n'être susceptible d'accepter cette société que s'il est susceptible en même temps de s'en séparer. Si vous voulez, l'homme n'accepte la société que dans la mesure où il la refuse, je dirai sans la moindre ironie...
[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Abraham Moles

... Un détestable paradoxe excusez-moi, c'est une alliance de mot. Une théorie se propose à ce moment-là des trous dans l'espace-temps en fonction de la perception propre à leur topologie. Reprenons notre problème, notre contraste si vous voulez, entre deux types d'espace-temps. Un espace-temps à porosité d'éponge, un espace-temps à porosité isolée, du type fromage de gruyère. Eh bien finalement, une sorte d'équilibre temporel doit être réalisé à ce moment-là entre système lié et système clos. Système lié, et système clos. Mais ce mécanisme n'existe, nous savons, nous l'avons dit tout à l'heure, il existe dans la matérialité de l'architecture - la porte ne date pas d'aujourd'hui- il existe dans les sanctions que la loi en donne puisque finalement, l'inviolabilité du domicile est une notion battue en brèche, discutée, mais existante au moins provisoirement. Mais ce système n'a véritablement d'importance et de valeur que dans la mesure où l'individu le perçoit comme tel, c'est-à-dire perçoit son désir de passer éventuellement de l'un à l'autre. C'est l'idée à ce moment là d'une reprivatisation de la société. Cette notion est très importante : elle semble émerger d'un grand nombre

de phénomènes divers. L'homme enfermé dans sa coquille close, après sa liaison avec le système collectif qui lui impose ses règles de socialisation. Ceci nous fait déboucher à ce moment-là sur une image de l'aménagement de l'espace-temps qui est en fait une théorie des systèmes sociaux. Théorie des systèmes sociaux conçue comme assemblage de particules. Reprivatisation signifie essentiellement un découpage de la vie sociale fait de telle façon que tantôt le temps, tantôt l'espace se trouve décomposé en deux modes. L'un fortement socialisé : la ville, lieu d'échanges sociaux, la ville matrice sociométrique, la ville point de rencontres, la ville lieu d'échanges... finalement se trouve au contraire placée en contradiction devant l'individu vide et isolé : l'homme à l'abri de sa clé, isolé par la loi, se retrouvant dans des réactions personnelles et apte à une construction autonome, dont l'autonomie se trouve élargie désormais avec des techniques. Par exemple telle que, citons-en une en dehors du mécano universel de la télévision et des jeux de hasard, par exemple des techniques créatrices telles que la distribution municipale des intelligences au compteur, que le time-sharing des ordinateurs est en train de nous promettre pour un délai relativement proche. Mais un tel système peut-il être viable ? [*Agitation dans la salle...*]

Michel Ragon

Silence, silence... Qu'est-ce qui se passe ?

Abraham Moles

Ici se trouve s'affronter la théorie classique, héritée de l'histoire, de Max Weber ou de Marx, qui fait de la société l'essence de la vie et de l'aventure humaine et qui voit finalement dans l'individu un résidu d'une époque passée, résidu destiné à être résorbé par des efforts qui s'avèrent en tout cas laborieux. L'individu en bref est une erreur. Il est un représentant attardé de l'évolution. L'individu est le coelacanthé de la civilisation industrielle. Nous avons tous été entraînés à penser ainsi. Mais justement, une autre théorie, et j'ai essayé simplement d'en illustrer les bases à l'aide de cette comparaison, une autre théorie nous est proposée. Elle nous est proposée par la science la plus moderne : la cybernétique des systèmes. Celle probablement qui me vaut l'honneur d'être attaqué par des opposants philosophiques, et qui finalement nous propose désormais une autre doctrine : la théorie des agrégats. Les êtres ont disions-nous, deux parts dans leur vie dans l'espace-temps, une part assujettie, terne et socialisée, une part contrainte essentiellement contrainte, et puis l'autre part : une part libre et créative dans la cellule d'isolement. Leur autonomie, subjectivation du temps libre, se propose à ce niveau. Dans le désert urbain, les hommes légion dans des petits mondes isolés construisent ce qui leur plait. C'est le désert urbain d'après 18 heures dans les villes *télévisionnées*. Nous savons déjà que la théorie cybernétique apporte ici une certaine preuve à cette façon de voir. En particulier, l'étude des agrégats de systèmes

réactifs a montré que on peut avoir dans des agrégats possédant un certain type d'interactions notables, mais dans certaines conditions une sorte de décomposition du champ de ces agrégats en bloc isolés, qui s'isolent par eux-mêmes, c'est-à-dire en systèmes organiques qui se développent à partir d'un centre jusqu'à des frontières qui se fixent plus ou moins d'un commun accord, frontière qui sont des lieux d'échanges nécessaires et permanents, mais qui conservent l'autonomie de chacun des éléments partiels qui se sont ainsi isolés. Cette expérience a été très importante, elle a été l'un des premiers apports positifs de la cybernétique, et elle montre que cette théorie des agrégats du point de vue des thèses de sociologie historique... On aurait pu légitimement mettre en doute, se demandant si l'individu n'était pas simplement une erreur provisoire. Cette théorie se trouvait à ce moment-là reprise et étayée par des notions de ce genre. Je suis cet exemple parce qu'il est caractéristique, il y en a d'autres. En fait peu importe, je pose la question, je ne prétends pas du tout vous fournir une solution ou une réponse. Là, ce qui me paraît important ici, ce que je voulais surtout vous suggérer, ce sur quoi je voulais insister, c'est qu'il puisse y avoir une autre solution que la solution traditionnelle à laquelle on pensait, et que, à côté de l'idée de socialisation de gré ou de force de l'individu, jusqu'à une dissolution totale de l'individu dans le cosmos social, se propose une théorie des agrégats, chacun de ces agrégats étant plus ou moins privé ou reprivatisé. Finalement, cette théorie du temps libre nous propose une autre question : serait-ce le crépuscule des villes ? C'est une question qui a déjà été posée. Je vous laisse le soin d'essayer d'y répondre ! Je vous remercie. [*Applaudissements*].

Michel Ragon

Nous allons passer maintenant les projections qui vont être commentées rapidement par Abraham Moles.

Abraham Moles

Oui, ces projections sont une simple illustration. Elles sont liées, un certain nombre d'entre elles sont liées à l'illustration des différentes coquilles de l'homme et de la façon dont ces coquilles se combinent les unes aux autres. Hum, ça commence bien. Enfin rassurez-vous, je commenterai à l'envers. Pour réaliser une décision, si vous voulez, une décision de déplacement, l'individu est pris, comme nous l'enseigne la psychologie, dans un problème binaire : «j'irais, j'irais pas». C'est le petit schéma qui est donné en haut d'une façon très schématique, avec une quantité de force de refus, et une quantité de force d'activation, c'est-à-dire de motivation pour se déplacer. A ce moment-là, on peut étudier cette activation et c'est le diagramme qui vous est proposé par-dessous. Dans ce diagramme, vous est proposé une quantité d'efforts mesurés ici en minute/effort et ici une force de refus, c'est-à-dire la croissance progressive de ce facteur négatif par rapport au facteur positif : «j'ai envie de...». Et cette étude

a été faite très souvent, on la connaît bien, je vous la rappelle simplement ici : la courbe a à peu près cette allure-là. C'est-à-dire qu'au-dessus d'une vingtaine de minute d'effort, elle se met à croître extrêmement vite. L'individu en d'autres termes, se trouve conduit à une marge de refus qui sera situé dans cette zone. Ce problème a été relativement bien étudié, et une bonne partie des urbanistes se repose maintenant sur la théorie des temps de commutations. Image suivante, pour les autres c'est moins grave. Ceci est peut-être illustré par la célèbre phrase du poème :

« In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea⁴¹. »

Je suis en anglais ça n'a pas d'importance. C'est, disons l'idée de Palais fantastique, et restons-en là. C'est pour voir comment les coquilles de l'homme peuvent apprêter des formes aussi fantaisistes que celle des fonds sous-marins. Image suivante. Bon une coquille de l'homme à grande échelle : le palais de l'empereur Hadrien. Image suivante. Une autre coquille. Ceci, ici l'idée de coquille apparaît je crois d'une façon bien nette. L'idée de *gemütlich*⁴², *heimlich*⁴³ : être bien chez soi, c'est chaud, c'est fermé, c'est clos, c'est intérieur, c'est familial. Nous retrouvons ici à peu près toutes les connotations, je vous signale qu'on peut faire l'expérience, toutes les connotations liées à ce type de maison se trouvent très étroitement liées à cette définition que je vous donnais de la deuxième coquille de l'homme. Image suivante. Un petit peu de fantaisie : les décorations que Gaudí a pu imaginer pour des balustrades ou des rampes. Également une époque de prolifération, de frénésie. La frénésie dans la coquille : d'ailleurs c'est fait non pas avec des coquilles mais avec des porcelaines. Même chose. Image suivante. Ici nous voyons émerger une sorte de compromis dans l'apparence, dans une coquille multiple que j'aurais bien envie d'assimiler à un madrépore ou à une colonie de coraux. Image suivante. Une vue d'une architecture de Gaudí également. Image suivante. Ici une série d'images relatives à une thèse qui a eu beaucoup d'importance historique en architecture, même si elle est totalement périmée. C'est l'ensemble des thèses de Rudolph Steiner, liées à la destruction des lignes droites, dont Gaudí nous avait offert un autre exemple tout à fait spectaculaire, et liées à un certain ascétisme de la fonction qui est actuellement l'un des problèmes essentiels du fonctionnalisme. Quelques images dans ce domaine : ces images sont prises au

Goetheanum⁴⁴ de Bâle. Palais. L'incorporation à la nature et la thèse de la cité-jardin. Je vous rappelle que dans la thèse de l'état-jardin, si nous prenons 54 millions d'individus répartis sur 500 000 km² c'est-à-dire en prenant les statistiques françaises, nous constatons que tous les individus vivent en moyen à 100 mètres les uns des autres. Ça ne serait pas un peu triste ? Image suivante. Un autre aspect de la destruction de la ligne droite. Un autre aspect. Image suivante. Une architecture de l'époque expressionniste nous est ici très clairement donnée. Ceci a quand même plutôt un caractère historique qu'autre chose, mais nous montre comment se lit une culture et des formes. Une culture et des formes, le mur agressif et opposé, l'idée de séparation. L'idée d'opposition, tout ceci est classique pour des auditeurs du GIAP ainsi que cette forme de paraboloïde hyperbolique, qui est le pavillon Le Corbusier à Bruxelles, fait en grande partie par Xenakis, et qui est bien connu. Je passe là-dessus. Quelques autres images. Je passe très rapidement car ces images seront des points incidents de mon exposé, elles peuvent vous servir simplement à vous proposer des exemples dans la discussion. Une autre structure. Une structure pour une salle d'attente de gare. Une autre structure, la synagogue et l'université de Jérusalem. Ici on pourrait s'amuser à rechercher les mélanges d'influences qui sont proposés. Un modèle. Une autre image ici, sur cette idée de la coquille du quartier. Dans une étude, faite en Angleterre sur le rôle de la publicité dans la familiarisation avec l'espace urbain. Un autre type d'aspect du quartier. Une autre coquille, je m'excuse elles ne sont pas très dans l'ordre. J'ai essayé de reprendre cet aspect de vue très intimiste : la coquille immédiate dont nous parlions tout à l'heure, puis ici l'image de la cité lyonnaise, avec le trafic affluent. Oui c'est bien triste cette image sur les budgets-temps. Cette image résulte d'une enquête belge assez approfondie sur les occupations sur ces fameux budgets-temps dont je vous ai parlé tout à l'heure, avec les différentes répartitions : travail ménager, travaux, déplacements, repas, toilette, loisirs, repos couchés, etc. En fonction des heures de la journée, elle fournit donc des documents assez complets, bien que naturellement, de nature purement statistique, et n'incluant pas assez la notion de variation individuelle. Le cœur de la ville, dans un certain nombre d'agglomérations, et de coquilles successives un problème qui est assez controversé actuellement. Ceci appliqué à l'agglomération lyonnaise. Oui c'est bien triste, l'image est à l'envers, voulez-vous permuter ? [Rires] J'espère que... bon alors je vais commenter à l'envers, c'est peut-être plus simple ? Ah, voilà ! Merci ! [Rires] Je crois que tout cela entre vous qui assistez à des conférences et des projections doivent avoir de l'entraînement. Ce qui

41 Taylor Coleridge, Samuel, *Kubla Khan or A Vision in a Dream: A Fragment*, 1816.

42 Confortable (allemand).

43 Secret (allemand).

44 Rudolph Steiner est l'architecte du Goetheanum situé à Dornach (Suisse). Cet édifice est le Siège de la Société anthroposophique universelle et de l'École Libre de Science de l'Esprit dont il est le fondateur.

est important ici dans ce diagramme, c'est le rapport entre le potentiel d'attraction de la ville et les difficultés d'intégrations dans une ville. Nous savons que à un certain moment, la ville se brise en un certain nombre d'éléments plus simples, c'est la théorie de la nébuleuse de Gottmann⁴⁵, et ici nous avons le problème qui est posé sous la forme d'un facteur sociologique d'intégration. Nous avons d'un côté ici porté les grandeurs de la cité, depuis 10 000, 100 000, 1 000 000, 10 000 000... et deux courbes ; d'un côté le potentiel d'intégration et de l'autre la difficulté d'intégration pour des raisons qui sont liées fort précisément à la théorie des sociomatrices, c'est-à-dire des échanges inter-individuels entre N individus, croit comme N-1 c'est-à-dire comme, en gros, le carré du nombre d'individus. Par contre, le potentiel d'attraction croit pour des raisons logistiques c'est-à-dire suivant la courbe en petit pointillés, c'est-à-dire présente nécessairement une saturation. La rencontre de ces deux courbes définira nécessairement une grandeur optimum de la ville, grandeur optimum qui est située, nous disent les sociologues, entre 800 000 et 1 500 000 d'habitants. Cette courbe présente un assez grand intérêt parce que à partir de facteurs qui sont appréciables ou rationnels elle détermine effectivement une dimension de la cité. Je crois que c'est tout. Oui. Qu'est-ce que... Bon, eh bien je suis à votre disposition pour une discussion. [Applaudissements]

Les arguments les plus violents ont déjà été émis, par conséquent je pense que nous pouvons avoir une discussion à peu près civile.

Michel Ragon

Avant de passer la parole à la salle, je voudrais vous rappeler que dans 25 jours, le 9 mars, aura lieu ici la dernière séance du GIAP de l'année 1966-67. C'est un sociologue encore, Lucius Burkhardt, l'un des sociologues les plus importants certainement de notre époque, qui viendra nous parler de la société urbaine. J'essayerai aussi de vous faire un petit résumé des conférences pour ceux qui n'auraient pas assisté à toute, et vous parler aussi des projets du GIAP, et de notre nouveau programme. Voici maintenant donc la parole est à la salle, et Yona Friedman me l'a déjà demandée, donc je vais d'abord lui donner, ce qui fera la première personne, ce qui est toujours difficile de toute façon...

Yona Friedman

Voilà, je l'utilise dans mon avantage car je suis plus proche au micro. Alors je voudrais prendre quatre petits points que cette soirée m'a prouvée. La première est que la France est un pays agricole. Ça, nous avons eu une démonstration extrêmement forte aussi par des exemples. Deuxièmement, qui n'est pas encore pas pour la conférence, que le nazisme n'a pas complètement disparu, et malheureusement c'est très souvent par les gens qui ont de la bonne volonté, être libre, que

le nazisme commence. J'essaye d'insister sur ce point parce que je trouve c'est très important en général du programme d'un architecte. Le nazisme, c'est finalement les gens libres qui peuvent être libres seulement comme ça, s'ils suppriment l'autre. Et c'est exactement ce que nous avons eu une petite démonstration où les adversaires de Monsieur Moles, que je comprends peut-être leur raison, n'ont pas essayé de chercher une coexistence de qu'est-ce qu'ils savent mais essayé d'anéantir le conférencier avant qu'il a commencé à parler. Et c'est avant qu'il a commencé à parler, c'est le point où je le crois que personnellement moi je trouve ça... ne cherchons pas les mots. Maintenant, les questions que j'ai voulu proposer à Professeur Moles, c'est déjà une autre question : j'ai un peu l'impression que, pardonnez-moi, que malgré que je suis dans beaucoup de points complètement d'accord et nous le savons, c'est des autres discussions avec les thèses du Professeur Moles, mais je le crois que ça faisait un peu l'aspect d'un système qu'est-ce que j'appelle un système descriptif. Ça veut dire, qui a établi des catégories, qui a été très, qui a très bien décrit certains états, et moi je le crois simplement, en tant qu'urbaniste, en tant qu'architecte, en tant que comme une personne qui a une certaine curiosité, que ce qui nous aurait été nécessaire peut-être, tout en niant pas l'importance des systèmes descriptifs, mais ça aurait été un système, je n'aime pas le mot structuraliste parce que c'est un mot qu'il y avait trop d'abus autour, mais mettant un système qui établit des relations entre des faits décrits mais bien entendu, dans le système du Professeur Moles, je vois absolument les possibilités d'établissement de ces relations probablement même s'il n'est pas montré. Et la deuxième question, qui est exactement concernant les projections que nous avons vues, par exemple le diagramme des relations entre l'attraction et l'intégration, que je crois que ce sont des diagrammes intéressants mais pour moi un diagramme comme ça n'a pas de sens quand je ne connais pas une unité de mesures. Donc je ne sais pas comment tel diagramme a été construit. Ça veut dire que je ne sais pas comment je mesure l'attraction d'une ville, comme je mesure l'intégration des personnes, etc... Et avec cette deuxième question, j'ai l'impression que je retombe un peu dans ma première question, parce que les deux ne sont pas, sont liées. Je le crois.

Michel Ragon

Tu es très gentil mon cher Friedman de dire que la France était un pays agricole mais je crois que ça a dépassé ta pensée... Je crois que Moles va y répondre d'ailleurs parce que l'association entre l'agriculture et la culture dans un sens...

Abraham Moles

J'ai au moins récupéré un œuf. Ça ne fait pas beaucoup pour 200 personnes, mais enfin c'est un signe de notre bonne volonté, on vous offre les résidus du champ de bataille. Autant pour l'agriculteur, et pour l'agriculturalisme. Sur les autres problèmes, la deuxième question

.....
⁴⁵ Gottmann, Jean, *Essais sur l'aménagement de l'espace habité*, Paris, Mouton, 1966, 347 p.

d'abord qui je crois est de beaucoup la plus importante : effectivement. Mon exposé est, il y a aussi des raisons pratiques à cela, mon exposé était très fortement descriptif, comme vous le dites, il cherchait à vous proposer un certain type d'analyses de phénomènes psychologiques, liés à l'appropriation de l'espace. Phénomène psychologique dont j'ai craint peut-être en vous parlant des portes, du fromage de Gruyère ou des éponges, qu'il vous paraisse un peu prosaïque, la découverte du mur au XX^e siècle est peut-être un peu banale, un peu tardive, ainsi que la découverte de la porte, du verrou et de la clé. Je crois cependant, et sur ce point je voudrais m'en justifier, sur l'aspect élémentaire de cet exposé, peut-être qui vous a sur ce point peut-être déçus. C'est que l'essentiel, l'individu finalement, quand on le regarde sous un angle un tant soit peu psychologique, l'individu est le produit de 100 000, 200 000, 300 000 ans d'adaptation. C'est-à-dire que finalement, il a eu 300 000 ans pour s'adapter, et puis on change les conditions en 30 ans. Alors faut pas trop s'étonner qu'il reste des résidus, et que si nous voulons étudier les réactions que l'individu peut avoir, nous devons étudier fondamentalement un mécanisme de décalage donc nous devons en bref, étudier un individu extrêmement rudimentaire. D'où l'aspect rudimentaire des éléments que je vous propose. La dichotomie, le dedans et le dehors, le pour et le contre, le oui et le non, tout ça c'est bien simpliste. C'est bien simpliste mais l'individu se situe ainsi et les études les plus fines qui ont été faites en psychologie métrique dans ces temps derniers nous montre que les connotations, que l'individu donne par exemple à la maison, à la rue, au quartier, sont des connotations si rudimentaires. Bon et mauvais, fort ou faible, actif ou passif, subi ou agi, voilà en gros la quasi-totalité de la façon dont nous jugeons le monde sur le plan psychologique immédiat. Tout l'ensemble des superstructures rationnelles est superposé à cela. De ceci serait un essai de réponse à votre remarque. Bien sûr, également, j'ai une tendance impénitente au structuralisme. Je m'en excuse, il se trouve que je parlais dialectique en structuraliste. C'est une erreur ! C'est une des nombreuses contradictions supplémentaires, rajoutez là au stock. En ce qui concerne enfin la deuxième question technique que vous avez posée, sur potentiel d'attraction et valeur d'intégration, là-dessus je ne voudrais pas trop y insister, je vous fournirai des justifications plus précises, mais pour moi c'est le métier du psychologue : on commence à avoir des idées sur la façon de mesurer ces éléments. Ne serait-ce que par échelle comparative. Ce qui vous fournit effectivement seulement des rangs, et non pas des mesures, mais peut-être ensuite par ces artifices, transformés en mesure. En gros voilà la réponse, on pourrait détailler mais je crois qu'on sortirait un peu de l'objet principal de cet exposé.

Michel Ragon

Qui veut prendre la parole ? Dépêchez-vous parce

que nous avons très peu de temps. Alors, ensuite il y aura beaucoup de gens qui vont demander, à partir du moment où une première personne va se hasarder, c'est habituel... Est-ce que Schöffler a quelque chose à dire ?

Nicolas Schöffler

[Inaudible]

Michel Ragon

Je crois que c'est presque un peu trop tout à fait tes idées pour que tu puisses en même temps, en concordance avec tes idées pour que tu puisses avoir un dialogue...

Nicolas Schöffler

[Inaudible]

Michel Ragon

Oui. Mais les contradicteurs ont eu effectivement une manière peu convaincante de faire de la contradiction bien sûr.

Abraham Moles

Moi personnellement, je n'y connais pas grand-chose ! C'est pas mon métier de proposer réellement du nouveau sur le plan architectural. Je ne suis pas architecte, je ne suis pas urbaniste. Je m'intéresse très fortement aux efforts que font les architectes et les urbanistes pour modifier, en modifiant le cadre matériel de la vie, modifier probablement la conception même que nous nous faisons de notre vie. Ça, ça me paraît quelque chose de fondamental. Mon objet était de présenter quelques remarques et quelques observations susceptibles éventuellement de servir aux architectes, justement parce qu'elles sont rudimentaires mais fondamentales. Peut-être vous ai-je quand même vaguement suggéré effectivement quelque chose à la fin de cet exposé : la notion d'agrégat, et la notion de reprivatisation. L'apport d'un certain nombre d'arguments relatifs à l'importance de l'individu devant la société, ou l'inverse, sans aucunement ni trancher un débat, ni même faire une proposition, peut-être vous conduire vous à reconsidérer la question.

Orateur inconnu

[Inaudible]

Abraham Moles

Je le crois, mais voudriez-vous un peu préciser votre pensée ?

Orateur inconnu

[Inaudible]

Abraham Moles

Finalement, sur l'idée d'agrégats, la définition se trouve dans les livres de minéralogie ou l'étude des matériaux, c'est finalement l'idée d'un ensemble d'éléments assemblés en gros par les lois du hasard, ou qui n'intéressent pas directement le problème que l'on étudie. Qui ensuite se trouve à avoir un substrat matériel de liaison, et qui ultérieurement, va développer des relations d'échanges entre les parois qui les délimitent. Par conséquent, la liaison entre système et agrégat est un problème un peu délicat au point de vue philosophique ; La théorie de la socialisation intégrale de l'individu, c'est-à-dire de la

disparition de l'individu au profit de la société, ce qui est en gros il faut bien le dire la théorie sur laquelle nous vivons ! Nous l'acceptons plus ou moins, mais nous remarquons tous que le contrôle social augmente, nous remarquons aussi la disparition de certains types de vie privée, sans toujours remarquer que d'autres types de vie privée apparaissent. Nous remarquons un certain nombre de phénomènes, et nous sommes un petit peu obnubilé ou impressionné par le poids de quelques géants du style marxiste, qui nous couvrent de leur barbe ! Ce qui revient à dire qu'il y a une certaine difficulté... [*Rires de Moles*] excusez-moi je ne pensais pas à notre président⁴⁶, provisoirement... quand vous serez entré dans l'histoire mon cher ! Je crois que dans ce domaine-là, le passage de l'agrégat au système, ici ce qui nous intéresse, c'est la réciproque, c'est le passage du système totalement socialisé, à un agrégat de nouveau par l'intervention de deux facteurs que je vous ai proposé en gros : d'abord l'idée d'une reprivatisation, qui semble émerger. L'un des facteurs qui ont frappé au point de vue expérimental le plus les sociologues, ça été l'émergence de comportements spécifiques devant la télévision. La télévision, vous le savez, a vidé les rues des villes. Elle a rendu mortes un certain nombre d'activités urbaines, et cependant nous voyons maintenant se construire dans des périodes de loisirs, se construire d'autres nouveaux types d'activité. C'est cette idée qui a donné lieu à ce mot de reprivatisation, qui commence à y avoir quelques études là-dessus. Je vous le signale simplement. Et le deuxième argument que j'ai invoqué, c'est le fait que nous possédons actuellement des modèles de simulation qui réalisent des systèmes de ce genre. Voilà les deux arguments fondamentaux que je vous apporte. Dans l'application à l'industrie, je crois qu'on pourrait les retrouver, dans certains nouveaux types de trust ou d'accords commerciaux. Mais nous sortirions peut-être un peu de l'univers urbanistique.

Michel Ragon

D'autres personnes ? Jean-Jacques Lebel n'a rien à signaler ?

Jean-Jacques Lebel

[*Inaudible*]

Yona Friedman

Je voudrais, parce que c'est moi que j'ai dit cette terrible accusation, je dis la terrible accusation parce que malheureusement, moi je ne connais pas ce Monsieur, je ne sais pas pourquoi il ... je voudrais simplement, je suis ici exactement comme vous, je suis un public, j'ai écouté Moles et j'aurais été très très intéressé si ces Messieurs avaient exposé leur opinion. Si c'est simplement dans le même jeu comme vous le dites, que Moles, ou si c'est un autre jeu, ça m'est complètement égal : j'aurais été très intéressé de savoir qu'est-ce qu'ils disent, mais ils n'ont pas dit rien ! Et c'est exactement le non pas dire rien, pardonnez-moi,

.....
46 Allusion à Michel Ragon, président du GIAP, alors barbu.

non dire rien, je me corrige, c'est exactement pourquoi j'ai osé dire cette accusation : c'est pas une injustice envers eux, c'est simplement la constatation qu'ils n'ont pas cherché une communication avec moi, que je suis un public neutre ! Et beaucoup entre nous, c'est tout.

Orateur inconnu

[*Inaudible*]

Michel Ragon

Mais eux-mêmes sont coincés dans leur rôle de contradicteur brutaux, ce qui n'est jamais convaincant, le bâton n'est jamais convaincant tu le sais très bien...

Abraham Moles

Je dois quand même dire d'une part que je les connais quand même mieux que Monsieur Friedman, ne serait-ce que parce que la plupart d'entre eux sont certains de mes anciens étudiants. Je dois également rectifier une erreur, je suis donc d'une certaine façon responsable. Pour beaucoup il faut dire, mais enfin c'est ce qu'on appelle les degrés de liberté. D'autre part je voudrais rectifier une erreur commise par Lebel, pour défendre le situationniste qui m'a envoyé des œufs : ils n'étaient pas pourris. Y en a même un qui a l'air frais. Maintenant effectivement sur le fond. Le problème est effectivement difficile, puisque finalement, la thèse qui est je crois le savoir, alors il serait un peu paradoxal que ce soit moi qui me fasse leur avocat bien sûr [*Rires*], non sur les points que soulève Monsieur Lebel, il sait bien combien je suis d'accord avec lui. À partir d'un certain niveau de quantitatif, on est obligé de mettre un tapis vert et une estrade, parce qu'il y a une radiation des sons qui est plus facile, etc... ça vous le savez très bien. Là il y a donc un mécanisme qui implique ce processus de la conférence, qui nous vient des Grecs, et que nous cherchons à reprendre avec la radio, le magnétophone et le séminaire de groupe mais qui n'est pas encore très facilement réalisable à l'échelle sociale : la réponse technique c'est celle-là et vous le savez. Ce n'est pas une réponse de fond, c'est une réponse technique. Sur maintenant ce que nos, par exemple nos opposants peuvent penser, l'opposition fondamentale qui est proposée, c'est l'opposition à ma propre attitude ! C'est-à-dire essentiellement une attitude structuraliste et cybernétique. Et je crois savoir que c'est bien cela qu'il s'agit. Alors là, qu'est-ce que vous voulez, moi tout ce que je peux faire c'est continuer ! [*Applaudissements*]

Michel Ragon

Y a-t-il encore une personne ? Quelqu'un ? Oui monsieur ?

Orateur inconnu

[*Inaudible*]

Michel Ragon

Mais tout à l'heure Abraham Moles en a parlé assez longuement d'ailleurs, il a parlé de la folie des cités-jardins, de la division du territoire si tout le monde veut en avoir un petit morceau, aussi bien sur le plan des plages que sur les cités-jardins. Il nous a aussi parlé

du problème du crépuscule des villes ou pas, il nous a parlé aussi est-ce que l'individu est une erreur ou pas ? Il nous a posé des tas de questions et c'est le problème des sociologues de poser des questions et non de donner des solutions.

Abraham Moles

Monsieur Ragon vient déjà en fait de répondre partiellement, je voudrais quand même ajouter qu'une conférence, et vous le savez très bien, est quand même un système concentré dans un certain espace de temps. Par conséquent, on y a fixé un sujet, on élague des questions qui sont peut-être très importantes mais qui mériteraient un développement autonome. Sur, il est de toute évidence qu'il y d'autres aspects de la prévision ou de la projection sur le futur qui doivent être développés par les urbanistes. En particulier par nos collègues du GIAP. C'est évident. Il y a un très grand nombre de techniques qui ont été mises au point dans ce domaine et dans ce but. J'ai prélevé là-dedans quelques éléments particuliers. Ceux qui pouvaient concerner mon sujet. Sujet de réaction psychologique à certain type de comportements urbains. Et j'ai dit, en fait l'individu n'a pas changé depuis 300 000 ans, par conséquent, c'est le décalage entre les réactions profondes de cet individu devant des phénomènes nouveau qui sera mon problème. Je ne pouvais guère aller beaucoup plus loin. Et les quelques notions que je vous ai suggérées sont finalement des tentatives, rien d'autre. Oui, monsieur ?

Orateur inconnu

[Inaudible]

Abraham Moles

Eh bien non, je n'y appartiens pas mais enfin ça peut venir ! Mais sur ce point effectivement, si je n'ai pas pu vous apporter d'éléments positifs, c'est un jugement en soi. J'ai essayé de rappeler quand même quelques éléments, je n'ai pas fortement insisté si vous voulez. Vous savez aussi bien que moi qu'il est très facile de faire une conférence bourrée de chiffres, de statistiques et de tableaux, ça c'est assez facile.

Orateur inconnu

[Inaudible]

Abraham Moles

Oh ! Je vous ai proposé la théorie de la récupération de l'individu, ce n'est pas une théorie triste en soit ! [Rires] Je vous l'ai proposée d'une façon contestable, et j'ai insisté très fortement là-dessus, sur le fait que je ne vous la vendais pas !

Orateur inconnu

[Inaudible]

Abraham Moles

Mais je ne crois pas que j'aie été particulièrement contre, enfin je n'en ai pas eu l'impression, je m'en excuse. Alors peut-être est-ce que mes formulations étaient défectueuses ?

Michel Ragon

Personnellement je ne trouve pas du tout que la confé-

rence de Moles n'ait été négativement d'ailleurs, ni même tellement pessimiste enfin pas plus que l'on peut l'être enfin, on est obligatoirement pessimiste dans le monde qui nous entoure ! Mais il y beaucoup de construction chez Moles qui n'est d'ailleurs pas nécessairement pessimiste, il est beaucoup moins pessimiste que moi ! Y a-t-il encore quelqu'un ? Non, personne ? Alors je vous remercie de votre attention et j'espère vous voir le 9 mars avec Lucius Burkhardt, qui sera peut-être plus optimiste ! [Applaudissements].

B.9 «La société urbaine», conférence de Lucius Burckhardt 9 mars 1967

Michel Ragon

Bon eh bien c'est ce soir la dernière séance du GIAP de cette saison. Et pour cette dernière séance, Monsieur Burckhardt, sociologue de Zurich est venu spécialement à Paris pour vous faire une conférence sur la société urbaine. Yona Friedman va vous présenter d'abord Monsieur Burkhardt, ensuite Lucius Burkhardt vous parlera pendant trois quarts d'heure environ en français, et il est suisse de langue allemande, donc il parle très bien français mais vous voudrez l'excuser s'il parle assez lentement afin que vous puissiez bien comprendre. Ensuite nous donnerons la parole au public suivant nos habitudes durant ces conférences pour un débat dialogue avec Lucius Burckhardt, et en final je vous parlerai du GIAP, de nos projets pour la saison prochaine et essaierai de tirer aussi quelques conclusions de ces deux années que nous venons de vivre ensemble puisque parmi vous je reconnais de nombreux visages qui depuis deux ans, de nombreuses personnes ont suivi nos cycles de deux fois dix conférences, et également nos expositions. Donc Yona Friedman nous présente Lucius Burckhardt.

Yona Friedman

Avant de présenter le Professeur Burckhardt comme criminel repentant, je dois vous demander de ne pas fumer, moi je ne vais pas fumer non plus comme nous avons été prévenus. Excusez-moi pour ce petit préambule. De toute façon si quelqu'un d'entre vous veut jeter des tomates c'est permis, on a aucune interdiction. Alors maintenant je dois présenter le Docteur Burckhardt qui est suisse et qui est le rédacteur de *Werk* qui est le journal des architectes suisses, et pour l'honneur du Docteur Burckhardt, je dois dire qu'il est très souvent en contradiction avec son propre journal. Pour vous situer le personnage, je peux vous dire que l'on se connaît très longtemps, et notre amitié date pratiquement à partir d'un travail de... je ne sais pas comment ça se dit en français, voilà toutes les langues que je ne parle pas bien, que le Docteur Burckhardt devait donner son avis sur un projet d'urbanisme en Allemagne. Et son avis a été pour très courtement dire, il a donné des tous différents schémas d'habitation, avec la remarque que dans tout ça habitent les hommes. Sous-entendu que dans n'importe quelle forme, on peut habiter. Donc ces formes peuvent être équivalentes. Et aujourd'hui il vous parlera d'un sujet qui est très large : c'est les faux problèmes de l'architecture. Et là-bas, je pourrai rajouter peut-être quelque chose que je me demande si à peu près tous les problèmes de l'architecture sont des faux problèmes : pardonnez-moi, ce n'est pas un jeu de

mot. Et pour le prouver, je passe le micro au docteur Burckhardt.

Lucius Burckhardt

Mesdames, messieurs, me voilà jeté en deux difficultés : la première c'est de parler français, j'espère que vous allez comprendre mon mini-français, et la seconde de parler sur les faux problèmes de l'architecture. Probablement, il y a des architectes parmi vous et je me dois de faire comme le courant philosophique quand il a critiqué son siècle : aucune des personnes présentes ne font partie de ce siècle, il a dit. Alors nous vivons dans un siècle de révolutions. Il ne passe nulle journée qu'on ne lise pas de notre siècle révolutionnaire, il y a les révolutions politiques, la révolution industrielle, la révolution dans les arts, dans le trafic, dans la manière de conserver les nourritures, etc.. Mais avec une exception : c'est l'architecture. Je dis ça, en observateur. Ce n'est pas moi qui apporterai ce soir cette révolution ! L'architecture conserve une idée économique du XIX^e siècle. C'est même la grande découverte de l'économie du XIX^e siècle : c'est que l'homme agit dans une manière économique. On a découvert au XIX^e siècle, que le comportement de l'homme est prévisible puisqu'il est raisonnable. On a cru découvrir que l'homme suit des règles dans sa consommation. J'ai appris tout ça à l'université. On avait une, sous le nom d'économie politique, on pouvait apprendre quelle partie du budget familial on dépense pour la nourriture, quelle partie pour les vêtements, quelle partie pour habiter. On avait même appris des observations comme la suivante : on a appris qu'en temps de crise, la consommation de pain augmente puisque si on ne peut pas payer la viande, on mange plus de pain, et en temps de bien-être, on a consommé plus de viande et moins de pain. Alors, de quel genre étaient ces règles, d'où est-ce qu'on a pu déduire ces règles ? Ces règles se sont déduites de la misère. Il n'est pas difficile de prédire ce que fait l'homme dans une situation d'urgence : ce n'est pas du tout la preuve que l'homme soit l'homme économique, *l'homo economicus*. Nous voilà dans une situation maintenant bien autre, et nous voilà dans une situation où l'homme ne suit plus toujours les règles. On a même appris qu'il y a des lois qui provoquent des crises et des temps de bien-être et on a appris que ces ondulations sont dues aux grandes forces économiques. De l'homme moyen, personne n'a parlé. Maintenant on voit que c'est justement l'homme moyen, justement l'homme qui dispose de ses revenus, qui peut faire avancer l'économie ou la freiner. On avait la crise de 1930. Elle est intervenue pour l'architecture au moment favorable. L'architecture moderne, dans ma ville par exemple qui est Bâle, s'est introduite dans ces années de 1930 avec une exposition qui s'appelait «L'habitat pour l'existence minimum⁴⁷». Et on avait ce

47 Référence à l'exposition *Die Wohnung für das Existenzminimum*, présentée au Gewerbemuseum de Bâle du 8 au 29 décembre 1929.

mariage entre l'architecture moderne et l'existence, les besoins minimums de l'homme. L'esprit des besoins, l'esprit je dis des faux besoins, l'esprit de la prédiction, l'esprit de l'égalité, l'égalité dans la consommation, et de la nécessité dans la consommation dictait aussi l'esprit de l'architecture. Je cite comme des chiffres deux noms qui ont changé l'image de cette situation : c'est votre grand compatriote français Fourastié, et l'américain Galbraith⁴⁸. Ils nous ont montré la libération économique des foules, et le surplus des revenus de l'homme moyen, qui a maintenant gagné dans la disposition sur ces revenus, une main libre : la possibilité de choisir. Il se voit vis-à-vis de quelques alternatives. Et avec ces alternatives, il fait marcher tel partie de l'économie, il peut freiner telle autre partie de l'économie. Nous voilà vis-à-vis d'un tout autre homme que le XIX^e siècle. Nous voilà vis-à-vis d'un homme dont on ne sait pas ce qu'il va faire de son potentiel en argent. Prenons l'exemple de la retraite : nul siècle, aucun siècle n'a connu ça. Un homme qui avec 63 ou 65 ans, peut se retirer. La retraite est payée, il peut choisir où il veut vivre et comment il veut vivre. Le paiement de la pension pour la retraite n'est pas lié par exemple à un endroit où il est. On ne sait pas encore si ça ne va pas produire d'énormes changements dans l'implantation par exemple des habitations. L'américain Katona⁴⁹ a ajouté encore une possibilité : il a démontré que l'homme n'est pas seulement libre dans la disposition de ces revenus, mais qu'il peut même, dans une certaine mesure, agrandir ou baisser ses revenus volontairement. Si cet homme a un certain but, il augmente ses revenus. Peut-être sa femme va travailler. S'il n'a pas de tel but, alors il relâche. Il gagne moins d'argent. Le fait, je reviens à ce fait, le fait qu'en ce moment, une partie décroissante des revenus est payée et dépensée dans le secteur de l'habitat, est la conséquence du fait que les gens n'ont pas un but dans l'habitat. On observe de grandes transpositions de partie de revenus dans d'autres secteurs qui auparavant ont été prises par l'habitat. Alors nous voilà vis-à-vis d'un paradoxe. Au siècle de la planification, de la planification nécessaire, nous sommes vis-à-vis d'un homme qui est plus imprévisible que jamais, qui a le choix le plus libre que jamais. Au moment où les architectes ont commencé et ont voulu suivre les besoins des hommes, les besoins deviennent incertains, nébuleux. Le fonctionnalisme survenu dans les années vingt et trente commence à souffrir de frustration vis-à-vis de cette nébulosité, et se perd dans des petits motifs, dans un formalisme, dans ce qu'on appelle dans l'urbanisme «les accents» qui embellissent nos villes. Supposons maintenant la situation de l'architecte vis-à-vis de son client. Prenons maintenant le

simple cas d'un architecte qui peut construire une villa pour un client privé. Une villa unifamiliale. L'architecte demande aux clients ses besoins : alors, au moment on a deux systèmes. [Bruit de craie au tableau] On a la famille du client avec ses enfants, sa femme, et on a le plan de sa villa. Ce sont deux systèmes adaptables. L'architecte est vis-à-vis de deux systèmes imprévisibles, qui sont encore dans une situation flexible. Le plan, qui est en train de naître, et la famille, qui est adaptable à presque chaque situation. Puisque la famille est le système le plus adaptable que le plan d'une maison. Mais puisque la maison n'est pas encore construite, alors les deux systèmes sont flexibles. D'adapter deux systèmes adaptables l'un à l'autre, c'est un devoir beaucoup trop compliqué pour un architecte. Alors, qu'est-ce qu'il fait l'architecte ? Il doit stabiliser l'un des systèmes. Et puisqu'il n'y a pas de sens de stabiliser le système du plan de la maison, puisque c'est justement son devoir de faire un plan original, alors il stabilise la famille : il demande les fameux besoins. Maintenant, voilà le propriétaire. Quels sont ses besoins ? Il n'est pas question de l'existence minimum puisqu'il est riche. Son existence minimum est beaucoup au-dessus de l'existence minimum qu'on s' imagine, mais il a déjà vécu bien au-dessous de l'existence minimum : il pourrait vivre avec une petite valise dans des hôtels sans autre possession qu'une certaine somme sur la banque, et peut-être sur le camping, il a encore moins, et sur la chasse, une fois, il a passé une semaine dans une humble cabane. Alors, où sont ses besoins ? Il est complètement flexible. Alors intervient l'architecte : il fixe le propriétaire et sa famille. Il demande : est-ce que vous n'avez pas de hobby ? Alors le propriétaire doit réfléchir, alors il crée un certain hobby. Il a une famille qu'on fixe. Il a une fille de 17 ans, il a un fils de 10 ans, et une seconde fille de 8 ans, alors c'est stabilisé, on fait les chambres pour ses trois enfants. Après 5 années peut-être, nous revoyons cette villa, elle est construite maintenant. Elle est peut-être déjà habitée par une autre famille qui l'a achetée après. C'est la fameuse villa du chasseur, la villa de l'amateur des Beaux-Arts, la villa de l'amateur de musique qui est maintenant habitée par une tout autre famille. La villa du célibataire par une nombreuse famille, etc. Mais les soi-disant besoins du propriétaire ont aidé à l'architecte de créer l'expression de ce bâtiment. Il a trouvé ce qu'on appelle dans le jargon une «solution». Et quand on voit qu'il a trouvé la bonne solution, il donne à cette maison l'expression de cette bonne solution. Et c'est justement ce que nous voyons dans les revues architecturales, et c'est ma profession aussi, je l'avoue, de publier des bonnes solutions, des solutions simples et des solutions — je dis ça — fausses. Pourquoi est-ce que j'ai raconté cette histoire banale ? Un peu pour parler de la situation de l'architecte. L'architecte a commencé notre ère d'après-guerre avec un grand prestige. Le prestige a été beaucoup plus grand, ou a surpassé le

