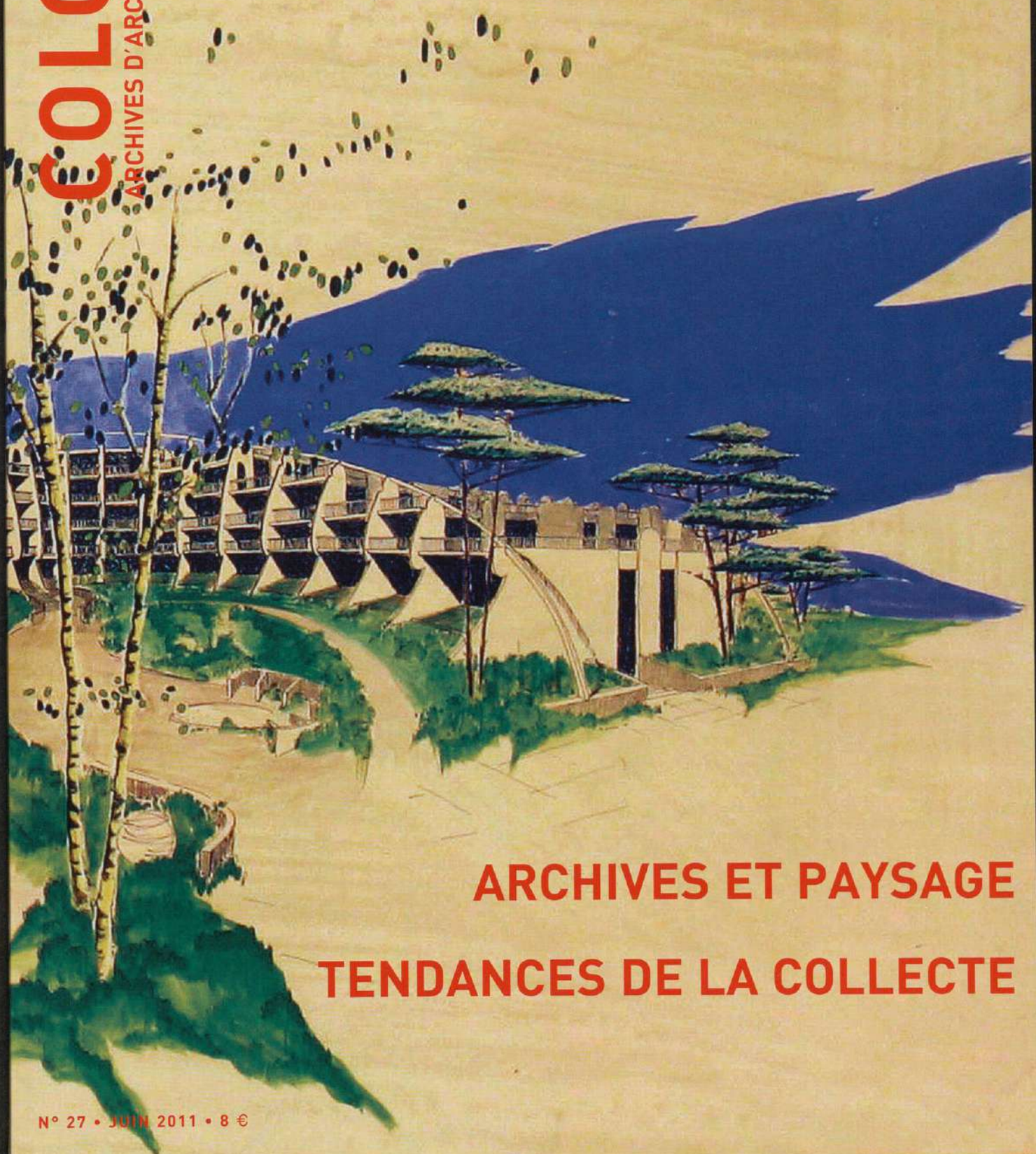
# colonnes

ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX^e SIÈCLE



# ARCHIVES ET PAYSAGE

# TENDANCES DE LA COLLECTE

N° 27 • JUIN 2011 • 8 €

Cette nouvelle livraison de *Colonnes* reprend la forme adoptée dans les trois précédents numéros : d'abord l'actualité des archives dans les services d'archives ou musées en France, puis les actions menées à la Cité de l'architecture et du patrimoine, deux dossiers thématiques, et enfin une rubrique de recensions d'ouvrages inaugurée dans le numéro 26.

La première section laisse entrevoir la richesse des archives d'architecture conservées dans les services publics d'archives. Deux fonds savoyards de premier plan (Bezançon et Novarina) viennent de faire l'objet de très beaux instruments de recherche. Emmanuelle Reimbold (Archives départementales des Bouches-du-Rhône) montre comment des documents particuliers issus de fonds d'architectes peuvent éclairer l'histoire sociale là où on ne l'attend pas. Un fonds d'archives reçu dans la Somme témoigne de l'activité d'un architecte-archéologue, François Vasselle, dont la vie a été orientée par les destructions qu'a subies Amiens pendant la Grande Guerre. Les Archives départementales de Seine-Saint-Denis présentent un fonds de maîtrise d'ouvrage exceptionnel, celui des manufactures de tabacs de Pantin et d'Aubervilliers. Christiane Demeulenaere-Douyère signale la mise en ligne par les Archives nationales d'un important ensemble iconographique sur l'Exposition internationale de 1867 (sous-série F/12). Enfin, en lien avec le dossier thématique, les Archives départementales du Val-d'Oise décrivent le fonds d'un architecte et paysagiste, Dominique Juglar. Pour terminer, l'article de David Teillard parle d'un type d'archives publiques peu connu, les archives des communautés urbaines.

Parmi les activités propres du Centre d'archives d'architecture du XX^e^ siècle, outre le point sur les fonds reçus et classés, deux nouvelles thématiques sont présentées : une campagne de collecte d'archives orales menée par Dominique Lefrançois de 2007 à 2009 (récemment finalisée), et la création par Alexandre Ragois d'expositions virtuelles : trois expositions ont été mises en ligne entre octobre 2010 et avril 2011. Enfin, une approche taxinomique des maquettes du Centre d'archives est proposée par Airton Cattani, enseignant à l'université brésilienne du Rio Grande do Sul, qui a consacré une année de recherche à cette collection.

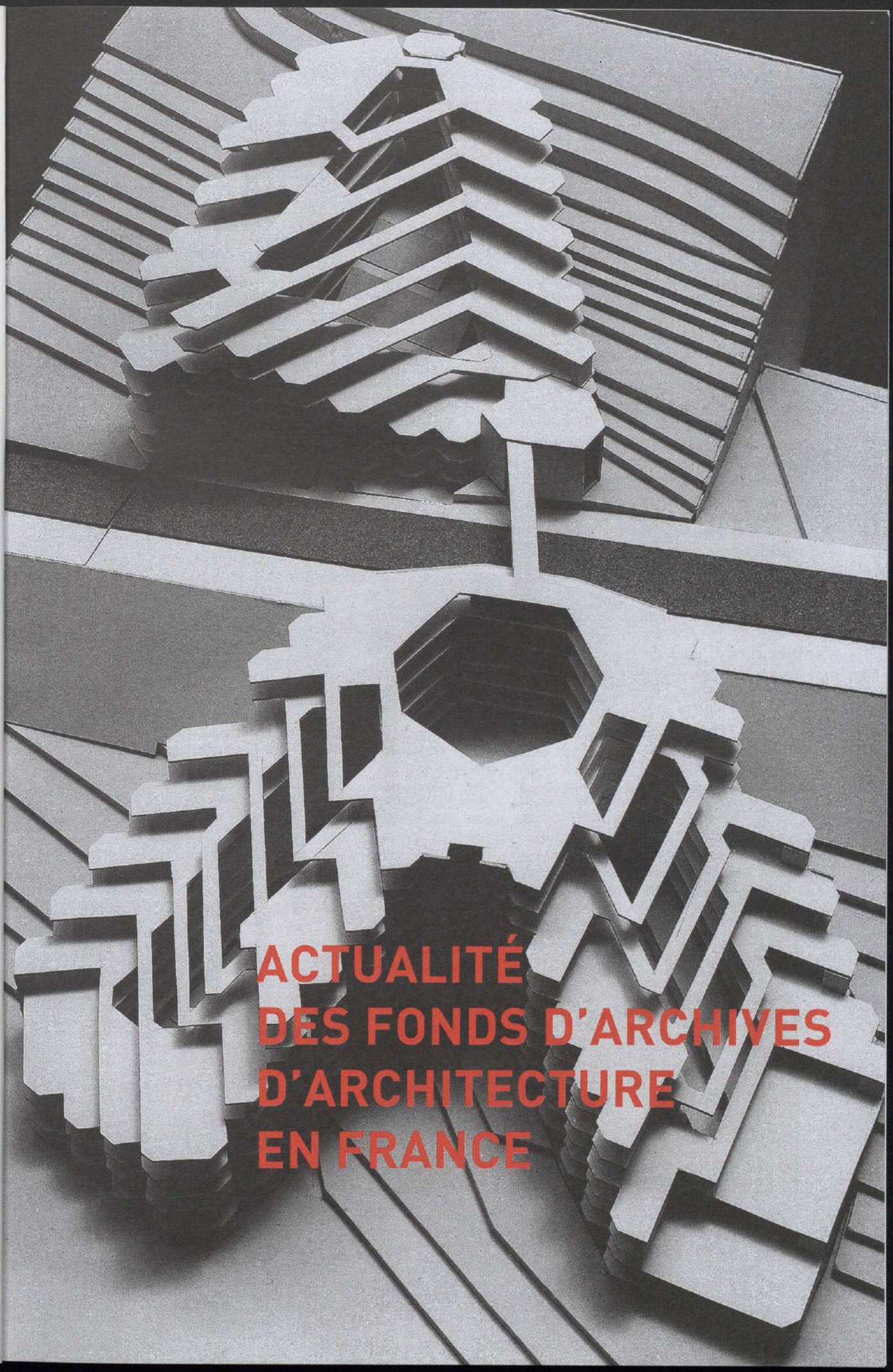
Pour la première fois est présenté un dossier méthodologique, rassemblant le contenu d'une session du 15^e^ congrès de la Confédération internationale des musées d'architecture (ICAM) qui s'est tenu à Paris en mai 2010. Consacrée aux tendances de la collecte dans des centres d'archives spécialisés en architecture dans le monde, la session soulignait les convergences dans les blocages et les analyses, mais proposait aussi des pistes originales expérimentées çà et là. Les textes denses de cette section (consultables en anglais et dans des versions plus longues sur le site de l'ICAM) nourriront, on l'espère, la réflexion que nous menons tous sur nos perspectives de développement.

Avec l'exposition *Ville fertile*, celle sur le paysagiste brésilien Roberto Burle Marx, le parcours thématique *Labyrinthe végétal* dans le musée des Monuments français (incluant une présentation de dessins issus des fonds d'archives) et la dernière exposition virtuelle conçue par le Centre d'archives, la thématique 2011 de la Cité de l'architecture et du patrimoine est consacrée au paysage. Sous le titre « Archives et paysage », le dossier de *Colonnes* cherche à identifier fonds et lieux ressources – avec leurs spécificités – et recherches en cours. Conçu par Franck Delorme et supervisé par Georges Farhat, il pose les questions épistémologiques qu'appelle aujourd'hui l'approche de ce domaine, à travers les notions de maîtrise d'œuvre, de paysagiste, l'étude de contextes particuliers (les grands ensembles d'habitation), de personnalités (René André, Toutin-Roussel, Gelos frères), l'apport des archives à la compréhension d'un jardin éphémère Art déco (le dossier est plus amplement présenté p. 52).

En fin de numéro, la recension de quelques ouvrages à la croisée entre archives et recherche inclut notamment la collection « Portraits d'architectes », déjà riche de monographies sur les architectes français du XX^e^ siècle et dont les premiers titres s'appuient presque tous sur des sources conservées par la Cité de l'architecture et du patrimoine.

