

Nous souhaiterions remercier notre professeur Nicola Braghieri pour nous avoir si bien orientées tout au long de la recherche ainsi qu'Adrien Grometto pour nous avoir assistés, nos proches et bien évidemment nos familles pour leur soutien inconditionnel.

Nous nous réjouissons de poursuivre cette recherche au travers du projet de master avec le professeur Marco Bakker.

Partant d'un intérêt commun pour le rapport entre la mémoire et le souvenir dans l'architecture et la puissance rhétorique d'édifices tels que les monuments aux morts et mémoriaux, l'observation qu'il n'existait finalement pas une terminologie précise et comprise unanimement acceptée a orienté notre attention sur la seule terminologie du monument. Celle-ci étant apparue particulièrement ambivalente, contrastée et surtout éloignée de son sens premier en rapport avec la mémoire, il nous a semblé nécessaire de s'y intéresser dans l'objectif de préciser son sens, ses caractéristiques et ses qualités en termes architecturaux.

Les tentatives de théoriser le monument sont nombreuses, cependant elles sont relativement anciennes et se focalisent rarement sur le domaine architectural. De plus, il existe peu de références qui mettent en relation ces écrits avec un état actuel des faits en considérant l'évolution de la terminologie du monument. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de maintenir un regard contemporain sur la question. Ainsi, cet énoncé théorique vise à préciser les caractéristiques qui entrent en jeu dans la définition du monument architectural.

Alors qu'un tel sujet invoque une grande interdisciplinarité – notamment des études sociologiques et philosophiques de par la nécessité de porter un intérêt sur des phénomènes de traditions, des liens entre l'individu et les différentes échelles de collectivité ou encore entre les différents rapports et mécanismes liés à la mémoire –, un des enjeux a été de se concentrer sur les caractères liés à notre domaine. Dans ce but, les thèmes d'œuvre d'art, de rapport au temps, de lien avec la collectivité ou de l'échelle ont accompagné toute la recherche, permettant de se confiner à des notions architecturales.

Dans le rapport complexe qu'entretiennent les monuments entre la théorie et la réalisation, trois parties nous sont apparues nécessaires. Celles-ci suivent l'ordre ayant dirigé nos réflexions mais le choix d'en faire des ouvrages séparés tient au fait que finalement, chaque partie peut être consultée de manière autonome, du fait que chaque partie est un outil d'analyse différent ajoutant de nouvelles caractéristiques au monument architectural.

Le premier livret consiste en une synthèse mettant en relation des extraits

de multiples lectures sur le thème de cette recherche. Cette première phase a permis de relever de nombreuses notions qui caractérisent le monument architectural afin d'établir une liste de binôme qui y sont liés. Ces derniers fonctionnent par contraste et sont chacun illustrés par un exemple, dans le but de renforcer la première partie – davantage théorique et discursive – par des cas existants et concrets. Enfin, le dernier livret présente trois études de cas qui mettent en avant différentes caractéristiques du monument architectural explorées dans les sections précédentes. Alors que les deux premières parties se basent sur des définitions du monument ou même des exemples communément définis de “monument”, la démarche de cette partie a été de choisir des cas n'étant actuellement pas reconnus comme monument. De ce fait, les exemples ont été choisis pour les différences qu'ils pouvaient présenter en termes d'échelle, de programme, de rapport au passé ou à la mémoire, ou encore par leur symbolique et leur lien à la collectivité. Les termes abordés apparaissent donc non seulement comme des outils d'analyse de ces œuvres architecturales mais surtout comme des variables servant à caractériser un objet de monument : à en étendre ou en restreindre la définition en cherchant ses limites.

CARLOTTA BOXEBELD

LISA CARMINATI

Énoncé théorique de Master suivi par le Professeur Nicola Braghieri,

Professeur Marco Bakker. Maître EPFL : Adrien Grometto.

École polytechnique fédérale de Lausanne; Section d'architecture

Semestre d'automne 2023

SOMMAIRE

	Introduction	p.5
	OEUVRE D'ART	p.6-13
	Le monument comme oeuvre d'art	
	TEMPORALITÉ	p.14-22
	Le monument architectural et le rapport au temps	
	TRANSMISSION	p.24-30
	Le monument comme outil de transmission du passé	
	ÉCHELLE	p.32-39
	Le monument et son rapport à la collectivité	
	SYMBOLE	p.40-51
	Symbole, signes et monument	
	CONTEXTE	p.52-60
	Singularité et rapport au contexte	
	Conclusion	p.62-64
	Bibliographie	p.66-77

Partie I
Définitions
 INTRODUCTION

Redéfinir, ou du moins, préciser le terme de “monument” sous un regard architectural et contemporain s’est avéré comme une nécessité, en considérant l’évolution sémantique que cette notion a connu au cours du temps. En effet, le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit le monument comme un “ouvrage d’architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d’une personne ou d’un événement.”¹ Les édifices architecturaux et leurs caractéristiques y sont généralisés comme un ensemble. Ainsi, à en croire la définition linguistique de ce dictionnaire, tout ouvrage architectural pourrait être considéré comme monument, tant qu’il est relié au souvenir, considération qui a marqué le point de départ de cette recherche.

Dans cette volonté de raisonner sur le monument au travers ses caractéristiques architecturales, la première approche développée dans cet ouvrage se présente comme une synthèse discursive de multiples définitions apparues dans la littérature architecturale, mais également dans des écrits d’historiens ou de philosophes. En se basant sur des extraits de ces lectures, cette étude ne se veut aucunement être une analyse de ces fragments de texte, mais plutôt un outil permettant de faire émerger les notions primordiales du thème, afin de mettre en dialogue les différents points de vue. Ceux-ci sont interprétés et rassemblés sous cinq problématiques principales, dans l’optique de comprendre le monument architectural tel que la littérature le définit. Tout d’abord, la question du monument comme œuvre d’art s’est avérée primordiale dans la compréhension de celui-ci en des termes architecturaux, en particulier du fait que ce type d’édifice présente une position ambiguë quant à son utilité et sa fonction.

Ensuite, le rapport au temps est développé, en considérant le lien étymologique entretenu entre la mémoire et le monument, sa valeur de remémoration ou encore son rôle de repère temporel. La troisième partie interroge les modes de médiation émotionnels et affectifs que peut présenter ou non le monument, selon les différents auteurs. Il s’agira, dans la partie suivante, de développer des questions davantage formelles du monument, qui s’avèrent particulièrement pertinentes en questionnant le rôle parfois symbolique et métaphorique d’un tel édifice et enfin comment la singularité peut être à l’origine du monument au point de le rendre générateur de la forme urbaine.

Partie I
OEUVRE D'ART

Le monument comme oeuvre d'art

I. 1 Le monument comme absence d'utilité

Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des Beaux-Arts : le tombeau et le monument commémoratif. Tout le reste, tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art.²

Adolf Loos, *Architecture*, 1910

Cette fameuse citation d'Adolf Loos peut servir de point de départ pour cette recherche car elle met en lumière deux aspects qui, dans la littérature architecturale, apparaissent primordiaux pour définir le monument : l'utilité d'une part et le lien entre art et architecture de l'autre. Selon l'architecte, le monument fait intrinsèquement partie du "domaine des Beaux-Art" du fait de l'absence d'utilité, bien qu'il dépende du "travail de l'architecte". De ce fait, la conception d'un monument, qui appartient donc à l'Architecture mais également à l'Art, apporte un positionnement ambigu quant au rôle de l'architecte. En effet, doit-il se rendre artiste pour concevoir ce type d'édifices, tout en gardant une pensée et un regard architecturaux sur le projet ? Ce qui différencie l'architecte de l'artiste et, qui selon les affirmations d'Adolf Loos, rend la cohabitation difficile des deux notions - architecturale et artistique - dans une même réalisation, est que le premier crée des œuvres utiles alors que le second produit des œuvres sans fonction. Ainsi, d'un point de vue architectural, le monument serait la seule exception d'ouvrage réalisé par un architecte qui puisse n'avoir aucune fonction et appartenir, par cette caractéristique, au domaine des Beaux-Arts.

Cette approche selon laquelle la valeur artistique d'un monument ne peut cohabiter avec un édifice utile est renforcée par le propos d'Aldo Rossi dans *L'architettura della città* (1978) :

Ma qui converrà soffermarci un poco sul concetto di monumento inteso come un elemento primario di tipo particolare. Esso è un fatto urbano tipico in quanto riassume tutte le questioni poste dalla città a cui mi riferivo all'inizio; ma esso diventa anche di natura particolare quando questi valori si impongono al disopra dei caratteri economici (anche se si può accettare la tesi che tutta la struttura monumentale della città presenta un carattere

*metaeconomico) e della necessità pratica, in virtù della loro bellezza. Essi diventano delle opere d'arte eccellenti e si caratterizzano soprattutto per questo aspetto. Essi costituiscono un valore che è più forte dell'ambiente ed è più forte della memoria.*³

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

L'architecte associe aussi au monument des qualités artistiques pour leur "beauté" qui le fait aller au-delà des "nécessités pratiques". Il semble ici nécessaire de lier les propos d'Adolf Loos et d'Aldo Rossi avec les théories d'Alois Riegl qui, dans le *Culte moderne des monuments* (1903), développe également le monument sous l'aspect utilitaire. Dans son ouvrage, le théoricien définit deux catégories qui découlent de ce qu'il nomme la "valeur de contemporanéité"⁴ : d'une part, la valeur d'usage et de l'autre, la valeur d'art. Alors qu'Adolf Loos exclut toute coexistence entre art et utilité, Riegl n'exclut pas la notion artistique dans le monument et accorde également une valeur à l'usage, qui consiste en la qualité de l'édifice à répondre aux besoins contemporains, indépendamment de l'ancienneté du bâtiment. Plutôt qu'entre art et utilité, l'opposition mise en avant dans l'ouvrage se trouve entre la "valeur d'ancienneté"⁵ et "d'usage"⁶ : cette dernière devant être inexistante pour pouvoir apprécier une oeuvre "du seul point de vue de la valeur d'ancienneté"⁷. Pour éviter toute imprécision du fait que le terme d'utilité n'est pas entièrement synonyme d'usage, le rapprochement sera ici admis du fait que l'usage répond à une utilité et que ces termes sont donc intrinsèquement liés.

En revenant à la citation d'Adolf Loos, celui-ci ne généralise pas son propos à tous les monuments mais se limite au genre commémoratif ce qui implique certains questionnements. En effet s'il est possible d'admettre que la commémoration n'est pas une nécessité, est-il correct de l'exclure en tant que fonction, comme le fait l'architecte ? Riegl offre une réponse au travers de ce qu'il nomme le monument "intentionnel"⁸, qui tend à considérer la commémoration en tant que programme architectural. Pour une meilleure compréhension de la suite de l'écrit, il convient tout d'abord de rappeler les

trois catégories définies par Riegl pour décrire le monument au travers de sa valeur de "remémoration".

Selon lui, la première catégorie serait le monument "ancien", qui trouve sa qualité dans l'aspect dégradé de sa forme. Il est relié à une temporalité précise, avec une relation forte au passé, ce qui lui confère une rhétorique propre, singulière et donc un potentiel émotif puissant. L'idée de la ruine romantique est celle qui reflète le mieux cette première catégorie de monument.

Le monument "historique"⁹, correspondant à la deuxième catégorie, relève quant à lui d'un choix postérieur à l'achèvement de l'édifice. Il s'agit davantage d'une initiative collective, objective¹⁰ voire scientifique¹¹, visant à déterminer la valeur d'un objet construit dans le but de le conserver pour l'exposer dans l'état le plus proche de celui initial¹².

Enfin, la troisième catégorie est le monument "intentionnel", qui est défini par une volonté de créer un édifice qui soit défini comme monument, de manière préalable à la construction. Ainsi, la qualification d'un tel bâtiment en tant que monument ne dépend ni d'un accord collectif post-operam qui serait lié à une valeur quelconque de l'objet, ni d'une reconnaissance affective liée à l'aspect ancien, mais bien d'une décision ante-operam. Ce type de démarche se réfère donc en grande partie aux édifices commémoratifs, qui sont érigés par une initiative individuelle ou collective et se réfèrent à un événement, une personne, un groupe passés et visant à leur "immortalité, l'éternel présent, la pérennité de l'état originel." Ainsi, la relation entre les trois catégories mentionnées peut se résumer par la citation ci-après :

*Tandis que la valeur d'ancienneté est fondée exclusivement sur la dégradation, tandis que la valeur historique veut arrêter toute dégradation à partir de son intervention, mais perdrait sa raison d'être sans les dégradations antérieures, la valeur de remémoration intentionnelle ne revendique rien de moins pour le monument que l'immortalité, l'éternel présent, la pérennité de l'état originel.*¹³

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Riegl apporte une vision qui va à l'encontre de l'approche de Loos. En affirmant que les monuments possèdent tout de même une utilité liée à leur valeur –

les monuments intentionnels semblent montrer que la commémoration est un programme alors que les monuments historiques possèdent une fonction scientifique –, Riegl démontre que si tout ce qui est utile doit être retranché du domaine des Beaux-Arts, comme l'affirme Loos, alors les monuments historique et commémoratif n'appartiendraient qu'à l'architecture.

I. 2 Les édifices fonctionnels

Après avoir traité les monuments ne présentant pas d'autre fonction que la commémoration et la transmission de savoir, cette partie considérera les monuments répondant à un besoin et donc à une fonctionnalité précise. Cette question, particulièrement traitée par Aldo Rossi dans *L'Architettura della città* (1978), considère les variations fonctionnelles subies au cours du temps. Sa théorie de la "permanence"¹⁴ concerne les bâtiments présentant toujours la qualité d'être utilisables, bien que leur fonction ait changé depuis leur construction. Ainsi, ces édifices présentent une valeur autre qui se délie de l'art, mais tout aussi intrinsèque, que l'architecte nomme la valeur "dispositionnelle"¹⁵. De ce fait, ce qui caractérise le monument en tant qu'élément individuel et particulier du tissu urbain est sa capacité à accueillir des fonctions diverses dans le temps, tout en restant contemporain et ce, sans modifications typologiques. La qualité typologique de l'édifice qui permet à sa fonctionnalité d'être "éternelle" l'érige au rang de monument. Par conséquent, en considérant que l'utilité s'oppose à l'art comme le préconise Adolf Loos, il est tout de même possible d'affirmer que le monument n'est pas nécessairement une oeuvre artistique mais qu'il peut présenter des valeurs - notamment dispositionnelles - qui se rapportent à l'utilité et à l'usage.

En faisant davantage le rapprochement entre les trois auteurs jusque-là cités, les monuments relevant du travail de l'architecte mais appartenant au domaine des Beaux-Arts s'apparentent aux monuments "intentionnels" de Riegl. A l'inverse, les monuments fonctionnels dont la valeur tient à la permanence typologique se reflètent par la catégorie de monuments à "valeur d'usage" de Riegl. Finalement, concernant l'ambiguïté du rapport entre art et utilité qui

définit le monument, Françoise Choay propose une analyse de l'architecture qui semble réconcilier ces deux champs :

Certes, il est des édifices qui, jouant sur le sublime, subjuguent dans l'instant. Mais l'éventualité n'est pas courante. L'architecture est le seul, parmi les arts majeurs, dont l'usage fasse partie intégrante et entre avec ses finalités esthétique et symbolique dans une relation complexe, plus difficile à appréhender dans le cas des édifices historiques devenus orphelins de la destination pratique qui leur a donné l'existence.¹⁶

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Selon sa vision, l'effet d'un édifice ne se base pas seulement sur son esthétisme et sa valeur artistique mais dépend principalement de son architecture et de son usage. De ce fait, elle place toute construction à cheval entre le domaine de l'architecture et des Beaux-Arts, sans envisager une distinction claire des deux champs, contrairement à Adolf Loos. Ainsi, les monuments, comme tout autre édifice, appartiennent autant à l'Architecture qu'à l'Art : la qualité artistique de l'architecture se trouverait dans l'exaltation de la fonction par le biais des moyens spécifiques fournis par l'architecture.

I. 3 La valeur artistique du monument

En conséquence, la définition du concept de « valeur d'art » doit varier selon le point de vue que l'on adopte. D'après la conception ancienne, une oeuvre d'art possède une valeur artistique dans la mesure où elle répond aux exigences d'une esthétique supposée objective, mais n'ayant à ce jour donné lieu à aucune formulation incontestable. D'après la conception moderne, la valeur d'art d'un monument se mesure à la manière dont il satisfait les exigences du vouloir artistique moderne. À l'évidence, celles-ci n'ont pas été formulées plus clairement, et elles ne pourront jamais l'être à strictement parler, puisqu'elles varient d'un individu à l'autre et d'un moment à l'autre. [...] S'il n'existe pas de valeur d'art éternelle, mais seulement une valeur relative moderne, alors la valeur d'art d'un monument n'est plus une valeur de remémoration, mais une valeur actuelle.¹⁷

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Dans cette citation, Riegl démontre qu'une valeur d'art ne peut être "éternelle" mais uniquement "relative" et donc "la valeur d'art d'un monument n'est plus une valeur de remémoration, mais une valeur actuelle."

Il questionne la "valeur d'art" de la même manière qu'il le fait avec la "valeur d'usage" : dans les deux cas, il se réfère à une qualité – d'usage ou artistique – du monument qui, bien qu'elle s'intègre dans un objet ancien, présenterait les mêmes valeurs dans l'époque contemporaine. Une caractéristique qui pourrait être généralisée au monument serait ainsi cette capacité à conserver une certaine valeur du passé dans le temps présent. Cependant, alors que la valeur d'usage s'applique aussi à des bâtiments dont la fonction a évolué – donc pouvant présenter des modifications physiques ou dégradations tant qu'elles n'ont pas d'impact sur la typologie au sens utilisé par Aldo Rossi – la valeur artistique implique que l'objet soit exposé sous sa forme originelle. En effet, dans le cas contraire où une dégradation aurait lieu, la valeur d'ancienneté se manifesterait¹⁸, ce qui nierait donc la valeur d'art. Le théoricien exclut toute possibilité de coexistence entre ces deux valeurs.

De la même manière, la valeur qu'un édifice peut avoir par son état neuf ne peut pas être une qualité du monument selon Riegl, du fait qu'elle ne fait écho à aucun passé. Par ces considérations, bien que la "ruine romantique" puisse être liée à l'affect, celui-ci ne lui permettrait pas une valeur qui n'est pas artistique. Cependant, le théoricien ajoute que "l'expérience montre néanmoins que nous plaçons souvent des œuvres datant d'il y a plusieurs siècles bien au-dessus de certaines créations modernes"¹⁹, œuvres qui parfois, ont même très peu été appréciées à leur époque. Ainsi, en liant la question de la subjectivité de la valeur d'art du monument avec sa valeur de remémoration, Riegl en vient à interroger le fait que la valeur d'art puisse réellement appartenir au monument :

Cette valeur d'art est-elle donnée objectivement dans le passé, au même titre que la valeur historique, et constitue-t-elle ainsi un élément essentiel du concept de monument, indépendant de sa dimension historique ? Ou

*est-elle une invention subjective du spectateur moderne, changeant au gré de sa faveur, et qui n'aurait donc pas sa place dans le concept de monument en tant qu'œuvre dotée d'une valeur de remémoration ?*²⁰

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Pour mettre en dialogue cette nouvelle vision du monument avec celle de Loos exposée précédemment, les deux approches se rejoignent dans un sens : si la valeur d'art ne peut cohabiter avec une valeur de remémoration ni d'usage, alors le monument utile et répondant à un besoin n'appartient pas au domaine des Beaux-Arts mais simplement à l'architecture. En revanche, l'architecture appartient d'une manière ou d'une autre à une approche du domaine visuel et peut être influencée par une certaine beauté subjective qui deviendrait elle-même l'objet du monument.

*Then why not make, why not manufacture the monument of beauty? Useful for nothing, a magnificent place to repose, which would be a shelter for the anonymous crowd during their enervating day with its hurried rhythm, which is our cadence. It is possible to realize it, with the use of the new liberties, by means of the major arts: color, music, form. Everything is set free!*²¹

Fernand Léger, *On Monumentality and Color*, 1958

Le débat sur l'appartenance du monument au domaine architectural ou artistique mais aussi sur sa fonctionnalité ou son absence d'utilité reste ouvert et pour apporter une approche supplémentaire, celle que Fernand Léger énonce, est une proposition basée uniquement sur la valeur artistique du monument et implémente un certain degré de liberté dans sa création.

Qu'entendre d'abord par monument ? En français, le sens originel du terme est celui du latin monumentum, lui-même dérivé de monere (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire.²²

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

[...] une transparence de la notion de monument historique, qui est la fiction masquant une réelle opacité [est postulée] : opacité créée par les interférences entre histoire et mémoire, monument et document, tradition et création, opacité qui enveloppe simultanément et solidairement architecture historique et architecture vivante.²³

Françoise Choay, *À propos de culte et de monuments*, 1984

Partie II TEMPORALITÉ

Le monument architectural et le rapport au temps

La seconde notion développée dans la littérature architecturale et par laquelle se définit le monument est son rapport au temps. L'étymologie latine du mot est *monere*, signifie "se remémorer"²⁴, rappeler, remettre en mémoire. Que ce soit un témoignage d'une époque passée, une intention de perpétuer un souvenir ou encore rendre hommage, la question du monument est, à l'origine, intrinsèquement liée à la mémoire et à la temporalité. Il s'agira dans cette partie de développer quatre aspects de cette caractéristique du monument. Tout d'abord, en exposant le monument en tant qu'éternisation de la mémoire, ensuite en se demandant comment il peut être considéré comme un repère temporel. En outre, la valeur de remémoration sera développée au travers de la précision des valeurs d'ancienneté et d'intentionnalité, pour en venir enfin à questionner la possibilité du monument architectural à présenter une valeur de nouveauté.

II. 1 Éterniser la mémoire

« Appliqué aux ouvrages de l'architecture » ce mot « désigne un édifice, soit construit pour servir à éterniser le souvenir de choses mémorables, soit conçu, élevé ou disposé de manière à devenir un agent d'embellissement et de magnificence dans les villes.²⁵

Quatremère de Quincy cité dans Françoise Choay,
L'allégorie du patrimoine, 1999

Dans cette citation, Quatremère de Quincy met en avant deux types de monuments : d'une part ceux mémoriels – dont il s'agira dans cette partie – et d'autre part ceux agissant comme générateurs de la ville – question qui sera développée plus loin.

La volonté de conserver un souvenir ou du moins une empreinte de l'existence d'un moment précis est tellement ancrée dans la culture qu'elle existe pratiquement depuis les premières traces de l'Homme sur terre. Sans développer l'aspect social et psychologique lié au besoin de conserver la trace du temps, ou de faire perpétuer la mémoire, l'enjeu est plutôt de résoudre en quoi l'architecture permet de répondre à cette nécessité humaine et devient l'expression physique de ce rapport au temps. Très souvent, le monument était à l'origine associé au terme de “tombeau”, dont une des fonctions est effectivement de rendre éternelle la présence d'un être ayant perdu la vie. Le tombeau en tant que monument aux morts se retrouve dans la catégorie des monuments de “remémoration intentionnelle”²⁶ de Riegl. Dans cette dimension intemporelle du monument, Robert Smithson offre un point de vue contrasté lorsqu'il définit ses cinq monuments²⁷. Le dernier, le bac à sable, est associé au tombeau dans cette même approche d'intemporalité. Cependant, ce qui intéresse Smithson dans ce genre de construction est la *Ruin in Reverse*, notion qu'il a lui-même mise au point. Il développe l'idée que “les bâtiments ne tombent pas en ruine après avoir été construits, mais plutôt s'élèvent en ruine avant d'être construits. Cette mise en scène anti-romantique suggère l'idée discréditée de temps et bien d'autres choses démodées.”²⁸ Ceci prend en compte de nouveaux monuments éternels, qui ont une “capacité à perturber le temps plutôt qu'à le célébrer, et à nier l'histoire plutôt qu'à la

commémorer.”²⁹ De ce fait, en comparant un bac à sable pour enfants à une tombe à ciel ouvert, l'artiste en vient presque à précipiter l'oubli, plutôt que de perpétuer le souvenir de la ville.³⁰ Allant à l'encontre de ce que recherche la volonté humaine dans un monument typique, c'est-à-dire l'incarnation d'un souvenir, les *Ruins in Reverse* de Smithson ont tout de même un point commun avec ceux-ci : le rapport à l'éternité.

La volonté d'éterniser serait une fonction à part entière à laquelle peut répondre le monument architectural compris dans cette catégorie de Riegl. Pour répondre à cet objectif, il convient de se poser la question de la conservation car une telle fonction nécessite que le monument soit gardé dans son état originel. Cependant, sans vouloir remettre en question la légitimité de cette volonté de rendre immortel un souvenir, il semble aisé de déclarer qu'aucun objet construit par l'être humain n'a jusqu'alors traversé toutes les époques afin d'être strictement intemporel, du fait des facteurs naturels impliquant une dégradation³¹. Bien que, selon Lewis Mumford « the human impulse to create everlasting monuments springs perhaps out of the desire for the living to perpetuate themselves. [...] to wall out life and to exclude the action of time by carving monuments in durable materials »³², l'étape de rénovation semble inévitable et va de pair avec cette catégorie de monuments destinés à prolonger une mémoire.

A l'inverse, si des signes de dégradations avaient lieu, le monument cesserait d'être intentionnel car la valeur d'ancienneté prendrait le dessus, en niant la notion d'intemporalité. Par conséquent, il est possible d'affirmer que les monuments intentionnels, du fait de leur fonction d'éterniser un souvenir, doivent, par définition, être sujets aux rénovations afin de maintenir leur état d'origine. Concernant la conservation des monuments, Françoise Choay ajoute une question sociale qui conditionne la sauvegarde de ces édifices – qui ne sera pas développée davantage car elle s'écarte des problématiques architecturales – qui semble tout de même pertinente pour conclure ce point :

*Pourtant, les monuments sont, en permanence, exposés aux outrages du temps vécu. L'oubli, la désaffection, la désuétude les font désertier et laisser tomber. La destruction volontaire et concertée les menace aussi, inspirée soit par la volonté d'anéantir soit, au contraire, par le désir d'échapper à l'action du temps ou par la volonté de perfectionnement.*³³

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Sur ce point, Françoise Choay rejoint la pensée de Lewis Mumford qui met également en avant l'idée que le temps modifie nécessairement, un jour ou l'autre, toute construction et que rien ne résiste à l'éternité de manière naturelle³⁴.

Pour conclure ce point concernant la notion d'éternité que comporte le monument, Louis Kahn met en avant cette même notion : "monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed"³⁵. Pour l'architecte, la monumentalité apparaît comme une condition à la sensation d'éternité qu'évoque un bâtiment, ce qui amplifie ce rapport étroit entre le monument et la notion d'éternité.

II. 2 Le monument comme repère temporel

*Face aux édifices et aux objets que l'usage quotidien a transformés en milieu ambiant, familier, toujours déjà présent, les antiquités jouent le rôle d'un miroir réfléchissant. Miroir qui crée un effet de distance, d'éloignement, ménage un intervalle où se logera le temps référentiel de l'histoire.*³⁶

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Raisonné sur le caractère intemporel du monument mène à réfléchir sur sa valeur de repère chronologique : en tant que trace du passé, un monument se présente comme un élément fixe, invariant de nos villes. La question de la "permanence" des monuments chez Aldo Rossi³⁷ est illustrée par le pouvoir que présente un tel bâtiment à être générateur de la forme urbaine ; l'édifice est

là, on construit autour. À ce sujet, l'architecte citera Henri Pirenne affirmant que "les cités et les bourgs ont joué pourtant, dans l'histoire des villes, un 1-6 le essentiel. Ils en ont été, pour ainsi dire, les pierres d'attente. C'est autour de leurs murailles qu'elles se formeront dès que se manifesterait la renaissance économique dont on surprend les premiers symptômes au cours du X siècle"³⁸. Le résidu monumental devient un générateur urbain autour duquel se développe la ville. Ainsi, le tissu adjacent portera en lui non seulement une morphologie directement liée à ce monument mais aussi, indirectement, à son histoire. Sa persistance physique parvient à mettre en relation un édifice ancien avec des nouveaux, donnant à l'ancien une valeur de témoignage d'une époque passée. Le lien entre le monument architectural et son environnement est d'autant plus marquant lorsque Lewis Mumford imagine la disparition de celui-ci, mettant en valeur son poids en tant que trace face à la "civilisation" et à la "conception de la ville".

*The death of the monument has been intuitively forecast by more than one spirit during the last century; for the fact is that it has implications that go beyond the conception of individual tombs, memorials, or public buildings: it affects the character of our civilization and the design of the city as a whole.*³⁹

Lewis Mumford, *The death of the Monument*, 1937

Il vient d'être démontré qu'une caractéristique des monuments est d'éterniser un souvenir. Ainsi, au-delà de cette idée, le monument met en tension le présent, le passé et le futur, comme un point de convergence entre les époques. Cette fonction de raccord temporel apparaît souvent incontrôlée dans la mesure où, en prenant le cas de la valeur d'ancienneté ou de la valeur historique, un édifice n'est pas pensé au préalable pour être le marqueur d'un moment, mais c'est l'histoire de celui-ci qui l'amène à être considéré, à posteriori comme un élément capable d'exprimer une étape spécifique du temps.⁴⁰

D'autre part, Riegl ajoute aux monuments anciens la caractéristique de devoir présenter une trace humaine. Une ruine isolée de son ensemble, ne pouvant être contextualisée, serait uniquement un reste du passé et ne peut

prétendre à une valeur d'ancienneté : “un tas de pierres informe ne suffit plus à transmettre au spectateur une valeur d'ancienneté : il faudrait au moins la trace distincte d'une forme originelle, d'une œuvre humaine antérieure, d'une création vivante”⁴¹.

Finalement, si le monument architectural s'avère être un marqueur du temps, il semble également, lui-même, être marqué par le temps. Ces deux conditions peuvent être assimilées respectivement à la valeur historique et à la valeur d'ancienneté de Riegl.

Alors que le rapport entre le monument et la notion d'éternité vient d'être développé, il semble désormais nécessaire d'introduire la notion de commémoration qui, bien qu'elle découle de la remémoration, implique en plus une célébration par une cérémonie⁴².

*Les monuments, dont il est devenu nécessaire de préciser qu'ils sont « commémoratifs », poursuivent, portés par l'habitude, une carrière formelle et dérisoire. Les seuls monuments authentiques que notre époque ait su édifier ne disent pas leur nom et se dissimulent sous des formes insolites minimales et non métaphoriques. Ils rappellent un passé dont le poids et, le plus souvent, l'horreur interdisent de les confier à la seule mémoire historique.*⁴³

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Ainsi, pour Françoise Choay les monuments sont par définition “commémoratifs”. Elle met en évidence le caractère parfois non-intentionnel d'un monument à être commémoratif. Cependant, la commémoration est-elle un élément permettant de qualifier un monument en tant que tel ? Selon Riegl, la commémoration n'est pas une condition suffisante pour classer un édifice de monument – pour le moins, à valeur intentionnelle. Il prend l'exemple de “toute statue de divinité antique”⁴⁴ dont la fonction première vise à ce qu'une personne ou une collectivité lui rende hommage. Or, bien que sa fonction de commémoration soit intentionnelle, elle ne suffit pas à ce que l'objet en question soit considéré comme un monument intentionnel, du fait qu'il ne comporte pas la notion d'instantanéité. En effet, selon le théoricien, cette catégorie de monument doit viser à “la perpétuation d'un moment précis”⁴⁵

et ne peut pas être ancré dans une époque étendue, non spécifique ou floue. Par conséquent, les monuments intentionnels détiennent le rôle de ramener le temps présent dans un temps passé spécifique.

Ainsi, il est possible de distinguer deux temporalités du monument : d'une part, celui qui est construit pour prolonger la mémoire (tombeau) et d'autre part, celui qui est construit pour ramener au passé. Finalement, la commémoration serait intégrée à la valeur intentionnelle du monument de Riegl en exprimant sa fonction d'éterniser, alors que l'ancienneté comporterait davantage la fonction d'être un témoin formel du temps en marquant un avant et un après.

II. 3 Le monument en tant que nouveauté ?

Alors que le rapport entre monument, temporalité et mémoire a été développé précédemment, il convient alors de se demander si un lien avec la nouveauté peut exister et s'il permettrait de préciser la définition du monument d'un point de vue architectural.

*[...] le droit à l'existence de la valeur de nouveauté n'est nullement nié en tant que tel par le culte de la valeur d'ancienneté : il n'est refusé qu'aux monuments, c'est-à-dire aux œuvres qui présentent une certaine valeur de remémoration.*⁴⁶

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Par ce propos, Riegl oppose le monument à la valeur de nouveauté du fait de son caractère remémoratif. Cependant, cela pose des ambiguïtés quant à l'exclusion du monument à la valeur de nouveauté, qu'il définit par la qualité intrinsèque que posséderait un objet à être tout juste créé, sous son aspect neuf.⁴⁷ Cette condition implique que la forme, les couleurs, l'aspect soient intacts⁴⁸ et nécessite, afin de conserver cette valeur de nouveauté, des actions de rénovations. A priori, il est aisé d'opposer cette dernière valeur à celle de l'ancienneté, qui va radicalement à l'encontre de la rénovation en prônant la dégradation comme étant une qualité. Mais en excluant toute cohabitation

entre l'ancienneté et la nouveauté pour le monument, à cause de sa fonction de remémoration, qu'en est-il de la catégorie des monuments intentionnels ?

Une coexistence avec la valeur de nouveauté est-elle envisageable ?

Si une fonction essentielle des monuments intentionnels est d'éterniser le souvenir, il a été précisé précédemment que, pour faire valoir leur valeur de remémoration, l'état d'origine, et donc neuf, est exigé. Cependant, si le monument intentionnel est destiné perdurer dans le temps, son évolution le fera passer d'un objet intact et inédit, à un objet intact et ancien. Ainsi, l'aspect non dégradé d'un objet ne suffit pas à caractériser la valeur de nouveauté, ce qui met en avant une ambiguïté que Riegl ne développe pas davantage, mais qu'il convient de signaler. Toutefois, il est possible d'affirmer que le monument intentionnel peut présenter une valeur de nouveauté au moment de sa création – s'ajoutant à celle de remémoration –, ce qui contredit le propos de Riegl selon lequel les monuments seraient exclus de la valeur de nouveauté.

Alors que nous avons formellement exclu la possibilité que le monument présente une valeur de nouveauté, consistant dans sa parfaite intégrité, nous ne pouvons en aucun cas lui refuser la seconde forme de valeur d'art actuelle, la valeur d'art relative.⁴⁹

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Alors qu'il vient d'être démontré qu'il est difficile de strictement exclure toutes les catégories de monument de la valeur de nouveauté, cet extrait permet d'envisager un rapport entre le monument et la valeur d'art.

Partie III
TRANSMISSION

Le monument comme outil de transmission du
passé : du document historique à l'affect

III. 1 Le monument comme document d'histoire

En 1689, Furetière semble déjà donner au terme une valeur archéologique, au détriment de sa valeur mémoriale : « Témoignage qui nous reste de quelque grande puissance ou grandeur des siècles passés.⁵⁰

Furetière cité dans Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Comme cela a été exposé précédemment, la catégorie de la valeur historique de Riegl considère le monument pour sa capacité à témoigner des faits passés et à les transmettre aux générations futures. Dans ce cas, le monument est présenté comme un document d'histoire, témoin d'un "stade particulier, en quelque sorte unique, dans le développement d'un domaine de la création humaine"⁵¹. Dans cette optique, le monument peut présenter un mode de véhiculation du passé qui s'avère entièrement objectif et qui, comparé à un document scientifique, tient pour rôle de rendre le passé observable. Ainsi, les monuments peuvent être appréciés notamment pour leur "valeur pédagogique", dans le but d'exposer le passé pour mieux appréhender le futur mais tout en étant capable de "s'intégrer[r] à la mémoire vivante"⁵² du présent, comme l'affirme Paul Ricoeur.

A condition d'être convenablement traités, c'est-à-dire à condition qu'on n'y implante pas d'activités incompatibles avec leur morphologie, ces tissus urbains anciens voient même leur valeur d'usage assortie de deux privilèges : ils sont, comme les monuments historiques, porteurs de valeurs d'art et d'histoire mais aussi de la valeur pédagogique et incitative imaginée par Viollet-le-Duc et par Sitte, véritables catalyseurs pour l'invention de nouvelles configurations spatiales.⁵³

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Ainsi, dans ce but quasi archéologique, le monument apparaît comme un mode de transmission du passé instructif et totalement objectif. En cela, il tend à se tourner vers une collectivité plutôt qu'à un individu spécifique. La génération future est justement la cible du Manifeste du Futurisme, rédigé par Filippo Tommaso Marinetti, prônant que d' "[a]dmirer un vieux tableau

c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire, au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action."⁵⁴ En refusant entièrement de se tourner vers l'ancien, il souhaite la destruction de tout édifice architectural en lien avec une notion de remémoration et de témoignage ; en lien avec le passé en général au point d'affirmer : Mais nous n'en voulons plus en savoir du passé, nous, les jeunes, les forts et les vivants futuristes !"⁵⁵

Alors que Marinetti supprime complètement ce lien entre l'architecture avec le passé, qu'il juge contre-productif pour la nouvelle génération. Debray au contraire, voit dans les monuments aux morts une passation directe d'un témoignage monumental aux générations futures.⁵⁶ Le passé devient pour lui plus qu'une simple notion mémorielle et devient un véritable générateur d'un processus créatif débouchant sur une projection formelle.

*Loin d'être passiste, le monument-message, qui sublime un antécédent en précédent, ose en appeler au futur avec un indéniable esprit de sérieux. Il transfigure une mémoire en projet.*⁵⁷

Régis Debray, *Tracé, forme ou message ?*, 1999

Ainsi, le but n'est pas de considérer le monument comme un regard constant tourné vers le passé, ne représentant rien d'autre qu'un document historique, mais de le voir comme un élément qui apporte des connaissances nécessaires pour regarder le futur. De plus, ce type de monument implique un certain savoir préalable permettant d'apprécier la valeur historique. Cette catégorie de monuments ne se transmet donc pas de manière "directe", comme peut l'être la valeur d'ancienneté par sa rhétorique – qui en fait un objet très lisible –, mais de manière indirecte car elle est difficilement appréciable sans connaissances théoriques préalables.