48 John Kenneth Galbraith (1908-2006), économiste canadien.

49 Georges Katona (1901-1981), économiste et spécialiste de psychologie économique.

cadre de sa profession. Et c'est justement une faculté de l'architecte dont la société a profité, c'est de tirer des solutions simples, des conclusions simples de trancher des questions. L'architecte est devenu dans notre société celui qui tranche les questions. Il donne une bonne solution, une bonne forme à tel et tel problème. Il donne des conseils à l'industriel qui a commandé une nouvelle usine mais en vérité, a commandé de reformer peut-être l'organisation de sa production. Il donne des conseils à une commune ecclésiastique qui s'est perdue en des questions de liturgie, ou des questions herméneutiques, il tranche les questions et leur donne leur église. Et il donne des conseils à des banquiers qui veulent investir leur argent. L'architecte est devenu le dernier dans une chaîne de *decision-makers* qui sont tous incapables de faire les décisions, et il est celui qui doit trancher les questions et qui doit trouver la bonne solution. Demandons-nous maintenant par quel moyen l'architecte tranche les questions. Il les tranche par l'intuition. Qu'est-ce que c'est que l'intuition ? C'est une chose étrange. C'est une faculté très humaine, c'est la faculté de résoudre des questions dont on ne connaît pas tous les faits. C'est une possibilité parfois très pratique car évidemment, le monde n'est pas si simple qu'on puisse connaître toutes les questions. Alors, on réduit les questions sur le soi-disant essentiel. On tranche une question en la réduisant sur son point soi-disant essentiel. Alors les solutions trouvées en vérité sont des abréviations de solutions trouvées. L'expression d'un bâtiment ou d'un quartier urbanisé est celle : «ah voilà, quelle bonne solution, quelle solution simple !». Mais la réduction d'un problème sur l'essentiel, si nécessaire qu'elle soit, est quand même une réduction. L'image du soi-disant essentiel, c'est une image avec des défauts. C'est une image d'une réalité assez restreinte. La réalité ce n'est pas une cordillère de questions où l'on peut trancher seulement le sommet : les questions soi-disant essentielles. Dessous, il y a aussi des facteurs, et il peut arriver le jour où ces facteurs qu'on a négligés seront plus importants que ceux qu'on a considérés essentiels. Et c'était le cas dans l'urbanisme : il est arrivé la journée où l'on a vu ce que l'on avait oublié ! On a vu qu'on ne peut plus continuer de cette manière d'aujourd'hui, on a vu que ce qu'on avait négligé, est devenu plus essentiel de ce qu'on a cru auparavant les questions essentielles. Parlons maintenant un peu de l'urbanisme. Dans l'urbanisme aussi il y a eu les grandes solutions, les fausses solutions, les solutions soi-disant de l'essentiel. Vous les connaissez tous : ce sont Brasilia et Chandigarh. Parlons d'autres villes ! Parlons de villes ordinaires comme nous les habitons. Les villes entre 10 000 habitants et 1 million d'habitants. C'est déjà une chose assez intéressante qu'il y a un nom commun, la ville, pour un phénomène qui habite 10 000 habitants, et un phénomène qui habite 10 millions d'habitants. Il y a peu de choses qui sont en commun, c'est par exemple le désastre des

transports, le désastre des véhicules. Si vous visitez une ville de 10 000 habitants, on vous dira qu'on a le désastre, qu'on est vis-à-vis du désastre. Peut-être avec 500 voitures de plus, on aura le désastre. Avec 11 000, la même situation. Avec 12 000, la même. Avec 100 000, la même. Avec 1 million, la même. Toujours justement vis-à-vis du désastre, mais pas encore dans le désastre. C'est quand même intéressant qu'il y ait une élasticité de ce genre dans la ville ordinaire. Imaginez-vous un organisme qu'on peut multiplier avec 1 000, par 1 000, et on a toujours la même situation. La ville moderne naquit par la division des engagements de l'homme. Je nomme trois engagements : le travail, l'habitat et la vie sociale. Dans le village primitif, ils sont encore ensemble : on travaille où l'on habite, et c'est aussi la société qu'on fréquente. Dans la ville, on a nettement trois engagements : le travail, l'habitat et la vie sociale. La ville moderne est une course de ces trois... pour optimiser ces trois engagements. Chacun peut, dans ces trois branches de la vie, tirer la meilleure partie, trouver le maximum de ce qu'il cherche. Il peut engager ses forces, ses talents propres à lui, à l'endroit où ils sont utilisés le mieux, où il gagne le plus d'argent, et il peut vivre dans la manière où il veut, dans le cadre des possibilités financières qu'il peut vivre un peu plus à l'urbain ou un peu plus au campagnard, aux dépens des transports, mais il le peut faire dans le cadre d'une ville, et finalement il peut fréquenter des amis qu'il veut, et il peut laisser de côté le reste de la société. Alors la première loi de la ville, c'est la loi que j'appelle la loi de la participation totale dans les trois engagements qu'on a. Dans ces trois engagements, on peut maximaliser, optimiser ses chances. Ce qu'on doit, on peut trouver une seconde loi qu'on peut trouver, je l'appelle la loi de la palette complète. Vous savez la palette du peintre qui doit être complète, qui doit pouvoir toutes les couleurs. La ville peut-être, a naquit d'une seule production, d'une monoculture. Pensez par exemple à la Ruhr. Les villes de la Ruhr ont été créées par le charbon. Mais les villes justement de la Ruhr, maintenant ils offrent presque toutes sortes de production. Comment est-ce que c'est arrivé ? Le charbon a demandé le minerai. Alors, on a eu la production de fer. Le charbon aussi a attiré le bois. Le charbon et les minerais ont eu seulement des occupations pour les hommes, alors ça a attiré des occupations pour des femmes : c'est la raison par laquelle, dans la Ruhr, on a produit toujours le textile. Alors, la palette est déjà assez complète, vous voyez la loi, comment chaque ville tient ou tend à compléter sa production et son offre, son choix. Ces deux lois, les lois que j'appelle de la participation et la loi de la *complétion* de la palette, font la mobilité, la croissance perpétuelle de la ville. Nous voilà vis-à-vis de ce phénomène de la croissance perpétuelle, et nous devons en tirer les conclusions. Je cite seulement comme brève citation deux modèles, deux systèmes assez connus. L'un de Kenzo Tange, et l'autre de Yona Friedman. Très

différents, entre eux. Vous les connaissez tous : Kenzo Tange qui propose de donner une forme à ce changement perpétuel de la ville, en construisant une grande machine à transport. La ville, au fond, sa ville est une grande machine pour les transports des gens entre leur domicile et leur lieu de travail. La ville est un monstre, en béton. Une partie des structures en béton portent les habitations, une autre partie porte... la majeure partie porte les possibilités de transports. Qu'est-ce que nous pensons de cette idée ? La meilleure critique de ce modèle a fait un autre japonais : Fumihiko Maki. Il a dit : «Tange a donné une forme permanente à ce qui change - ce sont les transports, et une forme éphémère à ce qui reste plus long - c'est l'habitat». Moi, je pose une autre question : si l'homme habite dans une petite maison éphémère, peut-être en papier ou dans une matière légère, sur cette structure en béton qui représente la ville, est-ce que ce sera vraiment cet homme qui fait partie de la politique de cette ville, qui peut gouverner cette ville ? Ou est-ce qu'on ne doit pas s'imaginer qu'une autre classe d'hommes gouverne cette ville qu'il habite ? Qui est-ce qui veut gouverner, qui est-ce qui veut décider dans la ville de Tange ? À l'autre bout de la chaîne, le modèle de Friedman. Le modèle du changement complet. Comme acquis dans la tradition japonaise, que l'état doit fournir la machine à transport, Friedman, dans une très autre tradition, veut faire le modèle de la mobilité, de l'annulation des liaisons, de la salvation de la dé-fixation. Chaque liaison pour lui, est éphémère. Il donne un modèle de la vie au cadre des changements qui surviennent dans le temps. Ce modèle aussi, comme celui de Tange, a été très nécessaire. Il est vrai que tout dans les villes est en accroissement et sujet de grand changement : rien n'est réversible, tout se développe dans une direction inconnue. Mais, de nouveau, ma question est la même. Question que je pose chez Tange : qui veut décider dans cette ville ? Qui veut gouverner cette ville ? Est-ce que c'est celui qui veut partir dans deux semaines ? Ou est-ce que c'est celui qui n'est pas encore arrivé dans cette ville ? Nous devons considérer la ville pas comme une chose construite, ni comme une collection de genre, mais d'un système qui consiste des deux choses : c'est un système homme-machine. Un système avec des hommes dedans, et des choses construites. Nous avons l'homme dans l'environnement construit, mais l'homme, dans l'environnement construit il n'a pas de rapport simple. Il n'a pas de rapport direct. Il nous faut pour compléter le système, il nous faut une moitié de cercle, de cercle des décisions [inaudible]. Ça c'est l'homme avec ses opinions, qui n'opèrent pas très directement sur son environnement, mais peut-être sera sans doute pour créer la force d'une décision. Je prends pour appeler ça image. Ce sont des décisions, des images qui donne la manière dont il voit les autres et son environnement construit. Par conséquent, j'appelle ça l'environnement, ce sont les autres et la ville construite.

Alors voilà, je visualise un modèle toujours. Nous allons regarder si ça peut nous donner quelque chose. Ça pourrait être une machine comme un moteur à trois cylindres. On ferait dans cette direction, peut-être, on ne sait pas encore. Faisons la preuve : imaginons-nous qu'il y ait eu dans cette ville un magistrat, peut-être un maire, très connu, et que la population lui érige un monument. Dans l'image de la population se forme l'idée de monument. [Inaudible]... sur la partie politique de la ville, et en effet, on redoute de faire ce monument. Alors le monument apparaît dans l'environnement : il est devenu réalité dans la ville, et par conséquent, porte un grand obstacle aux voitures. Alors de nouveau se porte une opinion sur l'image, apparaît l'idée qu'il faut démolir ce monument. L'environnement a opéré sur l'image. [Inaudible] Peut-être on fonctionne aussi dans l'autre direction. Tout le monde a l'image qu'on puisse entrer dans le centre de la ville en voiture. C'est l'impression qu'on a. Par exemple, il y a quelques temps, mon dentiste m'a fait attendre pendant une heure et il est apparu après une heure, il a dit : je n'ai pas trouvé de parking. C'était au centre de la ville. Et il m'a dit : «une ville doit procurer des parkings pour ceux qui payent des impôts». Alors l'image de l'homme moyen l'image est qu'on puisse entrer en ville avec une voiture. Ça a pour conséquence dans l'environnement qu'on ne le peut pas, qu'on ne puisse plus entrer en ville en voiture. [...] La conscience de ceux qui font les décisions et qui font semblant de faire quelque chose contre cette misère. Ils dépensent beaucoup de l'argent et qui créaient quelques parkings perdus dans la ville, ce qui a pour conséquence que, dans l'imagination, on pourra de nouveau trouver de la place. Alors la machine fonctionne aussi en tournant à gauche : il semble que nous avons un modèle de petite maquette pour connaître, voire elle suffit pour le quart-d'heure qu'il me reste pour dire quelque chose sur le fonctionnement de la ville. Je veux commencer avec l'angle «I» : Image, image. Dans la ville où j'habite, qui est Bâle, il y avait une fois une association de citoyens qui a voulu faire quelque chose en faveur de la ville. Cette association a fait une enquête sur le sujet : «qu'est-ce que vous voulez critiquer dans notre ville ?». Elle a fait imprimer cette question, et l'a dispersée à tous les habitants de la ville. C'est très faux, je dis ça en sociologue. La méthode est très fautive. Il y a des méthodes pour connaître les critiques : il faut demander selon certaines règles, il faut demander un nombre restreint de personnes. Alors cette association qui n'avait nulle idée de comment on fait une chose pareille a demandé, a écrit à chaque concitoyen de la ville. Et moi, je suis allé voir le résultat, puisqu'on est intéressé aussi aux fautes que font les autres. On a honte de raconter le résultat. Les gens ont critiqué des choses qui ont peu à faire avec la ville en entier. Ils ont critiqué qu'il y existe encore tel arbre qui est un obstacle, ou ils ont critiqué qu'on a détruit tel autre arbre qui a été un obstacle, et proposait qu'on

doive replanter un arbre. C'était tous des détails minuscules qu'on a critiqué, et il y avait une seule critique qui avait dans cette enquête reçu un certain pourcentage très limité, c'est la plainte qu'il y ait sur les trottoirs des chiens qui font leurs petites affaires. Alors ça c'était la seule critique qui était générale avec un certain pourcentage dispersé par toute la ville. C'est évident que nous avons à faire ici avec un phénomène d'*aveuglité*, d'*aveugle*. On ne voit pas la ville. Ce n'est pas qu'il n'y ait rien à critiquer dans la ville, bien au contraire. Mais c'est hors de la perception, le phénomène urbain n'est pas encore dans la perception des gens. L'impuissance de percevoir et l'environnement affaiblit le progrès en «I», dans l'imagination, dans l'image, et affaiblit les forces qui peuvent aller de I sur les forces de décisions, de decision-making. «I» fonctionne en quelques détails, mais «I» ne fonctionne pas encore pour la ville entière. Nous savons par les sociologues américains Katz et Larzarsfeld⁵⁰, comment les influences pénètrent dans une population, comment les images se forment. Je cite seulement un petit résultat de leurs enquêtes. [*Bruit de craies au tableau*]. Ça c'est l'âge, que des hommes ayant moins de 50 ans, parmi les hommes qui ont moins de 50 ans il y a 3% d'hommes qu'on peut appeler des *opinion-leader*, des conducteurs de l'opinion, qui forment les opinions des autres. Alors une partie parmi nous forme les opinions des autres, les conducteurs d'opinion. Sous 50 ans, il y en a 3%. En dessus de 50 ans, il y en a 10%. Autre point, la courbe de la population, vous la connaissez, c'était la fameuse pyramide. Alors si vous transposez ce résultat sur cette pyramide, l'ancienne pyramide de la population qui a été utilisée jusqu'à il y a quelques années, alors vous voyez que c'est la limite : à peu près autant d'*opinion leader* en dessous de 50 ans qu'en dessus de 50 ans, dans une population moderne, dans un pays développé en matière d'hygiène, une population a la forme comme ça. Alors vous voyez, si vous transposez ce résultat sur cette nouvelle forme, vous voyez que l'influence des opinions des âgés et beaucoup plus grande que celle des gens de moins de 50 ans. On voit que machine fonctionne. On voit qu'on a maintenant un conservatisme croissant. J'ai dit que je n'apporte pas des solutions. Je pose seulement quelques problèmes. Je pose le problème du gouvernement démocratique dans la ville, pas dans le pays, mais dans la ville. Et je pose la question en vue de la ville croissante. Il semble naturel que la démocratie, le gouvernement d'une ville, dans une manière démocratique, soit faite par la population existante. Mais en effet, la ville croissante a à faire avec une population encore inexistante. De demander une population encore inexistante de dire son opinion, ça semble ridicule et impossible. Mais c'est justement ce qu'il nous faut ! J'ai eu l'occasion de collaborer à l'amé-

nagement d'un endroit en Suisse qui a maintenant 400 habitants, mais dont on sait qu'en peu d'années, on a 12 000 habitants. Et en une vingtaine d'années, on a 30 000 habitants. Les décisions de la manière d'aménager cet endroit sont maintenant prises par le peu d'habitants qui y sont, par les 200 habitants qui peuvent collaborer à un tel *decision-making*. Alors ces 200 habitants décident sur l'avenir de 12 000 et après de 30 000. Jamais on n'a plus senti la vérité du proverbe «les absents ont tort». La démocratie dans ce village maintenant, qui deviendra une petite ville, est la démocratie des présences, des présentes, des premiers venus. Vous pouvez peut-être dire est pris du fédéralisme un peu exagéré que nous produisons en Suisse. Mais je peux supposer que peut-être vous avez le même phénomène sous une autre forme, aussi chez vous. Un second problème de *decision making*, c'est le problème de la complexité des choses en matière d'urbanisme. C'est Christopher Alexander, un Anglais, qui est en Amérique, qui nous a donné un schéma qui plus ou moins exprime qu'en chose d'urbanisme, tout a à faire toute autre chose. Maintenant, vis-à-vis de cette interdépendance de tous les problèmes en matière d'urbanisme, nous avons le régime de gouvernement démocratique qui a besoin de résultats bien distincts. On est habitués qu'une ville prend des mesures sur un certain point, qu'il fait un nouveau pont, qu'il fait un passage sous-terrain, etc. et qu'une chose s'*améliorise* peut-être pour quelques temps avec une telle solution. Et c'est justement la manière d'avancer qui ne va plus. Si tous les phénomènes ont à faire avec tous les autres, on doit avancer avec des stratégies bien complexes. On doit créer des visions complexes et quand même alternatives, puisqu'on veut laisser encore la liberté de la décision à la population. On doit créer en même temps des questions complexes et en même temps des alternatives. Voilà la complication de la décision démocratique en matière urbaine. Et nous sommes loin, je le répète, à la résoudre. Mais je crois qu'il est important de continuer le travail qui est fait ici, au sein du GIAP. On ne peut avancer pas autrement que en créant des modèles, en créant une imagination de l'avenir sous forme de complexité. Et qu'on puisse habituer le public à parler, à penser sous ces formes de vision complexes. Merci. [*Applaudissements*]

Michel Ragon

Avant de passer à la deuxième partie des opérations, c'est-à-dire la conclusion provisoire de nos deux années d'activités, et aussi des projections que vous montrera Patrice, ce qui nous demandera une petite demi-heure avant de nous séparer, si certains d'entre vous ont des questions à poser à Lucius Burckhardt, il se fera un plaisir de vous répondre. Il y a déjà Friedman qui prend la parole.

Yona Friedman

Je pose seulement, pas tellement une question, mais je dois défendre contre mon ami Burckhardt mon ami

.....
50 Paul Lazarsfeld et Elihu Katz ont développé la théorie de la communication à double étage.

Tange. Parce que je le crois que, aussi bien entre la proposition de Tange et ma proposition, la différence de point de vue, il n'y a pas tellement de grande. Tange fige un peu plus la circulation et l'habitat, mais de toute façon l'intention est commune : fixer les services communs, et libérer de l'habitat. Mais la question la plus importante que Lucius Burckhardt a... [INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Yona Friedman

[...] diagramme de Docteur Burckhardt représente un mécanisme, un mécanisme réversible.

Michel Ragon

Lucien Hervé avait demandé la parole ?

Lucien Hervé

Je voulais simplement indiquer que certains prémices me semblaient un peu superficiels, en ce sens que quand on essaye de définir les raisons même qui font que l'urbanisme n'arrive pas à apprécier exactement les données d'une population, on ne parle pas uniquement de l'accroissement des besoins et des possibilités de la société actuelle puisqu'il y a un phénomène infiniment plus important qui se pose. C'est le rapport non pas de l'augmentation des besoins et des satisfactions, mais la part du revenu national par exemple. Pour les collectivités, qui échoient à une catégorie de gens, et en ce sens, je ne suis pas absolument sûr qu'il y ait une augmentation, loin de là. C'est-à-dire que dans toute collectivité nationale, je pense que la part qui revient à la plupart des gens est en diminuant. Premièrement. Deuxième la question des démocraties ou des régimes. A mon avis ça joue très peu en ce sens. Je veux dire par là même que puisque vous avez mentionné Chandigarh et Brasilia, dans les deux cas, ce qui est déterminant pour une part de la mauvaise réussite, c'est surtout le manque total de législation qui permettait de disposer du sol. Dans les deux expériences, premièrement c'était le sol qui était l'élément essentiel qui empêchait la réalisation plus avancée, deuxièmement dans Brasilia, c'était au contraire un régime démocratique qui a commandé la construction de la ville et c'est un régime autoritaire qui empêche sa continuation. Avant même que par exemple dans d'autre, par exemple en Suisse, ce n'est pas parce que c'est une démocratie que les réalisations essentielles à mon sens, ces temps derniers, que ce soit Bienne, que ce soit Lausanne, que ce soit à Berne, c'est pas du tout le fait d'une collectivité démocratique, mais c'est le fait d'une conscience plus avancée par rapport à d'autres qui ont imposé. Quand je dis ça c'est pas du tout dans le sens de nier les bases d'une démocratie, je constate simplement qu'en matière d'urbanisme je ne pense pas que la démocratie ait pu jouer dans un sens favorable, par exemple en Suisse. Puisque les expériences essentielles en Suisse sont surtout l'effet d'une petite collectivité, d'une toute petite minorité. Et c'est par exemple valable aussi en Union Soviétique, où ce n'est pas une fausse interprétation de la démocratie qui a joué, ces années dernières en faveur de certains

plans d'urbanisation, qui ont, comme par exemple celui de Marcel Lods, ont eu le grand prix du cercle d'étude architecturale de France cette année. Au contraire, c'était la façon de faire confiance à une équipe de spécialistes qui aurait des données autrement étudiées et autrement perspicaces sur les nécessités, qui a pu établir une sorte de travail collectif qui a abouti à un plan d'urbanisme extrêmement satisfaisant.

Michel Ragon

Vous voulez répondre, vous avez quelque chose à répondre ? Vous voulez répondre après globalement ? Bon d'accord. Schöffner avait demandé la parole.

Nicolas Schöffner

Dans la vie il y a deux problèmes, que je voulais soulever...

Michel Ragon

Soulève-toi s'il te plaît ! [Rires]

Nicolas Schöffner

[Inaudible] Il est certain qu'il y a des périodes dans l'espace humaine ou les migrants sont beaucoup plus nombreux que les sédentaires, et selon les possibilités de communication, déplacement et les moyens de déplacements et certaines époques produisent beaucoup plus de sédentaires ou de migrants. Et ces phénomènes, ces dispositions aussi bien les migrations ou le sédentarisme joue un rôle déterminant. En ce qui concerne le gouvernement de la ville, nous allons de plus en plus vers une forme de cybernétisation, c'est-à-dire, l'amélioration des conditions d'informations et de régulation de l'ensemble des phénomènes qui réellement font la ville. Mais ce gouvernement est prédéterminé par ceux qui construisent la ville, et qui construisent la ville vraiment pour les espèces qui sont absentes, c'est-à-dire que finalement ceux qui gouvernent la ville sont conditionnés par un [inaudible]. Il y a un centre spécialiste qui étudie tous les problèmes possibles [inaudible]. Par conséquent, le problème même d'analyser cette situation, la plupart de ces réseaux et tous les aspects que nous envisageons ce sont des faux aspects. [Inaudible] Je considère que c'est quelque chose qui va se généraliser. Et la seule sortie que je peux envisager, c'est une plus grande flexibilité sur le plan informationnel entre les groupes sociaux. Également une plus grande flexibilité entre conception et réalisation.

Michel Ragon

Monsieur ?

Orateur inconnu

Une petite question. Est-ce qu'il existe actuellement dans le sens de ce qui a été exposé, est ce que vous pensez qu'il existe actuellement mis à part les êtres humains qui peuvent [inaudible], est ce qu'il existe actuellement des matériaux, des techniques, qui puissent donner des possibilités de repli, non pas pour les structures mises en place [inaudible]. Pensez-vous qu'à notre époque on puisse se trouver avec des matériaux et des éléments qui nous donnent l'espoir que cet

univers dont vous parlez puisse se réaliser bientôt ?

Michel Ragon

Quelqu'un d'autre demande la parole ? Mademoiselle ?

Oratrice inconnue

Est-ce que vous avez plus de précisions sur l'expérience dont vous avez parlé en Suisse, sur la ville de 400 habitants ?

Michel Ragon

Des détails sur la ville de 400 habitants ? Monsieur Burckhardt répondra en bloc à toutes les questions. Monsieur, là-bas ?

Orateur inconnu

D'après les enquêtes qui ont été faites en France, il semble que la majorité des Français préfère la maison individuelle, pavillonnaire. Or il semble par contre que l'orientation politique, l'administration actuellement ait choisi les collectifs. Comment pensez-vous que dans ce cas-là, il peut y avoir une satisfaction des désirs alors que l'orientation politique va tout à fait dans un autre sens ?

Michel Ragon

Une autre question ? Pas d'autres questions ? Monsieur ?

Orateur inconnu

Je voudrais savoir si Monsieur Burckhardt pense qu'en matière d'architecture comme dans d'autres domaines, on a constamment les architectes que l'on mérite ? *[Rires dans la salle.]*

Michel Ragon

Y a-t-il une autre question ? Je vais passer la parole à Burckhardt et ensuite nous aurons une petite demi-heure encore avec des projections. Le micro a une baisse de température tout d'un coup, je ne sais pas ce qui se passe monsieur le technicien ?

Lucius Burckhardt

Je commence avec la question concernant la maison unifamiliale. J'ai parlé des recherches de Katona, qui dit que l'homme ne peut pas seulement disposer de ses revenus, mais il peut même augmenter ses revenus, à condition qu'il y ait un but. Maintenant le grand but c'est la maison unifamiliale. Chez nous, en Suisse, nous avons la même situation. Et j'inclus maintenant la réponse à une partie de ce qu'a dit Monsieur Hervé. Selon les statistiques suisses, l'homme moyen donne une partie mineure de son budget familial pour habiter. Il dépense une partie mineure pour habiter, qu'avant la guerre. Avant la guerre, il y avait environ 12% pour l'habitation, maintenant il dépense 10%. Bien que en même temps, tout le monde se plaint que le coût des appartements a augmenté, en réalité, on dépense moins. Naturellement il y a toujours des gens qui ont de la malchance, ce sont ceux qui par exemple n'ont pas encore un appartement, qui veulent se marier, et maintenant doivent entrer dans un appartement nouveau. Alors ceux, peut-être ils payent 30% de leurs revenus. Mais la grande majorité elle dépense 10% et est de l'opinion qu'elle dépense assez, qu'elle ne veut pas plus dépenser. Alors ça dit

que le budget familial s'est accru pour dans les autres domaines, alors la famille peut faire plus de vacances, avoir une auto ou deux autos, ou faire plus d'enseignements, etc... Manger mieux, etc. On a pris vraiment une décision quant à l'habitation. On a décidé de dépenser moins, pour l'habitation, et plus pour autre chose. Peut-être qu'on a été forcé par les conditions, mais en effet, c'est ce que je veux dire à Monsieur Hervé, c'est vraiment une décision, un facteur important que l'homme moyen ne dépense pas assez pour habiter. Maintenant il y a, je le cite, je répète qu'il y a des exceptions de ceux qui payent trop, mais derrière ceux, c'est peut-être 5 ou 10% qui sont dans une situation d'urgence. Il y a tout le reste des gens qui se plaignent qu'ils payent trop, mais en réalité payent très peu. Maintenant il y a l'exception de ceux qui ont un but. C'est la maison unifamiliale. La tragédie est un peu celle-là. Si je place au centre les revenus, alors il y a quelque chose pour ceux qui n'ont pas assez d'argent pour une maison unifamiliale, ce sont les appartements, ils sont ici. Et alors il y a la maison unifamiliale qui est ici. Et entre ces deux choses, il y a un trou. Il n'y a pas de but qui va faire les gens augmenter leurs revenus pour mettre plus d'argent dans le secteur de l'habitat. Ou bien la maison unifamiliale est accessible, ou bien elle n'est pas accessible pour une famille. La famille, elle a le choix si elle veut faire, se forcer de pouvoir acheter une maison unifamiliale et se mettre de ce côté, ou bien si elle considère la maison unifamiliale comme inaccessible pour elle, alors elle relâche et elle part vers l'appartement. Voilà à peu près la situation. On peut dessiner comme ça. Il y a ce qui manque, selon ce dessin, c'est un but pour ceux veulent avoir liberté plus forte dans l'habitat, dans leur manière de vivre, mais qui ne sont pas dans la possibilité d'entrer dans la maison unifamiliale. Je prétends qu'une grande partie de notre société, est justement dans ce trou, dans ce rien, entre l'appartement et la maison unifamiliale, et voilà la grande décision pour chacun à prendre. Le choix de dépenser son argent dans une autre manière, dans un autre secteur que sur le secteur d'habitat. Et je crois que si nous pouvions remplir ce trou, si on pouvait inventer une manière qui remplisse ce trou, qui donne un but à ceux qui ne peuvent pas pénétrer jusqu'à la maison unifamiliale, alors on aurait plus d'argent de l'habitation, et ça ferait une grande différence pour le développement de l'habitat et de nos villes. Voilà un peu ce que j'ai voulu répondre. Je crois que les autres interventions étaient plutôt pour compléter le discours. Il y avait encore la remarque que chaque société a les architectes qu'elle mérite. Je crois qu'il est un certain, peut-être un triangle, ou peut-être plus un système comme celui-ci qui est entre, excusez Monsieur Hervé, qui est entre les architectes, les photographes, et le public. Il y a une certaine conjuration, et je crois que les architectes ont aussi les photographes qu'ils méritent, et le public qui veut voir les revues avec les photos qui soulignent si efficacement les bonnes solutions de nos architectes. *[Applaudissements]*

Michel Ragon

Venons-en donc maintenant à la conclusion de ces deux années. Je vais faire un petit exposé très rapide avant d'avoir... [Effet Larsen] Hum, des perturbateurs qui ne sont pas avec des tomates mais avec le son... Il y a deux ans, enfin exactement le 21 juin 1965, à quelques-uns, nous fondions le GIAP, Groupe International d'Architecture Prospective, par un manifeste, par une séance à la cinémathèque nationale. Deux ans plus tard, aujourd'hui, si nous faisons le bilan du GIAP, nous nous apercevons que notre but a été atteint dans son premier stade : c'est-à-dire créer un mouvement, et un sigle. On s'est d'abord moqués, lorsque nous avons fondé le GIAP, des mots «visionnaires», «prospectifs», voire même de «recherche». On attaquait l'architecture de recherche au nom de l'urgence des réalisations pratiques, comme si toute réalisation pratique féconde n'avait pas commencé au stade de la recherche ! Deux ans plus tard, on se sert partout des mots «prospectif», appliqués à l'architecture, et «recherche». Monsieur Pisani inclut un budget recherche dans son ministère, et l'on parle d'un futur ministère français où la recherche serait liée à l'enseignement, comme cela se pratique avec bonheur parfois aux États-Unis. Monsieur Chaban-Delmas a inauguré à Bordeaux l'exposition des panneaux et maquettes du GIAP, et à Paris, dans un autre domaine politique, le club Jean Moulin a consacré un séminaire, consacre un séminaire actuellement à la prospective architecturale, avec la collaboration du GIAP. Il est paru beaucoup d'article, il est paru beaucoup d'études, un peu partout, sur les projets des architectes du GIAP. Mais il est paru aussi un livre, en Italie, qui s'appelle *Il pensiero utopistico et la città dell'uomo*⁵¹, d'un ingénieur, Domenico Andriello, et dont tout le dernier chapitre est consacré aux projets et aux recherches du GIAP. Et si nous n'avions pas fondé le GIAP, il est probable que Monsieur Domenico Andriello n'aurait pas pu écrire dans son livre : «du reste, la France est actuellement un des centres principaux de la nouvelle recherche urbanistique, particulièrement dans le domaine spatial». Monsieur Andriello appuyait cette déclaration étonnante de reproduction de projets de Friedman, de Jonas, de Maymont, de Schöffner, mêlés par ailleurs à ceux de Katavolos, qui poursuit des recherches similaires aux États-Unis, de Kurokawa le japonais, de Soleri l'américain. Les actions principales du GIAP depuis deux ans ont porté sur l'organisation des conférences et des expositions. Il y a eu 20 conférences plus spécialement ici, au Musée des Arts Décoratifs, mais il y en a eu beaucoup d'autres ailleurs. Georges Patrix s'est particulièrement dépensé à en faire dans de nombreux endroits. Et Friedman fait la navette perpétuellement avec les États-Unis, où il donne des cours notamment à l'université de Pittsburg, et où une

classe d'étudiants ingénieurs poursuit actuellement des recherches d'après les données que leur fournit Friedman. Nous avons fait des conférences aussi bien à l'École Centrale des ingénieurs à Paris, qu'à l'école d'architecture Saint-Luc de Tournai, qu'au musée des Beaux-Arts de Buenos-Aires, qu'à l'université de Montevideo, qu'à l'institut de la *General Electric* en Uruguay, qu'à l'université des Annales à Paris, nous avons participé au Jour Mondial de l'urbanisme et j'en passe... Le GIAP a également contribué très activement par sa participation aux conférences, aux expositions et aux spectacles aux deux semaines d'art et de recherche de Bordeaux, les SIGMA 1965 et 1966, qui ont constitué de remarquables sorte de festival d'avant-garde. Nous avons fait aussi de nombreuses expositions, dont les deux principales ont été les *Douze Villes Prospectives*, présentées pour la première fois en juillet 65 au siège de la compagnie Saint-Gobain, à Neuilly, dans le cadre du 8e congrès de l'Union Internationale de Architectes, exposition qui a ensuite été montrée à Royan, à la Salle du Congrès, à Bordeaux, et qui circule en différents endroits. Et puis en octobre novembre 1966, vous avez vu l'espère vu l'exposition de tous les membres du GIAP qui a été montrée à la Galerie Arnaud, à Paris, Boulevard Saint Germain. Si les deux premiers objectifs formulés à la fondation du GIAP - rassembler les techniciens divers, sociologues, économistes, urbanistes, ingénieurs, artistes... de disciplines diverses, préoccupés de prospective architecturale, promouvoir cette nouvelle architecture, la faire connaître par des colloques, conférences, films livre expositions... - Si ces deux premiers objectifs ont été atteints, il nous reste maintenant à éviter deux écueils : la sclérose ou la dispersion. Pour éviter la dispersion et l'accaparement des tâches administratives, nous sommes obligés de limiter volontairement actuellement le nombre de nos membres, préférant entrer dans une période de travail interne, de réunions restreintes, entre spécialistes, de séminaires, sur des thèmes précis, plutôt que d'accepter de nouveaux adhérents. Il nous faut en effet mieux définir les différentes tendances qui se sont mises à éclore à l'intérieur du GIAP, et qui peuvent se résumer en deux familles d'esprit différent : l'une délibérément technologique, et l'autre morphologique. L'une mathématiques et cybernéticienne, l'autre plus sculpturale et biologique. Loin de se contredire, il est possible d'ailleurs, nous essayerons de le voir, que ces deux tendances peuvent peut-être se compléter. L'administration, je veux dire les soucis administratifs posés par un trop grand nombre de membres mènerait fatalement à négliger l'essentiel, c'est-à-dire l'esprit qui a suscité la fondation du GIAP : quelques individus de disciplines différentes, ayant des idées en communs, et résolu pour leur donner plus d'audience, à les mettre dans un même panier. Quelques individus, qui, de rencontres en rencontres sont devenus des amis, ont formé en quelques sorte un club d'amis. Et si nous sommes

51 Andriello, Domenico, *Il pensiero utopistico e la città dell'uomo*, Minerva, Naples, 1966.

obligés actuellement de nous refuser à élargir le GIAP, à y accueillir tous ceux qui ont posé leur candidature et qui pourraient certainement nous être d'un précieux apport, c'est parce que nous avons pensé qu'avant tout, ce qu'il fallait sauvegarder, c'est ce qui nous était finalement le plus précieux : ce club d'ami, ce club d'optimistes comme on nous appelle parfois. N'est-il pas étonnant d'ailleurs qu'après deux ans de travaux en commun, le noyau initial du GIAP ait gardé ce caractère de club d'ami ? C'est en fait notre meilleure force. Pour éviter la sclérose, nous sommes bien sûr prêts à encourager néanmoins tous les autres groupes d'architecture et d'urbanisme prospectifs qui voudraient se fonder ! Et aussi, des groupes du GIAP, qui soient parallèle au notre : je veux dire que les soucis d'administration ne nous incomberaient pas. Par exemple, il s'est fondé à Zurich, sous la présidence d'un des fondateurs du GIAP, Walter Jonas, une section de langue allemande du GIAP qui est extrêmement dynamique, et qui groupe des chercheurs de suisse, d'Autriche, d'Allemagne, notamment Monsieur Burckhardt ici présent, et l'architecte Schultze-Fielitz, très connu pour ses recherches pour les structures spatiales. Vous avez reçu parfois à l'entrée de cette salle un questionnaire sur vos vœux. Il n'est toujours pas trop tard pour que vous nous envoyez vos adresses, vos suggestions à notre siège, 99 rue de Vaugirard. Enfin, en final, je voudrais reprendre cette accusation d'utopistes, dont nous sommes souvent affublés. Eh bien, Georges Patrix va vous montrer que notre utopie est partiellement réalisée. Elle est réalisée sans nous d'ailleurs, mais ce qui n'a aucune importance : le principal c'est que les idées existent. Une ébauche de tout ce que nous avons parlé depuis deux ans existe déjà dans le réel, George Patrix va vous en montrer des images commentées et nous terminerons notre saison sur ces images.

Georges Patrix

En écoutant Lucius Burckhardt, je pensais à ces indiens qui au... une seconde la lumière, il ne faut pas éteindre... Oui, ah ben je peux garder ce plan oui. Je pensais aux indiens qui habitaient ce site de Montréal, et qui ont été chassés au XVII^e siècle par un Français qui s'appelait De Maisonneuve. Or, si cette population d'indiens avait déjà prévu l'extension de la ville, par exemple, il est très net que Monsieur De Maisonneuve quand il est arrivé avec les Français avait une tout autre conception de la ville. La preuve, c'est que cette ville de Montréal est devenue donc depuis le XVII^e siècle la deuxième ville française. En effet, il y a une chose qui est très étonnante, c'est que cette ville de Montréal a trois millions d'habitants maintenant, parlant français, elle est donc, après Paris, la plus grande ville du monde parlant notre langue. Cette ville a donc décidé de prendre une option sur l'avenir, c'est-à-dire de présenter une exposition internationale. Et cette exposition internationale n'a pas pour eux un caractère fugace, mais au contraire, on sent que la municipalité, tous les responsables de

Montréal ont choisi cet objectif de l'exposition internationale pour faire une véritable mutation de la ville. Ils se sont servis de cette date fatidique d'une inauguration internationale pour transformer de fond en comble leur ville. D'abord, des circulations. Ils ont d'abord créé un métro qui est merveilleux : j'ai pris ce métro, j'ai été visité toutes les stations. Bien entendu, notre métro de Paris apparaît vraiment comme un égout en comparaison de ce métro. D'autre part, ils ont fait plus. Dans ce magnifique fleuve, qui est le Saint-Laurent, ils ont construit deux îles car au début, au moment où ils ont décidé l'exposition, il n'y avait qu'un terrain, un petit terrain d'une île, et c'est en enlevant, en creusant le métro de Montréal, qu'ils ont peu à peu reconstitué des terrains. Et alors là, il y a vraiment un paradoxe extraordinaire : c'est que le Canada est un des pays les plus grands du monde, qu'ils ont des espaces formidables, eh bien malgré cela ils ont construit, ils ont fait des îles dans le Saint-Laurent ! Et ces îles, ils leur ont donné bien entendu des noms français. Et d'autre part, ces îles représentent pour l'avenir de Montréal certainement une descente du centre de la ville. C'est-à-dire que cette exposition de Montréal n'est pas seulement une exposition internationale mais si vous voulez c'est un début de transformation urbanistique, c'est une opération urbanistique de la ville. La ville était donc sur la rive Nord. Et on sent très bien que à l'aide de ces deux îles artificielles, et par les ponts qui ont été jetés, il va se produire une descente de la ville. Donc un terrain qui va bien entendu se couvrir ensuite d'installations urbaines. J'ai visité donc cette exposition sous la neige, et dans le froid. Et je crois que c'était très intéressant de voir les pavillons nus, les pavillons avant qu'on ne leur mette leur costume de dimanche, et de pouvoir sentir qu'elles étaient les différents points de vue, les différentes choses exprimées, les différents styles. Eh bien il est très net que c'est les deux mêmes tendances que les tendances qu'a défini Michel Ragon, que l'on trouve dans le GIAP : c'est-à-dire la tendance architecture sculpture, des formes organiques, n'est-ce pas, d'une part, et puis de l'autre côté, alors l'architecture de structure, l'architecture industrialisée, d'éléments en répétition et d'éléments mobiles. Alors nous allons commencer à avoir les vues et voilà le métro, ah non ? [Rires] Je m'excuse. Oui, non c'est très difficile à mettre les vues, parce que l'appareil... Voilà ! Oui, oh ça ne fait rien... Alors voilà le métro de Montréal. Le métro arrive directement d'ailleurs dans l'exposition, c'est-à-dire il traverse le fleuve Saint-Laurent ce qui prouve bien les intentions cachées urbanistiques de l'équipe de Montréal qui veut véritablement se servir de cette exposition comme tremplin. D'autre part la ville de Montréal est la capitale à l'heure actuelle de l'architecture souterraine, c'est-à-dire que dans cette ville où il fait très froid et où il y a énormément de neige, on a choisi le parti des sols artificiels. Et il est très net que, de l'hôtel, de l'appartement, vous pouvez aller à vos affaires, aller

dans d'autres bureaux, et vous pouvez très facilement aller au restaurant, aller au cinéma, sans sortir. Voilà l'intérieur donc du métro, où les formes ont été très étudiées. Voilà une banquette. Voilà tous les insignes ont été très très dessinés. Il n'y a pas cet abus de publicité comme dans le métro de Paris où l'on vous met des publicités même sur les marches n'est-ce pas ? Alors nous voilà à l'exposition. Alors ceci est le bâtiment d'accueil, c'est le bâtiment d'administration et vous apercevez de l'autre côté du Saint-Laurent le pavillon du Canada, qui fait penser d'ailleurs à la forme de Jonas, *l'Intrapolis*. Voilà l'intérieur du pavillon d'administration : vous voyez que l'intégration des arts, là a une existence, c'est-à-dire que les panneaux, le jeu des panneaux décoratifs en béton ont été pris en même temps que la construction, et vous voyez que l'intérieur du bâtiment est fait entièrement en béton brut de décoffrage. Alors voilà le Saint-Laurent qui est un fleuve magnifique, et de l'autre côté du Saint-Laurent vous apercevez les deux grandes structures, c'est la mappe-monde des États-Unis, et le bâtiment de la Russie. Et on a fait un pont spécial pour piétons entre le bâtiment des USA et le bâtiment de la Russie, et à un moment donné, les cosmonautes, cette nouvelle race, vont traverser le pont et se serrer la main au milieu du pont. Voilà le cinéma. Alors voilà Montréal vue de l'exposition, alors c'est très intéressant parce que on se rend compte que Montréal est construit, lui avec des éléments très rigides, très connus : les gratte-ciels, n'est-ce pas, tels qu'on les connaît, parce que la partie que vous voyez au premier plan est en fait, fait partie de l'exposition et c'est le bâtiment de l'habitat⁵². C'est de la construction préfabriquée lourde qui est amenée directement par des grues et qui est posé d'une façon assez amusante. Bien entendu, c'est intéressant de comparer cette solution avec Friedman. Il est très net que c'est une sorte de construction infirme vis-à-vis de la mobilité que pourrait-être cette construction si elle était dans des structures. Au fond n'est-ce pas, il y a là un éclatement bien entendu de l'immeuble collectif, ayant en effet un caractère beaucoup plus plastique, beaucoup plus agréable, mais c'est toujours la même lourdeur et certainement il ne faut pas se faire d'illusion sur ce procédé. Toutefois, il apporte bien entendu dans la composition des éléments remarquables. Alors bien entendu tout ça n'est pas fini, vous le voyez en ébauche n'est-ce pas. L'exposition n'ouvrira qu'au début mai. Alors voilà une photo qui vous montre l'appartement préfabriqué au sol, et qui est amené, et qui à l'aide de tenons, va se poser sur un plan d'*imbriquement*, des différents éléments qui donnent cette sensation de chaos. Alors voilà les deux grands qui ont essayé de faire de l'architecture sculpture. L'Angleterre, n'est-ce pas, qui est ce tuyau-là [*Rires*] et la France qui est ce grand

magasin. L'architecture-sculpture bien entendu, dont tous les deux se réclament, à mon avis, ne correspond pas très bien avec ce que nous pensons de l'architecture sculpture. Le bâtiment de la France offre des pare-soleils même au Nord, n'est-ce pas, ça vous prouve combien nous avons voulu mettre d'aluminium. Et d'autre part, quand on rentre à l'intérieur, c'est un grand magasin du style Samaritaine, du XIX^e siècle. Les structures, les éléments portants, par exemple il y a des planchers béton sur cinq étages, et les poteaux porteurs sont en métal, mais n'ont absolument aucune forme, aucune recherche et c'est vraiment regrettable. Alors je pense quand même que le pavillon français est beaucoup plus élégant que le pavillon britannique, et ça on a beaucoup de chance parce que dans l'esprit du Québec, il était important que la France ait quand même l'air plus élégante. Alors voilà le pavillon français, alors il y a tout un jeu mais en fait n'est-ce pas c'est un jeu décoratif, c'est-à-dire qu'on est toujours dans le décor. Il n'y a pas d'architecture. Alors voilà le Japon. Le Japon est très marqué par ses structures de bois, et ils ont monté ce pavillon avec des éléments préfabriqués en béton, qui s'emboîtent très facilement. Ils ont amené tout ça du Japon n'est-ce pas, et monté très rapidement ce pavillon. Je ne sais pas ce qu'il donnera lorsqu'il sera terminé. Alors voilà Cuba. Pavillon de Cuba. Voilà le pavillon de la couleur. C'est un pavillon malheureusement qui ne tourne pas, il est en béton. C'est très dommage qu'il ne puisse pas tourner. Et vous avez à côté le pavillon du Mexique. Alors le pavillon du Mexique est une forme de sculpture, là beaucoup plus intéressante, et malheureusement, la matière est non transparente, et il n'a pas, à l'intérieur on est absolument dans l'obscurité n'est-ce pas, ce n'est pas une solution de vie, c'est une solution aussi d'un objet décoratif. Alors bien entendu, dans la partie loisir, le *Pop'art* s'est donné libre court, et il y a des éléments de coloration très vifs, d'autant plus vifs que là il y avait la neige, et tous ces éléments de jeu réjouiront bien entendu les millions de visiteurs qu'attend Montréal. Alors maintenant nous arrivons dans la partie des structures. Nous avons vu donc dans un premier temps les bâtiments béton, nous allons voir maintenant les bâtiments structures. Alors ce bâtiment, ce n'est pas comme vous le croyez un bâtiment où on va enlever les échafaudages, non ! C'est un bâtiment qui est fini comme cela, qui est le bâtiment des Pays-Bas. Les Pays-Bas ont fait un bâtiment en structure tridimensionnelle, mais ils en ont mis partout. Et d'autre part ils ont pris la forme exactement d'un bâtiment classique. Et ça donne une impression assez lourde et je doute que les finitions puissent rattraper. Toutefois vous voyez que la route, tout ce porte-à-faux par exemple est très intéressant mais la forme, la silhouette, si vous voulez le symbole donné par le bâtiment n'a pas grand intérêt. Alors voilà donc un lac qui est gelé, là, car l'eau va jouer un rôle très important dans l'architecture et dans l'urbanisme de