*David Peyceré*

*En couverture :* Les Jardins de la mer, *Jean Balladur, architecte, La Grande Motte, 1975. CAPA/Archives de France, fonds Balladur, 373 IFA 224.*



# ACTUALITÉ DES FONDS D'ARCHIVES D'ARCHITECTURE EN FRANCE

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DES BOUCHES-DU-RHÔNE

# Les petits papiers et l'Histoire

EMMANUELLE REIMBOLD
Responsable des archives d'architectes

On trouve parfois dans les fonds d'architectes un ou deux documents qui dépassent le projet architectural pour refléter un événement historique. Il peut s'agir d'une simple évocation, d'un fil ténu qui mène à des événements d'une autre ampleur, et c'est autant leur valeur intrinsèque que le rappel historique qu'ils suscitent qui interpellent le lecteur. C'est le cas de quelques pièces isolées retrouvées aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône qui relatent la construction du camp du Grand Arénas et de la future ville de Carnoux.

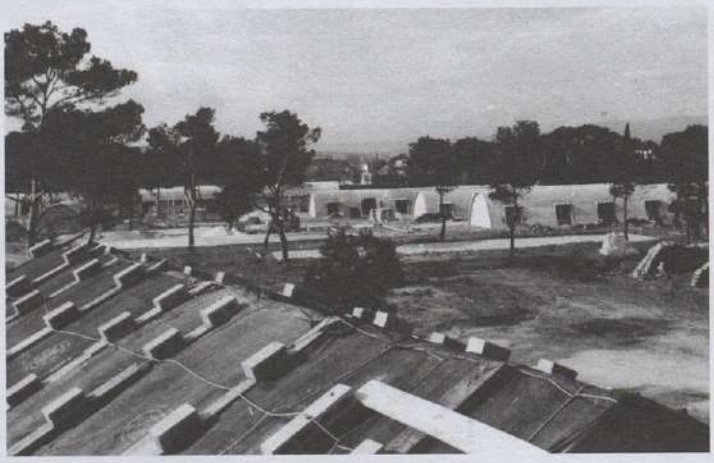
## Le Grand Arénas

Deux plans du camp du Grand Arénas sont conservés dans le fonds Louis Olmeta. Découverts lors de la reprise de ce fonds, il s'agit d'un état des lieux et d'un projet d'agrandissement.

Après la Seconde Guerre mondiale, Marseille doit faire face à l'afflux de milliers de personnes en transit, Russes, Polonais, travailleurs nord-africains et vietnamiens voulant regagner leur terre, auxquels s'ajoutent ensuite les juifs désireux de rejoindre le jeune État d'Israël. Par la suite, si les juifs restent encore nombreux dans le camp jusque dans les années 1960, l'espace est rapidement occupé par des familles qui attendent d'être relogées, soit à cause de la guerre, soit en raison de l'insalubrité de leur logement. Pour répondre à ce besoin d'accueil, René Egger et Fernand Pouillon construisent en 1945 le Grand Arénas, une structure d'urgence à l'écart de la ville. Bien qu'il soit agrandi en 1953 avec l'adjonction du Nouvel Arénas, les conditions de vie y restent néanmoins médiocres et, en 1960, le Grand Arénas est présenté comme un véritable bidonville.

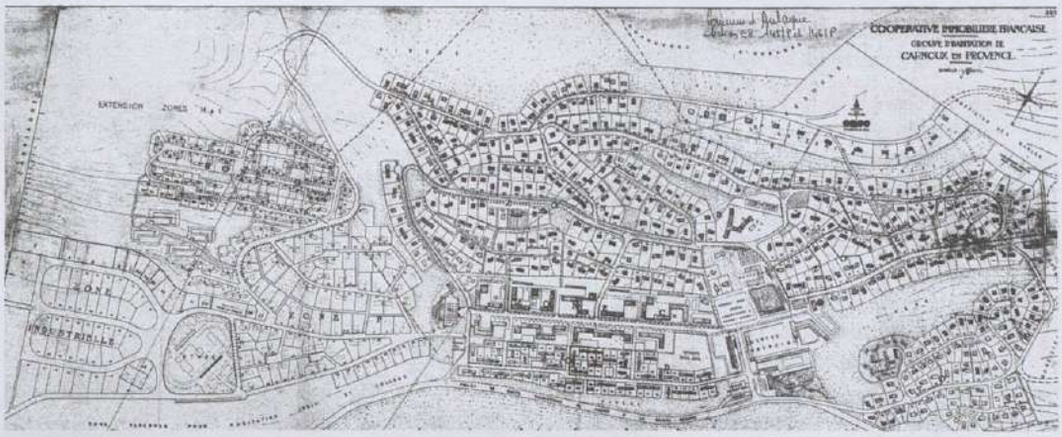
Les archives publiques conservent bien entendu des documents sur ce camp, non pour le caractère pourtant original de la construction mais liés à la gestion des flux migratoires par la préfecture : dossiers de financement, de gestion et de fonctionnement, listes des personnes y séjournant. Mais de sa construction, il ne reste dans le fonds René Egger[1] que 7 tirages photographiques. En 1964, Olmeta dresse un état des lieux du camp et de la répartition des populations, distinguant la cité de passage, la parcelle louée à l'Agence juive pour la Palestine, et précisant le nombre de familles à reloger. Il propose de le remplacer par un ensemble de 520 logements, agrémenté d'aires de stationnement, d'espaces de jeux, de terrains de sports, créant ainsi un véritable espace de vie. Démarche individuelle ou réponse à une sollicitation ? Ces deux plans ne permettent pas de le savoir. Mais, quel que soit le cadre de leur réalisation, ils sont lourds de sens car, en 1964, la cité est classée comme îlot insalubre alors même qu'elle doit encore faire face à un nouvel afflux de migrants avec la dernière grosse vague d'immigration juive venue d'Afrique du Nord. Sa destruction commence en 1966.

*Le Grand Arénas, Marseille, vue de la réalisation de René Egger et Fernand Pouillon, n.d. Cliché Marc Michalczak. Archives départementales des Bouches-du-Rhône, fonds Egger, 65 J 337.*



## L'ensemble immobilier de Carnoux

L'autre trace inattendue, trouvée dans le fonds de l'architecte Bart, est un acte notarié avec ses annexes (accord préalable donné par la préfecture, permis de construire, plan du site, cahier des charges et devis descriptif tous corps d'état) qui enregistre la création d'un ensemble immobilier au lieu-dit Carnoux. L'acte notarié n'est qu'une pièce complémentaire dans le dossier de l'architecte sollicité pour la construction de la maison de Jean Meyer,




*Le Grand Arénas, Marseille, plan d'état des lieux dressé par Louis Olmeta, 1964. Cliché Marc Michalczak. Archives départementales des Bouches-du-Rhône, fonds Olmeta, 172 J 33.*

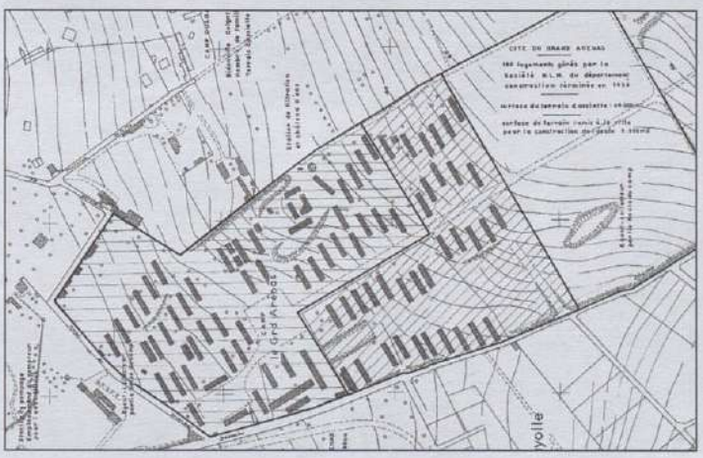
pharmacien à Agadir (et hébergé en 1964 dans la cité d'urgence). C'est pourtant cette pièce annexe qui retient particulièrement l'attention par sa portée historique. Il ne s'agit pas ici de migrants en transit mais d'une autre population déplacée, les rapatriés d'Afrique du Nord.

L'évolution de la situation politique du Maroc incite dès 1954 de nombreux Français à chercher un éventuel lieu de repli en métropole. C'est dans ce cadre qu'est créée en 1957, « par des Français du Maroc désireux de se reloger en France », la Coopérative immobilière française, dont le siège est à Casablanca. Un émissaire envoyé en France en 1958 pour trouver un lieu propice à cette installation débarque à Marseille et repère des terrains à vendre aux lieux-dits du Mussuguet et de Carnoux, à cheval sur les communes d'Aubagne et de Roquefort-la-Bédoule.

L'ensemble immobilier présenté dans le permis de construire comporte déjà des immeubles collectifs, 832 lots pour des villas individuelles, une zone industrielle, des espaces verts et des services communs. Parmi toutes les pièces, le cahier des charges est particulièrement signifiant, parlant d'agglomération résidentielle quand l'acte notarié ne parle que d'ensemble immobilier. Il introduit quelques règles : des toits terrasses, des murs clairs, blancs en priorité, des essences particulières dans les jardins, comme le pin d'Alep. Toutes ces mesures tendent à recréer l'atmosphère du Maroc, comme le confirmeront plus tard des témoins parlant d'un prolongement de leur paradis perdu. De 9 habitants en 1954, la population passe à 1 200 en 1964 avec l'arrivée des Français d'Algérie. La situation administrative de Carnoux suscite questions et débats dès 1960 et aboutit à l'érection d'une commune indépendante en 1966, ce que les Pieds-Noirs ont considéré comme une grande victoire sur le gouvernement gaulliste.

Ainsi, les architectes témoins des bouleversements qui ont secoué la région après la Seconde Guerre mondiale et la décolonisation participent aussi au questionnement sur les possibilités et la qualité de l'accueil des migrants. Ces quelques pièces retrouvées seront mises en évidence dans les inventaires pour ne pas disparaître sous la masse des plans et des projets architecturaux, car elles apportent quelques nouvelles pierres, même petites, à l'édifice de l'histoire.

*Groupe d'habitation, Carnoux-en-Provence, plan d'ensemble, n.d. Cliché Marc Michalczak, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, fonds Bart, 101 J 35.*



1. Conservé aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 65 J.

## Contact

Archives départementales
des Bouches-du-Rhône
18, rue Mirès
BP 10099
13303 Marseille cedex 03
Tél. 04 91 08 61 08
emmanuelle.reimbold@cg13.fr

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA SAVOIE

# L'inventaire du fonds d'archives de Michel Bezançon[1]

FRANCINE GLIÈRE
Responsable unité des fonds et collections

Au cours de sa carrière, Michel Bezançon s'est principalement illustré par son activité architecturale et urbanistique dans le domaine du tourisme de montagne et balnéaire. Les stations de La Grande Plagne et de Valmorel, conçues par son agence, représentent les prototypes mêmes des stations de troisième et quatrième générations. Le fonds d'archives professionnelles de Michel Bezançon intéresse de ce fait tout particulièrement l'histoire du département de la Savoie et son aménagement touristique en faveur des stations de sports d'hiver après la Seconde Guerre mondiale.