Sous l'aspect public et donc collectif dans lequel s'inscrit le monument historique, celui-ci permet, au-delà d'être un simple document d'histoire, d'être "permanence et mémoire" : il fait perdurer des "valeurs" en étant l'expression d'un passé vécu par l'humain.

*La città e la regione, la terra agricola e i boschi diventano la cosa umana perché sono un immenso deposito di fatiche, sono opera delle nostre mani; ma in quanto patria artificiale e cosa costruita esse sono anche testimonianza di valori, sono permanenza e memoria. La città è nella sua storia.*⁵⁸

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Ainsi, alors que Furetière réduit le monument historique à sa "valeur archéologique" de témoignage temporel, Aldo Rossi parvient à mêler cette notion avec celle de la commémoration. Pour lui, la ville rend lisible l'histoire de chaque société ayant traversé les époques. Ces propos ouvrent la réflexion sur la possibilité du monument à véhiculer le temps par l'affect et l'émotivité, soit d'une manière presque opposée à la méthode documentaire à priori spécifique au monument historique.

III. 2 La transmission du passé par l'affect

*La spécificité du monument tient alors précisément à son mode d'action sur la mémoire. Non seulement il la travaille et la mobilise par la médiation de l'affectivité, de façon à rappeler le passé en lui donnant un mode sensible de présence.*⁵⁹

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Par ce propos, Françoise Choay associe au monument la notion de "l'affectivité". Contrairement à ce qui vient d'exposé, le monument ne serait donc pas un simple témoin objectif du temps, mais il serait un outil permettant de transmettre le temps de manière sensible, ce qui ferait sa "spécificité". Dans cette considération, ce moyen médiation devient alors subjectif et individuel : la perception et la sensibilité d'un monument sera, de ce point de vue, spécifique à chacun.

En prenant le cas de la valeur d'ancienneté qui, selon Riegl, "s'adresse directement à la sensibilité"⁶⁰, celle-ci se présente comme un moyen de médiation émotive direct, ne passant par aucun savoir préalable, comme il a été montré précédemment pour le cas du monument historique :

La valeur historique tient encore à l'événement singulier, qui se présente pour ainsi dire objectivement à l'observateur ; en revanche, la valeur d'ancienneté fait en principe totalement abstraction du fait singulier et de sa localisation, et apprécie seulement l'effèt subjectif et affectif du monument.⁶¹

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Cette capacité du monument à véhiculer directement une émotion se traduit aisément par l'exemple des ruines antiques. Alors qu'elles peuvent être perçues selon un regard archéologique qui se relie à la valeur historique de Riegl, il est aussi possible d'y porter un regard pittoresque ou spéculatif. Cela est le cas des gravures de Piranèse où les ruines dessinées parviennent à exprimer la sensation du temps comme une puissance traversée par les siècles, en leur donnant une dimension pittoresque qui donne place à un imaginaire souvent exalté par la végétation envahissante qui témoigne du temps écoulé. Le Corbusier, par un regard dit "spéculatif" s'intéresse, au travers du croquis, à l'aspect plastique des ruines. Celles-ci sont considérées de manière indépendante et autonome en tant que fragment, dont la forme résultant des dégradations du temps prend le dessus sur toute analyse, afin de considérer la ruine uniquement comme un objet à un potentiel émotif fort.

Concernant la manière affective de transmission du passé, spécifique au monument, la notion d'un souvenir "vivant" est très présente dans la littérature:

Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée [...].⁶²

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, 1903

Cette caractéristique du monument se lie à sa vocation de rendre éternel un souvenir, un événement, une personne,... En effet, il s'agit de faire perdurer une expérience du passé, dans le temps présent, et pour cela le monument doit être un mode de transmission actif et non passif du passé afin de ne pas être uniquement regardé ou contemplé mais expérimenté. C'est pourquoi l'aspect

phénoménologique du monument apparaît important et sera développé ci-dessous.

III. 3 La transmission par l'expérience

Per queste considerazioni dovremo inoltre tenere presente che la differenza tra passato e futuro, dal punto di vista della teoria della conoscenza, consiste proprio nel fatto che il passato è in parte sperimentato adesso, e che, dal punto di vista della scienza urbana, può essere questo il significato da dare alle permanenze; esse sono un passato che sperimentiamo ancora.⁶³

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Au-delà du fait que le monument apparaît comme une mémoire "vivante" active, la question de l'expérience semble nécessaire pour caractériser le monument. En effet, il a été montré précédemment que bien qu'il puisse être un édifice fonctionnel, ce n'est pas la fonction du monument qui le définit comme tel. L'aspect phénoménologique se présente donc comme un élément pouvant caractériser le monument en architecture, comme l'affirme Françoise Choay :

[...] l'architecture est le seul art dont les œuvres exigent d'être matériellement parcourues. Elle seule exige des tours, parcours, détours qui impliquent l'investissement du corps entier et que la seule perception visuelle ne peut remplacer [...].⁶⁴

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

A Tour of the Monuments of Passaic de Robert Smithson correspond tout à fait à une recherche phénoménologique qui utilise l'expérience spatiale afin de transmettre des connaissances. En effet, l'artiste transforme "ce simple trajet de banlieue en voyage intergalactique"⁶⁵ et plonge le lecteur dans un récit décrivant chaque scène de sa promenade. Il va même jusqu'à écrire un texte "comme une invitation faite au lecteur à se rendre sur place"⁶⁶ afin d'opérer à une transmission de ses découvertes et dans l'idée que, en ayant tous les outils

en main, chacun est libre de découvrir de Nouveaux Monuments par soi-même et au travers d'expériences liées à son corps.

De même, les descriptions de Pierre Nora sur le Panthéon de Paris – lieu de mémoire destiné à abriter les “Grands Hommes” de la société –, mettent en avant l'importance du parcours permettant d'atteindre le monument : “Les colonnes en cortège vers le Panthéon, souvent à la nuit tombante et à la lueur des flambeaux, la raideur de la rue Saint-Jacques, que le marquis de Villette propose de nommer rue des Grands-Hommes, la longueur de la montée et la fatigue des célébrants, toutes ces visions attestent que l'important est de gravir la montagne Sainte-Genève, non d'utiliser l'édifice.”⁶⁷ Ainsi, il associe au monument un caractère phénoménologique important, servant tout autant que l'édifice lui-même à impliquer la commémoration au travers du parcours du piéton, dont l'effort exprimerait le caractère solennel de l'événement.

Alors qu'il a été démontré précédemment que le monument présentait différents moyens pour véhiculer le temps et la mémoire, la valeur historique, par son aspect objectif et impartial a été reliée à la notion d'universalité. En effet, le monument pose diverses questions concernant son rapport à la collectivité. En quoi le monument est un point de repère d'une collectivité, voire l'image de celle-ci ? Si ce rapport à la collectivité semble évident, peut-on envisager un monument destiné à un seul individu ? Il s'agira, sans dériver sur les aspects davantage sociaux de cette thématique, d'en faire surgir les caractéristiques et mécanismes architecturaux.

IV. 1 Le monument comme image d'une collectivité

Ma oltre ogni loro valutazione essi restano come l'immagine del destino interrotto del singolo, della sua partecipazione, spesso dolorosa e difficile, al destino della collettività. La quale, come insieme, sembra invece esprimersi con caratteri di permanenza, nei monumenti urbani. I monumenti, segni della volontà collettiva espressi attraverso i principi dell'architettura, sembrano porsi come elementi primari, punti fissi della dinamica urbana.⁶⁸

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Par ce propos, Aldo Rossi – qui considère systématiquement le monument en tant que fait urbain particulier et, par conséquent, comme un élément qui doit être analysé dans son rapport avec la ville – présente le monument comme un élément fixe de la ville. Tout d'abord, il devient un objet qui, même étant lié à son contexte, se trouve être remarquable en se distinguant du tissu urbain. En tant que “permanence”, un tel édifice prouve sa capacité à perdurer et à traverser les époques et, en tant qu'élément primaire de la forme urbaine, il possède un caractère de fixité. En effet, ces caractéristiques sont mises en avant par l'architecte qui, dans cet extrait, crée un lien entre permanence et collectivité. Le monument, en tant qu'élément fixe et stable, serait l'image de la collectivité, ce qui mène à se demander si, à l'inverse, l'individu serait l'image de la fluctuation et de la variabilité. Étant un groupement d'individus, la collectivité présente une inertie très forte aux changements, contrairement

Partie IV

ÉCHELLE

Le monument et son rapport à la collectivité

à l'individu seul, ce qui justifierait le rapprochement que fait Aldo Rossi entre permanence et collectivité et, par extension, individu et variabilité.

D'autre part, cette citation est enrichissante car Aldo Rossi considère le monument comme s'il était nécessairement lié à l'architecture : il serait comme le résultat architectural de facteurs sociaux qui permet de donner une image de la collectivité dans l'espace urbain. Ce point de vue est rejoint par Régis Debray qui définit le monument comme "un support de mémoire" et un "moyen de partage"⁶⁹. Ainsi, il rejoint Aldo Rossi en introduisant comme caractéristique du monument le rapport entre deux dimensions : un élément physique, l'architecture et un caractère social, la collectivité. Régis Debray développe particulièrement ce rapport par le "fluide" et le "dur" :

L'outil par excellence d'une production de communauté. Si on appelle culture la capacité d'hériter collectivement d'une expérience individuelle que l'on n'a pas soi-même vécue, le monument, par ceci qu'il attrape le temps dans l'espace et piège le fluide par le dur, est l'habileté suprême du seul mammifère capable de produire une histoire.⁷⁰

Régis Debray, *Trace, forme ou message ?*, 1999

Dans cette aptitude à relier la collectivité et le temps au travers d'un élément physique, Debray place le monument comme étant à l'origine d'une communauté. D'autre part, Debray développe ce rapport entre la collectivité et le monument pour en souligner le rôle identitaire, affirmant "la maintenance du lien entre générations soude l'identité du collectif." ⁷¹ Ainsi, alors qu'au regard de la collectivité, le monument s'est précédemment présenté comme un outil pédagogique – autant par sa capacité à être un repère temporel que par sa qualité de témoin pouvant perpétuer des valeurs passées –, il peut, en tant qu'empreinte du temps, exprimer un autre rôle social : agir comme connecteur entre les générations. De même, en revenant sur la valeur intemporelle à laquelle est soumis le monument, Françoise Choay souligne la charge sociale et communautaire que cela implique, ce qui permet de poser la question du rapport entre monument et mémoire collective ou individuelle :

Mais ce passé invoqué et convoqué, incanté en quelque sorte, n'est pas quelconque : il est localisé et sélectionné à des fins vitales, dans la mesure où il peut, directement, contribuer à maintenir et préserver l'identité d'une communauté, ethnique ou religieuse, nationale, tribale ou familiale. [...] Il (le monument) est garant d'origines et calme l'inquiétude que génère l'incertitude des commencements. Défi à l'entropie, à l'action dissolvante qu'exerce le temps sur toutes choses naturelles et artificielles, il tente d'apaiser l'angoisse de la mort et de l'anéantissement.⁷²

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Françoise Choay souligne le propos de Debray – qui place le monument à la base de la collectivité –, mais va au-delà en mettant en évidence la capacité du monument à "apaiser" la société. Le rôle d'un tel édifice dépasserait donc les fonctions premières qu'il peut présenter en atteignant des considérations sociologiques.

La vision de Robert Smithson sur le sujet, peut-être déformée par sa perspective professionnelle artistique, tend vers l'opposé des deux points de vue précédemment exposés. Là où Choay considère le monument comme étant nécessaire au maintien d'une identité collective, l'inverse est proposé par Smithson :

In this entropic context, the so-called monuments, instead of legitimizing, reassessing or re-founding identity, cast a ghastly doubt on it. No collectivity is constructed; none emerges from this anti-monumental anonymity. Even the artist is alienated from himself [...].⁷³

Jakuta Alikavazovic, *A manifestation that purports not to be there*, 2018

De ce fait, les nouveaux monuments que Smithson repère dans sa ville natale amènent un sentiment étranger qui perturbent non seulement la communauté mais également l'individu-même. Un détachement s'opère entre, d'une part, le monument, qui ne représente plus de valeur mémorielle, et la collectivité d'autre part, qui ne retrouve plus aucun point d'accroche auquel se rattacher. Les monuments se transforment en machines intemporelles autonomes.⁷⁴ Revenant sur la notion évoquée plus tôt de la "mémoire vivante", Can Onaner rapporte certaines critiques de Dominique Rouillard au sujet de la

fixité des monuments actuels en mettant en relief deux points de vue opposés concernant les monuments. Dans un premier temps, il souligne le rôle social qu'un tel ouvrage peut comporter et qui vient d'être développé ; dans un second temps, il met en avant la présence passive d'un monument dans son site, considéré comme étant totalement indépendant et autonome par rapport à la société. Dans le premier cas, le monument apparaît, par extension, comme une résistance au temps et aux modifications sociales, menant à la préservation de celui-ci ; dans l'autre, il apparaît davantage comme un frein à l'évolution, comme un point d'accroche dont il est difficile de comprendre la raison d'être :

Le premier modèle, celui de l'édification, est revendiqué par les architectes et certains lettrés pour donner à l'architecture le beau rôle : celui d'un processus constructif et rationnel qui s'inscrit dans une durée qu'elle rend perceptible, résiste au temps par sa présence immobile et devient ainsi le vecteur vivant d'une mémoire collective. Face à ce modèle positif, d'autres lettrés cherchent à défendre la langue contre l'architecture et donnent à voir une tout autre image du monument : sa ruine matérielle toujours latente, son incapacité à s'adapter au changement et son immobilité qui en font un médium peu efficace pour incarner une mémoire qui se doit d'être vivante, adaptable et facile à communiquer.⁷⁵

Can Onaner, Dominique Rouillard
Les monuments de la langue. Architecture, mémoire, écriture, 2021

Ainsi, en imaginant de nouveaux monuments déliés de tout attachement à une quelconque société, ceux-ci n'ont plus besoin de réagir à l'évolution et leur "incapacité à s'adapter au changement" n'est plus un problème. En effet, si aucun lien n'est entretenu entre le monument et sa communauté, alors il ne peut pas aboutir à une fracture entre les deux entités lorsque l'une d'entre elles se modifiera au cours du temps.

IV. 2 Le rapport individuel au monument

Le monument architectural se présente donc comme étant fortement lié à la collectivité, partant du principe qu'il fait nécessairement partie physiquement d'une communauté, sans forcément avoir de lien psychique avec elle. Cependant, il convient de considérer si un lien plus personnel, subjectif et individuel avec le monument est possible, ne serait-ce qu'en considérant l'individu comme une entité de la communauté. Tout d'abord, Aldo Rossi met en évidence le fait qu'un tel édifice participe à créer un lien entre la personne et la collectivité, au-delà d'être uniquement l'image de la collectivité.

A questo punto dovremmo parlare dell'idea che noi abbiamo di questo edificio, della memoria più generale di questo edificio in quanto prodotto dalla collettività; e del rapporto che noi abbiamo con la collettività tramite esso.⁷⁶

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Le monument serait donc un intermédiaire entre un particulier et le groupe auquel il appartient, voire un outil pour comprendre et créer ce rapport entre deux échelles de la société. De même, la compréhension d'un tel rapport est facilitée par la capacité du monument à exprimer l'identité d'une communauté, à en être la présence physique dans l'espace. En effet, un tel édifice aide l'individu à "se reconnaître en lui"⁷⁷, comme le soutient Régis Debray. Par extension, si chaque individu d'un groupe se reconnaît par l'image, la position, ou encore l'échelle que produit un monument au sein de la ville, cela participe à créer une communauté : le monument parvient à donner une identité qui est partagée par chaque individu, de sorte à créer une unité. Si la question de l'échelle de la collectivité semble toujours rapportée à un ensemble d'individus, les théories de Robert Smithson sont pertinentes tant elles vont à l'encontre de l'idée d'universalité que fait émerger le monument. Comme vu précédemment, dans son œuvre *The monuments of Passaic*, l'artiste s'intéresse à cinq éléments qu'il dénomme "monuments". Cependant, contrairement à ce qui a été expliqué auparavant, la sélection de ces objets

ne se dirige nullement vers des œuvres que la population considère comme monuments : ils ne présentent à priori pas de valeur d'art, ni strictement d'ancienneté et encore moins de valeur historique. Ainsi, bien que ces "monuments" soient présents dans l'espace public, visibles et praticables par tous, le point de départ de Smithson est purement subjectif. Le lien que tisse l'artiste avec ses cinq objets est donc individuel car il provient de ses souvenirs personnels et de son propre passé. Sa promenade dans Passaic ressemble à un "un voyage dans son propre passé à lui, quelque chose comme un retour aux sources. La ville de Passaic, [...] où l'artiste a passé toute son enfance, est précisément l'endroit où Smithson est né. Ainsi ce territoire morne et dévasté qu'il vient de décrire comme s'il y débarquait en extraterrestre est en réalité au cœur - et à l'image - du théâtre suburbain dans lequel sa psyché s'est construite."⁷⁸ Bien qu'ils soient présents dans l'espace public, les monuments de Smithson ne sont donc à priori aucunement liés à la mémoire collective, mais ils lui permettent d'accéder à une certaine introspection. Il faudrait ajouter à ces considérations celles concernant l'œuvre en tant qu'objet fini – c'est-à-dire à l'ensemble regroupant des fragments de ses monuments –, en tant qu'œuvre présentée dans un musée, archivée, conservée et qui devient donc publique. En effet, sans considérer les cinq moments séparément mais comme faisant partie d'une œuvre qui les réunit dans un ensemble, ceux-ci prennent finalement une valeur d'art et potentiellement une valeur historique, ce qui inclut l'œuvre de Smithson dans le monument architectural.

*La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne en sente le besoin. La maison répond à un besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde.*⁷⁹

Adolf Loos, *Architecture*, 1910

Le rapport entre l'individu, la collectivité, l'architecture et l'art a été largement développé par Adolf Loos. Ainsi, sans développer davantage ce propos qui n'est pas spécifique au monument, il permet de conclure cette partie sur le

rapport à la collectivité, en se demandant si, finalement – et malgré les théories de Robert Smithson –, l'universalité ne serait pas l'élément déterminant qui ferait appartenir le monument à l'architecture en l'excluant de l'art.

Partant de cette hypothèse, la question de la symbolique sera développée dans la prochaine partie, en considérant notamment l'image collective que ce nouveau rapport au monument architectural permet de faire émerger.

Partie V
SYMBOLE

Symbole, signes et monument

Les aspects émotionnel, phénoménologique et potentiellement artistique du monument ont été développés précédemment. Il semble à présent primordial de caractériser de tels édifices par leurs aspects symboliques ou métaphoriques, car ceux-ci ont été considérés – et le sont encore souvent – comme un outil permettant de rendre intelligibles les événements du passé par des images largement codifiées et, à priori, reconnaissables des masses. Alors que les moyens de transmission ont été expliqués dans une partie distincte, l'aspect symbolique sera maintenant développé dans sa capacité à transmettre un message, une image, à créer une rhétorique au travers de son architecture. Lorsqu'il s'agit du monument, le symbole concerne en particulier la valeur intentionnelle de Riegl, qui est associée à la commémoration et dont l'ouvrage est projeté comme monument dès sa création. Par l'objectif que cette catégorie de monuments revêt, ces édifices doivent être facilement compréhensibles par le visiteur ou spectateur puisqu'ils n'ont, dans un bon nombre de cas, pas d'autre fonction que de remémorer le passé. Le symbole participe donc à rendre possible et compréhensible ce rôle.

L'importance du symbole dans la caractérisation architecturale et formelle du monument peut se lire à différents niveaux qui seront développés dans cette partie. Dans un premier lieu, le symbole apparaît comme un langage spécifique aux monuments intentionnels. Ensuite, il semble pertinent de se demander comment le monument peut lui-même être un symbole au sein de la ville et enfin, comment le site peut participer à donner une symbolique liée à l'événement remémoré.

V. 1 Les symboles du monument

Les monuments intentionnels – au sens de Riegl –, qu'ils soient triomphants ou funéraires ont longtemps été codifiés. Sans remonter plus loin qu'à la fin de la Première Guerre mondiale – après laquelle les villes françaises ont érigé de nombreux monuments aux morts, exemples utiles concernant le rapport entre les symboles et les monuments –, les nombreux exemples de monuments aux morts disposent d'une symbolique très présente et réfléchie. En effet, Pierre

Nora, dans *Les Lieux de la mémoire* (1984), exécute une analyse poussée dans laquelle il parvient à établir des typologies de monuments aux morts, qu'il distingue selon trois axes : la localisation, la présence ou non d'une statue et enfin les inscriptions sur l'ouvrage. En s'intéressant aux multiples monuments mettant en scène des "poilus"⁸⁰, Nora insiste sur la nécessité de comprendre les éléments annexes faisant partie de la composition, en plus de la statuaire :

Et d'ailleurs, il ne suffit pas d'un inventaire sommaire de cette statuaire particulière pour fonder un jugement sérieux sur les monuments qui la supportent : ces monuments constituent un ensemble complexe de signes, et les lire en ne prêtant attention qu'à la statuaire revient à déchiffrer une phrase à partir d'un seul mot: le contresens est inévitable.⁸¹

Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, 1984

Au-delà d'établir une liste des "signes" qui participent à ce langage qui concerne un grand nombre de monuments intentionnels, cette thématique met en avant des mécanismes qui facilitent un lien entre l'édifice et la société. En effet, les symboles sont des images, des représentations physiques d'idées abstraites qui permettent de rendre plus intelligibles et directement compréhensibles certains concepts aux yeux de la population. Cela a un impact sur les mécanismes de commémoration qui en découlent. En effet, historiquement, le monument aux morts doit entraîner et laisser place à des cérémonies commémoratives, comme le décrit Debray concernant le "monument-message" qu'il caractérise ainsi :

Son propre n'est pas la valeur artistique (il y a des «tomboramas » et des monuments aux morts en série) ni sa valeur d'ancienneté. Il n'a d'usage autre que symbolique : stipuler une cérémonie, soutenir un rituel, interpellé une postérité.⁸²

Régis Debray, *Trace, forme ou message ?*, 1999

Les symboles des monuments doivent donc participer à rendre compréhensibles les commémorations qui peuvent s'y faire, ainsi que le passé qu'ils souhaitent illustrer. Par ailleurs, la caractérisation de tels monuments

par le terme "monument-message" met en avant, déjà par la nomenclature, la fonction de transmission d'un tel objet – à l'inverse de Riegl qui lui, insiste sur son caractère intentionnel –, d'où la nécessité d'être aisément lisibles par la société. De plus, Pierre Nora met en évidence la manière dont ces signes sont utilisés pour comprendre le statut du monument. En effet, son étude permet de distinguer quatre typologies de monuments aux morts⁸³ qui, pour leurs différences liées à la localisation, à la statue ou encore à l'inscription, permettent d'interpréter s'ils revêtent une dimension civique, patriotique, funéraire – certaines catégories pouvant coexister en étant combinées – et de ce fait, le théoricien met également en avant le lien des différents monuments avec la politique, la religion, l'introspection ou encore la glorification collective. Ainsi, il est intéressant de se rendre compte qu'un simple symbole de coq, par exemple, peut faire tourner le discours du monument d'une intention à la gloire républicaine à une direction nettement plus nationaliste⁸⁴ et extrémiste ; paradoxe architectural auquel l'historien s'intéresse⁸⁵.

Cette ambiguïté concernant la compréhension du symbole est beaucoup développée dans la littérature qui concerne le monument et elle met en évidence le fait que la volonté de donner une image figurative, dont le message serait compréhensible de manière quasi-universelle, semble avoir été difficilement atteint historiquement.⁸⁶

Ce phénomène a été par ailleurs beaucoup explicité – dans un cadre de monuments tout autre⁸⁷ – par Robert Venturi et Denise Scott Brown dans leur ouvrage *Learning from Las Vegas* (1972). Dans cet ouvrage, ce que les auteurs nomment "symboles" – au sens strict du terme, ceux-ci seraient davantage des signes que des symboles –, sont considérés dans un rapport avec le monument qui est mis en perspective entre Las Vegas et le forum romain.

Comme les accumulations architecturales complexes du Forum romain, le Strip se lit de jour comme un chaos si vous ne percevez que ses formes et excluez son contenu symbolique. Le Forum, comme le Strip, était un paysage de symboles avec des couches de signification évidentes dans l'emplacement des routes et des bâtiments, des bâtiments représentant des bâtiments antérieurs et des sculptures empilées partout.⁸⁸

Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, 1972

L'exemple de Las Vegas introduit la capacité que présente un monument à être hétéroréférentiel : sans une enseigne, un bâtiment banal ne peut être, dans un tel paysage, considéré comme un monument, mais la présence de ces symboles l'érige à ce rang – il suffit de penser au “I am a monument”⁸⁹ pour illustrer cette idée. Chez Scott Brown et Venturi, le symbole n'est pas strictement la représentation physique d'une idée mais il se réfère plutôt à l'objet permettant de rendre lisible la fonction, le statut, ou encore le message d'un édifice. Malgré la faible ressemblance formelle, ce rôle peut s'assimiler à celui qu'endosse le symbole dans les monuments aux morts étudiés précédemment. Enfin, dans cet ouvrage, les symboles sont considérés comme des rappels, des souvenirs d'un temps passé, faisant le lien entre les époques⁹⁰, participant à la fonction de transmission qui a déjà été mise en valeur.

Le symbole entretient donc un rapport étroit avec la question du monument architectural qui, dans un premier temps, s'exprime comme ajout au monument-même. Cette citation de Learning from Las Vegas résume clairement l'implémentation d'une certaine symbolique à l'architecture : “The duck is the special building that is a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols.”⁹¹ Cela présente deux situations mettant en avant deux rapports entre l'édifice et le symbole : la dernière étant le cas qui vient d'être analysé alors que le premier considère le cas où le monument-même est un symbole, thème qui sera développé ci-dessous.

V. 2 Le monument comme symbole

En considérant le rapport qu'entretient le monument avec la notion du symbole, le lien le plus direct pouvant être établi est lorsque le monument apparaît lui-même comme un symbole au sein de la ville et aux yeux de la société.

We have distinguished in a previous article¹ between two types of heraldry in the commercial environment: the sign which is the building (for example, the roadside duck, first brought to fame in Peter Blake's book) and the sign which fronts the building. The first distorts the less important inside function of drawing you in. The second, applied to the building or separated from

*it with the parking lot between, allows the modest eating function to take place without distortion in a modest building, right for it, and permits the symbolic function its own leeway as well—they need not coincide and it is probably cheaper and easier if they don't.*⁹²

Robert Venturi et Denise Scott Brown, *On Ducks and Decoration*, 1968

En reprenant l'exemple du “canard” développé dans Learning from Las Vegas, les théoriciens mettent en avant un phénomène de la société contemporaine qui tend à restreindre l'architecture à un exercice purement formel et symbolique. Le canard, par son aspect figuratif, est une représentation directe n'impliquant aucun aspect suggestif autre que l'objet tel qu'il est, ce qui a un impact forcément négatif sur la spatialité. En effet, si la forme est l'élément premier du projet, les espaces et la fonctionnalité deviennent simplement une résultante de celle-ci. En généralisant le canard à un grand nombre de bâtiments, Scott Brown et Venturi ont rendu cet édifice comme le symbole de ce phénomène et des bâtiments de cette époque.⁹³

La question du monument en tant que symbole – et inversement – peut aussi être développée par la symbolique qu'une forme peut présenter de manière intrinsèque. Dans certains passages de l'Architecture de la Ville, Aldo Rossi s'intéresse à cette thématique.

*« Un globe, en tous les temps, n'est égal qu'à lui-même; c'est de l'égalité le plus parfait emblème. Nul corps n'a, comme lui, ce titre capital, qu'un seul de ses aspects à tout autre est égal ». Nel simbolo quindi da un lato si riassume l'architettura e i suoi principi, dall'altro vi è la condizione stessa per costruire ; il movente. La sfera non solo rappresenta, o meglio non rappresenta, essa è di per sé stessa l'idea dell'uguaglianza, la sua presenza come sfera, quindi come monumento, è la costituzione dell'uguaglianza. Il legame con la continuità dei fatti urbani è come perduto e deve essere ritrovato in condizioni nuove che sono nuovi fondamenti.*⁹⁴

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Cette citation met en avant l'aspect absolu qu'incarne la forme d'un “globe”. En tant que symbole et monument, il endosse une valeur ambiguë dans la mesure où il possède la capacité à représenter le concept d'égalité et, en même

temps, il ne représente rien d'autre que lui-même. Analysé dans son contexte, il est ainsi difficile de créer un lien avec l'environnement car, par l'absolutisme d'un tel monument, il ne se lie qu'à lui-même. Cette approche laisse sous-entendre que la forme pure et absolue serait le moyen le plus universel de communiquer un message, à l'inverse du système de symboles exposé par Nora qui a régi - et régit encore souvent aujourd'hui – les constructions des monuments intentionnels. Peut-être que l'ambiguïté relevée précédemment concernant la difficulté à transmettre une idée compréhensible par l'entière collectivité serait résolue par l'utilisation de formes telles que décrites par Aldo Rossi.

D'autre part, en considérant le monument dans sa possibilité à être lui-même un symbole, Aldo Rossi souligne la capacité d'un tel édifice à être l'expression de sa propre histoire :

Io non mi riferisco al carattere monumentale di queste architetture, né ai loro valori stilistici: mi riferisco alla loro presenza, alla loro costruzione, alla loro storia. In altri termini alla natura dei fatti urbani. I fatti urbani hanno una loro vita, un loro destino. Andate in un ospizio: il dolore è qualcosa di concreto. Esso è nelle mura, nei cortili, nelle camerate. Quando i parigini distruggono la Bastiglia cancellano dei secoli di abuso e di dolore di cui la Bastiglia era a Parigi la forma concreta.⁹⁵

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1978

Le monument en tant que fait urbain serait la représentation physique de sensations profondes et intenses. Certains objets qui pourtant n'étaient pas intentionnels, sont devenus, par leurs histoires, de réels symboles qui rendent visibles des idéologies, des souffrances, des gloires. Ce sont la Bastille ou les hospices, décrits par Aldo Rossi mais pourquoi pas le David du Prado de Marseille, les obélisques égyptiennes, les sanpietrini de Rome.⁹⁶ Aussi simples et basiques que certains exemples puissent être, ils sont des monuments par leur capacité à représenter toute une époque, une culture, une mémoire collective.

Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force - the people.⁹⁷

Josep Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, *Nine Points on Monumentality*, 1958

Par conséquent, le symbole dont un monument peut en être l'image ne doit pas nécessairement être une volonté préalable à la construction mais peut être exprimée de manière intrinsèque par ce que l'édifice ou l'objet transmet. Il devient un symbole, sans qu'il l'ait été intentionnellement pensé ainsi en n'exprimant rien d'autre que sa propre histoire et son vécu. Il semble évident que cela va de pair avec une certaine tradition car peu sont les symboles qui peuvent être compris d'emblée.

Le passé est exprimé de manière bien plus directe qu'en ajoutant des symboles à un édifice ou une statuaire ; procédé qui relève davantage d'un artifice que d'une réalité. En effet, si le monument symbolise son histoire, l'image de l'édifice sera intrinsèquement liée à la mémoire à laquelle elle se réfère. Sa présence au sein de la ville permettra une transmission de la mémoire collective qui se libère de tout intermédiaire, qui se délie d'un quelconque outil symbolique que la société ne comprendra que partiellement. Ainsi, le monument symbole intègre une notion de vérité et de réalisme qui peut être une caractéristique du monument architectural.

La symbolisation du monument doit être circonscrite en cadre véridictoire. C'est cette valeur de vérité qui distingue le symbole artistique du symbole monumental.⁹⁸

Veronica Estay Stange, *Monuments : le symbolisme en construction*, 2018

Ce propos met relief une distinction qui, jusque-là, était difficile à établir : selon la théoricienne Véronica Estay Stange, le monument analysé en tant que symbole serait nécessairement distinct du domaine de l'art. Un rapprochement entre le "cadre véridictoire" et le monument implique une exclusion de ce dernier du "symbole artistique". De ce fait, un édifice monumental appartient au domaine architectural lorsqu'il est retranché des Beaux-Arts, c'est-à-dire

lorsqu'il représente le reflet d'une vérité au regard de la symbolique. Alors que Loos différencie le domaine architectural de celui artistique par la notion d'utilité et son caractère public, la valeur véridictoire que Véronica y ajoute une nouvelle spécificité. De plus, les propos de Fernand Léger au sujet de la thématique de l'œuvre d'art valident la démarche de Véronica : "The work of art is a perfect balance between a real fact and an imaginary fact."⁹⁹ Ainsi, si le monument n'existe que par sa qualité de refléter la vérité, l'œuvre d'art se permet des divagations imaginaires.

Afin conclure cette thématique, l'approche de Debray semble pertinente tant elle contraste avec ce qui vient d'être affirmé. Bien qu'il ne s'intéresse pas strictement à la question de la véracité à proprement parler, mais de la réalité, en se décrivant le monument-message, il affirme que celui-ci "se rapporte à un événement passé, réel ou mythique."¹⁰⁰ Ainsi, bien que ces notions soient abordées dans la littérature, il est possible d'affirmer qu'elles font partie intégrante du monument architectural sans pour autant en tirer une conclusion précise sur la manière dont elles le conditionnent ou dont elles le distinguent, par exemple, du monument artistique.

La question de la réalité apparaît primordiale en étudiant le site et la localisation du monument qui souvent, ont une importance et une symbolique forte, ce qui va être maintenant étudié.

V. 3 Le site du monument comme symbole

Comme énoncé précédemment par rapport à l'analyse des monuments aux morts de Pierre Nora, la localisation a longtemps été, et continue encore d'être aujourd'hui d'une grande importance. Qu'il s'agisse du lieu d'une bataille, d'un cimetière ou d'un centre-ville – pour n'en nommer que certains – le site d'un monument présente un intérêt parfois aussi fort que le monument lui-même. Il présente souvent une symbolique puissante qui facilite les phénomènes de remémoration.

Les monuments au sens classique du terme sont des stratégies, au sens de Michel de Certeau (1980), parce qu'elles relèvent des institutions et des structures du pouvoir : par conséquent, elles ne créent aucune tension, et, donc, aucune rhétorique, dans la cité (voir Sonesson 2010 ; 2015). En revanche, les monuments édifés aux lieux des actes terroristes, qui sont la plupart du temps le fait des particuliers, semblent constituer des tactiques dans le sens de de Certeau ; elles créent donc une tension, c'est-à-dire une rhétorique.¹⁰¹

Göran Sonesson, *Pour une rhétorique des lieux de mémoire*, 2018

Göran Sonesson intervient au Colloque international sur le sujet Pour une rhétorique des lieux de mémoire. Le théoricien relève deux types de monuments qui se distinguent par leur capacité ou non à créer une rhétorique au regard de la société, en prenant en compte la localisation. Sonesson affirme que ce facteur permet au bâtiment d'atteindre une rhétorique particulière, qu'il n'atteindrait pas dans un lieu délié de l'événement commémoré. Cela distingue d'une part les bâtiments provenant des institutions et des structures de pouvoir – qui finalement ne participent qu'à véhiculer une image positive, rassurante ou glorieuse d'une entité qui n'est pas forcément proche de l'individu-même – et d'autre part, les bâtiments dont l'intention commémorative provient plutôt d'une initiative sociale, proche de la collectivité et qui doit donc avoir un langage facilement compréhensible et parlant. La localisation participe à ce langage du fait que lorsque le monument est placé sur un site directement lié à un événement, elle le rend directement déchiffrable. Cela est assimilable au propos précédent qui soutenait que le monument symbole était particulièrement intelligible du fait qu'il est intrinsèquement lié à un événement et provient d'une initiative ou tradition sociale. Cette intime relation entre un lieu et son monument architectural a été théorisée par Norberg Schulz dans son écrit *Intention in architecture*.

A building only reveals its full meaning when seen as part of a symbol-milieu, where all objects carry values as participants in human actions which are never indifferent. Even the names we give to the things express that they belong to a symbol milieu: we talk about wedding-gown, holiday-attire, parade dress, christmas tree, wedding-ring, and birthday cake.¹⁰²

Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 1965

Ainsi, le monument doit considérer la valeur symbolique du site afin d'en devenir son expression architecturale directe. Là est la différence entre “an architecture which is determined by the need for a physical milieu, [that] may be called ‘utilitarian’, while an architecture determined by the need for a symbol-milieu could be denominated as « monumental ».”¹⁰³ L'architecture monumentale ancrée dans un “symbol-milieu” reflète de manière formelle les valeurs sociales et culturelles intrinsèques au site.

En revanche, certains événements sont tellement liés à une localisation particulière qu'il est légitime de se demander si la commémoration ne serait justement pas plus forte avec, comme seul outil de remémoration, le site lui-même, dépouillé d'un quelconque objet “ajouté” qui ferait apparaître un monument comme un objet artificiel et superflu.

*Le poids du réel, d'une réalité intimement associée à celle des événements commémorés, est ici plus puissant que celui d'aucun symbole. Le camp, devenu monument, participe de la relique*¹⁰⁴

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Sur ce sujet, Schulz ajoute qu'un édifice placé sur un site symbolique et uniquement pensé selon une dimension formelle sans prendre en compte le “poids du réel”, doit être qualifié comme ‘building ‘rather than ‘architecture’.¹⁰⁵ Françoise Choay a beaucoup développé la question du site devenu monument. Dans l'extrait ci-dessus, elle met en avant la force et la “rhétorique” – pour reprendre le terme de Michel de Certeau – que peut avoir aujourd'hui un site qui a été le lieu d'un certain passé commémoré. La question du réel qui a été évoquée plus tôt réapparaît ; cette fois en rapport au site. Ainsi, celui-ci devient le symbole d'un fragment d'histoire, non seulement pour son image mais également pour sa capacité à véhiculer des sensations bien plus puissantes et profondes que pourrait le faire la simple vision d'un symbole sur un monument aux morts. Dans l'exemple de l'historienne, le lieu devient un monument et parvient à exprimer de manière immédiate les années de douleur, de souffrance, qui ont été vécues, et les tragédies qui y ont eu lieu.