.....
52 Il s'agit du projet «Habitat 67», réalisé par l'architecte Moshe Safdie.

tout l'ensemble de l'exposition. Alors vous voyez les formes, vous avez donc, vous reconnaissez déjà l'Angleterre avec ce saindoux n'est-ce pas, cet élément en saindoux, vous reconnaissez le bâtiment du Canada, avec cette pyramide sur la pointe, et au centre vous avez un bâtiment qui est très intéressant, qui est le bâtiment de Ottawa. C'est un bâtiment fait de structures recouvertes de polyester. Alors nous arrivons peu à peu vers le bâtiment canadien, vers le secteur canadien, et nous allons voir. Vous voyez que les circulations aussi n'est-ce pas, il faut vous dire que Lausanne, l'exposition de Lausanne a porté ses fruits à Montréal. Il est très net que pour la première fois à Lausanne nous avons eu la possibilité de vivre dans un décor, un environnement qui était un vocabulaire formel très riche, très diversifié, et qui montrait que l'architecture contemporaine, ce n'est pas ce qu'on nous propose du style Maine-Montparnasse, mais c'est au contraire quelque chose de très vivant. Eh bien il est très net que Lausanne a porté ses fruits, et s'est agrandie à Montréal, et que tous les moyens de circulation qui étaient si bien réglés à Lausanne se retrouvent à une échelle encore plus grande dans la périphérie de Montréal. Alors voilà le bâtiment, voilà le bâtiment de la pyramide à l'envers, et le voilà encore plus près. Alors voilà le bâtiment d'Ottawa. Voilà la maquette du pavillon américain. Le pavillon américain est à un immense dôme géodésique, construit par Buckminster Fuller, et qui est vraiment une merveille. Voilà le bâtiment russe, n'est-ce pas, qui a une architecture d'envol, qui correspond d'ailleurs un peu à la ligne qu'on a connue à l'exposition de 1937 à Paris, n'est-ce pas, mais bien entendu, dans une tout autre formulation mais tout de même la même volonté n'est-ce pas d'une ligne qui monte, tandis que chez les Américains, il y a toujours ce désir du sein, n'est-ce pas. Les gros seins que nous connaissons dans l'art populaire américain se retrouve là d'une façon extraordinaire. Il y a aussi dans le symbolisme du pavillon américain une sorte de volonté de dominer le monde, enfin c'est déjà presque une mappemonde que présente les États-Unis. Alors voilà le célèbre pont de bois, en bois lamellé, où vont se rencontrer les cosmonautes. Alors voilà l'échelle, quand même, voilà l'échelle de cette construction qui est vraiment magnifique. Sur le plan technique et sur le plan de la réalisation. La climatisation se fait par une ventilation naturelle des éléments de polyester qui sont derrière, et qui s'ouvrent et se ferment, et vous voyez que les monorails rentrent directement dans les pavillons, comme nous l'avons vu déjà à Lausanne. Alors voilà cette photo est amusante parce que le rapport entre la maison individuelle dont il a été question et puis des espaces enfin, une architecture spatiale, enfin voilà si vous voulez les rapports. Alors voilà les magnifiques structures. Et voilà, de l'intérieur. Voilà la glace sur les structures. Et voilà le rythme intérieur. Alors maintenant nous allons voir le pavillon auquel je me permets de décerner le premier prix d'architecture,

c'est le pavillon de l'Allemagne. Il est très net que les Allemands ont réussi là une tente de 3000m², qui est aussi belle à l'extérieur qu'à l'intérieur. Il y a là une forme, il y a là une manière de construire, qui est nouvelle, qui est agréable, et qui donne un caractère aussi bien à l'architecture extérieure qu'aux volumes intérieurs que je vais vous présenter tout à l'heure. Alors c'est une immense résille d'acier, et de cette résille d'acier et suspendue le polyester, est suspendue la toile. Vous voyez, il y a énormément de petits supports, de petits pendants, qui tiennent, qui aspirent la toile, et qui permettent de créer à l'intérieur une ambiance merveilleuse sur le plan de la lumière, de la coloration de la lumière. Remarquez bien l'ambiance extérieure, n'est-ce pas. Vous voyez qu'il fait très froid, et que tout est glacé. Et nous arrivons à l'intérieur, et tout de suite par la coloration même de la tente, la lumière devient très agréable. Alors voilà les vues intérieures du pavillon allemand. Alors de grandes fenêtres, de grandes ouvertures sont réservées à la lumière naturelle, qui joue avec la lumière qui passe à travers la toile translucide. Mais tout cela a une beauté formelle... alors en conclusion, je voudrais vous dire que ce pays, le Canada, qui attend le monde avec cette exposition, a aussi des qualités merveilleuses de cœur, et que tous les hommes que j'ai pu rencontrer là-bas au cours de cette petite expédition, que ce soient des ouvriers, ou que ce soient des responsables, m'ont tous demandé des nouvelles de la France.

[Applaudissements]

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

Partie C

Retranscriptions du « Manifeste de l'architecture insurrectionnelle »

NB : Les éléments non surlignés sont communs aux trois versions.

C.1 Version publiée en 1968

In « Plastiques et architecture », hors-série, *Plastiques bâtiment*, décembre 1969, Ed. G.M.Perrin, Villeurbanne, 176 p.

« La croissance rapide de nos agglomérations, la mutation de notre société, l'explosion démographique ont amené les pouvoirs publics à créer des plans d'urbanisme à l'échelle d'une cité, puis à l'échelle de l'aménagement du territoire. Quand on sait que la notion d'urbanisme ne s'est imposée que depuis quelques décades, on ne peut que s'en féliciter. Malheureusement, l'ensemble du système mis en place est extrêmement lourd. Le souci d'organiser, de planifier, d'harmoniser, de s'intégrer est en soi très louable. Dans la pratique, cela constitue souvent un frein intolérable aux forces dynamiques, aux élans, aux nécessités immédiates, aux recherches. Lorsque je contemple un grand ensemble, j'ai envie de donner à ses habitants les moyens de réaliser leurs rêves et leurs besoins du moment en mettant à leur disposition des "cellules para-

sites". Ils pourraient agrandir leur appartement à l'aide de cellules ventouses fixées sur les façades. Les enfants pourraient recréer l'univers poétique des greniers d'autrefois en implantant des cellules sur les terrasses des immeubles. Des chambres d'amis apparaîtraient sur les pelouses. On assisterait à l'explosion d'une architecture insurrectionnelle, l'architecture serait à l'image de la vie. Une architecture insurrectionnelle deviendra nécessaire si l'on ne cherche pas à appliquer les recherches des URBANISTES PROSPECTIFS. Nombreux sont les chercheurs qui préconisent des structures porteuses viabilisées appartenant à la communauté et permettant l'implantation libre de cellules individuelles mobiles. Seules des solutions de ce type permettront de concilier les impératifs d'aménagement du territoire et la liberté de l'individu. »

C.2 Version publiée en 1969

In *Moebius international, urbanisme, architecture, art*, numéro 6-7, an II, 1969, Genève

« La croissance rapide de nos agglomérations, la mutation de notre société, l'explosion démographique ont amené les pouvoirs publics à créer des plans d'urbanisme à l'échelle d'une cité, puis à l'échelle de l'aménagement du territoire. La machine administrative mise en place est devenue extrêmement lourde, constituant un frein intolérable aux forces dynamiques, aux élans, aux nécessités immédiates, à la vie. D'autre part, sur le plan architectural, un énorme malentendu s'est créé. Les visionnaires du début du siècle ont dénoncé les ornements décadents, les espaces inutiles, les mensonges structuraux. Le combat qui était nécessaire à l'époque a donné bonne conscience à ceux qui construisent les grands ensembles d'habitations d'aujourd'hui. Les précieux espaces inutiles ont disparu, les formes ont été rendues primaires sous prétexte de rationalisation. Il devient alors facile de faire les plans, il devient rassurant de métrer, d'évaluer et de contrôler avec précision... Il devient difficile d'y habiter. Comment prendre possession d'espaces aussi pauvres ? Contre les entraves administratives, contre la masse réactionnaire des professionnels du bâtiment, je propose la stratégie suivante : la création d'une architecture insurrectionnelle. Lorsque je contemple un grand ensemble, j'ai envie de donner à ses habitants les moyens de réaliser leurs rêves et leurs besoins du moment en mettant à leur disposition ou en leur donnant les moyens techniques pour réaliser clandestinement des "cellules parasites". Ils pourraient agrandir leur appartement à l'aide de cellules ventouses fixées sur les façades. Les enfants pourraient recréer l'univers poétique des greniers d'autrefois en implantant des cellules sur les

terrasses des immeubles (même chose dans les villes). Des chambres d'amis apparaîtraient sur les pelouses. On assisterait à l'explosion d'une architecture insurrectionnelle. Cette architecture serait à l'image de la vie. Parmi les matériaux les plus aptes à servir une architecture insurrectionnelle, on peut citer les matériaux de synthèse (stratifiés, résine, polyester armé de fibre de verre, mousse, etc.) La rapidité de montage d'éléments pré moulés, la projection de matière plastique sur le tas et les structures gonflables sont très favorables à la création d'une architecture spontanée qui a été oubliée depuis trop longtemps. Dans les zones protégées par les Commissions des sites, les formes insolites de l'architecture du plastique seraient recouvertes de filet de camouflage comme des batteries d'artillerie. Les formes se fondraient dans la nature. Parfois elles seraient agressives, parfois elles seraient "pompière". Dans ce dernier cas, le plastique pourrait imiter le marbre ou les cellules pourraient être couvertes de décors dorés. Bref, l'architecture insurrectionnelle serait sans complexes au service de la vie. Une architecture insurrectionnelle deviendra nécessaire si l'on ne cherche pas à appliquer les recherches des URBANISTES PROSPECTIFS. Nombreux sont les chercheurs qui préconisent des structures porteuses viabilisées appartenant à la communauté et permettant la prise de possession d'un espace autorisant l'implantation libre de cellules individuelles, évolutives et mobiles. Les grandes "barres" et les "tours" des ensembles d'habitation pourront servir de pylônes de support aux structures organiques de demain. Ce béton inerte n'aura pas été coulé en vain. »

C.3

Version publiée en 1976

In Artias, Lydia, *Chanéac, architecte*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Étienne ; reprise dans Amouroux, Dominique, Chanéac, Jean-Louis, *Architecture interdite*, Éditions du Linteau, 2005, 213 p.

« La croissance rapide de nos agglomérations, la mutation de notre société, l'explosion démographique ont amené les pouvoirs publics à créer des plans d'urbanisme à l'échelle d'une cité, puis à l'échelle de l'aménagement du territoire. La machine administrative mise en place est devenue extrêmement lourde, constituant un frein intolérable aux forces dynamiques, aux élans, aux nécessités immédiates, à la vie. D'autre part, sur le plan architectural, un énorme malentendu s'est créé. Les visionnaires du début du siècle ont dénoncé les ornements décadents, les espaces inutiles, les mensonges structuraux. Le combat qui était nécessaire à l'époque a donné bonne conscience à ceux qui construisent les grands ensembles d'habitations d'aujourd'hui. Les précieux espaces inutiles ont disparu, les formes ont été rendues primaires sous prétexte de rationalisation. Il devient alors facile de faire les plans, il devient rassurant de métrer, d'évaluer et de contrôler

avec précision... Il devient difficile d'y habiter. Comment prendre possession d'espaces aussi pauvres ? Contre les entraves administratives, contre la masse réactionnaire des professionnels du bâtiment, je propose la stratégie suivante : la création d'une architecture insurrectionnelle. Lorsque je contemple un grand ensemble, j'ai envie de donner à ses habitants les moyens de réaliser leurs rêves et leurs besoins du moment en mettant à leur disposition ou en leur donnant les moyens techniques pour réaliser clandestinement des "cellules parasites". Ils pourraient agrandir leur appartement à l'aide de cellules ventouses fixées sur les façades. Les enfants pourraient recréer l'univers poétique des greniers d'autrefois en implantant des cellules sur les terrasses des immeubles. Des chambres d'amis apparaîtraient sur les pelouses. On assisterait à l'explosion d'une architecture insurrectionnelle. »

Partie D

Programmes des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme (1969, 1970, 1971)

D.1

Première édition du 10 au 15 mars 1969 à Cannes

Date	Programme
10 mars	<p>Cérémonie d'ouverture au Palais des Festivals. Allocution de Jacques Bétourné, vice-président de l'Association « Construction et Humanisme ».</p> <p>Inauguration de l'exposition « Recherche industrielle » et des œuvres sélectionnées pour le Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1969. Cocktail inaugural offert par la Ville de Cannes.</p> <p>Face à face fondamental « Vouloir l'urbanisme : l'espace humain peut ne pas être subi »</p> <p><u>Intervenants</u> Pierre Mazzolini (animateur), ingénieur des Ponts et Chaussées, chargé de mission à la Préfecture de la Région Parisienne Georges Charbonnier, journaliste (ORTF - France Culture) Pierre Fournerey, chargé de mission DATAR Louis Kahn, architecte, professeur à l'université de Pennsylvanie Henri Lefebvre, professeur de sociologie à la faculté de Nanterre Horia Maicu, professeur à l'institut d'architecture de Bucarest François Mathey, conservateur en chef du musée des Arts Décoratifs Paul Mignot, président du Centre d'Etudes Architecturales (CEA) de Bruxelles Pierre Razafy, architecte-urbaniste, ancien ambassadeur de la République Malgache Bernard de la Rochefoucauld, président directeur général de SERETE Maurice-François Rouge, vice-président de la Société Française des Urbanistes Gabriel Scimemi, urbaniste, professeur à l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Rome Claude Soucy, directeur de recherches du Centre de Sociologie Urbaine Gérard Thurnauer, architecte, chargé de mission au ministère des Affaires culturelles Alain de Vulpian, directeur de la COFREMCA (Compagnie française d'études de marché et de conjonctures appliquées)</p>
11 mars	<p>Face à face technique « Demain : les plastiques ? »</p> <p><u>Intervenants</u> Ionel Schein (animateur), architecte urbaniste Jean Barillet, entreprise Ugine-Kuhlmann Rudolph Doernach, architecte Gianfranco Isalberti, entreprise Pirelli Yves Magnant, ingénieur conseil Zygmunt Stanisław Makowski, architecte ingénieur, professeur à l'Université de Surrey Paul Mignot, président du Centre d'Etudes Architecturales (CEA) de Bruxelles Arthur Quarmby, architecte M. Santacreu, entreprise Rhône-Poulenc Heikki Siren, architecte Roland Hanselman, architecte Jean Couvret, entreprise Shell</p> <p>Face à face fondamental « Urbanisme et Architecture : travail d'équipe »</p> <p><u>Intervenants</u> Max Stern (animateur), conseiller technique au ministère de l'Équipement Dominique Becker, responsable Villes Nouvelles, direction de l'Aménagement foncier et de l'Urbanisme Henri-Jean Calsat, architecte, membre du Comité International de l'Union Internationale des architectes Georges Charbonnier, journaliste (ORTF - France Culture) Gérard Grandval, architecte chargé de mission à la Division Création Architecturale du ministère des Affaires culturelles Marc Held, architecte et designer Henri Lefebvre, professeur de sociologie à la faculté de Nanterre Robert Le Ricolais, ingénieur, professeur à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie Horia Maicu, professeur à l'institut d'architecture de Bucarest Zygmunt Stanisław Makowski, architecte ingénieur, professeur à l'Université de Surrey Jean-Jacques Orzoni, architecte Pierre Piganiol, conseiller scientifique de la compagnie de Saint-Gobain Patrick Ranchon, CREDOC, chargé d'études auprès du ministère de l'Équipement (enquête nationale sur le logement) Georges Rosch, CREDOC Sœur Françoise Vandermeersch, directrice du journal « Échanges »</p> <p>Dîner-débat à la Fondation Maeght de Saint-Paul de Vence</p>

12 mars **Face à face technique**
« Le conditionnement des locaux confinés : Air- lumière-son-matière »

Intervenants

Guy Perrouin (animateur), architecte urbaniste, membre du G.E.C.U.S
 Maurice Dérivière, compagnie des lampes Mazda, directeur du centre d'éclairagisme
 M. Faure de Thierrens, Pont-à-Mousson, Tunzini
 Jacques Fillacier, coloriste, entreprise Harmonic
 Yona Friedman, architecte
 Robert Le Ricolais, ingénieur, professeur à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie
 Jacqueline Palmade, psycho-sociologue
 Michel Siffre, spéléologue
 Edouard Utudjian, architecte, membre du G.E.C.U.S
 M. Dusseris, spécialiste du conditionnement de l'air, membre du G.E.C.U.S
 Visite touristique de Saint-Paul de Vence et des Parfumeries Fragonard.

Face à face fondamental

« La recherche »

Intervenants

Pierre Piganiol (animateur), conseiller scientifique de la compagnie de Saint-Gobain
 Georges Charbonnier, journaliste (ORTF - France Culture)
 M. Kepes, directeur du centre de recherches Ethylène-plastique
 Robert Le Ricolais, ingénieur, professeur à l'Université de Pennsylvanie, Philadelphie
 Jean Maheu, secrétariat d'état pour la jeunesse et les sports
 Horia Maicu, professeur à l'institut d'architecture de Bucarest
 Zygmunt Stanisław Makowski, architecte ingénieur, professeur à l'Université de Surrey
 Paul Maymont, architecte urbaniste
 Paul Mignot, président du Centre d'Etudes Architecturales (CEA) de Bruxelles
 Louis Noviant, président de la société des architectes diplômés
 Jacqueline Palmade, psycho-sociologue
 Pierre Razafy, architecte-urbaniste, ancien ambassadeur de la République Malgache
 Georges Rottier, centre d'étude et de recherche sur l'aménagement urbain
 Cocktail offert par les établissements Mazda.

13 mars **Face à face technique**
« Industrialisation : Nécessité économique et respect du génie créateur »

Participants nommés

Jean Myon (animateur), président directeur général de SERI (Renault Engineering)
 Jean Barets, président de la chambre syndicale des bureaux d'études
 M. Cossadini, groupe Pechiney
 Paul-Henry David, inspecteur général de la construction
 Jean Desmadryl, chef du bureau technique - ministère de l'Équipement
 Jacques Kalisz, architecte délégué par le ministère des affaires culturelles
 Paul Mignot, président du Centre d'Etudes Architecturales (CEA) de Bruxelles
 Jean Prouvé, ingénieur conseil architecte, professeur au C.N.A.M
 Karl Schwanzer, architecte-urbaniste
 M. Weber, docteur, ingénieur, professeur à l'Université de Hanovre

Face à face fondamental

« Formation et information »

Participants nommés

Philippe Viannay (animateur), vice-président du centre de formation des journalistes
 Jacques Balland, inspecteur de l'académie de Toulouse
 Jean-Loup Dariel, journaliste (France-Soir)
 Anthony Krafft, directeur de la revue suisse Architecture-Formes-Fonctions
 Horia Maicu, professeur à l'institut d'architecture de Bucarest
 Etienne Mallet, journaliste (Le Monde)
 Claude Marti, président directeur général de Synodis
 Jacques Michel, journaliste (Le Monde)
 François Normand, architecte
 Maurice Novarina, architecte en chef des Bâtiments civils et des Palais Nationaux
 Louis Noviant, président de la société des architectes diplômés
 Joseph Ryckwert, architecte, professeur à la nouvelle Université de l'Essex
 Bruno Zevi, architecte-urbaniste, professeur à la faculté d'architecture de l'Université de Rome

14 mars **Face à face technique**
«Urbanisme – Architecture et Informatique»
Participants nommés
 Jacques Fauconnier (animateur)
 Pierre Bachoc*, université de Bordeaux
 Denys Brunel**, spécialiste en mathématiques appliquées
 Paul-Henry David, ministère de l'Équipement et du Logement
 Jean Doucier***, ingénieur, chargé de mission à la direction de l'Architecture
 Michel Frybourg, Service d'étude et de recherche de la circulation routière
 Jean Kuntzmann, Université de Grenoble
 Zygmunt Stanisław Makowski, architecte ingénieur, professeur à l'Université de Surrey
 G. Metayer, entreprise SOFRED
 Daniel Robeouain, ingénieur des Ponts et Chaussées
 Gérard Poux, université permanente d'architecture et d'urbanisme de Marseille
 Jacques Urvoy, professeur à l'institut national agronomique ENST-ICG, ingénieur conseil pour la compagnie COFROR

Face à face fondamental

«Vers la ville expérimentale»

Participants nommés

Georges Charbonnier (animateur) journaliste (ORTF - France Culture)
 Horia Maicu, professeur à l'institut d'architecture de Bucarest
 Jaap Bakema, architecte, professeur à l'Université Polytechnique de Delft
 Christian Cacaut, architecte-urbaniste
 Olivier Giscard D'Estaing, député des Alpes-Maritimes
 Paul Maymont, architecte urbaniste
 François-Régis Pelletrat de Borde, architecte
 Ricardo Porro, architecte-urbaniste
 Pierre Razafy, architecte-urbaniste, ancien ambassadeur de la République Malgache
 Karl Schwanzer, architecte-urbaniste
 Erling Viksjø, architecte
 M. Weber, docteur, ingénieur, professeur à l'Université d'Hanovre

Thé - Présentation de mode par la Maison Vachon de Saint-Tropez

Dîner-débat offert par DUNLOP-CEMETEX « Sol et couleur »

* Bachoc, Pierre, La consommation et l'équipement des ménages : l'exemple de l'agglomération bordelaise, Thèse de doctorat en sciences économiques, 1966 Université de Bordeaux, Ed. Bière Gauthier-Villars, 296 p.

** Brunel, Denys, Les mathématiques modernes, technique de décision, 1969, Dunod, Économie, 115p.

*** Doucier, Jean, Arts, architecture : évolutions, mutations ou révolutions, 1991, 95p., École Polytechnique

15 mars **Face à face technique**
«Urbanisme et Commerce»
Participants nommés
 Roger Bataille (animateur), directeur de la revue « Techniques Marchandes Modernes »
 William Appelbaum, professeur à l'Université d'Harvard
 Christian Cacaut, architecte urbaniste
 Jean Fonkenell, directeur à la Société Centrale pour l'équipement du Territoire
 Marcel Fournier, président directeur général de Carrefour
 Robert Jeanteur, directeur de la Société d'Économie et de Mathématiques Appliquées (S.E.M.A)
 Alfred Lombard, directeur général des Nouvelles Galeries
 Selim Rathle, architecte
 Jean-Louis Solal, président directeur général du centre commercial Elysées et Parly II
 René Uhrich, secrétaire général de la chambre de commerce de Strasbourg.

Face à face fondamental

«Transport des hommes, des idées et des choses»

Participants nommés

Abraham Moles (animateur), directeur de l'Institut de Psychologie Sociale de Strasbourg
 Maurice Barthalon, ingénieur, Compagnie Énergétique Linéaire
 Jean Bertin, ingénieur, fondateur de la Société Bertin (inventeur de l'aérotrain)
 Gabriel Bouladon, institut Batelle (Genève, Suisse)
 M. Chobeau, services des Affaires Économiques et Internationales (S.A.E.I), ministère de l'Équipement
 Jean-Loup Dariel, journaliste (France-Soir)
 Jean Doucier, ingénieur des Ponts et chaussées, ministère des Affaires Culturelles
 Philippe Eme, ingénieur, chargé de mission à la direction des études générales et du plan de l'aéroport de Paris
 M. Gallet, directeur technique au service études et prospection des transports de la ville de Lyon
 Michel Lincourt, directeur de la recherche de la société générale des systèmes urbaines de Montréal
 Yves Pelenc, société Merlin Gerin, chef du département de la recherche générale
 Jean Savel, ingénieur des ponts et Chaussées, directeur de l'Organisation Régionales d'études pour l'aménagement des vallées de l'Oise et de l'Aisne

Dîner de gala et remise du « Nombre d'or »

16 mars Expositions ouvertes au public
 Réunions informelles

D.2

Deuxième édition du 12 au 16 mars 1970 à Cannes

Date	Programme		
11 mars	<p>Ouverture du congrès «D'une semaine à l'autre» et bilan d'un an d'activité de Construction et Humanisme au Palais des Festivals.</p> <p>Réception des congressistes par la Ville de Cannes.</p> <p>Débat «Priorité à la compétence».</p> <p>Visite commentée par les auteurs de l'exposition du Grand Prix International d'Urbanisme et d'Architecture 1970 en présence des membres du jury.</p>		
Date	Thème	Intervenants	Projet présenté (le cas échéant)
12 mars	L'université et de la Ville	Michel Lincourt et Harry Parnass (Quebec)	Méto-éducation
		Paul Mignot	Université Francophone de Louvain à Ottignie (Brabant)
		Henri Lefebvre (débat général)	
13 mars	L'urbanisation des grandes villes	Franz Di Salvo (Italie)	Plan de rénovation de Naples
		Zygmunt Stanislaw Makowski, Jack Whittle, John Craig (Angleterre)	Thamesmead
		Lucien Kroll (Belgique)	Louiseville, Rénovation de l'avenue Louise (Bruxelles)
14 mars	Les villes nouvelles	Heikki Siren, Heikki von Hertzen (Finlande)	Tapiola
		Zygmunt Stanislaw Makowski, Jack Whittle, John Craig (Angleterre)	Milton Keynes
		Pierre Merlin (débat général)	
15 mars	L'habitat	Michel Lincourt, Harry Parnass, Lloyd Axworthy	La maison industrielle aux États-Unis et au Canada
		Zygmunt Stanislaw Makowski, Eric Lyons (Londres)	Habitat New Ash Green
		Henri Raymond (débat général)	
16 mars	Transports et communication	M. Gardiner	
		M. Bouladon	
		M.Kaplan	Aérotrains et cousins d'air
		M.Tranier	Voiture électronique
		P. Seifert	Système de transport bi-modal
		Maurice Barthalon (débat général)	URBA (aerotrains)
17 mars	Expositions ouvertes au public Réunions informelles		

D.3

Troisième édition prévue du 17 au 23 mai à Paris non-réalisée

Date	Programme
17 mai	Ouverture du congrès Conférence-débat inaugurale «L'architecture du temps disponible. Sociologie du loisir»
18 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat «Informatique et expérimentation. Les techniques de simulation. Prévision et contrôle de l'évolution»
19 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat «Techniques évolutives. Structures spatiales. Combinatoire»
20 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat «Répondre aux fonctions de la cité. L'énergie unique?»
21 mai	Présentation et discussion de 4 projets du Grand Prix 1971 Conférence-débat «Matériaux de synthèse et de récupération»
22 mai	Synthèse et débat sur les 16 projets présentés au Grand Prix 1971. Conférence-débat «Protection de l'homme et de la nature. Degrés des responsabilités civiles, économiques, politiques» Nuit du «Nombre d'Or» Proclamation des résultats du Grand Prix 1971 et de la sélection pour le Grand Prix 1972.

Partie E

Contestations lors de la première édition des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme (mars 1969)

E.1 « L'Argent de l'urbanisme » (Groupe Utopie)

Retranscription complète : Utopie, « L'argent de l'urbanisme. Adresse à la première semaine de rencontres internationales Construction et Humanisme » pp.8-15, in *Urbaniser la lutte de classe*, Utopie, Paris, Décembre 1969, 48 p.

ADRESSE A LA PREMIÈRE SEMAINE DE RENCONTRES INTERNATIONALES CONSTRUCTION ET HUMANISME. L'ARGENT DE L'URBANISME

« Urbaniser n'est pas dépenser de l'argent.

Urbaniser, c'est faire de l'argent ».

Le Corbusier

Après les dernières violences de la lutte des classes et la crise monétaire de novembre 1968, cette Rencontre prend un caractère particulièrement évident dans les aléas économiques, politiques et culturels d'un pays tel que la France.

1. D'ABORD LE TITRE GÉNÉRIQUE : CONSTRUCTION ET HUMANISME

Cette étiquette couvre deux contrées précises. Le choix du mot CONSTRUCTION ne se fit pas par hasard. D'autres termes plus vastes et plus majestueux existent, tels architecture, cadre de vie, urbanisme, aménagement, etc... Mais seul celui de construction désigne l'intervention directe de l'Entreprise privée ou publique; lui seul signifie que le capital industriel (DUNLOP CEMETEX SA, GEEP INDUSTRIES, MAZDA, UGINE-KULMANN...) et financier prend en main l'avenir en cet endroit peu prospecté jusqu'alors par lui. Dans le domaine de la construction la production capitaliste se défend, augmente son emprise et joue de la claire ambiguïté existant entre l'accroissement de son propre profit et la satisfaction d'une demande sociale qu'elle manipule par ailleurs à sa guise. De cette fausse alternative ne peut sortir qu'une différenciation sociale accentuée et déguisée en bienfait de l'expansion économique ou de l'industrialisation, ce qui revient au même. Ainsi le mode de production capitaliste et s'ensuivant la démocratie bourgeoise assurent leur continuation. Le choix du second terme, HUMANISME, qui n'est pas non plus le fruit du hasard, vient se loger là sous l'effet insidieux de la pression de l'idéologie dominante. La philosophie des chiens de garde, que l'on imagine sans doute être à mille lieues des préoccupations de la construction et de l'urbanisme, est la théorie de l'Humanisme. L'Humanisme bourgeois détermine les rapports d'oppression comme des rapports naturels, il explique que l'avenir des hommes de bonne volonté et dont l'honnêteté est assurée, réside dans l'application que l'on met au travail, aux soins que l'on emploie à

équilibrer une vie faite de précautions et de craintes de l'histoire, la clé de l'humanisme bourgeois est que chacun est bien à sa place et qu'il est insensé d'aspirer à autre chose, qu'il est déplacé de se plaindre car les choses sont ce qu'elles doivent être et les hommes ne peuvent pas en modifier la logique. Voici la vie chiche, une vie au jour le jour, une existence faite de sous et de rien d'autre, une existence irradiante de beauté flétrie, mais dure comme de l'or. Ce monde blafard puise dans un monde « magique, ensorcelé, inversé, où Monsieur le Capital et Madame la Terre, personnages sociaux et simultanément choses, dansent leur ronde spectrale. Il revient à l'économie politique l'honneur d'avoir dispersé ces vapeurs et ces mirages la transformation des éléments sociaux de la richesse en entités indépendantes et fixes, la personnification des choses et la chosification des rapports — cette religion de la vie quotidienne » (Marx). Cet humanisme — que nous nous sommes plus à décrire dans son aspect le plus quotidien, donc vécu réellement, et qui ne s'est jamais appliqué qu'à la vie quotidienne bourgeoise — est lézardé par de tels coups de boutoir qu'il menace ruine. Les commis du capital ne sont pas sans ignorer que si s'écroulent la culture et le savoir bourgeois, cesse la détermination sociale d'oppression car ils savent que la conscience des hommes est déterminée par leur existence sociale. Le danger, par eux encouru est mortel. C'est dans la ville que l'existence sociale des hommes se détermine selon l'ordre de la société industrielle avancée. Le rôle primordial de la ville se décrit et dessine celui de l'urbanisme. Les commis de Monsieur le Capital doivent prendre des mesures s'ils ne veulent pas voir leur classe acculée à l'abîme de l'histoire s'ils ne veulent pas perdre la domination qu'ils exercent sur toute la structure sociale, Mais déjà le combat est perdu. Les motivations qui soutiennent l'ordre bourgeois et sous le coup desquelles se trouve être le prolétariat faiblissent leur emprise. Le monolithisme capitaliste si chanté est dérisoire, et la critique montrera à l'évidence le véritable visage de la démocratie bourgeoise. Il paraîtra falot, bouffi tristement de profit; l'usure que la bourgeoisie fait de la vie et des hommes, apparaissant au plein jour, signera son arrêt de mort. Pris dans ce jeu et nanti de cette matière première l'humanisme de l'urbanisme libéral se donne comme mission le bonheur des hommes, leur bien-être. Pour ce faire il aménage ! Il organise ! Qu'est-ce qu'aménager la rareté, la pénurie, si ce n'est rendre la rareté encore plus rare et la pénurie encore plus nécessaire? Qu'on ne nous corne pas à l'oreille que l'abondance est sous nos pas ! Celui qui a fait de l'« urbanisme pratique, opérationnel » connaît l'étendue de la rareté et la profondeur de la pénurie... Dans la confusion entre la carte et le territoire se dresse une vision émasculée de la réalité sociale. La carte par son abstraction ouvre l'espoir de l'organisation, et fonde la métaphysique de l'Organisation qui, volontaire ou non, n'en reste pas moins l'espace de la conscience aliénée

se réifiant par l'organisation technocratique (chosification des rapports et personnalisation des choses). Voici philosophiquement annoncé le fondement de l'Urbanisme réificateur.

Les travailleurs des pays hautement industrialisés doivent détruire cette logique. L'internationale des classes opprimées est le seul chemin de l'émancipation, de la libération totale face à la réification. Le combat entre ceux qui possèdent et ceux qui n'ont rien à perdre que leur chaîne ne sera pas autre chose, dans toute sa violence, qu'une lutte entre les classes, dont le champ de déploiement sera la ville. L'histoire entière est une histoire de lutte de classes, de luttes entre les classes exploitées et exploiteuses, dirigées et dirigeantes, à quelque degré de développement social qu'elles fussent, d'ailleurs, les unes et les autres, parvenues. Pendant que les spécialistes de l'urbanisme congressent, le prolétariat s'organise pour la lutte. Voici une première explication de l'heureuse alliance de deux mots portés par la brise de l'idéologie sous l'égide du grand capital et du pouvoir gaulliste. Et, par là même, la première explication du rôle de l'urbanisme.

2. URBANISER LA LUTTE DE CLASSE

Nul besoin de splendides discours
pour comprendre que la ville est le lieu
par excellence du soulèvement des forces
populaires, tout comme elle est le plus
avantageux endroit du déploiement du produit
de l'industrie capitaliste : la marchandise.
Dans cette perspective la bourgeoisie mondiale
fonde présentement une théorie d'appropriation
de la ville afin de se développer rationnellement
et de juguler la lutte prolétarienne. S'il existe
un internationalisme bourgeois il existe aussi
un internationalisme prolétarien, l'identité de
vue de la bourgeoisie correspond à l'identité
des luttes de la classe ouvrière. Que laissent
entendre les présupposés de la présentation
de CONSTRUCTION ET HUMANISME.

En voici le texte intégral :

URBANISME ET PARTICIPATION

«Comment faire pour que l'homme de demain puisse entrer dans le jeu des forces techniques, économiques et culturelles qui déterminent son existence. La solution ne peut être trouvée que par l'établissement d'une communication. Cette communication s'établit à deux niveaux d'abord celle qui doit relier tous les hommes de métier qui participent à la construction. Des cloisonnements, des formations différentes, des objectifs distincts, des langages disparates dressent aujourd'hui des barrières et empêchent la concertation. Il faut définir les canaux qui véhiculeront à la fois l'information réciproque, la connaissance des impératifs successifs et la définition d'un programme cohérent. Chacun doit être mis en face des autres,

repenser sa propre condition professionnelle et sa participation au jeu harmonieux des compétences pour un langage commun. Ainsi du concepteur au réalisateur, toute la chaîne des interventions s'établira dans l'ordre nécessaire et non plus dans l'antagonisme des fonctions. Mais au-delà de cette rencontre, de cette mise en ordre de l'urbanisme, un autre dialogue doit s'installer pour que cet urbanisme, ne soit plus subi par le public comme une fonction qui lui reste étrangère, mais concerté avec lui pour qu'il y adhère et qu'il le modifie selon ses exigences. Une formation de base **U** étant acquise, il faut établir une information permanente sur l'évolution des techniques, sur les options possibles dans les programmes, sur la destination et le schéma de toutes opérations. Cette information doit être élaborée par les professionnels et transmise au public dans un langage que définiront les spécialistes de la communication sociale. Enfin, si la concertation doit être autre chose qu'une information pure et simple, il reste à inventer les formes et les modalités des interventions du public en ces domaines. Quelle possibilité aura-t-il de modifier des objectifs ou des contraintes il y a là un problème politique que chaque pays résoudra selon ses structures propres, en définissant les niveaux de cette participation».

Qui, homme de bonne volonté, ne contribuerait pas à une idée aussi probe? Comment tous les techniciens, artistes et scientifiques ne pourraient-ils pas s'assembler sous ce nouveau drapeau du devenir humain? Dans ce texte la classe au pouvoir en dit plus qu'escompté. Au cœur de ce texte l'implosion idéologique rompt le sac de l'idéologie. La philosophie de la Participation effectue les réductions indispensables à son instauration. La plus flagrante est celle de public. Le langage n'est pas innocent de politique, il véhicule l'idéologie; en agissant, en se réalisant celle-ci trahit son contenu de classe. Ainsi l'utilisation du terme de public révèle les intentions morales de l'ordre existant. Ceux que l'on veut concerner et concerter sont ceux qui sont déjà, spectateurs, public du spectacle de la vie; le public est la marchandise du spectacle de la ville. Le spectacle est d'ordre culturel. Mais l'urbanisme qui s'y déploie ne trouve pas là sa complétude, car il est tout entier guidé dans ces réalisations par l'économie politique, il soumet ses fondements à cette maîtresse incontestable qui gère le capital que contrôle l'Etat. La philosophie de la participation va plus loin. Elle tente d'instaurer une problématique homogène de la ville qui refléterait la cohérence sociale mise en œuvre dans le dialogue et la concertation avec le «public», et elle tente de démontrer l'inanité de la lutte des classes. L'urbanisme en traiterait. Il n'y aurait plus d'exploités et d'exploiteurs, de dirigeants et de dirigés. Tous œuvre- raient ensemble. Un problème resterait : celui de la communication ! Ne formulant aucune critique de la division intellectuelle et manuelle du travail qui n'est

qu'une facette de la division sociale du travail, l'urbanisme ne peut qu'accentuer l'incohérence de l'espace social et « l'antagonisme des fonctions, expressions de la logique même de la société capitaliste. Le pouvoir pose le problème en terme de communication et de difficulté de langage, c'est évident car c'est par cette passe que s'exprime la *vox ideologica*. Il prend ses précautions en signalant la nécessité des spécialistes de la communication ; certains critiques du capitalisme n'ont pas été sans noter que le rôle des spécialistes de la communication, bien loin d'être de simple traduction, est un rôle de censeur, de filtre idéologique, car la transcription doit proposer des modèles minima formateurs du corpus de langage admis par un large « public », la fondation de ces modèles ne peut rien être d'autre que les normes morales de la culture bourgeoise ; s'il en est autrement le discours produit — ne se référant pas aux références connues — est un langage abstraite, sans réalité. Tout comme la bourgeoisie trouve abstraite l'idée que le prolétariat se fait de la vie sans exploitation de classe et donc abstraite la lutte pour sa réalisation ; tout comme serait complètement abstrait un discours ne se fondant pas sur les catégories de la vie aliénée. Les institutions de l'État en annonçant l'intention de faire participer le « public » à l'œuvre d'urbanisme grugent la classe des travailleurs. Car du même coup elles s'ingénient à lui faire comprendre que la propriété et le capital immobilier sont des entraves superficielles et non un fondement du système. Finalement elle veut effacer les oppositions de classes qui se manifestent avec une évidence indéniable dans et par la ville. Le projet global reste : annihiler la conscience de la classe prolétarienne, car elle entrave le progrès social bourgeois. Masquer la lutte de classes c'est contribuer à la croissance de la plus-value et du profit. La falsification de la participation réside en ce qu'elle offre toutes les apparences — mais seulement les apparences — d'une influence effective sur la décision économique et politique. En ce qui concerne les modalités d'intervention rien ne s'oppose à ce que l'on offre au « public » toutes les garanties de la démocratie formelle, subtilement, en axant la participation sur les problèmes de la ville, le pouvoir remplace la classe prolétarienne par une notion purement abstraite, c'est-à-dire non reliée au procès de production, celle d'habitant, notion qui s'efforce de se substituer à la frustration que subissent les travailleurs sur le plan de leur vie économique et politique. Par ce biais la classe prolétarienne, qui disparaît en tant que classe, intériorise le projet de la classe dominante et le perpétue.

« Vouloir l'urbanisme » ! Gageure. L'urbanisme de qui ? L'urbanisme pourquoi ? L'urbanisme en société de classe ne dépassera jamais la détermination de classe. L'urbanisme ne peut être que celui du pouvoir de classe, alors traduisons l'appel de la technocratie : vouloir l'urbanisme de la classe dominante, celui du capital. Non à l'urbanisme de la Sainte Trinité (Capital, Terre, Travail) !

Les exploités de la ville, qui ne le sont pas que là, n'ont qu'une issue la lutte violente qui est la seule expression réelle de la lutte de classe. Le pouvoir est conscient du danger que représente le non-contrôle d'une masse de population encore imprégnée de liberté et de franchises, d'une masse populaire mise dans des conditions favorables à la communication et à l'échange, une telle masse est virtuellement révolutionnaire dans la mesure où ses conditions d'existence ne lui permettent que la survie. La bourgeoisie contourne ce danger en employant, en urbanisme, la technique et la technocratie. Le miroir de l'idéologie de la technique éblouit toujours, Le rationalisme technique camoufle la problématique sociale. L'hydromel ne fera pas oublier, par ses vapeurs, la situation de survie, d'exploité, des travailleurs, La technique et la technologie en société de classe sont détournés et mis au service du profit et de l'accumulation du capital. La technique salvatrice est une mystification. En dernier la question qui se veut fondamentale est ainsi posée : « Quelle possibilité aura-t-il (le public) de modifier des objectifs et des contraintes ? » Là l'option est claire. Voici la réponse : « Il y a là un problème politique que chaque pays résoudra selon ses structures propres, en définissant les niveaux de cette participation ». Voilà qui est franc. L'idée défendue n'est pas celle de la transformation des rapports sociaux de façon que la démocratie s'exerce réellement entre les hommes mais bien celle d'une modernisation de l'actuelle société pour sa relance. Ce qui présuppose que toutes les structures existantes sont de facto admises comme valables. Si jusqu'alors la ville et l'urbanisme ne furent pas pris au sérieux c'est que le capital n'avait pas atteint le stade de développement actuel d'une part et de l'autre n'avait plus à se confronter à la violence de la classe prolétarienne. La Sainte Trinité irradiait et chaque aliéné de son soleil se baignait. La tranquillité de l'ennui est une vacance quotidienne. Dans cette optique cette Première Semaine de Rencontres Internationales est située de fait sur le plan des luttes de classes et par sa participation à l'entreprise capitaliste s'érige contre la classe prolétarienne.