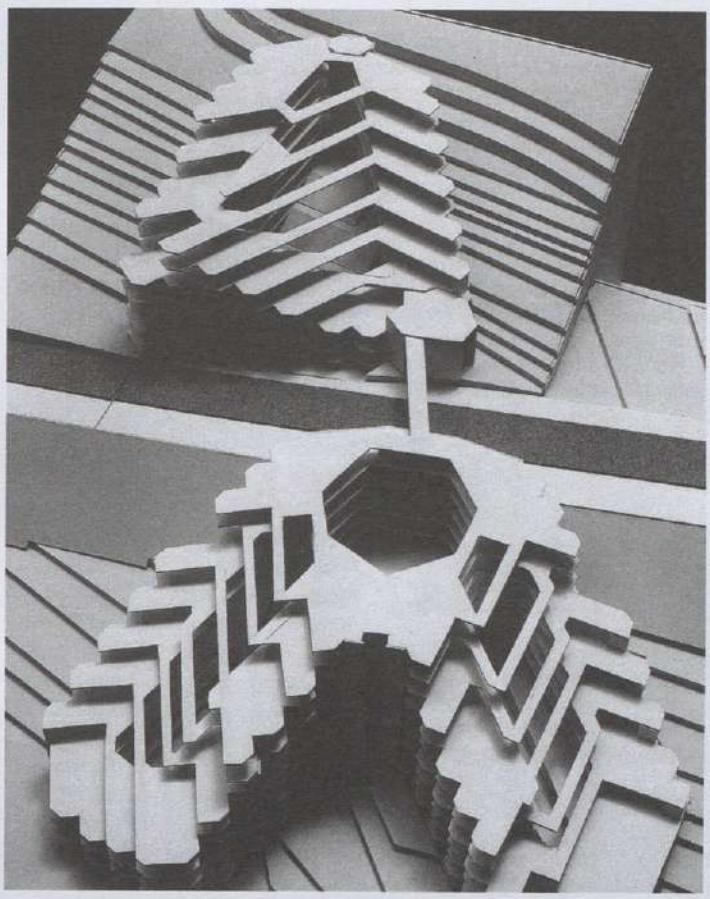
À ce titre, il lui a été proposé de verser ses documents de travail aux Archives départementales de la Savoie. Cette démarche participe d'un mouvement plus large de regroupement, de préservation et de mise en valeur des sources relatives à l'architecture du XX[e] siècle en pays de montagne mené par le Centre d'archives d'architecture en Savoie[2].

## Historique du traitement

Un repérage sommaire effectué à l'été 2002 par Franck Delorme, architecte, historien, met en évidence le déséquilibre entre le faible volume des pièces écrites et le volume considérable de plans. L'absence d'un grand nombre de pièces s'expliquera au fur et à mesure du traitement : lors des changements de locaux des agences, les études, avant-projets, esquisses et maquettes ont été éliminés de manière volontaire. Ces lacunes sont directement liées à l'absence reconnue de préoccupation de conservation des documents autres que les pièces à valeur juridique et iconographique.

Un premier classement en continu est réalisé entre avril 2005 et juin 2006 par Sandrine Richaud. Puis Émilie Huart, archiviste de formation, y travaille durant six mois en 2007. Lui reviennent le

*La Plagne Centre, vue d'ensemble avec Aime 2000 à l'arrière-plan, 1974. Photographie de Jean Biaugeaud. Archives départementales de la Savoie, fonds Bezançon, 17 J 442.*



*Les Temples du Soleil, Val Thorens, maquette, 1981. Photographie de Jean Biaugeaud. Archives départementales de la Savoie, fonds Bezançon, 17 J 12.*

regroupement provisoire des dossiers en fonction du plan de classement validé par la Direction des Archives de France et la réelle élaboration des analyses archivistiques de manière normalisée. Son travail aboutit à une première version du corps de l'instrument de recherche approuvé par la DAF.

Dix mois supplémentaires courant 2009-2010 permettent à Sophie Zanardo d'aboutir au présent instrument de recherche. L'archiviste achève le travail de classement et de conditionnement du fonds. De nouvelles restructurations sont apportées avec le regroupement de pièces écrites et de plans ainsi que la modification de l'ordre des articles aboutissant à la cotation définitive. Les analyses sont complétées afin d'être plus représentatives du contenu du fonds. Outre le corps de l'instrument de recherche, les parties réglementaires et historiques sont établies et l'iconographie est sélectionnée et en partie numérisée. Anne Vacchiero et Patrick Stoppiglia, de l'équipe des Archives départementales, ont contribué respectivement à la numérisation des documents de grande taille et à la mise en forme de cet instrument de recherche. Francine Glière a supervisé le classement de l'ensemble depuis 2002. Tout au long de ce traitement, l'architecte et son épouse se sont rendus disponibles aux sollicitations pour l'identification des archives et ont directement collaboré à l'identification de l'iconographie.

## Composition du fonds

Ce fonds se compose de 695 articles répartis en 18 mètres linéaires de boîtes d'archives pour les pièces écrites, iconographiques, audiovisuelles, et de 163 boîtes contenant 6614 plans roulés, regroupés par affaires.

Le classement est le reflet des documents conservés et non celui de l'ensemble des réalisations et projets menés par l'architecte au cours de sa carrière. Le plan de classement s'articule autour de quatre thèmes: l'homme et l'agence, le domaine de La Grande Plagne, Valmorel et les autres stations de sports d'hiver et enfin les stations balnéaires. Les documents couvrent la période de 1952 à 1985.

Une introduction historique détaillée permet de mieux cerner le contexte de création de l'architecte, et ses réalisations sont illustrées par plus de 150 photographies prises par son ami le photographe d'architecture Jean Biaugeaud, que Bezançon a rencontré au sein de l'atelier de ses débuts, celui de l'architecte Eugène Beaudouin. Biaugeaud est l'auteur de centaines de clichés conservés dans le fonds.

## Évocation sommaire des réalisations

La Plagne et ses satellites, mais aussi Valmorel, sont en effet l'œuvre de cet architecte citadin, né le 12 février 1932 à Boulogne-Billancourt. Fils d'un ingénieur chimiste devenu directeur à la compagnie Ugine Kuhlmann et d'une mère alsacienne, Michel Bezançon a découvert la montagne et le ski très jeune, à Chamonix et à Moriond (Courchevel). Plus tard, avec son épouse Françoise, également issue d'une famille amoureuse de montagne et de neige, il y fera de nombreuses randonnées[3].

Michel Bezançon est le premier à «montagniser» une architecture d'inspiration urbaine[4], mais aussi à inventer des modèles de stations intégrées: «Toutes ces stations, différentes les unes des autres, forment un ensemble où, si l'on est un peu attentif, on trouve ce que l'on cherche. Si l'on n'aime pas Aime-La Plagne, ce que je comprends très bien, on peut aller voir ailleurs. Le

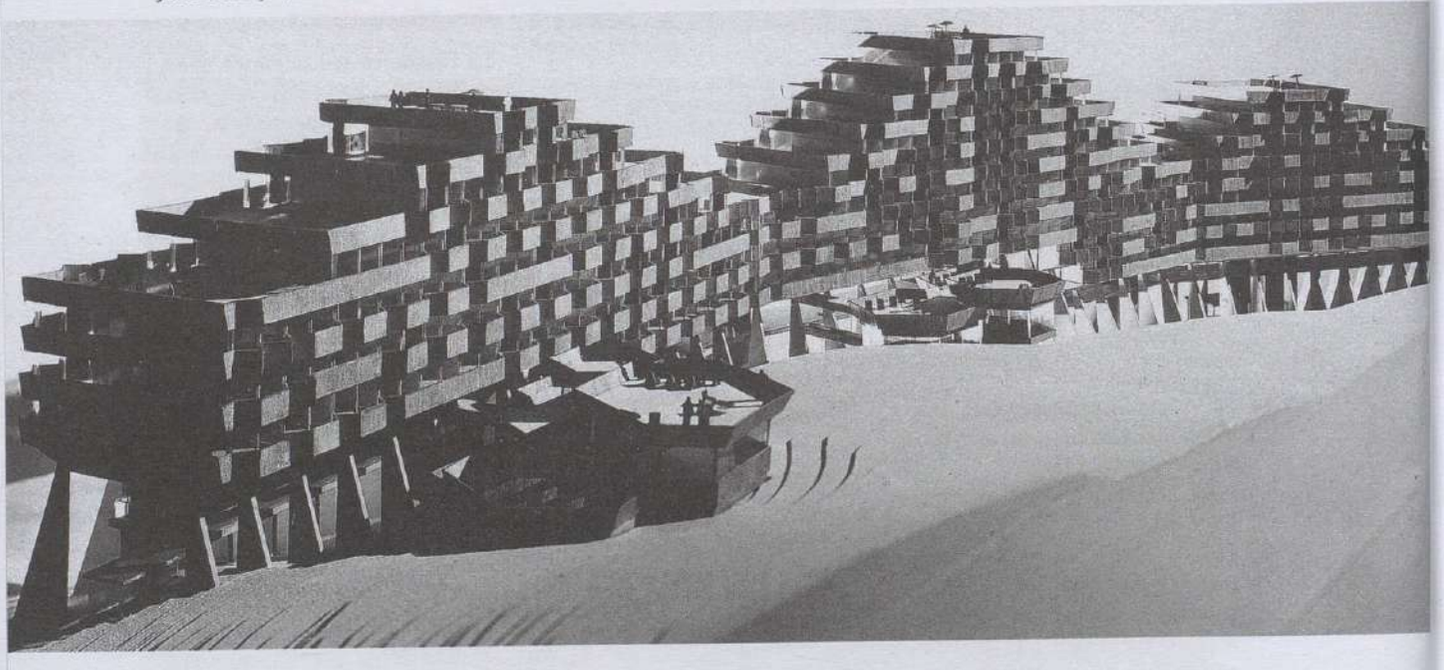
domaine skiable de La Plagne est extraordinaire par sa variété, son échelle, ses expositions et les équipements qui y ont été réalisés. C'est d'abord cela qui motive les gens pour venir passer leurs vacances ici[5]. » « ...Alors qu'en ville, l'architecture est subie, (...) dans le domaine des loisirs, le client est libre. L'architecte n'est pas là pour créer une œuvre mais un produit attractif qui doit permettre aux enjeux économiques de réussir. » Ces remarques aident à saisir les différences de conception de toutes ces stations, qui ne peuvent être qu'évoquées dans cette courte présentation : La Grande Plagne, Valmorel, Méribel-Mottaret, Val-Thorens, Lanslevillard... sans oublier les stations de bords de mer, Le Crouesty, Bourgenay, Agay, etc.

1. *Archives professionnelles de Michel Bezançon, architecte urbaniste (1952-1985), répertoire numérique de la sous-série 17J*, Chambéry, Assemblée des Pays de Savoie, Archives départementales de la Savoie, Gap éditions, 2011, 232 p.
2. Voir sur ce thème des stations de sports d'hiver entre autres les ouvrages suivants : Jean-François Lyon-Caen (dir.), *Montagnes territoires d'inventions*, Grenoble, École d'architecture de Grenoble, 2003 ; Marie Wozniak, *L'architecture dans l'aventure des sports d'hiver. Stations de Tarentaise, 1945-2000*, Chambéry, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, Facim, 2006.
3. Philippe Révil, *Les Pionniers de l'or blanc*, Grenoble, Glénat, 2003.
4. Rémy Knafou, *Les stations intégrées de sports d'hiver dans les Alpes françaises : l'aménagement de la montagne à la « française »*, Paris, Masson, 1978.
5. Michel Bezançon dans *Le Dauphiné Libéré*, 24 février 1976. Voir aussi les articles suivants : Michel Bezançon, « Constantes et variables de l'architecture de loisir de La Plagne 1962 à La Plagne 1980 », *Techniques et architecture*, n° 333, 1980, p. 56-60. Michel Bezançon, « La Plagne », *Information du bâtiment*, n° 3, mars 1968. Michel Bezançon, « La Plagne », *Techniques et architecture*, n° 4, 1969.