*Les monuments aux morts tirent d'abord leur signification de leur localisation dans un espace qui n'est pas neutre. Les dresser dans la cour de l'école, sur la place de la mairie, devant l'église, dans le cimetière, ou au plus passant des carrefours n'est pas un choix innocent.*¹⁰⁶

Pierre Nora, *Les Lieux de la Mémoire*, 1984

Pour reprendre l'analyse de Nora, qui donne à la localisation du monument une importance majeure, le choix d'un site qui lui-même est symbolique semble avoir un impact sur le message que le monument transmettra. En effet, la localisation “sur une place publique, un carrefour où il est bien en vue”¹⁰⁷ se réfère à un monument patriotique ; de même, les monuments “funéraires-patriotiques ou patriotiques-conservateurs [...] se dressent au cimetière, ou à proximité de l'église”¹⁰⁸. Ainsi, autant que les symboles présents sur un monument ont pu être nécessaires à transmettre une idéologie, une histoire ou de manière générale un message, la localisation parvient à endosser ce même rôle symbolique.

Le symbole est donc une thématique indissociable du monument architectural. Le fameux exemple du bâtiment canard utilisé dans *Learning from Las Vegas* a soulevé la possibilité qu'un monument soit un symbole, mais ce cas peut aussi mettre en avant la question de la singularité. En effet, Las Vegas est un amas de bâtiments commerciaux dont le but est d'être remarqués, de ressortir dans le paysage commercial de la “Strip”. Ainsi, chaque édifice tend à placer l'aspect formel au premier plan, dans le but de créer un édifice qui se démarque de son contexte. Finalement, dans un tel environnement, si tous les bâtiments deviennent singuliers, aucun ne ressort réellement. Cette nouvelle et dernière problématique sera développée dans la prochaine partie.

Partie VI
CONTEXTE

Singularité et rapport au contexte

L'utilisation du mot monument et l'interprétation de son rôle ont récemment varié¹⁰⁹ de sorte qu'aujourd'hui, une grande confusion existe entre le terme de "monument" et celui de "monumentalité". En effet, alors que le premier se rapporte aux notions développées jusque-là – la potentielle appartenance au domaine artistique, le rapport au temps, à la collectivité et la symbolique –, le second se réfère bien plus spécifiquement à des ouvrages imposants et cette terminologie devient régulièrement liée à une notion d'échelle. Provenant d'une même étymologie, cette tendance lexicale a fait naître deux dimensions pourtant bien distinctes. Cette idée est relevée par Françoise Choay qui affirme :

[...] « monument » dénote désormais le pouvoir, la grandeur, la beauté : il lui appartient explicitement d'affirmer de grands desseins publics, de promouvoir des styles, de s'adresser à la sensibilité esthétique. Dorénavant, le monument s'impose à l'attention sans arrière-fond, interpelle dans l'instant, troquant son ancien statut de signe pour celui de signal. Exemples : immeuble du Lloyd's à Londres, tour de Bretagne à Nantes, Arche de la Défense à Paris.¹¹⁰

Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, 1999

Par conséquent, il est très commun d'entendre des individus se référer à un édifice de grande taille et d'en parler en tant que "monument". Prenons le cas de bâtiments comme le Centre Pompidou à Paris, qui fait partie de ces "monstres"¹¹¹ de l'architecture des dernières décennies et qui est, dans son contexte, une image nouvelle qui semble se distinguer totalement de son environnement en devenant un nouveau fait urbain. Alors que l'étude a débuté en démontrant qu'un monument ne peut pas présenter de valeur de nouveauté, cette question de l'échelle – à priori indépendante de la définition originelle du monument – semble donc trouver sa place dans le langage courant actuel et rendrait la possibilité de faire coexister monument et nouveauté. Cette conception contemporaine du monument en tant qu'élément se distinguant de son contexte semble être utile, bien qu'elle provient davantage d'une observation sociale que de lectures théoriques.

VI. 1 Échelle et forme

L'échelle d'un édifice a toujours été un élément caractéristique des monuments. Toutes les époques ont laissé des témoins qui sont encore aujourd'hui impressionnants par leurs dimensions et qui vont de pair avec des prouesses techniques spectaculaires. L'histoire est donc marquée par des œuvres telles que les Pyramides, le Panthéon, la Tour Eiffel, les basiliques, pour n'en citer que quelques-unes.

*In the past, big spans with their concomitant heights were an ingredient of architectural monumentality.*¹¹²

Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, 1972

Cette notion de monumentalité n'est donc pas devenue une tendance à notre époque mais a toujours été un objectif dans l'histoire de la construction, tant pour sa capacité à créer une rhétorique forte au regard de la population que pour donner une image puissante des structures de pouvoir par l'aptitude de tels édifices à impressionner l'observateur par une sensation inédite. Aujourd'hui, cette question d'échelle semble avoir pris le dessus sur bien des critères caractéristiques au monument architectural. Il suffit d'observer des villes comme Dubaï qui accueillent quotidiennement des foules de touristes intéressés à découvrir ses "architectures" dont le prestige se limite à atteindre un "record". Cette question est théorisée par Rem Koolhaas dans son concept de Bigness (1995) par lequel il affirme : "Issues of composition, scale, proportion, detail are now moot. The "art" of architecture is useless in Bigness. [...] Through size alone, such buildings enter an amoral domain, beyond good or bad. Their impact is independent of their quality"¹¹³ Cependant, alors que Koolhaas attribue le côté singulier d'un édifice – parfois dénué de qualités architecturales – uniquement à la l'échelle démesurée de ce dernier, Louis Kahn affirme que l'effet souhaité est donné par la structure du projet. En effet, de celle-ci découle le caractère impressionnant et logique de la forme et de l'échelle.¹¹⁴ Ainsi, la grandeur singulière au contexte d'un projet semble être

un paramètre de caractérisation du monument aujourd'hui.

D'autre part, la singularité du monument à son environnement s'exprime par la forme. Ce second critère physique semble encore plus se référer à notre époque contemporaine car, si l'histoire de l'architecture a su laisser la trace d'édifices dont l'échelle apparaît imposante par rapport à son environnement, il est plus rare de trouver des exemples ayant persisté et dont la forme se délie totalement du contexte dans lequel ils se trouvent. Bien qu'il existe largement des édifices ayant fait preuve d'originalité et d'innovation, l'ère actuelle depuis le post-modernisme semble placer la singularité de la forme par-dessus tout autre critère en considérant plus que jamais l'architecture au rang d'art visuel comme l'avait conjecturé Reyner Banham en affirmant : "architects are educated and influenced primarily by the force of visual example".¹¹⁵

Cette thématique du bâtiment remarquable est développée par Debray, qui parvient à définir un type architectural de monument qu'il nomme le "monument-forme".

*Son titre à l'élection réside dans son caractère spectaculaire ; il ne renvoie pas à un signifié extérieur, disons le autoréférentiel (à l'intérieur d'un code normatif de formes architecturales). Il ne rappelle ni n'appelle. La rupture d'échelle qui le distingue de l'environnement suffit à le mettre hors contexte.*¹¹⁶

Régis Debray, *Trace, forme ou message ?*, 1999

Le monument-forme se distingue de deux autres types que Debray définit : le monument-message et le monument-trace. Respectivement, ceux-ci sont assimilables aux valeurs "intentionnelle" et "historique" établis par Riegl. Le monument-forme, dont il est question dans cette partie, se rapproche quant à lui à la "valeur d'art". Alors que Riegl distingue cette dernière catégorie des deux autres comme faisant partie des "valeurs de contemporanéité dans leur relation avec le culte des monuments"¹¹⁷ – donc n'appartenant pas aux monuments à valeur de remémoration –, Debray n'établit pas une hiérarchie aussi claire. Ceci peut témoigner de l'orientation qu'a pris le terme de

monument qui, s'éloignant des notions originelles de temporalité, d'histoire ou de mémoire, tend à se définir au travers des caractéristiques des édifices remarquables soit de monument-forme. Aujourd'hui, cela apparaît comme une valeur possible du monument architectural.

Le Corbusier a également défini la monumentalité par des questions formelles : "Nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse".¹¹⁸ Ainsi, l'évolution lexicale tend actuellement à considérer des constructions contemporaines comme monuments uniquement selon leurs capacités visuelles.

VI. 2 La singularité par rapport au contexte et les limites à la singularité

L'échelle disproportionnée d'un projet dérive naturellement vers une fracture entre ce dernier et son contexte. Parfois, cela découle également d'une volonté architecturale implémentée par l'architecte lui-même et cela se retrouve dans les réflexions de Rem Koolhaas lorsqu'il déclare : "fuck context !"¹¹⁹ Cette façon de penser le bâtiment comme devant se retrancher de son contexte a aussi été particulièrement théorisée par Jean Baudrillard et Jean Nouvel qui, dans les entretiens publiés en 2000 dans "Les objets singuliers : architecture et philosophie" mettent en évidence les spécificités de ce type d'édifice, qu'ils comparent à des "monstres" :

Moi, ce qui m'intéressait, explique Baudrillard, c'est l'architecture sous forme de monstre, ces objets catapultés comme ça dans la ville, venus d'ailleurs, d'une certaine façon, moi, j'appréciais ce caractère monstrueux. Le premier, c'était Beaubourg. On peut en faire une description culturelle [...] être parfaitement contre. N'empêche, l'objet Beaubourg est un événement singulier de notre histoire, un monstre, et un monstre c'est bien, car ça ne démontre rien, c'est un monstre, et en ce sens c'est une forme de singularité.¹²⁰

Jean Baudrillard et Jean Nouvel, Les objets singuliers: architecture et philosophie, 2000

Beaubourg s'exprime comme un monument-forme qui incarne ce côté

spectaculaire, presque vertigineux, et qui se distingue de la ville de Paris. Il semble posséder ses propres règles, imposer sa propre culture et son propre système référentiel : il se présente comme une exception dans le tissu urbain. Cette rupture entre ces deux entités est réalisée intentionnellement et, en cela, le "monstre" devient un signe distinct exprimant l'idéologie de son époque. De ce fait, il pourrait être perçu comme un monument qui se veut être un témoin de son temps, comparable à un monument historique construit dans l'objectif de transmettre des connaissances sur le passé. Ainsi, le monument historique pourrait être envisagé de manière intentionnelle. De même, admettre un objet singulier comme un potentiel monument ouvrirait la possibilité de celui-ci à être un monument "intentionnel" mais non remémoratif, binôme pourtant exclu par de nombreux théoriciens, tels que Riegl.¹²¹

Cette qualité léguée à la singularité, qui s'exprime essentiellement par la forme et par l'échelle, peut être remise en question. Le projet d'OMA pour le concours Dubaï Renaissance en 2006 exprime la fragilité de tels bâtiments en projetant un imposant édifice régulier et géométrique. Haut de 300 mètres et large de 200 mètres, le bâtiment, pourtant très simple visuellement, apparaît dans cette ville tapissée de gratte-ciels impressionnants et fantaisistes comme un objet se démarquant de son environnement. Par ce geste, le projet met en évidence que dans un tel contexte, le banal est finalement le seul élément singulier.

Ce contexte compétitif dans lequel l'objectif est d'impressionner le spectateur, la prévalence de la technologie dans l'architecture est telle qu'elle rend ce type de bâtiment – généralement définis comme "monuments" – temporaire et variable. Alors que tous ces gratte-ciels démesurés sont exposés aux visiteurs comme des oeuvres dans un musée – il suffit de se rendre compte comment les sites touristiques se ventent d'avoir des "monuments" à pouvoir visiter –, c'est finalement le volume monolithique de OMA qui, malgré sa banalité, présenterait le plus de caractéristiques appartenant au monument ; que ce soit par son aspect singulier, symbolique, artistique et ou encore intemporel. Par l'échelle et la forme qui contredisent leur environnement, ces "monstres" parviennent à créer leur propre contexte et, en tant que machines, ils se

présentent comme des “faits urbains” possédant leurs propres mécanismes.

Parmi ces objets architecturaux singuliers, Beaubourg représente une exception. En effet, il a été pensé comme un édifice à l’image d’une génération, symbole d’une société changeante et moderne dont le bâtiment en devient l’image. Au contraire, la plupart des objets singuliers sont pourtant rarement en lien avec la société : s’il a été montré précédemment que le monument était généralement caractérisé par son lien avec la collectivité en tant qu’image de celle-ci, le monument singulier, par définition, n’a pas la volonté d’être identitaire comme il devrait chercher à l’être selon Isabella Pezzini :

En particulier, il établit une lisibilité de la ville en fonction des différentes isotopies possibles : tout d’abord celle relative à l’identité. En ce sens, le monument et tous les rites et les cérémonies auxquels il donne lieu semble être un outil très utile pour l’auto-description et l’auto-reconnaissance des civitas autour de valeurs communes – d’autre part, il s’offre au regard du visiteur extérieur comme élément de reconnaissance de cette même identité. Cette « lisibilité » devrait être inscrite dans le monument lui-même, en tant qu’artefact sémiotique capable d’exprimer en synthèse la complexité des événements et des valeurs qui lui ont donné naissance.¹²²

Isabella Pezzini, *Actes sémiotiques et monuments*, 2018

Cette “lisibilité” que doit présenter le monument peut être rapprochée à Learning from Las Vegas où les stations service sont pensées pour être les seuls éléments reconnaissables et identitaires par la société : « Les stations-service affichent leur universalité. Le but est de démontrer leur ressemblance avec celle de chez vous, votre sympathique station-service. » Cela amène à se demander si la station-service, dans un contexte tel que celui de Las Vegas, ne serait pas le seul édifice architectural apte à être un “monument” de par sa capacité à être le seul objet pouvant se relier à la société.

Finalement, si le monument doit être nécessairement lié à la société et être lisible pour participer à forger ou à maintenir une identité collective, la question se pose de savoir si les édifices singuliers, qui sont considérés comme monuments, ne seraient pas uniquement dénommés comme tels du fait d’abus

de langage. Ce nouveau référentiel hétéroclite et dynamique peut s’opposer, d’une certaine manière, à la caractérisation fixe et intemporelle du monument en tant que fait urbain et générateur de la ville qu’établit Aldo Rossi. Alors que les objets singuliers mettent en relief des ambiguïtés quant à la notion de monument, Aldo Rossi confère à de tels édifices la caractéristique de l’individualité. L’exemple de Beaubourg montre comment une architecture qui se veut spectaculaire parvient à devenir un “fait urbain” et un générateur de la forme urbaine. En revanche, les gratte-ciels de Dubaï ne parviennent pas à créer leur propre contexte ni à rester des exceptions dans le paysage urbain, ce qui les empêche de devenir des faits urbains.

In questo senso un edificio storico può essere inteso come un fatto urbano primario; esso risulta slegato dalla sua funzione originaria, o presenta nel tempo più funzioni, nel senso dell’uso a cui è destinato, mentre non modifica la sua qualità di fatto urbano generatore di una forma della città. In questo senso gli esempi di monumenti su cui ci siamo soffermati nelle pagine precedenti sono indicativi poiché i monumenti sono sempre degli elementi primari.¹²³

Aldo Rossi, *L’architettura della città*, 1978

Ainsi, les réflexions architecturales concernant le rapport entre le monument et la notion de singularité ne sont pas une nouveauté contemporaine étant donné l’importance que lègue Aldo Rossi à l’individualité du monument architectural. Il semble tout de même important de distinguer deux approches pour clore cette thématique. La première est celle davantage contemporaine, avec l’exemple de Dubaï précédemment cité, où les édifices considérés comme “monuments” le sont uniquement par leur aptitude à surprendre ; la seconde est assimilée au Centre Pompidou. Dans le premier cas, la singularité tient à la qualité nouvelle et inédite de l’objet, contrairement au cas opposé, dont l’individualité s’exprime par sa capacité à être un fait urbain générateur de la ville. L’un tend à être temporaire, l’autre permanent. Finalement, ce sont peut-être ces notions qui distingueraient le mieux la monumentalité et le monument.

Pour résumer, les objets singuliers de l'architecture sont sujets à des déviations de langage qui tendent à confondre le monument avec le monumental. Le spectaculaire du monument-forme défini par Debray semble prendre une place et une force toujours plus importante dans la caractérisation du monument jusqu'à se demander, comme le questionne le théoricien, "si le monumental, dans la mégalopole, ne va pas tuer le monument, au sens « message »." ¹²⁴

La littérature architecturale a permis de faire émerger des thématiques récurrentes liées au monument. Outre son lien fondamental à la mémoire collective, le monument revêt une ambiguïté architecturale illimitée. En effet, les thématiques qui influencent la caractérisation du monument semblent tellement nombreuses et sujettes à l'interprétation qu'une définition précise de ses composantes architecturales ne peut être envisageable. Toutefois, il a été possible, par la mise en relation de différents points de vues théoriques, d'inclure ou exclure certaines caractéristiques donnant une idée davantage précise du monument architectural.

[...] l'idée de monument, plus relative à l'effet de l'édifice qu'à son objet ou à sa destination, peut convenir et s'appliquer à tous les genres de bâtiments.¹²⁵

Quatremère de Quincy cité dans Françoise Choay,
L'allégorie du patrimoine, 1999

CONCLUSION

Cette caractéristique donnée par Quatremère de Quincy ne limite pas le monument à un genre de bâtiment, ce qui implique que ni la fonction, ni la forme, ni l'échelle, ni la symbolique et ni même le rapport au temps – qui sont les thématiques qui ont été développées dans cette étude – ne conditionnent strictement le monument architectural, bien que ce soit des thématiques qui interviennent de très près dans la littérature liée à la définition du monument. Finalement, cette étude montre que le monument n'est pas un type, mais qu'il existe des typologies de monuments, classables et catégorisables selon diverses valeurs, comme l'ont fait de manière quasi-scientifique Riegl, Françoise Choay ou Régis Debray, pour ne citer que quelques uns. De même, en élargissant l'analyse plus loin qu'à l'architecture, tout semble définir le monument :

Observons dès maintenant que le premier, sinon le plus nocif, des abus monumentaux pourrait bien être celui du mot lui-même. Dans la nuit de l'absolu, disait Hegel, toutes les vaches sont grises. Dans la nuit des lois de protection, tout peut devenir monument, de la Vallée des merveilles à la plaque de cheminée, des gorges du Tarn au couteau de cuisine.¹²⁶

Régis Debray, *Trace, forme ou message ?*, 1999

Avant passer au chapitre suivant, *Catégorisation* dans lequel il s'agira de mettre en confrontation par des exemples concrets, les différentes thématiques qui ont émané de cette première partie, cette dernière se conclut par la citation finale de *Trace, forme ou message* (1999) de Régis Debray, qui a été une source particulièrement instructive et enrichissante pour cette recherche.

C'est dire qu'il y a encore, non derrière mais devant nous, d'autres monuments à inventer.¹²⁷

Régis Debray, *Trace, forme ou message* ?, 1999

Notes de texte

1 « MONUMENT : Définition de MONUMENT », consulté le 02 décembre 2023, <https://www.cnrtl.fr/definition/monument>.

2 Adolf Loos, Paroles dans le vide: 1897-1900 : chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout : 1900-1930 (Paris: Ed. Ivrea, 1994), p.226.

3 Aldo Rossi, L'architettura della città (Milano: Clup, 1978), p.116.

4 « Valeur de contemporanéité dans leur relation avec le culte des monuments ».

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* (Paris: Éditions du Seuil, 1984), p.68.

5 Ibid, p.52.

6 Ibid, p.70.

7 « Seules les œuvres impropres à tout usage pratique actuel peuvent être regardées et goûtées du seul point de vue de la valeur d'ancienneté, et sans considération de leur valeur d'usage ; si les œuvres sont encore utilisables, notre plaisir se trouve gâté lorsqu'elles ne présentent pas la valeur de contemporanéité dont nous avons l'habitude. » Ibid, p.72.

8 Ibid, p.40.

9 Ibid, p.37.

10 « La valeur historique tient encore à l'événement singulier, qui se présente pour ainsi dire objectivement à l'observateur ; en revanche, la valeur d'ancienneté fait en principe totalement abstraction du fait singulier et de sa localisation, et apprécie seulement l'effet

subjectif et affectif du monument. » Ibid, p.46.

11 « La valeur d'ancienneté l'emporte donc à l'évidence sur la valeur historique, qui repose sur un fondement scientifique, et n'est donc accessible que par l'intermédiaire d'un effort de réflexion. s'adresse donc directement à la sensibilité. » Ibid, p.56-57.

12 « À la classe des monuments intentionnels ne ressortissent que les œuvres destinées, par la volonté de leurs créateurs, à commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé. Dans la classe des monuments historiques, le cercle s'élargit à ceux qui renvoient encore à un moment particulier, mais dont le choix est déterminé par nos préférences subjectives. Dans la classe des monuments anciens entrent enfin toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification ou de leur destination originelles, pourvu qu'elles témoignent à l'évidence avoir subi l'épreuve du temps. Les trois classes apparaissent ainsi comme trois stades successifs d'un processus de généralisation croissante du concept de monument. » Ibid, p.40.

13 Ibid, p.66.

14 Aldo Rossi, L'architettura della città (Milano: Clup, 1978), p.52.

15 « Consideriamo ora gli elementi primari nel loro aspetto spaziale, indipendentemente dalla loro funzione; essi si identificano con la loro presenza nella città. Possiedono un valore « in sé » ma possiedono anche un valore dispozionale. In questo senso un edificio storico può essere inteso come un fatto urbano primario; esso risulta slegato dalla sua funzione originaria, o presenta nel tempo più funzioni, nel senso dell'uso a cui è destinato, mentre non modifica la sua qualità di fatto urbano generatore di una forma della città. » Ibid, p.108.

16 Françoise Choay, L'allégorie du patrimoine, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2007), p.184.

17 Alois Riegl, Le culte moderne des monuments, p.36-37.

18 « Toute œuvre d'art moderne se présente sous un aspect achevé, dont les formes et les couleurs ne manifestent aucun signe de dégradation ». Ibid, p.74.

19 « D'un point de vue moderne, qui nie l'existence d'un canon artistique objectivement valable, un monument ne peut évidemment présenter une valeur artistique pour les générations ultérieures : il en aura d'autant moins qu'il est plus ancien, et séparé de l'époque moderne par un écart plus grand dans le temps ou par l'évolution artistique. L'expérience montre néanmoins que nous plaçons souvent des œuvres datant d'il y a plusieurs siècles bien au-dessus de certaines créations modernes. » Ibid, p.84.

20 Ibid, p.35.

21 Fernand Léger, « On Monumentality and Color », *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, (Cambridge: Harvard University Press édition, 1958), p.46.

22 Françoise Choay, L'allégorie du patrimoine, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2007), p.16.

23 Françoise Choay, À propos de culte et de monuments dans Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse, Espacements* (Paris: Éditions du Seuil, 1984), p. 9.

24 « Monument », Wikipédia, 1 septembre 2022, <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Monument&oldid=196605543>.

25 Quatremère de Quincy, Dictionnaire d'architecture t. 2, dans Choay, L'allégorie du patrimoine, p.19.

26 Riegl, Le culte moderne des monuments, p.66.

27 Dans l'oeuvre Les monuments de Passaic (1967), Robert Smithson effectue un voyage dans la ville de son enfance dans laquelle il repère cinq éléments qu'il définit comme « monuments » : le Monument des Directions Désarticulées ; le Monument aux Pontons ; le Monument aux Grands Tuyaux ; le Monument Fontaine ; le Monument Bac à Sable

28 « Chaque grain de sable était une métaphore morte qui égalait l'intemporalité, et déchiffrer de telles métaphores nous ferait franchir le miroir factice de l'éternité. Ce bac à sable s'est en quelque sorte dédoublé en tombeau ouvert — un tombeau dans lequel les enfants jouent gaiement. » Robert Smithson, « Les monuments de Passaic », *Artforum* (décembre 1967), p. 51.

29 Jakuta Alikavazovic, « A manifestation that purports not to be there : monuments and monumentality in the work of Robert Smithson (1938-1973) », in *Monument et Modernité : Dans l'art et la littérature britanniques et américains*, éd. par Charlotte Gould et al. (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2018), 277-87.

30 Anaël Lejeune, « Un « Tour des monuments de Passaic » (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson », *L'Espace géographique* 40, no. 4 (2011), p.369. <https://doi.org/10.3917/eg.404.0367>

31 « Une conservation éternelle est tout simplement impossible : car les forces de la nature finissent par avoir raison de toutes les ruses de l'homme, et de l'homme lui-même dans son combat contre elles. » Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p.64.

32 Lewis Mumford, « The death of the Monument », in *Circle*:

International Survey of Constructive Art (Londres: Faber and Faber, 1937), p.263.

33 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.31.

34 "Instead of being oriented toward death and fixity, we are oriented toward life and change: every stone has become ironic to us for we know that it, too, is in process of change, like the 'everlasting' mountains: time is a bomb that will split the most august temple open, if the wanton savagery of men's swifter bombs does not anticipate time." Mumford, *The death of the Monument*, p.264.

35 Louis I. Kahn, Louis Kahn: essential texts, édité par Robert C. Twombly (New York: W.W. Norton, 2003), p.21.

36 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.163.

37 "Sono infatti propenso a credere che i fatti urbani persistenti si identifichino con i monumenti; e che i monumenti siano persistenti nella città ed effettivamente persistano anche fisicamente. (Tranne, tutto sommato, dei casi abbastanza particolari). Questa persistenza e permanenza è data dal loro valore costitutivo; dalla storia e dall'arte, dall'essere e dalla memoria." Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.56.

38 Henri Pirenne, Les villes et les institutions urbaines (1927) dans Rossi, *L'architettura della città*, p.117.

39 Mumford, *The death of the Monument*, p.265.

40 "Tout objet du passé peut être converti en témoignage historique sans avoir eu pour autant, à l'origine, une destination mémoriale. Inversement, rappelons-le, tout artefact humain peut être délibérément investi d'une fonction mémoriale." Choay, *L'allégorie du patrimoine*, p. 30.

41 Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p.55-56.

42 "1. Action de commémorer, de rappeler le souvenir d'un événement, d'une personne ; cérémonie faite à cette occasion." Larousse dictionnaire de français, "Définitions : commémoration", consulté le 26 octobre 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A9moration/17466>.

43 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.26.

44 "Cette prétention à l'immortalité de sa valeur de contemporanéité nous permettrait de considérer effectivement toute statue d'une divinité antique comme un monument intentionnel, s'il ne lui manquait un trait essentiel : la perpétuation d'un moment précis, qu'il s'agisse d'une action ou d'un destin individuel." Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p.47.

45 Ibid

46 Ibid, p.77-78.

47 "Le caractère achevé du neuf, qui s'exprime de la manière la plus simple par une forme ayant conservé son intégrité et une polychromie intacte, peut être apprécié par tout individu, même complètement dépourvu de culture." Ibid, p.75.

48 "Autrement dit, l'œuvre moderne ne doit rappeler des œuvres antérieures ni par sa conception ni par le traitement de détail de sa forme et de ses couleurs" Ibid, p.78.

49 Ibid, p.86.

50 Furetière, A., Dictionnaire universel (1690) dans Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2007), p. 18.

51 Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* (Paris: Ed. du Seuil, 1984), p.58.

52 "La découverte des monuments du passé est l'occasion de découvrir des « îlots de passé conservés », tandis que les villes visitées gardent leur « physionomie d'autrefois. [...] C'est ainsi que peu à peu la mémoire historique s'intègre à la mémoire vivante." Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Editions du Seuil, 2000), p.515.

53 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.158.

54 Filippo Tommaso Marinetti, "Manifeste du Futurisme", Figaro, février, 1909, p.4. <http://archive.org/details/f.t.-marinetti-manifeste-du-futurism-1909>

55 Ibid

56 "Le monument aux morts d'une commune de France n'est pas souvent classé ni inscrit, mais c'est pourtant ce type de construction qui noue le contrat monumental type avec les générations futures. Un magasin, une usine, un cinéma, une locomotive, un avion, qui peuvent recevoir le label « monument historique », ne sont pas à lire comme des messages envoyés à un récepteur virtuel ou futur." Régis Debray, "Trace, forme ou message ?", *Les cahiers de médiologie* 7, no. 1 (1999), p.31. <https://doi.org/10.3917/cdm.007.0027>

57 Debray, *Trace, forme ou message ?*, p.41.

58 "La ville et la région, les terres agricoles et les forêts deviennent la chose humaine parce qu'elles sont un immense dépôt de travail, elles sont le travail de nos mains ; mais en tant que patrie artificielle et chose construite, elles sont aussi un témoignage de valeurs, elles sont la permanence et la mémoire. La ville est dans son histoire." Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.28.

59 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.17.

60 Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p.56-57.

61 Ibid, p.46.

62 Ibid, p.32.

63 Rossi, *L'architettura della città*, p.52.

64 Choay, L'allégorie du patrimoine, p.184.

65 Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture* (Paris: La Villette, 2010), p.64.

66 Anaël Lejeune, "Un « Tour des monuments de Passaic » (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson", *L'Espace géographique* 40, no. 4 (2011), p.369.

67 Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984), p.156.

68 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, 1. ed (Milano: Clup, 1978), p.13.

69 "C'est à la fois un support de mémoire et un moyen de partage." Régis Debray, "Trace, forme ou message ?", *Les cahiers de médiologie* 7, no. 1 (1999), p.27.

70 Ibid, p.28.

71 Ibid, p.40-41.

72 Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2007), p.17.

73 Jakuta Alikavazovic, "A manifestation that purports not to be there: monuments and monumentality in the work of Robert Smithson (1938-1973)", in *Monument et Modernité : Dans l'art et la littérature britanniques et américains*, édité par Charlotte Gould et al. (Paris:

Presses Sorbonne Nouvelle, 2018), 277-87. <http://books.openedition.org/psn/7353>.

74 “Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials, such as marble, granite, or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome, and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than into representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present. This kind of time has little or no space; it is stationary and without movement, it is going nowhere, it is anti-Newtonian, as well as being instant, and is against the wheels of the time-clock.” Alikavazovic, *A manifestation that purports not to be there*.

75 Can Onaner, Dominique Rouillard ; Les monuments de la langue. Architecture, mémoire, écriture. Compte rendu d’ouvrage (Genève: MetisPresses, 2021), p.2.

76 Aldo Rossi, *L’architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.24.

77 “Il matérialise l’absence afin de la rendre voyante et signifiante. Il exhorte les présents à connaître ce qui n’est plus et à se reconnaître en lui” Debray, *Trace, forme ou message ?*, p.27.

78 Sébastien Marot, *L’art de la mémoire, le territoire et l’architecture* (Paris: La Villette, 2010), p.76.

79 Adolf Loos, *Paroles dans le vide: 1897-1900: chroniques écrites à l’occasion de l’exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900; Malgré tout: 1900-1930* (Paris: Ed. Iwrea, 1994), p.226.

80 Jacques Bouillon et Michel Petzold, *Mémoire figée, mémoire vivante: les monuments aux morts* (Charenton-le-Pont: Citédis, 1999), p.34.

81 Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984), p.200.

82 Régis Debray, “Trace, forme ou message ?”, *Les cahiers de médiologie* 7, no 1 (1999), p.31.

83 “Nous nous trouvons ainsi en présence de quatre types principaux de monuments aux morts : les monuments civiques, les plus fréquents, les plus laïques, qui sont pleinement républicains; les monuments patriotiques-républicains, qui sont souvent aussi des monuments à la victoire, de façon plus ou moins affirmée ; les monuments funéraires-patriotiques, qui glorifient le sacrifice ; et les monuments purement funéraires, qui soulignent l’ampleur du deuil sans en fournir la justification et inclinent par là même au pacifisme.” Nora, *Les Lieux de mémoire*, p.206.

84 “Pour que ce patriotisme républicain fasse place à un nationalisme avéré, il faut donc quelques signes supplémentaires. Les plus fréquents sont d’ordre allégorique : le coq gaulois, par exemple, surmontant une stèle” Ibid, p.202.

85 “Faire des monuments aux morts des hauts lieux de la mémoire républicaine peut passer pour paradoxe. On y voit parader des hommes bardés de décorations, tandis que flottent au vent des drapeaux tricolores et que résonne La Marseillaise : est-il besoin d’aller chercher plus loin ? Ces signes ne désignent-ils pas au contraire un rendez-vous de la droite nationaliste ?” Ibid, p.195.

86 “Nous souhaitons les présenter à travers leur grande diversité, car - au-delà de leur double signification de gloire nationale et de douleur des familles frappées par la guerre - ils sont porteurs d’une masse parfois mal déchiffrable de symboles stéréotypés qu’il faut apprendre à décrypter.” Bouillon et Petzold, *Mémoire figée, mémoire vivante: les monuments aux morts*, p.14-15.

87 “Perhaps the symbols, besides being foreign in content, were at

a scale and a degree of complexity too subtle for today’s bruised sensibilities and impatient pace. This explains, perhaps, the ironical fact that the return to iconography for some of us architects of that generation was via the sensibilities of the Pop artists of the early 1960s and via the duck and the decorated shed on Route 66: from Rome to Las Vegas, but also back again from Las Vegas to Rome.” Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas* (Cambridge Mass: The MIT Press, 1972), p.105.

88 Ibid, p.117.

89 Ibid, p.156.

90 “The Strip shows the value of symbolism and allusion in an architecture of vast space and speed and proves that people, even architects, have fun with architecture that reminds them of something else, perhaps of harems or the Wild West in Las Vegas, perhaps of the nation’s New England forebears in New Jersey. Allusion and comment, on the past or present or on our great commonplaces or old clichés, and inclusion of the everyday in the environment, sacred and profane - these are what are lacking in present-day Modern architecture. We can learn about them from Las Vegas as have other artists from their own profane and stylistic sources.” Ibid, p.53.

91 Ibid, p.87.

92 Robert Venturi et Denise Scott Brown, “On Ducks and Decoration”, *Architecture Canada* (octobre 1968), p.447-448.

93 “Our thesis is that most architects’ buildings today are ducks: buildings where an expressive aim has distorted the whole beyond the limits of economy and convenience; and that this, although an unadmitted one, is a kind of decoration, and a wrong and costly one at that. We’d rather see the need admitted and the decoration applied where needed, not in the way the Victorians did it

but to suit our time, as easily as the billboard is pasted on its superstructure.” Venturi et Scott Brown, *On Ducks and Decoration*, p.448.

94 Aldo Rossi, *L’architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.152.

95 Aldo Rossi, *L’architettura della città*, p.130.

96 La statue du David située au Prado à Marseille est devenue petit à petit, à force d’être détournée par la population locale, un symbole de la libération de la communauté LGBT de Marseille. Il est simple d’imaginer que ce rôle est très éloigné de l’intention première d’avoir introduit cette statue à cet endroit pourtant, elle est actuellement une image forte dans la culture locale.

Sans rester dans l’époque contemporaine, les obélisques égyptiennes importées par les Romains ont été les symboles de victoires de guerres, ou de la puissance d’une autorité ; elles sont aujourd’hui, outre des témoignages d’une époque largement révolue, l’expression d’événements aussi glorieux que tragiques, de souffrances, d’un passé belliqueux qui est transmis.

Les “san pietrini” qui tapissent le centre-ville de Rome sont aujourd’hui un des symboles de la ville, mais, pour les locaux, ces objets sont l’expression d’une culture locale très affirmée. Ils sont autant l’image de la beauté de la ville, que l’image de manifestations virulentes - ils ont été dans de nombreux cas utilisés comme arme lors de manifestations sociales. Positives ou négatives, ces “histoires” participent à donner un symbole de la ville qui exprime son histoire, sa culture, ses habitants, au point qu’il est aujourd’hui commun de vendre ces san pietrini comme symbole d’appartenance à cette communauté romaine.

97 Josep Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, “Nine Points on Monumentality”, *Architecture You and Me: The Diary of a Development* (Cambridge: Harvard University Press édition, 1958), p.48.

98 Véronica Estay Stange, “Monuments le symbolisme en construction”, *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques*, (Colloque international, Bordeaux, 2018). Source : Youtube, université Bordeaux Montaigne. Consulté le 18 novembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ex4XAZ4iLAc>

99 Fernand Léger, “On Monumentality and Color”, *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, 1958, (Cambridge: Harvard University Press édition), p.45.

100 Debray, Trace, forme ou message ?, p.30.

101 Göran Sonesson, “Pour une rhétorique des lieux de mémoire”, *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques* (Colloque international, Bordeaux, 2018). Résumé du programme, p.12-13.

102 Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture* (Cambridge, Mass: M. I. T. Press, 1965), p.88.

103 Ibid, p.185.

104 Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, *La couleur des idées* (Paris: Seuil, 2007), p.27.

105 Schulz, *Intentions in Architecture*, p.185.

106 Pierre Nora, éd., *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984), p.200.

107 Ibid, p.202.

108 Ibid, p.204.

109 “Cependant, le rôle du monument, entendu en son sens originel, a progressivement perdu son importance dans les sociétés

occidentales et tendu à s’effacer, tandis que le mot lui-même acquérait d’autres significations. Les lexiques l’attestent.” *Françoise Choay. L'allégorie du patrimoine. Nouvelle éd. revue et Corrigée, Actualisée en 2007. La couleur des idées. Paris: Seuil, 2007, p.18.*

110 Choay, *L'allégorie du patrimoine*, p.20.

111 Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les objets singuliers: architecture et philosophie* (Paris: Calmann-Lévy, 2000), p.40.

112 Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas* (Cambridge Mass: The MIT Press, 1972), p.50.

113 “Les problèmes de composition, d’échelle, de proportion, de détail sont désormais caducs. L’«art» de l’architecture est inutile dans la Bigness(...) Par leur seule taille, ces bâtiments entrent dans un domaine amoral, par-delà le bien et le mal. Leur impact est indépendant de leur qualité.” Rem Koolhaas, « Bigness », *S,M,L,XL* (New York: The Monacelli Press, 1995), p.497.

114 “[...] our architectural monuments indicate a striving for structural perfection which has contributed in great part to their impressiveness, clarity of form, and logical scale.” Louis I. Kahn, *Louis Kahn: essential texts*, édité par Robert C. Twombly (New York: W.W. Norton, 2003), p.22.