3. LA VILLE LIEU DE DÉPLOIEMENT DE LA MARCHANDISE

Un des moyens utilisés par la classe dominante pour neutraliser les velléités contestatrices des travailleurs est l'expansion du système de la marchandise. Il manque une terre où prendrait cette fleur divine qu'est la marchandise. La ville est cette terre promise. Considérer le déploiement de la marchandise dans la ville permet de la situer dans le cercle production/consommation. La société urbaine et capitaliste est lisible en cet endroit. Le but de la production est l'institution d'un mode de consommation favorable à l'accumulation du capital. L'urbanisme agit dans ce cadre restreint. La marchandise est une chose complexe « pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties

théologiques». Elle renferme un secret et secrète un fétichisme. Se développe démesurément dans et par la ville le fétichisme de la marchandise. La ville capitaliste étale le caractère mystique de la marchandise dans le spectacle ascétique de l'achat. En ville le spectacle marchand bat son plein. La Marchandise : rapports sociaux, rencontres ou produit, se transcende sans se dépasser. Elle acquiert un développement d'aspect autonome, elle enrobe tout. Elle justifie les magnificences monumentales qu'elle secrète par l'augmentation du profit qu'elle procure aux entrepreneurs. La fête de La marchandise fait vendre la marchandise. Cette Rencontre Internationale n'est rien d'autre que le spectacle mondial, que l'exposition, de la Marchandise urbanisme. Son inutilité flagrante n'a pas d'autre utilité que de renforcer l'idéologie urbaine. Cette Rencontre se termine d'ailleurs par l'apothéose du seul urbanisme qui dise franchement son nom : l'urbanisme du commerce. Ce débat dirigé par le vice-président de l'Association Internationale URBANISME ET COMMERCE, par ailleurs Administrateur délégué de la Société Delhaize Frères et Cie « Le Lion » et Président de l'Association Belge des entreprises d'alimentation à succursales, est, volontairement ou involontairement, peu importe, l'introduction du 2^e Congrès International de URBANISME ET COMMERCE dont le thème est *Le centre des villes a-t-il un avenir ?* Il se tiendra en Suède au mois de mai. Si la bourgeoisie mondiale laisse cet urbanisme particulier montrer son cul c'est pour faire croire qu'il existe un Urbanisme moins mercantile, plus humain, trop humain, qui sublime les particularités corporatistes des urbanismes spécialisés. Un urbanisme qui appartient à l'Etat garant de l'Ordre, de la Moralité, de l'Urbanité. Et les urbanistes se croient autant de Vidocq au service de la science étatique.

4. L'URBANISME DE L'ARGENT

Ce rassemblement est significatif, nous l'avons dit et l'avons maintenant montré. La bourgeoisie et le capitalisme se réveillent. L'affrontement révolutionnaire les oblige à inventer ou à développer des moyens de lutte de plus en plus fins. L'urbanisme est un de ces moyens. Notre but ici n'est pas d'améliorer une science qui ordonnance les détails du vieux monde. Il n'est pas non plus de fonder une critique de l'urbanisme qui produirait un urbanisme critique. L'urbanisme critique n'est que le revers de l'urbanisme de classe. L'urbanisme critique est la scientification de l'idéologie. Nous marquons, pour le détruire, le système qui se construit autour de la problématique urbaine pour l'absorber, la faire disparaître, pour la mystifier. Au stade actuel de développement du capitalisme l'urbanisme n'est plus un urbanisme culpabilisé, partiel comme nous le montrâmes dans *La logique de l'«urbanisme»*, mais un urbanisme fondé directement sur l'intérêt du capital. Un urbanisme qui trouve ses raisons d'être tant dans le mode de production que dans le modo de consom-

mation, dans l'infrastructure que dans les réseaux de l'aliénation. C'est-à-dire un urbanisme qui réalise la normalisation de la vie en la fragmentant en activités (travail/loisir/quotidieneté/sexualité...) dont l'accomplissement — la cohérence — s'effectuerait dans la nouvelle vision de la ville et de la vie urbaine réformée. La logique urbanistique montre la convergence de l'urbanisme institutionnel et professionnel et de l'urbanisme « spontané du libre-échange » celui suivant précisément les lois de la circulation de la marchandise qui dans les structures de la production capitaliste tend à intégrer la pratique urbaine et à s'incorporer à elle. En intégrant la pratique urbaine l'urbanisme du libre-échange veut la normaliser à ses modèles, c'est-à-dire transforme la pratique urbaine en marchandise qui, en tant que telle, prendrait sa place dans le monde fétichiste de la marchandise. Dans ce cadre l'Urbanisme est le processus, scientifique et pratique, de marchandisation de la ville. Fabrication d'une logique urbaine convergente avec la logique de la classe dominante, cette logique inclut formellement l'urbanisme en le dépassant. L'urbanisme ne sera jamais que partiel et le jouet de Monsieur le Capital. Cette logique n'est rien d'autre que la quintessence d'un ensemble de représentations formulées explicitement ou implicitement par la classe au pouvoir. Elle veut inculquer à la base que l'ordre bourgeois est l'aboutissement le plus parfait de l'histoire. Cette logique et cette idéologie urbaine sans s'imposer violemment, sans dominer dictatorialement n'en exercent pas moins un pouvoir réel, d'autant plus réel qu'il est insidieux, souterrain. Cette nouvelle forme de domination est à détruire. Avec la production la ville urbanisée clôturerait l'ambition de la bourgeoisie qui à l'image du passé où toutes les grandes civilisations installèrent leur apogée dans la ville y installerait la sienne. Elle y voit, aussi, une bonne occasion d'augmenter son profit, d'une pierre deux coups...

Cannes, le 10 mars 1969

Le groupe Utopie a estimé que ce texte le représentait suffisamment et que par conséquent il ne se présenterait pas pendant la Semaine. Tout courrier peut lui être envoyé à : UTOPIE, B.P. 69, 92- Antony

E.2

Extraits du tract de Simon Kozcel

Retranscription partielle du tract issue de :
Lincourt, Michel, « Première semaine de rencontres
internationales construction et humanisme »,
Architecture-concept, Montréal, juin 1969, pp.16-21, p.21.

« En l'an 2000, une alternative : 1. Je ne suis pas au
pouvoir. Rien de changé, la pagaille habituelle. 2. Je
suis au pouvoir. Là, ça barde, comme suit. Je m'attribue,
entre autres, le titre de commissaire de la cité. Et
je bouleverse, ou plutôt, j'améliore la ville de Paris.
BORIS VIAN, Paris, le 15 décembre 1999.

Nous rendons hommage à tous les hommes de génie,
de talent et de bonne volonté qui ont toujours placé
au centre de leurs préoccupations : le bonheur de l'être
humain. Notre équipe ne prétend pas ajouter encore
une solution "utopique" à la panoplie du déjà-pensé
et du déjà-fait. Nous pensons que, TOUS, nous devons
chercher à arrêter la course marchande aux idées.
"Après l'invention "privée" fruit du tâtonnement soli-
taire, l'invention collective, résultant de la Recherche
totalisée". (Teilhard de Chardin)

Pour cela, nous réclamons la création d'un orga-
nisme de coordination de recherches au service de la
"méta-recherche". Nous sommes TOUS responsables
de notre "écosystème" et de l'HÉRITAGE que nous
laissons aux générations de l'après-nous". La fragilité
de la biosphère, le tragique de son état actuel dicte la
nécessité immédiate, le besoin criant de la création
d'une Praxéologie militante au service de l'organisation
cohérente de l'entité espace-temps.

Simultanément, il faut accélérer la marche de la prise
de conscience collective d'un tel besoin, il faut sti-
muler le développement de la noosphère. Après avoir
subi l'oppression aliénante de l'environnement, il faut
déclencher la révolution globale dans l'organisation de
l'environnement, condition de notre survie; retrouver la
foi des bâtisseurs de cathédrales! Nous avons à notre
disposition, pour peu que nous le voulions, des moyens
prodigieux de conditionnement de conscience.

Il faut arracher à la MACHINE BUREAUCRATIQUE
endormie dans le confort du pouvoir, la part du pou-
voir qui nous appartient pour acquérir l'autonomie de
la recherche. Il faut créer un pouvoir parallèle de gens
intelligents, pour donner la chance aux Messieurs du
Pouvoir "Public" de retrouver la sagesse.»

IL FAUT RÉÉCRIRE LA DECLARATION DES DROITS DE
L'HOMME!»

Partie F

Archives audio-visuelles

F.1 Télévision

Table des archives télévisuelles analysées. Les émissions en gras sont retranscrites ci-après.

Titre	Date de 1 ^{re} diffusion	Description de l'extrait	Canal de diffusion	Durée	Références	Fonds
L'architecture moderne. Émission « Tribune JT »	11.05.1964	Discussion animée par le journaliste Jacques Legris entre Michel Ragon, Stéphane Durand Souffland et Jean-Claude Narcy.	1 ^{re} chaîne ORTF (TV)	00:29:00	CPF86608917	INA
La maison futuriste. Emission Carrefour	17.04.1965	Présentation par Pascal Hausermann, Claude Costy, et Bruno Camoletti du prototype de Cellule Novéry à Minzier.	TSR	0:02:00		Archives Radio Télévision Suisse
Les architectes prévisionnaires « Journal actualités Gaumont »	1965	Évocation rapide des projets de Yona Friedman, Paul Maymont, Pascal Hausermann, Nicolas Schöffner et Jacques Polieri. Intéressant pour les « montages » qu'il présente.	Journal Gaumont	00:03:26	651GJ 00008 / 217390	Archives Gaumont Pathé
Où vivrons-nous demain ? Émission « Tribune JT »	24.10.1966	Discussion animée par le journaliste Jacques Legris entre Michel Ragon, Pierre Mazars et Marcel Lods	1 ^{re} chaîne ORTF (TV)	00:21:00	CPF92013731	INA
Emission « Profils »	03.03.1969	Pascal Hausermann et Claude Costy présentent leurs recherches sur l'architecture industrialisée en plastique et les maisons en coques de béton.	TSR	00:42:00		Archives Radio Télévision Suisse
Des villes pour la fin du siècle. Émission « Panorama »	20.03.1969	Documentaire de Jean-Vincent Fournis et Christian Bernadac en partie sur les Rencontres Internationales d'architecture et d'urbanisme de Cannes. Participants : Roger Ville et Chanéac.	ORTF (TV)	00:12:40	CAF86015108	INA
La ville utopique. Émission « Euréka »	23.09.1969	Interviews de Yona Friedman, Oswald Matthias Ungers, Archigram, Paolo Soleri, Paul Virilio.	1 ^{re} chaîne ORTF (TV)	00:22:42	CPF06020302	INA
Oratorio. Claude Nicolas Ledoux ou la ville idéale	21.11.1969	Interviews d'Henri Lefebvre, Fernand Pouillon, Claude Parent, Abraham Moles, et Chanéac qui présente sa Ville Cratère, documentaire de Raoul Sangla.	2 ^e chaîne ORTF (TV)	01:16:00	CPF88004777	INA
Serons-nous heureux dans les cités de demain ? Émission « Les dossiers de l'écran »	20.10.1971	Débat entre Eugène Claudius Petit, Robert Lion et Michel Deneuil (hauts-fonctionnaires) Alain Gillot (Union Nationale des Syndicats d'Architectes), Georges Candilis, Michel Croize (Promoteur), Claude Massu, Pierre Merlin, et Michel Ragon	2 ^e chaîne ORTF (TV)	01:35:00	CPF86606335	INA
Emission « Italiques »	01.12.1972	En troisième partie d'émission, discussion entre Michel Ragon, Paul Maymont et Bernard Dubor (étudiant)	2 ^e chaîne ORTF (TV)	00:59:34	CPF86657897	INA
Une capsule dans la ville Émission « Un jour, une heure »	19.04.1974	Présentation de la permanence médicale de Cornavin, à Genève, conçue par Pascal Hausermann et Claude Costy.	TSR	00:02:43		Archives Radio Télévision Suisse
En personne : Pascal Häusermann	28.10.1974	Documentaire sur Pascal Häusermann, visite de différents projets architecturaux dont celui du centre-ville de Douvaine (74) alors en cours de réalisation.	TSR	01:05:00		Archives Radio Télévision Suisse
Peut-on sauver les grandes villes ? Émission « De vive voix »	18.11.1975	Débat entre Paul Granet, Claude Parent, Michel Ragon, et Raymond Ledrut.	TF1 (TV)	00 :59 :45	CPA75056494	INA
L'Estiborne ou la maison bulle de la famille Unal	26.04.1981	Documentaire sur la construction de la maison Unal, avec Joel et Claude Unal, Claude Costy.	France 3 Région (TV)	00 :13 :40	LXC05033473	INA

1966 « Où vivrons-nous demain ? » Émission Tribune JT 24.10.1966

Diffusion d'un court film sur les grands ensembles. Ouverture sur la couverture de l'ouvrage Où vivrons-nous demain ?, de Michel Ragon, paru en 1963.

Jacques Legris

« Où vivrons-nous demain ? Eh bien, à cette question, le GIAP ou groupement international d'architecture prospective tente d'apporter une réponse, ou tout au moins des réponses sous la forme d'une exposition qui a lieu actuellement à la Galerie Arnaud, boulevard Saint Germain, à Paris. De cette exposition, nous avons ramené quelques images qui vont vous être commentées par le Président fondateur du GIAP lui-même, Michel Ragon.

Michel Ragon

« En vitrine de l'exposition, il y a un mobile de Nicolas Schöffer, qui nous met déjà au cœur du problème, c'est-à-dire de la mobilité et du dynamisme, deux choses très nouvelles dans les notions d'architecture. Il a des grandes maquettes dans cette exposition, comme celle de Jean-Claude Bernard que nous voyons ici, c'est cette maquette de *Ville totale*. Qu'est-ce qu'une *Ville totale* ? Et bien ce n'est pas seulement un immeuble, ce n'est pas seulement plusieurs immeubles ajoutés les uns aux autres, mais une espère d'unité organique faite de plusieurs immeubles de niveaux différents, de circulation différenciées, des sols artificiels, de garages, de circulations souterraines ou aériennes. C'est-à-dire, donc, tout une vérité organique un peu semblable d'ailleurs à celle des vieux villages provençaux, mais bien sûr à une tout autre échelle, à une très grande échelle, à une échelle qui soit à la dimension des cités de notre temps. Sols artificiels, mais aussi structures spatiales, dans lesquelles ou sur lesquelles sont accrochées soit des quartiers comme dans cette tour de Nicolas Schöffer, ou bien ici dans cette immeuble en forme de X de Biro et Fernier, deux architectes français. Nous voyons que la circulation est à l'intérieur de l'X et sur les deux branches se trouve l'habitat en terrasse, qui permet un maximum d'ensoleillement. Terrasse également au-dessus de la partie centrale, réservée aux deux circulations : une circulation des poids lourds, et l'autre les circulations des voitures plus légères, car il est absurde bien sûr de faire circuler sur un même plan poids lourds et voitures légères comme c'est le cas actuellement. Ici, c'est un projet de vacances de Paul Maymont, donc plus aérien, plus fantaisiste aussi car les cités de vacances, espérons-le, ne ressembleront pas à celles de l'habitat. Celles de l'habitat c'est ceci, que nous présente Maymont. Des sortes de Tour Eiffel habitables de deux ou trois

cents mètres de haut, avec les câbles qui supportent là encore des sols artificiels. Nous avons vu des projets technologiques, nous allons voir maintenant des projets plus morphologiques, presque biologiques nous pourrions dire. Ce sont des projets, une architecture plus proche de la sculpture contemporaine. C'est par exemple un sculpteur qui a fait ce projet d'une cité, d'un centre paroissial pour Reims, Pierre Székely. Ici, une maison en matière plastique en forme d'œuf, d'un jeune architecte suisse Pascal Häusermann. C'est une maquette grandeur nature qui a été d'ailleurs réalisée à plusieurs exemplaires. À Aix-les-Bains se trouve un autre architecte, Chanéac, qui également étudie les cellules en matière plastique, dont voici l'intérieur de l'une d'elle. Un intérieur assez baroque et qui suggère bien sûr la forme ronde, la forme ovoïde de la structure. Là, c'est le projet d'un peintre, James Guittet, qui a étudié le projet de ce qu'il appelle *Maison biologique*, c'est-à-dire inspirée du noyau de la cellule initiale, de la cellule mère. Nous voyons là la salle de bain, avec la baignoire, une baignoire très baroque comme la plupart des éléments de cette habitation, où les éléments s'ouvrent comme des pétales. Là, la salle de séjour avec des meubles à disposition variable, on peut en faire ce que l'on veut. Là, le coin bibliothèque et bureau, et ici le toit terrasse. Cette maison d'ailleurs est climatisée dans l'espace de l'auteur, c'est-à-dire qu'elle est en quelque sorte sous cloche, ce qui permet un jeu de forme à l'intérieur évidemment beaucoup plus grand que si on est obligé d'avoir un toit, etc.

Jacques Legris

Et là, nous avons une sorte de cité entonnoir ?

Michel Ragon

C'est cela, c'est l'*Intra-haus*. C'est le projet d'un peintre et architecte de Zurich, Walter Jonas. Nous voyons là le fond de la cité avec son petit jardin, et ici en terrasse les logis qui sont tous à l'intérieur du cône et non pas à l'extérieur. Ce qui permet d'isoler les habitants du monde extérieur, en quelque sorte, d'où le nom d'immeuble *intra, intra-haus*. En bas de l'entonnoir, c'est-à-dire dans la partie qui ne serait pas ensoleillée, ce sont les garages ce qui permet d'avoir pratiquement le garage à la porte de son logis, puisqu'il suffit de descendre de son habitation par un ascenseur à son garage.

Jacques Legris

Là nous avons toujours des plans de cette cité entonnoir ?

Michel Ragon

Alors nous voyons un plan général avec son jardin au centre. Comme vous le voyez, on parle d'entonnoir ce qui est un terme abstrait, mais en fait on pourrait parler des *pueblos mexicains*, ou d'une *Ville cratère*.

Jacques Legris

Je crois que ce qui fait l'intérêt et l'originalité de votre groupement, Michel Ragon, c'est qu'il groupe des ingénieurs, des biologistes, des sociologues...

Michel Ragon

Des peintres, des sociologues...

Jacques Legris

Des peintres, des sculpteurs, des critiques...

Michel Ragon : Bien sûr. C'est un groupe pluridisciplinaire, j'y tiens beaucoup. Car c'est justement en confrontant les disciplines les plus diverses que l'on peut réussir à faire avancer quoi que ce soit, et en particulier l'architecture et l'urbanisme. L'architecture ne doit plus être, je m'excuse mais Marcel Lods sera certainement d'accord, ne doit plus être réservée aux seuls architectes.

Jacques Legris

Et bien c'est ce que nous allons voir en compagnie de Pierre Mazars, critique, Figaro Littéraire, et Marcel Lods, architecte et président du syndicat des architectes de la Seine. Tout d'abord Monsieur Lods pourquoi le problème se pose-t-il de façon aussi aigüe ?

Marcel Lods

Et bien le problème se pose d'une façon aigüe parce qu'il y a maintenant cinquante ans qu'on le néglige. Nous sommes la seule époque, qui ayant disposé de moyens plus grands que ceux de toutes les époques précédentes, ayant à résoudre des problèmes plus ardues que ceux de toutes les époques précédentes, se soit attaquée à tous ces problèmes-là. Elle les a résolus, mais elle a négligé complètement l'habitat humain. Vous voyez actuellement un exemple très simple : on envoie dans le cosmos un certain nombre de gens qui attachent l'une à l'autre des cellules, sortent, font quinze fois le tour de la terre, se reposent en parfait état... et à côté de ça, on n'a pas trouvé le moyen de faire circuler normalement dans une ville, ni de supprimer les bidonvilles. Il y a tout de même une différence d'échelle entre les deux problèmes. L'un est très ardu, et l'autre est mon dieu certainement soluble à condition qu'on s'en occupe...

Jacques Legris

Quelle explication apportez-vous à ce retard ?

Marcel Lods

Mais il y en a un dont on s'est occupé et l'autre qu'on a laissé de côté !

Jacques Legris

Alors l'opinion publique à son rôle à jouer ?

Marcel Lods

Oui, mais l'opinion publique a été si peu informée... Elle est, elle commence à l'être ! Actuellement nous voyons paraître des livres, Michel Ragon qui vient d'un publier un, il en est paru deux en quinze jours. Mais il fût un temps où il ne paraissait rien là-dessus, et où au contraire, l'architecture était confondue systématiquement avec l'archéologie, ce qui est tout autre chose. Et évidemment c'est un peu ce que nous payons. Paul Valéry l'a dit d'une manière très juste, il a dit : « nourri de passé, ils n'ont su faire que du passé »...

Michel Ragon

C'est un peu la leçon de l'école des Beaux-Arts, ça !

Marcel Lods

... On n'a pas fini de payer ça !

Jacques Legris

Pierre Mazars ?

Pierre Mazars

J'ai beaucoup apprécié dans votre film la première partie parce que je trouve qu'elle montre l'implantation des villes au milieu de la verdure. On n'a plus du tout l'impression d'être emprisonnés dans un paysage de pierres, et on a l'impression que c'est le mot d'Alphonse Allais, ce mot si drôle, qui enfin réalisé, qui disait il y a je ne sais combien peut-être cinquante ou soixante ans : « qu'est-ce qu'on attend pour construire les villes à la campagne ? »

Michel Ragon

C'est ce que font les architectes prospectifs, c'est certain, c'est que font aussi les architectes contemporains quand ils font les grands ensemble, ils les mettent à la campagne. Malheureusement c'est une caricature de campagne : ce sont des terrains labourés, des terrains dont on ne veut plus en général...

Jacques Legris

Mais on a l'impression messieurs que l'architecture n'a pas profité des grands progrès, des progrès fantastiques de la technique. Est-ce exact Monsieur Lods ?

Marcel Lods

L'architecture est soumise à certaines lois qui sont très rudes pour elle. Un savant, un chercheur, un artiste, autant de catégories de gens qui peuvent agir par eux-mêmes. L'architecte ne peut pas. L'architecte est sous une dépendance étroite. Il est loisible à un peintre d'exprimer ce qu'il sent, à un musicien d'exprimer ce qu'il sent aussi. L'architecte, il faut qu'il ait avec lui un gouvernement pour décider du plan d'ensemble, des promoteurs, des réalisateurs, toute une série de gens qui limitent ses possibilités d'action. Et alors, en dehors de ça on peut dire qu'il y aurait peut-être eu une façon de régler le problème. Ce serait de dire simplement que l'architecture de maintenant doit être appliquée à la vie de maintenant. C'est-à-dire que l'on fait un outil pour une certaine mission, on ne fait pas l'outil pour l'outil. Et souvent dans l'architecture on a dit « les choses doivent être comme ça parce qu'il est bien de les faire comme ça ». Alors les raisons ont changé mais la façon de faire est restée un peu la même.

Jacques Legris

Mais étant donné que l'homme change, il est normal que l'architecture change également Michel Ragon ?

Michel Ragon

Ce serait normal. Mais ce n'est pas ce qui s'est passé ces dernières années comme le disait Marcel Lods. D'abord parce qu'on ne s'est pas préoccupé d'architecture. Tous ces projets que nous avons assemblés, si j'ai fondé le GIAP par exemple, ce n'est pas parce que j'ai du temps à perdre mais c'est parce que personne ne l'a fait ! Mais c'est un gouvernement qui aurait dû le faire de toute façon. Si nous avons fait cette exposition aussi, c'est pour montrer à un vaste public qui heureusement vient la voir d'ailleurs — il y a foule dans cette exposition c'est

bien signe que l'architecture intéresse les gens, contrairement à ce que l'on nous dit trop souvent — et bien c'était pour montrer qu'il peut exister autre chose, qu'il peut exister autre chose mieux adapté à notre civilisation actuelle, à notre vie actuelle et à celle de demain.

Jacques Legris

Quels seraient les points principaux justifiant votre action, les axes suivants lesquels vous voudriez incliner votre action ?

Michel Ragon

Et bien de repenser entièrement la ville de toute façon... La ville doit être entièrement repensée, pour l'instant on ne fait que la retaper mais on ne la repense pas. La repenser et bien, la ville ne peut être dans les endroits saturés, que les villes naissent toujours dans les endroits saturés, qu'en hauteur n'est-ce pas que prenant possession de l'espace, mais prenant possession de l'espace non pas à la manière de New-York, mais à la manière de ces sols artificiels que Marcel Lods justement a prôné il y a une quinzaine d'années. Maintenant ces sols artificiels qu'il avait prônés de manière modestes, qui étaient surtout destinées à différencier les circulations, dans l'idée évidemment des architectes prospectifs, c'est allé beaucoup plus loin, c'est-à-dire que c'est vraiment la ville qui se fait à étage.

Jacques Legris

Vous avez des exemples Monsieur Lods ?

Marcel Lods

Oh c'est très simple, le sol actuel est devenu beaucoup trop petit. Nous entendons avoir de la place pour faire circuler les véhicules mécaniques dans un nombre qui était impensable il y a 50 ans. Nous voulons avoir des espaces verts, nous voulons avoir des endroits pour promener des piétons, des stades, des emplacements de jeu, mille choses. Un seul sol ne suffit pas. Il faut multiplier les sols, et différencier leurs fonctions. C'est ce que Michel Ragon vient de dire, n'est-ce pas. En d'autres termes, il suffirait presque de dire qu'une époque impose une façon de vivre et que cette manière de vivre impose à son tour une forme du domaine qui va la permettre. En quelque sorte, est ce que l'architecture doit-elle être ceci ou bien doit-elle être permettre cela ? C'est tout le problème.

Jacques Legris

Je crois qu'avec le développement rapide de nos techniques il est indispensable que l'architecture se mette à l'heure de la prospective justement.

Marcel Lods

Oui, mais il faut que tout le monde soit convaincu de ces vérités, et nous n'en sommes pas encore là !

Jacques Legris

Pierre Mazars ?

Pierre Mazars

Je trouve justement que dans certains des projets qui nous ont été montrés, il y a un petit excès de formalisme. Nous avons vu par exemple une maison ronde. Cette maison ronde est naturellement inspirée de

Nicolas Ledoux, qui au XVIII^e, avait déjà conçu un bâtiment de cette forme.

Michel Ragon

Elle n'est pas ronde, elle est ovoïde ! Elle est en forme d'œuf et à l'époque de Nicolas Ledoux, ça ne se justifiait pas dans la technique. Ça se justifie aujourd'hui avec les matières plastiques qui demandent justement des formes rondes facilement emboutissables comme des carrosseries de voitures.

Pierre Mazars

Oui, c'est pourquoi le problème de la technique et des matériaux est aussi très important. Car vous nous avez montré aussi des maquettes réalisées faites par des sculpteurs ou des peintres, mais ces maquettes sont aussi beaucoup trop formalistes. Vous avez la maison en entonnoir : il est évident que si vous groupez mille personnes, ou quinze-cents, qui se regardent autour d'un entonnoir ne voyant au fond qu'une petite pelouse, vous arrivez à un sentiment de claustrophobie. C'est peut-être une forme très originale, mais qui pratiquement à mon avis doit être écartée !

Michel Ragon

Sur la forme du patio augmenté à la dimension de notre temps...

Pierre Mazars

Non, non ! Le patio à mon avis est valable pour une petite quantité de personne, il est impensable qu'on puisse l'appliquer à quinze-cents ou deux mille personnes !

Michel Ragon

Je ne crois pas, je crois que c'est peut-être la forme, ce sera certainement celle que vous verrez réaliser la première en tout cas ! Elle est actuellement très près d'être réalisée, elle est techniquement entièrement étudiée.

Jacques Legris

Marcel Lods ?

Marcel Lods

Il y aurait peut-être un point qui permettrait d'arbitrer un débat de cette nature. Je crois personnellement à la nécessité d'une très grande floraison d'idées telles que celles qui sont exprimées dans cette exposition. Mais, qu'est ce qui va faire le tri dans les idées ? Qu'est ce qui a fait le tri dans toutes les idées qui ont propulsé en avant l'industrie ? Ce qui a fait le tri, c'est l'expérience. Et c'est ça qu'il faudrait faire. Il faudrait se décider à admettre qu'après tout, une expérience du domaine bâti est actuellement plus importante pour notre civilisation que celle d'un avion. Je n'ai rien contre les travaux du Concorde, que je trouve admirable et qui... Mais je suis tout de même forcé de reconnaître qu'après tout, se déplacer très rapidement est une nécessité pour demain, j'en conviens, mais habiter correctement, vivre d'une façon normale, ce serait peut-être aussi quelque chose qui mériterait que l'on s'y attachât quelque peu.

Jacques Legris

Je vois que vous êtes tous les trois d'accord sur ce point...

Michel Ragon

Le drame c'est qu'on refuse l'expérience aux architectes et urbanistes !

Marcel Lods

Très juste !

Jacques Legris

Pourquoi, parce qu'elle coûte très cher ?

Michel Ragon

Pas plus cher que le Concorde ! Beaucoup moins cher !

Marcel Lods

Beaucoup moins cher !

Michel Ragon

Beaucoup moins cher ! Non, non, c'est parce que ce n'est pas entré dans les mœurs, c'est parce que l'habitat est considéré comme une chose qui n'est pas importante, il faut bien le préciser !

Marcel Lods

Exactement !

Michel Ragon

C'est considéré par les pouvoirs public comme une chose qui... on loge les gens où l'on peut et puis...

Jacques Legris

Tant bien que mal !

Michel Ragon

Et qu'ils soient contents, après tout ils sont logés n'est-ce pas ! Mais le problème n'est pas là, ce n'est pas seulement d'être logé, ce n'est pas seulement d'avoir l'eau chaude ! L'homme ne vit pas seulement d'eau chaude, mais il vit aussi d'un environnement. Mais vous comprenez l'environnement on ne lui donne pas...

Jacques Legris

Et vous pensez, je voulais vous poser la question. Nous parlons de demain, où vivrons-nous demain. Mais demain, pour vous, c'est quand ?

Marcel Lods

Demain, c'est il y a au moins vingt ans ! Puisqu'il y a vingt ans que nous vivons en dépit du sens commun, alors il serait peut-être temps de s'en apercevoir maintenant ! Ce demain me semble avoir tardé singulièrement.

Jacques Legris

Et pour faire allusion aux projets dont il a été question de façon un peu trop rapide ce soir, il était difficile de faire autrement, des sols artificiels, de villes qui sont bâties sur des ponts... Quand prévoyez-vous la réalisation de ces projets-là ?

Michel Ragon

Si les pouvoirs publics, si l'état ne s'en empare pas, s'il n'y a pas une réforme des structures à la fois de notre société juridiques, économiques, etc. c'est impossible ! Il ne faut pas se faire d'illusion, ce n'est possible que si nous avons une législation, un système économique et une option politique qui le décide.

Jacques Legris

Alors nous revenons toujours au problème que je soulignais au début, c'est une question d'opinion publique...

Pierre Mazars ?

Pierre Mazars

Je crois justement que l'opinion publique est commandée par les expériences des architectes, et ces expériences doivent commencer dans les ateliers de l'école des Beaux-arts. Quand je vois les projets qu'on fait faire aux gens qui sont en loge pour le Prix de Rome, je m'aperçois que ce sont des cimetières sur l'Acropole d'Athènes, des choses extravagantes qui auraient pu être commandées y a cent ans, cinq-cents ans, mille ans ! Si au contraire on leur demandait de prévoir pour l'avenir des projets qui ne ressemblent à aucun autres de ce qu'on a vu dans le passé, je crois qu'un grand pas serait accompli...

Jacques Legris

Ce serait un signe, oui... Ce signe nous ramène à la citation de Valéry que vous nous disiez tout à l'heure Monsieur Lods ?

Marcel Lods

Ça nous ramène aussi à autre chose : l'architecture doit-elle être patron ou serviteur de la civilisation ? En d'autres termes, est-ce que nous devons dire : « les choses se font comme ça », ou bien les choses doivent se faire d'une façon telle qu'elles puissent immédiatement remplir leur rôle. N'oublions pas une chose, la servitude de l'architecture est lourde. Vous savez que nous sommes dans l'obligation de réussir du premier coup ce qu'aucune des inventions des hommes n'a jamais réussi !

Michel Ragon

Pas le droit à l'expérimentation !

Marcel Lods

On n'a pas le droit ! Si vous faites la moindre erreur dans la première expérience que vous faites pour une solution nouvelle, il faut voir ce que vous entendez !

Jacques Legris

Mais quand vous dites l'architecture, ça n'est plus maintenant l'architecture seule Michel Ragon ?

Michel Ragon

C'est l'architecture et urbanisme sont indissociablement liés...

Marcel Lods

Disons le sens de la composition, puisque le bâtiment a cette particularité de ne pas valoir par lui-même. Vous lancez mille autos sur la route, vous n'avez pas à vous occuper de ce qu'elles vont devenir, mais si vous faites mille maisons, le rendement sera bien différent suivant que vous les aurez composées pour faire une cité, ou bien que vous les aurez jetés au hasard de la fourchette.

Jacques Legris

Je reviens à la question que je vous ai posée tout à l'heure, quand est-ce que ce sera ce demain, ce demain où on exploitera les possibilités fantastiques des matériaux, les maisons individuelles, les maisons souterraines, les maisons climatisées en plein Sahara... Est-ce qu'on peut rêver un peu ?

Michel Ragon

Oui, tout ça commence un peu à se faire d'ailleurs !

Ça se fait même ! Il y a l'urbanisme du rond-point de la Défense sera un urbanisme avec sols artificiels et circulations souterraines, donc un urbanisme souterrain et sol artificiel. Ce sera pareil à Paris dans Javel-Beaugrenelle. L'ennui c'est qu'on met dix ans à le faire, n'est-ce pas ? C'est-à-dire que ces projets, tous les projets au fond des pionniers des années vingt-cinq ou des années trente, comme Marcel Lods, ne commencent à se réaliser que maintenant ! Et dans la plupart des cas, lorsqu'ils sont plus ambitieux, lorsqu'ils sont plus vastes comme la Défense, ils ne seront terminés qu'en 1975 ! C'est-à-dire qu'en 1975 nous commencerons un peu à voir la ville de 1925 naître. Ce que nous espérons évidemment c'est que cette exposition de 1966, nous ne devons pas attendre quarante ans pour voir réaliser des systèmes d'habitat et d'urbanisme qui pourraient l'être, dans certains cas, tout de suite.

Jacques Legris

Eh bien, espérons-le, c'est la seule chose que nous puissions faire ici ce soir ! Merci Messieurs d'être venus.

1969

« Profils. Quand le bâtiment va... »

Emission Profils

03.03.1969

Commentaire

Pascal Hausermann travaille avec sa femme, Claude. Sa première idée : des habitations en forme d'œufs, réalisées en béton. Autour de Genève, on en compte quelques-unes sur le territoire français. Les collègues d'Hausermann nous ont demandé s'il travaillait. Rassurons-les : Hausermann, sans structure administrative d'aucune sorte, a en ce moment 10 chantiers en cours. Par ailleurs, il prévoit l'industrialisation de l'habitation en œuf, réalisée cette fois en polyester et en usine. 10 000 habitations doivent ainsi être lancées sur le marché pour commencer, les premières au mois d'avril. Cette série doit permettre un prix extrêmement bas, la généralisation du procédé permettra d'en abaisser chaque fois le coût.

Journaliste

Alors enfin on dit de vous maintenant que vous faites des œufs, on parle beaucoup des œufs d'Hausermann, mais enfin, à partir de quoi cela se détermine ? Quels sont vos critères pour faire ça ? C'est toute une conception d'architecture je pense ?

Pascal Hausermann

C'est une conception oui... Cette conception a démarré comme je l'ai dit tout à l'heure pour des raisons d'économie, et ensuite on a vu que la forme, qui était donc déterminée par des raisons d'économie, pouvait très facilement arriver à des solutions qui permettraient une facilité, enfin une vie plus facile et un fonctionnement plus facile. Donc non seulement on arrive plus facilement avec cette forme là à une industrialisation valable, mais on arrive également à une vie plus intéressante. Si je parle d'industrialisation plus valable, on a des éléments qui peuvent être conçus comme des automobiles, qui peuvent être construits entièrement en atelier ou entièrement en usine, avec tout ce qu'ils contiennent à l'intérieur en tant que mobilier, en tant que divers accessoires qui deviennent de plus en plus mécanique et qui ont besoin d'être réalisés avec de plus en plus de précision par des gens de plus en plus spécialisés. Maintenant, au point de vue vie, on a quelque chose de plus intéressant puisque nous avons des formes qui sont petites et entières, on peut juxtaposer et assembler ces formes avec chaque fois une très grande personnalité. Donc chaque habitant aura la possibilité d'avoir sa propre maison qui reflète sa personnalité. Et non plus faire partie d'un ensemble comme un appartement pris dans un immeuble actuel ; un ensemble qui est enchaîné, qui est pris, qui est identique aux autres et avec lequel il ne peut pas faire ressortir sa personnalité. Donc en réalité, avec l'industrialisation

du bâtiment, on n'arrive pas à un agrandissement de cellules perpendiculaires juxtaposées comme les appartements que nous connaissons, mais on arrive à des habitations individuelle juxtaposées, superposées, absolument libres, transportables, et qui peuvent s'adapter exactement à l'ambiance que veut, à l'esprit plutôt, de son habitant. On en arrivera à concevoir l'habitation comme on conçoit l'automobile : je ne sais pas, la personne qui achète une DS ne sera pas la même que la personne qui achète une FIAT 500. De la même sorte, les gens pourront acheter leur appartement DS ou leur appartement FIAT 500, exactement de la même façon. Donc voilà où se trouve l'évolution principale [...]. J'estime que quand on n'a pas une volonté très nette de faire quelque chose, de vouloir créer..., quand on n'a pas encore senti que la société actuelle est en pleine transformation tant du point de vue construction que du point de vue moral, social, je ne vois pas d'autres solutions que celle de s'engager dans un bureau, à moins de trouver un promoteur et de construire un immeuble par ses propres moyens. Mais là, j'avais une notion tellement claire que finalement tout ce qui est traditionnel est beaucoup moins intéressant que cette conception qui ne pourra pas faire autrement que de voir le jour, peut-être pas sous la forme d'œufs ou d'ellipsoïdes de révolution, peut-être sous une forme légèrement différente, mais que la conception d'habitat privé, industrialisé au sein d'une structure est la seule valable. Donc pourquoi essayer de faire autre chose ? il faut suivre la voie qu'on se pose, qu'on se place, et qu'on sent la meilleure. Et qu'on sent la seule valable, finalement.

Journaliste

Vous êtes partis donc d'un prototype, et vous arrivez maintenant à une vision plus globale, à une vision d'urbaniste. Comment est-ce que vous développez ça ?

Pascal Hausermann

Les études que nous avons menées jusqu'à maintenant déterminent d'une part pour les transports le choix d'un nouveau système de circulation qui est le système volant, utiliser des appareils volants à décollage vertical qui existent déjà. Quant à la densification des villes, la seule solution que nous retenons actuellement dans les solutions qui ont été sorties, et qui sont en train de sortir de différents côtés, c'est la solution qu'a sortie Paul Maymont. C'est la ville verticale, ce sont d'énormes Tours Eiffel qui atteignent jusqu'à 6, 700, 800 mètres de haut dans lesquelles on peut loger plus de 30 000 habitants. Cela paraît aberrant quand on considère les moyens de construction actuelle parce qu'on ne peut pas imaginer un immeuble tels qu'on les connaît maintenant atteignant ces dimensions-là. Mais ces Tours Eiffel seraient réalisées par d'énormes structures tridimensionnelles, dans lesquelles on viendrait intégrer les habitations particulières qui seraient reliées entre elles au moyen de passerelles et de tout un système de transports publics continus. Qui seraient nécessaire-

ment continu naturellement à cause de la densification des villes : je pense au escaliers roulants, aux trottoirs roulants, aux passerelles mécaniques et non pas à des métros aériens ou à des ascenseurs. Et je crois que cette solution, nous y arriverons très bientôt, parce qu'elle est nécessaire.

Journaliste

Qu'est-ce que vous allez faire pour que ces idées auxquelles vous croyez puissent être mises en application ?

Pascal Hausermann

Il n'y a pas besoin de faire ni contestation, ni révolution d'aucune sorte, c'est une transition qui se fera toute seule. En admettant que vous proposez à quelqu'un une solution qui lui coûte moitié moins cher, d'une part d'infrastructure routière, d'autre part de construction, automatiquement la personne prendra la solution la plus économique : les groupes financiers actuels, s'ils tiennent encore à certaines formes traditionnelles, tiennent surtout à leur porte-monnaie. Donc ils choisiront la solution la plus facile et la plus économique. [...] Je crois qu'avec les moyens techniques, et avec tous les autres moyens dont nous disposons actuellement, il serait très facile et très possible surtout de créer le logement social : c'est-à-dire donner la possibilité à tout le monde d'avoir une maison et d'être logé gratuitement. Et je pense qu'il est tout aussi possible, j'en suis moins sûr parce que je n'ai pas étudié la question de près, mais je crois qu'il serait tout aussi possible d'avoir la nourriture gratuitement. En ce qui concerne le côté pratique du logement gratuit, si on arrive à transformer les moyens de circulation routiers tels qu'ils sont actuellement en aérien, on arrivera à récupérer tout le budget de la construction des routes, de l'infrastructure nécessaire à la circulation, si on prenait en plus la possibilité d'une densification de la ville on aurait un excédent de budget consacré aux VRD qui pourrait être récupéré...

Journaliste

Qu'est-ce que c'est que les VRD ?

Claude Costy

Les routes, les tuyauteries...

Pascal Hausermann

Les routes urbaines, les tuyaux, l'évacuation d'eau, l'amenée d'eau, l'amené d'électricité, d'EDF, toute l'infrastructure urbaine si vous voulez, et que l'on prenne encore le budget de l'aide à la construction, on arriverait, en ayant une planification d'urbanisation de l'habitation valable, on arriverait à donner à tout le monde la possibilité d'avoir une maison gratuite. Naturellement pas du jour au lendemain, mais petit à petit en commençant par les classes sociales les moins favorisées. Je parle des gens qui habitent actuellement dans des bidonvilles, ou dans des conditions extrêmement misérables et précaires.

1969

« Des villes pour la fin du siècle »

Emission Panorama

20.03.1969

Roger Ville est interrogé à propos des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes.

Roger Ville

« Le but de cette semaine a été avant tout de créer une communication entre tous les gens qui sont concernés par la construction et l'acte de bâtir. Nous nous sommes en effet rendu compte qu'entre architectes, industriels, entrepreneurs, sociologues, et même avec le public, cette communication n'existait pas et qu'on ne pouvait créer une amorce et surtout définir quelques lignes de langage qu'en réunissant pendant une semaine tous ces professionnels, ou utilisateurs. Car en fait, alors que la technique est actuellement très évoluée, nous continuons à vivre en fait un peu comme au XIX^e siècle, dans nos maisons et notre environnement. »

[...]

Commentaire du journaliste

« Une grande unité dans toutes ces maquettes : la voiture, les moyens de transports, sont isolés. L'homme vit dans une sorte de cellule-nid accrochée à des structures qui parfois peuvent devenir des sculptures. La ville traditionnelle a disparu bien sûr, elle devient un monde inconnu auquel chacun doit s'habituer : elle est à l'échelle des techniques du XXI^e siècle. Elle devient même parfois ésotérique, planétaire ou interplanétaire. »

[...]

Commentaire du journaliste

« Jean-Louis Chanéac est l'un des quatre lauréats de cette semaine de Cannes. Et si nous allons suivre assez longuement Jean-Louis Chanéac, c'est peut-être parce que son projet, la ville cratère, est un projet immédiatement réalisable. Vous avez quel âge ? »

Jean-Louis Chanéac

37 ans.

Journaliste

37 ans... Et ce projet est un projet ancien, déjà ?

Jean-Louis Chanéac

Oui, 1963. Il a été conçu en quelques heures en 63 et depuis, je passe mon temps à le vérifier.

Journaliste

Sur le terrain ?

Jean-Louis Chanéac

Malheureusement pas sur le terrain. Mais sur des maquettes, sur des plans complémentaires...

Journaliste

Je dois dire que ce projet a fait la conquête des jurés. Est-ce que vous pouvez nous donner les grandes lignes de ce projet ?