## Contact

Archives départementales
de la Savoie
244, quai de la Rize
73000 Chambéry
francine.gliere@cg73.fr
www.sabaudia.org
Tél. 04 79 70 87 70
Fax 04 79 70 87 79

*Aime 2000, maquette du premier projet, 1966. Photographie de Jean Biaugeaud. Archives départementales de la Savoie, fonds Bezançon, 17 J 11.*



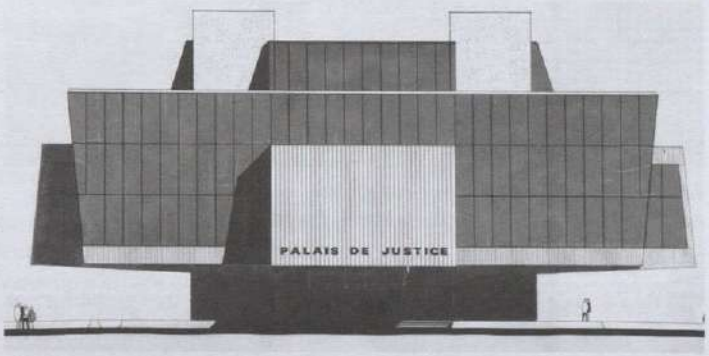
ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA HAUTE-SAVOIE

# Les archives de Maurice Novarina (1907-2002)

YVES KINOSSIAN
Directeur des Archives départementales

MARINE PERRET
Assistante qualifiée de conservation du patrimoine

Incités par le directeur du CAUE de Haute-Savoie, Valère et Patrice Novarina ont décidé, en accord avec Jean Thépenier – ancien associé et actuel dirigeant de l'agence Novarina-Thépenier et associés –, de donner au conseil général de la Haute-Savoie les archives de leur père, l'architecte Maurice Novarina (1907-2002). Cette démarche s'est conjuguée à celle du ministère de la Culture et de la communication qui a déposé aux Archives départementales de la Haute-Savoie les archives que Maurice Novarina lui avait données de son vivant et qui étaient conservées par l'Ifa. C'est ainsi que l'intégralité du fonds a été réunie dans les mêmes murs pour un travail de classement et une mise à disposition unique.




*Palais de justice, Annecy, élévation de la façade, n.d. Archives départementales de la Haute-Savoie, fonds Novarina, 156 J 4188.*

## Le fonds d'archives

La légitimité de la conservation du fonds en Haute-Savoie repose sur la grande proportion de projets (pour un total de 608) conçus ou réalisés par Maurice Novarina dans ce département, contre une plus faible partie dans 37 autres départements (Savoie, Eure, Doubs, etc.), ainsi qu'à l'étranger (Arabie Saoudite, Argentine, etc.). Son travail est assez méconnu, à l'exception de ses constructions religieuses comme Notre-Dame-de-Toute-Grâce au Plateau d'Assy et de bâtiments comme la tour Super-Italie à Paris ou encore la buvette Cachat à Évian-les-Bains. Il a exercé son métier d'architecte dans une période riche en évolutions et révolutions. Ses archives font écho aux bouleversements générés par les grandes politiques de l'État en matière de logements et d'aménagement du territoire.

Le fonds est constitué de documents aux typologies variées qui couvrent de 1933 à 1995 l'ensemble de sa carrière. Il rend compte de projets d'architecture, menés dans ses deux agences de Paris et Thonon-les-Bains, de types très divers : bâtiments religieux (églises, chapelles, monastères), civils (village olympique de Grenoble, hôtels de ville, collèges, théâtres, piscines, tribunaux, immeubles collectifs, villas, etc.), en montagne, en milieu urbain ou rural, mais aussi plans d'urbanisme directeurs ou de détail, et enfin autoroutes. Reflet très complet des partis pris architecturaux de Maurice Novarina, ces archives sont d'autant plus intéressantes qu'il a peu écrit sur ses constructions et sur l'approche de son métier.

L'une des caractéristiques du fonds réside dans la complétude des dossiers d'opérations eux-mêmes. Une fois les délais légaux expirés, Maurice Novarina a conservé toutes les pièces d'une même affaire, à l'exception des premières années de son exercice pour lesquelles ne subsistent que les plans. Le fonds permet ainsi d'appréhender toutes les étapes de l'évolution d'un dossier et de cerner l'ensemble du travail d'un architecte pour conduire un projet à son terme, quelle qu'en soit l'importance. Il est également possible au travers de ses archives d'apprécier l'impact de sa double formation d'ingénieur et d'architecte, mais aussi le soin tout particulier qu'il portait à l'aménagement des espaces publics avec le souci de leur conserver un caractère humain. Parmi ses archives, il faut noter la présence particulièrement intéressante de reportages photographiques sur les constructions qu'il a réalisées ainsi que de dossiers personnels de suivi de projet constitués en parallèle des dossiers d'opération originaux. Le fonds contient également des carnets de notes de travail de Maurice Novarina qui couvrent les années 1980 à 1993 et apportent un éclairage sur sa façon de travailler : la préparation de ses rendez-vous, le suivi de ses deux agences. Enfin, on note la présence d'un registre du personnel de l'agence de Paris qui révèle les variations de volume d'acti-

*Villa Allain, Thonon-les-Bains, perspective, 1934.*
*Archives départementales de la Haute-Savoie, fonds Novarina, 156 J 1812.*

vité de l'agence et compense un peu les lacunes engendrées par la faiblesse de documents relatifs à l'administration des agences.

## Le classement du fonds

Le classement et la description de ce fonds, qui mesure près de 160 mètres linéaires et compte 1011 rouleaux de plans, sont le fruit d'un travail de 2 ans. La difficulté du travail n'a pas résidé dans l'élaboration d'un plan de classement ou la description des dossiers car Maurice Novarina et ses collaborateurs ont préservé et organisé les archives des deux agences: tous les dossiers étaient correctement identifiés, numérotés et conditionnés par ordre chronologique. Le plan de classement de l'inventaire se devait donc de refléter cette organisation. Cependant, en raison du très grand nombre d'affaires et pour faciliter les recherches du lecteur, il a été décidé de classer les dossiers dans un ordre topographique artificiel par département. Mais dans chaque sous-partie topographique, l'organisation chronologique de Maurice Novarina est respectée.

La difficulté a résidé dans la gestion du temps pour traiter un volume considérable d'archives (240 mètres linéaires avant élimination) et dans la manipulation et la restauration des nombreux plans de très grand format conservés roulés depuis 30 ans pour certains et donc d'une manipulation très délicate. Ce type de documents, par ses dimensions hors normes et sa matière plastique peu réceptive aux procédés de restauration habituels, a créé de nouvelles problématiques de conservation auxquelles les restauratrices des Archives départementales n'ont pas encore trouvé de solutions satisfaisantes.

Lorsque le classement des archives a été entrepris, il a été décidé de conserver l'intégralité des dossiers de projets y compris les projets demeurés au stade de l'étude. Eu égard à l'importance et au rayonnement du travail de Maurice Novarina, il a été décidé, exceptionnellement, de ne procéder à aucun tri ni aucune hiérarchie dans les dossiers. Le chercheur a ainsi à sa disposition le reflet de l'intégralité du travail de Maurice Novarina. Les éliminations ont porté essentiellement sur des doubles de plans et de dossiers administratifs pour le département de la Haute-Savoie ainsi que sur les plans de fluides pour les autres départements.

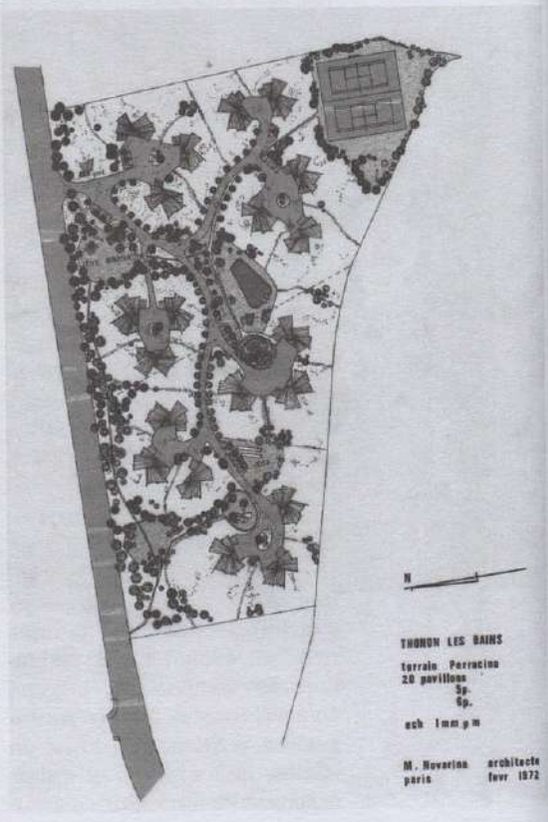
La diversité des chantiers conduits par Maurice Novarina propose un matériau très large au chercheur en histoire sociale ou économique, aux historiens de l'architecture et historiens de l'art qui trouveront tous dans ce fonds matière à comprendre, découvrir, illustrer. Ses archives, aujourd'hui aisément accessibles, attendent architectes, universitaires comme profanes curieux.

Dans sa version électronique, l'inventaire des archives de Maurice Novarina est constitué selon les normes de la DTD-EAD. Un répertoire numérique est disponible dans sa version papier aux Archives départementales de la Haute-Savoie: Marine Perret. *Inventaire du fonds Maurice Novarina, architecte (1907-2002)*, Annecy, Archives départementales de la Haute-Savoie, 2010, 515 p. (15 euros).

## Contact

Archives départementales
de la Haute-Savoie
37 bis, avenue de la Plaine
74000 Annecy
Tél. 04 50 66 84 20
archedep@cg74.fr

*Terrain Perracino, Thonon-les-Bains, étude d'aménagement, 1972.*
*Archives départementales de la Haute-Savoie, fonds Novarina, 156 J 4152.*



ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA SOMME

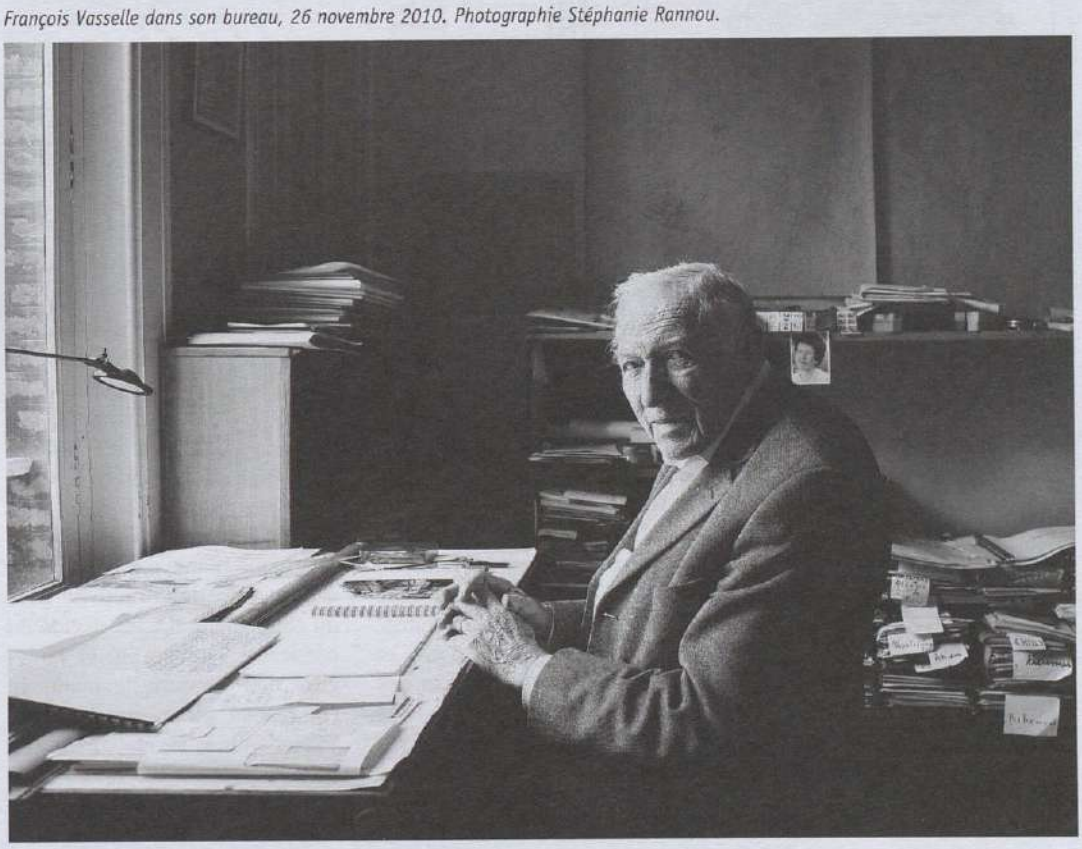
# Un architecte, urbaniste et archéologue : François Vasselle