115 “Architecture remains a predominantly visual art; this may be regrettable but it is a historical and cultural fact, and it means that architects are educated and influenced primarily by the force of visual example.” Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1986)

116 Régis Debray, “Trace, forme ou message ?”, *Les cahiers de médiologie* 7, no 1 (1999), p.31.

117 Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* (Paris: Ed. du Seuil, 1984), p.68.

118 Le Corbusier, *Une Maison – un Palais dans Debray, Trace, forme ou message ?*, p.31.

119 Rem Koolhaas, *Bigness*, p.497.

120 Baudrillard et Nouvel, *Les objets singuliers: architecture et philosophie*, p.40.

121 “Alors que nous avons formellement exclu la possibilité que le monument présente une valeur de nouveauté, consistant dans sa parfaite intégrité, nous ne pouvons en aucun cas lui refuser la seconde forme de valeur d’art actuelle, la valeur d’art relative.” Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p.86.

122 Isabella Pezzini, “Actes sémiotiques et monuments”, *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques* (Colloque international, Bordeaux, 2018). Résumé du programme, p.12.

123 Aldo Rossi, *L’architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.108.

124 Debray, Trace, forme ou message ?, p.38.

125 Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d’architecture t. 2*, dans Choay, *L’allégorie du patrimoine*, p.19.

126 Debray, Trace, forme ou message ?, p.29.

127 Ibid, p.44.

BIBLIOGRAPHIE UTILISÉE

Alikavazovic, Jakuta. “A manifestation that purports not to be there: monuments and monumentality in the work of Robert Smithson (1938-1973)”. In *Monument et Modernité : Dans l’art et la littérature britanniques et américains*, édité par Charlotte Gould, Catherine Lanone, Marc Porée, Antonia Rigaud, Cécile Roudeau, et Christine Savinel, 277-87. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.

Banham, Reyner. *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1986.

Baudrillard, Jean, et Jean Baudrillard. *Les objets singuliers: architecture et philosophie*. Petite bibliothèque des idées. Paris: Calmann-Lévy, 2000.

Bouillon, Jacques, et Michel Petzold. *Mémoire figée, mémoire vivante: les monuments aux morts*. Charenton-le-Pont: Citédis, 1999.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, (CNRTL). “Monument : Définition de MONUMENT”. Consulté le 1 septembre 2022. <https://www.cnrtl.fr/definition/monument>.

Choay, Françoise. *L’allégorie du patrimoine*. Nouvelle éd. revue et Corrigée, Actualisée en 2007. La couleur des idées. Paris: Seuil, 2007.

Debray, Régis. “Trace, forme ou message ?” *Les cahiers de médiologie* 7, no 1 (1999): 27-44. <https://doi.org/10.3917/cdm.007.0027>.

Estay Stange, Véronica. “Monuments : le symbolisme en construction”. *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques (Colloque international)*. Bordeaux: Presses universitaires, 2018.

Source : Youtube. Université Bordeaux Montaigne. Consulté le 18 novembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ex4XAZ4iLAc>

Kahn, Louis I. *Louis Kahn: essential texts*, édité par Robert C. Twombly. New York: W.W. Norton, 2003.

Larousse dictionnaire de français. “Définitions : commémoration”. Consulté le 26 octobre 2022. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/comm%C3%A9moration/17466>.

Léger, Fernand. “On Monumentality and Color” (1943). In *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, 40-47. Cambridge: Harvard University Press édition, 1958.

Lejeune, Anaël. “Un « Tour des monuments de Passaic » (1967), l’image de la cité selon Robert Smithson.” *L’Espace géographique* 40, no. 4 (2011): 367-80. <https://doi.org/10.3917/eg.404.0367>.

Loos, Adolf. *Paroles dans le vide: 1897-1900 : chroniques écrites à l’occasion de l’exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout : 1900-1930*. Paris: Ed. Ivrea, 1994.

Marinetti, Filippo Tommaso. “Manifeste du Futurisme.” *Figaro*, février 1909. <http://archive.org/details/f.t.-marinetti-manifeste-du-futurism-1909>.

Marot, Sébastien. *L’art de la mémoire, le territoire et l’architecture*. Paris: La Villette, 2010.

Mumford, Lewis. “The death of the Monument.” In *Circle: International Survey of Constructive Art*, 263-70. Londres: Faber and Faber, 1937.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

Norberg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass: M. I. T. Press, 1965.

Onaner, Can. Dominique Rouillard ; *Les monuments de la langue. Architecture, mémoire, écriture. Compte rendu d'ouvrage*. Genève: MetisPresses, 2021.

Pezzini, Isabella. "Actes sémiotiques et monuments." *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques (Colloque international)*. Bordeaux: Presses universitaires, 2018.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil, 2000.

Riegl, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Editions du Seuil, 1984.

Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Milano: Clup, 1978.

Sert, Josep Lluís, Fernand Léger, et Sigfried Giedion. "Nine Points on Monumentality" (1943). *Architecture You and Me: The Diary of a Development*, 48-51. Cambridge, Mass: Harvard University Press édition, 1958.

Smithson, Robert. "Les monuments de Passaic". *Artforum*, décembre 1967.

Sonesson, Göran. "Pour une rhétorique des lieux de mémoire". *Monuments, (dé)monumentalisation : approches sémiotiques (Colloque international)*. Bordeaux: Presses universitaires, 2018.

Venturi, Robert, et Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1972.

Venturi, Robert, et Denise Scott Brown. "On Ducks and Decoration".

Architecture Canada (octobre 1968): 446-448.

Wikipédia. "Monument". Consulté le 1 septembre 2022. <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Monument&oldid=196605543>.

LECTURES SUPPLÉMENTAIRES

Bergson, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. classiques des sciences sociales. Chicoutimi: J.-M. Tremblay, 2003.

Gargiani, Roberto, et Beatrice Lampariello. *Le Monument Continu de Superstudio. Excès du rationalisme et stratégie du refus*. Paris: B2, 2019.

Rosellini, Anna. "Robert Smithson et la nature du béton : Ruin in reverse, de-architected project, Concrete Pour". *Matières*, no. 12 (2015): 116-37. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes (PPUR)

Umbelino, Luís António. "Herméneutique, architecture et humanisation de l'espace. L'architecture des lieux de mémoire selon Paul Ricoeur". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 91, no. 1 (2011): 67-81.

CARLOTTA BOXEBELD

LISA CARMINATI

Énoncé théorique de Master suivi par le Professeur Nicola Braghieri,

Professeur Marco Bakker. Maître EPFL : Adrien Grometto.

École polytechnique fédérale de Lausanne; Section d'architecture

Semestre d'automne 2023

SOMMAIRE

Introduction p.6

CATÉGORISATION p.8-49

Public - privé

Universel - individuel

Colossal - minime

Étendu - ponctuel

Contextuel - singulier

Situationnel - ajouté

Intentionnel - imprévisible

Tragique - glorieux

Vide - contenant

Signe - signal

Figuratif - abstrait

Auto-référentiel - hétéro-référentiel

Massif - léger

Symétrique - irrégulier

Naturel - artificiel

Fluide - solide

Vertical - horizontal

Permanent - temporaire

Altéré - préservé

Commémoratif - historique

Actif - passif

Conclusion p.50

Partie II
Catégorisation

INTRODUCTION

L'ampleur des édifices construits participe à la richesse du patrimoine et à la diversité dans le domaine architectural. Cependant, comment distinguer les monuments et leurs caractéristiques dans cette variété de constructions ?

Cette deuxième partie se concentre sur une catégorisation de monuments selon différents facteurs contrastés et sur la volonté de les illustrer par des images. En effet, ce choix d'opposition découle du fait que les monuments présentent toutes sortes d'ambivalences : alors qu'Adolf Loos les place à la fois dans le domaine de l'art et de l'architecture, Pierre Nora affirme que "les lieux de mémoire appartiennent aux deux règnes [histoire et mémoire], c'est ce qui fait leur intérêt, mais aussi leur complexité : simples et ambigus, naturels et artificiels, immédiatement offerts à l'expérience la plus sensible et, en même temps, relevant de l'élaboration la plus abstraite." (Première partie "Entre mémoire et histoire", p.XXXIV) Ainsi, un système rigoureux de binôme opposés est apparu comme un outil supplémentaire de comparaison dans un si vaste thème.

Cette deuxième partie se base sur des thèmes architecturaux dégagés de la première partie littéraire de cet énoncé. Ainsi, l'échelle, le lieu [locus], la temporalité, la fonctionnalité, la singularité et le mode de transmission ont constitué un point de départ pour établir les différentes oppositions architecturales catégorisant les édifices monumentaux. Cependant, l'idée n'est pas de contraindre un monument dans une catégorie mais plutôt que ses caractéristiques architecturales reflètent de manière concrète et visible la catégorie dans laquelle il se situe. De ce fait, certaines dénominations catégorisantes découlent directement des monuments eux-mêmes.

Le choix des exemples utilisés pour cette catégorisation a pris en considération des édifices qui influencent d'une manière ou d'une autre la spatialité mais qui sont également liés à la temporalité et à l'histoire. Bien qu'une étude architecturale du monument implique naturellement les notions sociologique et philosophique intrinsèquement ancrées dans la conception de ce type d'édifices, ces facteurs n'ont pas été décisifs quant à nos choix d'illustration.

- PUBLIC -

Qui est ouvert à la ville ; à l'usage de tous et accessible à l'ensemble de la population.



Mémorial de l'Holocauste, 2004, Berlin - Allemagne¹

- PRIVÉ -

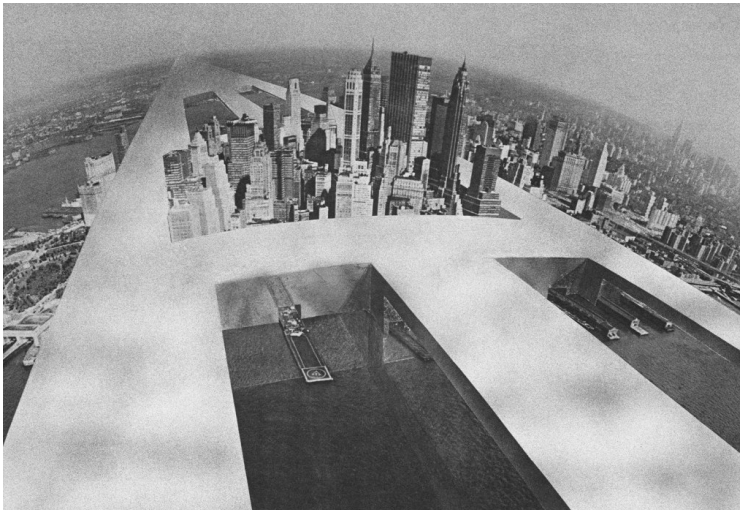
Qui est fermé au public et à la ville ; où seuls des particuliers sont admis et dont ils sont les seuls à pouvoir en faire usage.



Cimetière Brion, 1978, San Vito d'Altivole - Italie²

- UNIVERSEL -

Qui est répandu sur la totalité de la terre ; touchant tous les lieux et toute collectivité humaine.



Monumento Continuo, 1969³

- INDIVIDUEL -

Qui appartient à une seule personne et devient le fait particulier de cet individu.



A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, 1968, Bangor - États-Unis⁴

- COLOSSAL -

Qui est caractérisé par des dimensions plus importantes que la normalité ; possédant des proportions extraordinaires.



Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977, Paris - France³

- MINIME -

Qui est dimensionné de manière inférieure à la mesure commune ; possédant des proportions réduites et petites.



Monument invisible, 1993, Sarrebrück - Allemagne⁶

- ÉTENDU -

Qui est étalé par son nombre, sa taille ou son ampleur ; couvrant une surface assez large.



Immeubles Haussmanniens, 1870, Paris - France⁷

- PONCTUEL -

Qui impacte le sol de façon à être perçu comme un point ; limité dans son étalement.



Obélisque de Louxor, 1829, Paris - France⁸

- CONTEXTUEL -

Qui répond à son environnement avec son architecture ; inséré dans un certain contexte.



Hôtel Belvédère, 1903, Col de la Furka - Suisse⁹

- SINGULIER -

Qui se distingue de son contexte par ses propres caractéristiques ; sort de la norme de son environnement.



Dubai Renaissance, 2006, Dubai - Émirats Arabes Unis¹⁰

- SITUATIONNEL -

Qui symbolise directement le site d'un événement, sans aucun artéfact supplémentaire.



Checkpoint Charlie, 1961, Berlin - Allemagne¹¹

- AJOUTÉ -

Qui est ajouté sur le lieu d'un événement ; apporte une dimension nouvelle et complémentaire au site.



Mémorial de Thiepval, 1932, Authuille - France¹²

- INTENTIONNEL -

Qui est réalisé afin de répondre à un but précis et déterminé en amont de la construction.



Golden Gate, 1937, San Francisco - États-Unis¹³

- IMPRÉVISIBLE -

Qui ne peut pas être prévu à l'avance ; formé d'une manière qui échappe à tout contrôle.



Pont des Arts, 1984, Paris - France¹⁴

- TRAGIQUE -

Qui représente un événement effroyable ; bouleverse de par son caractère désastreux.



Hamburger Feuersturm, 1985, Hambourg - Allemagne¹⁵

- GLORIEUX -

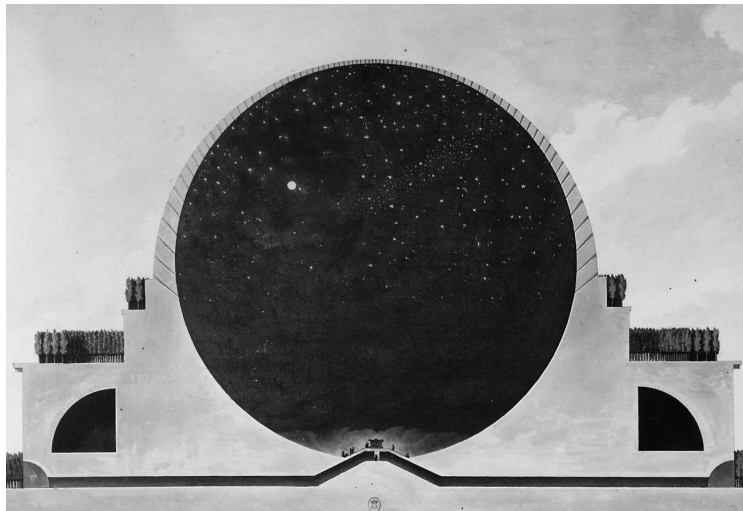
Qui illustre une fausse image triomphante et de fierté d'un événement pourtant terrorisant.



76th monument, 1936, Hambourg - Allemagne¹⁶

- VIDE -

Qui ne renferme rien dans son volume ; dépourvu de la présence d'un corps en son intérieur.



Cénotaphe de Newton, 1784¹⁷

- CONTENANT -

Qui abrite le corps d'une ou plusieurs personnes dans la capacité de son enveloppe apparente.



Tombeau Maréchal Ferdinand Foch, 1937, Paris - France¹⁸

- SIGNE -

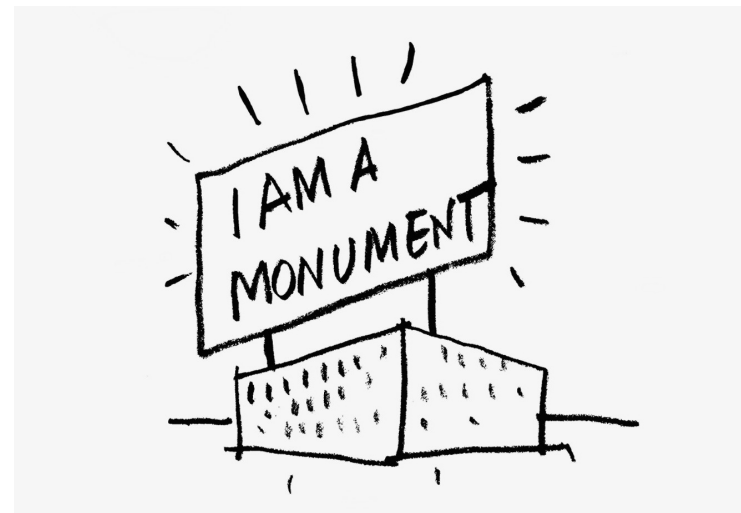
Qui s'assimile à un phénomène perceptible ou visible attestant la probabilité de l'existence d'une chose.



Forum Romain, du VII^{ème} avant au VII^{ème} siècle après J.-C., Rome - Italie¹⁹

- SIGNAL -

Qui indique une information ou un avertissement au travers d'un signe distinctif.



I AM A MONUMENT, 1972, Learning from Las Vegas²⁰

- FIGURATIF -

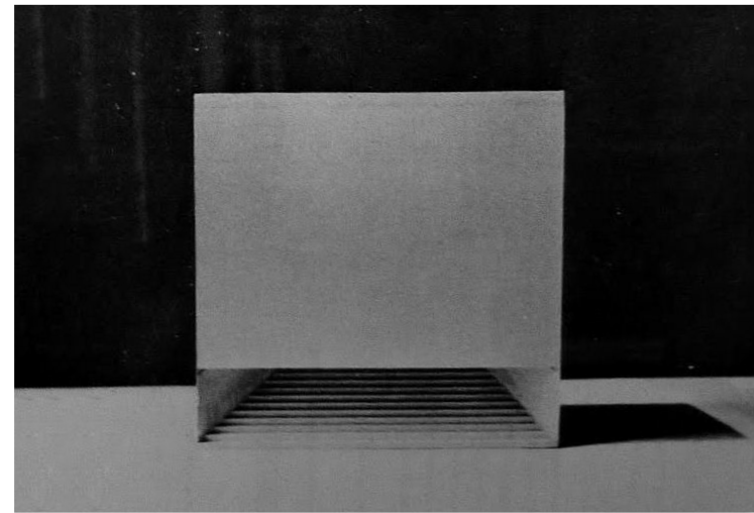
Qui est explicite ; représente de manière formelle le message à transmettre au spectateur.



Mont Rushmore, 1941, Black Hills - États-Unis²¹

- ABSTRAIT -

Qui est implicite ; exprime une information de façon détournée au travers d'un raisonnement.



Monumento a la Resistenza, 1962, Cuneo - Italie²²

- AUTO-RÉFÉRENCIEL -

Qui ne commémore rien d'autre que sa propre existence ; fait seulement référence à lui-même.



Pyramide du Louvre, 1989, Paris - France²³

- HÉTÉRO-RÉFÉRENCIEL -

Qui commémore une personne ou un événement ; fait référence à une autre entité que lui-même.



Hôtel de la Marine avec la plaque attestant le séjour de Napoléon, 1808, Rochefort - France²⁴

- MASSIF -

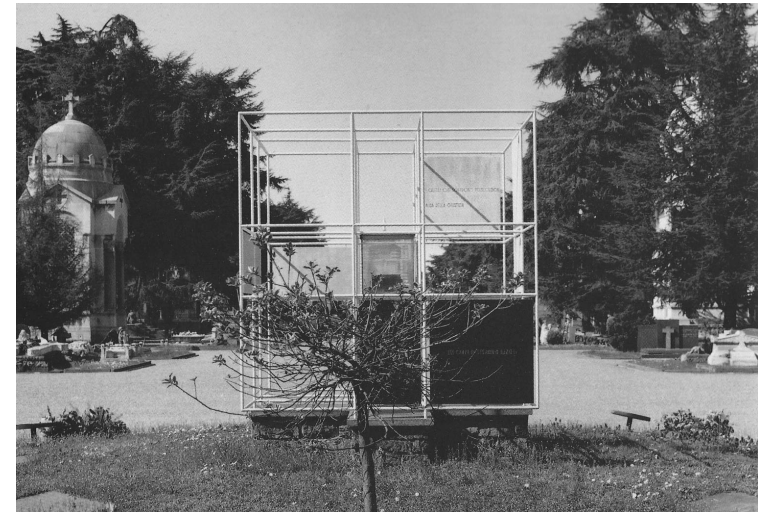
Qui possède un visuel lourd, pesant et solide ; principalement composés de parties pleines.



Mausolée de la Fosse Ardeatine, 1949, Rome - Italie²⁵

- LÉGER -

Qui s'apparente à un objet réalisé avec finesse ; possède une délicatesse intrinsèque.



Monument aux victimes des camps de concentration de Milan, 1955, Milan - Italie²⁶

- SYMÉTRIQUE -

Qui est construit selon une géométrie apparente composée de deux moitiés identiques.



Pantheon aux héros de la guerre Serbo-Bulgare, 1985, Gurgulyat - Bulgarie²⁷

- IRRÉGULIER -

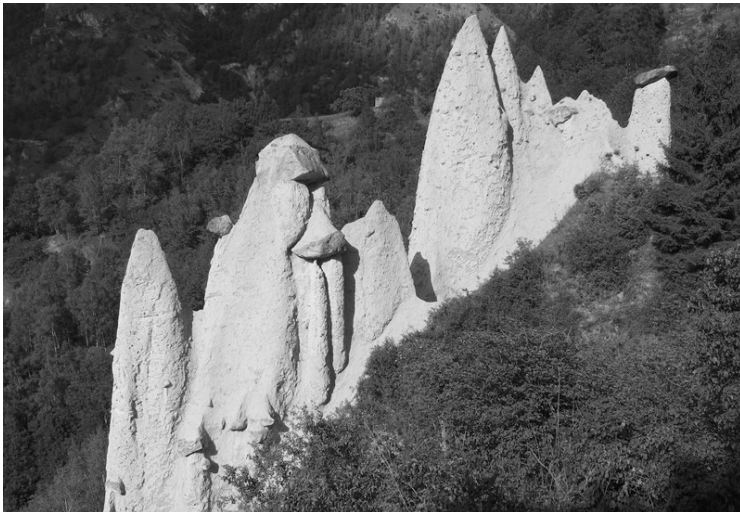
Qui ne se base sur aucun ordre géométrique ; composé formellement sans aucune régularité.



Rolex Learning Center, 2010, Lausanne - Suisse²⁸

- ARTIFICIEL -

Qui n'est pas créé ni formé par l'activité humaine ; découle spécifiquement d'un certain milieu.



Pyramides d'Euseigne, 10'000 à 80'000 années, Hérémence - Suisse²⁹

- NATUREL -

Qui est créé et influencé par l'Homme ; ressemble à la nature mais n'est pas naturel.



Stonehenge, 2800 et 1100 avant J.-C., Salisbury - Royaume-Uni³⁰

- FLUIDE -

Qui est pensé avec un élément liquide dans sa composition.



Mémorial du 11 septembre [Ground zéro], 2011, New York - États-Unis³¹

- SOLIDE -

Qui est construit de manière compacte et en matériaux résistants.



Mémorial de la Shoah, 2000, Vienne - Autriche³²

- VERTICAL -

Qui s'oppose à l'horizon ; parallèle à la direction vers laquelle tend la pesanteur.



Tour Eiffel, 1889, Paris - France²³

- HORIZONTAL -

Qui se confond avec l'horizon ; construit dans un plan perpendiculaire à l'axe vertical.



Anneau de la Mémoire, 2014, Ablain-Saint-Nazaire - France²⁴

- PERMANENT -

Qui perdure fonctionnellement et formellement pendant une durée de temps indéterminée.



Théâtre Antique, 1^{er} siècle avant J.-C., Orange - France³⁵

- TEMPORAIRE -

Qui ne dure qu'un certain temps limité ; qui disparaît après une période définie.



Valley Curtain, 1972, Rifle - États-Unis³⁶

- ALTÉRÉ -

Qui s'est dégradé par les effets du temps mais qui n'est pas complètement détruit.



Colisée, 80 après J.-C., Rome - Italie³⁷

- PRÉSERVÉ -

Qui est maintenu dans un bon état afin de perpétuer la durée de sa fonctionnalité.



Palazzo della Ragione, 1306, Padoue - Italie³⁸

- COMMÉMORATIF -

Qui fait appel à la mémoire d'une personne se remémorant un souvenir d'une personne ou d'un événement.



Cypress Hills National Cemetery, 1862, Brooklyn - États-Unis³⁹

- HISTORIQUE -

Qui a marqué l'Histoire d'une manière ou d'une autre et qui, pour cela, est conservé.



Familistère de Guise, 1884, Guise - France⁴⁰

- ACTIF -

Qui demande la participation de personnes pour exister et pour impacter la population.



Urboeffimero n°5, 1968, Florence - Italie¹¹

- PASSIF -

Qui ne requiert aucune aide pour exister ; interpelle par sa contemplation visuelle.



Van Wassenhove House, 1974, Sint-Martens-Latem - Belgique¹²

CONCLUSION

La catégorisation a pris pour base les acquis de la partie littéraire afin de les transcrire en image. Le but n'était pas de la limiter selon cette base mais au contraire, d'utiliser la visualisation par images comme outil permettant l'enrichissement de la recherche. Certaines notions reprises de ces définitions littéraires ont permis, grâce à ce système catégorisant par contraste, de déboucher sur de nouvelles informations et caractéristiques. Par exemple, la valeur du cadre véridictoire, énoncée précédemment, a ouvert une autre thématique apportant un nouveau point de vue : le monument et son opposé, l'anti-monument. Ce dernier prône l'idée que les monuments intentionnels sont mensongers, qu'ils présentent une fausse réalité contrairement à la vérité messagère de l'anti-monument. En revanche, à nos yeux d'architectes, l'anti-monument est considéré au même titre qu'un monument, pour ne pas restreindre la recherche et les exemples choisis. Ainsi, l'utilisation d'une catégorisation imagée utilisant des termes contrastés amène un développement de certaines notions développées dans la partie littéraire.

Cette méthodologie plus concrète et visuelle prouve que les monuments présentent une multitude de caractéristiques liées à l'architecture. L'idée qui ressort est que les critères concernant l'aspect formel sont plus nombreux que les autres thèmes abordés – échelle, contexte, fonctionnalité, temporalité et encore transmission. La forme est effectivement une des caractéristiques les plus variables et donc la moins persistante pour participer à définir de manière exhaustive le monument architectural. En plus de l'aspect formel, la complexité intrinsèque de ces édifices est visible dans le fait qu'une catégorie ne suffit pas à elle-seule à décrire l'entièreté du spectre que touche un monument. De ce fait, la dernière partie développera trois études de cas qui permettent la cohabitation de certains critères au sein du même édifice et développent leurs liens direct à ce dernier.

Légendes des images

1 Mémorial de l'Holocauste, Peter Eisenman, 2004, Berlin - Allemagne. Ce mémorial est construit au centre de Berlin et constitue un maillage ouvert à la ville. Les visiteurs se perdent entre les stèles et apprivoisent le lieu.

Memorial to the Murdered Jew of Europe above © Alexander Blum. Source : Wikimedia Commons [Consulté le 13 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_to_the_Murdered_Jews_of_Europeabove.jpg?uselang=fr

2 Cimetière Brion, Carlo Scarpa, 1978, San Vito d'Altivole - Italie. Ce cimetière privé a été conçu afin d'accueillir les tombes de la famille Brion.

© Giovanni Cecchinato. Source : Giovanni Cecchinato. Documentation des travaux de restauration et d'entretien 2017 [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.giannicecchinato.it/tomba_brion_san_vito_di_altivole_tv-p16635

3 Monumento Continuo, Adolfo Natalini (Superstudio), 1969. Ce projet imagine une architecture continue qui rend visible l'ordre cosmique. L'architecture devient un seul geste universel liant le tout.

Monumento Continuo © Adolfo Natalini, Superstudio. Source : Metalocus. A l'occasion des 50 ans de Superstudio, une exposition est réalisée (2016) [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.metalocus.es/en/news/50-years-architecture-superstudio-50>

4 A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, Robert Smithson, 1968, Bangor - États-Unis. Cette collection de fragments de gravats intéressent Smithson qui voit en cela la pétrification d'un site, mettant en question la temporalité.

Slate from Bangor, Pa. © Holt/Smithson Foundation. Source : Robert Smithson Foundation [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse :

<https://holtsmithsonfoundation.org/sedimentation-mind-earth-projects>

5 Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini, 1977, Paris - France. Dans le tissu urbain de Paris, les dimensions démesurées du centre Pompidou le font devenir un monument.

Image of the Centre Georges Pompidou on July 25th 2018 in Paris, France © Charles Leonard. Source : Shutterstock [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.shutterstock.com/fr/image-photo/paris-france-july-2018-image-centre-1146807281>

6 Monument contre le racisme ; monument invisible, Jochen Gerz, 1993, Sarrebrück - Allemagne. Chaque pavé est gravé avec le nom d'un ancien camp de concentration. Ils deviennent monument par leur valeur commémorative mais également architecturale.

2146 Stones © Jochen Gerz. Source : Jochen Gerz, Monument against Racism/ The Invisible monument [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus>

7 Immeubles Haussmanniens, Georges Eugène Haussmann, 1870, Paris - France. Les travaux haussmanniens fonctionnent sur une superficie étendue de la ville. Ils ont été pensés comme une promenade au travers de la ville.

Paris Haussmann. Variations de l'identité, octobre 2016 © Cyrille Weiner. Source : Pavillon de l'Arsenal en partenariat avec Les promenades urbaines. Photo légèrement retouchée par nos soins. [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/hors-les-murs/10583-haussmann-in-situ.html>

8 Obélisque de Louxor, 1836, Paris - France. Bien que pesant plus de 400 tonnes, cet objet se lit dans l'espace comme un élément fin et ponctuel.

Place de la Concorde Paris, Obélisque de Louxor - Chaïllon architectes restauration © Antoine Mercusot. Source : Chaïllon Architectes (2021) Restauration du plus ancien monument de Paris [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.chaïllonarchitectes.com/portfolio/obelisque-de-louxor/>

9 Hôtel Belvédère, 1903, Josef Seiler, Col de la Furka - Suisse. Avec son architecture vernaculaire, il représente, à travers son image, la dégradation environnementale de son contexte.

Hôtel Belvédère, 2017 © Christophe Jacrot. Source : Artsper [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.artspers.com/ch/oeuvres-d-art-contemporain/photographie/1505862/hotel-belvedere>

10 Dubai Renaissance, OMA, 2006, Dubai - Émirats Arabes Unis. Le bâtiment se détache de son contexte par sa normalité. En effet, à Dubai où tout est extravagant, un simple cube devient singulier.

Dubai Renaissance © OMA Office. Source : OMA, proposition à un concours - projet Dubai Renaissance [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.oma.com/projects/dubai-renaissance>

11 Checkpoint Charlie, 1961, Berlin - Allemagne. Cet ancien poste de douane est intimement lié au lieu dans lequel il se situe et la symbolique du site rend cet objet un monument.

Checkpoint Charlie © Gesa Simons. Source : Stiftung Berliner Mauer (2021) [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.stiftung-berliner-mauer.de/de/checkpoint-charlie>

12 Mémorial de Thiepval, Edwin Lutyens, 1932, Authuille - France. Cet arc de triomphe à été ajouté sur un ancien champ de bataille.

Aerial view of The Thiepval Memorial to the Missing of the Somme and the Thiepval Anglo-French Cemetery © Paul

Source : Flickr [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.flickr.com/photos/paulmilitaryhistory/14396756454>

13 Pont du Golden Gate, Joseph Strauss, 1937, San Francisco - États-Unis. Ce pont, nécessaire quant à la traversée du détroit, a été volontairement pensé pour être un des plus complexes de tous ceux imaginés jusque là.

The Golden Gate Bridge © Michael D.P. Flynn. Source : National Archives Catalog [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://catalog.archives.gov/id/6407168>

14 Pont des Arts, 1984, Paris - France. L'initiative des passants qui ont commencé, à partir de 2008, d'accrocher de nombreux cadenas sur le grillage de la barrière du pont l'a rendu au fil du temps un objet incontournable à Paris.

Love locks on the Pont des Arts, Paris, 2013 © Berlinuno. Source : Wikimedia Commons [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pont_des_Arts_Love_locks.jpg

15 Hamburger Feuersturm, Alfred Hrdlicka, 1985, Hambourg - Allemagne. Ce contre-monument a pour but premier de montrer et de dénoncer l'horreur de la guerre. Ceci avec des scènes tragiques et choquantes.

Counter-memorial in front of the deserters' memorial and the 76ers' memorial on Stephensplatz © Olaf Pascheit, Stiftung Hamburger Gedenkstätten und Lernorte. Source : Memorials in Hamburg, in remembrance of Nazi crimes [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/en/memorials/show/gegendenkmal-zum-so-genannten-76er-denkmal-1>

16 76th monument, Richard Kuöhl, 1936, Hambourg - Allemagne. La représentation glorieuse d'un régiment mis en scène et les inscriptions triomphales amènent une image mensongère de la guerre.

Hambourg, première halte à l'un des plus grands monuments aux morts de la Grande Guerre en Allemagne, inauguré en 1936 en souvenir des soldats de l'IR 76 © Franck Viltart Source : Twitter. Photo légèrement retouchée par nos soins [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://twitter.com/franckviltart/status/1552605545575682048/photo/1>

17 Cénotaphe de Newton, Étienne Louis Boullée, 1784. Le cénotaphe n'abrite pas le corps du défunt et représente un grand vide.

Cénotaphe de Newton © Étienne Louis Boullée. Source : Wikimedia Commons [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9e,_C%C3%A9notaphe_de_Newton_-_04_-_Coupe,_repr%C3%A9sentation_de_jour_avec_effet_int%C3%A9rieur_de_nuit.jpg

18 Tombeau Maréchal Ferdinand Foch, Paul Maximilien Landowski, 1937, Paris - France. Le tombeau du Maréchal Foch est une représentation directe de ce qu'il contient, c'est-à-dire le corps.

Tombeau du maréchal Foch © Anne-Sylvaine Marre-Noël, Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais Source : L'Histoire par l'Image (HPI), Nouvel éclairage sur l'Histoire [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.photo.rmn.fr/archive/18-535126-2C6NU0ACZ8KML.html>

19 Forum Romain, Du VII^{ème} avant au VIII^{ème} siècle après J.-C., Rome - Italie. Cette trace du passé devient un signe de l'existence d'un savoir-faire du passé dont des connaissances peuvent être tirées.

Basilique Julia © Andrea Simeoni. Source : Cosa Vedere A Roma [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.cosavederearoma.com/basilica-iulia/>

20 I AM MONUMENT, Robert Venturi and Denise Scott

Brown, 1972, Las Vegas - États-Unis L'architecture devient clairement signalétique en s'inspirant des panneaux publicitaires de Las Vegas.

I AM MONUMENT © Robert Venturi and Denise Scott Brown, Learning from Las Vegas. Source : Phaidon [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2018/september/20/robert-venturi-dies-aged-93/>

21 Mont Rushmore, Gutzon Borglum, 1941, Black Hills - États-Unis. Cette roche est sculptée des quatre bustes géants figurant les présidents les plus marquants des États-Unis.

Les 4 visages des présidents sont admirablement gravés dans la roche © Caro et François. Source : Que faire en voyage [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.que-faire-en-voyage.com/top-10-activites-dakota-du-sud/>

22 Monumento alla Resistenza, Aldo Rossi, 1962, Cuneo - Italie. L'architecture brutaliste impose un certain degré d'abstraction. L'ouverture horizontale du monument offre une vue dégagée sur un paysage d'un ancien terrain de guerre.

Monumento alla Resistenza © Aldo Rossi Source : lis & daneau architectes. Images édifiantes [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://fleda.fr/atelier>

23 Pyramide du Louvre, Ieoh Ming Pei, 1989, Paris - France. Cette architecture appartient à la catégorie des monuments connus pour leurs formes. Ainsi, la pyramide du Louvre ne fait référence qu'à elle-même en terme de monumentalité.

© Michel Bourguet. Source : Paris Vilnius [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <http://paris-vilnius.lt/>

24 Hôtel de la Marine avec plaque Napoléon, 1808, Rochefort -

France. La venue de Napoléon est commémorée par une plaque aux divers endroits dans lesquels il a séjourné. Ce morceau de pierre rappelle cet événement.

Rochefort, Hôtel de la Marine : plaque en l'honneur de Napoléon Bonaparte, apposée sur le mur à gauche du portail, septembre 2017 © B.ohland Source : Geneawiki [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://fr.geneawiki.com/index.php?title=Fichier:17_-_Rochefort_Plaque_Napol%C3%A9on.JPG

25 Mausolée de la Fosse Adreatine, Giuseppe Perugini, Nello Aprile et Mario Fiorentini, 1949, Rome - Italie. Le poids de l'événement est retranscrit dans la massivité du mausolée. L'important plein du bloc de pierre pèse sur la tête des visiteurs apportant une lourdeur atmosphérique.

The memorial site of the Fosse Ardeatine near Rome. Source: GhettoFighters'House Museum Archive [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=65409&lang=eng

26 Monument aux victimes des camps de concentration de Milan, 1955, BBPR, Milan - Italie. La vide de la structure du monument sont utilisés pour démarqués des pleins faits à l'aide de plaques de marbre.

© Niccolò Bargagli. Source : Socks [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://socks-studio.com/2016/02/21/a-non-figurative-memorial-the-monument-to-the-victims-of-the-concentration-camps-in-milan-by-bbpr-1946/>

27 Pantheon aux héros de la guerre Serbo - Bulgare, 1985, Gurgulyat - Bulgarie. Cet objet construit son architecture par symétrie en tous ses axes. Source : Twitter, Concrete Architecture (@architeg) account [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://twitter.com/architeg/status/1161344920122040320/photo/1>

28 Rolex Learning Center, SANAA, 2010, Lausanne

- Suisse. Les formes circulaires et arrondies lui donnent un caractère irrégulier appartenant à l'organique.

Source : Twitter, Pascale Bouton (@pascalbouton) account [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://mobile.twitter.com/pascalbouton/status/1402958360174018562/photo/1>

29 Pyramides d'Euseigne, 10'000 à 80'000 années, Hérémece - Suisse. La glaciation a naturellement engendré la formation de ces pyramides au fil du temps, leur donnant une forme de divers cônes.