Jean-Louis Chanéac

Oui, je pense qu'il a intéressé parce que c'est un projet réaliste. C'est une plateforme, c'est une ville pour les gens de la fin du XX^e siècle, donc elle se rattache encore au passé, mais c'est une première plateforme vers l'avenir. Cette ville, c'est la création d'un paysage artificiel. Ce paysage artificiel est constitué par six éléments essentiels : les canyons, torrents impétueux réservés à la circulation mécanique ; les collines artificielles, des pentes douces qui sont des remparts contre le bruit du canyon ; le plateau artificiel, c'est un lieu d'échange et de rencontres ; les structures mobiles, c'est-à-dire les cellules industrialisées qui peuvent s'implanter sur les terrasses du cratère ; et tout ça forme un tissu continu relié par le plateau artificiel.

Journaliste

Et alors ici, c'est quoi ? [Montrant un cratère sur une maquette]

Jean-Louis Chanéac

Alors ici c'est un petit détail : une idée pour cette ville, le cratère des morts. C'est un cimetière : les morts symbolisés par des clignotants. Quand on arriverait la nuit devant le cratère des morts, on verrait clignoter tout cela : je crois que ça serait assez beau. Et ça exprimerait assez bien la notion de présence et de disparition.

Journaliste

Alors ici, c'est une ville qui peut faire combien d'habitants, une ville pour combien d'habitants ?

Jean-Louis Chanéac

Cette ville fait 150 000 habitants, parce que je l'ai faite dans 25 m².

Journaliste

C'est une ville où vous aimeriez vivre ?

Jean-Louis Chanéac

Évidemment, c'est la projection d'un idéal. Si elle se construit, je serai le premier à l'habiter.

[Coupure]

Jean-Louis Chanéac

La société change et l'espace reste le même, ce n'est pas normal. Quand l'imagination sera au pouvoir, je pense que cela va changer.

Journaliste

Car vous êtes pour l'imagination dans l'architecture ?

Jean-Louis Chanéac

Je pense que, à notre époque, étant données toutes les mutations qui se produisent à une cadence aussi accélérée, le seul moyen de s'en sortir c'est de faire appel aux artistes intuitifs, des artistes qui se sentent en rapport avec l'inconscient collectif et qui ont une vue globale et intuitive des choses, et qui résolvent les problèmes non pas avec de multiples réunions d'experts, mais qui résolvent les problèmes d'une façon naturelle. Tout ça en quelques heures.

Journaliste

Bon alors nous allons nous arrêter, nous allons regarder maintenant quelques images de Chandigarh. Ce n'est pas le genre de ville évidemment dont vous rêvez ?

Jean-Louis Chanéac

Non, non, la nouvelle génération ne voit pas une ville comme ça... Tout d'abord, c'est un européen qui a fait cette ville, c'est Le Corbusier, donc déjà il y a une contradiction. Ensuite c'était pour lui la chance d'exprimer des idées qui étaient peut-être valables à une certaine époque, et qui étaient valables en Europe. Donc à partir de ce moment-là, les problèmes étaient faussés.

Journaliste

[Désignant le panorama de la vieille ville de Cannes depuis les hauteurs]. Alors tout ça, vous le barrez ?

Jean-Louis Chanéac

Si on ne réagit pas, on sera obligés. Mais ça a au moins un avantage : c'est à l'image de la vie, c'est la pagaille. Ce n'est pas aussi beau évidemment que le village provençal qui est vraiment de l'architecture organique : chacun a rajouté sa petite maison en fonction des besoins de sa famille... Seulement tout ça c'était possible il y a plusieurs siècles parce que cette évolution organique se faisait très lentement...

Journaliste

Et puis, en définitif, c'était peut-être possible parce que les architectes n'existaient pas. ?

Jean-Louis Chanéac

Oui, bien sûr ! Parce que les architectes ont des idées abstraites, ils se donnent une image de la société qui est peut-être fautive, ils vont prendre des archétypes qui les gênent enfin, ils sont très contraints par des tas de choses... Et c'est pour ça que mes amis et moi nous pensons une architecture évolutive et mobile, une architecture faite de cellules séparées qui évolue en fonction des besoins de la famille, c'est l'architecture de demain. Dans l'époque qui va venir, vous louerez des mètres cubes d'espace, vous amènerez vos cellules individuelles, vous vous brancherez sur ces structures viabilisées, vous ferez évoluer votre maison selon votre désir : selon si vous avez des enfants, vous ajouterez des cellules : les enfants seront grands, ils partiront avec leur cellule. Vous changez de lieu de résidence pour le loisir ou pour le travail, vous emmènerez votre coquille avec vous : vous n'êtes pas obligés de vous arracher à vos murs. Et d'autre part, vous n'aurez plus une architecture qui sera faite pour nos enfants : on aura plus l'illusion de construire pour des centaines d'années. On construira pour notre époque et ensuite, ce sera une architecture périssable. Et c'est la structure, viabilisée, qui incarnera la pérennité de la société, qui sera l'enracinement. Et les cellules individuelles obtiendront la mobilité et le périssement, l'évolution de l'individu.

Journaliste

Mais alors vous n'avez pas peur de tuer l'âme d'une maison, d'un petit village. Une pierre, un arbre ? C'est quelque chose auquel on est très attachés ?

Jean-Louis Chanéac

Mais je pense qu'on retrouvera ces racines, comme je vous dis, dans la structure viabilisée...

Journaliste

Vous pensez qu'on peut s'attacher à des coques en plastiques ?

Jean-Louis Chanéac

Ah mais certainement ! Vous vous attachez à votre coquille. C'est-à-dire si cette coquille est vraiment en accord avec vos gestes quotidiens, vous vous attachez à cette coquille.

F.2 Radio

Table des archives radiophoniques dépouillées. Les émissions en gras sont retranscrites ci-après.

Titre du document et/ou de l'émission	Date de 1 ^{re} diffusion	Description de l'extrait	Canal	Durée	Références	Fonds
Vers un urbanisme spatial Émission Controverses	07.11.1963	Les critiques Michel Ragon et Yvan Christ s'opposent sur la question des villes actuelles et futures.	France Inter	00:08:40	PHD94031805	INA
L'urbanisme Émission Tribune des critiques	31.01.1965	Débat entre les architectes Henry Bernard, Pierre Dufau, Raymond Lopez, et les critiques Michel Ragon, Roger Bordier, Yvon Taillandier, Luc Estang, Roger Grenier.	France Culture	00:39:15	PHD99200877	INA
Les Visionnaires de l'architecture Émission Controverses	28.06.1965	André Parinaud, Marcel Lods et Michel Ragon évoquent l'ouvrage <i>Les Visionnaires de l'architecture</i> .	France Inter	00:09:30	PHD94028335	INA
Colloques sur l'art et l'architecture	04.10.1965	Débat organisé par l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et le Groupe d'études sociales des syndicats des architectes de la Seine (GESSAS) entre Michel Ragon, Jean Balladur, André Wogenscky et Dimitris Fatouros.	ORTF	01:00:00	PHD99201480	INA
L'architecture langage et esthétique Émission Heure de culture française	26.11.1965	Nicolas Schöffer, Yona Friedman, Michel Ragon, Georges Patrix évoquent les thèmes du GIAP	France Culture	00:45:00	PHD99254727	INA
L'architecture française aujourd'hui Émission Heure de culture française	08.04.1966	Discussion entre Paule Chavasse, Michel Weill, Paul Henri Chombart de Lauwe, et Michel Ragon.	France Culture	00:45:00	PHD99254947	INA
L'architecture française aujourd'hui (2 ^e partie) Émission Heure de culture française	15.04.1966	Discussion entre Paule Chavasse, Jean-Louis Veret, Jean-Claude Bernard, Michel Ragon, Georges Henri Pingusson et Jean Prouvé.	France Culture	00:45:00	PHD99254948	INA
L'urbanisme de demain Émission Inter actualités de 13 h	08.10.1966	Michel Ragon évoque l'exposition du GIAP à la Galerie Arnaud.	France Inter	00 :02 :00	PHD94033962	INA
<i>Les Cités de l'Avenir</i> de Michel Ragon Émission Enquêtes et commentaires	04.11.1966	Michel Ragon présente son ouvrage <i>Les Cités de l'Avenir</i> , discussion avec André Bloc.	France Culture	00 :01 :15	PHD94028465	INA
L'homme dans la cité ou comment vivrons-nous demain ? par Michel Ragon Les grandes conférences	17.02.1967	Conférence de Michel Ragon.	France Culture	00 :30 :00	PHD99204547	INA
Esthétique de l'architecture contemporaine par Michel Ragon Les grandes conférences	15.03.1968	Conférence donnée par Michel Ragon enregistrée dans le cadre des conférences de l'Université des Annales.	France Culture	00 :29 :50	PHD94045132	INA
L'avenir du centre des villes Émission Indicatif futur : regards sur le monde à venir	10.12.1968	Michel Ragon, André Biro et Jean-Jacques Fernier débattent ensemble depuis le Musée des Arts Décoratifs.	France Culture	00:35:20	PHD97007103	INA
L'An 2000 Émission Inter sans frontières	27.12.1968	Michel Ragon intervient en dernière partie d'émission pour évoquer le futur de l'urbanisme.	France Inter	01:37:55	PHD94024858	INA
Paris à l'heure du monde du 1 ^{er} avril 1969	01.04.1969	André Parinaud, Jean Jacques Leveque, Jacques Germain, Michel Ragon, Ionel Schein évoquent l'importance de l'école du Bauhaus à l'occasion du 50 ^e anniversaire de sa création.	France Culture	01:08:45	PHD99210339	INA
Entretiens avec : Michel Ragon (6 ^e partie)	01.03.1972	Michel Ragon revient sur le GIAP et ses différents ouvrages prospectifs.	France Culture	00:14:30	PHD99219962	INA
L'architecture moderne Émission Inter actualités de 19 h	17.10.1972	Débat entre Yvan Christ, Georges Candilis, Michel Ragon	France Inter	00:14:55	PHD95062131	INA

1965 « L'architecture. Langage et esthétique » Heure de culture française 26.11.1965

Georges Charbonnier

Nicolas Schöffer, lorsque je dis « Langage et esthétique de l'architecture », j'évoque un problème dont nous venons de parler, dont je pense qu'il n'est pas exactement votre problème, et qui cependant me semble être très voisin de vos problèmes. Quel est votre problème ? Entre architecture et sculpture.

Nicolas Schöffer

Justement, la raison pour laquelle mon problème est différent : parce que je suis d'abord sculpteur. Et à force de chercher disons avec certaine prétentions à évoluer, je suis arrivé à considérer que le mot sculpture comme architecture aujourd'hui sont vidés de leur sens : c'est-à-dire que pour l'ancien combat entre la sculpture et l'architecture est derrière moi [inaudible]. Dans la phase actuelle de révolution des recherches à la fois artistiques et professionnelles, je considère que le chercheur doit se détacher du problème de la forme. Il faut que le créateur, que ce soit un architecte ça n'a plus d'importance parce que là il y a une osmose aujourd'hui...

Georges Charbonnier

Quand vous dites « de la forme », vous parlez de la forme fixe ?

Nicolas Schöffer

Je parle de la forme fixe et même de la forme en mouvement je n'ai pas terminé ma phrase, pour ce langage nous avons besoin des signes n'est-ce pas ? Mais ces signes doivent être réduits vraiment à leur extrême minimum et pas... Ils doivent être presque rationalisés, et ce qui compte dans le problème actuel, c'est surtout les matériaux immatériels. C'est-à-dire la façon dont nous organisons nos structures temporaires. D'abord et surtout aujourd'hui nous sommes rentrés dans la période des programmations. Aujourd'hui l'homme a pris conscience qu'il a devant lui une masse de temps disponible, et que l'essentiel de la vie, de l'évolution de l'individu et des groupes sociaux, de la société, c'est la programmation de ces masses de temps disponibles. Sans ces masses de temps disponibles il n'y aura pas de vie, il n'y aura pas d'existence, pas de création, pas d'architecture, pas de sculpture. Et c'est dans ce domaine que le créateur doit agir. Parce que la matière la plus extraordinaire que nous possédons, qui est disponible et qui se prête à des modelages extraordinaires, des résultats avec des répercussions formidables sur les utilisateurs, aussi bien que sur le créateur c'est le temps. C'est-à-dire que nous devons programmer. Et ça c'est l'essentiel dans la sculpture et dans l'architecture et justement par cette communauté de matière première, la

différence disparaît entre les deux. Etant donné qu'aujourd'hui, l'architecte et sculpteur ne peut que modeler et programmer le temps. Pour le programmer évidemment, il a besoin d'un langage. Des signes. Des signes audiovisuels d'ailleurs. Parce que je considère que l'architecture, la sculpture, et n'importe quoi aujourd'hui, tout doit être audiovisuel : on ne peut pas séparer ces deux phénomènes que nous percevons continuellement qui sont le son et la vision, l'un de l'autre. Et c'est avec des éléments audiovisuels, des signes alors, judicieusement choisis et organisés au départ, que nous permettons de réaliser des programmations. Comment ça fonctionne une programmation ? Nous créons des structures, des structures audiovisuelles avec différents signaux. Ces structures sont rigoureusement, et c'est là que nous arrivons à une certaine esthétique au départ, ce ne sont pas des structures définitives : ce sont des structures qui rentrent dans un circuit informatique, et quand il s'active c'est avec une sorte de système cybernétique qui prend en charge ces différentes structures et les organise au fur et à mesure que les informations arrivent, que les besoins se forment, où il faut doser à la fois des besoins esthétiques, de besoin fonctionnels, etc... Mais pour moi, personnellement, je considère que l'esthétique doit toujours être présent et prévaloir sur l'ensemble des problèmes qui vont se poser, y compris les problèmes fonctionnels. Par conséquent, le problème de la sculpture et de l'architecture actuellement n'est pas autre chose que de la création d'un langage esthétiquement valable, qui est également valable fonctionnellement, que nous introduisons dans les circuits sociaux, que nous confions par la suite à des machines, et aux utilisateurs qui influent sur le comportement des machines, et nous créons un système homéostatique en constant équilibre, grâce à la cybernétisation générale.

Georges Charbonnier

Pourrait-on dire que si demain, je précise que cette pensée est mienne, pourrait-on dire que lorsque le fonctionnel véritable est atteint, l'esthétique est toujours en cause ? Il ne me semble pas, à moins que l'on puisse faire du fonctionnel véritable sans toucher à l'esthétique de façon très profonde. Or je vois que l'on a l'habitude assez souvent de séparer fonctionnel et esthétique. Il y aurait dans l'architecture un langage qui serait fonctionnel, et il y aurait un langage qui serait esthétique. J'ai envie de répondre que les deux ne sont pas loin de se confondre.

Nicolas Schöffer

Oui, absolument d'accord, à condition que on ne dise pas que si un objet est fonctionnel, automatiquement il est esthétique pas du tout. Mais si un objet est esthétique, il est sûrement fonctionnel. Ça il faut faire attention, il ne faut pas inverser le problème. Il y a l'esthétique d'abord et le fonctionnel après.

Georges Charbonnier

J'entends bien, j'entends bien et je le pense ainsi. Mais je voudrais, pour mettre l'accent sur la nécessité de

conserver l'esthétique, je voudrais faire comprendre que si le fonctionnel véritable était atteint, on serait dans l'esthétique.

Nicolas Schöffer

Ça sur le processus non plus, je ne suis pas tout à fait d'accord. Parce que l'esthétique, et ça c'est le problème de l'art, c'est quand même un phénomène très spécifique dans la société, sûrement un phénomène unique. C'est le seul domaine où vraiment l'homme, le créateur se transcende, transcende sa condition, et arrive à l'extrapolation de ce qui le précède. Et c'est en partant de cette extrapolation concrétisée, que d'abord l'esthétique se formule, qui prend par la suite une fonctionnalisation, fonctionnalisation de cette esthétique. Et à mon avis le processus inverse ne peut pas se produire. Nous avons très bien vu apparaître une sorte de l'esthétique fonctionnelle qui ne tient pas compte des transcendances des phénomènes artistiques, et qui cherche exclusivement l'esthétique, nous arrivons à la création des objets qui se démodent très rapidement. Aussi bien dans l'architecture que dans n'importe quel objet usuel. Et par contre, il n'y a rien à faire : l'art, les objets d'arts, les œuvres d'arts réussies sont intemporels : la Victoire de Samothrace reste toujours actuelle, mais une locomotive même de 1935 ça se démode. L'avion de 1935 ou 25 ça se démode. Par conséquent, il y a aussi un autre problème qui surgit tout d'un coup : ce sont les rapports entre certaines existences, et entre résistance. Et ça c'est un très très gros problème et c'est là que nous luttons toujours avec le problème esthétique qui finalement n'est pas autre chose d'ailleurs qu'une programmation avec des rapports extrêmement justes, si vous voulez, spécifiques, qui échappent à une mathématiques fonctionnelle pure et qui touche un élément qui est au-delà, qui est déjà le domaine de l'instinct, cet espère ce pouvoir humain très mal exploré encore, capable de se transcender, et surtout capable de prendre en main toujours ces masses de temps disponibles, et d'opérer une programmation, pas seulement quantitatives mais qualitatives, qui d'une façon prospective prépare une projection en avant d'un problème de l'évolution en général. D'ailleurs je peux vous dire que nous pouvons considérer l'évolution de l'homme par la prise de conscience successive de son pouvoir de programmation et de son pouvoir de disposer de ses masses de temps qui sont devant lui. Et disposer pas seulement quantitativement mais qualitativement : et pratiquement c'est le problème de l'architecture, de la sculpture et de tous les phénomènes où l'esthétique doit être présent. Et c'est pour cela que quand je parle de sculpture, je parle surtout du temps. D'abord le temps. Et alors, allons-y au-delà du problème temps : quels sont ces éléments qui nous permettent de créer ce langage des signaux ? Ces sont des éléments intemporels tels que la lumière, tels que le son que nous citons encore dans un élément immatériel, dans l'espace. Et qu'est ce qu'il en résulte, ce

n'est pas encore un élément immatériel : des climats. Parce que à quoi nous tendons, c'est de créer des climats diversifiés à l'extérieur. Maintenant les techniques qui nous permettent de créer ces climats, c'est un problème très complexe. Il y a toute sorte de techniques possibles. Mais ce que nous savons c'est que ces techniques seront effectivement très variées. On ne peut pas concevoir le monde d'une façon uniforme : il est absolument impossible qu'une théorie des structures visibles envahisse toute la surface de la terre et que tout le monde fasse en apparence la même chose. Mais c'est absolument possible de prévoir des schémas de programmation prospectifs, c'est-à-dire des schémas de programmation temporaire qui peuvent intervenir partout et donner vraiment à nos climats des possibilités d'organisation de structures plus ou moins apparentes. C'est pour cela que c'est le temps qui sera le matériau qui permettra cette espèce d'universalisation que nous cherchons depuis si longtemps de nos problèmes et leur harmonisation également, cette espèce d'efficacité, cette espèce d'efficience que nous cherchons depuis si longtemps. Au lieu de la dispersion actuelle des efforts, au lieu de la création terrible d'ensemble urbain ou toutes sortes de structures esthétiques ou fonctionnelles disparates, mal harmonisées, tout d'un coup, si nous passons sur ce plan de programmation temporaire, nous pourrions envisager une réorganisation. Et puis nous avons ce merveilleux outil qui existe depuis toujours dont grâce à Norbert Wiener nous avons pris conscience, qui est la cybernétique. Qui nous permet d'éviter tous les écueils, qui nous permettra de supprimer ces marches anthropiques par toutes sortes de perturbations bien programmées. Là c'est la vraie différence qui permettra à la cybernétique de devenir si vous voulez un moyen [inaudible] je ne sais pas quand, mais sûrement dans pas dans très très longtemps. Et enfin, prendre possession de cette immense masse de temps qui est devant la société, et de faire avec ça quelque chose de très positif.

Georges Charbonnier

Yona Friedman, est-ce que je peux parler du langage et de l'esthétique de l'architecture ? Est-ce que cette expression « langage et esthétique de l'architecture » a un sens ? Si cette expression a un sens, quel sens lui donnez-vous ?

Yona Friedman

J'essayerai de donner qu'une réponse personnelle. Parce que comment en général en architecture classique on a pris langage et esthétique, c'est pour notre génération a perdu le sens. Mais par contre il y a un autre langage et une autre esthétique qui est possible dans l'architecture. Pour vous donner la différence, dans l'architecture classique, les points esthétiques des bâtiments c'est-à-dire la partie de l'architecture que l'on voit a été fait par des messieurs avec un pouvoir dictatorial, dans le sens esthétique, qui s'appelait l'architecte. Et aujourd'hui, d'après mon idée, ces décisions

sur l'expression esthétique, des constructions ou des villes plus exactement, parce que les villes c'est l'objet de l'architecture, ça doit être une expression collective. Si vous utilisez le mot langage, bien entendu déjà ça ne va plus, parce que langage ça veut dire quelque chose qui est compris par beaucoup de gens. Un langage que les autres ne comprennent pas, c'est pas un langage.

Georges Charbonnier

Voilà c'est quelque chose qui est émis, qui est transmis, qui est reçu.

Yona Friedman

Oui. Alors maintenant l'architecture moderne d'aujourd'hui cherche comment nous donner la possibilité pour les individus qui habitent la ville, les utilisateurs, trouver leur expression au lieu de leur forcer par pouvoir dictatorial, une expression quelconque.

Georges Charbonnier

Donc vous êtes donc l'émetteur et celui que vous appelez l'utilisateur est le récepteur de ce langage ?

Yona Friedman

Non, non. Pardonnez-moi, je me précise. L'émetteur et le récepteur c'est le même utilisateur seulement une fois lui il est émetteur, une fois il est récepteur. Moi, comme architecte, je trouve la tâche qui incombe pour l'architecte d'aujourd'hui, je suis un organisateur si vous voulez, l'appareil de transmission, ou l'appareil de codification. Ça veut dire, parlons très concrètement et visuellement, j'essayerais de construire une infrastructure qui donne la sécurité d'un point de vue rigidité pour la structure qui donne l'acheminement de tous les moyens de confort comme l'électricité ou l'évacuation des déchets, et dans les vides de cette infrastructure j'aurais dit à un utilisateur individuel : « Faites comme vous voulez, faites le style, la grandeur, etc. ». Donc cet utilisateur sera un émetteur. Mais pour son voisin déjà il est récepteur, parce que son voisin fera quelque chose de complètement différent, mais aussi c'est dans son gout. La variété qui en résulte, ce sera quelque chose comme nous avons aujourd'hui dans le cas de vêtements.

Georges Charbonnier

Cette réponse est une réponse qui vous est extrêmement personnelle. Parce que si j'en juge par ce qui est proposé par un certain nombre d'architectes qui veulent présenter, et disent présenter une architecture moderne, ce pouvoir dictatorial dont vous parliez tout à l'heure, ce qu'ils nous proposent, c'est l'exercice de ce pouvoir dictatorial. Or il semble que la solution que vous proposez qui préserve la diversité à l'échelon individuel, cette solution est une solution qui vous est personnelle, est une solution qui préserve la liberté, mais je ne suis pas sûr qu'elle soit une solution générale. C'est celle qui a ma sympathie d'entrée, mais je ne suis pas sûr que ce soit celle qui soit la solution générale. Si d'autre part j'ai bien compris ce que vous vouliez dire, l'utilisateur est donc émetteur, puis il sera récepteur. Lorsqu'il est émetteur, vous n'êtes pas qu'or-

ganisateur du mode de transmission : vous êtes aussi récepteur. Il faut que vous soyez récepteur, il faut que vous interprétiez son message parce qu'il y a lieu de penser que l'utilisateur émet est incorrectement émis, en tout cas incorrectement formulé, et vous vous devez le formuler clairement pour pouvoir le codifier clairement. Comment faites-vous ?

Yona Friedman

Je donne une remarque. Sur cette solution, peut-être que ça a été personnel mais maintenant ça commence à être une solution de toute une génération/ Les étudiants dans beaucoup de pays, mes confrères qui des fois sont d'une autre génération mais spirituellement sont de cette génération, eux ils pensent aussi comme ça. Maintenant sur l'autre partie de la question, comment j'aurais fait ? J'aurais donné des règles d'explication très simplifiées : ça veut dire ils ont un minimum distance si vous voulez des règles des respects d'autrui pour l'utilisateur individuel, pour qu'il ne fasse pas quelque chose devant la fenêtre de l'autre, qu'il ne prend pas le soleil, etc. Mais c'est une codification très très simple, beaucoup moins compliqué, comme disons le code de la route, qui est aussi une codification pour les utilisateurs. Et bien entendu, moi aussi je suis récepteur, comme n'importe quel autre habitant. Moi je définis comme ça l'architecte, que l'architecte est un habitant comme tout les autres, peut-être avec un petit peu plus d'expérience, pas beaucoup plus.

Georges Charbonnier

Michel Ragon, à deux autres membres du GIAP, Friedman est architecte, Schöffner est sculpteur, j'ai proposé l'expression « langage et esthétique de l'architecture ». Sous quel angle vous, qui êtes critique, examinez-vous une telle notion ?

Michel Ragon

Bien sûr il faudrait l'envisager sous les deux formes, sous la forme langage de l'architecture et esthétique de l'architecture. Le thème est évidemment très bon. L'esthétique est extrêmement importante, ayant été critique d'art avant d'être critique d'architecture je ne sais pas si c'est un, c'est un peu gênant de dire que j'ai été critique d'art avant d'être critique d'architecture puisque ce serait dire que l'architecture n'est pas un art, mais c'est une critique quand même particulière qui doit unir quand même la technologie et l'esthétique. Les deux ne peuvent jamais être distincts : lorsque l'on parle d'architecture, l'architecture est aussi liée à l'urbanisme donc nous rejoignons aussi la sociologie, et l'économie, et l'économie politique, au fond on ne s'arrête plus lorsque l'on aborde l'architecture. Justement le critique d'architecture doit être autre chose qu'un critique d'art habituel car l'architecture ce n'est pas seulement de l'esthétique. C'est l'esthétique et la fonction. Et l'esthétique n'est pas forcément primordial mais il n'est pas sur non plus que les bonnes formes soient fatalement des belles formes, mais que les belles formes

soient non plus fatalement des formes fonctionnelles. Il y a eu dans toute la théorie du fonctionnalisme sur laquelle l'architecture moderne vit depuis une cinquantaine d'années, il était entendu que les formes belles étaient forcément fonctionnelles et que les formes fonctionnelles étaient forcément belles. C'est une notion qui est fortement contestée aujourd'hui car des formes belles peuvent être finalement des formes gratuites, comme ça a toujours été d'ailleurs dans la fonction de l'art, la fonction de l'art a souvent été la gratuité. Et nous voyons, nous assistons à une nouvelle forme d'architecture qui s'appelle l'architecture-sculpture, qui nous donne parfois des formes absolument gratuites par exemple le mexicain Matthias Goeritz a construit à Mexico des pyramides, des pyramides qui sont sur l'autoroute qui sort de Mexico et ces pyramides sont des pyramides inutiles, des pyramides qui ne sont pas fonctionnelles mais qui sont belles. La tour Eiffel aussi, c'est une architecture qui est peut-être en tout cas le chef d'œuvre de l'architecture du fer du siècle dernier, on ne peut pas dire que c'est une architecture fonctionnelle puisque sa seule fonction serait le restaurant et ce serait tout, de manière à avoir investi des sommes considérables simplement pour un restaurant qui contient assez peu de convives.

Georges Charbonnier

Oui, mais il y a un émetteur tout de même.

Michel Ragon

Oui, mais ça n'était pas prévu !

Georges Charbonnier

Lorsque vous vous trouvez en présence de l'architecture, est-ce que le problème du langage pour vous est différent ? Est-ce que le langage de l'architecture vous paraît différer beaucoup du langage de la peinture ? Et est-ce qu'on peut dire langage pour l'un et l'autre ?

Michel Ragon

Non, il est très différent et il n'est pas non plus très différent. C'est-à-dire que l'architecture a toujours du retard sur l'évolution de la peinture et de la sculpture : c'est normal d'ailleurs puisque le peintre peut créer son œuvre sans aucun soucis économique, je veux dire qu'il lui faut parfois chercher de quoi manger mais sa toile ne lui coûte pas très cher - le matériau coûte plus cher pour le sculpteur, mais enfin il peut réaliser lui-même avec un matériau qu'il peut acquérir pour des sommes relativement modernes une œuvre. Pour l'architecte, comme pour le cinéaste, il s'agit là d'un art que l'on pourrait dire collectif, et il lui faut un promoteur, il lui faut un financier, il lui faut souvent un ingénieur de plus en plus, aucune œuvre importante d'ailleurs aujourd'hui n'est plus faite sans la collaboration de l'ingénieur et de l'architecte, car les calculs sont de plus en plus compliqués, les calculs de portées, les matériaux, etc. Donc la peinture et la sculpture sont en général en avance sur l'architecture.

Georges Charbonnier

En avance à quel égard ? Pas en ce qui concerne les

considérations théoriques me semble-t-il ?

Michel Ragon

Aussi. Le cubisme est venu avant l'architecture cubique si je puis dire. Le Corbusier a toujours considéré que le père de l'architecture cubique était Cézanne. Malraux aussi d'ailleurs, dans son livre parle de Cézanne, créateur de l'architecture moderne. Ça peut paraître parfois arbitraire mais en fait il semble bien que toute l'architecture de la première moitié du siècle est née du cubisme, et que le cubisme était sans doute de Cézanne comme chacun sait, il y a donc une relation évidente. Maintenant tous les architectes par exemple qui construisent sont très fortement impressionnés par Mondrian. Mondrian est devenu le maître à penser de l'architecture contemporaine. Les peintres eux sont allés dans une direction très différentes de Mondrian, une direction lyrique, l'abstraction lyrique, l'expressionnisme abstraite, ont été les grandes dates de la peinture depuis la libération. Et nous commerçons à assister maintenant à la naissance d'une architecture lyrique, qui se veut presque une architecture d'action, comme l'*action-painting*. Je pense par exemple à l'aérogare de la TWA à New York de Saarinen, ou aussi au stade de hockey de Saarinen de Yale, à l'architecture également de Kiesler que l'on commence à découvrir maintenant bien qu'il soit septuagénaire. Cette architecture est une architecture extrêmement lyrique, une architecture au fond assez proche de la sculpture et nous avons en France un autre grand exemple du même ordre qui est Ronchamp de Le Corbusier, Ronchamp et le pavillon Philips de l'exposition internationale de 1958.

Georges Charbonnier

Georges Patrix, quel est l'élément le plus important dans le langage de l'architecture ?

Georges Patrix

Pour moi ce qui est important c'est l'homme. C'est l'homme et la société. Et l'architecture n'est qu'un conditionnement de cet homme. Et si l'architecture est bonne, le conditionnement est bon. Malheureusement, généralement l'architecture est mauvaise, et c'est bien désagréable pour l'homme.

Georges Charbonnier

C'est le mot conditionnement qui me paraît inquiétant. Si vous mettez l'accent sur l'importance de l'homme, de quel homme parlez-vous ? D'un homme déjà défini ? Mais c'est très difficile alors puisque l'homme ne cesse pas de se définir. Si vous le conditionnez, c'est que vous avez des idées sur la forme que vous allez lui donner puisque cette architecture sera stable, c'est assez probable, une fois qu'on l'aura faite. Même s'il s'agit d'une architecture mouvante, cette mouvance ne dépassera pas un certain ordre combinatoire. Alors de quel homme parlez-vous ?

Georges Patrix

Je parle de l'homme sensible. C'est-à-dire l'homme qui se nourrit de sensations et qui continuellement a besoin de trouver dans la disposition des volumes qu'il

habite ou qu'il fréquente, qui a besoin de trouver une nourriture, des ambiances des volumes, des sensations colorées, voire des matériaux... de sentir une diversité d'ambiance et notre vie même en société nous conduit, de plus en plus, à vivre dans un décor construit, entièrement construit. Et je pense que cet accompagnement de l'homme dans un milieu artificiel est un fait relativement nouveau puisque l'homme a vécu des émotions naturelles, il a vécu dans la nature. Il a vécu de cette merveilleuse nature, la lumière changeante, aux climats différents, aux couleurs changeantes suivant la saison, et cet homme a été sensibilisé à la merveilleuse nature. Or, à l'heure actuelle que lui propose-t-on ? La vie en urbanisme. La vie en cité, en ville. Et il faut que ce décor artificiel lui apporte des sensations de qualité, des sensations aussi belles que les sensations naturelles. Je crois que c'est ça le travail de l'architecte.

Georges Charbonnier

Vous avez dit volume tout à l'heure. Quel volume allez-vous réserver à cet homme ? J'ai l'air de m'arrêter sur un petit détail mais il me semble que pour le conditionnement de l'homme il est excessivement important de savoir à quelle hauteur on doit mettre un plafond au-dessus de sa tête. Ce ne sera pas le même homme s'il peut toucher le plafond. Ça ne sera pas le même homme si ce plafond est trop haut... Il y a une hauteur qui écarte les inquiétudes différentes ?

Georges Patrix

Oui, Le Corbusier, dans son modulator, fait 2,25 mètres n'est-ce pas, qui est une distance en effet où on peut toucher le plafond avec la main. Mais il est très net que ce que l'homme aime avant tout c'est la différence de volume. C'est-à-dire que si l'homme trouvait par exemple une normalisation générale au cours de sa journée, que dans sa chambre à coucher, sa salle de bain, dans son propre appartement, dans le couloir, dans son bureau, dans son usine, dans le bureau de poste... enfin dans les différents lieux, dans le café où il va aller, s'il trouvait toujours la même hauteur, et même si cette hauteur était parfaite, cela lui serait très désagréable. Ce que l'homme aime trouver c'est la diversité des choses. C'est-à-dire qu'il aime avoir un certain volume pour certaines actions, et trouver tout de suite un volume contradictoire.

Georges Charbonnier

J'entends bien, mais alors considérons son habitat particulier. Est-ce que c'est dans son habitat, ou dans son lieu de travail, enfin là où il se trouve le plus souvent, je constate que c'est là qu'on lui offre le plafond le plus bas, et là où il se trouve le moins, c'est là qu'on lui offre le plafond le plus haut. Dans le hall de la gare Saint Lazare, sa tête n'est pas écrasée. Chez lui, ou dans le bureau, elle peut l'être au contraire. Quelle est la bonne hauteur pour la respiration normale d'un homme ?

Georges Patrix

C'est une relativité en fonction du volume. C'est-à-dire qu'on ne peut pas définir un volume par une hauteur :

seulement sa dépend aussi de la grandeur de la pièce. Cela dépend aussi de la couleur et de la lumière. Il est très net que si vous avez une grand lumière par exemple sur le plafond, il faut que ce plafond soit haut, autrement l'homme sera complètement écrasé. Mais si par exemple vous avez une lumière indirecte qui est jetée sur le plafond, ce plafond peut être relativement bas. Vous ne pouvez jamais réduire l'architecture à une donnée : c'est toujours la combinaison d'une quantité de données, et c'est ce qui fait sa grande difficulté. C'est cette quantité de donnée qui font que subitement l'ambiance est bonne, mais il n'y a pas de règle absolue si vous voulez, il n'y a pas de...

Georges Charbonnier

Il n'y a pas un minimum claustrophobique ? Il n'y en a pas ?

Georges Patrix

Je ne pense pas. Je pense que voyez-vous, si on me donne deux pièces, une très grande et une toute petite, je peux par exemple par la couleur faire que la grande pièce ait l'air plus petite, et que la toute petit ait l'air d'être une grande pièce. C'est-à-dire c'est la magie si vous voulez, nous ne sommes pas des êtres objectifs, nous ne pouvons pas. Nous sommes des êtres qui vivons justement avec des phénomènes de sensibilité relative. Or, nous pouvons avec des moyens connus ou que nous connaissons, qui sont la forme, la couleur, la lumière, la matière, donner des impressions aux hommes qui ne sont nullement objectives.

Georges Charbonnier

Tout le monde je crois maintenant, se pénètre de ces vérités. Mais néanmoins je maintiens, si je m'en rapporte aux conversations que je peux avoir à droite et à gauche, si je m'en rapporte aux exclamations que je vois échapper à certains dans certaines conditions de travail, il y a tout de même des dimensions minimum sur lesquelles vous-mêmes, architectes, ne pouvez pas truquer. Parce que si j'admettais entièrement votre raisonnement, alors en donnant une couleur convenable et un éclairage satisfaisant à la cage du cardinal La Balue, je vais installer dedans un homme qui se sentira à l'aise. J'en doute !

Georges Patrix

Oui, non mais c'est parce que vous allez trop loin là ! Bien entendu...

Georges Charbonnier

Oui je vais trop loin, donc où est le seuil ?

Georges Patrix

Oui, les 2,25 mètres de Le Corbusier, c'est quoi ? En fin de compte c'est ces magnifiques plafonds paysans où, avec la main vous accrochiez aux poutres des objets familiers. Mais il se trouve que par exemple, un plafond de bois, pour l'homme, est un plafond tellement humain, qu'il aime sentir se plafond assez près de lui. Si, par contre, ce plafond est métallique, alors il demandera une distance plus grande, un éloignement plus grand. Suivant la matière même qui est offerte à

l'homme, il y a à ce moment-là des relations différentes. Lorsque vous étudiez l'architecture traditionnelle, vous voyez que les fermes par exemple, ou les petites maisons d'autrefois, particulièrement en Hollande, il y en a d'extraordinaires, elles sont toutes petites, toutes basses, et pourtant elles sont charmantes, elles sont pleines d'humanité. Mais c'est parce que les matériaux, parce que les proportions, parce que ce qui est offert est tellement sympathique, est tellement près de l'homme, que l'homme immédiatement s'y sent bien. Or je crois personnellement que c'est ça qui est important. Georges Charbonnier : Je pense que vous avez raison, mais je crois qu'il y a un divorce absolue entre cet homme auquel vous vous intéressez, et l'architecte qui s'intéresse à lui. Je pense qu'à notre époque, il y a un divorce complet entre l'homme et l'architecte. Je peux vous assurer que de la conversation courante il résulte bien qu'il y a un divorce complet entre l'homme et l'architecte, et un divorce qui ne porte pas du tout sur la forme extérieure proposée. Cet homme qui se sépare de l'architecte pourra trouver belle telle maquette, pourra trouver admirable vu de l'extérieur telle construction, mais c'est un objet qu'il juge, ce n'est pas une maison. Lorsqu'il juge la maison il se sépare de l'architecte. Il ne voudrait pas être conditionné, je crois bien qu'il voudrait conditionner l'architecte.

Georges Patrix

Oui, il est très dur pour un homme d'accepter que ce soit un autre qui fasse sa maison. Il est très net que la maison, le cadre de vie c'est tellement une chose intime, c'est tellement près de nous, proche de nous, que chaque homme devra faire sa maison. C'est ce qui se passait autrefois : chaque homme participait au moins à la fabrication si vous voulez de sa maison. Nous en sommes à l'heure actuelle dans une période transitoire, où bientôt, l'habitation sera faite en usine, entièrement en usine, elle ne pourra pas être faite autrement, parce qu'elle apportera tellement de service, de confort, ce sera véritablement la machine à habiter dont parlait Le Corbusier, qui va se faire, comme nous avons la machine à rouler, qui s'appelle l'automobile et que nous connaissons bien. Aussi ce nouveau mode de vie, l'homme de demain certainement l'acceptera à condition qu'il s'y sente reflété. Je n'ai pas peur de l'avenir, au contraire, je pense que l'avenir nous apportera des choses qui seront très très précieuses. Et je pense que dans l'élaboration des appartements, c'est parce que ce qu'on nous offre à l'heure actuelle est ridicule n'est ce pas, c'est des résidus. Nous vivons dans des résidus de civilisation, alors forcément que nous souffrons ! Même les gratte-ciel ne sont que des immeubles du XIX^e siècle qu'on a fait grandir, qu'on a fait pousser, mais ce n'est pas des vrais immeubles ! Ce n'est pas ça un immeuble ! Un immeuble, c'est un élément collectif, où des gens puissent vivre une certaine société. On l'a bien vu dans l'expérience de Marseille : là est véritablement un ensemble de vie, avec des commerçants, avec

des services, avec tout ce qu'avait pensé Le Corbusier. Mais ce que l'on fait à l'heure actuelle pour moi n'est ni de l'architecture, ni d'un esprit moderne n'est-ce pas, c'est du toc ! Civilisation de toc !

Georges Charbonnier

Cet architecte, qui va se faire industriel ou qui va collaborer avec l'industriel, disposera-t-il d'un grand nombre de possibilité ? Pourra-t-il tenir un langage qui soit extrêmement varié n'est-ce pas ? On peut craindre, lorsque l'on entend le mot industrialisation, que, pour des raisons de prix de revient par exemple, l'industriel ou l'industrie ne soit amenée à proposer qu'un nombre de forme assez limité. Et cependant, vous avez mis l'accent tout à l'heure sur la diversité nécessaire. Comment le problème peut-il être résolu, et êtes vous optimiste sur la solution de ce problème ?

Georges Patrix

Oui, le début sera dur c'est sûr. Tout sacrifice, tout moment où l'on change quelque chose est un moment de dureté. Mais il ne faut pas que nous soyons effrayés n'est-ce pas ? Nous savons très bien que peut-être le début sera cruel, mais que très rapidement nous trouverons des équilibres. D'ailleurs ce problème de la répétition n'est-ce pas, lorsqu'on l'analyse véritablement, on se rend compte qu'au temps de l'artisanat, les hommes ont construit des pavillons, par exemple : lorsque vous survolez Paris en hélicoptère, vous êtes sidérés du nombre de pavillon qui sont exactement les mêmes. Pourtant ils ont tous été construits les un après les autres. Or en fait cette répétition dont vous avez peur, elle existe...

Georges Charbonnier

Mais elle existe beaucoup plus lorsque l'on se promène hors de Paris, autour d'un grand nombre de petites villes qui sont un peu en ce moment en train de s'équiper industriellement, et on a le plaisir de voir 100 fois le même pavillon sur un bord de route : c'est abominable.

Georges Patrix

Oui, mais cela vient n'est-ce pas que malgré notre richesse qui est extraordinaire, on a un peuple très riche, nous ne savons construire que la pauvreté. Nous construisons ce que l'on appelle pour satisfaire les besoins, les besoins élémentaires n'est-ce pas. Ce n'est pas ça la construction, la construction c'est la richesse. C'est l'épanouissement justement : regardez la nature ! La nature c'est un débordement de richesse. Un arbre, il se paie des fleurs, il se paie des feuille, il se paie tout un spectacle tout au cours de la saison, pour aboutir à un fruit. Un pommier, ce n'est pas seulement un bout de bois avec une pomme ! C'est tout un spectacle des pommiers. N'est-ce pas, eh bien l'homme ne réfléchit pas à cela, vous comprenez ? L'homme est en train de se construire des, il appelle ça des maisons, mais ce n'est pas des maisons, c'est rien ! C'est la pauvreté. C'est le néant. C'est : « Ah, t'as besoin d'un cube ? Ben voilà un cube. » Non il n'y a pas d'amour, il n'y a rien, il n'y a pas d'humanité, il n'y a même pas de gentillesse, il n'y a rien...

Georges Charbonnier

L'industrie pourra surmonter tout cela ?

Georges Patrix

Mais certainement ! L'industrie a la possibilité économique de faire de la beauté. Elle a la possibilité justement, par des machines merveilleuses, de créer une surabondance. Lorsqu'au XIX^e siècle on a commencé à développer la civilisation industrielle, cette civilisation industrielle a un but très précis qui était : donner dès le début c'est vraiment l'abondance, c'est la répétition. C'est parce que nous freinons à l'heure actuelle, nous freinons l'industrie, pour des problèmes de vente, de commercialisation, tous les problèmes extérieurs à la production. Mais nous pouvons, avec des usines bien équipées travailler jour et nuit. Et on continue de fabriquer des choses merveilleuses. Mais on arrête les machines. Pourquoi on les arrête ? On les arrête parce que nous sommes sur un vieux système de commerçants n'est-ce pas, qui ne veulent pas abuser, qui veulent garder des monopoles... Mais ce n'est pas ça notre outil ! L'outil industriel est une chose absolument merveilleuse : l'homme en a rêvé depuis toujours. Il l'a, mais n'ose pas s'en servir.

Georges Charbonnier

Mais à quel prix s'en servira-t-il ?