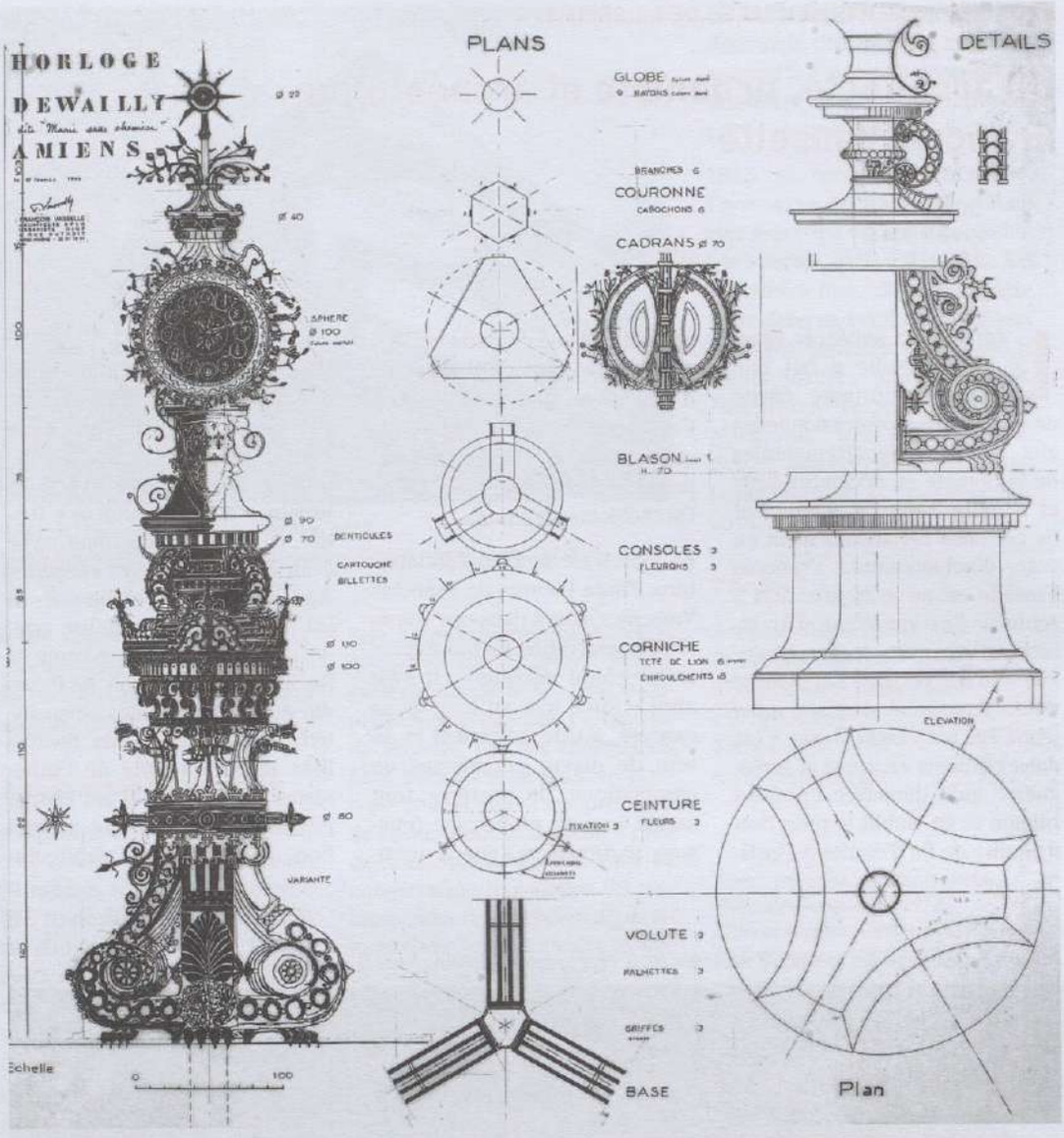
SOPHIE SÉDILLOT
Archiviste

L'architecte amiénois François Vasselle a fait don d'une importante partie de ses archives professionnelles aux Archives départementales de la Somme en décembre 2009 et octobre 2010. Le classement de ce fonds est actuellement en voie d'achèvement. François Vasselle est né le 26 juin 1924 à Amiens. Ses vocations d'architecte, d'urbaniste et d'archéologue sont dès l'origine intimement liées. Passionné dès son plus jeune âge par l'archéologie, c'est dans l'Amiens en ruine d'après-guerre qu'il découvre l'Amiens romain et en établit le plan. Son mémoire de fin d'études à l'Institut d'urbanisme de Paris en 1955 a pour titre « Samarobriva, étude d'urbanisme romain à Amiens ». Cet amour de l'archéologie ne le quittera jamais ; il figure d'ailleurs parmi les premiers praticiens de l'archéologie aérienne.

En 1956, il est diplômé d'architecture. Toute l'œuvre de François Vasselle s'inscrit dans une volonté de préservation du patrimoine architectural historique. Il s'est ainsi efforcé tout au long de sa carrière, à titre personnel et au sein de divers organismes ou associations, de protéger tout autant le petit patrimoine (maisons particulières) que le patrimoine monumental (rénovation du beffroi, du cirque et de l'horloge Dewailly d'Amiens, de l'abbaye du Gard, du château de Folleville). Président de l'association de sauvegarde et d'actions urbaines du « Bel Amiens » fondée en 1966, il contribue, avec Jean Estienne, à faire connaître Amiens et son patrimoine. Il est également un membre actif de sociétés savantes comme la Société des antiquaires de Picardie et l'Académie des sciences, lettres et arts d'Amiens. Spécialiste incontournable de l'urbanisme en Picardie, il est chargé en 1989 de la zone de protection du patrimoine architectu-

*François Vasselle dans son bureau, 26 novembre 2010. Photographie Stéphanie Rannou.*






*Horloge Dewailly dite « Marie sans chemise », Amiens, projet de reconstitution, 1999. Archives départementales de la Somme, fonds Vasselle.*

ral et urbain (ZPPAU) de Saint-Riquier dans la Somme. Entre 1998 et 2001, il est l'architecte naturellement chargé de l'opération « Façades de Saint-Riquier » avec l'association PACT ARIM (« protéger, améliorer, conserver, transformer, association de restauration immobilière » de Picardie). François Vasselle est un professionnel généreux qui prodigue avec bienveillance ses conseils et transmet son amour du métier et son savoir-faire. En 1982, il reçoit pour l'ensemble de son action en faveur du patrimoine le prix « Chefs-d'œuvre en péril ».

L'ensemble des archives déposées représente 7 mètres linéaires, auquel s'adjoint une série de plans sur calques roulés. Le tri, le conditionnement et la rédaction du répertoire numérique détaillé ont été confiés à Sophie Sédillot, lors d'une mission de six mois sous le contrôle scientifique de Ludovic Klawinski, responsable du service numérisation, chargé des archives d'entreprises, et d'Olivier de Solan, directeur des Archives départementales de la Somme. Plusieurs rencontres avec François Vasselle ont permis de recueillir d'utiles informations. Les dossiers pré-classés par réalisations ou projets étaient jusqu'alors conservés au domicile de l'architecte : dans son bureau de travail, dans son garage et dans une dépendance de son habitation. Ils se composent des pièces produites ou reçues entre 1941 et 2006, et de la documentation historique réunie par l'architecte dans le cadre de son activité. Lors du classement, il a été décidé de conserver l'intégralité et l'intégrité des dossiers, le mode de classement adopté par François Vasselle étant révélateur de ses méthodes de travail. Après avoir hésité sur le sort à réserver à la documentation technique et

*Le Beffroi et la cathédrale, Amiens, aquarelle de 1943 extraite d'un recueil d'études picturales composé en 1988. Archives départementales de la Somme, fonds Vasselle.*

historique, il a été décidé (notamment grâce aux conseils de David Peyceré) de la laisser dans les dossiers et de ne pas créer artificiellement une rubrique documentation. Seuls les trombones, épingles et conditionnements inadaptés (enveloppes en papier kraft, enveloppes en plastique) ont été éliminés. Lors du classement des archives de la rénovation du cirque d'Amiens, il est apparu que ces dernières avaient été en contact avec une source d'humidité. Les contenants et les documents présentaient des traces de mouillures ainsi que de moisissures. Le parti a été pris de les isoler en attendant leur désinfection.

Le plan de classement s'organise en trois parties : documents biographiques, protection et valorisation du patrimoine architectural et dossiers de projets architecturaux (réalisés ou non). Dans les premières parties du plan de classement, l'ordre est purement chronologique. Dans la dernière partie, qui est en volume la plus importante, les dossiers sont présentés, dans un souci de clarté pour le lecteur, par commune et par ordre chronologique. Il est encore nécessaire de préciser que les projets et réalisations de François Vasselle ont dépassé le cadre départemental. Une distinction a donc été établie entre le département de la Somme et les autres départements. Le fonds est classé dans la sous-série 103 J. Selon la volonté du donateur, le fonds sera librement communicable dès le courant de l'année 2011.

## Contact

Archives départementales
de la Somme
61, rue Saint-Fuscien
80000 Amiens
Tél. 03 60 03 49 50
archives@somme.fr

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE LA SEINE-SAINT-DENIS

# Archives des manufactures de tabacs et d'allumettes de Pantin et Aubervilliers

MARIE-LIESSE BOQUIEN
Chargée d'études documentaires

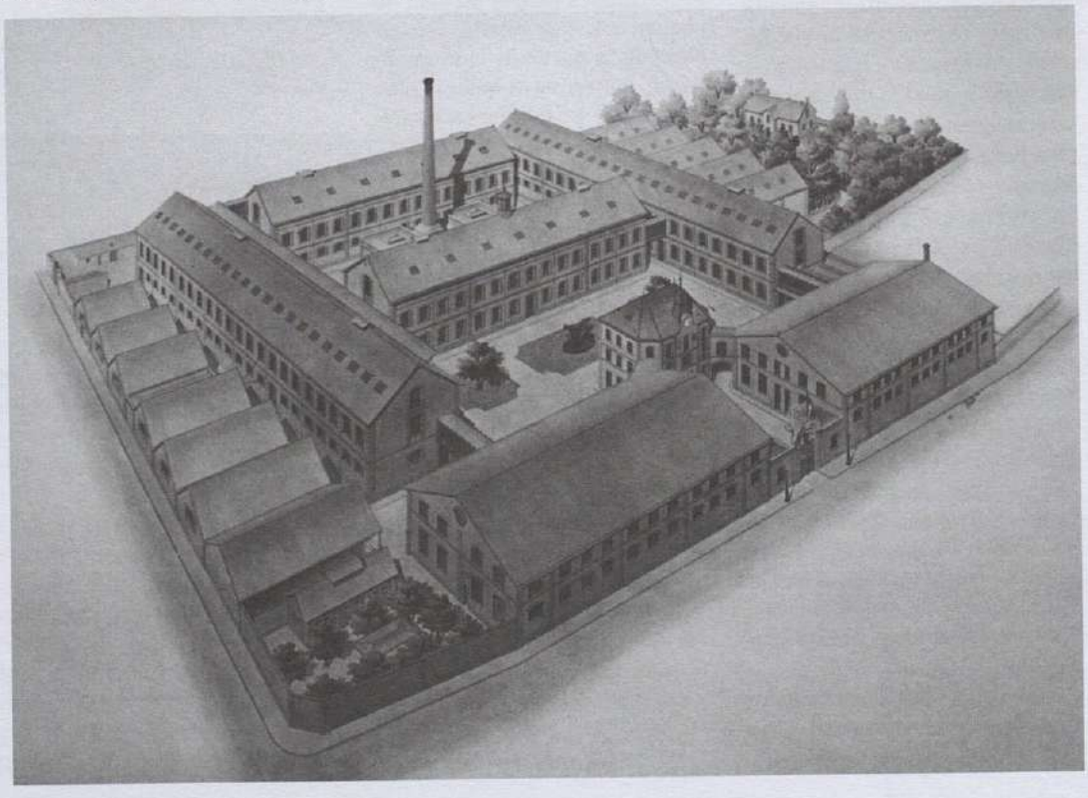
En 2008, Imperial Tobacco a racheté le groupe Altadis et démantelé son service du patrimoine qui conservait les archives de la Société d'exploitation industrielle des tabacs et allumettes (SEITA), établissement public chargé de la gestion des monopoles d'État sur ces produits. Un transfert de ce fonds vers les services d'archives publics a alors été réalisé. Dans ce contexte, les archives départementales de la Seine-Saint-Denis ont reçu les documents administratifs, photographies et plans concernant la manufacture d'allumettes de Pantin-Aubervilliers, active de 1874 à 1962, la manufacture des tabacs de Pantin[1], créée en 1876 et qui a fermé ses portes en 1982, et le magasin général des tabacs de Paris (MGTP), qui diffusait les produits du monopole dans toute la région parisienne de 1963 à 2007. S'ajoute, en 2010, le versement des plans de la manufacture d'allumettes d'Aubervilliers par la Documentation française qui en occupait les locaux de 1967 à 2010.