© Alain Visinand. Source : Visinand. Les Pyramides d'Euseigne [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.visinand.ch/rando/pieds/autres/Pyramides_d_Euseigne/Pyramides_d_Euseigne_intro.htm

30 Stonehenge, 2800 et 1100 avant J.-C., Salisbury - Royaume-Uni. Les mégalithes ont été arrangés et disposés de cette sorte par des civilisations antérieures à la nôtre.

Stonehenge monument in amesbury Source : freepik, Claudio Div account [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.freepik.com/premium-photo/stonehenge-monument-amesbury_17845633.htm

31 Mémorial du 11 septembre [Ground zero], Michael Arad, 2011, New-York - États-Unis. La puissance de l'événement est marquée par l'élément de l'eau qui, subissant une chute, se heurte à une surface aquatique plane.

The "Reflecting Absence" memorial will feature two 30-foot deep pools in the exact footprint of the original Twin Towers © Carolyn Cole Source : Los Angeles Times [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.latimes.com/entertainment/la-et-memorial-hawthorne-20110812-story.html>

32 Mémorial de la Shoah, Rachel Whiteread, 2000, Vienne - Autriche. Le mémorial pensé tel un bloc marqué par les empreintes de portes et de livres se lit tel une sculpture brutaliste au milieu de son contexte.

Ms. Whiteread's Holocaust memorial in Vienna, completed in 2000 © Luhring Augustine (New York), Lorcan O'Neill (Rome) et Gagosian Gallery. Source : The New York Times [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/design/rachel-whiteread-national-gallery-of-art-review.html>

33 Tour Eiffel, Gustave Eiffel, 1889, Paris - France. La structure métallique érigée verticalement devient un point de repère dans la ville de Paris.

© Alexander Spatar. Source : AD Magazine [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.admagazine.fr/architecture/balade/article/la-tour-eiffel-en-10-transformations-majeures>

34 Anneau de la Mémoire - Mémorial International de Notre-Dame-de-Lorette, Philippe Prost, 2014, Ablain-Saint-Nazaire - France. Le mémorial apparaît tel un anneau lévitant horizontalement au-dessus du sol, il devient la prolongation topographique.

Anneau de la Mémoire - Mémorial International de Notre-Dame-de-Lorette © Clément Guillaume. Source : Flickr [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.flickr.com/photos/clementguillaume/47846079772>

35 Théâtre Antique, 1er siècle avant J.-C., Orange - France. Bien que détérioré, le théâtre antique s'ancre dans une permanence temporelle puisque sa fonctionnalité reste d'actualité.

Théâtre Antique d'Orange © Culturespaces - Arome. Source : Provence - Alpes - Côte d'Azur Tourisme [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://provence-alpes-cotedazur.com/offres/visites-guidees-au-theatre-antique-orange-fr-2871880/>

36 Valley Curtain, Jeanne-Claude & Christo, 1972, Rifle - États-Unis. Le rideau, pensé comme une installation temporaire, n'a été accroché qu'un seul jour dû aux forts vents.

The "Valley Curtain" was only up for 28 hours when gale force winds prompted the removal of the curtain © Shunk Kender Source : Vail Daily [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.vaildaily.com/news/revisiting-valley-curtain-the-massive-art-installation-that-went-up-50-years-ago-near-rifle/>

37 Colisée, 80 après J.-C., Rome - Italie. La valeur d'ancienneté du Colisée, c'est-à-dire l'effet direct du temps sur l'édifice lui procure son statut actuel.

Colisée © Nick Night. Source : Unsplash [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://unsplash.com/fr/photos/9tOrcg9tPyM>

38 Palazzo della Ragione, Giovanni degli Eremitani, 1306, Padoue - Italie. Le Palais de Padoue est préservé puisque sa valeur d'usage reste active. De ce fait, il est maintenu en un état répondant à une fonction.

Exterior of Palazzo della Ragione (Padua) © Didier Descouens. Source : Wikipédia [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Exterior_of_Palazzo_della_Ragione_%28Padua%29.jpg

39 Cypress Hills National Cemetery, 1862, Brooklyn - États-Unis. Le cimetière transmet par l'affect une notion commémorative aux différents visiteurs. La répétition amplifie l'effet affectif.

Cypress Hills National Cemetery © Adrian Leshner. Source : Business Yab [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.businessyab.com/explore/united_states/new_york/kings_county/brooklyn/cypress_hills/jamaica_avenue/625/cypress_hills_national_cemetery_89418

40 Familistère de Guise, Jean-Baptiste André Godin, 1884,

Guise - France. Cet édifice représente un modèle social, économique et architectural d'un temps passé devenu un document architectural historique.

Rassemblement des écoliers du Familistère dans la cour du pavillon central © Marie-Jeanne Dallet-Prudhommeaux. Source : Le Familistère du Guise (vers 1897) [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.familistere.com/fr/decouvrir/collections-ressources/les-collections/rassemblement-des-ecoliers-du-familistere-dans-la-cour-du-pavillon-central>

41 Urboeffimero n.5, UFO, 1968, Florence - Italie. L'objet gonflable devient un élément qui nécessite l'implication de la foule afin d'amplifier le message représentant l'invasion du Vietnam par les américains.

UFO, Urboeffimero n.5, Firenze 1968 © Lapo Binazzi. Source : Asfalto magazine [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://asfalto.archphoto.it/quando-gli-ufo-invasero-firenze/>

42 Van Wassenhove House, 1974, Sint-Martens-Latem - Belgique. La maison captive le regard et prend la forme d'une grotte protectrice. Ceci passe par la contemplation de l'équilibre géométrique et des jeux de matières parfaitement métrisés.

© Jessica Paterson. Source : ArtStation [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.artstation.com/artwork/zKNVn>

CARLOTTA BOXEBELD

LISA CARMINATI

Énoncé théorique de Master suivi par le Professeur Nicola Braghieri,

Professeur Marco Bakker. Maître EPFL : Adrien Grometto.

École polytechnique fédérale de Lausanne; Section d'architecture

Semestre d'automne 2023

SOMMAIRE

Introduction p.7

ÉTUDE DE CAS 1 :

Fernand Pouillon p.10-35
Reconstruction du Vieux-Port, 1948-1955

Catalogue d'images - Bibliographie p.36-51

ÉTUDE DE CAS 2 :

Lina Bo Bardi p.54-73
SESC Pompeia, São Paulo, 1977-1986

Catalogue d'images - Bibliographie p.74-91

ÉTUDE DE CAS 1 :

Jacques Lonchamp et René Froidevaux p.94-113
Capite de vigne, La Sarraz, 1983

Catalogue d'images - Bibliographie p.131

Partie III
Études de cas
INTRODUCTION

Dans le but de comprendre de manière plus précise à quoi peut ressembler l'architecture d'un monument, l'analyse de certains édifices sous cet angle de vue est apparue comme nécessaire. Ceci dans l'espoir que cette recherche aboutisse également à la démonstration que des caractéristiques architecturales monumentales peuvent se retrouver dans des édifices pensés à la base comme tout autre type de construction qu'un monument. Pour ce faire, notre choix s'est porté sur trois cas très différents, apportant chacun une nouvelle vision sur la définition du monument architectural et mettant en question des notions liées à son rapport avec l'échelle, le lieu, la forme, le temps, la fonction ou encore la phénoménologie ; ces différents thèmes ayant guidé nos réflexions dans les deux autres ouvrages de cet énoncé.

Ainsi, dans l'optique de préciser les potentielles caractéristiques architecturales du monument, notre regard d'architecte s'est tourné vers les études de cas suivantes : la reconstruction des quais du Vieux-Port de Marseille fait par Fernand Pouillon, le projet de Lina Bo Bardi pour la SESC Pompeia à São Paulo et finalement le capite de vigne de la Sarraz réalisé par les architectes Longchamp et Froidevaux. Dans l'objectif de clarifier certaines caractéristiques architecturales pouvant appartenir au monument, ces projets ne revendiquent aucunement appartenir clairement à cette catégorie d'édifice. En effet, notre choix s'est d'ailleurs volontairement tourné vers des exemples qui semblent, au premier abord, éloignés de ce qui est considéré comme monument mais présentent tout de même à nos yeux des qualités qui y sont pourtant directement liées – celles-ci soulevées dans la première partie de la recherche résultant des lectures théoriques et de leur mise en commun -. Les trois cas analysés ont été choisis pour être très différents les uns des autres, ceci participant à un enrichissement de notre recherche ; plus les cas sont changeants, plus les caractéristiques architecturales sont diverses et apportent la matière utile afin d'aboutir à une définition plus juste de ce qu'est un monument architectural.

Fernand Pouillon

Reconstruction du Vieux-Port

1948-1955



Introduction

Les quais de Marseille ont été totalement ravagés lors de la Seconde Guerre mondiale et, sur cette tabula rasa, l'État soumet un nouveau plan d'aménagement urbain afin de décongestionner la vieille ville et propose des logements qui puissent répondre à un certain degré de confort et d'hygiène ainsi que certaines institutions publiques. Après avoir connu un va-et-vient d'architectes en chef du projet, la reconstruction du Vieux-Port de Marseille va finalement être confiée à Fernand Pouillon et son collègue René Egger.¹

Au travers de cette étude de cas, notre intérêt se porte principalement sur ce premier architecte qui a grandi à Marseille et possède un attachement particulier envers sa ville natale. Cette situation est comparable à l'expérience vécue par Robert Smithson envers sa ville de Passaic dans laquelle il a grandi et dans laquelle, de par cette sensibilité innée liée au site, il est capable d'en distinguer ce qu'il nomme des monuments, selon sa propre définition. De cette même façon, Pouillon est intimement lié à la ville de Marseille : son Vieux-Port, son histoire et son caractère. Il connaît le lieu mieux que quiconque et cette affection qu'il lui porte lui permet d'imaginer un projet s'accordant à Marseille de toute part, tant formellement que socialement. Ainsi, la reconstruction des quais lui tient à cœur et, grâce au soutien d'Auguste Perret, il obtient le mandat² en 1951, héritant d'une base de projet développée par André Leconte mais qui ne plaisait que très peu à Pouillon. Il hérite de la direction de cet ensemble mais ne dirige pas la conception de tous les édifices : il détient la responsabilité des bâtiments en front de mer, donnant la mesure aux îlots de derrière.³

Même s'il n'a pas obtenu le mandat tout de suite, il n'était pas pour le moins inconnu du domaine de la construction. En effet, alors qu'il obtient le mandat des quais, il travaille déjà sur le chantier de son projet de logement "la Tourette", également aux Vieux-Port de Marseille et réalisé en cinq ans.⁴ Son efficacité découle de sa manière de procéder : lorsque Fernand Pouillon projette, il possède des aptitudes qui le distinguent des autres architectes et lui permettent une recherche architecturale à différentes échelles. Il se veut être à la fois urbaniste, constructeur et architecte⁵, ce pourquoi il confère un degré d'attention à plusieurs niveaux de planification : à l'organisation que la ville prend avec l'ajout de sa construction, à la composition des diverses

entités au sein de son projet mais également à l'échelle précise des détails de construction.⁶

Notre approche pour cette étude de cas est de reprendre les trois différentes échelles énoncées ci-dessus selon les intérêts qui ont guidé Pouillon dans l'élaboration de ce projet, soit l'Histoire, la tradition, l'urbanisme mais également la côté social de l'architecture. Ainsi, nous cherchons à définir si certains paramètres architecturaux peuvent être assimilés à ceux d'un monument ou si, au contraire, une construction pensée comme du logement collectif ne peut être considérée comme telle.

Fernand Pouillon et René Egger
Reconstruction du Vieux-Port
1948-1955

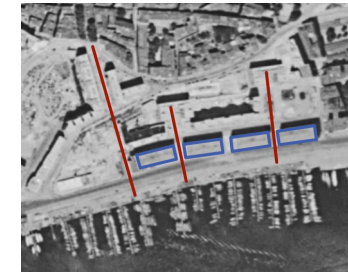
I La grande échelle : un générateur de forme urbaine

1.1. L'édifice en tant que fait urbain et repère temporel

Premièrement, l'implantation dans le territoire. Lorsque Pouillon élabore la conception d'un ouvrage, la symbiose que doit représenter le rapport entre ce projet et la ville de Marseille est primordiale et nécessaire afin de garantir la réussite de l'édifice : l'environnement urbain déjà existant doit enrichir la nouvelle construction et inversement, dans le respect le plus total du locus. Ainsi, au moment où Pouillon commence ses dessins pour la Tourette, il se retrouve rapidement confronté aux éléments préexistants du lieu : l'église Saint-Laurent et le Fort Saint-Jean, qui représentent des monuments auxquels toute nouvelle construction doit se plier. Ce **contexte** historique, fortement marqué par la succession des époques depuis l'Antiquité, offre à l'architecte des contraintes quant à la construction d'un nouvel ensemble. Ce cadre ancestral représente pour Pouillon un potentiel puissant qui conditionnera un grand nombre de ses choix. En effet, avec l'ensemble du Vieux-Port, son but est de créer un complexe qui se lise comme une composition d'objets architecturaux en dialogue les uns avec les autres mais également avec le contexte urbain. Le respect et la fascination que l'architecte marseillais a envers le contexte historique du Vieux-port se ressent dans sa volonté de créer un ensemble harmonieux. Pouillon s'adapte aux éléments préexistants afin de fonder une unité constructive avec ceux-ci. Ainsi, il réfléchit de sorte à ce qu'aujourd'hui ce soit son ensemble qui apparaisse comme un élément autour duquel les nouvelles constructions doivent s'adapter. Son projet de la Tourette illustre cette démarche puisqu'elle laisse apparaître l'ancien, tout en devenant elle-même génératrice d'une future forme urbaine. Pour Pouillon, "la fabrication de la ville par parties se traduit par le principe que chaque réalisation se doit d'être une « composition terminée » dont se saisiront les futurs architectes pour continuer la fabrication de la ville." ⁷ Cette stratégie de favoriser les constructions à grande échelle et de penser à leurs futurs montre la volonté qu'a l'architecte de s'inscrire dans son époque mais surtout de penser ses œuvres par rapport à leur **permanence**. Dans cette optique, la

Tourette apparaît comme un repère temporel qui met l'existant à l'honneur sans rejeter la contemporanéité, lui permettant également de devenir un outil de **transmission** entre les différentes générations, anciennes et nouvelles.

Cependant, la question se pose de savoir s'il est réellement possible de garantir une implantation réussie pour un projet urbain visant à une décongestion du tissu particulièrement dense d'une ville ancienne. De même, n'y a-t-il pas un risque de fracture entre les deux plutôt qu'un dialogue ? Afin de garantir la continuité historique de son projet, Pouillon tient à l'intégration de sa composition en tant que "fait urbain" aussi bien en plan qu'en coupe. En effet, la réponse de Pouillon à cette confrontation historique du nouveau tissu et de l'ancien consiste en un juste équilibre entre les pleins et les vides de son ensemble. Ceux-ci sont donnés par les percées d'une part et par les cours de l'autre mais toutes deux participent à la bonne réception du projet tant à la grande échelle qu'à la plus restreinte. La mise en œuvre du projet du Vieux-Port est particulière puisque le site héritait d'une base déjà partiellement construite laissant peu de marge de manœuvre à l'architecte. Ainsi, celui-ci ne peut changer l'emplacement des bâtiments déjà partiellement construits mais possède une seule option ; celle de réaliser des percées au sein du bâti afin de permettre une plus grande perméabilité du nouveau projet avec le reste de la ville. Pour ce faire, à partir de l'axe de circulation principal situé sur les quais, l'architecte crée des percées secondaires offrant un accès direct et des vues sur le bord de mer à l'arrière de l'ensemble. Ceci offre également une perméabilité entre la vieille ville, limitée maintenant derrière ce complexe **colossal**, et le vaste plan d'eau. De même, Pouillon reverra le plan de l'aménagement urbain décidé au préalable afin d'en retravailler l'harmonie générale. Sa façon de projeter à grande échelle est comparable à la réflexion d'Aldo Rossi quant aux "faits urbains". Le raisonnement est d'imaginer l'ensemble urbain achevé qui sera construit au Vieux-Port comme une des nombreuses parties de la ville de Marseille et fait d'elle une ville composée de différentes entités reconnaissables, soit une "ville par parties"⁸. Cette fragmentation de la ville participe à donner à Marseille un caractère très particulier mais aussi à apporter, à l'intérieur de ces "parties", une **identité** forte au quartier.



A

— Bâti
— Percées

L'architecte marseillais prend également en compte l'intégration de sa proposition projectuelle à l'échelle du paysage. En effet, les différents îlots qui composent l'ensemble de son "fait urbain" ne dépassent pas la ligne de crête du vieux quartier, s'inscrivant parfaitement dans le contexte de l'époque et garantissant une continuité du panorama déjà présent. Comme décrit précédemment, la réussite du projet consiste également en l'échange que ce dernier peut avoir avec le reste de la ville et l'enrichissement réciproque entre ces deux entités. Le fait de réaliser un projet qui s'ancre à la hauteur de la ville participe totalement à cette démarche : ce dispositif **horizontal** permet la mise en valeur de la verticalité du clocher de la Paroisse de Notre-Dame-de-la-Major ou encore de la tour de logement de la Tourette. Il intensifie le relief dans le paysage du vieux Marseille, sans pour autant lui faire concurrence. Ceci vient également du fait que la rangée continue d'îlots alignés le long du quai du Vieux-Port masque la diversité des autres îlots construits à l'arrière de l'ensemble, c'est-à-dire du côté de la vieille ville. Cette rangée permet d'uniformiser le paysage portuaire tout en dynamisant la vue depuis la rive opposée grâce à la répétition des éléments verticaux qui transparaissent.

L'urbanisme devient donc une question architecturale primordiale qui doit être prise en compte dans l'élaboration d'un complexe aussi vaste. La forme architecturale et le caractère du projet de Fernand Pouillon découlent donc de son environnement.

1.2. Lien temporel

Comme nous avons pu le constater dans cette première partie traitant de l'implantation du projet dans un plus grand ensemble, la notion du "fait urbain" a d'office fait appel à celle de la temporalité. En plus d'envisager un futur urbanisme basé sur la **permanence** du nouveau plan d'aménagement de Vieux-Port - telle une forteresse autour de laquelle viendrait se construire le reste de la ville -, le projet proposé par Pouillon devient un échange entre le présent et le passé. En effet, alors qu'à cette époque les "modernes" trouvent nécessaire que l'architecture du XX^{ème} siècle doive procéder à une rupture du lien qu'elle avait jusque-là avec l'Histoire mais aussi avec le développement urbain traditionnel, Fernand Pouillon, lui, n'est pas tout à fait de cet avis. Il ne semble pas soutenir le besoin d'inventer une nouvelle architecture totalement différente de ce qui se faisait et surtout de couper tout dialogue avec l'Histoire.⁹ Cette thématique sera développée, plus en détail par la suite, à l'échelle de la construction des bâtiments afin d'étudier comment Pouillon garde un lien avec le passé jusque dans son architecture. Pour rester à l'échelle de la ville, l'ensemble des îlots modernes projetés s'intègrent dans une diversité de constructions antiques avec chacune leur importance historique. Le "fait urbain" de Pouillon devient un exemple de trait d'union entre cette génération d'architectes modernes et un passé qui fut ignoré volontairement par certains. Il n'a pas peur de prendre en compte dans ses projets le contexte historique du site et transforme "Marseille en une belle cité moderne en continuité avec la cité antique"¹⁰. À nouveau, l'exemple de la Tourette avec sa tour de logements illustre parfaitement ce propos. Elle se situe légèrement en retrait mais fait pourtant partie du grand aménagement en tant que "fait urbain". Concernant sa position, elle est confrontée à des monuments et génère son architecture dans le but de se connecter à la cité antique située non loin d'elle. Le projet que Pouillon met en place représente parfaitement la coexistence entre le contemporain avec l'ancien dans la ville et sa recherche de permanence semble même se tourner vers l'avenir.

1.3. Symbole collectif marseillais

Fernand Pouillon se veut être architecte socialiste. Il construit pour la collectivité et pour que tout le monde ait accès à des logements décentes et abordables. Pour ce faire, il adopte des procédés de construction innovants qui seront développés par la suite dans cet écrit, mais avant tout, édifier pour la population signifie surtout créer une atmosphère et des espaces propices à l'imaginaire collectif. La reconstruction des quais, plus que de s'ancrer urbanistiquement dans la vieille ville de Marseille, s'ancre surtout dans la culture marseillaise. En effet, depuis toujours, le Vieux-Port est un emblème de rassemblement pour la communauté de cette ville. Au fil des années, ce lieu de rencontre a pris de l'importance puisqu'en 2013, un projet de réaménagement a été mis en place par la ville en vue de donner plus d'espace au piéton dans ce lieu déjà fortement apprécié. En 1951, lorsque Pouillon reprend la main sur le projet, il sait à quel point cet endroit central est hautement symbolique d'un point de vue social mais il sait également que l'ampleur du projet lui permet d'avoir un fort impact sur la communauté et témoigner "de cette grandeur humaine, de cette foi, de ce courage des aventures collectives"¹¹. Lorsqu'il est confronté à un programme de logements collectifs, Fernand Pouillon prétend créer des "complexes urbains monumentaux"¹². L'introduction de la monumentalité dans des ensembles résidentiels peut comporter des analogies à la Vienne socialiste des années 1920 qui, dans une volonté démocratique, avait abouti au projet du Karl Marx Hof. Ce rapprochement semble pertinent par rapport au regard socialiste que Fernand Pouillon a porté sur l'architecture tout au long de sa carrière. Que cette référence soit intentionnelle ou non, elle peut s'expliquer par la volonté commune de ces deux projets à rassembler une identité collective, en donnant une image forte à un nouveau quartier dont l'histoire doit encore être révélée par les futurs habitants.

Le projet se situe à la rencontre de deux quartiers identitaires de Marseille : le Vieux-Port et le Panier, soit deux quartiers denses et fortement dynamiques de la ville. Ainsi, les vides sont utilisés entre les îlots afin de décongestionner la zone et deviennent de vastes espaces **publics**, des lieux de rencontre qui

transforment l'ensemble des îlots en un véritable catalyseur social. Dans cet objectif, l'élément de la tour, dont la hauteur permet de le rendre visible presque de toute part, semble être pensée comme un repère. L'ensemble étant pensé pour la collectivité, cet objet se singularise par son échelle et semble être un appel au rassemblement de la communauté. Il devient un **symbole** à l'échelle de la ville qui participe à la valorisation du Vieux-Port et, comme ce dernier, le projet de Pouillon finit par être totalement adopté par les habitants : l'architecture est destinée à la communauté et à ces besoins, une fois le chantier terminé, le projet n'appartient plus à Pouillon mais bien à la société.¹³ Actuellement, ce "fait urbain" emblématique a atteint un haut degré de popularité notamment grâce à ses façades donnant sur le quai, sujet précisé plus tard dans cette étude de cas, mais qui derrière véhicule un message de tolérance et de communautarisme.

II Le gros oeuvre : l'intemporalité et la collectivité

2.1. La composition en tant qu'objet achevé

Comme décrit dans la première partie traitant du rapport entre la grande échelle et cet ensemble architectural, ce dernier est conçu tel un fait urbain et devient une partie de la ville, celle-ci participant également à l'enrichissement du nouveau projet. Dans cette idée de réciprocité, le but n'est pas de combler la vieille ville par du bâti qui semblerait lui appartenir mais, au contraire, de pouvoir lire un nouveau fragment urbain qui s'insère en dialoguant avec le tissu dense déjà existant.

Une des solutions a été, comme abordé précédemment, l'intégration de vides offerts à la communauté et qui apportent une continuité en se prolongeant dans l'ancien tissu urbain ; comme par exemple en face de l'Hôtel de Ville où une grande percée est effectuée. Malgré l'attention qu'il porte à l'existant, Pouillon ne souhaite pas que son œuvre dépende totalement de son environnement. Pour être à l'image de son époque et de ses futurs habitants, l'ensemble du Vieux-Port doit être conçu, selon l'architecte, comme une entité dont la composition, une fois achevée, agirait comme une des parties de la ville, avec sa propre identité tel un fait urbain individuel. Le projet devient "une réponse exacte et particulière de l'architecture à un contexte chaque fois différent. L'architecture devient un médiateur et l'œuvre peut ainsi acquérir une existence autonome."¹⁴ Afin de répondre à cette condition mais également de par l'**étendue** que représente le projet, Pouillon se base sur une géométrie stricte et faite de répétitions, alliant la construction et l'architecture au même savoir-faire : l'art de bâtir.¹⁵ De ce fait, il semble s'opposer à l'idéologie de Leconte en proposant un projet dont l'individualité ne s'affirme pas par son caractère insolite ou extravagant mais bien par une composition géométrique précise et recherchée qui ne bouscule aucunement le contexte serein dans lequel l'ensemble vient s'ajouter.

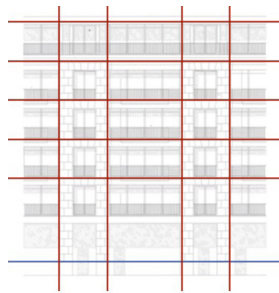
Sur la base d'une trame orthogonale, les édifices sont composés à partir de **symétries** et de régularité. Bien que les îlots n'ont pas tous le même langage architectural - étant donné que différents groupes d'architectes ont été

mandatés pour la construction des différents îlots et chacun a implémenté sa touche personnelle -, un équilibre visuel se retrouve entre les différentes entités qui composent l'ensemble. Le rythme et la répétition d'une grille visible sur les différentes façades devient l'élément liant le tout et permet de le lire comme un ensemble. La recherche d'une unité structurante implique un vocabulaire architectural simple qui met en avant des formes géométriques élémentaires. Cela lui permet d'atteindre une efficacité constructive tout en atteignant une identité architecturale remarquable. Dans ce grand complexe, le motif répétitif et la composition symétrique des façades en bord de mer, le long du quai du Vieux-Port, devient un élément contrastant avec le reste et confère une image de rempart face à la rive opposée ; probablement pour faire écho au fort Saint-Jean voisin. En effet, "un portique d'ordre géant de cinq étages occupe toute la longueur du rivage. Piliers et loggias se succèdent sur près de quatre cents mètres [...]"¹⁶. Cependant, Pouillon ne cherche pas à ce que ce projet imposant se démarque du paysage par sa hauteur mais, justement, souhaite qu'il s'intègre au mieux dans la continuité du tissu existant.

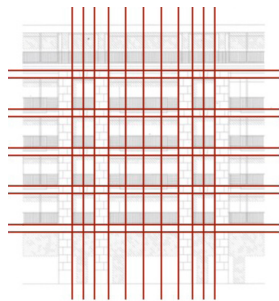
2.2. La grille comme lien au contexte et ordonnancement social

À défaut d'amener du relief par les dimensions de ses bâtiments – qui cacheraient le contexte existant –, l'architecte l'apporte par la profondeur qu'il implémente à ses façades bordant la mer. Cette cadence de volumes donnant sur les quais permet d'amener des jeux d'ombre au fil de la journée cassant la monotonie que pourrait avoir une répétition géométrique sur des dimensions aussi colossales. Sous la forte et claire lumière marseillaise, ces portiques agissent comme des gnomons dont l'ombre rythme les journées des habitants et donne, une fois de plus, une dimension collective au bâtiment. Visibles de loin, les ombres profondes créés donnent une unité et un repère temporel aux nombreux passants qui se trouvent sur le Vieux-Port. Ainsi, Pouillon parvient à composer un ensemble urbain selon une succession d'éléments basés sur une grille orthogonale, tout en lui conférant un dynamisme par des jeux de profondeur. La grille devient la clé du projet ; elle lui confère une identité architecturale en tant qu'objet autonome mais le lie également au reste du tissu de la vieille ville. Ainsi, cette grille qui se prolonge sur une telle longueur peut être perçue de manière ambivalente. D'une part, elle participe à donner un début et une fin à cet objet précisément ponctué, ce qui intensifie le caractère autonome de l'ensemble et d'autre part, vue d'une échelle plus large, la grille est prolongeable et extensible à l'infini ; elle apparaît comme une trame sous-jacente qui ordonnancerait et réglerait un fragment de ville entier. Au-delà du caractère formel d'un tel geste, le choix de cette grille implantée à une si grande échelle se présente, sous ce second aspect, comme un outil social important. En effet, par son caractère répétitif et unitaire, cette trame évoque une notion d'**universalité** et une sensation de stabilité qui peut être une analogie au caractère collectif et démocratique du projet de Pouillon. Dans cette même optique, la grille donne une échelle au promeneur et à l'utilisateur qui l'habite. Telle une règle, elle donne une commensurabilité à un espace immense et la rapporte ainsi à l'échelle de l'individu. En cela, elle crée un lien entre l'individu et la collectivité en la rendant intelligible, rôle généralement endossé par le monument. Ainsi, la richesse de ce projet lui donne la faculté de s'intégrer et de répondre à un contexte précis tout en pouvant y être

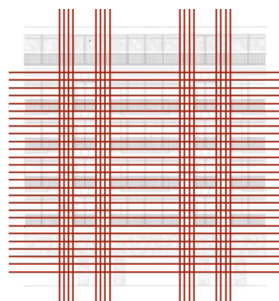
détaché, mais également de véhiculer un message de rassemblement. Pensé de telle sorte, le projet agit comme un “fait urbain” qui semble prendre en compte l'existant tout en cherchant à s’y intégrer de manière **intemporelle** : il considère le passé mais, en tant qu’objet fini et autonome, se tourne vers l’avenir dans une recherche de permanence.



— Grille à l'échelle du bâtiment



— Grille à l'échelle du logement



— Grille à l'échelle du détail constructif

B

2.3. Repenser l'archaïque

Afin d'ancrer son projet dans une durabilité temporelle, de “produi[re] une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale”¹⁷, Pouillon s’inspire de techniques de construction traditionnelles presque révolues à l’époque à laquelle il projette l’ensemble du Vieux-Port. La permanence du bâti tient au fait que l’architecte allie la modernité à des techniques anciennes et réinterprète le passé à deux niveaux : d’une part, par l’audace dont il fait preuve en empruntant des formes architecturales archaïques et de l’autre, par son inventivité constructive en rationalisant d’anciennes méthodes constructives et artisanales.¹⁸

L’intérêt que porte Fernand Pouillon pour l’Histoire va nourrir son imaginaire créatif. Il se permet de faire des références **explicites** à une architecture antique, au travers des proportions, de la technique et de la mise en œuvre. Cette façon archaïque de concevoir possède un caractère puissant que l’architecture contemporaine semble avoir oublié en voulant se délier de son passé. Une fois de plus à contre-courant du mouvement Moderne qui prévaut à son époque, l’architecte marseillais va aussi à l’encontre de l’idée générale qui suppose que regarder le passé inhibe la créativité des générations futures. Le travail des façades en front de mer semble refléter une image contemporaine de temple antique. En effet, le système constructif ancestral d’une colonne soutenant une architrave peut être apprécié dans la séquence alternant la loggia et le pilastre **massif** qui se développe sur toute la hauteur de l’immeuble. De même, le rythme marqué par les ombres rappelle directement l’enchaînement contrasté d’une colonnade d’un temple. Ainsi, les jeux d’ombre ne permettent pas seulement de rompre la monotonie – comme décrit précédemment – mais aussi d’intensifier le rapprochement à l’Antiquité. L’apparition de décors de caissons sur les façades Sud et d’un étage attique rappellent d’anciens palais italiens prestigieux. Par de tels procédés, l’architecte prouve qu’il est possible de s’inspirer de l’architecture de monuments antiques et d’aboutir à une construction innovante. Les immeubles du front de mer sont élevés à un haut rang de complexité puisqu’ils induisent une temporalité autre que leur simple présence physique mais font appel à la **mémoire**.¹⁹ Le processus

analogique étant « “a-chronique”, c’est-à-dire en dehors et au-delà du temps »²⁰, il possède intrinsèquement une notion de remémoration qui se rapproche à une exploration mentale.

Ainsi, l’utilisation que Fernand Pouillon fait des édifices anciens n’apparaît jamais comme un mimétisme nostalgique mais se rattache davantage à la méthode d’association analogue développée par Aldo Rossi. L’ensemble du Vieux-Port fait ressentir les inspirations anciennes de l’architecte marseillais autant par les références locales qu’il a physiquement parcourues et analysées – telles que le pont du Gard ou l’Abbaye du Thoronet qu’il évoque dans ses écrits²¹ –, que des références théoriques comme le théâtre d’Arles mis en évidence par Aldo Rossi pour son idée de la permanence typologique indépendante de la fonction. Outre la notion de perdurance, ce dernier exemple influence également la conception au niveau formel. Les immeubles du front de mer s’inspirent de la composition refermée sur elle-même que l’on trouve à Arles ; les îlots de Marseille viennent contenir le reste du complexe.²² La forme architecturale s’inscrit ainsi parfaitement dans un contexte historique par la réinterprétation de formes antiques, apparaissant aux yeux de l’architecte comme une source de perpétuation de l’Histoire de l’architecture.

La seconde direction qu’emploie Pouillon afin de garantir à son projet un lien direct avec le passé est l’emploi de la pierre comme matériau de construction principal. Celle-ci renvoie directement à d’anciennes façons de concevoir. En effet, l’architecte conçoit le projet depuis l’extraction du matériau jusqu’à sa mise en place dans l’œuvre architecturale. Son emploi à l’époque moderne complique la mise en pratique de l’efficacité constructive que cherche le domaine de la construction. En effet, par rapport au béton – matériau nouveau alors considéré comme suprême –, le recours à la pierre de taille demande beaucoup de travail en amont et le risque d’imprécisions, une fois le montage commencé, reste très élevé. Cependant, l’architecte marseillais qui a souvent exprimé son scepticisme quant à ce matériau moderne²³, reste attaché à cette pierre qu’il regarde sous l’angle de la permanence historique, du locus et de la durabilité.

Pour réussir à utiliser la pierre comme matériau porteur, Pouillon se trouve contraint de la rendre compatible aux techniques d’industrialisation qui

régissent le domaine de l’architecture. Ainsi, dans le but de répondre aux nouvelles exigences - principalement économiques et politiques - et de rester inscrit dans la tradition locale de la “pierre dorée”²⁴, Pouillon propose une alternative de mise en œuvre de ce matériau ancestral. Ainsi, il reprend un système constructif inventé et déjà utilisé pour la réalisation du complexe de la Tourette, qui consiste en des pierres banchées couplées à des planchers en béton préfabriqués.²⁵ Cela garantit de garder, par la roche en façade, un aspect autant brut et massif qu’élégant et raffiné, tout en répondant à des exigences normatives. Cette solution inscrit parfaitement le projet dans son époque et dans son contexte, tout en rendant hommage aux traditions constructives passées, à l’Histoire du lieu et à la culture marseillaise. Par ces qualités, cette matérialité fortement expressive participe à intégrer l’ensemble dans le respect et la compréhension du locus, justifiant certainement la bonne réception de ce projet par la collectivité locale.

Ainsi, grâce à l’utilisation de formes élémentaires architecturales et à la mise en œuvre de celles-ci, Pouillon arrive mettre au goût du jour une dimension historique et assure l’intemporalité de ses immeubles. Le passé devient le nouveau futur mais surtout l’ancienneté revisitée devient un emblème de la ville. Dans une époque où les architectes modernes sont focalisés à construire des édifices photogéniques et, de ce fait, “ont fait basculer les maisons et les monuments dans un univers d’abstraction”²⁶, Pouillon se concentre sur les valeurs de permanence qu’il transmet. Ironie du sort, les immeubles du front de mer sont devenus des éléments incontournables de Marseille et se trouvent désormais sur toutes les cartes postales tels des symboles qui commémorent le passé et la culture de la ville, au point de devenir une image identitaire de la communauté marseillaise.

Pouillon a donc construit plus qu’un simple complexe de logements sociaux, il a créé une œuvre intemporelle capable de montrer son rapport à l’Histoire et appartenant à dimension plus large et éternelle ; la culture marseillaise.

III Le souci du détail : du détail constructif à l'individu

3.1 Les miroirs de la ville

Bien que l'architecte vise à la réalisation de grands ensembles urbains qui s'assimileraient et fonctionneraient comme un fragment de ville, ses réflexions à l'échelle du détail et de l'utilisateur sont le **témoignage** de son caractère humaniste.²⁷ Afin de s'ancrer au mieux dans son environnement, la rangée d'immeubles s'adapte aux deux facettes de son contexte : d'un côté la vieille ville avec son tissu urbain très dense et de l'autre, l'ouverture sur la mer et son horizon. Les façades deviennent de vrais reflets de ce à quoi elles font face.

Le côté exposé fièrement à tous les regards et à l'étendue maritime illustre cette image de ville balnéaire. Le soleil et l'eau qui se reflètent font vivre la façade devenant un miroir de l'activité incessante qui prend place au Vieux-Port. Les "arcades puissantes au rez-de-chaussée, les plafonds à caisson en terre cuite orange en sous-face des arcades des loggias et des toitures, les céramiques émaillées de couleur noir mat réalisées par Philippe Sourdivé pour les garde-corps des loggias, même les pommes de pins des gardes-corps en serrurerie, prennent tout leur relief dans la lumière incessante"²⁸ et changeante. Les quais étant un lieu de vie principal pour les marseillais, les façades répondent à cela en dilatant leur épaisseur et en offrant des loggias aux habitants. Le côté Sud se transforme en un lieu de vie animé, autant sur les quais que dans les espaces extérieurs des logements et apparaît comme un élément aimable et plaisant.

Pour ce qui est du côté donnant sur le quartier du Panier, c'est-à-dire à l'arrière de cet ensemble, il est composé comme un élément continu sans relief mais interrompu par moments afin d'apporter des vues et des accès sur le quai. Alors que ce côté pourrait être perçu comme dérisoire comparé à la prestance des façades côté mer, il paraît pourtant tout aussi important. En effet, la notion de grille en tant qu'élément apportant une intelligibilité de ce "fait urbain" comme un ensemble, a déjà pu être abordée précédemment, et ces façades en deviennent le manifeste. Celle-ci s'exprime par un motif commun sur toutes les façades urbaines de manière très concrète et visible : des pans de verre sont utilisés comme vitrages afin de constituer une grille.