Georges Patrix

Mais au prix tout simplement de savoir ce qu'il veut, de choisir une civilisation n'est-ce pas. Nous avons vécu pendant des milliers d'années sur une civilisation merveilleuse qui est la civilisation artisanale. Nous avons construit la civilisation avec nos mains. Et nous abandonnons subitement les mains de l'homme et nous allons vers des boutons, vers de l'électronique. L'artisanal n'existe plus, nous allons vers l'industrie. C'est tout neuf, c'est tout nouveau, c'est une nouvelle préhistoire qui commence. Nous abordons une civilisation toute nouvelle. Or nous l'abordons comment ? Nous l'abordons avec une mentalité artisanale. Avec une mentalité d'homme vieux. D'hommes qui ont fait leurs humanités. D'hommes qui sont construits entièrement dans la civilisation artisanale. Qui sont collés à cette civilisation. Qui n'osent pas s'en séparer. Il n'y a pas à l'heure actuelle d'homme véritablement qui vive la civilisation industrielle. Il y a des hommes qui vont dans des usines, il y a des hommes qui se servent de machines, il y a des hommes qui font joujou avec l'industrie, mais il n'y a pas encore d'homme industriel, qui a une mentalité industrielle. C'est cet homme-là que j'attends : c'est cet homme là qui véritablement trouvera la beauté de cet outil qu'est l'industrie. Mais on ne fera jamais rien avec cette industrie avec la mentalité actuelle. C'est cette zone de passage qui est tragique. C'est que nous nous réfugions continuellement dans le passé, pour tout. Nous nous référons tout le temps au passé. Alors qu'il n'y a aucune possibilité. J'avoue que c'est cruel et dur.

[Générique de fin].

1968 « L'avenir du centre des villes » Indicatif futur 10.12.1968

Bertrand Jérôme (journaliste)

Réunis au musée des arts décoratifs autour de Michel Ragon, Jean-Jacques Fernier et André Biro, un public composé surtout d'étudiants de différentes disciplines, lettres, sociologie, architecture, science politique, pour débattre donc aujourd'hui de l'avenir du centre des villes. Peut-être pour commencer faudrait-il s'entendre sur cette idée de centre des villes. Michel Ragon ?

Michel Ragon

Pour Lefèbvre, l'idée même du centre c'est l'idée de fête. Et Lefèbvre pense que justement, la raison de la mort des centres, puisque la plupart des centres des villes sont en déperdition depuis un certain nombre d'années, c'est que la fête a déserté la ville. Dans les villes anciennes, nous assistons presque toujours à un phénomène d'une part, soit un phénomène d'engorgement et de surpeuplement qui paralyse le centre par une plus-value d'habitants, soit alors d'une désertion de ce centre au profit des banlieues par exemple, et ce centre qui était autrefois très habités devient un centre de bureau, et les bureaux sont évidemment fermés le soir, et c'est comme dans la cité de Londres, où la ville est absolument morte après cinq heures du soir. Donc dans les deux cas, qu'il s'agisse de l'engorgement ou qu'il s'agisse de la désertion, ce centre en souffre toujours. Il faudrait peut-être voir maintenant évidemment qu'est ce qui a fait le centre des villes. Je crois qu'à l'origine, dans les villes de petite importance mais qui vont gonfler ensuite, presque toujours le centre c'était le lieu de fête d'ailleurs en effet, mais aussi le lieu d'une fête que nous n'avons plus dans les pays développés, qui était la fête de la mangeaille en quelque sorte. Le centre, c'étaient les halles, c'était le grand marché. Et les gens venaient se rencontrer au marché, traiter leurs affaires, et autour du marché il y avait des prestidigitateurs, et il y avait la fête. Ce n'est pas un hasard que les Halles de Paris par exemple ont été construites en plein centre de Paris, ça s'expliquait absolument à ce moment-là. On étalait ce trésor qui était la nourriture. À partir du moment où la nourriture était moins un trésor, ou du moins il est aussi indispensable pour nos vies mais enfin on y attache moins d'importance parce qu'on en a, ce sont d'autres événements qui sont devenus des événements de centre, par exemple on parle maintenant de centre culturel, on parle de centre d'affaires, et aussi on peut remarquer que dans certains quartiers de Paris, car Paris, la dimension d'une ville comme Paris on ne peut plus parler d'un centre, il y a plusieurs centres, et des centres qui bougent- on peut remarquer par exemple que ce qui polarise ces centres, c'est plus par

exemple maintenant les boutiques de vêtements que les boutiques de nourriture, c'est plus la parure que la nourriture. Ça nous amène à une constatation, c'est que le centre n'est pas immuable dans les villes importantes. Le centre se déplace. Par exemple à Paris, au XIX^e siècle c'étaient les Grands Boulevards le centre, c'était la fête aussi là, et ça s'est déplacé au sud vers les Champs Elysées, les Champs Elysées sont un peu ce qu'étaient les Grands Boulevards autrefois, et on a pu voir aussi d'autre centre qui se sont déplacés : Montmartre qui était le centre artistique au début du siècle a déperdi au profit de Montparnasse, puis Montparnasse a déperdi au profit de Saint-Germain-des-Prés, et Saint-Germain-des-Prés a déperdi au profit de Saint-Michel La Huchette, c'est ce qu'était Saint-Germain-des-Prés il y a vingt ans. Alors cela nous amène à une troisième constatation qui est, pour les villes nouvelles, du danger de construire un centre à priori. Tout architecture nouvelle, quelle que soit sa qualité, est toujours une agression. Et il faut trouver je crois des qualités de souplesse pour permettre une mobilité à ce centre, et pour permettre surtout dans une ville neuve, dans un grand ensemble par exemple, de ne pas imposer d'abord le centre à un endroit donné, mais que ce soient les habitants qui eux-mêmes trouvent leur centre.

Bertrand Jérôme

Et pour vous, Jean-Jacques Fernier, que représente cette notion du centre de ville ?

Jean-Jacques Fernier

Le centre d'une ville, c'est là qu'il y a le collectif, ou bien au-delà, où on est aussi bien dans un tranquille recueillement. Je veux dire par là que ce qui serait l'idéal c'est d'habiter véritablement la nature, totalement, et non pas des rues alignées qui sont des porte-maisons, des embauchoirs à maisons, d'habiter la nature mais par un geste magique de se retrouver tout d'un coup au milieu de ses confrères quand on en a envie. C'est ça qui nous attire le plus, pour nous modernes, dans la confrontation du centre. Il est évident que dans l'origine, et quand on voit le Soma de Tananarive à Madagascar, on s'aperçoit que c'est une immense marché qui est le centre de la ville. Quand on voit la place Masséna à Nice, ou quand on voit le port de Saint-Tropez on sait très bien que c'est ça le centre de la ville parce que c'est là d'où vient le poisson pour ces deux ports et pour ces activités. Mais pour nous le problème n'est pas le même : Ragon l'a dit tout à l'heure, l'activité alimentaire n'est plus rien. Il y a d'ailleurs bien longtemps qu'elle n'est plus rien. Car après que ce fut les marchés, dans leur historique au Moyen-âge, ce fut les cathédrales ou le palais qui avaient été le centre de la ville. C'est devenu le centre spirituel, c'était plus la mangeaille qui attirait mais c'était l'Eglise, c'était le foyer intellectuel au chevet duquel tous se situaient. Et puis ensuite il y a eu les centres artificiels dans le fond, à l'époque que je crois nous quittons maintenant, à tort ou à raison, ce n'est pas le jugement que je veux porter, c'est ce que j'appel-

lerai l'époque des notables. Jusqu'au début de ce siècle, et on en a encore des manifestations assez récentes dans l'architecture des centres de villes, on a vu évoluer depuis cette idée du Moyen-âge des centres villes qui étaient des centres de notables, c'est-à-dire qu'ils étaient totalement artificiels et ils étaient déjà posés. Comme ce que l'on craint maintenant comme péril. Ils étaient imposés par les notables de la ville qui eux décidaient d'implanter un grand mail avec des arbres, des beaux platanes, et puis en équilibre, la sous-préfecture et le théâtre, et puis les halles ou le bâtiment officiel. Ceci crée un centre qui a dans le fond assez peu vécu parce qu'on a toujours vu que ces cours, comme on en trouve à Montpellier ou ailleurs, sont des cours ombragées, sont des centres pour bistrot mais qu'en définitive le véritable centre de la cité se situe dans les petites rues parallèles adjacentes sur lequel il débouche, et il s'éloigne. Plus ce centre agrandit, plus il s'éloigne de cette place qu'on lui a imposé au départ. Je crois que le problème c'est évidemment de ne plus faire un centre qui soit un centre [inaudible], de ne plus faire non plus un quartier des affaires, non plus un centre de notables, mais comment arriver à faire coller un centre en faisant participer une population qui est nombreuse et qui pour se décider, pour s'exprimer aura évidemment, des difficultés. Parce que plus le nombre est grand, plus il est difficile d'exprimer un avis qui serait une synthèse. Alors c'est peut-être ça dont on souffre actuellement en tout cas, c'est d'avoir la difficulté de trouver le programmeur, puisque nous ne sommes plus dans cette société de notable, et que nous sommes dans une société où le plus grand nombre compte davantage. Biro, qu'est-ce que tu en penses toi ?

André Biro

Que si nous nous posons la question aujourd'hui, c'est d'abord parce que nous ne savons pas ce que c'est que le centre. Et en même temps, ce que je devine, qu'on pose cette question parce qu'elle est très importante sans doute, jamais encore autant nous avons besoin d'un centre, et justement, à ce moment de l'histoire que dans le passé. Parce que toutefois, je pense qu'il existait des lieux où les gens pouvaient se rencontrer puisqu'il y avait facilité de s'y rencontrer, c'était le centre. Et aujourd'hui, nous n'avons pas de facilité de nous rencontrer, et c'est aujourd'hui que nous avons tellement soif de trouver les lieux où les échanges peuvent se produire, où il y a effectivement ces pôles d'attraction. Car pour moi, le centre c'est un pôle d'attraction où je peux participer.

Bertrand Jérôme

Et dans nos villes aujourd'hui, quels sont ces pôles d'attraction ? Jean-Jacques Fernier ?

Jean-Jacques Fernier

Dans le temps où nous sommes maintenant, ça correspond à la société de consommation qu'on vit. Que ce qui intéresse les gens malgré tout ce qu'on a dit c'est encore l'implantation d'un drugstore ou d'un grand magasin. Je suis passé récemment au Mans. IL y a un

magasin important qui est à quelques kilomètres en dehors du Mans. J'y suis passé un vendredi soir : eh bien manifestement les gens allaient à la fête. Ils venaient de la région entière, ce magasin ne doit pas être ouvert depuis très longtemps, et des caravanes de voitures fonçaient, non pas sur le Mans, mais pour ce qui était pour eux Le Mans un vendredi soir : le centre commercial ou vous allez faire vos achats jusqu'à minuit. Alors pour certains c'est ça sûrement, un centre. Pour d'autres c'est une activité culturelle. Mais la maison de la culture on pense que c'est une question peut-être, qu'est-ce que tu en penses Ragon, la nouvelle définition d'un centre, d'un petit centre...

Michel Ragon

Dans les grands ensembles, on a essayé de susciter des centres, et il n'y a que deux formules qu'on aient trouvées : c'est soit le centre commercial, soit le centre culturel qui est la maison des jeunes ou la maison de la culture. Donc il y a commerce décharges, commerce d'idées, ce sont les deux idées qui reviennent. Mais dans les grands ensembles en tout cas, il y a toujours une chose que l'on a fait et qui est assez monstrueuse, c'est que, et ça c'est la formulation des beaux plans de l'école des Beaux-Arts qui resurgit à ce moment-là, on a voulu toujours refaire des places. N'est-ce pas, c'est-à-dire tous les grands ensembles ont leur place de la Concorde, et la place de la Concorde ça ne correspond véritablement à rien dans notre vision temporelle, ça n'appelle personne. C'est un trou, c'est un trou mais ce n'est pas un appel à la population. Par contre le centre commercial fait un appel et un échange temporaire.

Bertrand Jérôme

Et quand on voit la réussite importante d'une opération privée qui s'appelait Elysée 2, ce quartier Elysée 2, eh bien le drugstore, le côté bureau, le côté prisunic etc. et toutes sortes de boutiques attiraient les gens.

Michel Ragon

Oui ! A Paris par exemple, il y a des pôles d'attractions temporaires qui deviennent des centres. Par exemple à Noël, il y a les grands magasins : les grands magasins sont tout d'un coup le centre de la ville. La ville se dirige entièrement vers les grands magasins, voir les vitrines, acheter les cadeaux, etc. La foire à la ferraille, ou autrefois la foire du Trône...

Bertrand Jérôme

Le salon de l'auto...

Michel Ragon

Le salon de l'auto ! Mais alors ce sont des centres temporaires qui d'ailleurs retrouvent l'idée de fête de toute façon.

Jean-Jacques Fernier

Alors une idée supplémentaire c'est que le centre a besoin d'espace disponible, parce qu'à aucune moment il est fixe. Les commerces, les rues se développent, s'agrandissent, c'est comme une espèce de cancer qui se développe dans un sens ou dans l'autre. Et si on lui bloque son espace, il finira par s'asphyxier.

Bertrand Jérôme

Comment cela s'est-il passé dans les grandes villes américaines Jean-Jacques Fernier.

Jean-Jacques Fernier

Je peux vous parler d'expériences extraordinaires pour moi que j'ai faites en tant qu'architecte. Je suis allé à Los Angeles, et puis comme tout le monde, comme à mon avis tout européen, quand on arrive dans une ville inconnue et qu'on descend à l'hôtel, on pose sa valise et on se dit : « je vais faire un tour dans le centre », pour voir un petit peu ce qui se passe. Alors il était neuf heures du matin, j'ai pris un taxi et je suis rentré à l'hôtel le soir, il devait être neuf heures ou neuf heures et demie : je n'avais pas vu le centre. J'avais vu 75 km d'habitations discontinues, j'avais vu une multitude de petits centres, et chaque fois que j'approchais d'un petit centre, c'est assez étonnant comme impression, j'approchais d'un centre commercial, d'une place avec des parkings, alors je m'arrêtais je me disais bon, on va rentrer là on va trouver quelque chose. On faisait encore 100 mètres et puis c'était comme un décor de théâtre : derrière il n'y avait plus rien, de nouveau la campagne. On repartait. Et je n'ai jamais trouvé le vrai centre de Los Angeles. Et je crois que c'est pas du tout, c'est une chose qui nous inquiète nous européen parce qu'on a envie que les choses soient normales, et que tout soit concentré, tout soit équilibré, etc., je trouve que c'est assez passionnant parce qu'on a l'impression que dans un petit univers, on arrive à vivre plusieurs fois plus vite.

Michel Ragon

Oui, mais alors là tu mets le doigt sur une chose très précise, qui est un phénomène qui est très sensible aux États-Unis surtout, c'est celui de la voiture qui tue la ville. C'est-à-dire que en raisonnant d'une manière un peu simpliste, on se dit : on ne peut pas circuler dans les villes, on va donc ouvrir de grandes artères pour faire circuler les voitures. On a mis des grandes artères en travers de Chicago, si bien qu'on traverse très bien Chicago, mais on a coupé Chicago en tranches n'est-ce pas, et c'est une tranche, un autre quartier une autoroute dans une ville, qui traverse une ville, il n'y a plus la communication, c'est comme un fleuve et deux rives n'est-ce pas. Donc la voiture tue la ville, à partir du moment où il n'y a plus de possibilité pour le piéton, justement, de stationner, pour le piéton de circuler tranquillement, il n'y a pas ce rythme lent qui fait le centre.

Bertrand Jérôme

Une question ? Monsieur ? Vous êtes étudiant ?

Étudiant

Mais c'est le même problème qu'on est en train de vivre en ce moment à Paris. Paris n'est pas une ville construite pour les voitures, on est en train de la tuer par les voitures. Bon alors il y a une chose qui m'intéresse énormément de savoir, c'est si avant de pouvoir se distraire ou de se réunir dans un centre, si ce centre sera viable, si la ville et le centre pourront survivre.

Autrement dit, si les ceintures vertes qui sont en train de disparaître, et le Bois de Boulogne qui est en train de diminuer quand même par l'autoroute périphérique, et des petits grignotages par ci par là suffiront encore.

En 1975, on m'a dit que la superficie des voitures serait égale à la superficie des rues à Paris, si on pourra encore vivre et se déplacer et respirer dans le centre de Paris ?

Michel Ragon

La superficie des voitures est déjà égale à la superficie de la surface navigante dans Paris. Si elle n'est pas complètement saturée, c'est tout simplement que tous les gens ne prennent pas leur voiture au même moment. Si je citais tout à l'heure l'exemple des États-Unis, c'est parce qu'aux États-Unis, l'exemple est déjà concret, c'est-à-dire c'est l'exemple type de ce qui nous attends si les choses continuent telles qu'elles sont. Là, la chose est déjà faite, il n'y a plus pratiquement de villes, telle que l'on entend nous l'idée de villes. On ne déplore pas d'ailleurs aux États-Unis en général que la voiture tue la ville, car on mise assez sur la dispersion de l'habitat. Et ça a abouti d'ailleurs à une conception très individualiste de la société. Alors que, évidemment, si l'on note pour le centre de la ville, grand rassemblement de foules, et lieu d'échanges, c'est plus évidemment une option de goût communautaire si vous voulez, c'est le forum latin. C'est le forum latin, et d'ailleurs ce n'est pas un hasard, l'autre c'est plus évidemment l'habitat individuel anglosaxon.

Jean-Jacques Fernier

On peut aborder un phénomène qu'on commence à appréhender ici à Paris, c'est ce que sera la défense. La défense, on sait aujourd'hui qu'il paraît que les américains sont venus il n'y a pas tellement longtemps en disant : « vous êtes déjà extraordinaires, vous avez résolu un problème qu'on n'a jamais pu résoudre : arriver à mettre un métro express, avec des buildings, un grand palais des expositions, des cantines, des espaces verts, de l'habitation, etc. concentrés dans un seul centre : c'est fantastique ! » Eh bien les gens qui les ont reçus leur ont dit : mais non, on est sur un casse-tête effroyable » car je crois vraiment qu'il y aura un casse-tête effroyable à la Défense, c'est celui de faire écouler 25 000 personnes à l'heure. Car quand tout cela fonctionnera merveilleusement bien, il y a à ce moment-là un engorgement d'appel de population qui fera qu'il faudra trouver dans quelques années des moyens mécaniques pour redébiter 25 000 personnes à l'heure. Alors on commence à entrevoir fabuleusement les idées pour que le métro arrive à débloquent 25 000 personnes à l'heure. Je ne sais pas si vous connaissez cette histoire, c'est extraordinaire de rêver : il y a des systèmes qui consistent à avoir un train continu qui prépare un wagon, qu'il lâche à cette gare pendant qu'il prend un autre wagon qui est déjà tout plein, les gens se sont préparés. Il y a d'autres systèmes qui permettent de verticalement, de prendre un compartiment dans lequel les gens sont, et de le substituer à un autre, comme

dans un casier à bouteille. Et puis il y a un deuxième système, qui fait que les quais vont à la même vitesse que le train qui ne s'arrête pas, et vous vous transférez de l'un à l'autre. Et voilà les problèmes d'un centre futur, c'est des problèmes d'irrigation, parce que cette concentration dont on rêve, et à laquelle on va, comment va-t-on apaiser le sol. La seule grande difficulté, la majeure, elle est là. On va arriver dans ces énormes bâtiments qu'on construit par ces possibilités technologiques fabuleuses, par ces constructions souterraines qui vont permettre d'avoir à la fois 3000 places dans des restaurants à plusieurs niveaux, 25 000 personnes dans des grands magasins immenses dont on reconnaît qu'il y a plus de difficulté d'approvisionnement de ces magasins par des tours de contrôle qui permettent de prendre des palettes de matériel avec un triage extrêmement rapide. Donc on va concentrer là l'achat, l'échange, le travail, sur des surfaces réduites, verticalement très denses, et le problème est l'écoulement de l'être humain. Comment fera-t-on ?

André Biro

On en arrive au phénomène de signe de mouvement qui caractérise notre époque. Il nous est très difficile d'imaginer qu'on va abandonner les points fixes et nous commençons vraiment à ne plus nous attacher aux points fixes sans nous rendre compte. On est tous dans des relativités de temps, et de signes de mouvements. Et l'urbanisme doit se plier à ce facteur du mouvement et de maniabilité. Il faut que les éléments soient interchangeableables, il faut qu'un centre puisse s'implanter, disparaître... Il faut que les gens puissent s'installer à un endroit donné. Quand ils n'aimeront plus ce quartier, il faut que ça puisse se transformer en autre chose ou bien qu'il puisse tout simplement disparaître et donner la place au vide si c'est le vide qui est souhaité.

Bertrand Jérôme

Une question, oui, Monsieur ? Vous êtes quoi ... ?

Étudiant

Étudiant en lettres, donc pas spécialiste du tout ! Ce que je veux savoir c'est, la place que vous donnez, vous donnerez plutôt aux espaces verts. Car l'espace vert peut être un lieu de communication autant qu'un espace culturel.

André Biro

Je vais vous répondre tout de suite. La question que j'aimerais vous poser : comment voulez-vous vous distraire, qu'est-ce que vous voulez qu'il se passe dans ces centres. Et à ce moment-là, le lieu est facile à définir. Et si on pose la question toujours dans le sens statique, qui correspond au temps du passé à ce moment-là, on ne trouve pas de réponse. Mais si nous voulons dire que dans les 24 heures de la journée nous voulons consacrer tant de temps pour nos loisirs et c'est de telle façon que nous entendons trouver les loisirs dans notre existence, les places, les espaces verts tout ça se plieront à cette exigence. Mais il faut déjà le définir. Et je crois que c'est là que nous avons une grande difficulté, qui est

de savoir ce que nous voulons exactement dans notre existence actuelle.

Jean-Jacques Fernier

Si vous voulez, le Bois de Boulogne a été un centre au XIX^e siècle, c'était au début de ce siècle, c'était un centre...[exclamation de l'étudiant] oui, les Grands Boulevards ce n'était pas un espace vert, le Bois de Boulogne vous parlez d'espace verts, c'était un centre et ça ne l'est plus. Si on laissait, je suis sûr que si on laissait le consensus populaire décider de ce qu'on fera du Bois de Boulogne, je pense, et on l'a vu parce que les édiles parisiens s'opposent toujours à toutes constructions dans le Bois de Boulogne, immédiatement, on souhaiterait y construire justement dedans. C'est-à-dire que ce ne serait plus un espace vert mais on aimerait évidemment lier les deux à la fois, être au milieu des arbres, dans des lieux accueillants. Il est évident qu'un shopping center et douze théâtres, des patinoires, au milieu du Bois de Boulogne ce serait véritablement l'idéal. Moi je pose la question, pourquoi est-ce qu'on ne vivrait pas tout entier dans une ville qui serait un Bois de Boulogne ? On pourrait avoir un vrai centre à ce moment-là, ça ne serait plus le bois de Boulogne.

Bertrand Jérôme

Oui, en effet, il y a toute une tendance de l'urbanisme qui consiste à restituer le centre de la ville à la verdure, et surtout à la circulation des piétons. C'est je crois, ce que vous avez essayé de faire dans votre projet de la rue Saint-Jacques.

Jean-Jacques Fernier

La rue Saint-Jacques est l'une des plus vieilles rue de Paris, et très étroite, dans sa partie haute c'est-à-dire qu'à l'endroit où il reste les maisons les plus vieilles, cette rue ne fait plus que sept mètres. Et elle a cette particularité cette rue Saint-Jacques d'être à des grands axes de circulation. Alors elle doit écouler aux heures de pointe un flot important de voitures. Nous avons-nous un problème qui nous a été posé qui est de rénover une partie de ces immeubles dans un ensemble. Et notre problème était de laisser le caractère, de conserver le caractère si l'on veut authentique à ce petit îlot, c'est-à-dire une rue étroite avec des façades, et puis d'avoir l'agression d'une circulation intense automobile. Pour résoudre ce problème, puisque nous croyons que c'est ainsi qu'il peut être résolu, on cherche à dévier la circulation automobile et à la passer en souterrain. Quel est l'avantage ? L'avantage c'est que le piéton retrouve la rue, et qu'il peut apprécier ce que l'on cherche à sauver, c'est-à-dire une petite rue étroite et délicieuse, il peut en cheminant à l'allure d'un piéton, il peut véritablement participer à cette architecture. Bon, c'est un tout petit exemple, une toute petite chose qui a l'intérêt pour moi, ça relie car tout à l'heure la question sur les espaces verts moi je trouvais quelque chose de très passionnant à cette question. C'est qu'en définitive, ce n'est pas tellement l'espace vert qu'on recherche, mais ce qu'on recherche, c'est dans le centre d'une ville,

un lieu géographique, une espace d'attraction, et les centres historiques de ville ils sont presque toujours sur un lieu géographique. Il y a une rivière, il y a un parc, il y a une forte déclivité tout d'un coup d'une colline, il y a des monuments particulièrement de qualité. C'est ça dans le fond qu'on recherche nous, européens, dans un centre de ville en même temps. Car il y a des centres de villes qui fonctionnent mal, alors qu'ils ont tout pour bien fonctionner sur le plan pragmatique. Mais ils ne sont pas tentants. Et je crois que dans cette question d'espace vert, c'était un peu cette tentation dont on a besoin.

Bertrand Jérôme

Oui Monsieur, une question ?

Intervenant

Je pense que certains centres finalement, je n'ai pas d'exemple précis mais certains centres de ville qui se sont éteints se sont peut-être éteint à cause de l'impossibilité matérielle de circulation de déplacement des gens, mais aussi parce que les gens n'ont plus eu envie d'y venir indépendamment de l'impossibilité d'y venir.

Jean-Jacques Fernier

Eh bien moi je crois qu'il n'y a pas de phénomènes où ils se sont éteints parce qu'on ne pouvait plus y aller. Parce que le fait même d'interdire l'automobile, de ne plus pouvoir s'y rendre que par des cheminements épouvantables attire autant les gens. Donc ce n'est pas pour cette raison.

Bertrand Jérôme

L'urbanisme pourra apporter peut-être une solution à ce genre de phénomène. Mais je pense que c'est un phénomène essentiellement humain dont il faut tenir compte.

Jean-Jacques Fernier

Vous savez ce qu'on connaît encore moins bien dans une ville c'est l'humain qui l'habite...

Intervenant

Est-ce qu'on ne pourrait pas pousser au maximum le paradoxe et dire que ce serait presque la notion du chahut, c'est-à-dire de l'engorgement qui créerait ces centres. C'est-à-dire que le vrai centre, dès qu'il sera prévu pour être normalement alimenté perd son intérêt parce que c'est normalisé.

Jean-Jacques Fernier

C'est ça. C'est de nouveau la fête. Et il faut ajouter à ça très simplement que ce phénomène il vient d'une seule chose, c'est que depuis le moyen-âge jusqu'aux dernières décades on construisait de la même façon. Et qu'aujourd'hui, on découvre une société qui n'a plus du tout les mêmes matériaux, ni les mêmes techniques. On parle d'automobile, on parle d'automobile comme un engagement : peut être qu'il n'y aura plus d'automobile dans 20 ans. Alors pourquoi penser en ville d'automobile ?

Michel Ragon

Parce qu'elles sont là.

Jean-Jacques Fernier

Parce qu'elles sont là ! C'est de la transition. Nous faisons la transition.

Michel Ragon

Mais c'est bien difficile de ne pas y penser !

Bertrand Jérôme

Oui justement, alors nous sommes dans une période de transition mais est-ce qu'on peut essayer de dégager quelques caractéristiques de l'avenir des centres des villes ?

Michel Ragon

Tout d'abord, il apparaît tout de suite qu'il y a une chose qui est très gênante dans les villes, qui sont les constructions si on peut dire, une sorte de vérité de la Palice, mais c'est vrai. C'est-à-dire, ces constructions d'immeubles qui sont difficiles à transformer. Donc pour les villes nouvelles, et contrairement à ce qui a été fait dans les grands ensembles, ce qui apparaît immédiatement, et c'est au cœur de tout les projets prospectifs, même ceux qui sont en tête de liste, mais ils ont toujours ces deux volets en quelque sorte : c'est qu'il doit y avoir une notion de mobilité et une notion de périssable. C'est-à-dire que bien sûr il est obligatoire de faire d'abord des structures de base qui sont rigides, pour les canalisations d'eau, d'électricité, le tout à l'égout, le téléphone, etc. Qu'on ne peut pas déplacer perpétuellement. Mais qu'il peut y avoir une possibilité de modifier les structures secondaires de l'habitat. Et que ça ça doit être laissé autant que possible aux grés des habitants. Alors c'est évidemment tout une nouvelle, c'est presque une nouvelle civilisation qui entre en jeu, là. Une civilisation du périssable d'abord, de l'architecture bien de consommation, on casse déjà beaucoup plus facilement qu'autrefois, aux Etats Unis notamment : on sait à quelle date on construira le gratte-ciel que l'on construit. Et la ville est donc beaucoup plus conçue comme une structure générale, comme des sols artificiels, n'est-ce pas, des sols artificiels à étage, sur lesquels ou dans lesquels les habitants peuvent implanter leur habitat.

Bertrand Jérôme

Et vous, messieurs, les architectes, vos réflexions sur le centre des villes dans l'avenir ?

Jean-Jacques Fernier

D'abord, y aura-t-il des centres dans la ville future, ou n'y en aura-t-il pas ? Y en aura-t-il un énorme, monstrueusement monumental, qu'on ne peut même pas imaginer peut-être ce sera... on pourra peut-être arriver à sa grouper à 15 millions d'individus dans un seul centre. Ou bien est ce qu'il en aura cent, qui comporteront chacun 20 000 personnes ? Moi je pense que, inlassablement, l'évolution de la race humaine a amené la concentration. Et qu'inlassablement, on a dominé cette concentration. On cite tout le temps le propos de Jules Verne qui disait quand une ville atteindra 3 millions d'habitants, ça sera impossible, etc. Il y a belle lurette que des centaines de villes au monde ont atteint 3 millions d'habitants. On entrevoit très facilement de vivre à 12 millions d'habitants dans un district parisien. Je pense manifestement que dans trente ans ou quarante ans, vu l'accélération de la naissance humaine, on aura des concentrations

urbaines qui auront peut-être 100 millions d'habitants, et on aura peut-être une dispersion de petits centres, mais on retrouvera le même phénomène que ce qu'on retrouve aujourd'hui. Ce qui nous paraît être un centre énorme sera devenu un tout petit centre. Et je pense qu'il y aura sans doute un super centre ou on pourra réunir des millions de personnes à la fois. Parce qu'il y a quelque chose, c'est ce que je disais tout à l'heure, il y a quelque chose qu'on n'embrasse pas aujourd'hui, qui est la disponibilité des transports, la fluidité, et la possibilité, le potentiel de rassemblement. On ne peut pas rassembler plus de 500 ou 600 personnes à la minute actuellement. Et quand des moyens artificiels, des moyens mécaniques inventés permettront de rassembler 25 000 ou 50 000, nulle doute que l'on pourra faire des théâtres qui pourront donner des spectacles à 5 millions de visiteurs à la fois. Et à ce moment là ce sera le centre d'une ville. Moi je crois qu'on peut rêver de choses comme ça, sans crainte d'être dans l'utopie.

Intervenant

Est-ce que cette masse d'habitant ne détruit pas justement tout contact humain ? Est-ce que la ville par exemple, une ville de 100 millions d'habitant d'accord, mais est ce que ce ne serait pas un ensemble de villes de, mettons, 150 000 habitants ?

Jean-Jacques Fernier

Sans aucun doute, moi je crois que vous avez raison. Lais 150 000 habitants pour 100 millions... C'est le même rapport qu'un village pour une sous-préfecture. Il y a bien un moment où les gens des villages vont à la sous-préfecture au marché, et on rassemble 4 fois la capacité de la petite ville. De la même façon, on rassemblera quatre fois la capacité de ces villes-satellites dans un seul lieu. Regardez la concentration liée aux 24 h du Mans ! Combien ? 200 000, 300 000 personnes cohabitent très facilement - sans aucun confort - pendant 24 h.

Bertrand Jérôme

En somme, après avoir vu ce qu'était le centre des villes au cours des temps, comment ces centres naissaient, comment ils évoluaient, comment ils se déplaçaient et même mourraient, et comment on pouvait essayer de les envisager dans l'avenir, on peut arriver à cette conclusion que le centre des villes étant liés étroitement à la vie des sociétés, eh bien dans l'avenir, le centre des villes sera que les besoins de cette société future en feront. Oui Monsieur, vous vouliez dire quelque chose ? Intervenant : Il me semble, enfin je ne voudrais pas préjuger des gens, mais il me semble que vous faites beaucoup de confiance aux gens. Dans la mesure où vous dites c'est les gens qui décideront eux-mêmes. Mais quand un quartier est livré, il n'est pas livré directement aux gens. Il est livré la plupart du temps aux promoteurs qui décident par exemple de mettre des centres commerciaux. Lorsque les gens vont dans des supermarchés comme on peut les imaginer plus tard en France, c'est-à-dire à l'américaine sur des kilomètres avec des petits chariots, à passer des journées entières

dans des magasins, se faire coiffer, avoir toutes les activités de la vie, et à faire leurs achats, est ce que c'est vraiment les gens qui referont le sens du quartier, ou est ce que ce n'est pas les agents commerciaux de la ville de Paris ?

Jean-Jacques Fernier

Est-ce que vous ne croyez pas que les gens épousent leur époque, et que si on leur fait beaucoup de ce genre de choses que vous dénoncez, c'est parce que dans le fond ils aiment ça ?

Intervenant

Alors voilà, c'est ce que je voulais vous entendre dire. Ça me fait plaisir. C'est parce qu'on arrive au cœur du problème. C'est l'option fondamentales. Ou alors on pense que les structures font l'homme, ou alors on pense que l'homme fait les structures. C'est-à-dire, ou alors on pense que dans votre cas d'architectes le centre influe sur les hommes, ou les hommes influent sur le centre. Vous vous pensez ça, moi je pense qu'on pourrait peut-être envisager l'autre solution. Dans les toutes proches banlieues de Paris, de la périphérie de Paris, il y a des grands quartiers ou les gens n'ont vraiment que le supermarché pour se réunir. Eh bien moi je ne trouve pas que ce soit un lieu de réunion constructif, ou il se joue une activité créatrice ou originale.

Bertrand Jérôme

Oui, effectivement, c'est peut-être le fond du problème. Et pour conclure, Jean-Jacques Fernier, l'avenir ?

Jean-Jacques Fernier

Moi je pense que, pour l'avenir, il y aura une progression des centres de villes au détriment des villes. Je pense que les villes auront une tendance à se diluer au profit sans doute d'agglomérats différents. Plus disparates, et que les centres se multiplieront. Ils vont sûrement à une apogée qu'on ne connaît pas encore, mais qui va grandissante. Parce que plus on avance dans la société que nous vivons, plus il y a un équilibre entre le sentiment de vie intime que l'on perçoit plus grandement avec des moyens beaucoup plus intenses mis à notre disposition pour être isolés tout en étant au contact avec le monde. Et plus on a le confort de cet isolement, plus on ressent également le besoin de se rassembler, à certains instants, et de se rassembler dans une communion de plus en plus grande. Parce qu'on vit dans un monde ou on est de plus en plus nombreux. Et en pouvant de mieux en mieux le supporter.

Bertrand Jérôme

André Biro, quelque chose à ajouter ?

André Biro

Je pense que ce sont des phénomènes psychologiques qui font mouvoir toutes ces questions de centre, et non pas des questions matérielles et techniques. Et je pense que ces choses-là sont très importantes. Et nous, urbanistes, nous pouvons apporter simplement le côté technique à ces questions-là. Et je pense que justement, si nous pouvions avoir la définition du grand nombre, nous pourrions trouver des révélations intéressantes.

[Générique]

Partie G

Entretiens

Les entretiens en gras (1,2,5,6) sont retranscrits tout ou partiellement dans les pages suivantes.

N°	Date	Nom, qualité	Modalités
1	05.05.2017	Nelly Chanéac, veuve de Chanéac	Rencontre à son domicile, Aix-les-Bains (Savoie)
2	19.06.2017	Claude Costy, architecte	Rencontre à son domicile, la Ruine, Minzier (Haute-Savoie)
3	07.10.2017	Jean Nicoulaud, ingénieur, collaborateur de Chanéac	Entretien téléphonique
4	31.08.2017	Marcel Lachat, ingénieur, collaborateur et ami d'Hausermann	Rencontre à Genève, puis à son domicile de Troinex (Suisse)
5	11.01.2018	Jean-Claude Bernard, architecte, membre du GIAP	Rencontre à son domicile, Paris 13°
6	15.09.2017	Yona Friedman, architecte, membre du GIAP	Rencontre à son domicile, Paris 15°
7	24.10.2017	Didier Robin, ex-collaborateur de Chanéac	Rencontre à son domicile, Aix-les-Bains (Savoie)
8	16.10.2017	Alain Brevart, ex-collaborateur de Chanéac	Rencontre à Annecy, au CAUE de Haute-Savoie
9	06.07.2018	Daniel Telmont, premier propriétaire du Balcon de Belledonne	Entretien téléphonique
10	10.07.2018	Robert Tosco, ingénieur, participant au stage de Saint-Péray	Rencontre à Annecy, au CAUE de Haute-Savoie
11	14.05.2019	Daniel Grataloup, architecte	Rencontre à son domicile de Genève (Suisse)
12	14.05.2020	Marie-Hélène Gompel, Architecte, disciple d'Antti Lovag	Entretien téléphonique
13	28.06.2020	Claude Unal, propriétaire de la Maison Unal	Rencontre à son domicile à Labeaume (Ardèche)
14	03.10.2019	Suzy Brunet, propriétaire de l'Atelier Palègre	Rencontre à son domicile à Ponsas (Drôme)
15	11.10.2021	Marcel Sinai, promoteur	Échange épistolaire puis téléphonique

G.1 Entretien 1 Nelly Chanéac

Mélina Ramondenc

Depuis combien de temps habitez-vous cette maison ?
Est-ce que Chanéac a travaillé ici ?

Nelly Chanéac

Ça va faire 41 ans que nous sommes installés là. Nous sommes arrivés ici en 1976, la majeure partie de ses recherches était déjà faite. [...] Notre premier appartement était toujours boulevard de Paris, et c'était très inspirant, un grand appartement de 120 m^{1/2} avec une immense terrasse devant, avec des marronniers, avec des pièces de second jour. Pas très confortable mais comme nous étions jeunes... La salle de bain était rococo comme pas possible, mais enfin c'était un lieu assez magique. Ça c'était au 11 boulevard de Paris, puis nous avons déménagé la partie privée au 12, c'est vous dire si on est allés loin... et pour finir nous avons construit au 57. Mais l'essentiel de son activité professionnelle s'est passé au 11. Après, les quatre dernières années nous avons eu aussi des bureaux dans un immeuble que mon mari avait fait dans le centre-ville, mais l'essentiel de ses recherches avait été fait avant on va dire, je ne saurais même pas vous donner la date... Si parce que le choc pétrolier de 1973 l'avait beaucoup affecté puisque tout ce qu'il avait imaginé en résine de synthèse n'allait plus se faire parce que les coûts avaient beaucoup augmenté, ça ça l'a terriblement affecté. Et puis après il a encore fait des recherches pendant quelques années puis après il a été très pris par son activité d'architecte.

MR

Parce qu'au départ j'ai lu qu'il avait été formé à l'école du Bâtiment de Grenoble...

NC

Oui tout à fait. Donc il a été dessinateur dans, moi quand l'ai rencontré il travaillait au cabinet de Charles Ventura, à Chambéry, avant il avait déjà travaillé au cabinet de Jean Delafontaine, Aix-les-Bains, et quand nous nous sommes mariés il est revenu travailler au Cabinet de Jean Delafontaine à Aix-les-Bains. Ça c'était en juin 57 notre mariage, le 1^{er} juin 1957. Et donc nous avons habité quelques mois à Chambéry et en décembre nous sommes venus nous installés dans l'appartement inspirant dont je vous ai parlé... On avait quasiment la même vue, la même orientation qu'ici...

MR

C'est des choses qu'il a voulu reproduire consciemment ?

NC

Ah non je ne pense pas, mais il avait fait plusieurs projets immobiliers sur le terrain du 57, qui n'avaient pas abouti, et c'est moi qui lui ai dit « écoute puisque rien ne se fait sur ce terrain, qu'on aime le boulevard

de Paris, que le terrain va être beaucoup moins cher puisqu'on ne peut plus y faire du collectif, on devrait envisager de l'acheter pour nous, et c'est comme ça que ça s'est passé. [...] On n'avait pas forcément envie d'être propriétaire, ce n'était pas vraiment notre truc, on était très heureux comme locataires. [...] Après les lieux sont tels qu'ils sont, mais en plus il y a la façon de les habiter. Ça c'est encore plus important je crois que les lieux. [...] Mon mari avait aménagé un adorable chalet à Crest-Voland pour ma sœur et mon beau-frère, puis mon beau-frère avait eu des déboires dans ses affaires ils ont dû vendre ce chalet, qui était un petit bijou. [...] J'avais aidé ma sœur à déménager le dernier jour, et les gens en même temps, les nouveaux propriétaires commençaient à amener leurs affaires... Eh bien je vous jure qu'en dix minutes ça ne ressemblait plus à rien.

MR

Je me demandais ce qui pouvait l'inspirer, ce qui l'influçait dans son environnement...

NC

De toute façon, c'était en lui, il était débordant. Quand il travaillait dans les agences dont je parlais précédemment, il arrivait il avait plein de papiers dans ses poches, il avait fait plein de trucs etc... Il n'arrêtait jamais, voilà. C'est peut-être le seul défaut qu'il avait, il n'arrêtait jamais. [...] Il était bouillonnant, il n'avait pas assez de temps pour dessiner tout ce qui lui paraissait nécessaire. Je me souviens j'ai relu les lettres que l'on s'envoyait, quand même y en avait trois-cent soixante-dix [...] et dans un des courriers je me souviens qu'il me disait : « je suis un militant de l'art contemporain ». Pour lui c'était comme un combat...

MR

Un combat presque politique ?

NC

Non, ce n'était pas du tout politisé. Militant pour lui ça voulait dire quelque chose auquel il croyait, c'était pas la politique, c'était l'art moderne, c'est pas la même chose.

MR

De l'art moderne, pas de l'architecture ?

NC

Eh bien quand je l'ai rencontré il en était simplement au stade où il travaillait dans une agence d'architecture, il s'y intéressait déjà pas mal mais néanmoins il s'intéressait encore plus à la peinture. Il allait passer de l'art figuratif à l'art non-figuratif, et puis à la sculpture... à l'art en général.

MR

Et pourtant il a arrêté de peindre, à la fin des années 1970 ?

NC

Oui. Je crois qu'il n'avait plus besoin de ça. La peinture a nourri sa recherche en architecture. D'ailleurs la plupart de ses tableaux ont des titres qui s'inspirent de l'architecture ou de l'urbanisme. Autant, en tant qu'architecte c'est très épanouissant de construire, même

si on construit en deçà de ce que l'on rêve de faire. Par contre un peintre est très rarement satisfait, parce qu'il ne sait pas à quel moment il doit s'arrêter, à quel moment... Il s'est arrêté parce que d'abord il n'avait plus le temps, il faut bien faire des choix dans la vie, et c'est comme ça que petit à petit, en quelques années, ça s'est tari. Mais il me disait si un jour je peux ralentir mon activité d'architecte je pense que je recommencerai à peindre. Mais il n'en a pas eu l'occasion. [...] Disons que ça [la peinture] n'était plus devenu un besoin essentiel.

MR

Et dans ses sources d'inspirations, est-ce qu'il y a des voyages ou des lieux... des choses qui l'ont marqué...

NC

Eh bien pas tellement. Parce qu'il se méfiait beaucoup de tout ce qui était trop prégnant justement. Qui influençait trop. Par contre tous nos voyages étaient orientés par l'architecture... Il adorait New-York, il adorait San Francisco... mais de toute façon des voyages on en faisait peu et des vacances encore moins.

MR

Je me posais la question de l'influence de la montagne aussi... comme lieu qui a une valeur un peu symbolique, où il a beaucoup construit.