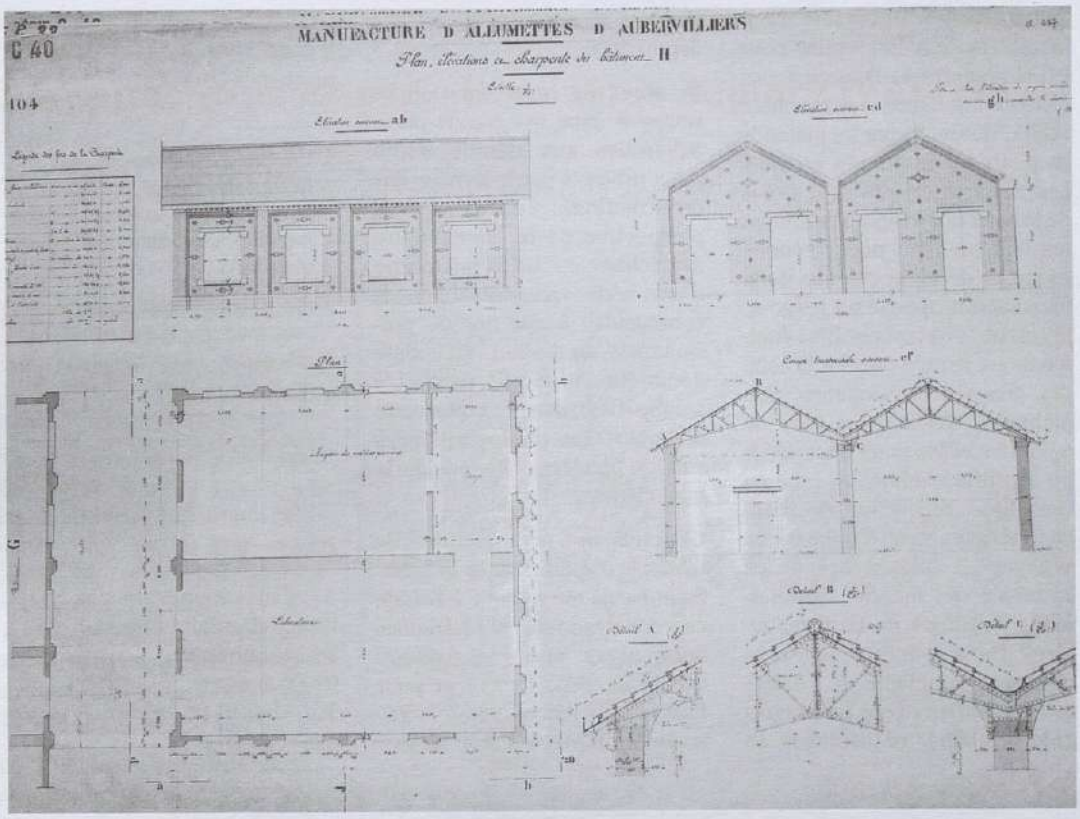
La collection de plans ainsi réunie met en lumière les réponses des ingénieurs du Service central des constructions des manufactures d'État à l'enjeu posé par ces usines : organiser la production industrielle et les relations hiérarchiques au sein de l'usine, tout en donnant une image moderne, propre et soignée d'une industrie alors considérée comme insalubre et nocive[2].

## Une organisation rationnelle

Entièrement reconstruite en 1904, la manufacture d'allumettes d'Aubervilliers est conçue pour accueillir de nouvelles machines qui effectuent toutes les opérations de fabrication en vase clos. Les plans montrent la réflexion des ingénieurs sur l'implantation des bâtiments en regard de la

*Manufacture des tabacs, Pantin, perspective aquarellée, 1913.*
*Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, fonds SEITA, 1 ETP 2/62.*






*Manufacture d'allumettes, Aubervilliers, plan, élévations et détails du bâtiment H, février 1903. Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, fonds SEITA, 1 ETP 2/98.*

chaîne de production. L'entrée est encadrée par les bâtiments d'administration ; les bâtiments d'exploitation et les magasins se font face de part et d'autre de la cour, fermée par les bâtiments techniques, qui entourent la cheminée de 45 mètres de haut.

En 1957, les plans d'un nouveau bâtiment de production à la manufacture des tabacs de Pantin révèlent ce même souci d'adaptation. L'organisation verticale est rendue possible par la résistance des planchers de béton armé. Chaque étage est aménagé en un vaste atelier affecté à une étape de la fabrication des Gauloises brunes. Le tabac est versé par des trappes ménagées dans le plancher du troisième étage pour tomber directement au deuxième dans les machines à cigarettes. À la sortie de ces confectionneuses, les cigarettes sont transportées mécaniquement jusqu'au premier étage où elles sont empaquetées.

## Des bâtiments hiérarchisés

La lecture des plans révèle également le souci de hiérarchisation des bâtiments qui s'illustre dans le choix des techniques et des matériaux de construction. Les bâtiments d'administration se distinguent par des matériaux nobles : murs de pierre, charpentes en bois et toitures d'ardoises. Les formes architecturales sont choisies dans cet esprit : le clocheton de l'horloge du pavillon d'administration de la manufacture des tabacs lui donne l'allure d'une mairie, tandis que la maison du directeur est construite sur le modèle de la maison de maître.

Pour les bâtiments d'exploitation, la brique est privilégiée. À la manufacture d'allumettes d'Aubervilliers, ils reprennent le modèle traditionnel de la halle de marché, avec un soubassement en moellon dur surmonté d'une maçonnerie de brique.

## L'image de la manufacture

Dans les années 1890, les plans illustrent la prise en compte nouvelle, encouragée par des grèves importantes, de la santé des ouvriers allumettiers exposés aux vapeurs toxiques du phosphore blanc. Les plans du XX[e] siècle montrent la même attention à la ventilation des ateliers (lanternons, carneaux), ainsi que la construction de bâtiments sociaux (bains-douches, cabinet du médecin, restaurant, crèche, etc.). À l'usine d'allumettes de Pantin, il existe également des logements pour les ouvriers, ce qui est assez rare en région parisienne. Forts de cette nouvelle image, ces bâtiments s'exhibent avec fierté sur des cartes postales où les ouvriers posent devant l'usine.

Les bâtiments d'exploitation bénéficient, dès l'origine, d'aménagements esthétiques. À la

manufacture d'allumettes d'Aubervilliers, le métal, utilisé pour les charpentes et l'ossature des cloisons intérieures, est rarement visible, dissimulé par les plafonds en plâtre ou en briques creuses. Les murs extérieurs sont ornés de briques colorées, qui scandent les façades d'un décor géométrique, et du monogramme de la manufacture apposé sur les gouttières et les pignons. Plus inattendu est le soin porté à la salle des groupes électrogènes. Son plafond à caissons est paré de moulures et les murs d'un décor de lambris. Même le tableau électrique reçoit un encadrement élégant. Peut-être ce décor souligne-t-il l'importance de ce bâtiment, qui incarne l'autonomie énergétique de la manufacture ? Dans le même esprit, la cheminée, emblème de l'usine, est ornée d'un décor de briques colorées. Elle est protégée au titre des Monuments historiques depuis 2005.

Ce souci de représentation se retrouve dans les grands plans aquarellés aux détails minutieux produits par le Service des constructions : l'un d'eux, vue perspective de la manufacture des tabacs de 1913, fait partie d'une série vraisemblablement commandée à des fins de présentation au public. La même démarche reparaît dans les années 1960, avec la commande de reportages photographiques sur les nouveaux ateliers de la manufacture.

Le fonds des manufactures de tabacs et d'allumettes de la Seine-Saint-Denis ouvre donc à l'étude ces constructions industrielles, marquantes pour le paysage urbain du département et pour l'histoire de l'architecture industrielle du nord de Paris. Actuellement en cours de traitement, il sera consultable à partir du printemps 2011.

---

1. Un fonds d'archives de la manufacture des tabacs de Pantin est conservé aux Archives départementales des Hauts-de-Seine depuis 1986.

2. Sur l'histoire des manufactures, voir : Paul Smith, *Du tabac et des allumettes, deux manufactures de l'État à Pantin*, Pantin, 2010 et *L'Ancienne manufacture d'allumettes d'Aubervilliers*, Bobigny, 2004.

## Contact

Archives départementales
de la Seine-Saint-Denis
18, avenue Salvador-Allende
93000 Bobigny
Tél. 01 43 93 97 00
dsa@cg93.fr

*Manufacture d'allumettes, Aubervilliers, vue d'ensemble, [1957-1962].*
*Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, fonds SEITA, 1 ETP 3/1.*

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DU VAL-D'OISE

# L'architecte-paysagiste Dominique Juglar (1973-1997)

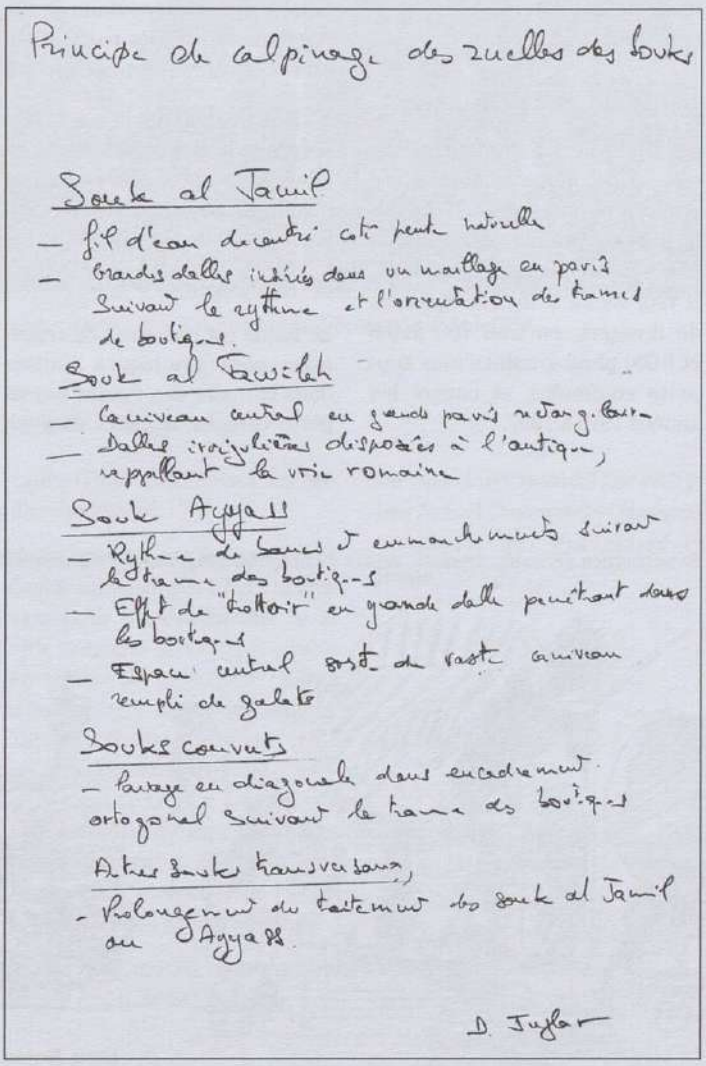
BRIGITTE LESBATS
Conservateur responsable des archives contemporaines

Dominique Juglar (1945-1997), architecte-paysagiste, a longtemps été employé par l'Établissement public d'aménagement de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise (EPA) avant de fonder au milieu des années 1980 son propre cabinet implanté rue de Pontoise à Cergy. Il a reçu de nombreuses commandes d'études et de travaux d'aménagement, de réhabilitation et de restructuration paysagère de son ancien employeur, l'EPA.