Dans un projet d'une telle ampleur basé sur la répétition géométrique, "la reproduction de cellules semblables doit être « sublimée » par des éléments qui affirment non pas l'individualité de chacune d'elles mais, au contraire, leur communauté"²⁹. Cela montre à quel point Pouillon se soucie du détail constructif qui, une fois répété, parvient à avoir un impact sur la globalité du complexe urbain et amène un fil conducteur dans sa lecture architecturale. Alors qu'il a précédemment été exprimé qu'à l'échelle du paysage la grille apporte une notion d'universalité et d'unité collective, Fernand Pouillon fait à nouveau preuve d'une précision particulière qui montre son attachement au lien entre architecture et société. En effet, même à l'échelle du détail, il parvient à exalter la notion de communauté et de rassemblement par le motif créé par vitrage et annonce clairement l'appartenance des habitants à une même communauté. Ce détail est également un témoignage de la mentalité humaniste et sociale de l'architecte quant à la praticité de ses façades : par les pans de verre, Pouillon offre aux habitants une lumière agréable dans le logement tout en prenant soin de garder un certain degré de privacité. De ce fait, les façades côté Nord peuvent sembler austères et fermées mais reflètent, tout autant que celles au Sud, le confort des usagers.

Ainsi, Pouillon a su concilier au sein d'un même projet deux natures différentes d'expressions architecturales qui deviennent les miroirs de la ville, elle aussi ambivalente et aux deux visages.

3.2 L'architecture au service du bien-être collectif

La reconstruction du Vieux-Port est réalisée dans un but de se dédier entièrement à la collectivité et de se mettre à son service. Après une Seconde Guerre mondiale ravageuse, Pouillon s'engage à créer un cadre d'habitation décent qui puisse résister à la vie au sein des immeubles mais qui puisse surtout répondre aux besoins de chaque individu. Dans une période moderne où l'architecture a tendance à imposer de nouvelles façons de vivre à la population, Pouillon au contraire, s'intéresse aux modes de vie et aux habitudes qui perdurent. Il ne cherche aucunement à révolutionner ce

domaine et encore moins à imposer une manière fixe d'habiter : il s'adapte aux habitants et ce sont eux qui définissent son architecture. L'intérêt de l'architecte que porte à cette échelle de réflexion se reflète dans l'utilisation de la pierre massive, générant trois dimensions de considérations destinées au bien-être et à l'habitabilité de son projet.

Premièrement, la "pierre dorée" est considérée comme un matériau dont l'apparence est souvent associée à un certain prestige. Nue, elle parvient tout de même à orner les façades de la manière la plus sobre et honorable qui soit, c'est-à-dire au travers de sa matérialité-même mais également au travers de sa vérité constructive qui montre son caractère porteur. Ainsi, ce choix de matériaux se présente comme un don aux futurs habitants, témoin d'une certaine générosité de l'architecte qui s'est démené pour trouver des alternatives au béton ordinaire et banal.

Deuxièmement, cette pierre participe au bien-être par ses qualités matérielles. Étant issue d'un matériau **naturel**, elle permet d'apporter des qualités nécessaires répondant à des besoins hygiéniques et sains dans le logement. De plus, la pierre possède un haut niveau de résistance faisant d'elle un bon matériau pour des logements supposés abriter une vie intérieure active. De ce fait, sa durabilité permet aux immeubles de résister aux effets nocifs du temps et des usages tout en étant ancrés dans leur époque. Avec cette démarche, Pouillon fait passer le confort et la dignité des habitants avant le bon vouloir industriel qui tend vers une obsolescence des constructions rapides. Ce point de vue est renforcé par le fait qu'aujourd'hui, les façades du Vieux-Port sont **conservées** malgré les nombreuses années passées et perdurent malgré les rares modifications que les habitants ont apportées. L'exemple le plus notable de ces adaptations sont les fermetures de certaines loggias mais qui ne dénaturent pas l'expression architecturale initiale souhaitée par Pouillon et prouvent que l'édifice est capable d'évoluer selon les besoins des habitants.³⁰ La faculté des immeubles du front de mer à "durer n'est donc pas ici un caractère accessoire ; la solidité nous invite à prendre du temps et à revenir."³¹ Le projet amène un imaginaire d'une vie dans l'oisiveté la plus totale, basée sur la promenade architecturale. Les vides du complexe ne servent pas seulement à la socialisation des habitants au sein du bâti mais deviennent également des

espaces pour le promeneur qui déambule le long du quai et qui se retrouve happé à l'intérieur des ruelles secondaires de cet ensemble urbain.

Ceci amène à la dernière caractéristique qu'implémente Pouillon dans ses projets : la notion de paysages intérieurs. La pierre étant locale et rappelant, par sa colorimétrie, les paysages arides du cadre naturel marseillais, rappelle un paysage familier. Ainsi, elle est un point de départ qui favorise la promenade du piéton, que Fernand Pouillon met au premier plan dans ses œuvres. Comme "la solidité [...] invite à prendre du temps et à revenir", la durabilité qu'offre la pierre apporte un côté sensible au projet dans lequel le piéton se promène et s'évade le temps d'un instant. Cette approche phénoménologique de l'architecture est développée par Pouillon dans la création de ses «paysages intérieurs». En effet, il prend en compte une quatrième dimension innée en chaque personne : la perception d'un espace dynamique dictée par une certaine trajectoire. Ainsi, il conçoit avant tout pour le piéton et imagine son architecture comme une promenade : les immeubles deviennent des entités perçues comme mobiles et changeantes au gré de la déambulation dans les rues. Les "paysages intérieurs" sont en fait la suite d'espaces publics que parcourent le promeneur, entouré de part et d'autre par les façades et formant une atmosphère d'intériorité.³² Pouillon cherche à émouvoir par la surprise ; il gère chaque tournant en pensant à l'enchaînement des scènes architecturales qu'il crée. Le regard du promeneur est captivé par la répétition géométrique des façades et sa marche engendre le mouvement de ces formes.³³ La simplicité et la continuité d'un tel "fait urbain" sont parfois agrémentées de touches artistiques. Par moment, au-dessus de portes d'entrée, se trouvent des sculptures réalisées par des artistes locaux. Ces détails participent, à leur manière, à l'enrichissement de la promenade architecturale mais aussi à lier les bâtiments à une culture locale et, en ce sens, identitaire de la **collectivité**. L'ensemble pensé par Pouillon pour la reconstruction du Vieux-Port apporte donc une pause dans la ville et une évasion mentale. L'architecture se plie aux idéaux de l'architecte socialiste en agissant comme symbole de la culture marseillaise.

Actuellement, seulement un bâtiment à l'arrière du complexe est inscrit au titre de monument historique.³⁴ Cette décision prouve donc de l'importance que ce geste architectural a pu avoir sur la ville de Marseille. En revanche, comme analysé dans cette étude, ce projet fonctionne également à la grande échelle urbaine et, de ce fait, la protection d'un seul îlot ne semble pas refléter l'ampleur et l'impact urbain de cette oeuvre.

En effet, l'analyse des trois échelles que l'architecte développe dans la reconstruction du front de mer a révélé des thématiques prédominantes qui sont semblables à celles que peut manifester un monument. Ainsi, le projet de Pouillon amène des notions qui se reflètent dans son architecture et transforment ce complexe en véritable monument architectural. Premièrement, malgré l'originalité de la démarche, les analogies constructives et formelles faites avec le passé ont donné lieu à une bonne acceptation de cet ensemble de la part de la population locale, ce qui rend ce projet une référence pour l'architecture moderne, lui permettant désormais d'envisager une juxtaposition avec des valeurs constructives ancestrales.

En plus de commémorer, de manière indirecte, le dynamitage du Vieux-Port en offrant au lieu un bâtiment digne d'être implanté dans un tel site, le projet remémore cette richesse architecturale traditionnelle perdue au fil des époques et devient, à son tour, un repère temporel et formel dans la ville. Ensuite, la notion de collectivité façonne autant l'urbanisme que les détails de l'ensemble. Pouillon parvient à transmettre cette appartenance communautaire au travers de son architecture qui ne se limite pas aux dimensions de la parcelle mais s'étend à la ville entière : le projet devient un emblème hautement symbolique de la culture marseillaise.

Fernand Pouillon et René Egger
Reconstruction du Vieux-Port
1948-1955

CATALOGUE D'IMAGES



1



2



3



4



6



5



7

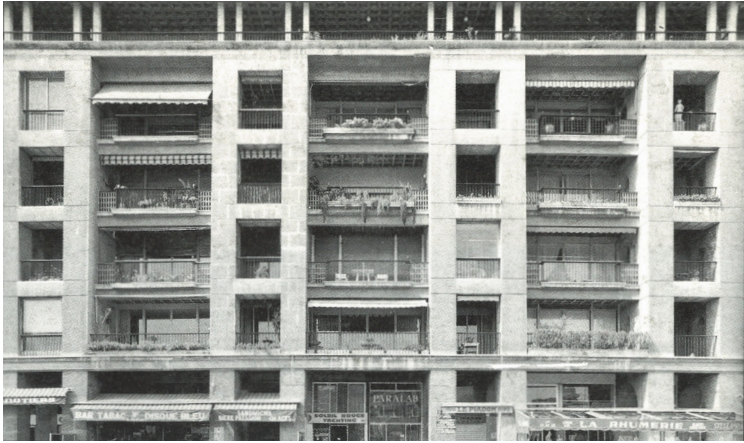


8



9





10



12



11



13



Fernand Pouillon et René Egger
Reconstruction du Vieux-Port
1948-1955

NOTES DE BAS DE PAGE
BIBLIOGRAPHIE

Notes de texte

1 Marc Bédarida, Fernand Pouillon (Paris: Éditions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2012), p.92.

2 Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB) et Société laudeon.com, "Marseille 1950-1953 : Immeubles Du Vieux-Port", consulté le 23 décembre 2022. https://www.fernandpouillon.com/marseille_vieux_port.html.

3 Danièle Voldman, Fernand Pouillon, architecte (Paris: Payot, 2006), p.100-104.

4 Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB) et Société laudeon.com, "Marseille 1948-1953 : La Tourette", consulté le 23 décembre 2022. https://www.fernandpouillon.com/marseille_tourette.html.

5 Giulio Barazzella, A l'ombre de Pouillon (Toulouse: éditions Transversales, 2017), p.1.

6 Francesca Patrono, Mirko Russo, et Claudia Sansò, éd., Fernand Pouillon: costruzione, città, paesaggio (Napoli: CLEAN edizioni, 2018), p.5.

7 Bédarida, Fernand Pouillon, p.44.

8 Aldo Rossi, L'architettura della città (Milano: Clup, 1978), p.116.

9 Jacques Lucan, Préface dans Bernard Félix Dubor, Fernand Pouillon (Paris: Electa Moniteur, 1986), p.24-25.

10 Barazzella, A l'ombre de Pouillon, p.1.

11 Stéphane Gruet, Fernand Pouillon: humanité et grandeur d'un habitat pour tous (Toulouse: Editions Poïésis-AREA, 2013), p.13.

12 Patrono, Mirko Russo, et Claudia Sansò, Fernand Pouillon: costruzione, città, paesaggio, p.47.

13 Ibid, p.13.

14 Bernard Huet, Avant-propos dans Dubor, Fernand Pouillon, p.7.

15 Jacques Lucan, Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt (Paris: Picard : Pavillon de l'arsenal, 2003), p.22.

16 Barazzella, A l'ombre de Pouillon, p.1.

17 Auguste Perret, Contribution à une théorie de l'architecture dans Gruet, Fernand Pouillon: humanité et grandeur d'un habitat pour tous, p.5.

18 Huet, Avant-propos dans Dubor, Fernand Pouillon, p.6.

19 Luca Ortelli, "Divagations et correspondances. L'analogie pour méthode" (Carnet no 1), Impressions d'Architecture (novembre 2021). Lausanne: Laboratoire de construction et conservation (LCC), EPFL, 2021), p.7.

20 Vittorio Savi, L'architettura di Aldo Rossi dans Ortelli, Divagations et correspondances. L'analogie pour méthode, p.6.

21 Barazzella, A l'ombre de Pouillon, p.35.

22 Ibid

23 Patrono, Mirko Russo, et Claudia Sansò, Fernand Pouillon: costruzione, città, paesaggio, p. 54.

24 Barazzella, A l'ombre de Pouillon, p.5.

25 Nicolas Bataillon et al., Mémoires d'un architecte / Fernand Pouillon (Travail de Master 2 USPMO/PEEPUT, Bordeaux). <https://www.fernandpouillon.com>.

com/uploads/3/9/3/8/3938813/master_bordeaux.pdf, p. 34.

26 Fernand Pouillon, Mémoires d'un architecte (Paris:Édition du Seuil, 1968), p.27.

27 Lucan, Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt, p.18.

28 Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB) et Société laudeon.com, « Marseille 1950-1953 : Immeubles Du Vieux-Port ».

29 Lucan, Préface dans Dubor, Fernand Pouillon, p.14.

30 Lucan, Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt, p.38.

31 Alain, Système des Beaux-Arts (1920) dans Patrono, Mirko Russo, et Claudia Sansò, Fernand Pouillon: costruzione, città, paesaggio, p.47.

32 Lucan, Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt, p.26.

33 Barazzella, A l'ombre de Pouillon, p.10.

34 Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB) et Société laudeon.com, « Marseille 1950-1953 : Immeubles Du Vieux-Port ».

Légendes des images

A Schémas percées au sein du bâti sur vue aérienne
Source : Geoportail, République française [Consulté le 15 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://www.geoportail.gouv.fr/carte>

B Schémas des différentes compositions selon une grille
Source : Jacques Lucan, Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt. Paris, Picard : Pavillon de l'arsenal, 2003.

1 Reconstruction du Vieux-Port en cours © Musée d'Histoire de Marseille
Source : archi.ru [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://archi.ru/world/62676/rekonstrukciya-starogoporta-marselya-drugoi-modernizm>

2 La rafle du Vieux-Port du 24 janvier 1943 : de Marseille à Berlin
Source : Histoire et société [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://histoireetsociete.com/2021/11/01/la-rafle-du-vieux-port-du-24-janvier-1943-de-marseille-a-berlin/>

3 Élévations des façades du quai depuis le fort Saint-Jean jusqu'à la Bonneterie © Marcel Donatini, gouache
Façades à travées alternées le long du quai. Le tout est couronné par un attique en retrait (Photo de 2011)
Source : Marc Bédarida, Fernand Pouillon, Paris: Éditions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2012

4 Détail du secteur de la Tourette et celui de l'hôtel de ville © Marcel Donatini, gouache
Source:Ibid

5 Façades à travées alternées le long du quai. Le tout est couronné par un attique en retrait (Photo de 2011)
Source:Ibid

6 Détail du secteur de l'hôtel de ville © Marcel Donatini, gouache
Source:Ibid

7 Percée au sein du bâti © Jacqueline Poggi
Source : flickr [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.flickr.com/photos/jacqueline_poggi/8342318438

8 Galerie couverte au bas des Immeubles
Source : Bédarida, Fernand Pouillon

9 Façades des immeubles bordant le square Protis (Photos de 2012)
Source:Ibid

10 Détail de la façade en front de mer
Source : Bernard Félix Dubor, Fernand Pouillon, Paris: Electa Moniteur, 1986.

11 Détail de la façade arrière, côté rue de la Loge : Reconstruction du Vieux-Port ; Façade nord, vue partielle © Ministère de la Culture (France)
Source : Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APR93_20211300036?mainSearch=%22pouillon%20vieux%20port%22&last_view=%22list%22&idQuery=%22511b01d-c705-8c02-e42a-7ff36af7b87a%22

12 Façade en bout d'îlot : Fernand Pouillon, Vieux-Port de Marseille, 1951-1955 (Photo de 2016)
Source:<https://bazaretcathedrale.tumblr.com/>

13 Porte et hall d'entrée, sculpture de Jean Amado (Photo de 2012)
Source : Bédarida, Fernand Pouillon.

Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB), et Société laudeon.com. « Marseille 1948-1953 : La Tourette ». Consulté le 23 décembre 2022. https://www.fernandpouillon.com/marseille_tourette.html.

Association Les Pierres Sauvages de Belcastel (PSB, et Société laudeon.com. « Marseille 1950-1953 : Immeubles Du Vieux-Port ». Consulté le 23 décembre 2022. https://www.fernandpouillon.com/marseille_vieux_port.html.

Barazzella, Giulio. À l'ombre de Pouillon. Toulouse: Éditions Transversales, 2017.

Bataillon, Nicolas, Guilhem Dupouyx, Martin Duplantier, et Clément Tricot. "Mémoires d'un architecte / Fernand Pouillon". (Travail de Master 2 USPMO/PEEPUT, Bordeaux) https://www.fernandpouillon.com/uploads/3/9/3/8/3938813/master_bordeaux.pdf.

Bédarida, Marc. Fernand Pouillon. Paris: Éditions du Patrimoine : Centre des monuments nationaux, 2012.

Dubor, Bernard Félix. Fernand Pouillon. Paris: Electa Moniteur, 1986.

Gruet, Stéphane. Fernand Pouillon: humanité et grandeur d'un habitat pour tous. Toulouse: Editions Poïésis-AREA, 2013.

Lucan, Jacques. Fernand Pouillon, architecte: Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-forêt. Paris: Picard : Pavillon de l'arsenal, 2003.

Ortelli, Luca. "Divagations et correspondances. L'analogie pour méthode" (Carnet no. 1). Impressions d'Architecture (novembre 2021). Lausanne: Laboratoire de construction et conservation (LCC), EPFL.

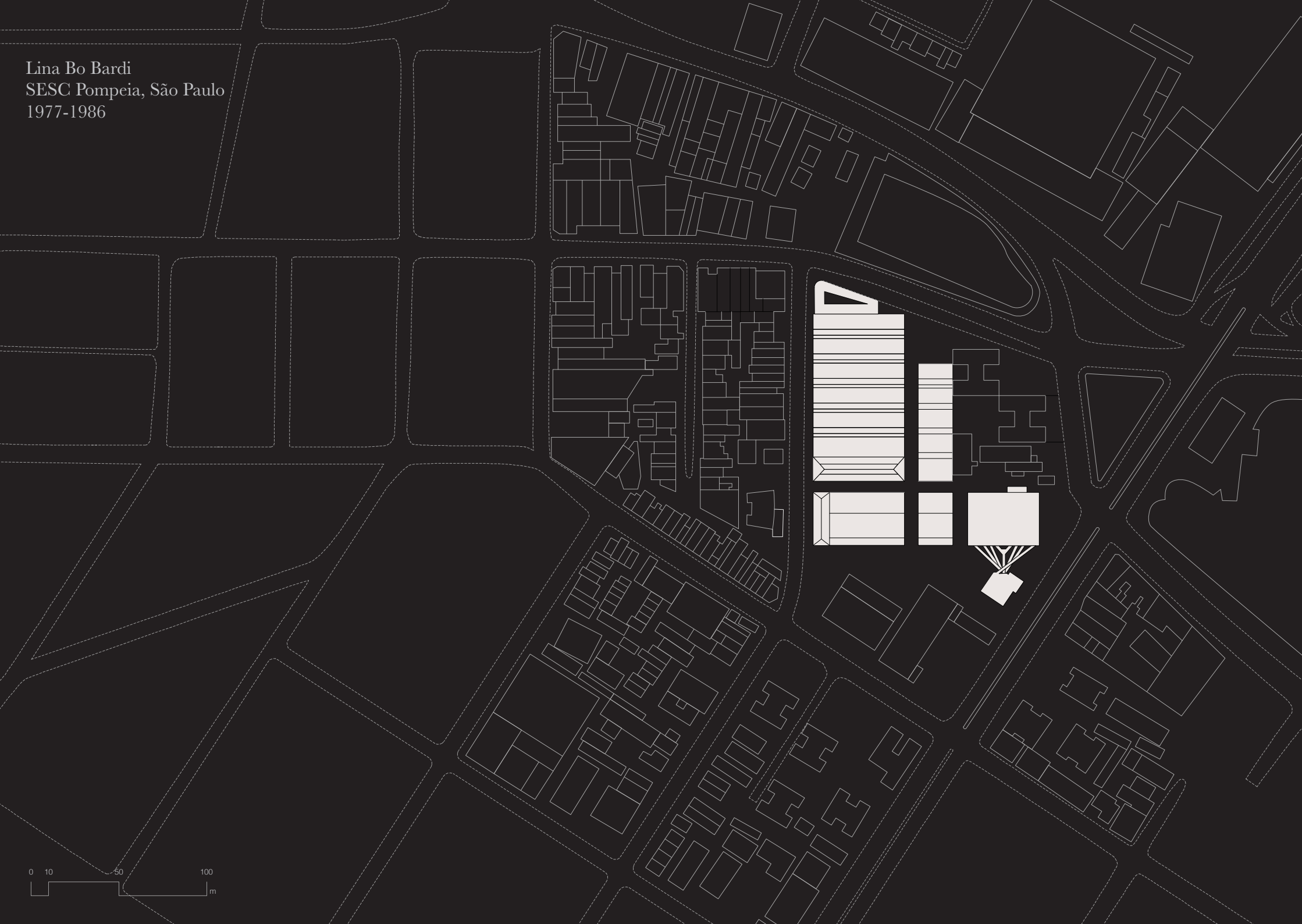
Patrono, Francesca, Mirko Russo, et Claudia Sansò, éd. Fernand Pouillon: costruzione, città, paesaggio. Napoli: CLEAN edizioni, 2018.

Pouillon, Fernand. Mémoires d'un architecte (nouvelle édition revue et augmentée d'une note de l'éditeur). Paris: Éditions du Seuil, 2019.

Rossi, Aldo. L'architettura della città. Milano: Clup, 1978.

Voldman, Danièle. Fernand Pouillon, architecte. Paris: Payot, 2006.

Lina Bo Bardi
SESC Pompeia, São Paulo
1977-1986



0 10 50 100
m

Introduction

Le SESC Pompeia est né suite à l'initiative de l'architecte Lina Bo Bardi qui, voyant qu'une usine des années 1920 était destinée à être démolie, parvient à proposer un projet de réutilisation du lieu. Situé dans un quartier historiquement ouvrier de Sao Paulo, cet ancien bâtiment industriel aux dimensions colossales, d'abord de fabrication de barils puis manufacture de réfrigérateurs¹, a été transformé entre 1977 et 1986 en collaboration avec le SESC – Social Service of Commerce, organisation à but non lucratif mettant à disposition des institutions de santé, de sport ou de culture visant au bien-être des classes ouvrières, en priorité, mais aussi des communautés locales² – pour devenir un centre communautaire intergénérationnel aux multiples fonctions allant d'espaces culturels aux espaces sportifs ou simplement de détente. L'ensemble mêle la partie ancienne, soit l'usine en briques rythmée par des toitures en sheds, à une partie contemporaine ajoutée par l'architecte et composée de trois volumes sous forme de tours en béton brut reliées par des passerelles.

Lina Bo Bardi, d'origine italienne, s'est installée au Brésil après la Seconde Guerre mondiale, période à partir de laquelle l'architecture brésilienne commence à avoir une reconnaissance internationale. Dans ce nouveau pays, l'architecte trouvera une culture à laquelle elle s'attachera particulièrement, qu'elle respectera au travers de ses habitants ainsi que son histoire et dont elle défendra l'identité au travers de son architecture. Par l'intérêt que Lina Bo Bardi a su porter sur l'ancienne usine de Pompeia, envers laquelle elle a immédiatement perçu le potentiel, le SESC a été une réussite autant sociale qu'architecturale au point qu'il a été une source d'inspiration pour de nombreux projets mettant également en oeuvre la question de la réhabilitation de l'ancien. Ainsi, pour donner quelques exemples : la Pinacoteca do Estado de Paulo Mendes da Rocha en 1993 à São Paulo, la Bankside Power Station de Londres par Herzog et de Meuron au Tate Modern en 2000 ou encore la Fondazione Prada de Milan en 2015 par OMA et Rem Koolhaas³. De plus, le regard bienveillant qu'elle a su porter sur l'ancien s'est couplé avec son intérêt pour le vernaculaire local duquel elle a su tirer parti, ce qui lui vaut aujourd'hui une reconnaissance particulière pour les qualités environnementales que ce type de démarche peut revêtir.

Lina Bo Bardi
SESC Pompeia, São Paulo
1977-1986

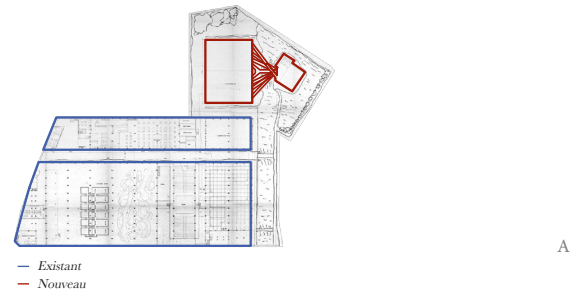
I La “Citadelle de la Liberté”

1.1. Un projet pour le peuple

“Citadel of Liberty ⁴ ” : voici l’expression qu’utilisa l’architecte elle-même afin de décrire son projet. En effet, ce projet, entièrement pensé dès sa genèse comme un lieu destiné à la **collectivité** afin que celle-ci puisse se rassembler, échanger, créer mais également se reconnaître en tant que communauté. La volonté de Lina Bo Bardi, dont les intentions sont constamment liées au site et à la notion de «déjà-là»⁵, a été tout d’abord de respecter le lieu et ses habitants. Du fait de son passé industriel, le lieu était en grande partie habité par la classe ouvrière. De ce fait, le SESC Pompeia a toujours priorisé l’utilisation de ce projet par population et ne vise pas une société plus bourgeoise ; comme cela peut parfois être le cas aujourd’hui dans des projets de réutilisation de lieux industriels désaffectés profitant de l’occasion pour gentrifier des quartiers populaires. Cette forte volonté de maintenir un lieu destiné au peuple est née des premières visites du site de Lina Bo Bardi, pendant lesquelles elle découvre un dynamisme déjà très présent. En effet, des troupes de théâtres comme des équipes de football avaient déjà pris possession des lieux⁶.

Ce **contexte** habité par une population particulièrement active devient la base du projet de l’architecte, raison pour laquelle le maintien et le renforcement de ce dynamisme existant était l’un des principaux objectifs de la transformation. Ce lien qu’entretenait Lina Bo Bardi avec les communautés locales et l’intérêt qu’elle leur portait joue le rôle de pierre de fondation pour le projet. Son investissement afin de comprendre au mieux cette collectivité est d’une telle ampleur qu’elle installe son bureau dans l’enceinte-même de l’ancienne usine désaffectée : “We had an office inside the building itself; the project and the programme were formulated as an amalgam, joined and inseparable. The barrier that would normally separate the virtual and the real did not exist; it was architecture made real, experienced in every detail ⁷”. Pour Lina Bo Bardi, l’architecture était synonyme de collectivité, une condition sans laquelle un projet serait dénué de sens⁸.

L'attachement particulier de Lina Bo Bardi à la culture et à la population brésilienne s'exprime particulièrement dans ce projet, qui se présente comme un ode à la collectivité par lequel elle vise à exalter l'identité du pays auquel elle appartient désormais et dans lequel elle se reconnaît.



1.2. L'emblème de la collectivité

Le SESC Pompeia va bien au-delà de son objectif social de créer un lieu pour les collectivités locales. L'utilisation des lieux par les habitants est la preuve de la réussite de la transformation de l'ancienne usine et devient la démonstration que le projet n'a pas été seulement pensé pour la collectivité mais aussi comme son image. En cela, la nomination de "Citadelle de la Liberté" se présente comme un emblème dont le SESC est l'image allégorique. Ce nom confère immédiatement un caractère rhétorique et éloquent à la composition dont l'objectif apparaît désormais comme la transmission d'un message civil⁹. Cette fonction souvent associée au monument apparaît comme une réelle intention de l'architecte qui semble avoir pensé le SESC Pompeia comme tel : la citadelle protège les habitants dans un environnement qui prône la liberté. Par ce message fort, la composition a la prétention d'exprimer sa valeur sociale dont la visée est celle de renforcer une identité collective existante.

Dans ce but, la composition qui associe l'ancien et le nouveau fait office de dispositif physique aussi bien de communication que de reconnaissance et d'appartenance à la communauté. Les trois tours se présentent comme

des signaux dans ce quartier composé majoritairement d'immeubles ou de maisons basses et dont la dimension fait concurrence avec la skyline particulièrement haute de Sao Paulo. Parmi ces trois tours verticales, une se distingue principalement par sa hauteur légèrement supérieure et sa forme cylindrique – servant de réservoir d'eau –. Celle-ci s'assimile autant à une cheminée industrielle faisant écho au passé du site qu'à un phare maritime évoquant la fonction de guide et de signal du site avec pour but de rassembler les masses. Ainsi, ces analogies formelles ne semblent certainement pas provenir d'un hasard lorsqu'elles sont mises en lien avec le caractère unitaire qu'exprime la "Citadelle de la Liberté". Concernant les deux autres tours de l'extension, elles jouent avec les archétypes des gratte-ciels de Sao Paulo en parvenant tout de même à en faire des objets singuliers. En effet, par leurs plans quasi-rectangulaires, elles devraient à priori se fondre dans le tissu urbain. Pourtant, l'ajout de passerelles – servant à relier les nouveaux bâtiments et qui ne résultent pas d'un choix arbitraire mais d'une réponse au fait qu'elles se situent sur une zone non constructible de la parcelle dû à l'écoulement des eaux noires en-dessous –, et l'addition d'ouvertures rouge-orangé de formes carrées ou en "nuages" permettent à Lina Bo Bardi d'intégrer sur les façades de légères irrégularités abstraites, suffisantes à rendre remarquables ces deux bâtiments dans leur contexte. Ces fenêtres colorées créent un contraste avec leur environnement et apparaissent comme une enseigne de bâtiment. Leur fonction d'attirer l'œil du passant rappelle les réflexions introduites par Learning from Las Vegas¹⁰ concernant le rapport étroit qu'entretiennent les bâtiments avec les symboles et, à l'inverse, les bâtiments-symboles avec leur programme. Cette nécessité d'être repéré au sein de la ville montre que le SESC veut agir comme un symbole de la collectivité brésilienne à laquelle Bo Bardi semble vouloir rendre hommage, comme le fait penser la nomination donnée par l'architecte.

Par ce projet, Lina Bo Bardi exprime sa quête de donner une forme architecturale à une collectivité locale. Malgré l'apparente économie de moyens du projet, son affection pour le peuple brésilien se ressent au travers d'une réflexion qui gère la construction dans les moindres détails mais surtout, dans la générosité qu'elle souhaite offrir aux futurs utilisateurs par les couleurs,

le mobilier, des promenades architecturales et un intérêt paysager profond. Finalement, cette pluralité de domaines qui interviennent dans le projet – et qui résultent de la polyvalence de Lina Bo Bardi et de son intérêt pour différents médiums artistiques et architecturaux – apparaît comme le reflet de la manière dont l'architecte voit le peuple brésilien « [...] non dimentico mai il surrealismo del popolo brasiliano, le sue invenzioni, il suo piacere di stare tutti insieme, di ballare, di cantare. Così ho dedicato il mio lavoro alla Pompeia ai giovani, ai bambini, alla terza età: tutti insieme. »¹¹ L'architecture se retrouve donc être au service de la population et elle est pensée aux mieux pour répondre aux besoins communautaires des habitants locaux.

1.3. Le vernaculaire comme image de la collectivité

Dans cette volonté de donner une forme architecturale à la collectivité, Lina Bo Bardi s'est beaucoup inspirée du vernaculaire et de l'artisanat local, du patrimoine naturel brésilien et des activités et habitudes des habitants. En effet, les interventions qu'elle effectue, en particulier dans l'ancienne usine, mélangent des totems, des tapis artisanaux d'Uberlândia qui corrigent l'acoustique du bar, un cours d'eau **artificiel** qui parcourt les espaces faisant une référence directe à la rivière Sao Francisco. La ventilation naturelle, la position de fenêtres et de stores ou encore d'autres techniques de contrôle du confort thermique ont été utilisées et se sont inspirées de stratégies naturelles utilisées au Brésil, ce que Bo Bardi privilégie dans la plupart de ses œuvres. En réalité, compte tenu de l'intérêt que l'architecte porte pour la population et pour les futurs utilisateurs de ses bâtiments, l'utilisation de techniques vernaculaires n'apparaît pas uniquement comme un choix technique ou écologique mais également et surtout comme un choix social qui, additionné à l'intégration d'éléments traditionnels et locaux, vise à créer un lien entre l'architecture et ses utilisateurs. Ainsi, cette apparente économie de moyens se présente aujourd'hui comme le meilleur compromis pour atteindre une reconnaissance collective d'un projet et se témoigne par la bonne réception qu'a eu le SESC Pompeia de la part des habitants.

Finalement, ce lien qu'entretient cette composition avec la population

se reflète par “la vision anthropologique mais non anthropocentrique de l'architecture” de Lina Bo Bardi, “tout comme sa conception sobre du progrès comme alternative à l'obsession consumériste du jetable”¹². Cela rappelle directement la “fonction anthropologique” que Françoise Choay définit comme étant “l'essence” du monument¹³. En effet, la conception de ce projet commence dans les années 1970, période à laquelle la société s'ancre de plus en plus dans une logique de consommation. Ce n'est donc pas un hasard si ce projet fait écho aux idéaux de Lina Bo Bardi, c'est-à-dire à l'opposé de la société de consommation. L'architecte semble agir en résistante face à cette tendance sociale : elle s'oppose au phénomène du jetable pour se tourner vers la réutilisation. Ce choix se reflète dans la démarche de réhabilitation de l'ancienne usine, de même que dans ses interventions légères, récupérant au maximum l'existant en le ré-interprétant, par exemple, avec de la couleur. En effet, face à l'avènement de méga-projets au Brésil, tels que la ville administrative de Brasilia en 1960 que Lina Bo Bardi définit d'“esthétisme superficiel”¹⁴, elle fait le choix de prendre une direction divergente mettant en valeur l'existant et s'opposant à la construction à partir du rien. Ainsi, l'idée du SESC va à l'encontre des propensions de son époque qui prônent la technologie et le formalisme. Par ces convictions, le projet de Bo Bardi affirme une volonté de préserver les habitants du quartier de Pompeia de cette tendance, comme si cette “citadelle” visait à protéger la population des évolutions hyper-technologiques qui tendent à éloigner la collectivité de son essence propre, à la déshumaniser et à estomper son identité brésilienne que l'architecte affectionne tant et souhaite soutenir. Le caractère social du SESC dépasse largement sa destination initiale : il est enrichi par l'intérêt pour le vernaculaire et se présente comme un signal dans la ville servant d'emblème à la collectivité et à la préservation de son identité ; rôle qui avait été attribué, dans la première partie de cet ouvrage, au monument architectural.

Finalement, comme l'observe Marcelina Gorni : “Il s'agit probablement de l'une des œuvres les plus poétiques, suggestives, symboliques - chargées d'innombrables significations - et énigmatiques que Lina Bo Bardi ait jamais produites et réalisées.”¹⁵

II Réunir l'ancien et le nouveau

2.1. L'ancien comme potentiel projectuel

Alors que l'ancienne usine de Pompeia n'est pas inscrite en tant que patrimoine protégé au moment où Lina Bo Bardi visite le site, celle-ci y découvre une structure représentant l'unique application du brevet de François Hennebique au Brésil. Pour cette raison, au-delà de ses convictions et de son intérêt pour la réutilisation, l'architecte s'intéresse au bâtiment qu'elle considère digne d'être conservé pour sa capacité à être une trace d'un système constructif significatif de l'Histoire de l'architecture et de la construction.

Ainsi, l'attrait de Lina Bo Bardi pour l'ancienne usine la menant à s'opposer à sa démolition naît de trois raisons principales. La première est la valeur **historique** qu'elle y découvre. La suivante, comme évoqué précédemment, tient au fait que les habitants aient déjà pris possession des lieux lorsque l'architecte visite pour la première fois le site et apparaît aux yeux de Bo Bardi comme une qualité sociale particulière qu'elle souhaite préserver. Finalement, la dernière raison découle de ce qui l'intéresse particulièrement, c'est-à-dire l'histoire industrielle dont ce lieu est l'image et la mémoire. En effet, l'architecte est particulièrement sensible au quartier de Pompeia qui a logé – et qui loge encore – la majeure partie des ouvriers de la ville. Dans cet édifice, dont le caractère industriel ne fait aucun doute, Lina Bo Bardi voit l'image des souffrances des travailleurs¹⁶, des hiérarchies sociales et des inégalités. Cela intensifie sa volonté de préserver le site pour que ce passé soit remémoré.

L'architecte porte donc un immense respect pour le site ancien et son aspect originel qu'elle souhaite garder **intact** pour en garder l'essence¹⁷. Pour elle, l'âme et la mémoire du lieu se transmettent par la vérité et la réalité, c'est-à-dire par l'interprétation de l'ancien en le faisant revenir à sa source. En effet, l'atmosphère du lieu et la compréhension du locus sont primordiales en tant qu'individualités permettant de faire naître un projet qui s'inscrit spatialement et temporellement dans le site. Cependant, Bo Bardi ne porte aucunement un regard nostalgique sur l'ancien : elle le respecte et lui rend hommage. Ayant déjà manifesté¹⁸ son scepticisme quant à la possibilité de

construire en partant de rien, l'existant est pour elle une source de création, un potentiel projectuel et non pas une ruine inanimée et stagnante. Cette vision positive de l'existant – à l'encontre des tendances de la démolition et de la reconstruction de son époque – fait écho aux réflexions de Giorgio Grassi qui, comme il l'affirme quelques années précédant le SESC Pompeia, considère la restauration comme "l'achèvement de l'architecture d'un monument"¹⁹. Ainsi, avant de devenir la "Citadelle de la Liberté" après son extension, l'usine était déjà apparue aux yeux de Lina Bo Bardi comme l'image d'un passé qu'il faut préserver ; d'une Histoire qu'il faut **commémorer**.

2.2. L'exaltation du passé

Dans cet objectif d'honorer la classe ouvrière par la conservation d'un site industriel et de son extension, Lina Bo Bardi semble chercher non seulement à préserver mais également à amplifier l'existant, comme elle l'affirme elle-même : "What we want is precisely to maintain and amplify what we've found here, nothing more"²⁰. Pour ce faire, les interventions sur l'existant sont moindres et ne servent qu'à redonner vie là où elle n'y était plus.