NC

Forcément parce qu'il y était installés. Mais ce n'était pas son lieu d'origine. Il était ardéchois d'origine né en Avignon, et puis quand la végétation de ocre passait à vert il trouvait qu'il était déjà très au Nord quand même... Il était plutôt méditerranéen d'esprit. D'abord on a vécu en Savoie, je sais pas pourquoi il était persuadé que je n'aurais pas pu m'adapter ailleurs.

MR

Et donc en termes de références je me demandais, il a des gens qui se réfèrent beaucoup à des architectes, des artistes qui les ont précédés... est-ce que c'était son genre ou est-ce qu'il était plutôt indépendant ?

NC

Je dirais quand même qu'il était très indépendant. Franchement je ne peux pas dire qu'il avait un maître en particulier, mais quand même, il adorait le Bauhaus, il adorait la maison sur la cascade de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier aussi, mais si vous voulez il n'avait pas de maître en particulier. Il était libre.

MR

Et au niveau de ses collaborations, notamment avec Pascal Hausermann ?

NC

Alors là, il ne faut quand même pas exagérer. Ils avaient beaucoup d'estime l'un pour l'autre, ils se sont découverts l'un et l'autre quand il y a eu, il se trouve que je pense que c'était en 1962, il y avait eu les publications dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, où à la fois il y avait les recherches de Pascal, et puis les recherches de mon mari. Et là mon mari a découvert que Pascal habitait très près en fait, à Frangy, et on est allés le voir et ils sont tombés dans les bras l'un de l'autre. Mais si vous

voulez ils ne se sont pas influencés puisqu'ils ne se connaissaient pas. Mais après ils ont collaboré si vous voulez, parce qu'ils ont mené leurs recherches au point de faire des choses où les gens auraient pu utiliser des éléments de Pascal, ou des éléments de Jean-Louis Chanéac, et ils avaient prévu des trucs de raccord. Et c'est vrai que par contre ils avaient beaucoup d'estime et ils adoraient travailler ensemble.

MR

Et puis ils ont tous les deux fait partie du GIAP...

NC

Ah mais faire partie du GIAP ça veut pas dire qu'on collabore hein, au GIAP y avait au moins trente ou quarante personnes [...] C'était quelques réunions, à Paris, sous l'égide de Michel Ragon... Enfin je ne sais pas parce que moi je n'y allais pas, alors je peux pas... Mais il trouvait ça formidable évidemment, parce qu'il y avait des gens formidables.

MR

Et qui partageaient ce même élan, cette même recherche...

NC

... de modernité, de prospective, d'aller plus loin, de casser les codes...

MR

Renverser la discipline, les choses qui étaient établies et ne marchaient plus ?

NC

Oui !

[...]

MR

Je me demandais aussi s'il y a avait eu des films ou des livres qui l'alimentaient...

NC

Il adorait les bandes dessinées, des films, alors il adorait... Il aimait beaucoup tout ce qui était les livres d'anticipation, la science-fiction... [...] Par exemple il adorait ce film, *L'année dernière à Marienbad*... qui est-ce qui avait fait ce film, je crois que c'était Resnais ? avec cette actrice Delphine Seyrig qui était très évanescence... Moi c'est le genre de film qui m'ennuyait profondément, mais lui il adorait. Il adorait certaines bandes dessinées, et ils riaient avec mes fils... moi les bandes dessinées c'est comme si j'étais illettrée, je ne sais pas les lire. Je ne sais ni les lire ni les voir, je ne les apprécie pas. Mais oui c'est sûr, il adorait plein de choses !

MR

Dans certains dessins, sur des planches on sent des cadrages comme ça, des manières de dessiner influencé par la BD... C'est marrant que vous disiez qu'il n'était pas du tout politisé parce... enfin après c'est l'image qu'on s'en fait mais je me disais presque que dans ces années soixante-dix ce n'était pas possible de ne pas être politisé...

NC

Oui, alors... d'abord... c'est vrai que c'est un peu curieux. Mais entre son bouillonnement intérieur, notre vie de

couple qui était très dense, peut-être qu'il n'y avait pas encore la place pour être politisé. Mais si vous voulez une anecdote par exemple, au moment de... c'était donc en 1974 à la mort de Pompidou, y avait donc Valéry Giscard d'Estaing qui était en face de lui, y avait Mitterrand, qui était plus à gauche, et puis y avait encore plus à gauche. Et lui il avait voté Alain Krivine, qui était d'extrême gauche, et moi j'avais voté Valéry Giscard d'Estaing ! Et ça, ça nous faisait rire, quoi ! Des amis nous disaient : « mais pourquoi vous vous dérangez puisque vous annulez votre vote ? » Mais c'est parce qu'on voulait s'exprimer chacun ! [Rires]... Mais bien sûr que quand il faisait de l'architecture pour tous, forcément ça avait un sens politique. Mais ce n'est pas, comment vous exprimer le fait qu'il n'était pas... Il était militant de l'art contemporain, de l'art... mais je crois que la politique c'est encore tout autre chose ! [...] En tout cas il n'a jamais fait partie d'aucune chapelle, ça c'est sûr ! [...] Mais c'est-à-dire qu'il était pour bousculer les codes quoi, ça oui ! Mais après il trouvait qu'il y avait un enfermement, avec les lois, avec tous ces décideurs à des échelons différents... Dans les réunions publiques pour présenter un projet, il rentrait en me disant « de toute façon on a parlé des poubelles, alors... ». Je peux vous dire que c'est désespérant quand on a du talent ! [Rires] On rentre déçu !

MR

J'ai aussi l'impression que ce qui est peut-être commun avec, par exemple si on cite le parcours de Pascal Häusermann, c'est l'attachement à l'individu, de pouvoir répondre aux besoins des gens, et prendre en compte l'individu plutôt qu'une masse...

NC

Je ne veux pas aller sur ce terrain-là parce que je ne peux pas parler pour mon mari. Je sais qu'il trouvait, il aimait beaucoup Le Corbusier mais je sais qu'il trouvait que vraiment, le soleil pour tous, tout ça..., ce n'était pas forcément le paradis non plus. Je crois qu'il n'aimait pas un truc trop étal, de nivellement finalement, encore que Le Corbusier le faisait avec beaucoup de talent.

MR

Du coup j'identifiais aussi Mai 68 comme un moment où il y avait peut-être eu des débats particuliers...

NC

Des débats particuliers ça c'est sûr ! Déjà en province Mai 68 on le vivait pas du tout de la même façon, hein on est d'accord ! Mais il était quand même très fier d'avoir sorti son manifeste sur l'architecture insurrectionnelle à Bruxelles, le 4 mai 1968 lors d'une conférence à l'académie royale d'architecture, donc quatre jours avant les événements bien connus. Oui, il était quand même très fier de son coup ! Parce qu'il y avait déjà ce bouillonnement peut-être, enfin disons que s'il a fait ce manifeste ce jour-là évidemment son truc était prêt avant hein ! [...]

MR

Je me demandais aussi s'il avait des projets, soit des bâtiments soit juste des projets des recherches aux-

quels il était particulièrement attaché, et dont il était particulièrement fier peut-être ? Je ne sais pas si c'est le mot mais...

NC

Ça je ne saurais pas dire. Mais chaque projet, il attachait beaucoup d'importance à chacun de ses projets, je sais que quand c'était un concours, chaque fois c'est comme un bébé quoi pour lui, une création. Et puis je crois que généralement on aime toujours ses enfants quoi. Après on peut avoir des préférés mais...

MR

Je me posais aussi la question, pour quelqu'un d'aussi libre que lui, le fait qu'il ait été reconnu par la profession sur le tard ça a pu l'impacter...

NC

Ah pas du tout non ! Vous savez il avait une notoriété nationale et internationale bien avant de connaître une notoriété locale. Et au contraire pour ses réalisations locales, ses recherches étaient un quasi-handicap. Il en parlait, dans ses books il en mettait un peu, pour ne pas vexer les gens dans le cas où ils auraient été au courant, mais il n'insistait pas beaucoup parce que pour les gens, ça leur faisait peur. [...] C'était trop au-delà de leurs besoins.

MR

Et quand vous dites qu'il avait déjà une reconnaissance internationale ?

NC

En 1964, il avait déjà eu, à la Haye, la première exposition, comment on dit quand ça rassemble l'ensemble des recherches ? Rétrospective ! En 1964 finalement, il n'avait que 33 ans, il ne les avait même pas puisque c'était en mai... Y avait aussi des numéros entiers de certaines revues, en Hollande, en Belgique, etc... Qui avaient ensuite été repris par plein d'endroits, par plein de trucs... Et en 1964 il travaillait encore à mi-temps chez Monsieur Delafontaine, non en 1964 il s'était installé définitivement je crois. C'est même sûr. Mais donc il a eu une reconnaissance nationale et internationale avant même de commencer un petit bout de travail à Aix-les-Bains.

MR

Donc c'est presque par sa peinture qu'il a eu cette reconnaissance-là ?

NC

Ah oui, mais à la Haye, c'était pas qu'une exposition de peinture mais déjà de recherche : y avait déjà la ville cratère, y avait ses recherches sur l'industrialisation des bâtiments, non y avait déjà tout ça ! [...] Et une parution dès 1962 dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, ça c'était colossal, parce qu'Architecture d'Aujourd'hui c'était la bible à l'époque !

MR

En 1962, j'étais en train de réfléchir à qui était le directeur de la publication...

NC

C'était André Bloc ! Il avait écrit à mon mari...

MR

Et alors est-ce qu'il se retrouvait dans ce que proposait André Bloc, avec l'idée de la synthèse des arts, des courants assez proches de ce qui s'est appelé l'architecture-sculpture...

NC

Ah ça mon mari récusait ce terme hein, il voulait pas du tout que la maison soit considérée comme de l'architecture-sculpture. [...] Mon mari n'aimait pas cette expression pour cette maison. Après bien sur ça peut, architecture-sculpture ça existe hein. Mais c'est vrai que la maison n'était pas dans ce cadre-là. Quelle était la finesse pour y échapper, écoutez ça je ne peux pas vous l'expliquer. Vous connaissez peut-être l'ouvrage de Raphaëlle Saint-Pierre sur les Maisons-Bulles ? Eh bien c'est vrai que dans cet ouvrage il y a des maisons sculptures quand même.

MR

Et donc par exemple « Maisons-bulles » c'était un terme qu'il utilisait lui pour désigner son travail ?

NC

Non. Je ne crois pas. Je ne me souviens pas... Je ne crois pas. Mais par contre il y a beaucoup de gens qui l'utilisent, pour eux c'est plus simple. [...] C'est-à-dire que par exemple, dans un des projets précédents sur ce terrain, y avait un projet qui partait du bas, puisque le terrain par de la rue des Fontaines, qui partait en espaliers, jusqu'au boulevard de Paris, et nous avions convenu qu'on se réservait le dernier étage et que sur la terrasse de l'appartement que nous réservions, on mettrait deux bulles pour les chambres des enfants. Dans ce cas-là, on mettait deux bulles.

MR

Ça me fait penser du coup à Marcel Lachat...

NC

Eh bien, il s'est inspiré naturellement. C'est l'inspiration de Jean-Louis pour l'architecture insurrectionnelle. Et il l'a fabriqué lui-même avec Pascal Hausermann.

MR

Ils ont travaillé ensemble sur Douvaine aussi avec Pascal Hausermann ?

NC

Oui ! Oui, ça c'est très amusant comme truc, parce qu'il y avait un maire très intéressant et absolument hors du commun, qui était le docteur Miguet, qui avait lui-même acheté un château mérovingien si je me souviens bien, que je n'ai jamais vu personnellement, et qui était maire de Douvaine. Et alors il avait confié le Plan d'occupation des sols à mon mari, et la salle polyvalente à Pascal Hausermann, et l'école maternelle à Claude Costy-Hausermann. Voilà. Et c'est vrai que le POS était quand même amusant... Et puis, je crois que, bon, pour le POS on ne peut pas juger parce que je ne me souviens pas ce que ça a donné par la suite j'ai pas suivi les choses, le projet lui était très intéressant... La salle polyvalente je ne sais pas si elle existe encore, parce qu'il y avait eu des soucis d'infiltrations, ça avait fait des

très grandes difficultés dans la commune de Douvaine, je me demande même si ça n'avait pas amené à la démission du Maire je crois. Par contre y avait un truc très réussi qui a toujours été très apprécié je crois, c'est l'école maternelle, qui a été faite par Claude Costy-Häusermann.[...] Disons que là y avait la volonté du maire, ce qui est très très rare hein, la volonté d'aller plus loin.

[...]

MR

En lien avec le GIAP et Habitat Evolutif, je me demandais s'il y avait dans votre réseau ou votre groupe d'amis des gens qui avaient des échanges, qui nourrissaient ce travail intellectuel...

NC

Je crois que je peux vous dire que finalement c'était un club un peu fermé quand même... ils étaient un peu disséminés sur le territoire. Mais il y a eu des correspondances...C'est possible que j'aie encore la correspondance échangée avec André Bloc, m'enfin il n'y a pas eu non plus des échanges de lettres très nombreux. Je me souviens d'une lettre d'encouragement qu'il avait envoyé à Jean-Louis en lui disant qu'il allait publier des choses. Et ça c'était véritablement un encouragement quand même ! Tout comme l'intérêt que Michel Ragon qui s'est toujours beaucoup intéressé à mon mari, ça c'était vraiment très très... C'est formidable pour quelqu'un qui habite la province, parce que d'ailleurs il disait toujours, il considérait comme une originalité de faire ça tout en habitant à Aix-les-Bains quoi ! [Rires] Ça Michel Ragon disait toujours « et un jeune architecte qui habite Aix-Les-Bains... »

MR

C'est quelqu'un que vous avez rencontré Michel Ragon ?

NC

Oui, il est venu passer un week-end ici une fois parce qu'il était parrain d'un de ses élèves dont les beaux-parents habitaient dans le coin. Jean-Louis l'a vu souvent, forcément, puisque dans les réunions du GIAP et puis avant... Eh bien j'espérais le rencontrer il y a deux ans à l'occasion d'une exposition au FRAC qui s'appelaient... sur les Villes Visionnaires. Cette exposition était comme un hommage à Michel Ragon. Mais il se trouve qu'il n'était pas au vernissage parce qu'il était déjà très très malade... [...] De tous ces gens je ne sais pas qui est encore vivant. Pascal Hausermann est mort il y a 5 ou 6 ans, Jean-Louis est mort il y a 24 ans, Antti Lovag est mort il y a deux ou trois ans... Moi dans les gens que je connaissais, franchement ils sont tous morts.

MR

Du GIAP il ne reste que Yona Friedman...

NC

Peut-être bien qu'il est encore en vie, oui. Jean-Louis le rencontrait souvent. Il adorait discuter avec Yona Friedmann. [...] En tout cas je l'avais rencontré puisqu'en 2001 il y avait eu une exposition à New-York,

avec des maquettes et des travaux de mon mari, de Pascal Hausermann, de Yona Friedman, et puis de qui encore... je ne me souviens pas. Et Yona Friedman était là, et Pascal Hausermann était encore vivant. C'était dans une galerie privée sur Broadway, c'était le Frac [Centre-Val-de-Loire] qui avait organisé ça, c'était Marie-Ange [Brayer]. Il devait y avoir Guy Rottier aussi... enfin ses travaux. C'était une belle exposition.
[...]

À propos de la Maison Chanéac, à Aix-Les-Bains :

MR

Quand il dessine le projet de votre maison, est-ce qu'il en discute avec vous ou bien est-ce que c'est son projet, comment ça se passe ?

NC

Non non, ne croyez pas. Évidemment c'est son projet bien sûr. Il rentre un jour en me disant : « Tiens, j'attendais au passage à niveau tout à l'heure j'ai eu une idée pour la maison, je vais te la montrer... » Il me l'a dessinée et il m'a dit : « qu'est-ce que tu en penses, est-ce qu'on y va ou pas ? ». Moi j'ai dit : « Si tu crois que c'est possible, oui ! ». Voilà ça s'est fait comme ça. Bon le programme il le connaissait aussi bien que moi. Nous avons deux enfants... voilà.
[...]

Activité d'enseignement :

MR

Il a eu des liens avec les écoles d'architectures régionales... Grenoble ?

NC

Oui, mon mari en principe devait donner des cours à l'UP de Grenoble le lundi mais il n'aimait pas enseigner... ça s'est vite arrêté parce qu'il était surbooké par ailleurs, et que ça ne le passionnait pas. Il avait souvent des contacts avec Monsieur Roche⁵³, je ne sais pas quel était son rôle, peut-être d'autres...

.....
53 Charles Roche, responsable de l'équipe Architecture, Paysage, Montagne à l'UPAG.

G.2 Entretien 2 Claude Costy

Mélina Ramondenc

En fait j'aimerais bien comprendre les collaborations qu'il y a pu y avoir entre vous et Chanéac...

Claude Costy

Alors, entre nous c'est surtout les maisons en matières plastiques, les prototypes en matières plastiques. A cette époque on faisait des recherches là-dessus, on avait déjà construit un prototype. On habitait le château de Minzier qui est en face, et on avait ce prototype qui était dans la cour du château. Et Chanéac, il a appris notre existence par une revue, il est venu et c'est comme ça qu'on l'a connu. Et lui étudiait aussi des prototypes en matières plastiques, qui n'avaient pas la même forme, un peu carrés. Mais c'était la même idée, qui faisait que les gens pouvaient acheter des maisons très bon marché, en rajoutant des modules. C'est comme ça qu'on s'est connus. Donc lui aussi construisait en voile de béton mais pas uniquement. Il avait fait un garde-meuble au-dessus de Bellegarde, qui a été détruit malheureusement. J'adorais ce garde-meuble, enfin ce magasin quoi. [...] Et donc on faisait des *Domobiles*, enfin ça ne s'appelait pas encore *Domobiles* à l'époque. C'était les *Cellules Novéry* les premières, parce que le château s'appelait comme ça là où on habitait. Donc la première maison, enfin c'était une pièce, une grande pièce qu'on pouvait cloisonner, qu'on appelait *Novéry*.

MR

Et en termes de réalisation du coup, c'était tout en plastique, et c'était industrialisé ?

CC

Ah non pas du tout, à l'époque. On avait fait à la main ! On a fait des moules en plâtre nous-même, et puis on était toute une bande. Y avait donc deux associés de Pascal, Hoechel et Camoletti, donc à trois, on a fait des moules en plâtres. Là-dessus on a coulé de la résine, et voilà. Y avait plusieurs éléments qu'on pouvait assembler...

MR

Et donc vous avez été formée à l'EAUG, comme Pascal. Est-ce qu'il y a des professeurs, des collègues qui vous ont marqué dans votre formation ?

CC

Les profs, moi je me souviens que j'avais fait un projet, un des derniers avant le diplôme, c'était des bulles justement, tout un ensemble autour d'un stade, des bulles pour loger des athlètes. Et le prof qui était Beaudouin à l'époque, qui était aussi prof à Paris, m'avait poussé en disant que c'était très intéressant. Mais non, à part ça ils ne nous incitaient pas du tout à ce genre de choses. Donc c'est après l'école, parce qu'on a eu notre diplôme ensemble Pascal et moi, la même année. Et c'est juste après, mais même pendant, on faisait des expériences

sur les matières plastiques nous-mêmes. Donc on faisait des moules, des petites maquettes qu'on cuisait dans notre four, on les chauffait pour qu'il y ait une réaction chimique... Donc on a commencé à travailler ça tout en, on a eu des projets assez rapidement en voile de béton.

MR

Suite à la parution dans *Elle* ?

CC

Alors non, d'abord c'est le père de Pascal qui voulait une maison économique très bon marché. Donc Pascal faisait des projets traditionnels, en bois, en parpaings, tout ça, et tout était trop cher, avec toit classique quoi. Tout était trop cher alors à la fin il s'est dit et si je faisais en béton, et uniquement en béton que les élèves de l'école d'architecture l'ont aidé à construire, donc le père n'a payé que les matériaux et il est rentré dans ses frais. Et à partir de là y a des gens qui l'ont vu, et y a une dame à Genève qui lui a commandé une maison, une bulle au bord du Rhône, dans l'Ain. Et elle a été construite, même deux. Et c'est là où il y a eu une photo dans *Elle* de l'intérieur d'une des deux maisons. Et là alors y a eu des lettres et des lettres... ! Des gens qui demandaient des renseignements, qui voulaient construire... On a engagé une secrétaire pour répondre aux lettres. Et donc à partir de là je crois qu'on a eu quand même dix pour cent sur toutes les lettres quand même, de réalisations.

MR

Oui parce qu'après l'idée c'était aussi que les gens construisent eux-mêmes ?

CC

Non, non au début non. On faisait construire par un entrepreneur. Le premier qui a construit lui-même c'est Joël Unal, et je lui ai fait ses plans. Mais ça c'était après que nous ayons construit ici nous même. Alors là c'était encore autre chose, on avait quand même trois ou quatre maçons qui nous aidaient, mais on faisait les formes nous-même. [...] Donc à la suite de cette fameuse photo on a eu donc des projets, et là ce n'était pas des gens qui voulaient construire eux-mêmes : ils commandaient une maison. Donc on a eu d'abord un premier entrepreneur qu'on a formé, qui habitait Frangy, c'est un gars qui ne faisait pas ça du tout mais qui s'est lancé là-dedans, une petite entreprise. Et ensuite comme on avait beaucoup de chantiers, un peu dans toute la France, on a trouvé un autre entrepreneur qui était d'accord d'être itinérant, d'aller partout avec ses employés, ses ouvriers, avec une caravane pour qu'ils puissent dormir. Donc il emmenait tout, son pistolet à projeter le béton, son matériel... donc là on a construit pas mal de maisons avec ce système. Et puis y a que vraiment quand Unal et sa femme nous ont contacté, ils sont venus ici, la maison était déjà finie. Donc on leur a proposé, lui il demandé s'il ne pouvait pas le faire lui-même... Donc on lui a dit oui pourquoi pas ! Il avait l'air bricoleur... nous on l'avait bien fait... Donc c'est le premier, les autres ils avaient tous eu

des entreprises. Moi je lui ai fait tous les plans, bien détaillés pour qu'il puisse comprendre, et j'y suis allée tout le temps, très très fréquemment. Puis j'ai envoyé mon fils au début, parce que lui il avait participé ici à la maison, donc c'est lui qui a commencé avec Unal, il lui a enseigné avec un copain... Et appris il est parti tout seul et il s'est très bien débrouillé. Ça a duré des années et des années parce qu'il travaillait, il était dessinateur industriel, sa femme était institutrice, à Grenoble, donc ils allaient tous les week-ends donc ça a pris des années alors un jour il a décidé d'arrêter de travailler. Et comme il était très fort en ferrailage, à courber les fers tout ça, je lui ai donné d'autres chantiers à faire, pour des clients. Donc il en a fait et il a trouvé aussi d'autres architectes, donc c'est devenu son qu'il est venu, métier tout en continuant sa propre maison. Je crois que c'est en 1974 et il a dû finir en 2004. [...]

MR

Je me demandais ce qui vous avait inspiré, si vous aviez fait des voyages d'études...

CC

Quand on a démarré ici, on avait déjà vu la Sagrada Familia de Gaudí à Barcelone... Mais sinon je ne pense pas qu'on ait été inspirés. On nous a dit que l'Inde ça ressemblait, qu'il y avait des similitudes... Mais c'était plutôt vernaculaire, on était plutôt attirés par la nature. Par les arbres, par les plantes, qui ne poussent jamais orthogonaux, droits...qui partent pour attraper le soleil, se mettent à se courber, et tout ça... je crois que c'est ça qui nous inspirait surtout. Et puis quand même, toutes les possibilités d'ouverture, tous les... d'ouvrir pas uniquement dans une direction pour avoir le soleil toute la journée... On pensait à ces choses-là, c'est ça qui nous plaisait.

MR

C'était la liberté que ça permettait ?

CC

Oui, la liberté.

MR

Je ne peux pas m'empêcher de faire des liens avec 1968, je me demandais dans quelle mesure y avait un côté militant de cette architecture-là ?

CC

Ce qui s'est passé c'est qu'en 1968 on a décidé de construire. Mais la vraie raison c'est qu'on avait plus de travail ! On recevait plus de courrier, tout était bloqué de partout, et on s'est retrouvés libres, sans travail. Donc j'avais acheté le terrain, bien des années avant. On n'en faisait rien mais je l'avais acheté parce que la ruine qui était dessus me plaisait beaucoup. Et on s'est dit, c'est le moment de construire. Mais avant on avait déjà demandé un permis l'année d'avant. Donc on l'avait obtenu donc on pouvait démarrer. 1968 c'est ça, ça nous a apporté de la liberté, parce qu'il ne se passait plus rien !

MR

Après c'était des choses qui se passaient surtout à Paris, moins ici ?

CC

Oui, ici ce n'était pas... Alors Pascal était quand même monté à Paris pour voir ce qu'il se passait : alors ils avaient supprimé l'Ordre des Architectes, alors on était ravis de ne plus payer la cotisation ! Des choses comme ça... Oui, y avait un vent de liberté, en même temps cette maison on a eu le permis assez facilement. On n'aurait pas pu l'avoir, je crois que c'était à cause de ça bien que c'était un peu avant. Après par contre ça a changé beaucoup, parce qu'on a eu des problèmes pour avoir des permis pour les clients.

MR

La législation du PC a évolué ?

CC

Oui ils sont devenus beaucoup plus sévères... En Haute-Savoie, et sur la Côte d'Azur alors fallait vraiment mettre un toit avec des tuiles sinon ça ne passait pas...

MR

Vous avez travaillé sur la côte d'Azur ?

CC

Oui, mais on n'a pas eu de permis ! [...] Mais tout ça est à Pompidou. Enfin ce que j'ai fait moi personnellement, et puis ce qu'a fait Pascal ils sont au Frac. Parce qu'on a travaillé ensemble pendant des années puis après en étant séparés on continuait chacun de notre côté... Donc je n'ai plus rien, à part quelques tirages que j'ai gardés, mais c'est tout.

MR

Et dans la question de l'inspiration... quels sont les lieux, les ouvrages, qui vous inspirent, qui nourrissent votre imaginaire ?

CC

Il n'y n'en a pas tellement. Très peu. On était intéressés surtout par ce qui se faisait ailleurs en matières plastiques. Alors pour les cellules Pascal lisait l'anglais, y avait Quarmby, y avait des anglais, en Suède,... Alors ça j'ai gardé tout un dossier avec toutes ces cellules que j'ai toujours. On était attiré par ça, plus que par d'autres réalisations.

MR

Et du coup j'ai lu que Pascal Häusermann et Jean Louis Chanéac avait fait partie du GIAP...

CC

oui, et moi aussi. On se réunissait à Paris. Y avait Yona Friedman, Nicolas Schöffer, on discutait ensemble on parlait de nos expériences.

MR

Mais ce n'était pas forcément suivi de collaborations ?

CC

Non non. Même au contraire...Donc y avait une revue qui avait photographié la maison de Minzier avec le nom d'un membre du GIAP, je me rappelle plus lequel exactement mais il était totalement furieux ! La revue s'était trompée et ça a fait des histoires... En tout cas le titre c'était « La maison du bonheur » [Rires]... Donc non il n'y avait pas tellement de collaborations, pas du tout.

MR

J'avais presque l'idée d'un groupe de travail mais pas du tout alors ?

CC

Non du tout. Par contre avec Chanéac oui ! Enfin uniquement, on discutait beaucoup sur les maisons en matières plastiques, comment on pouvait continuer... Alors lui il faisait de l'urbanisme donc à Douvaine c'est lui qui a fait le projet d'urbanisme. Donc là on a collaboré tout à fait puisque nous on construisait, et lui avait fait ce projet. Et y avait Antti Lovag aussi qui venait mettre ses bulles à lui, il avait aussi un prototype. Donc là on avait bien travaillé ensemble, surtout Chanéac, moi, Pascal et Antti Lovag.

MR

Mais du coup, vous, l'urbanisme, ce n'est pas quelque chose que vous avez expérimenté ?

CC

Si j'ai fait de l'urbanisme, et même à Paris pour Douvaine j'ai fait travailler les gens. Entre la concorde et les Halles, y a une place... Bref, donc sur cette place j'avais mis en maquette le terrain de Douvaine. Et j'avais mis des petites épingles colorées, et les gens venaient, et je leur disais : « Où préféreriez- vous habiter ? Dans un endroit où vous pouvez aller en voiture ? Quelle circulation à tel endroit ? Soyez-vous êtes proches de la route, soit vous devez vous garer loin de chez vous en voiture mais comme ça vous n'avez pas de bruits... » Y avait plein de règles comme ça. Et les gens devaient piquer leurs épingles, donc les épingles montaient à tel endroit, d'autres étaient parsemées. Donc le projet d'urbanisme s'était fait, par les gens. En participation, ça c'était mon idée. Mais là j'étais la seule à faire ça. Et c'était étonnant parce que le projet d'urbanisme de Chanéac était fait, mais je ne leur avais pas montré naturellement, et c'était complètement opposé, complètement différent. Il avait mis des immeubles là où il y avait le croisement de route, où personne ne voulait aller. Les gens préféraient marcher et laisser leur voiture à distance pour avoir un environnement calme. Et puis y avait la piscine, le marché, ils connaissaient tous les éléments et ils s'implantaient suivant : ou être près de l'école, ou être près des sports... Voilà ! C'était amusant. Mais je n'ai rien gardé. On avait dû prendre des photos mais...

MR

À propos du GIAP, c'était plus ou moins animé par Michel Ragon...

CC

C'est possible, je peux ne pas dire. Mais lui je ne me souviens pas l'avoir vu aux réunions. Je crois que le premier, il avait fait une maison en escargot aux Arts Décoratifs à Paris⁵⁴. [...] En fait nous on était venu aux Arts Décoratifs, et je crois qu'on avait mis une maquette aussi... Et je crois que c'est à partir de ça qu'il y a eu

le GIAP. C'est la toute première réunion de plusieurs prospectifs.

MR

Et donc ça c'était un terme que vous revendiquiez...

CC

Oui oui, tout à fait. Ah, Paul Maymont aussi faisait partie du GIAP. On était nombreux, j'en oublie sûrement.

MR

Et après il y a eu Habitat Evolutif...

CC

Oui, alors là j'avais fait le papier à en-tête avec des boutons que j'avais photographié. Alors là c'était nous, plutôt Chanéac, Lovag, plutôt local.

MR

Et quand vous parliez d'architecture prospective, je n'arrive pas à savoir les termes que vous revendiquez, et les termes qui vous ont été attribués après... Par exemple architecture-sculpture, c'est quelque chose que vous employez ?

CC

Oui aussi oui. On avait par exemple, on voulait les commercialiser ces maisons en voile de béton, pas ce style-là [celui de la Ruine qu'elle désigne d'un geste] mais un peu comme y a eu à Pougny avec des cloisons intérieures, droite. Et on appelait ces maisons « les maisons coquillages ». Et il y a un commercial qui a voulu les commercialiser. Et puis ça s'est mal passé avec le premier client. Il est parti, il avait demandé 50% du montant de la construction et il est parti avec, il a disparu. Et ses clients se sont retrouvés sans rien, et ils nous ont contactés, parce que nous on faisait les plans et le gars se débrouillait. En nous disant on veut la construire quand même tant pis, on remet de l'argent et on vous demande de vous en occuper personnellement. Donc on a accepté, puis on a construit. Elle est à Vierzon cette maison, une bulle, elle y est toujours. Elle a été vendue, revendue... et finalement elle a été vendue à un prof d'architecture de la région, de Nantes peut-être. En tout cas j'ai été le voir, y a deux trois ans.

MR

Et du coup j'ai rencontré Bruno Tourmen, de la SCI Museumotel qui gérait le Motel de l'Eau Vive à Raon-L'étape, qui m'a donné une partie des archives numérisées de Pascal Hausermann dans lequel y a des photos d'une espèce de camp expérimental à Saint-Péray en Ardèche...

CC

Oui, avec des étudiants un été. Donc c'était une usine, je sais plus ce qu'ils fabriquaient. Ce monsieur de Saint Péray qui avait l'usine nous a accueillis, et on a construit. Donc c'était pour construire en matière plastique un prototype, et c'était un prototype de WC. Donc c'était juste en élément vertical étroit, avec une porte, enfin y en a partout maintenant mais à l'époque ça n'existait pas. Et puis aussi un prototype de maison en carton. Ça c'était chez lui, donc il nous avait laissé son atelier et on construit donc un bulle en carton : on découpait des

éléments de cartons qu'on juxtaposait, et on mettait de la résine polyester par-dessus. On en a construit une qui est restée par mal de temps à Saint Péray. C'est vieux cette histoire... C'était un vrai chantier, et c'était des étudiants en architecture parisiens et des enfants d'une maison pour délinquants, des délinquants en maison de redressement. On était très amis avec les gens qui la tenait, ça s'appelait le logis, à Annecy, alors on avait proposé avec leur éducateur d'aller à Saint-Péray. Donc ça avait très bien marché, on s'était occupé d'eux et on avait construit cette maison en carton. [...] M'enfin c'était un peu une perte de temps pour nous, parce que le temps où on s'est occupé des étudiants, nous on n'a pas construit.

MR

Et par rapport aux formes dont vous parliez, qui soient plus inspirés de la nature. Est-ce que c'est le début d'un courant un peu écologiste ?

CC

Oui, je pense... Après moi j'ai construit près de Paris, à Orsay, une maison biologique ou écologique plutôt. Donc elle est adossée à des collines au Nord, et elle est plein Sud. Et c'est du sable en fait qui sert d'isolant, elle est presque troglodyte. Y a des éléments, et elle est très ouverte au Sud. Et j'ai essayé justement d'étudier l'isolation thermique naturelle. Donc je pense que c'est une architecture qui s'y prêtait. Parce qu'un arrondi contre une colline ronde... Si on a une boîte, on ne peut pas... Là ça épouse vraiment. Quoi que la cliente elle n'avait rien compris, parce que moi j'avais mis des fenêtres rondes pour qu'on voit le sable. Et elle, elle m'a demandé des années après de venir faire des aménagements. Et qu'est-ce que j'ai vu ? Elle avait fait creuser derrière, elle avait fait un couloir donc c'était plus du tout adossé à la colline. Et là elle avait mis des plantations, c'était très joli mais ça n'isolait plus rien !

MR

Et du coup comment on passe de ces bulles un peu indépendante de leur contexte à une architecture aussi dépendante de son milieu ?

CC

Eh bien ça n'a rien à voir. Les cellules en matières plastiques c'est uniquement comme un objet qu'on achète en supermarché. C'est ça l'idée. Les maisons en voile de béton sont des sculptures, c'est complètement autre chose. Les matières en plastiques c'était commercial, c'était l'usine qui les fabriquait en série... Notre idée c'était un grand supermarché ou vous aviez la cellule Häusermann, la cellule Chanéac, la cellule Antti Lovag, et puis les gens ils achetaient celle-là plutôt que l'autre... et on avait prévu des éléments de raccordement entre ces différentes cellules. C'est ça qui était intéressant, le raccord était universel.

MR

Tout le monde achetait dans le même magasin mais personne n'avait la même maison...

CC

Et non. Et alors ça allait plus loin que ça parce qu'on

imaginait des structures, en voile de béton un peu pyramide où ils pouvaient mettre leurs maison, ou alors c'était Maymont, aussi une pyramide immense, ou des structures métalliques horizontales à 30 m au-dessus du sol... Là c'était une idée de consommation vraiment. La maison n'a plus de valeur, c'est plus les vieilles pierres solides qui vont durer. Non, pas du tout. C'est très économique donc on peut en changer souvent, suivant les besoins. C'est jetable. D'ailleurs, celles qu'on a construites elles ont été jetées ! Par exemple y a eu un projet que Pascal a gagné, d'un 100 m² dans la région parisienne fabriqué avec différentes cellules, et bien celle-là je ne sais pas ce qu'elle est devenue, elle a disparu complètement !

MR

Et du coup, au moment du choc pétrolier c'était plus compliqué de faire du plastique et y a eu cette prise de conscience...

CC

Alors oui, bien sûr, les prix du pétrole a augmenté terriblement donc c'était beaucoup plus cher... Et aussi je crois que les gens qui pourtant vivent dans des caravanes, des mobil-home, mais je ne sais pas... Ils étaient un peu gênés, ça ne leur plaisait pas du tout. Je crois que c'est le matériau qui ne leur plaisait pas. Parce qu'on a fait d'autres prototypes de maison en bois, comme on a dans le jardin, et ça, ça plaisait beaucoup. Mais là on n'a pas eu les permis. Pas mal de demandes mais refus de permis. [...]

MR

Je me demandais s'il y avait des projets dans votre production qui avaient un statut particulier, que vous trouvez plus aboutis, plus...

CC

Oh, je crois que c'est l'école maternelle. Pour plusieurs raisons. Je l'ai faite en collaboration avec l'inspectrice des écoles maternelles de la Haute-Savoie, et vraiment j'ai appris énormément de choses sur les enfants, la pédagogie... donc ça m'a beaucoup plu. C'était à l'époque où il y avait des problèmes avec le maire, parce que le reste du projet, la salle des fêtes coûtait trop cher. Le projet a été arrêté et le maire a été destitué, donc c'est un autre maire... Et l'autre maire m'a dit moi je continue l'école, et il m'a dit : « vous allez plus loin, vous faites tout le mobilier » au lieu d'acheter des trucs standards. J'avais carte blanche pour que ce soit vraiment abouti.

MR

Et le mobilier c'est quelque chose que vous faisiez déjà ?

CC

C'était des éléments sur roulettes, des tableaux noirs comme il n'y avait pas de murs, les rangements... Après j'ai pas dessiné les chaises et les lits mais j'ai dessiné un maximum de choses. Les couleurs, les revêtements de sols... Je me suis battue avec l'architecte de la ville de Douvaine qui venait me dire que j'avais prévu un

sol en plastique orange par endroit, là où y avait les jeux, et puis les circulations en gris. Et lui me dit : « ne mettez pas d'orange, ne mettez que du gris », alors je l'ai fichu dehors du chantier. Et puis j'ai échangé avec la directrice de l'école aussi qui était très contente. [...] J'avais mis les différentes bulles dans les tons de bruns, jaunes, un peu les toits des maisons autour. Et que chaque enfant sache que sa bulle était d'une couleur, pour se repérer. Mais là, tout rose, quelle horreur ! Alors ça serait bien qu'ils la repeignent mais...

MR

Est-ce que vous vous intéressez aujourd'hui à des choses particulières en termes d'architecture ?

CC

Alors oui beaucoup, tout ce qui se rapporte aux voiles, par forcément en béton mais y a des éléments maintenant de plus en plus... Comme les Halles à Paris... Ça m'intéresse de voir comment c'est fait, ces choses-là m'intéressent.

MR

Et il y a des filiations avec ce que vous faisiez ?

CC

Oui de plus en plus, j'ai des étudiantes comme vous... Qui m'appellent, qui passent leur diplôme d'architecture. Par téléphone y en a plein.

MR

Et je me demandais, est-ce que vous avez toujours fait de la poterie ?

CC

Alors non. D'ailleurs j'ai construit un atelier de poterie dans la Drôme⁵⁵, je suis allée sur place, j'ai trouvé ça très beau, mais pas plus que ça. Je pensais surtout comment ça allait fonctionner : ils avaient des tours, j'avais fait trois bulles pour mettre les tours dans chaque bulle. Le voile, comment garer les voitures sous le voile, et il fallait exposer les pièces... Et plus tard, en Crète, quand je suis allée en Crète, j'étais toujours en activité, j'ai trouvé les couleurs des poteries magnifiques, ils avaient une terre un peu rose, très belle. Là je me suis dit : « je veux faire ça ». Et en rentrant à Paris j'ai pris des cours de poterie. Et quand j'ai arrêté l'architecture je m'y suis mise à fond. Quand j'avais 65 ans, c'était il y a 20 ans ! [...]

MR

Je me demandais aussi, comme c'était d'être une femme architecte à ce moment-là ?

CC

C'était très particulier. On était trois femmes dans la même année, en première année dans ma promotion. On a été deux à aller jusqu'au bout. Y en a une qui s'est mariée. Et y en avait d'autres, des étrangères qui venait des Pays de l'est, des Bulgares je crois. Là-bas les femmes avaient déjà des métiers qui étaient les mêmes que les hommes. Je ne vois pas pourquoi... faut même

pas être fort en math, peut-être dans les études mais après on utilise des formules toutes faites, et maintenant on travaille avec des bureaux d'études. Nous on ne faisait pas ça, on faisait tout nous-même. Mais déjà moi, au milieu de ma carrière je travaillais avec des bureaux d'études donc je faisais plus que dessiner... Et après avec les ordinateurs on dessinait de moins en moins.

MR

Est-ce que vous avez peint dans votre carrière ?

CC

Oui oui, je faisais des aquarelles. Mais je voulais être peintre en réalité quand j'avais quatorze ans je prenais des cours de peinture. Mais mes parents m'ont dit : « non, tu gagneras jamais ta vie comme peintre, fais de l'architecture ! » Et dans l'immeuble où j'habitais au rez-de-chaussée, il y avait un architecte. Donc je suis allée le voir, ça m'a plu, voilà.

MR

C'était qui ?

CC

Novarina. Dans le même immeuble, en fait c'était le père de Maurice Novarina qui était entrepreneur, qui avait construit cet immeuble. Et mes parents louaient un appartement dans l'immeuble. Et donc le père qui était entrepreneur, il avait dix enfants qui habitait tous dans l'immeuble dont Maurice, qui était nettement plus âgé que moi, et qui avait fait au rez-de-chaussée son agence d'architecture. Et je suis la marraine de son fils, qui est architecte aussi.

MR

C'est amusant de voir les dynasties comme ça... Vos propres enfants n'ont pas fait la même chose ?

CC

Non du tout. Ma fille, ma première fille est ingénieure des travaux publics. Mais elle voulait être architecte, c'est moi qui ai insisté pour qu'elle soit ingénieur. Je sentais qu'elle n'était pas du tout faite pour ça. Elle avait un côté trop rationnel, technique... Elle a bossé chez moi pendant cinq ans comme ingénieure. Elle m'avait dit, si je loupe le concours d'ingénieur je m'inscris en architecture, juste avant qu'elle parte en vacances. Heureusement elle a eu le concours ! Mon fils pas du tout, il est vidéaste et photographe. Et puis ma fille, la plus jeune est artiste mais elle est trapéziste ! Mais elle s'intéresse beaucoup à l'architecture c'est elle qui a voulu qu'on classe la maison, en mémoire de son père, pour qu'on ne détruise pas. Moi ça m'était un peu égal. C'est surtout pour que le terrain ne se vende pas, et qu'on ne construise pas. Quand j'ai acheté, tout était agricole et on ne pouvait pas construire mais maintenant c'est constructible, on pourrait construire trois maisons.»

.....
55 L'atelier Palègre à Ponsas, pour les céramistes Jean-Paul et Suzy Brunet.

G.3 Entretien 5 Jean-Claude Bernard

[...]

Mélina Ramondenc

Vous avez fait les Beaux-Arts, vous avez été prix de Rome... Quels ont été les maîtres, les professeurs qui vous ont marqué dans cette formation ?