Ainsi, à Cergy-Pontoise, Juglar a participé à la réalisation d'un des aspects les plus réussis de la ville nouvelle : l'introduction d'espaces verts comme partie intégrante du paysage urbain. Il a conçu plusieurs parcs et promenades (parc de la Préfecture, parc du Chat-Perché à Cergy-Saint-Christophe, coulée verte à Saint-Ouen-l'Aumône, etc.), des plantations de voiries et carrefours, des parcs d'entreprises (3M, Louis Vuitton, etc.).

Ses archives permettent de découvrir également l'étendue de sa collaboration avec d'autres communes du Val-d'Oise, de l'Île-de-France, dans toute la France et même à l'étranger, toujours dans son rôle d'architecte paysager, mettant en œuvre l'expérience inédite acquise lors de son passage à l'EPA. Citons des exemples aussi divers que la réhabilitation de friches industrielles dans le bassin de Lorraine, la rénovation du Palm Beach à Cannes, une étude de composition urbaine pour Cavaillon, la reconstruction des souks à Beyrouth…

Les commandes n'ont pas seulement afflué du domaine public. Dominique Juglar a ainsi travaillé pour des particuliers qui voulaient faire aménager leurs propriétés, pour des copropriétés souhaitant améliorer le cadre paysager de leur immeuble ou encore pour des entreprises, souvent implantées dans des zones d'aménagement concerté (ZAC) à peine aménagées, soucieuses de leur cadre de travail.


Principe de calpinage des ruelles des souks

Souk al Jamil
— fil d'eau decentré coté pente naturelle
— Grandes dalles insérées dans un maillage en pavés suivant le rythme et l'orientation des trames de boutiques.

Souk al Tawilah
— Caniveau central en grands pavés rectangulaires
— Dalles irrégulières disposées à l'antique, rappellant la voie romaine

Souk Ayyass
— Rythme de bancs et emmanchements suivant la trame des boutiques
— Effet de "trottoir" en grande dalle pénétrant dans les boutiques
— Espace central sorte de vaste caniveau rempli de galets

Souks couverts
— Pavage en diagonale dans encadrement ortogonal suivant la trame des boutiques

Autres souks transversaux,
- Prolongement du traitement des souk al Jamil ou Ayyass.

D. Juglar

*Reconstruction des souks, Beyrouth, « principes de calepinage des ruelles des souks », notes manuscrites, 1994. Archives départementales du Val-d'Oise, fonds Juglar, 28 J 289.*

## Particularités du fonds

Le fonds d'archives reflète la diversité de ces activités, renseigne sur l'éventail créatif de l'architecte paysagiste, sur son inspiration ainsi que sur tout le travail préparatoire effectué en amont. Il faut cependant noter que le contenu est variable d'un

dossier à l'autre. Dominique Juglar n'a, semble-t-il, pas participé à tous les aménagements paysagers cités. Certains dossiers sont composés uniquement des dossiers d'appel d'offres sans les études préparatoires et inversement. Il faut de plus souligner que les esquisses et dessins à la main de l'architecte sont assez peu nombreux.

## Contexte de la collecte

Le fonds de l'architecte paysagiste Dominique Juglar a été donné au Conseil général du Val-d'Oise par Odile Juglar après le décès de son mari en mars 1997. Il représente 7 mètres linéaires de dossiers, environ 700 plans et 6 000 photographies tous supports confondus, et couvre les années 1973 à 1997.

## Plan de classement

*1.* Dossiers d'études paysagères

Un découpage géographique, permettant une localisation précise et aisée des travaux effectués, a été retenu. À l'intérieur de ce découpage géographique, le classement distingue les travaux pour l'EPA, les communes de l'agglomération, des particuliers ou encore des entreprises.

*2.* Documents relatifs à la vie personnelle et professionnelle de Dominique Juglar, à ses périodes d'apprentissage, au réseau professionnel des paysagistes.

*3.* Iconographie

Le fonds est constitué de reportages photographiques réalisés dans le cadre des études paysagères (tirages, négatifs, diapositives), mais également au cours des voyages professionnels ou d'agrément de l'architecte. Le classement respecte cette logique.

- Photothèque : tirages, négatifs.
- Diapothèque.

Non inventoriés :

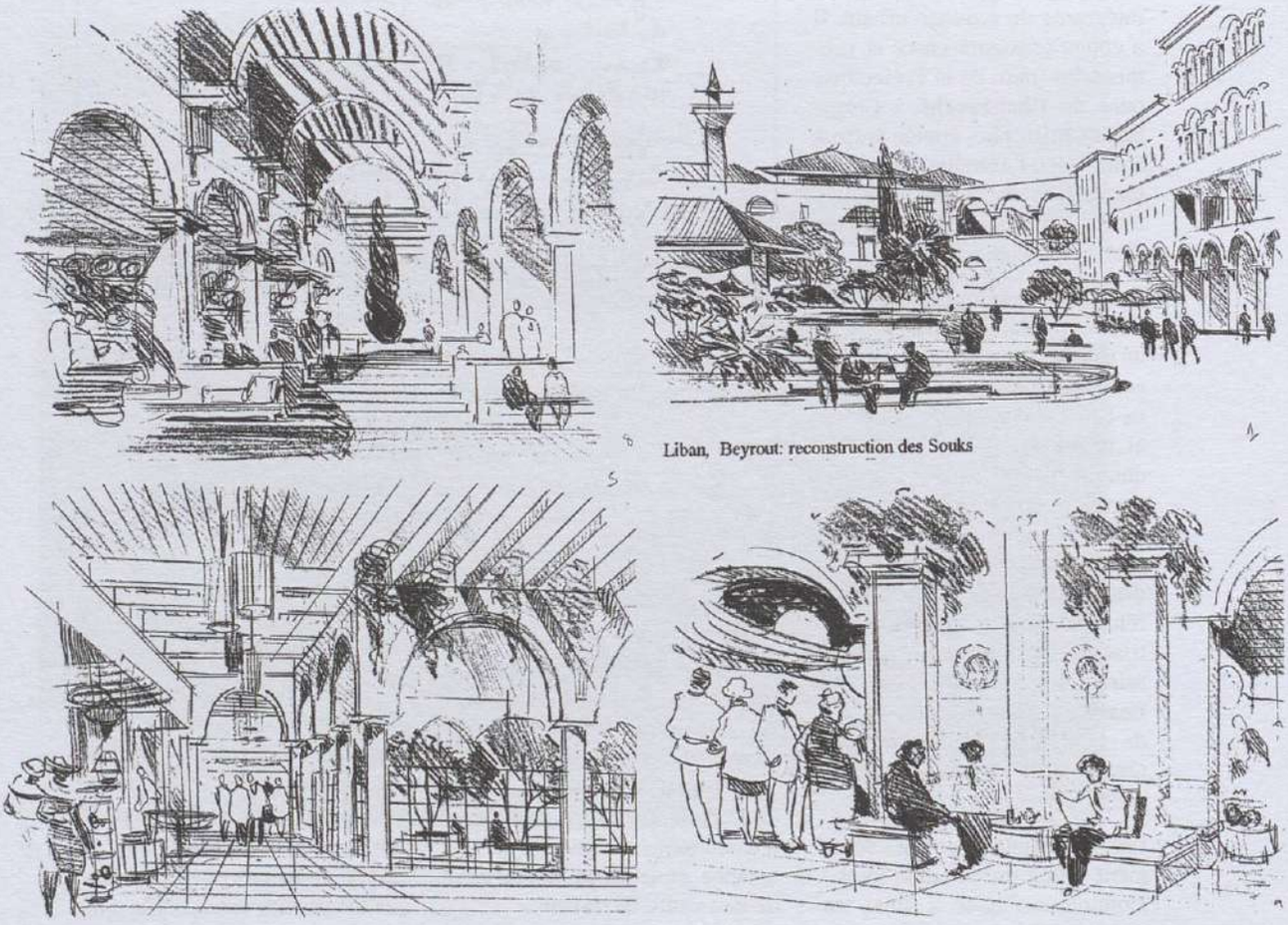
*4.* Plans d'études

*5.* Maquette

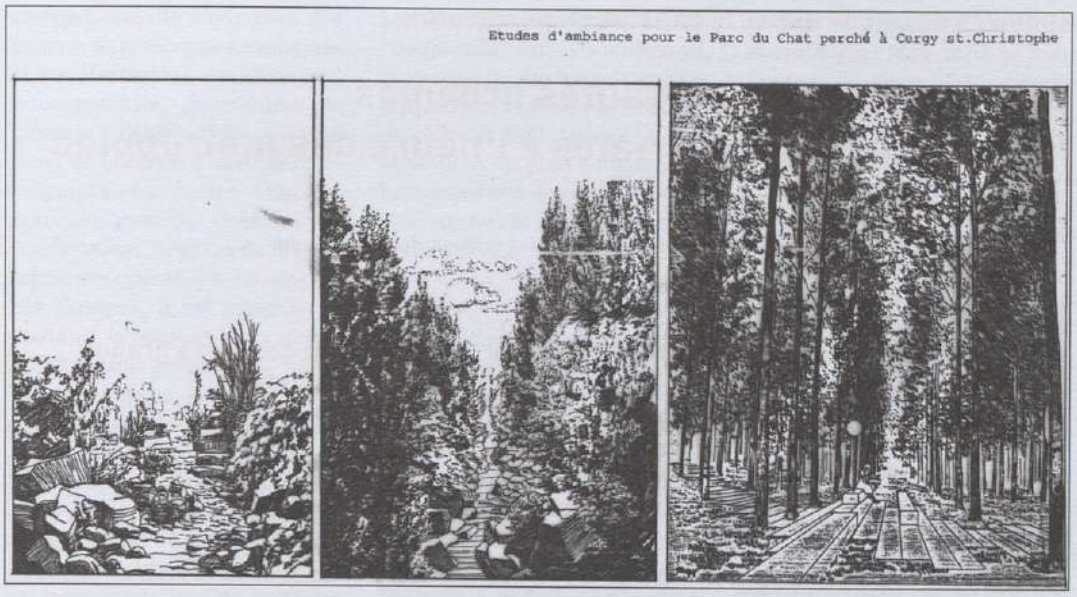
## Conditions d'accès et d'utilisation

Aucune condition particulière n'a été assortie au don de la famille Juglar. Le fonds est donc librement consultable, sans condition de délais ni de droits, sauf droit moral de l'auteur. Toutefois, des précautions ont été prises concernant les quelques dossiers

*Reconstruction des souks, Beyrouth, dessins d'ambiances, 1994. Archives départementales du Val-d'Oise, fonds Juglar, 28 J 289.*



Liban, Beyrout: reconstruction des Souks




*Parc du Chat-Perché, Cergy-Saint-Christophe, études d'ambiances, n.d. Archives départementales du Val-d'Oise, fonds Juglar, 28 J 27.*

d'aménagement de propriétés de particuliers ou d'entreprises. Un délai de 50 ans relatif à la vie privée des personnes, conformément aux règles de communicabilité en vigueur pour les archives publiques, est appliqué dans le répertoire numérique, les noms des propriétaires étant volontairement protégés.

## Sources complémentaires

Dominique Juglar a été interviewé le 6 juillet 1993 par la Direction de l'action culturelle du Conseil général, Atelier de restitution du patrimoine et d'ethnologie (ARPE), dans le cadre d'une enquête sur les jardins familiaux.