Comme un centre Pompidou au Brésil, les éléments industriels et techniques ne sont pas cachés, bien au contraire : ils sont exaltés par la couleur. De ce fait, l'édifice ne nécessite rien d'autre pour s'exprimer que ce qu'il possède intrinsèquement, c'est-à-dire son caractère industriel à l'image des hommes et femmes qui y ont travaillé. Ces attentions permettent d'apporter au bâtiment un haut degré de communicabilité et de le rendre plus intelligible aux yeux des utilisateurs. Ainsi, ce caractère est valorisé et mis en relief pour appeler au souvenir d'une époque révolue²¹. Dans cette même idée, l'architecte a souhaité que les briques soient entièrement apparentes ce qui, outre le fait de rappeler le passé du site, renforce le lien étroit qu'entretiennent les habitants du quartier avec ce type d'architecture au moment de l'extension du SESC puisqu'ils étaient principalement des ouvriers. Ainsi, en éliminant tout revêtement ou résidus sur ces briques, les anciens murs sont présentés au visiteur comme des objets d'expositions qui mettent en valeur la vérité du site, autant du point de

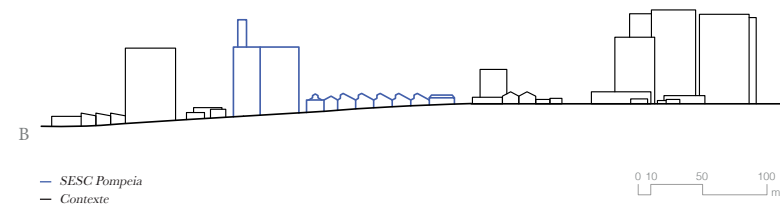
vue architectural et constructif qu'historique et social.

Pour valoriser l'ancien sans pour autant éclipser le nouveau, un contraste clair a été fait entre les époques. Tout d'abord, les dimensions se distinguent facilement avec d'une part l'usine, au plan rectangulaire colossal de 140m par 75m, marquée à l'extérieur par les toitures en sheds, les murs en briques ainsi que la structure en béton armé ; d'autre part, l'extension avec ses trois tours de onze étages atteignant une hauteur de 70m, marquée par des façades entièrement en béton brut dont les lignes de coffrage associées aux ouvertures irrégulières et colorées créent un ornement simple mais recherché. Les nouveaux bâtiments affirment leur présence sans pour autant écraser l'ancien car, par rôle de repère, elles permettent justement de rendre remarquable un édifice bas qui serait peu visible de loin. Toutefois, dans ce tissu de gratte-ciels de Sao Paulo, la question se pose de savoir si ce n'est finalement pas l'usine qui se distingue le plus de son contexte. En effet, dans un environnement comme celui-ci, un tel édifice se singularise davantage qu'un édifice haut. En cela, Lina Bo Bardi parvient à créer une extension qui, malgré l'apparence, ne prend pas le dessus sur l'ancien mais au contraire, lui est profitable.

Matériellement, l'ancien et le nouveau semblent se distinguer clairement et pourtant, une certaine ressemblance apparaît dans le caractère brut que présentent les deux ensembles mais également dans le rythme créé par les briques d'un côté et par les lignes de coffrage de l'autre. De plus, le choix d'utiliser du béton en façade semble autant un clin d'oeil à l'intérieur de l'ancienne usine qu'une référence directe à l'époque dans laquelle le SESC Pompeia se trouve lors de sa création. En effet, à cette période le béton possède une place prépondérante dans le paysage architectural brésilien : tout en rendant hommage à l'ancien, l'extension affirme sa place dans l'histoire architecturale moderne.

Enfin, le SESC Pompeia offre au visiteur un paradoxe quant à l'évolution de sa fonction. Le rapport entre l'ancien et le nouveau se fait de manière particulière car le programme prévu par Lina Bo Bardi rassemble diverses activités, prône la vie en communauté, les interactions sociales, le bien-être et le divertissement. Bien que certaines activités étaient déjà mises en place naturellement par les habitants, le programme du SESC va à l'encontre de la

destination originale du lieu. En effet, cet ancien endroit de dur labeur semble être anéanti sans pour autant être oublié : le décalage entre la destination originale et la nouvelle permet au contraire de ne pas regarder l'ancien avec mélancolie mais d'apporter de l'espoir dans cette "Citadelle de la Liberté".



2.3. Faire perdurer l'histoire

Lina Bo Bardi fait donc preuve d'une attention très précise à toutes les échelles pour rendre hommage au passé ; à sa valeur architecturale, historique et sociale. Ainsi, elle semble vouloir faire perdurer ces souvenirs desquels a émergé son projet, vu non seulement comme un présent rétroactif mais également tourné vers le futur. En effet, son choix de conserver l'existant pour l'exalter ne consiste pas en un témoignage objectif d'une situation mais en une transmission qui semble s'adresser aux habitants afin de perdurer leur histoire. Comme analysé précédemment, les matériaux sont mis en œuvre selon une logique particulière entre l'ancien et le nouveau mais, ajouté à cela, ils semblent soigneusement choisis pour leur expressivité. Le béton est considéré, dans la deuxième partie du XX^{ème} siècle, comme une alternative à la pierre. De ce fait, l'aspect des tours du SESC en béton brut évoque une certaine idée de durabilité et d'intemporalité. L'architecte accepte la nouvelle condition industrielle du pays et la transforme en une force pour garantir une continuité historique dans son projet. L'édifice devient un lien entre le passé, le présent et le futur : "Il Brasile si è industrializzato; la nuova realtà deve essere accettata per poter essere studiata"²²³. Aussi, le contexte historique

dans lequel intervient le SESC Pompeia est marqué par vingt ans de dictature militaire, ce qui participa à une “médiocrité architecturale reflétée dans des œuvres qui se situent en dehors de notre culture et de notre réalité”²³, comme l'expose Marcel Ferraz, qui avait participé au projet aux côtés de Lina Bo Bardi. Le SESC apparaît donc comme un message de liberté autant sociale qu'architecturale, que les fenêtres hétéroclites ou les passerelles faussement aléatoires semblent exprimer.

III Une ville pour le futur

3.1. La permanence typologique

La fonctionnalité de l'ensemble du SESC a pu déjà mettre en relief de nombreux questionnements et l'analyse de ce cas se tourne maintenant vers la notion de la **permanence** de ces édifices. Né de l'observation des habitants présents sur le site – qui avaient détourné l'ancienne usine pour s'en servir par des fonctions collectives nouvelles –, le projet a été pensé très tôt comme un espace flexible. De la même manière que l'usine a été trouvée dans un état imparfait, le projet d'extension se présente comme étant “incomplet”, comme le suggère Rachel Sara²⁴. Cet état à l'apparence inachevée permet de laisser une grande place aux visiteurs, à qui est offerte la possibilité de varier les usages selon leurs envies et besoins. De même, ce choix laisse une possibilité d'évolution future au projet qui ne le fige pas seulement dans l'époque de sa construction. Bien qu'un programme ait tout de même été proposé et semble être relativement fixé dans le projet original de Bo Bardi, il n'apparaît pas comme une contrainte pour les utilisateurs, puisque force est de constater à quel point le SESC Pompeia est utilisé constamment depuis son extension. De même, le programme a été pensé sans aucune hiérarchie : la culture ne semble pas anéantir les espaces sportifs – et inversement –, tout comme les zones de divertissement installées librement, telles que les espaces de jeux de société, les aires de jeux pour enfant ou encore les zones de bain de soleil, se déploient aisément dans le site. “The activities contained within her buildings are organised without hierarchy: swimming is as important as a jazz concert, or playing chess. She creates a culture of convivial diversity: inclusive environments where old and young interact, and everyone has a purpose”²⁵. Ceci garantit une utilisation efficace des surfaces et participe à donner une sensation de liberté aux utilisateurs, confirmant le statut de l'édifice comme “Citadelle de la liberté”.

De même, la flexibilité est une notion qui parcourt le projet. Les grandes superficies et portées qu'offrait le système constructif de l'ancienne usine ont été fragmentées au minimum²⁶ avec de simples cloisons verticales sans plafond

et qui ne montent que d'environ deux mètres, favorisant une perméabilité ainsi qu'une adaptabilité des espaces. La capacité avec laquelle ce projet a su s'adapter aux époques, aux fonctions et aux utilisateurs est à l'image de la notion de permanence d'Aldo Rossi. En effet, l'ancienne usine, par de légères interventions et par l'ajout de nouveaux bâtiments lors de sa réhabilitation, montre la qualité typologique de cet édifice qui, malgré l'adaptabilité fonctionnelle qu'elle évoque, ne tend aucunement à donner au complexe l'impression d'être temporaire. Ainsi, le SESC Pompeia apparaît comme un élément stable et perpétuel de son environnement et générateur d'une forme urbaine. L'ensemble montre sa capacité à traverser le temps sans que sa fonctionnalité n'en soit altérée, au point de pouvoir accueillir un théâtre, des locaux sportifs ou même des plages artificielles, caractéristique assimilable à la valeur historique :

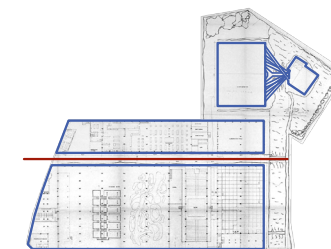
“Quando si visita un monumento di questo tipo si resta sorpresi da una serie di questioni che ad esso sono intimamente legate; e soprattutto si resta colpiti dalla pluralità di funzioni che un palazzo di questo tipo può contenere e come queste funzioni siano per così dire del tutto indipendenti dalla sua forma e che però è proprio questa forma che ci resta impressa, che viviamo e percorriamo e che a sua volta struttura la città.²⁷”
L'utilisation intensive ainsi que le peu de modifications ayant été effectuées dans le SESC Pompeia depuis le projet de Lina Bo Bardi sont le témoin d'une force typologique capable de résister au temps et aux changements de destination.

3.2. Le projet comme une ville

Le SESC Pompeia comporte un fort rapport à la ville en termes de contexte, comme cela a été développé précédemment, mais surtout en termes de concept. L'agencement des différentes fonctions – qui mêlent divertissement, restauration, expositions d'art ou encore activités physiques – ainsi que la composition des bâtiments et des liens entre l'intérieur et l'extérieur semblent pensés comme une ville. L'édifice accepte diverses fonctions, il est transformé

au fil du temps mais reste parfaitement ancré dans l'image de la ville, le rendant un “fait urbain” particulier. Au SESC Pompeia, tout marche comme une machine qui, malgré l'échelle de l'intervention, parvient à garder des aspects organiques qui apportent à l'ensemble un côté très naturel. Cela concerne notamment le cas de la déambulation dans cet espace puisque elle devient une démarche autant urbaine que paysagère. L'analyse de divers croquis de l'architecte représentant les aménagements extérieurs – et parfois intérieurs étant donné que ces espaces sont également pensés comme des paysages – témoigne d'une grande réflexion pour ces problématiques qui, du début du projet jusqu'à sa réalisation, apparaît comme une des principales ayant porté le projet. Les dessins de Bo Bardi montrent la volonté de lier la végétation avec le bâtiment existant en créant des chambres végétales²⁸ renvoyant directement l'imaginaire à des références pré-Colombiennes et locales.

Le rôle de Lina Bo Bardi va bien au-delà de l'architecture car dans son ensemble, le projet semble répondre à des questions d'urbanisme précises qui mettent en valeur les circulations piétonnes au sein d'un parcours très recherché. Le projet semble être considéré comme une ville et pour ce faire, il est traversé par une rue pavée accueillante qui lie le cœur du complexe à la ville. De plus, l'expérience de déambulation du visiteur est particulièrement réfléchi selon différentes temporalités données par une alternance d'espaces de promenade et d'espaces de pause. Ce procédé fonctionne par des stimuli sensoriels engendrés par des couleurs, des rapports d'échelles variés par



— Rue principale

les “boîtes suspendues [qui] définissent des espaces inférieurs avec des plafonds très bas, qui transmettent tour à tour un sentiment de confort et/ou d’oppression selon la personne”²⁹ ou encore des points de vue sur l’intérieur du bâtiment qui s’apparente à un paysage intérieur rappelant la villa La Roche de Le Corbusier. Pour ces multiples raisons, Marcelina Gorni définit le SESC Pompeia d’un “grand kaléidoscope d’expérimentations”³⁰. Lina Bo Bardi cherche, au travers de ses interventions, davantage à créer des conditions pour créer des actions et du dynamisme plutôt qu’à fixer des fonctions précises, participant ainsi à rendre le SESC Pompeia comme un véritable fait urbain.

En définitive, le SESC Pompeia devient le reflet de multiples thématiques dégagées dans les deux autres parties de cette recherche sur le monument architectural. Tout d’abord, le caractère communautaire et social que porte ce projet met en valeur le rôle civique voire politique de ce complexe. Ceci se lit dans les affirmations de Lina Bo Bardi, dont l’idéologie architecturale est toujours liée à des questions politiques, “We had a socialist experiment here³¹”. De plus, pour répondre à cet objectif, le projet est traité tel un **signal** au sein du quartier ouvrier de Pompeia : autant pour ses dimensions que pour sa singularité qui font apparaître le site comme le repère rassemblant une communauté et dont le SESC Pompeia en est le symbole. Cette communauté, ce sont les anciens et actuels ouvriers qui la représentent, mais également les enfants, les personnes âgées, et finalement, toutes les personnes qui souhaitent profiter de ce centre de loisirs, sans hiérarchie ni ségrégation d’aucun type, comme le souhaitait Lina Bo Bardi. Par son dynamisme et sa place dans la ville, le site agit comme un véritable fait urbain exprimant une permanence typologique forte. Finalement, l’Histoire de ce lieu se retrouve dans les murs de briques des bâtiments, dans les nouvelles fonctions que ces derniers accueillent, dans leurs utilisateurs : l’Histoire est exaltée par ce projet qui est, en définitive, le monument commémorant le passé. Ce projet apparaît comme le symbole d’une **mémoire** collective à faire perdurer et à transmettre. En guise de conclusion, cette citation de Maria Argenti semble parfaitement résumer les préoccupations de l’architecte tout en étant en lien avec notre recherche : “Lina ha saputo dare, non in astratto, ma attraverso l’architettura, risposte concrete ad alcuni problemi che sono alla base dell’odierna crisi: problemi di integrazione e convivenza, problemi di rapporto con l’ambiente e con la storia dei popoli.”³²

Lina Bo Bardi
SESC Pompeia, São Paulo
1977-1986

CATALOGUE D'IMAGES

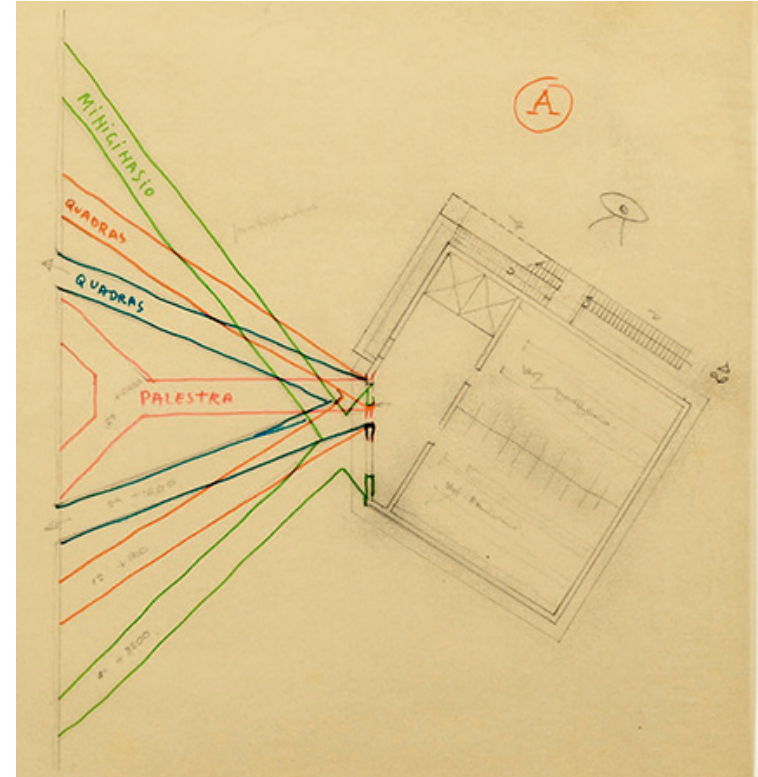


1

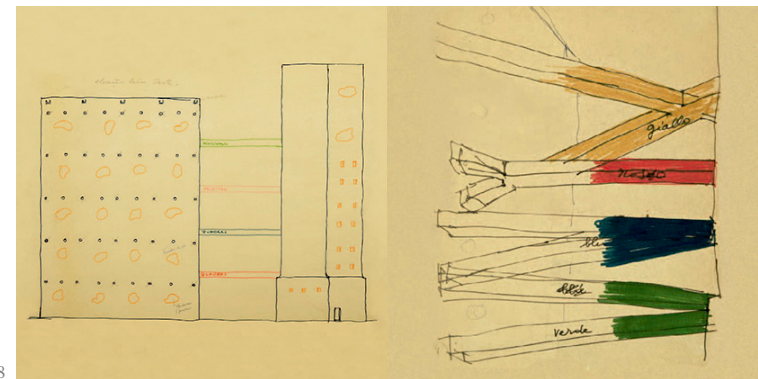




6



7



8



C/18
 01/11/79
 SESC POMPEIA -

LANDSCAPE
 LUMINOSIDADE TIPO INDUSTRIAL -

edifícios novos
 DOMÍNIO CONCRETO COMO
 acesso às diversas REPARAÇÕES
 PAREDES VIVAS -
 COBERTURA MOLHADA DE VIDRO
 PARA REPARAÇÃO PARA INDUSTRIAL

CONCRETO ANISTA
 PAREDES / CONCRETO em ANISTIA
 PARA CAMARÃO
 INSTALAÇÕES D'ÁGUA

9

10



11



12



13

Lina Bo Bardi
 SESC Pompeia, São Paulo
 1977-1986

NOTES DE BAS DE PAGE
 BIBLIOGRAPHIE

Notes de texte

1 “The original drum factory, later used for the manufacture of refrigerators, dates back to the 1920s.” Bie Plevoets et Koenraad van Cleempoel, *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline* (London New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), p.132.

2 “SESC (Social Service of Commerce) is a non-profit organization, founded in 1946 and funded by private companies, that aims at improving the welfare and quality of life for (at first instance) the working-class people and the local community in general, through offering health care, sport, and cultural activities.” *Ibid.*

3 “In creating a dialogue between what is old and new, Bo Bardi’s works, specifically her conversion of an abandoned industrial factory into the well-known SESC Pompeia Leisure Complex (1977) in Sao Paulo, has resurged in different forms. In 1993, Paulo Mendes da Rocha’s respectful renovation of the Pimacoteca do Estado, Sao Paulo’s oldest fine arts museum; Herzog and de Meuron’s conversion of London’s Bankside Power Station onto the Tate Modern in 2000 (da Fonseca et al. 2014), Brasil Arquitetura’s successful regeneration of an old warehouse into the Piracicaba Central Mill Theatre (2012) in Brazil; and recently OMA and Rem Koolhaas’ conversion of a century-old distillery into Milan’s Fondazione Prada Art Centre (2015) in Italy” Annette Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina* (Cham: Springer International Publishing, 2016), p.4.

4 “Lina Bo Bardi described SESC Pompeia as a ‘Citadel of Liberty’: ‘citadel’ as it is a ‘place for defending the city’ and ‘liberty’, referring to the very open, generous, and social character and atmosphere of the place.” Bie Plevoets et Koenraad van Cleempoel, *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline*, p.133.

5 “Tout ce que l’on peut faire ici, on ne peut le faire que parce qu’il est déjà là : c’est cela le projet d’architecture. C’est dans la transformation de ce qui est déjà là qu’est l’invention” Propos de Georges Descombes, Fondation Leenaards, publié le 23 septembre 2016. Consulté le 6 janvier 2023. <https://www.leenaards.ch/prix/georges-descombes/>.

6 “Secondly, at her first site visit, Bo Bardi had realised that the derelict factory was already informally occupied by people from the neighbourhood in a way it intended to be used for by SESC: there were active football teams, an lively amateur theatrical group, dance groups and improvised barbecue places” Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.59. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-32984-0>.

7 Ferraz, Lina Bo Bardi: Together (2012) dans Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.59.

8 “Per Lina un’architettura che non sia per tutti è priva di significato perché l’architettura o è di tutti o non è. E questo vuol dire vedere nell’architetto il convener di una visione collettiva, comunitaria.” Maria Argenti, “Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi”, in *Abitare il futuro Visioni dalla 17. Biennale di Architettura*, éd. par Fabrizio Toppetti (Rome: Quodlibet, 2021), p.52. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2gz3z37>.

9 Par cette caractéristique le SESC apparaît au croisement de la valeur intentionnelle de Riegl et au monument-message de Régis Debray, évoqué plus tôt “Son propre n’est pas la valeur artistique (il y a des «tomboramas » et des monuments aux morts en série) ni sa valeur d’ancienneté. Il n’a d’usage autre que symbolique : stipuler une cérémonie, soutenir un rituel, interpeller une postérité.” Régis Debray, “Trace, forme ou message ?”, *Les cahiers de médiologie* 7, no. 1 (1999), p.27.

10 “The duck is the special building that is a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols”

Robert Venturi et Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas* (Cambridge Mass: The MIT Press, 1972), p.87.

11 Argenti, Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi, p.55.

12_m “La sua visione antropologica non antropocentrica dell’architettura rimase sostanzialmente isolata; così come la sua concezione sobria del progresso come alternativa all’ossessione consumista dell’usa e getta.” Argenti, Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi, p.52.

13 “Son rapport avec le temps vécu et avec la mémoire, autrement dit sa fonction anthropologique, constitue l’essence du monument. Le reste est contingent, donc divers et variable. On l’a vu pour ses destinataires, il en est de même pour ses genres et ses formes : tombeau, temple, colonne, arc de triomphe, stèle, obélisque, poteau-totem.” Françoise Choay, *L’allégorie du patrimoine*, Nouvelle éd. revue et corrigée, actualisée en 2007, La couleur des idées (Paris: Seuil, 2007), p.18.

14 “At the height of her professional career, Bo Bardi became increasingly disillusioned with functionalism and the way Brazilian architecture was developing, especially after visiting the much anticipated completion of the new capital Brasilia in 1960 (Ferraz 1993; Bardi 2012). Questioning such mega-projects, the possibility of building a new city from scratch and what she called the “superficial aestheticism”, she refused to follow the trend of an over-articulated application of technology and formalism as means of perpetuating an inherently wasteful consumer society.” Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.63.

15 “Provavelmente essa é uma das obras mais poéticas, sugestivas, simbólicas – carregada de inúmeras significações – e enigmáticas que Lina Bo Bardi já produziu e construiu.” Marcelina Gorni, “Sensorial SESC Pompeia: An Experience through a Ludic Journey on Architecture”, *Visualidades* (Goiania, Brazil) 10, no. 2 (2012), p.115.

16 “a place of hard work; of suffering, for many; a testament to human labour” Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.59.

17 “it preserved the character, intrinsic substance and memory of the past through the reuse of the factory buildings.” Ibid.

18 Ibid, p.63.

19 “Le concept général auquel le projet se réfère éclaire du point de vue du type de restauration proposée. Il s’agit d’un projet de transformation fonctionnelle et d’achèvement de l’architecture d’un monument. C’est l’assemblage du neuf et de l’ancien. L’ancien demeure et témoigne de sa vie et de celle de la ville. Le neuf ne renonce pas à être avant tout lui-même, une architecture ; et pourtant il témoigne de l’histoire au sens le plus large.” Le Château d’Abbiategrosso et la question de la restauration (1971) dans Luca Ortelli, “Giorgio Grassi entre ancien et nouveau, Ruine, fragments et superpositions” (Carnet no 6), *Impressions d’Architecture* (novembre 2021), Lausanne: Laboratoire de construction et conservation (LCC), EPFL, 2021, p.32.

20 Ferraz, Lina Bo Bardi: Together (2012) dans Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.59.

21 “Everyone feels the respect for the history of human labour, which permeated every design decision.” Marcelo Ferraz, “The Making of SESC Pompéia”, Lina Bo Bardi: Together, 3 août 2012. <https://linabobarditogether.com/fr/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>.

22 Argenti, Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi, p.53.

23 “We were at the end of a 20-year military dictatorship, which contributed to an architectural mediocrity mirrored in works that lay outside our own culture and reality” Ferraz, “The Making of SESC Pompéia”.

24 “as Rachel Sara puts it: ‘the buildings have been kept in a state of “incompleteness”, allowing a collaborative occupation by its users’. Also after the opening of the project, Lina Bo Bardi stayed involved in, for example, the organization of exhibitions held at the site.” Bie Plevoets et Koenraad van Cleempoel, *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline*, p.132-133.

25 Emap Limited, éd., “Buildings for People: The Work of Lina Bo Bardi”, *The Architects’ Journal*, 2012.

26 “The project had two strategies: a step in the spatiality of the set, taking advantage of the flexibility of the structure, and the irrelevance of the seals. It offers new internal divisions, horizontal and vertical, with care not to fragment the large spaces, remove the coatings to make masonry bricks apparent, by partially replacing the cover by glass tiles.” Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.112.

27 Aldo Rossi, *L’architettura della città* (Milano: Clup, 1978), p.22.

28 “Many of Lina’s projects, especially the ones that challenge the traditional approach like the SESC Pompeia, framed the “organic” approach. In this way, she bonded plants with ruins, which made her conserve existing buildings by adding green walls and “green rooms” or rather plant rooms. Lina enriched the landscape poetically by fusing pre-Columbian references and local references” Condello et Steffen Lehmann, éd., *Sustainable Lina*, p.162.

29 “Ces boîtes suspendues définissent des espaces inférieurs avec des plafonds très bas, qui transmettent tour à tour un sentiment de confort et/ou d’oppression selon la personne qui les évalue ou selon son humeur (et son esprit) du moment.” Gorni, *Sensorial SESC Pompeia: An Experience through a Ludic Journey on Architecture*, p.115. “Tais caixas suspensas definem espaços inferiores com pés-direitos muito baixos, e que revezam em transmitir uma

sensação de aconchego e/ou opressão em função de quem faz a avaliação ou conforme o seu estado de humor (e de espírito) do momento do dia.” Ibid.

30 Ibid, p.111.

31 Ferraz, “The Making of SESC Pompéia”.

32 Argenti, Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi, p.52.

Légendes des images

A Schéma existant et extension : Carlotta Boxebeld, sur la base d'un dessin de Lina Bo Bardi
Source : Arquitectura Viva [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://arquitecturaviva.com/works/sesc-fabrica-pompeia-9>

B Coupe schématique de la skyline de São Paulo : Carlotta Boxebeld

C Schéma de la rue principale réalisée au sein du bâti : Carlotta Boxebeld, sur la base d'un dessin de Lina Bo Bardi
Source: Ibid

1 Vue extérieure générale du SESC Pompeia © Leonardo Finotti
Source: Ibid

2 Vue aérienne © Nelson Kon
Source : Nelson Kon [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse: <http://www.nelsonkon.com.br/sesc-pompeia/>

3 Vue des passerelles © Leonardo Finotti
Source : Arquitectura Viva [Consulté le 14 janvier 2023]

4 Détail des ouvertures en forme de nuage © Nelson Kon
Source : Nelson Kon [Consulté le 14 janvier 2023]

5 Détail des volets en intérieur © Nelson Kon
Source: Ibid

6 Vue intérieure © Lina Bo Bardi
Source : Arquitectura Viva [Consulté le 14 janvier 2023] Disponible à l'adresse : <https://arquitecturaviva.com/works/sesc-fabrica-pompeia-9>

7 Ibid.

8 Divers croquis des passerelles faits par Lina Bo Bardi © Lina Bo Bardi
Source: Ibid

9 Divers croquis de l'aspect fonctionnel au sein du bâti © Lina Bo Bardi
Source: Ibid

10 Croquis du rapport intérieur avec la végétation © Lina Bo Bardi
Source: Ibid

11 Croquis du plan © Lina Bo Bardi
Source: Ibid

12 Croquis d'une visualisation intérieure © Lina Bo Bardi
Source: Ibid

13 Réalisation de cette visualisation
Source: Ibid

Argenti, Maria. "Ritorno al futuro. La visione di Lina Bo Bardi". In *Abitare il futuro Visioni dalla 17. Biennale di Architettura*, édité par Fabrizio Toppetti. 164. Rome: Quodlibet, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2gz3z37>.

Choay, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Nouvelle éd. revue et Corrigée, Actualisée en 2007. La couleur des idées. Paris: Seuil, 2007.

Condello, Annette, et Steffen Lehmann, éd. *Sustainable Lina*. Cham: Springer International Publishing, 2016. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-32984-0>.

Debray, Régis. "Trace, forme ou message ?". *Les cahiers de médiologie* 7, n° 1 (1999): 27. <https://doi.org/10.3917/cdm.007.0027>.

Emap Limited, éd. "Buildings for People: The Work of Lina Bo Bardi". *The Architects' Journal*, 2012.

Ferraz, Marcelo. "The Making of SESC Pompéia". *Lina Bo Bardi: Together*, 3 août 2012. Consulté le 5 janvier 2022.

<https://linabobarditogether.com/fr/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>.

Fondation Leenaards. *Propos de Georges Descombes*. Publié le 23 septembre 2016. Consulté le 6 janvier 2023.

<https://www.leenaards.ch/prix/georges-descombes/>.

Gorni, Marcelina. "Sensorial SESC Pompeia: An Experience through a Ludic Journey on Architecture". *Visualidades (Goiânia, Brazil)* 10, n° 2 (2012): 107-137.

Ortelli, Luca. "Giorgio Grassi entre ancien et nouveau, Ruine, fragments et superpositions" (Carnet no. 6). *Impressions d'Architecture* (novembre 2021). Lausanne: Laboratoire de construction et conservation (LCC), EPFL.

Plevoets, Bie, et Koenraad van Cleempoel. *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline*. London New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Milano: Clup, 1978.

Venturi, Robert, et Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1972.

LECTURES SUPPLÉMENTAIRES

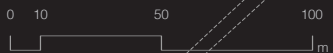
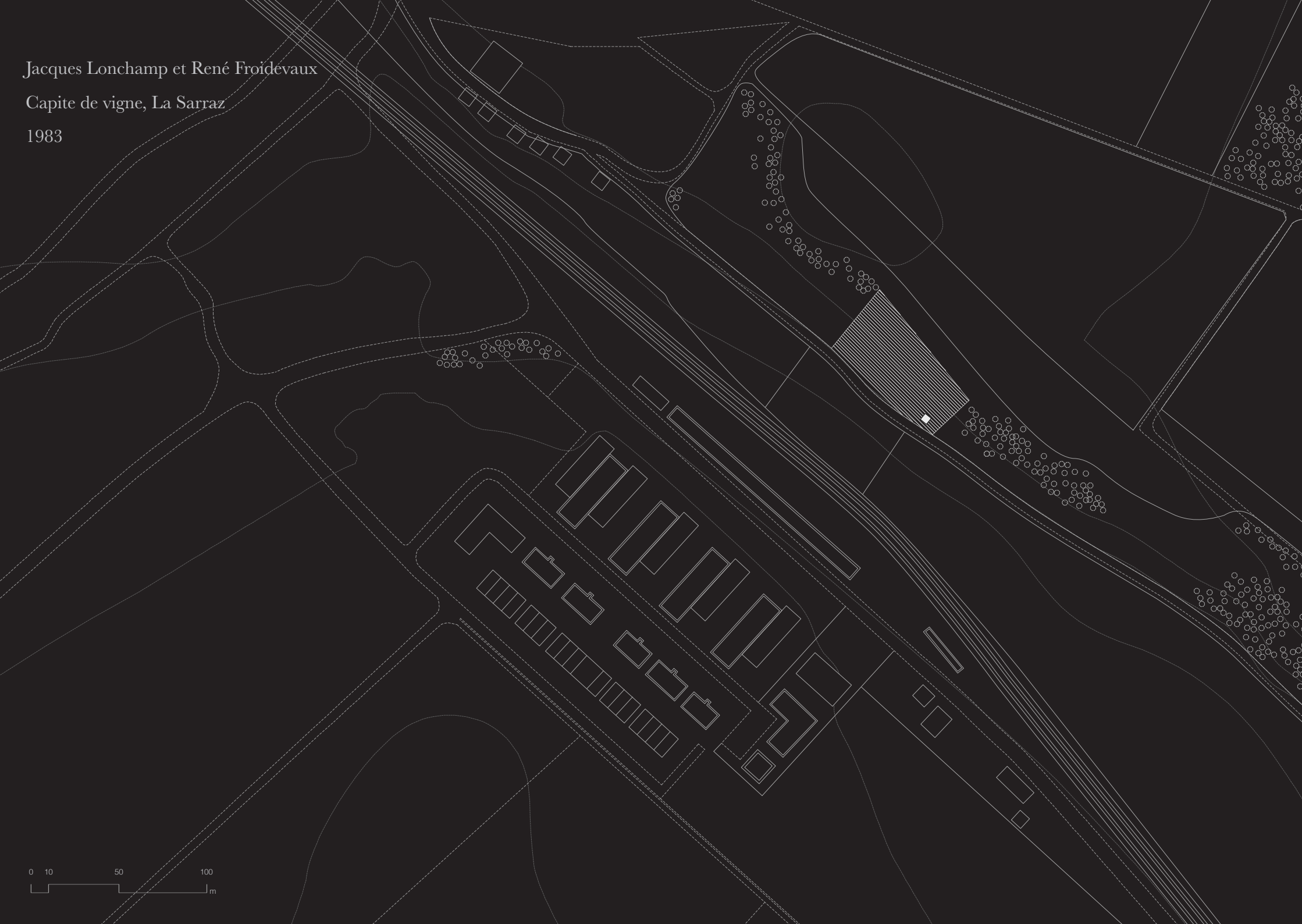
Carvalho Ferraz, Marcelo. "Stones Against Diamonds". *AA Files*, no.64 (2012): 78-79. Architectural Association School of Architecture, 2023.

Criconia, Alessandra. "Il diritto al brutto di Lina Bo Bardi e la bellezza dell'architettura popolare". In *Architettura in Italia: I valori e la bellezza*, édité par Orazio Carpenzano, Dina Nencini, et Manuela Raitano. Rome: Quodlibet, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv513cxj>.

Jacques Lonchamp et René Froidevaux

Capite de vigne, La Sarraz

1983



Introduction

Étymologiquement, le terme “capite” vient du latin capitellum et désigne la tête, l’extrémité ou le chapiteau d’une colonne.¹ Cela peut donner comme sens à la capite d’être une excroissance ajoutée au vignoble ; elle devient un élément nécessaire et participe au bon fonctionnement de la vie sur le vignoble.

La culture viticole en Suisse fait partie de la tradition de ce pays. La création de petites maisonnettes découle directement de cette activité et d’un besoin énoncé par les vigneron. Par économie de moyens et de forces, ils décident de bâtir de petites constructions au cœur des vignobles qui serviront d’abris pour le matériel viticole ou encore pour le vigneron lors de son repas ou en cas d’urgence météorologique ou de forte envie de sieste.² De par leur emploi occasionnel mais également pour prendre le moins de place possible sur les parcelles, leurs dimensions sont restreintes mais suffisantes afin d’apporter un minimum de confort sur place. Ainsi, pensée principalement comme une remise à outils, l’architecture élémentaire de la capite – telle est leur dénomination traditionnelle en Suisse romande – s’ancre dans l’Histoire et la culture locale grâce à son langage vernaculaire. La construction est souvent réalisée de manière artisanale par les vigneron eux-mêmes qui utilisent des matériaux trouvés sur place et les mettent en œuvre avec des techniques traditionnelles.

Aujourd’hui, l’évolution contemporaine et les progrès techniques touchent ce milieu viticole et influencent le rôle initial de la capite.

Le choix de se tourner vers un type d’édifice généralement anonyme découle – en plus du grand intérêt que nous avons pour ce cas spécifique – de l’enrichissement que ce dernier peut amener à notre étude notamment par sa petite échelle et son caractère pittoresque qui le différencie beaucoup des deux études de cas précédentes. La thématique des capites est en général peu abordée dans la littérature architecturale et l’atelier d’architecture ayant conçu cet édifice n’a laissé que très peu de traces au sujet de la conception de ce projet. Cependant, à nos yeux, ce petit refuge méritait toute notre attention et possédait un très grand potentiel architectural que nous voulions comprendre. L’étude de ce dernier cas est donc essentiellement basée sur nos propres réflexions quant à la possibilité d’envisager cet objet architectural

en tant que monument. De même que cela a été fait pour les études de cas précédentes, cette analyse consiste à utiliser les connaissances accumulées grâce aux deux premières parties de cet énoncé afin d'étudier la capite selon les thématiques relatives au monument, qui ont été jusque-là dégagées. Ainsi, un des aspects fondamental du monument ; la temporalité et son lien direct à la remémoration, est mis en dialogue avec les thèmes architecturaux de la fonction, la forme, l'échelle, l'aspect phénoménologique ou encore le rapport à la temporalité.