Jean-Claude Bernard

C'est vache comme question. Alors l'école des Beaux-Arts que j'ai fréquentée c'était un peu une école en voie de disparition. Dans la structure même des études, il avait quelque chose de traditionnel, de passé... Il y avait des ateliers très conservateurs et des ateliers qui se disaient d'avant-garde. Puisque l'école était ainsi faite qu'il y avait des patrons désignés par l'administration, et à côté de ça il y avait des ateliers libres. Il y avait 5 ateliers officiels, et X ateliers libres. On pouvait être patron d'un atelier quand il y avait une trentaine d'élèves qui disait « nous on se met avec Monsieur Machin. » C'est comme ça qu'Albert a eu un atelier, et il y en a eu d'autres... Après on avait les mêmes cours, le prix de Rome... tous les patrons faisaient partie du jury. Après, c'est la nature humaine, il a des meneurs et des suiveurs. On voyait parfois certains projets dont on savait très bien d'où ils sortaient, et dont les professeurs se bagarraient pour défendre leurs étudiants... Mais c'était une structure très bien faite pour les études. La meilleure preuve c'est qu'après 68, toutes les universités, n'importe lesquelles revendiquaient cette structure : un groupe d'élève de générations différentes, de la pré-admission jusqu'au diplôme... Alors ça variait en 40 et 150 élèves, suivant l'aura du patron... et le prosélytisme des élèves ! Moi je suis rentré tout à fait par hasard dans un atelier, parce que je connaissais, par lien familial, on connaît un architecte qui dit « tu vas aller voir mon copain... » Bon c'est comme ça que ça se passe, et on se retrouve dans un atelier pas forcément par conviction mais c'est comme ça, c'est un monde quand même particulier, et pénétrer là-dedans ce n'est pas facile... C'est un monde inconnu. Et donc je me suis retrouvé dans un atelier qui, à l'époque n'était pas un atelier officiel, qui était Lemaesquier. Le chef d'atelier était Charles Lemaesquier, et on héritait de Laloux, qui avait travaillé à la gare d'Orsay. Et donc je m'étais retrouvé là parce que la connaissance s'occupait des inscriptions aux ateliers de Laloux. Mais vous savez à 18 ans bon... on ne sait pas très bien ce que c'est l'architecture. Bon ben voilà. Alors personnellement après, je fais un petit aparté, je faisais les concours d'admission, qui était à l'époque un concours long et difficile, et je suis tombé malade, je suis resté trois ans en dehors de l'école. Ce qui au fond été une chance pour moi parce que je n'étais pas le même à 18 ans qu'à 22 ans naturellement, j'avais beaucoup lu, comme je devais rester

couché, pas forcément de l'architecture mais enfin... Et donc je me suis retrouvé à la première admission, recalé à l'esquisse tout de suite hop, et à la seconde fois j'ai été reçu premier. Donc mais tout ça, c'est comme ça quoi. Bon je me suis retrouvé dans un atelier qui était là, qui était sympathique bon, et puis bon entre temps le fils Lemaesquier était devenu officiellement professeur de l'école donc on a réintégré l'école. Lemaesquier fils c'était un grand patron, avec un poids assez énorme parce que son père était à l'institut, lui-même après a été à l'institut... tout ça, ça pèse. Donc il était un peu entraîneur dans les jurys, avec d'autres patrons comme Lecomte... d'autres gens qui avaient le même poids, et ça se bagarrait... Et la structure de l'école était ainsi faite qu'on pouvait rester élève, on passait de la deuxième classe à la première classe, on faisait des projets, il fallait avoir tant de points, et au bout de tant de points on était diplômable et puis voilà. Donc tout ça pouvait se dérouler de façon très calme, très soft, et ça c'était la moitié des élèves comme ça. Et à côté de ça y avait des concours qui étaient plus ou moins importants, plus ou moins prestigieux avec des bourses ou pas de bourses, mais y avait des grands concours, en plus on avait envie à un moment de participer à ces concours parce que ça remue un peu le gingin et ça vous excite et voilà. Le but final, inconscient ou conscient étant le prix de Rome. Plus ou moins conscient hein, y en avait bien quelques-uns qui étaient un peu obnubilés mais enfin pas beaucoup. Mais ce qui était intéressant c'était les grands concours. Qui dépassaient complètement le cadre d'un projet d'école. C'était des panels énormes, c'était des projets énormes. Ces projets donc à l'époque il n'y avait pas d'informatique, nécessitait quand vous vouliez faire des grands concours, des petites mains. Donc les élèves, les admissionnistes, etc... participaient et faisaient des charrettes quoi. Si bien que quelqu'un comme Zublena qui était lui dans un atelier contre l'école, Albert et Lagneau, peu importe, quand il faisait les grands concours il n'avait personne pour l'aider parce que tout le monde faisait son truc dans son coin, était individualiste, etc... Il disait que c'était terrible.

MR

Oui et puis ça vous préparait aussi au travail d'agence...

JCB

Oui, et même à mieux, parce que quand on était admissionniste les anciens ils vous aidaient, ils faisaient un peu les patrons quoi. Et donc en soixante-huit cette structure a été revendiquée par les universitaires hein... Et malheureusement c'est l'école qui a explosé.

MR

Mais quand vous y étiez il y avait déjà des velléités de réforme non ?

JCB

Alors ça tous les ans y avait des réformes, des grèves, ça, ça a fait partie de mon environnement quotidien d'étudiant architecte. On voulait des réformes. Alors y a eu des petites réformes, mais il n'y a pas eu la grande

réforme qu'il aurait fallu faire, encore que je ne sais pas très bien ce qu'il aurait fallu faire mais ça c'est autre chose. Alors évidemment y avait une structure par exemple qui s'était créé à côté, comme les séminaires de Tony Garnier mais c'était complètement en dehors de l'école. Alors y avait des élèves qui s'étaient engouffrés là-dedans, mais ça n'avait rien à voir avec le cursus de l'école. Par contre c'est vrai que ça a donné des gars après qui ont participé à l'essor des villes nouvelles, tout ça... La génération Macary, tout ça qui avait fait Tony Garnier et qui se sont trouvés plus aptes à travailler dans le concret au niveau de l'urbain.

MR

Et quand vous allez au Prix de Rome, le sujet c'était une ville ou c'est vous qui avez amené le sujet ?

JCB

Non non, le prix de Rome était ouvert à tous les français, il n'y avait pas besoin d'être architecte. Après les conditions d'âge et de célibat ont varié. C'était un concours qui avait plusieurs étapes. La première tout le monde pouvait se présenter, ça durait 12 heures, on dessinait une façade, une esquisse, y avait donc un certain nombre qui était retenu, pas beaucoup, une centaine, et puis ensuite y avait une épreuve de 24 heures, qui était l'épreuve dure. Alors pour faire le 24 heures, soit on revenait des 12 heures, soit c'était basé sur les valeurs de l'école. Y avait une dizaine qui était retenue d'office pour les 24 heures et ceux qui arrivaient des douze heures. Parce qu'on montait en loge, et de ce groupe qui faisait les 24 h on en tirait 10. Alors y avait des gars qui étaient devenus complètement obnubilés, qui s'entraînaient, qui s'entraînaient... A l'atelier nous le patron tous les samedis il venait, et même Charles au début moi je l'ai vu, il corrigeait les esquisses, on les apportait à l'atelier, il les corrigeait... C'était un monde un peu, comment dire, un peu hermétique comme ça. Parce qu'évidemment comme toujours, mais dans toutes les disciplines c'est pareil, quand on s'acharne à un truc comme ça, y a des tics, des manières de, qui se mettent en place. Alors les gars ils inventaient des manières d'écrire, etc... et quand y avait des nouveaux feutres ils essayaient... Et donc ça c'était la vieille garde, ça n'empêchait pas qu'il y ait des jeunes. Et puis y avait les autres comme moi, on était un petit peu bizarre là-dedans parce que on avait bien envie mais ces trucs là c'était un peu en dehors de notre pensée, de notre envie, d'autant plus que, je reviens en arrière, c'est l'époque où les revues d'architecture ont terriblement évolué, et on a découvert à ce moment-là, dans ces années-là, l'architecture qui avait été faite au Brésil surtout pendant la guerre, où les architectes du monde entier s'étaient réfugiés et avaient fait une architecture qui avait été une architecture de la continuité de l'architecture moderne, enfin voilà. Qu'en Europe on ne connaissait pas du tout. Et comme en plus les moyens médiatiques étaient pas ceux qu'on a maintenant. Donc ça été très long avant qu'on reçoive des images de cette

architecture. Le Brésil surtout je me souviens de cette revue d'Architecture d'Aujourd'hui sur le Brésil, elle traînait sur toutes les tables... Et puis aussi donc l'architecture américaine. Donc y avait ce conflit si vous voulez...

MR

Entre la vieille garde et la nouvelle génération...

JCB

Oui, et on voyait bien dans les concours, vous savez le projet à l'école y avait donc je ne sais pas moi, peut-être 600 projets, quand on s'installait à la *Melpo'* à l'école, et on voyait très bien ces choses qui bouillaient. Tout le monde voulait avoir sa valeur donc on faisait ce qu'il fallait mais on essayer d'y introduire des choses... dans mon atelier c'était un peu inconscient, c'était une espèce réaction contre... alors moi j'ai passé ma vie à me bagarrer avec mon patron. Chaque fois que je lui apportais quelque chose ça n'allait pas, ça n'allait jamais. Y avait ce truc qui bouillait là comme ça. Mais au fond, dans ce genre d'atelier où les patrons, ce n'était pas des dogmatiques alors ça se passait bien. Par contre des ateliers comme l'exemple d'Albert, mais les gars étaient complètement embarqués dans leur truc et ça ce n'est pas très bon, ça vous laisse pas la liberté, ça vous ouvre pas... rétrospectivement je trouve que j'ai bien profité de l'école.

Pour en revenir au Prix de Rome on avançait, et comme dans mon atelier, le gars se gaussait d'avoir tous les ans deux ou trois logistes, eh bien fallait y aller. D'ailleurs c'était drôle parce que dans les années 58, quand y a eu Malraux, par-là, le concours définitif y avait une dizaine de logistes et normalement le projet se faisait à l'école. Il y a eu un premier stade avec six jours enfermés ou on faisait une esquisse qui était mise sous scellée, et après vous pouviez sortir. Bon forcément toutes les combines pour le faire autre part, ça fait partie du folklore : les gars arrivaient avec des imperméables au mois d'août parce que dedans il y avait un dessin... Ceci dit donc ça veut dire que ces projets se faisaient à l'atelier. Mais comme c'était un concours important, il y avait un certain secret à avoir, donc on montait des loges dans les ateliers y avait plus de places dans l'atelier. Donc chaque élève avait son équipe et puis on grattait... Et le patron passait tous les jours, l'après-midi, alors psychologiquement c'était infernal parce que par exemple cette année, il y en avait trois. Alors le patron passait par le premier, puis l'autre, puis le dernier. Alors le patron n'est resté qu'un quart d'heure chez moi, une demi-heure chez l'autre... Alors ça je n'aurais pas aimé... Heureusement quand je l'ai fait, il y a eu la réforme de Malraux : six semaines, tout seul, à Fontainebleau, on était maître de son truc.

MR

Et donc quand vous étiez à Rome, vous avez pu travailler sur votre projet ?

JCB

Donc pour le concours on était installés dans le château de Fontainebleau pour mon époque. On s'installait, et le

lendemain matin on devait revenir à une certaine heure, le jury était là et le programme se décidait, et on nous le donnait tout de suite. Cette année-là le sujet c'était : le *Centre des affaires d'une cité capitale*, rien que ça. Mais c'était toujours des grands bazars comme ça. Donc le dernier jour on vous ramasse le truc. Alors c'était un grand bazar hein...[...] Il y a les, comme on dessinait sur des feuilles de papier, des grandes feuilles qui étaient recollées après, y avait des professions qui existent plus maintenant qui recollaient les papiers sur lesquels on avait dessiné, qui le collaient sur le châssis à l'école, ils tendaient, et puis on vous appelait... Alors ça y est vous pouvez partir, le jury est réuni. Alors après quand on faisait le Prix de Rome, alors je fais un petit aparté, le titre exact c'est Grand Prix [...] Alors on est pensionnaire de la villa Médicis. À mon époque, on était quarante-trois. C'était trois ans et quelques mois... Quand on a 30 ans c'est vachement bien. Donc là-bas on est censé faire des études personnelles. L'objet c'était, tous les ans on devait faire des envois à l'Institut. Et c'était envoi première année, deuxième année, troisième année. Et donc pendant un an j'ai essayé de me refaire une culture architecturale, qu'on ne fait pas quoi, parce que disons à l'école on est pris par les projets, les examens... mais un travail de fond sur l'espace non... Et puis disons absorber tout ce qui faisait dans le monde. À l'école on ne le faisait pas, ou un peu, par nécessité pour le projet mais ça n'allait pas très loin... Alors pendant un an j'ai fait que ça, j'ai potassé des piles de revues, je suis allé au Japon, et puis petit à petit j'ai des choses qui se sont mises en place, et ça a fait la *Ville Totale*, voilà.

MR

Au Japon vous avez rencontré des Métabolistes ?

JCB

Alors à l'époque ils n'étaient pas encore très... À l'époque on a été voir Tange, et puis on a rencontré un gars, je me souviens plus duquel qui est devenu un peu célèbre après... ça mijotait mais il n'y avait pas encore cette... C'était pas encore identifié, comment il s'appelait... Isozaki qui travaillait chez Tange... On était jeune c'était amusant... Et puis le Japon à cette époque-là c'était l'autre facette du monde ! Un autre monde. Maintenant on a assimilé tout ça, et eux se sont transformés... Mais quand on y est allés en 1962, moi j'étais estomaqué. Quand on rentrait dans les boutiques, aucunes références. On allait dans des bazars, j'achetais des outils qui n'avaient rien à voir avec ce que je connaissais... Donc à l'époque y avait Tange qui travaillait sur Tokyo, c'était intéressant mais ça n'avait pas encore pris cette forme. Moi j'avais des choses qui me trottinaient dans la tête. Et puis à un moment je me disais mais qu'est-ce que je peux faire, je ne peux pas faire l'équivalent de la Cité Industrielle de Tony Garnier... Et il fallait écrire et moi je ne suis pas un écrivain, je ne suis pas un intellectuel. Je suis architecte. Un architecte ça dessine, ça crée, ça fait des maquettes, ça construit... Faut que je fasse un projet. Donc je me suis lancé, j'ai fait des petits

dessins, qui traduisaient un peu ce que j'avais envie de transmettre. De faire passer des idées, donc c'est plutôt un résultat d'un tas de réflexions, qui ont donné ça, plus qu'une volonté de faire ça.

MR

Tester des idées...

JCB

Oui mettre des idées en forme, plutôt que de dire c'est ça qu'on va construire, c'en était très loin...

MR

Donc c'est vraiment un projet théorique en fait ?

JCB

Complètement théorique, oui oui.

MR

Et donc les principes que vous avez voulu formaliser à travers ce projet théoriques c'étaient... ?

JCB

Alors. Pendant l'école moi je faisais la place, j'ai travaillé chez un architecte. À l'époque y avait beaucoup de boulot chez les architectes, et la grosse partie des dessinateurs étaient des élèves... La structure des études permettait de faire ça. Moi je travaillais chez un petit architecte, quand j'avais du temps libre j'y allais, et ça posait aucun problème, j'avais ma sécurité sociale tout ça marchait très bien donc on avait tous à peu près une double formation : pratique, mais alors là vraiment pratique, parce que dessinateur en agence c'est pas rigolo, m'enfin c'est pas fait pour... ça fait pas rêver, c'est pas de la création. Et pourquoi je parle de ça...

MR

On parlait de ce que vous aviez mis dans la ville totale...

JCB

Oui voilà. Et donc à travers les projets qu'on faisait à l'agence tout ça on cogite, et puis à l'époque y a avait eu aussi un énorme événement à Berlin qui s'appelait *Interbau 58*, où les architectes du monde entier avaient fait un bâtiment, enfin ceux qui étaient revenus, et ça avait été un événement... On reviendra là-dessus tout à l'heure mais c'était sur l'habitat, et ça c'était intéressant parce que c'est un des pans de l'architecture qu'on a un peu, qu'on délaisse toujours en tant qu'architecture avec un grand A. Donc pour revenir à Rome, ben tout ça dans la tête ça... Et puis j'essayais de clarifier aussi tout ce que j'avais dans la tête, et donc j'ai fait un petit texte et j'ai fait ce projet. Ce n'est pas plus compliqué que ça. Bon, pour moi, ce n'est pas compliqué, ça été naturel. Mais j'avais fait quand même avant des études, pendant cette période de torrification, sur des villes, des structures de villes, de petites villes, de villages, et j'avais constaté qu'il y avait des choses qui étaient mélangées, qui n'étaient pas toujours bien conciliées, et donc j'avais fait de relevés de deux villes, petites villes italiennes, une qui était une ville créée du XV^e siècle, et qui s'appelle Sabbionetta, je sais pas si vous connaissez en histoire de l'architecture, c'est un bel exemple, et puis une petite ville qui est complètement l'inverse, qui est une ville du Latium qui s'appelle Panicale, qui est une ville sur

un piton. Et à partir de ça, y avait donc une ville qui est créée, dessinée avec des remparts étoilés. Et puis l'autre qui a émergé comme ça. Et donc comme à l'époque on travaillait beaucoup sur les grands ensembles, on se disait ça ne peut pas continuer comme ça, il faut qu'on mélange les deux pour que ça marche... pour le dire vite, c'est ce que j'avais réalisé à cette époque-là. [...] En fait ça fonctionne quand y a les deux, quand y a un grand ordre, il faut qu'on s'y retrouve, qu'on puisse rassembler les gens... mais faut aussi l'inverse, le labyrinthe si on veut, le mystère un peu... Parce que sinon en effet, on a que des grands ensembles, ou alors on a un bordel pas possible. Donc il faut les deux. C'était ma seule conclusion, la bonne conclusion que j'ai eue de tout ça, c'est qu'on devait s'efforcer, et ce n'est pas facile à faire, d'allier les deux. Mais ce n'est pas à la même échelle. Faire une ville... Le Corbusier c'était invivable, pas l'architecture mais la structure même. C'est la seule chose bien que je me suis ancrée dans la tête. Fallait faire les deux sinon on ne pouvait pas s'en sortir.

MR

C'est intéressant parce que du coup en fait dans ces années-là on commence à se saisir du problème du logement, de l'habitat. J'ai l'impression que l'architecte s'intéresse de plus en plus à l'échelle urbaine... pour quoi est-ce qu'il y a ce changement de perspective ?

JCB

Je ne sais pas si je vais répondre à votre question mais peu importe. C'est vrai qu'il y a un problème, un problème de fond pour les villes...

[*INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT*]

À côté de ça on est pris, pour l'habitat, par des normes. Alors elles peuvent être importantes ou idiotes, mais des règles, des normes qui sont aussi bien techniques qu'économiques. Et alors on a tortillé les cellules à un moment, pour rendre la cellule elle-même habitable et compatible avec un contexte économique, technique, etc., mais on n'est jamais arrivé à en faire quelque chose d'autre qu'un élément de base. Je suis très frappé moi parce que à ma génération, les années soixante quelque chose comme ça, on était tous, disons les jeunes architectes on était tous préoccupés par les Grands Ensembles qui étaient faits, avec ces structures sèches, comme ça. Qui, à l'époque, correspondaient à un besoin, on ne peut pas non plus tirer sur le pianiste, mais le résultat c'était comme ça. Et dans ma génération on a tous essayé de tortiller le truc pour en faire autre chose... Bon y a des gens comme Andrault-Parrat qui ont bien compris le truc, mais en fait ça n'a rien engendré. Même les trucs d'Andrault et Parrat, ces trucs à pyramides, c'est resté marginal. Mais ça n'a rien engendré mais moi je connais des quartiers autour de Paris, où y a des trucs, c'est agréable à vivre, enfin à habiter mais structurellement en terme urbain, ça n'a rien engendré. Et c'est ça que je trouve terrible.

MR

Cette rupture d'échelle ?

JCB

Oui. Même si les logements, l'habitat sont bien, après il n'y a plus rien. Et c'est ce qui m'avait préoccupé avec cette ville totale. Je ne peux pas dire que je suis arrivé à résoudre le truc, mais c'est ce qui m'avait travaillé.

MR

Donc c'était un projet pour poser des questions ?

JCB

Exactement, c'est bien ça.

MR

Et c'est des questions qui étaient partagées avec les gens de votre génération ?

JCB

Plus ou moins. Parce que les architectes, ça aime construire. Et moi je considère qu'on est architecte quand on construit, mais bon c'est une réflexion personnelle. Mais c'est vrai qu'à un moment faut être un peu pragmatique, quand on vous donne un projet à faire, ou vous refusez, ou vous essayer de faire au mieux. Des fois le résultat n'est pas bon, des fois il y a des petites choses qui passent. J'avais un client qui me disait « oui, oui je sais bien, vous visez haut mais à un moment faut qu'on soit d'accord ». Donc faut toujours visez plus loin que ce qu'on vous demande de faire quoi, y a que comme ça qu'on arrive à s'en sortir intellectuellement. C'est frustrant. Je dois dire que j'ai arrêté très tôt parce que j'en avais marre. À un moment c'est infernal. Enfin ça c'est une autre histoire...

MR

Je reviens sur quand vous dites que vous avez eu besoin de vous créer une culture architecturale, ça passait forcément par des revues spécialisées, des ouvrages, ou bien ça pouvait passer par d'autres choses ? Je pense à des films, à des romans, des sociologues, qui s'emparent du sujet de la ville. Est-ce qu'il y a eu des choses comme ça, des auteurs...

JCB

Ah ça non, des auteurs, non. Mais il y avait un climat peut être. Mais je ne peux pas vous dire ce film là... Y en a qui le feraient hein, mais moi non.

MR

Et sur une question un peu centrale, comment vous avez rencontré le GIAP ?

JCB

Alors ça je ne peux pas vous dire grand-chose là-dessus. J'avais fait ce projet, qui avait été remarqué et notamment par ces gens, cette frange de gens qui pensait un peu l'architecture de l'époque dont Michel Ragon, puis y avait aussi un personnage important à l'époque qui s'appelait Schein, Ionel Schein, qui avait beaucoup aimé non pas la forme mais le fond du projet. Et donc je me suis retrouvé, enfin Ragon m'a contacté je sais plus comment ça s'est passé. Et donc y avait cette question d'architecture prospective un peu informelle, tous ces gens qui essayaient de faire des choses, et donc il a monté cette structure. [...] Il m'a embarqué là-dedans, mais en fait je n'ai pratiquement jamais eu de contacts

avec les autres. Alors les gars comme Chanéac etc., théorisaient beaucoup, et moi pas du tout. En plus à l'époque je revenais de Rome, fallait que je travaille, et en plus j'avais envie de faire, de réaliser. Donc ce GIAP pour moi ça été une espèce de truc, alors ça s'est concrétisé je ne sais pas trop comment, mais y a eu des expositions, une exposition qui s'est baladée. Et puis moi j'avais prêté ma grosse maquette de ville totale. Et puis un jour je me suis dit faudrait quand même qu'on se renseigne, où en est la maquette. Alors on cherche, et on apprend qu'il y avait eu une exposition à Genève. Alors on se renseigne : « Ah les maquettes on les a renvoyées à Paris... » Enfin bref, de fil en aiguille j'ai appris que la maquette avait été déposée aux Arts-Décoratifs. Alors on cherche, et à l'époque je connaissais la directrice des Arts Déco qui était la femme de Gaétan Picon, des Arts et Lettres de Malraux. Je lui téléphone, elle ne savait pas. Et un jour elle m'a rappelé en disant « Écoutez c'est une catastrophe, mon chef, tous les ans au mois d'août il nettoie les sous-sols. Il a vu Bernard, il a renvoyé chez Henri Bernard. Et comme ça ne correspondait à rien chez eux, ils l'ont jetée. » Donc voilà pour vous dire, j'étais furax.

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

G.4

Entretien 6

Yona Friedman

[...]

Mélina Ramondenc

Je m'intéresse plus particulièrement à Chanéac et Häusermann, que vous avez côtoyés au sein du GIAP...

Yona Friedman

Oui. Chanéac je l'ai connu avant la formation de ce groupe, et je l'ai considéré comme le seul vraiment doué, à part Nicolas Schöffer. Les autres n'ont pas été mauvais, mais ils manquaient d'imagination. Je ne sais pas ce qu'il a réalisé, j'ai connu seulement ses projets prospectifs, que j'ai trouvés très bien. Son imagination était beaucoup mieux que beaucoup de gens qui sont actuellement à la mode. Mais ça été un moment ce genre de projets... et de toute façon ce genre de projets, c'est très difficile, moi aussi j'ai eu l'occasion d'en faire de temps en temps, mais seulement pour des expositions. Parce que l'architecture c'est un métier de banalités. Il n'y a rien à faire contre ça ! Parce que les commanditaires veulent des choses banales, et les architectes sont formés pour faire des choses banales. Il y a un tel manque d'imagination... Les architectes que l'on considère d'avant-garde que je connais, ça fait des sculptures très médiocres. Si ça avait été pour une sculpture j'aurais trouvé ça ridicule. Mais ce n'est pas grave, ils font ces structures en grand ! Oui, mais l'architecture ça a un intérieur ! Et ça manque... Même chez Le Corbusier ça manque, mais à l'époque et jusqu'à la fin de la guerre, c'est vrai que ça ne pouvait pas être fait, parce que la technologie classique ne le permettait pas. Mais après la guerre ça été l'ouverture pour des autres technologies. C'est devenu possible ! Prenons les images de Chanéac que je connais, ça paraît complètement inimaginable dans la technologie classique. Maintenant c'est faisable, mais toujours pas acceptable pour le commanditaire normal, qui n'est toujours pas prêt. Ce n'est pas bon pour le marché. C'est intéressant parce que je dois donner quelques maquettes pour une exposition, bien : je le fais. Mais c'est du faux, parce qu'on ne peut pas rentrer dans une maquette. Alors à partir de ce genre de maquettes, on a fait des films en 3 dimensions, pour qu'on puisse rentrer dedans. Sinon c'est seulement l'objet. Et c'est toute la différence. Je peux imaginer que les structures de Chanéac vues de l'intérieur ça aurait été intéressant. Évidemment c'est « indessinable », je ne peux pas dessiner une chose comme ça parce que ce n'est pas compréhensible. Ce n'est pas fait pour le dessin ! C'est exactement le défaut de ce groupe. La médiocrité ça venait du fait que c'est des gens qui n'osaient pas transcender, ou alors en copiant d'autres choses, ils n'ont jamais vraiment vu les possibilités autres. Je le sais que quand les visiteurs viennent chez moi, ils ne

voient que l'objet [maquette]. Dans quelques cas où je pouvais construire en grandeur nature, j'ai essayé. Mais c'est impossible de rendre ça en un dessin. Je ne sais pas quels sont les dessins de Chanéac que vous utiliserez, mais il y a des tentatives de voir de l'intérieur. La deuxième chose que je trouvais bien chez lui, je pense que l'architecture ne peut pas être une sculpture, ce doit être un paysage, et ce n'est pas la même chose. Moi j'ai toujours essayé de faire un paysage imaginé de l'intérieur. Je commence à faire des grands discours sur l'architecture, mais je voulais juste dire les raisons pour lesquelles je l'ai estimé. Je comprends qu'il devait être assez malheureux de ne pas pouvoir construire.

MR

Ce qu'il a pu réaliser vraiment est très différent de ce qu'il projetait...

YF

C'est vraiment un problème dans l'architecture, c'est défini par le financier. C'est normal, il n'y a rien à faire, c'est vrai. Je crois personnellement que l'architecte est superflu dans l'architecture. Quand on voit leurs réalisations mainstream... Ce qui a été réalisé dans le passé en France, ça été réalisé par les maçons. [...] L'architecte a été formé pour faire quelque chose de grandiose, qui une fois réalisé devient ridicule. Avec certaines techniques les gens construisent eux-mêmes, et ils n'ont sûrement pas moins d'imagination que les architectes ! Ils mettent dedans leur personnalité. Donc il faudrait sortir du processus le maçon aussi, pas seulement l'architecte. Après tout, aucune raison que l'architecture ne soit pas un art folklorique comme les autres... Mais c'est trop difficile à généraliser, on a une technologie trop chère, trop difficile à manipuler... il n'y a que le bricoleur qui peut construire bon marché. Ce que j'ai proposé pour les réfugiés c'est une petite chambre de 500 euros. Alors avec 500 euros, les gens osent construire. Tout le départ de l'architecture mobile, c'est ça. Donc je pense que l'habitant lui-même il sait improviser. Il y a la preuve très simple avec l'architecture mobile : c'est transformer le bâtiment comme les meubles. Tout le monde ferait l'installation de son appartement seul, et pourrait le changer. Et il n'y a aucune raison que ce que nous appelons bâtiment ne soit pas fait comme ça. Aujourd'hui, c'est technologiquement possible et ça ne dépasse pas des prix standard.

MR

Donc pourquoi ça n'est pas fait, d'après-vous ?

YF

Pour une maison, le problème c'est le terrain. Et un financier ne donnera pas un prêt pour quelque chose qui n'est pas bien déterminé. Et ce n'est pas seulement ça : celui qui fait une maison pour lui regarde comme un financier.

MR

Parce qu'il veut pouvoir revendre sa maison ?

YF

Oui c'est ça, c'est un investissement.

[INTERRUPTION DE L'ENREGISTREMENT]

On est dans le domaine de l'architecture au Moyen-âge ! Avec la différence qu'au Moyen-âge chantier était très bien organisé et la technologie était adaptée à son époque. [...]

Le monde a changé, la simple formule qui oppose capitalisme et socialisme ne permet plus de comprendre le monde. On passe à côté, le problème est ailleurs. [...]

Bonne ou mauvaise, la technologie a changé les choses. [...] On doit penser une nouvelle organisation.

MR

En 1965, quand vous faisiez le GIAP, vous pensiez-différemment ?

YF

Avec Nicolas [Schöffner] qui s'intéressait au cybernétique, et moi aux États-Unis quand j'ai été invité au MIT on a su que c'était possible, ils avaient déjà la technologie et les machines [pour réaliser nos projets]. La grande différence de cette époque, c'est que plusieurs universités pouvaient collaborer ensemble. Quelqu'un comme Michel Ragon n'a pas imaginé ça [désigne son Ipad] c'est normal, comme aurait-il pu ? En enseignant aux États-Unis, j'ai été au contact disons de la réalisabilité de ce genre de chose, ce n'était plus seulement de la science-fiction. [...] Je ne sais pas si je n'ai pas un peu dépassé Chanéac avec ça ! Mais c'est lié à ça : même les petites innovations sont difficiles...

MR

C'est intéressant parce que vous parlez presque plus de politique que d'architecture. Est-ce que parce que c'est un moyen, l'architecture ?

YF

Oui. L'architecture peut initier quelque chose... Mais ça retombe souvent ! Pour moi l'exemple absolument pratique et quotidien, c'est l'ameublement. Je peux donner 1000 autres exemples : sur le trottoir il n'y a pas de code de la route pour le piéton. Il se débrouille très bien. On doit créer un contexte dans lequel les gens sont libres de choisir. La liberté dans les bidonvilles. Je pense qu'on inventera quelque chose comme le bidonville des riches. Quoi que le pavillonnaire c'est déjà un peu le bidonville des riches.

[Ce manque de liberté] Je dis que c'est la faute des dirigeants, qui ont peur des gens. Politiquement les coupables c'est moins les politiciens que l'électorat. Je suis heureux de voir qu'en France contrairement aux États-Unis ce n'est pas l'extrême droite qui a remporté les élections. L'électorat a donc le pouvoir jusqu'à un certain point. Mais ce n'est pas ça la politique, ou l'économie. C'est une organisation qui peut se faire très lentement à cause des mentalités qui bloquent. On le rend aussi bête que possible avec les meilleures intentions du monde.

MR

Vos maquettes, vos projets servent à faire changer ces mentalités ?

YF

J'ai pu prouver par l'expérience que c'était possible. Que des gens, n'importe qui avec des pincesaux, on

laisse du matériel dans la rue et les gens l'embarquent pour commencer à construire. Et ça on va le montrer au Centre Pompidou j'espère. [...] Je crois que j'ai été loin, mais je crois que ça explique pourquoi j'ai trouvé ce groupe un peu... Chanéac au moins artistiquement il apportait quelque chose.

[...]

G.5 Entretien 15 Marcel Sinai

Entretien reconstitué d'après la trame de questions envoyées à Marcel Sinai le 10.10.2021 et les réponses reçues par courriel le 11.10.21.

Mélina Ramondenc

Quel a été votre parcours de promoteur ?

Marcel Sinai

J'ai créé ma société de Promotion Construction couvrant les Bouches du Rhône en 1964. J'avais alors 30 ans. J'en ai maintenant 87, et je vais essayer d'en appeler à ma mémoire pour vous répondre. Mes archives de l'époque sont actuellement inaccessibles.

J'ai d'abord construit un petit immeuble banal à Saint-Gabriel Marseille. Puis en 1965 un immeuble tout aussi banal sur le Port de SAUSSET LES PINS. Pourtant un succès commercial. J'ai alors pris conscience de la misère de l'architecture en cours, et j'ai cherché des voies nouvelles : celles-ci se sont ouvertes en 1966 par ma rencontre avec André Bruyère, dont il sera question plus loin. Puis en 1968 par ma participation aux Rencontres de Cannes, où j'ai connu Pascal Hausermann.

MR

Pourriez-vous me parler des Rencontres Internationales d'Architecture et d'Urbanisme de Cannes de 1969 et 1970 ? Pourriez-vous me raconter comment vous avez rencontré Pascal Hausermann et Claude Costy, et ce qui vous a rendu sensible à leur approche ?

MS

Il faut se remettre dans l'euphorie de l'époque qui a suivi Mai 68. Il était interdit d'interdire, tout semblait possible, nous avions foi dans le progrès. Pascal était grand, intense, un séducteur. Au cours de débats fiévreux, il s'est tout de suite fait remarquer par la conviction et la puissance de ses interventions vibrantes: il se dégageait de lui un véritable charme magnétique. Nous avons sympathisé et avons promis de nous revoir. A ces rencontres j'ai également connu Jean Prouvé, que j'ai invité à dîner à Mougins avec André Bruyère. Prouvé impressionnait par sa modestie et son sens de l'efficacité. Qualités méconnues de Pascal.

MR

Pourriez-vous me raconter votre collaboration avec l'architecte André Bruyère ?

MS

André Bruyère est venu me voir à mon bureau de Marseille en avril 1966. Notre rencontre a été un coup de foudre. Il avait alors 54 ans, un verbe flamboyant, mais peu de réalisations concrètes à son actif. Il m'a dit : « Quand je parle, je me coule, quand je me tais, je me méprise ». Lui aussi parlait bien. C'est à cette époque que j'ai appris la règle suivante : la principale qualité

exigée d'un architecte est, non de savoir dessiner, mais de dominer le Verbe.

Je lui ai confié la conception de l'immeuble Les Astragales, face à la mer à Sausset-les-Pins, qui a été depuis lors labellisé « Patrimoine du 20^e Siècle ». Les acquéreurs ont été déconcertés par cette architecture, et la commercialisation ardue. Parallèlement il nous offre les plans de notre maison de Maussane-les-Alpilles. Bruyère a ensuite conçu un magnifique ensemble hôtelier sur la Presqu'île de Port-Miou à Cassis. Son Maire, Gilbert Rastoin, haut fonctionnaire, m'a reçu dans son bureau du ministère des Finances rue de Rivoli à Paris. Après des propos mielleux, il m'a fait comprendre qu'il ferait tout pour bloquer ce projet, inadapté au site d'après lui. Le terrain a en effet été préempté par le Conservatoire du Littoral. Afin de consoler Bruyère de cet échec, je lui demandai de concevoir un ensemble de 100 maisons à Gémenos au pied de la Sainte-Baume. Il m'a présenté une immense chenille en béton qui serpentait dans la colline. La Commission des Sites a émis un avis défavorable, et les collaborateurs de Bruyère (sans lui) ont été contraints de présenter un projet classique de maisons provençales que nous avons construites pendant les années suivantes. Bruyère m'en voulut de cette « trahison », et notre brouille date d'alors.

S'y est ajoutée la déception causée par mon retard à engager les travaux de notre maison de Maussane-les-Alpilles, dont il avait dessiné 17 versions successives, chacune plus aboutie, plus ambitieuse et coûteuse que l'antérieure, et ceci malgré mes mises en garde sur mon incapacité de financer un projet de cette envergure. En juin 1968 nous avons obtenu un Permis de Construire inespéré en raison de la débandade de l'Administration pendant cette période troublée. En raison de mes ressources limitées, je n'ai fini le gros œuvre qu'en 1977. Bruyère est décédé en 1998, et ce n'est qu'en 2000, lorsque nous nous y sommes installés ; que j'ai pu entreprendre l'achèvement du second œuvre jusqu'en 2010. A cette date, il s'est écoulé 42 ans depuis l'obtention du Permis. Le résultat, si péniblement acquis, est superbe, et la maison a fait l'objet du Label « Patrimoine du 20^e Siècle ». Je peux vous envoyer l'article que lui a consacré la revue Architecture à vivre dans son numéro 66 de juin 2012. Nous avons habité cette maison pendant 20 ans, et l'avons vendue l'année dernière à M. Emmanuel LENAIN, actuel ambassadeur de France en Inde, et grand admirateur de l'œuvre de Bruyère. Il y réalise actuellement un ambitieux aménagement du terrain, sous le contrôle de l'architecte argentin Marcelo Joulia.

MR

Avez-vous eu l'occasion de travailler régulièrement avec d'autres architectes ?

MS

Je n'ai pas eu l'occasion de travailler régulièrement avec d'autres architectes. Vers 1977 j'ai demandé à

Jean-Louis Chanéac, membre de notre Groupe, de préparer un avant-projet pour un ensemble de 220 maisons à Roquefort-la-Bédoule, commune dans laquelle je venais de livrer 80 maisons provençales. J'y avais connu Pierre-Alain Hubert, artificier, devenu ensuite membre actif et exubérant de notre Groupe. Lors de sa présence les polémiques s'éternisaient jusqu'à l'aube dans l'odeur du tabac froid. J'ai présenté le projet Chanéac à mes associés d'alors, les Ciments LAFARGE qui y mis ont leur veto. J'ai confié le projet de maisons provençales, réalisé ensuite, à un cabinet de jeunes architectes marseillais bien sages. J'ai réalisé divers autres ensembles de maisons provençales à Saint-Rémy-de-Provence et Le Paradou, malgré l'hostilité de la Ligue de Défense des Alpilles.

MR

Pourriez-vous revenir sur l'expérimentation de Saint Péray, et la tentative du couple Hausermann-Costy de créer un Groupe Evolutif ?

MS

C'est donc aux Rencontres d'Architectures de Cannes au printemps 1969 qu'est née mon amitié et ma collaboration avec Pascal Hausermann. Il nous invita mon épouse Enisa et moi à venir visiter la grande bulle en béton qu'il venait d'achever à Minzier en Haute-Savoie. Nous avons été impressionnés par l'audace et l'élégance de cette réalisation. Lors de la visite de l'intérieur, la surprise que j'ai exprimée quant au manque de chauffage dans une maison savoyarde a été jugée inappropriée, et non évolutive.

Pascal et sa cour sont venus ensuite à Marseille visiter les terrains dont je disposais dans la région. Nous avons partagé une chaleureuse bouillabaisse à la Brasserie des Catalans. Pascal attendait de moi que je lui fournisse un support pour installer une centaine de bulles Domobiles qu'il venait de concevoir. Il avait déjà la promesse de M. Miguet, Maire de Douvaine, sur le Lac Léman, d'en implanter dans sa commune, patrie de Claude Hausermann. C'est à ce moment-là que nous avons fondé le Groupe de Saint-Péray, Ardèche. J'ai rédigé les Statuts de l'Association, avec un Siègle Social à la Mairie de cette commune, dont le Maire était favorable aux idées de Pascal.

Les documents archivés par les FRAC ne rendent pas compte de l'ambiance festive, et même ludique, de nos réunions. Dans le bistrot de Saint Péray, embrumé par la tabagie, les bouteilles de l'excellent vin blanc de la Coopérative locale défilaient. Un chaleureux brouhaha s'interrompait quand Pascal se levait, cigarette au bout des doigts, pour se lancer dans de fulgurantes tirades. À la fin de l'une d'elles, je me souviens l'avoir imploré : « Parle, parle encore, Schéhérazade ! ». Il a ri.

Par la magie de son verbe, il a réussi à faire fabriquer un prototype grandeur nature de sa bulle en plastique blanc ivoire, posée sur un terrain de la zone industrielle de Valence toute proche. L'objet était magnifique, on y accédait par une échelle, à l'intérieur tout était courbe,

il était hors de question d'y faire entrer un seul meuble. Pascal attendait de moi qu'en fonction de mon expérience, je lui fasse connaître quelles étaient les possibilités de commercialiser ces bulles, dont le prix de revient serait d'autant plus réduit qu'elles seraient produites en série industrielle. Sans parler des problèmes de Permis de Construire, auxquels il se heurtait déjà, je lui ai fait part de ma constatation suivante : plus le niveau culturel de mes acquéreurs était modeste, plus ils étaient réticents à toute innovation architecturale. L'archétype du pasticcio de faux mas provençal, avec toit en tuiles, enduits rustiques, volets bois verts, etc, était profondément enraciné en eux, et il était illusoire de vouloir leur vendre cette soucoupe volante. Il parut déconcerté, et me répliqua : alors nous y logerons des usagers qui n'auront pas exprimé leur choix. Des SDF, ou des réfugiés, ajouta-t-il, amusé. Lors de cette visite, je lui demandai comment se comporterait le polyuréthane de la coque en cas d'incendie domestique : il se consumera lentement, me dit-il, en dégageant des gaz toxiques. Détail à revoir.

À cette époque Antti LOVAG, membre de notre Groupe, nous invita à Tourettes sur Loup visiter plusieurs de ses réalisations pour des clients évolués, notamment l'impressionnante maison de l'industriel Bernard, sur la côte sublime de Théoule. Maison acquise ensuite par le couturier Pierre Cardin. Antti était un être complexe, aux propos sarcastiques, peu porté à l'idéalisme, conscient des contraintes sociales et financières. Il avait compris que l'innovation s'adressait à une élite aisée.

Je réunis encore une partie de notre Groupe lors d'un week-end au château fortifié de La Caze, dans les gorges du Tarn. Le dîner fut chaleureux, Pascal souverain, la chère excellente, le Châteauneuf du Pape coulait à flots, la fumée des cigarettes tamisait les lampes médiévales, nos compagnes étaient jeunes et brillantes. Nous nous aimions.

Avec le choc pétrolier de l'automne 1973, la fête des « roaring sixties » s'acheva brutalement, les lumières s'éteignirent, et chacun se recroquevilla dans sa coquille en attendant des temps meilleurs. Notre Groupe périclita.

MR

Avez-vous par la suite continué à collaborer avec le couple Hausermann-Costy ?

MS

Je revis Pascal en 1988 à Genève. Il vint nous chercher à l'hôtel, habillé en dandy, dans sa Jaguar grise type E décapotable, un bolide effilé et puissant. Curieusement André Bruyère avait possédé le même modèle 20 ans auparavant. Après un trajet, on en sortait assommé par la vitesse, le vent, le soleil et le vacarme du moteur. Pascal nous invita à dîner dans « son » restaurant indien, dans l'immeuble Le Corbusier qu'il avait acquis et rénové.

L'échec des bulles l'avait rendu amer, il s'était empâté et avait perdu de son aura. Il m'exposa son nouveau

projet : un lotissement de luxe autour du Château des Avenières en Savoie, destiné à une riche clientèle genevoise. Il déroula le budget de l'opération : les millions de Francs Suisses filaient entre ses doigts jaunis par la nicotine. Il voulait savoir si j'étais disposé à y participer. Je lui répondis que je n'avais plus les ressources financières nécessaires. Que je doutais que l'on autorise à construire en zone boisée protégée. Qu'il trouverait difficilement à faire financer un projet aussi chimérique. Quatre ans après, nous avons visité le château qu'il avait transformé en hôtel restaurant. Tout s'est achevé dans un désastre financier.

Quelques années plus tard, j'ai appris par sa fille Pénélope que la cigarette avait fini par tuer Pascal, dans la maison en voile de béton qu'il avait bricolée à Madras, Inde du Sud, où il s'était réfugié, ruiné et vaincu.

MR

Avez-vous été proche d'autres réseaux ou groupes d'architectes ? Quel regard portez-vous sur la production architecturale des années 1960-1970 ?

MS

Pour répondre à vos dernières questions, je vous précise que je n'ai pas été proche d'autres réseaux d'architectes. Et que je ne suis pas compétent pour porter un regard d'ensemble sur la production architecturale des années 1960/1970. Tout au plus puis-je suggérer qu'elle était à l'image de cette période. Celle d'une ILLUSION LYRIQUE.

Conception de la maquette et mise en pages

Laurence Duplan

Typographies

Clash Display, Indian Type Foundry Fonts
HK Grotesk, Alfredo Marco Pradil

Impression

Europrim Grenoble
septembre 2023
en 8 exemplaires

« À la fin des années 1960, l'architecture prospective a bénéficié d'une promotion de ce style. Ses projets étaient présentés comme des visions de l'avenir, un peu à la manière des ouvrages d'une certaine science-fiction. Je crois que cela a dénaturé le message qu'elle pouvait contenir. Cependant, je fais confiance au public populaire pour faire la part des choses, et saisir les apports possibles de ces recherches. »