Jacques Lonchamp et René Froidevaux
 Capite de vigne, La Sarraz
 1983

I La réinterprétation de la tradition

1.1 Une fonction perpétuée

Comme cela a été évoqué dans l'introduction, la capite de vigne tend actuellement vers une multifonctionnalité. Ceci découle de l'apparition de routes au sein des vignobles. Le temps de la capite en tant qu'abri pour le vigneron est révolu mais ce n'est pas pour autant que ces maisonnettes disparaissent. En effet, aujourd'hui certaines capites ont vu leur fonctionnalité évoluer ; elles sont devenues des espaces conviviaux, des endroits de partage et de dégustation de cuvées. Du fait de leur taille limitée, le nombre de convives invités est restreint à un petit comité mais n'en reste pas moins convivial. Le lieu se charge d'une atmosphère intimiste liée directement au terroir local – ici tout particulièrement puisque la capite se trouve sur le terrain-même où est récolté le raisin de la cuvée.³

Alors que certains vigneron transforment leur capite en lieu social, celle de la Sarraz fait partie d'une autre catégorie. Elle reste en lien avec sa caractéristique originelle, c'est-à-dire **individuelle** et ne sert qu'au vigneron pour son usage privé. Cette vision du vigneron solitaire totalement en autarcie que donne la capite de la Sarraz reflète indirectement sa fonction historique et traditionnelle. En effet, autrefois les vigneron se déplaçaient à pied et lorsqu'ils allaient dans leurs vignes, ils y restaient pour toute la journée. La maisonnette était donc essentielle au bon fonctionnement de la vie sur le vignoble. Ainsi, ancrée dans les terres viticoles vaudoises, la capite réalisée par Lonchamp et Froidevaux perpétue un rôle ancestral qui a résisté au cours du temps. Cependant, même si l'usage de celle-ci n'évolue pas en une fonction **collective**, elle n'en reste pas moins conviviale et adaptée à ce possible changement. En effet, la disposition des espaces à ses différents étages permet cette jonction de l'individualité et de la collectivité.

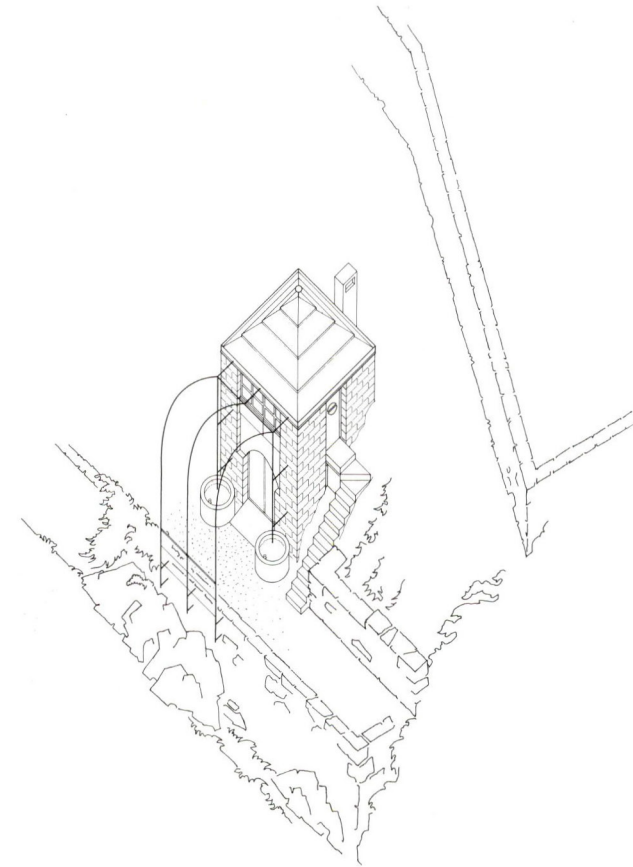
La capite de la Sarraz se compose de deux niveaux, organisés de façon efficace afin de garantir un niveau de confort au vigneron. Le niveau supérieur représente un vrai refuge protecteur : surélevé du niveau de la terre, il est à l'abri de l'humidité et possède une cheminée, transformant l'espace en foyer

chaleureux. Cet étage de la capite est le lieu de vie dont le seul accès se fait par un escalier indépendant, à l'extérieur de la bâtisse. La fonction intimiste de cet étage se retrouve également dans la largeur minimale des marches permettant à seulement une personne de monter ou de descendre à la fois.

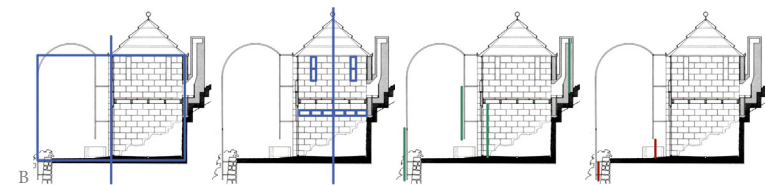
En revanche, le niveau inférieur, en contact avec la terre, présente la fonction d'être un lieu de rangement pour les outils. Cela épargne des efforts au vigneron qui peut directement sortir ses outils situés au niveau de ses vignes. Ainsi, deux entrées distinctes sont mises en place afin d'accéder à l'intérieur de la capite : sur la façade sud-est, une porte simple répond à l'accès individuel et se trouve en hauteur à la fin des escaliers alors que, sur la façade principale côté sud-ouest, une double porte permet une plus vaste ouverture afin de faciliter le va-et-vient d'outils. Cette accessibilité facilitée en plein pied ainsi que la possibilité cette double porte permettent d'envisager une valeur plus collective au rez de la capite. Ces éléments mettent en avant la duplicité et la versatilité de cet édifice.

L'aménagement rationnel et la fonctionnalité de la capite dans un si petit espace fait écho à la notion d'« existenzminimum »⁴. Ici, la question n'est pas celle du type architectural qui découle de cette notion, puisque la capite s'apparente à un objet autonome et va à l'encontre des grands ensembles de logements collectifs développés selon l'« existenzminimum », mais un rapprochement existe par rapport à l'efficacité spatiale que génère ce principe. L'aspect des proportions formelles sera développé par la suite mais il convient déjà d'en souligner la justesse qui permet de donner une réponse particulièrement adaptée aux exigences d'un tel édifice. Malgré l'échelle très réduite de cette capite, les architectes ont réussi à faire preuve d'une certaine générosité dans l'attention portée aux proportions : du point de vue de la fonctionnalité, elles permettent à l'espace d'être parfaitement dimensionné et calculé. Ainsi, la capite génère un espace comparable à un habitat minimal pour le vigneron et, pourtant, lui confère des qualités architecturales fortes.

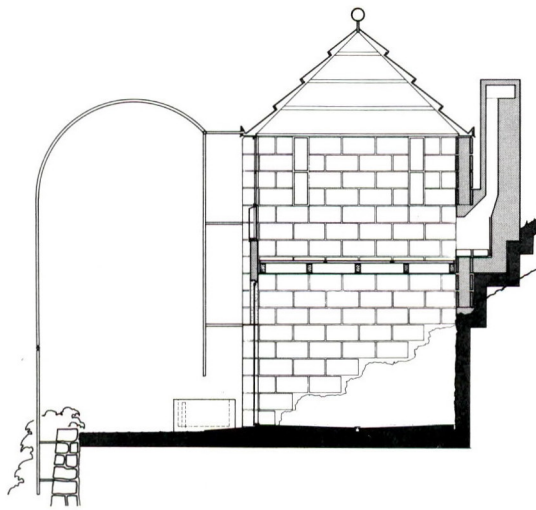
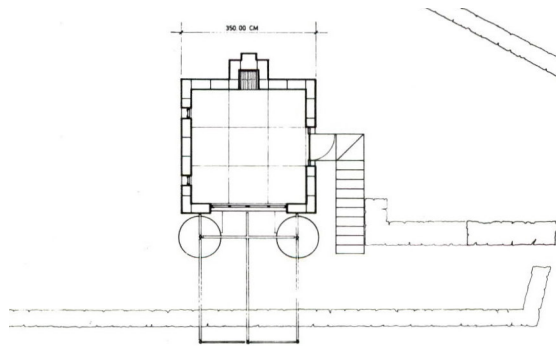
Même si cet exemple de capite semble avoir gardé sa fonction première au cours du temps, les autres capites accueillant aujourd'hui d'autres fonctions - notamment des lieux de rencontre et de partage - mettent en évidence la



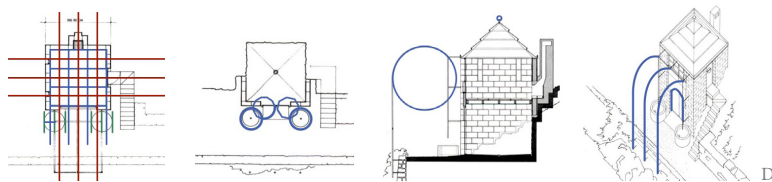
A



B



C



D

capacité de ce type d'édifice à répondre à de nouveaux besoins sans avoir recours à des modifications typologiques. Ceci en fait des éléments permanents au sens développé par Aldo Rossi.

1.2 Un savoir-faire repensé

La fonction de la capite de vigne de la Sarraz influence en partie son apparence extérieure, la transformant en un **signe** architectural ; une manifestation physique d'une tradition locale ancestrale.

Cependant, outre une forme qui est générée par une vieille fonction traditionnelle, l'aspect constructif de la capite génère également à lui seul un lien avec le passé. En effet, les architectes ont conservé, dans la mise en œuvre de l'ouvrage, une technique s'inspirant de celle d'une capite originelle. À la base, les capites étaient construites avec des pierres retirées des vignes qui servaient initialement à édifier le mur délimitant le contrebas de la parcelle du vignoble ; les pierres les plus belles, les plus plates et les plus larges étaient gardées pour la construction de la petite cabane.⁵ Cependant, il arrive que certaines capites soient construites avec le reste de planches de bois, modifiant leur expression architecturale en petits chalets. À la Sarraz, la capite reprend le langage le plus fréquent, à savoir une composition faite avec un matériau minéral. En effet, l'emploi d'un appareillage porteur en maçonnerie et laissé avec une apparence rudimentaire fait directement appel à la capite ancestrale. Le côté **brut** de la forme découle du choix de ne traiter les blocs minéraux d'aucune manière : que ce soit dans leur texture minérale laissée visible autant que dans la mise en œuvre qui consiste en un simple empilement de blocs monolithiques. Ces choix donnent forme à un volume à priori dépourvu de tout raffinement parviennent à transformer l'architecture vernaculaire de la capite traditionnelle en un objet architectural fini et pur.

Le fort caractère expressif de cette construction est amplifié par la composition géométrique du tout. En effet, basée sur des rapports de proportions et une symétrie axiale placée sur la façade principale, l'architecture de la capite de la

Sarraz se lit comme une entité harmonieuse. L'appareillage est mis en œuvre et dimensionné pour répondre à cette recherche d'axialité. L'utilisation de formes géométriques répétées afin de construire le volume général apporte également à la composition une lecture d'ensemble et une unité. En plan, le volume construit en maçonnerie est un carré parfait de 3,5 mètres sur 3,5⁶ et proportionné selon une grille divisant chaque côté en trois bandes identiques – soit une grille composée de neuf carrés semblables. Avoir recours à une trame orthogonale et régulière, comme dans le cas des constructions de Pouillon, permet d'imaginer le projet s'étendre à l'infini mais, dans cet édifice, la grille semble plutôt contenir la forme pour la maintenir dans un système de proportions unitaires qui confère à cette capite sa pureté, sa légèreté et également son apparence autonome.

La construction de la capite et la disposition des différents éléments sont basées, de manière évidente, sur cette trame de base. D'une part, la porte d'entrée de l'étage à vivre, située sur la façade sud-est, ainsi que la cheminée au nord-est, sont toutes deux positionnées et dimensionnées selon les deux bandes centrales de la grille. D'autre part, les deux bassins circulaires qui flanquent la porte d'entrée s'inscrivent parfaitement dans un carré de la trame ; le diamètre du cercle équivaut donc à la largeur d'une bande de la grille.

De manière plus subtile, la position de certains éléments découle d'une seconde trame qui se base sur la première. En effet, la façade exposée sud-ouest possède une ouverture rectangulaire, centrée au niveau de l'étage supérieur. Celle-ci est composée de verres formant une grille plus resserrée que celle qui compose le plan général de la capite. En réalité, cette seconde trame dédouble la première, soit divise la façade en six bandes identiques. Outre la répartition des verres de la vitre suivant cette grille, la structure métallique extérieure reliée à la capite se construit également selon cette trame dédoublée. À nouveau sur la façade principale, cette structure composée de trois montants suit les règles de proportions générales : le montant central marque l'axe de **symétrie** central et les deux autres montants de part et d'autre se basent sur le milieu des deux bandes aux extrémités de la seconde trame.

L'ordonnance des rapports permet donc une lecture harmonieuse de l'ensemble. Cela fonctionne aussi grâce aux répétitions de certaines formes pures qui mettent en dialogue les différents éléments composant la capite. De ce fait, deux formes ressortent principalement : le carré et le cercle. Elles ne sont pas choisies au hasard puisque l'une circonscrit l'autre et que, par cette donnée, elles entrent dans la démarche de rapports proportionnels voulue par les architectes. Ainsi, le carré, comme expliqué, est présent au travers la grille qui compose l'édifice mais se retrouve également formellement présent. Que ce soit sur la façade principale au travers du grillage de la vitre, dans la construction de la double porte inférieure, dans les dernières marches de l'escalier menant à l'espace de vie ou encore dans la base de la toiture ; la forme du carré se retrouve à toutes les échelles. Son utilisation démesurée reflète, en arrière fond, son emploi originel dans la conception des capites ancestrales qui basaient déjà leurs plans sur cette forme géométrique.⁷

Les architectes semblent avoir pris soin de penser l'édifice à toutes les échelles jusque dans les moindres détails avec un même langage, donnant à cette capite la sensation unitaire qu'elle transmet.

L'ajout du cercle par Lonchamp et Froidevaux peut potentiellement venir d'une envie pittoresque. Cette forme ne fixe aucun rapport de proportion puisque tout est basé sur la trame orthogonale mais elle participe tout autant à l'unité constructive de la capite de vigne de la Sarraz. La circularité se retrouve dans la porte d'entrée qui s'assimile à un hublot, dans la structure métallique, qui se plie pour venir se connecter à la façade principale – créant une forme qui fait écho à la celle de la porte, mais à une échelle et une dimension toute autre –, dans la double porte arquée de l'étage inférieur, dans le poinçon sphérique en toiture ou encore dans les deux bassins encadrant la façade principale. Ceux-ci deviennent les **symboles** de deux tonneaux de vin remplis et font le lien entre cette construction **abstraite** et le vignoble. Ajouté à cette composition ordonnée, un élément ressort pourtant de la composition comme s'il venait chapoter l'abri : la toiture. Celle-ci, tout aussi réglée géométriquement, semble comme finir l'ensemble et conclut l'élévation de la grille en y mettant un point final et donnant à cet objet particulier son caractère précieux. Elle transforme la capite en un petit pavillon et amplifie ce caractère d'objet autonome.

Dans cette capite de vigne, Lonchamp et Froidevaux ont su repenser un édifice traditionnel selon leur propre vision architecturale tout en gardant des caractéristiques originelles de celle-ci. Alors qu'à la base, ces petites cabanes vernaculaires étaient réalisées de manière locale et étaient plus utilitaires que formelles, celle de la Sarraz fait preuve d'innovation : les irrégularités des pierres naturelles laissent la place à la géométrie et la répétition.

II La pureté de l'équilibre et le rapport au corps

2.1 Les proportions au service de l'équilibre

Comme cela a été précisé dans la première partie, la fonction de la capite de la Sarraz est essentiellement individuelle mais n'exclut pas la possibilité d'un usage collectif. Elle répond, à la base à un besoin clair énoncé par les vigneron et, de ce fait, elle correspond au domaine architectural que définit Adolf Loos.⁸ En revanche, par le souci formel que les architectes ont implémenté dans l'édifice au travers des proportions et du lien poétique que la capite entretient avec le paysage, le domaine architectural semble cohabiter avec celui de l'art.

La conception de la forme architecturale de la capite est basée sur des proportions qui lui confèrent une valeur esthétique : l'absolutisme de la forme générée et recherchée géométriquement place la capite dans le domaine architectural sans l'exclure totalement du champ artistique. En effet, les rapports formels implémentés dans la composition de l'édifice proviennent d'une science exacte et connue de tous conférant à la capite une valeur d'appréciation universelle relative à l'architecture. Cependant, ces mêmes mesures dérivent d'un choix personnel de la part des architectes qui ont conçu cet objet tels des artistes auraient créé une sculpture. La richesse de ce projet est son ambivalence envers ces deux domaines qui, en plus d'être uniquement une représentation visuelle de calculs précis, lui permet de véhiculer des émotions au travers de l'équilibre et de l'unité créée.

Cette émotion transmise par la capite est également imaginable au travers d'un certain romantisme. Les formes se prêtent parfaitement à une théâtralisation qui transforme l'ensemble en une scène vivante. La fine structure en métal peut se visualiser comme un élément permettant la continuation et la prolongation des vignes jusqu'au bâti. La forme est mise au service de l'imaginaire : nous pouvons scénographier la première rosée du matin se déposant sur les plantes grimpantes jusqu'à perler le long de la structure pour finalement goutteler et tomber dans le miroir d'eau des bassins circulaires.

Dans cette scénographie architecturale, la dualité entre les deux volumes –

construit et non construit – participe au caractère romantique de l'ensemble. Ajoutée aux rapports proportionnels et à la géométrisation, l'opposition complémentaire de la partie bâtie **massive** et brute face à la partie fine et **légère** en extérieur apporte un équilibre d'ensemble exalté par une même proportion composant ces deux entités. Le dialogue entre les deux volumes aboutit à un balancement parfaitement pesé ; ils s'enrichissent mutuellement et se donnent réciproquement une force architecturale.

Finalement, au travers de cette construction mathématique, l'œuvre de Lonchamp et Froidevaux génère un sentiment d'universalité qui toutefois confirme que, même au-delà de son caractère fonctionnel, la capite de la Sarraz appartient bien au domaine des **Beaux-Arts** mais également de l'architecture.

2.2 La relation au contexte

Concernant la localisation de cette œuvre, cette capite s'implante dans un vignoble de la commune de la Sarraz. Ancré dans la pente du terrain, il fait face à la gare et à l'étendue de la vue dégagée sur la plaine. Il se situe à l'extrémité Sud-Est de la parcelle du vignoble et oriente ses angles selon les quatre points cardinaux. Ceci découle du fait que la capite est construite parallèlement aux courbes de niveau afin de garantir une continuité et de ne pas perturber la planitude visuelle du coteau. Sur ce pan Sud de la colline du Mormont, un chemin traverse les vignes et relie la commune de la Sarraz à celle d'Eclépens. De ce chemin, situé en contrebas du muret délimitant la partie basse du vignoble, seule la partie supérieure de la capite peut être perçue. De plus, additionné à la position naturelle en hauteur des terres viticoles, la capite est aujourd'hui encore plus difficile à repérer puisque la végétation a envahi une partie de l'édifice sur sa façade nord-ouest, la camouflant dans ce paysage abondant de nature. Ceci met en avant un vrai décalage par rapport au seul document officiel que nous avons sur cet édifice et dans lequel il apparaît comme un objet surplombant voire dominant la plaine. En effet, la réalité est toute autre ; cachée par cette verdure, la capite semble timide et

ne pas vouloir se montrer. De ce fait, en venant depuis la Sarraz en direction d'Eclépens, elle reste invisible au loin et ce n'est qu'au dernier moment que la structure métallique se détache visuellement des plantes grimpantes, amenant le regard sur la maisonnette qui se laisse entrevoir au fur et à mesure. Ainsi, le seul lien physique et fièrement visible depuis l'extérieur du vignoble devient ce squelette de fer qui tend ses trois bras vers le chemin.

Un indice signifiant la présence d'un endroit atteignable en hauteur est l'escalier creusé dans le muret au bas de la parcelle qui donne accès au terrain privé. Pour découvrir l'édifice de plus proche et dans son entièreté, il devient le second élément liant physiquement le haut et le bas. Le fait que la capite soit aussi protégée du public et des regards en général, procure à cette ascension une valeur mystique. L'escalier est étroit, aucune barrière réglementaire n'est mise en place, obligeant l'utilisateur à s'appuyer au muret pour éviter toute chute, et donne au site une difficulté d'accès qui le rend précieux. Ainsi, les sensations physiques offertes par cette œuvre sont multiples. Tantôt les espaces sont étroits, intimes ou inconfortables, tantôt ils semblent infinis par l'omniprésence du grand paysage qui entre dans le projet.

Une fois sur le terrain viticole, la capite se lit sur toute sa hauteur au travers de la verdure envahissante. Comme expliqué précédemment, ses rapports et ses dimensions sont pensés selon des règles géométriques strictes. La structure métallique, qui fait le lien physique entre le muret et la façade principale, est de même profondeur que la capite. De ce fait, l'espacement entre le muret et cette façade se retrouve être réglé par cette même dimension. De par la taille minimale de la maisonnette, qui influence directement la mesure entre les extrémités de la structure métallique, l'espacement de la façade principale jusqu'au muret devient également étroit puisque les 3,5 mètres de recul placés devant la capite ne permettent pas à celle-ci d'être appréciée architecturalement à sa juste valeur. Ce caractère restreint participe à une ambiguïté de ressentis : les trois tiges de fer courbées englobent l'avant de la bâtisse donnant à cet espace extérieur la qualité d'une "pièce". Ainsi, une ambivalence apparaît entre la sensation de clôture et le fait que l'individu se situe à l'extérieur.

Comme expliqué, son implantation dans le site lui procure cette position surplombant la plaine. Depuis la gare, l'objet se démarque de la nature environnante au travers de sa forme dessinée par ses arêtes marquées et sa minéralité **artificielle**. La capite devient comme un poste de surveillance qui veille sur son paysage local et reste en permanence à disposition pour accueillir et offrir un toit à quiconque.

L'origine de la capite remonte à fort longtemps puisque les traces les plus anciennes d'une telle construction remontent au 16^{ème} siècle dans le canton du Valais. L'édification de ces petits refuges s'ancre dans une tradition ancestrale et illustre, malgré eux, une partie de l'Histoire suisse. En s'inspirant des techniques de constructions originelles mais également en gardant les fonctions premières de cet abri, Lonchamp et Froidevaux ont su perpétuer et transmettre l'Histoire de ce type architectural et, par extension, de la culture viticole ancrée dans le site. L'adaptation moderne de certaines caractéristiques transforme ainsi la capite vernaculaire et anonyme en un objet architectural basé sur des procédés davantage définis et scientifiques.

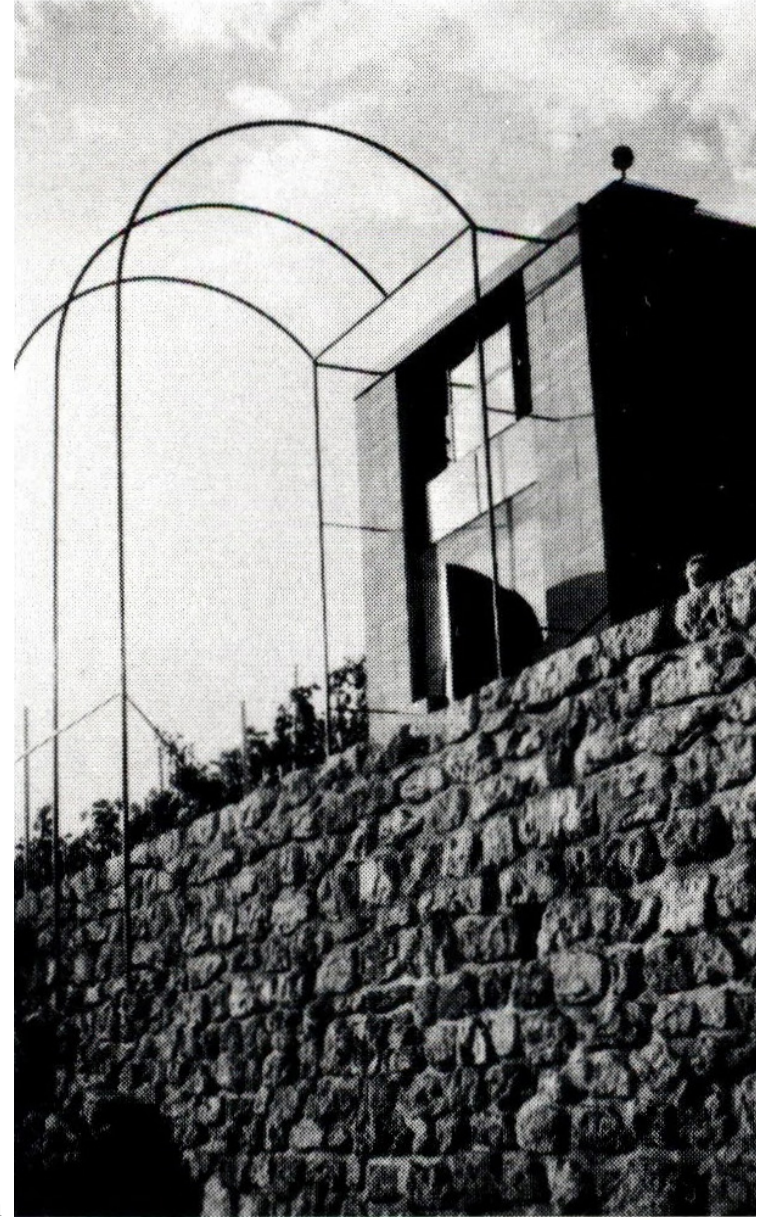
Du fait de sa corrélation avec la tradition avec le champ artistique ou encore de par son côté **universel** – ici particulièrement évoqué par la recherche géométrique et proportionnelle effectuée par les architectes – ce petit ouvrage tisse un lien étroit avec le monument architectural.

Aujourd'hui, sa mauvaise conservation met le caractère formel ordonné et géométrique en péril. Alors qu'au Lavaux certaines capites sont classées monuments historiques et sont souscrites à des mesures officielles visant à leur maintenance, à la Sarraz, le manque d'entretien amène une toute autre expression architecturale à la capite. En effet, la verdure envahit l'abri, provoquant une rupture de la lecture de la symétrie axiale sur la façade principale : les deux bassins circulaires ne se distinguent plus au travers des feuillages qui les ont recouverts afin d'atteindre la petite étendue d'eau ; la nature prend le dessus et l'édifice perd la force architecturale imaginée par les deux architectes. Le choix du propriétaire de ne pas intervenir face à cette lente digestion de la capite par les plantes influence les raisons de l'édifice à

être considéré comme monument. En effet, bien que son lien à ses origines ne change pas, étant envahie par la végétation, la capite apparaît telle une ruine romantique de Piranèse dans le vignoble. Les effets du temps sur la construction laissent des traces physiques et se rapportent à la valeur d'ancienneté exprimée par Riegl. La notion d'universalité est aujourd'hui atteinte par l'apparition des marques temporelles dont la dégradation commence tout juste à pouvoir être appréciée. La visibilité de celles-ci est universelle, toute personne peut reconnaître ces traces de vieillissement **naturel** conférant à la capite une valeur d'ancienneté. La capite se transforme en un état d'entre-deux qui laisse transparaître son état originel passé et commémore tout de même l'époque à laquelle elle était **intacte** ; à l'image d'une tradition et d'une collectivité qui se perpétue.

Jacques Lonchamp et René Froidevaux
Capite de vigne, La Sarraz
1983

CATALOGUE DE'IMAGES



1



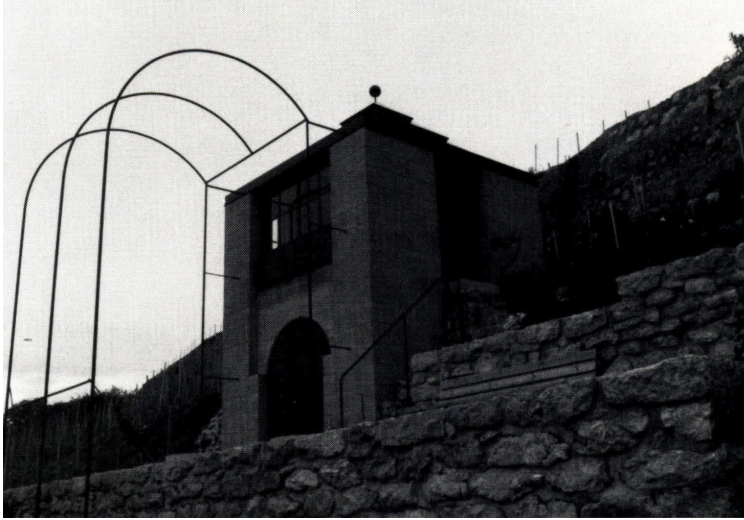
2



3



4



5



6



7



8



10



9



11

Jacques Lonchamp et René Froidevaux
 Capite de vigne, La Sarraz
 1983

NOTES DE BAS DE PAGE
 BIBLIOGRAPHIE

Notes de texte

1 Johanna Commenge, Ludovic Paschoud, et Alexandra Anderegg, “Sur les origines des capites en direct du Lavaux”, audio de la Radio Télévision Suisse (rts), 24 juillet 2020. Consulté le 7 janvier 2023. <https://www.rts.ch/audio-podcast/2020/audio/sur-les-origines-des-capites-en-direct-du-lavaux-25136417.html>.

chroniques écrites à l'occasion de l'exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout : 1900-1930 (Paris: Ed. Ivrea, 1994), p.226

2 Rémy Glardon, “Les capites de vigne”, publié le 19 juillet 2021. Consulté le 7 janvier 2023. <https://notrehistoire.ch/entries/ZnYJKGq7Bok>.

3 K. Barenyiova et P. Gut, “Capite de vigne”, Workshop HEAD Genève, février 2013. Consulté le 6 janvier 2023. <https://www.hesge.ch/head/projet/capite-vigne>.

4 Thématique hautement étudiée par de nombreux architectes pour l'exposition de 1929 à Francfort à l'occasion de la visualisation du projet urbain “Das Neue Frankfurt”.

5 François Berger, “Vignobles ! Capites ou guérites ?”, Swiss Wine, publié le 23 juillet 2016. Consulté le 6 janvier 2023. <https://swisswine.ch/fr/actualite/vignobles-capites-ou-guerites>.

6 Architecture Suisse, “Capite de vigne”, in Architecture Suisse no. 64 (novembre 1984), p.31-32. <https://architecturesuisse.ch/fr/as/064/capite-de-vigne/>.

7 Barenyiova et Gut, Capite de vigne. Consulté le 6 janvier 2023.

8 “La maison doit plaire à tout le monde. C'est ce qui la distingue de l'œuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'œuvre d'art est l'affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'œuvre d'art est mise au monde sans que personne en sente le besoin. La maison répond à un besoin. L'artiste n'est responsable envers personne. L'architecte est responsable envers tout le monde.” Adolf Loos, *Paroles dans le vide: 1897-1900* :

Légendes des images

A Axonométrie du projet © Lonchamp et Froidevaux
Source : Architecture Suisse, “Capite de vigne”, in Architecture Suisse no. 64 (novembre 1984), p.31-32. <https://architecturesuisse.ch/fr/as/064/capite-de-vigne/>.

B Schémas de la composition géométrique: Carlotta Boxebeld sur la base des dessins de Lonchamp et Froidevaux
Source : Ibid

C Plan et coupe de la capite © Lonchamp et Froidevaux
Source : Ibid

D Schémas des formes et de la composition de la capite : Carlotta Boxebeld sur la base des dessins de Lonchamp et Froidevaux
Source : Ibid

1 Archive de la vue depuis le chemin © Lonchamp et Froidevaux
Source : Ibid

2 Vue générale de l’implantation dans le site © Lisa Carminati
Source: photo personnelle

3 Vue de la façade principale © Lisa Carminati
Source : Ibid

4 Détail du lien avec le chemin en contrebas © Lisa Carminati
Source : Ibid

5 Archive de la vue depuis le chemin © Lonchamp et Froidevaux
Source : Architecture Suisse, “Capite de vigne”, in Architecture Suisse no. 64

6 Évolution de la capite envahie par la nature © Lisa Carminati
Source : Ibid

7 Détail de la façade principale avec la double porte du rez et un bassin circulaire au premier plan © Lisa Carminati
Source : Ibid

8 Détail de l’appareillage © Lisa Carminati
Source : Ibid

9 Détail de la porte de l’étage, la forme du cercle s’y retrouve © Lisa Carminati
Source : Ibid

10 Les escaliers menant à la capite © Lisa Carminati
Source : Ibid

11 Relation à la vue et à la plaine © Lisa Carminati
Source : Ibid

Architecture Suisse, “Capite de vigne”. In Architecture Suisse no. 64 (novembre 1984): 31-32.

Barenyiova, K., et P. Gut. “Capite de vigne. Workshop HEAD Genève (février 2013). Consulté le 6 janvier 2023. <https://www.hesge.ch/head/projet/capite-vigne>.

Berger, François. “Vignobles ! Capites ou guérites ?”. Swiss Wine. Publication du 23 juillet 2016. Consulté le 6 janvier 2023. <https://swisswine.ch/fr/actualite/vignobles-capites-ou-guerites>.

Commenge, Johanna, Ludovic Paschoud, et Alexandra Anderegg. “Sur les origines des capites en direct du Lavaux” (24 juillet 2020). Audio de la Radio Télévision Suisse (rts). Consulté le 7 janvier 2023. <https://www.rts.ch/audio-podcast/2020/audio/sur-les-origines-des-capites-en-direct-du-lavaux-25136417.html>.

Glardon, Rémy. “Les capites de vigne”. Notre Histoire. Publication du 19 juillet 2021. Consulté le 7 janvier 2023. <https://notrehistoire.ch/entries/ZnYJKGq7Bok>.

Loos, Adolf. Paroles dans le vide: 1897-1900 : chroniques écrites à l’occasion de l’exposition viennoise du Jubilé (1898), autres chroniques des années 1897-1900 ; Malgré tout : 1900-1930. Paris: Ed. Ixrea, 1994.

LECTURES SUPPLEMENTAIRES

Marchand, Bruno, et Pauline Schroeter. Architecture du canton de Vaud: 1975-2000. Lausanne: EPFL press, 2021.

Wikipédia. “Capite”. Consulté le 6 septembre 2022. <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Capite&oldid=186107016>.

Comme déjà envisagé en fin de première partie, cette étude a surtout confirmé l'intuition que finalement, tout n'est pas monument mais tout peut le devenir. Bien que cette thématique est indissociable d'autres domaines tels que la sociologie, l'histoire ou la philosophie, le monument architectural semble toutefois présenter des caractères qui lui sont directement liés et qui enrichissent sa définition – il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'une grande partie de ces critères sont similaires à ceux imposés par l'UNESCO pour figurer sur la liste du patrimoine mondial.

Il n'existe donc pas de règle ou de méthode exacte qui puisse définir, par des outils d'analyse liés à notre domaine, ce qu'est un monument architectural. Il pourrait être de taille réduite et d'apparence modeste comme une traditionnelle capite de vigne, étalé et colossal comme l'ensemble de la Tourette ou encore social et issu d'une réhabilitation comme le SESC Pompeia.

La catégorisation a permis de confirmer qu'un monument ne peut être considéré comme un type à part entière ; la liste de critères qui permettraient de la définir serait bien trop longue, pour ne pas dire interminable. En effet, la recherche s'est limitée par l'échéance temporelle, ce pourquoi les caractéristiques et thématiques développées n'ont pas la prétention d'être exhaustives, elles ont été sélectionnées pour éclairer au mieux le sujet. De plus, les études de cas ont permis d'interroger et d'expérimenter les limites ou possibilités concédées par les caractéristiques du monument précédemment développées, par une approche plus personnelle et critique afin d'ouvrir davantage la question de ce qu'est le monument architectural. Toutefois, bien qu'il ne semble pas possible de créer une "liste" qui définisse le monument architectural, cette étude a mis en évidence les thématiques principales permettant d'accéder à ce titre. Les changements de la société ont déjà fait évoluer les caractéristiques architecturales du monument et cela ne fait aucun doute qu'elles évolueront encore. De ce fait, bien que cette étude tente d'en définir les critères architecturaux, elle se présente davantage comme un état des lieux et ne prétend pas être immuable.

Ainsi, le lien originel entre le monument et la mémoire qui a conduit le début de la recherche n'apparaît pas comme un critère qui distingue le monument

CONCLUSION FINALE

dans le champ de l'architecture. De même, dans la vision contemporaine que nous avons cherché à établir, il n'apparaît plus comme une condition suffisante pour caractériser un objet de monument architectural, force est de constater l'intérêt porté pour les bâtiments dont la qualité se définit par la singularité. Cependant, cette notion est apparue de manière récurrente dans la recherche, même indirectement, tant ce concept évoque des rapports avec la tradition, la transmission de valeurs, la commémoration ou la considération du passé comme inspiration projectuelle.

En revanche, le rapport phénoménologique est apparu indissociable de l'architecture et donc, du monument architectural – bien que certaines œuvres s'y intéressent plus ou moins. Le rapport à l'art, bien qu'ambigu a été récurrent du fait que, par sa prestance dans la ville, le monument est capable de valoriser un espace public aux yeux des visiteurs. Par ce biais, le rapport particulier qu'entretient le monument architectural avec son environnement semble primordial : il agit comme un modificateur urbain par son individualité et sa seule présence – dans le tissu ou dans un dialogue avec d'autres monuments – et il permet de donner lieu à toutes sortes de situations. Sans les fixer, il les appelle et devient un lieu dynamique. Ainsi, bien que sa puissance soit renforcée par son individualité, le monument architectural se lie tout de même à son locus. Cette interdépendance participe à en maintenir l'atmosphère et à l'exprimer, à son tour, de sorte à provoquer l'adhésion de la collectivité, autre thématique essentielle pour définir le monument selon un point de vue architectural. En effet, celui-ci tient pour rôle d'interagir avec les communautés locales au point d'en être le reflet. Le monument préserve, transmet et témoigne et, dans cet objectif, l'architecture devient le symbole de cette union sociale : il transmute cette cohésion en une matière physique et inversement. Finalement, l'architecture donne au monument son expression et donc sa puissance communicative en donnant une image identitaire d'une communauté.

En extrapolant quelque peu, si nous considérons cette vocation du monument architectural dans l'ère actuelle, l'enjeu est nettement différent. Dans un monde où internet a laissé place à des relations sociales nouvelles par le biais

d'interactions toujours plus virtuelles qui tendent à isoler les gens dans un monde individualiste, comment concevoir un monument permettant de préserver une identité collective au sein de la ville ?

Alors qu'il a été question tout au long de cette recherche de définir le monument architectural, il conviendrait désormais de se demander comment penser un tel ouvrage, comment le construire. Le rôle de l'architecte serait finalement de donner une image forte qui agisse comme intermédiaire entre l'individu et la société en exprimant tout le potentiel architectural permettant à léguer ce rôle universel au monument.