Enfin, rappelons que Dominique Juglar est entré dès 1968 à la Mission pour l'aménagement de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise en qualité de paysagiste chargé d'études et y est resté jusqu'en 1987. Le fonds d'archives versé par l'Établissement public d'aménagement de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise aux Archives départementales du Val-d'Oise (série W) contient de nombreuses traces de son activité.

*Nota : Cet article reprend de larges extraits de l'introduction au répertoire numérique rédigé par Benoît Douessant et Nathalie Chancerel qui ont classé ce fonds.*

## Contact

Archives départementales
du Val-d'Oise
3, avenue de La Palette
95000 Cergy-Pontoise
Tél. 01 34 25 36 76
brigitte.lesbats@valdoise.fr

ARCHIVES DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DU GRAND LYON

# Archives des communautés urbaines Architectures territoriales à l'heure des métropoles

DAVID TEILLARD
Responsable de la cellule valorisation, Unité Archives du Grand Lyon

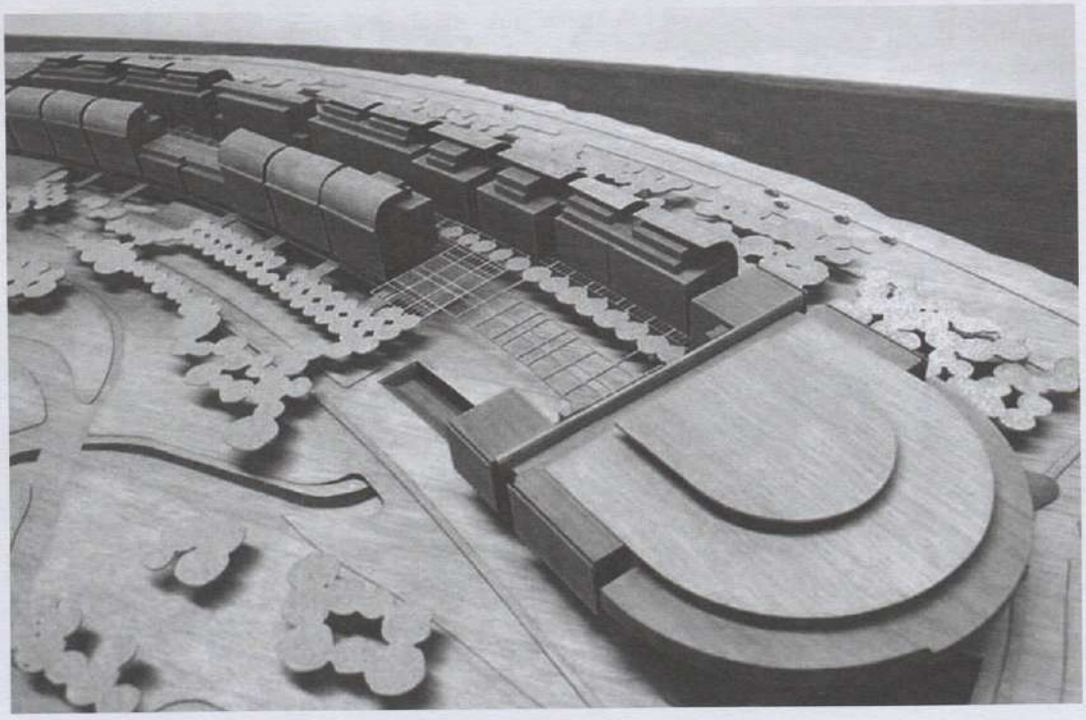
Quarante-cinq ans après leur création par la loi du 31 décembre 1966, les communautés urbaines ne semblent pas toujours bien identifiées dans le paysage institutionnel français. De même, bien qu'intégrés au réseau archivistique national, leurs services d'archives peinent à se faire connaître, et parfois même à exister. Ceux-ci ont pourtant un rôle à jouer dans la constitution et la diffusion d'une mémoire urbaine et architecturale locale, en contribuant notamment à établir le lien entre un territoire et son histoire.

Au-delà de la gestion des services d'intérêt collectif (propreté, eau, voirie), la notion de « grands projets » urbains et architecturaux a révélé la portée décisive du cadre intercommunal en matière d'urbanisme. Aujourd'hui, les communes membres accentuent leur volonté de se fédérer en métropoles d'envergure internationale face à la concurrence de grandes villes européennes. Dans ce contexte, la mutualisation des moyens permet aux communautés urbaines de renforcer le tissu et l'attractivité de leur territoire en l'équipant d'infrastructures et d'espaces publics intégrés dans une stratégie d'agglomération. Et si l'évolution institutionnelle française a confié le développement urbain aux communautés urbaines, ce faisant elle a permis à leurs services d'archives de constituer des fonds de plus en plus riches.

## Au cœur des grands dossiers

La gouvernance intercommunale et ses actions visibles en matière d'équipements urbains ont en effet ouvert un champ d'étude nouveau dont les archives constituent la matière première, durable et renouvelable. Qu'ils soient professionnels, doctorants ou étudiants en premier cycle, les architectes, ingénieurs, sociologues et experts en sciences politiques constituent l'essentiel du public des archives des communautés urbaines. Ils sont souvent à la recherche de dossiers d'aménagement de l'espace public mais aussi de dossiers de réalisation de grands projets urbains et architecturaux. Ainsi, en plus des maquettes et plans relatifs à ces

*Cité internationale de Lyon, Renzo Piano, architecte, maquette d'ensemble, 2001. Archives du Grand Lyon, 3772 W 007.*



équipements, ils trouveront des cahiers de prescriptions urbaines et architecturales, des esquisses, photographies, procédures de concours, délibérations, conventions de maîtrise d'ouvrage, correspondances, études d'impact, marchés publics, dossiers de concertation, dossiers de presse, bilans des opérations. En ouvrant ces dossiers, il est possible de retracer la genèse d'un projet architectural structurant, défini par une logique de planification urbaine prospective apparue dans les années 1960 avec les premiers schémas d'aménagement et accélérée à partir des années 1980. Les fonds permettent alors aux chercheurs de retracer l'histoire d'un territoire non seulement au travers de données « techniques », aussi riches soient-elles, mais aussi d'orientations politiques, sociétales et environnementales prises par les décideurs et les bâtisseurs d'un patrimoine commun, replaçant le projet architectural dans son contexte territorial historique.

À Bordeaux, les archives de la Communauté urbaine (CUB) disposent par exemple de dossiers d'opérations sur la reconstruction du quartier Mériadeck dans les années 70 ou du quartier du Lac (parc des expositions et pôle commercial) dans les années 60, mais aussi de plusieurs maquettes de quartiers réalisées à l'occasion du chantier du tramway. À Lille Métropole, on peut consulter les maquettes et dossiers relatifs aux aménagements de ces quarante dernières années : quartier Euralille, métro, Grand Stade, Jardin des géants ou encore l'extension du Musée d'Art moderne (architecte Manuelle Gautrand). À Nantes Métropole, les chercheurs pourront s'orienter vers les fonds relatifs aux grands équipements déjà réalisés comme le Zénith ou la cité des congrès et trouver plusieurs maquettes d'ouvrages d'art, ou s'intéresser à des aménagements partiels sur le projet « île de Nantes » d'Alexandre Chemetoff.

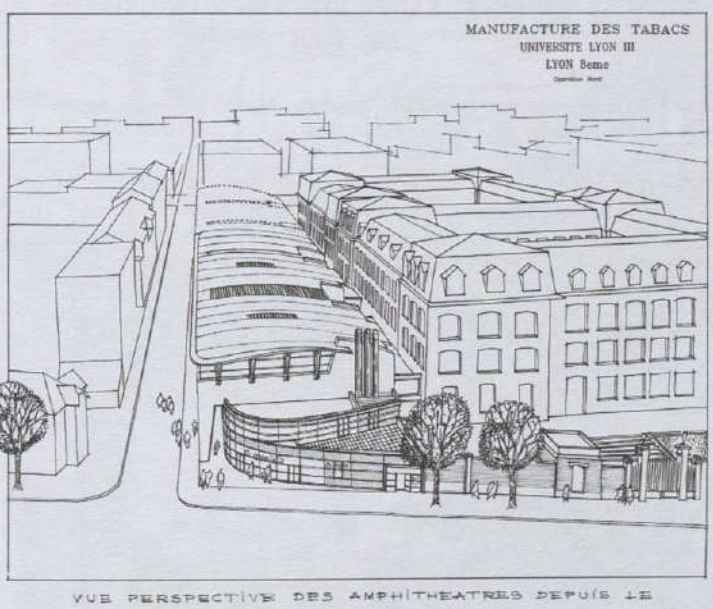
## Archives du Grand Lyon

Les archives du Grand Lyon offrent elles aussi un panorama unique sur les grands projets architecturaux et urbanistiques de la région lyonnaise. Citons par exemple la restructuration du quartier de la Part-Dieu, la construction de l'École normale supérieure (Henri et Bruno Gaudin architectes), le réaménagement des berges du Rhône ou encore la réhabilitation de la manufacture des tabacs pour l'université Lyon 3 (architecte Albert Constantin - Atelier de la Rize). Par ailleurs, la société d'économie mixte constituée lors de la réalisation de la Cité internationale conçue par Renzo Piano a fait don de ses archives au Grand Lyon. Ces documents, en cours de traitement, permettront de se plonger au cœur d'un projet phare des années 80-90 pour l'agglomération lyonnaise.

## Carrefours urbains

Au terme de l'année 2010, le service d'archives du Grand Lyon comptabilisait plus de 130 demandes de recherche dont 46 portant sur l'aménagement urbain, le bâti et l'habitat. Collecter et conserver les documents produits à l'occasion des projets pilotés par la communauté urbaine permet ainsi de réalimenter durablement les travaux des professionnels ou futurs professionnels qui imaginent la ville de demain. Or, si les moyens manquent parfois et si elles sont encore mal identifiées, les archives communautaires participent non seulement à la constitution et à la diffusion d'une mémoire urbaine locale mais aussi à la façon de concevoir la ville en France. Une fois reconnue leur portée, ces archives peuvent aider à rendre compte des points de jonction entre acteurs publics, citoyens, architectes et territoires urbains et ainsi à mieux partager la ville.

*Réhabilitation de la manufacture des tabacs, Albert Constantin, architecte. Atelier de la Rize, esquisse, 1992. Archives du Grand Lyon, 2287 W 022.*




## Contact

Archives du Grand Lyon
20, rue du Lac
69003 Lyon
Tél. 04 26 99 34 14
dteillard@grandlyon.org

ARCHIVES NATIONALES

# L'Exposition universelle de 1867 à Paris Documents iconographiques en ligne

CHRISTIANE DEMEULENAERE-DOUYÈRE
Conservateur général du patrimoine
Archives nationales, site de Paris

L'Exposition universelle de 1867, organisée à Paris sur le Champ-de-Mars, fut fastueuse, mais, comme toutes les expositions, elle fut éphémère. Néanmoins, son souvenir est perpétué par une riche documentation conservée aux Archives nationales dans la sous-série F/12. La mise en ligne récente d'environ 1 650 documents iconographiques permet maintenant d'en entreprendre « à domicile » une étude approfondie. Très abondants, variés dans leur forme et leur support, ces documents sont des avant-projets, des dessins et croquis, des plans de réalisation ou d'installation, des photographies, des aquarelles, etc.

Les nombreuses photographies, (tirages et vues stéréoscopiques), de l'ensemble de l'exposition et de ses sections permettent de mieux comprendre quelles étonnantes accumulations de marchandises hétéroclites, de machines et d'œuvres d'art ont été ces manifestations. Un rare album de photographies d'exposants constitue un curieux « trombinoscope » du commerce et de l'industrie du Second Empire.

Les *Albums du Parc*, volumes de prestige dédiés à l'empereur Napoléon III, sont spectaculaires. Avec leur magnifique reliure et leurs dimensions exceptionnelles – ils mesurent 100 cm x 80 cm et pèsent chacun plusieurs dizaines de kilogrammes –, ils réunissent des vues des diverses installations disposées dans le parc, depuis les portes de l'Exposition jusqu'aux édicules les plus prosaïques (tourniquets, toilettes, etc.), en s'attardant particulièrement sur les réalisations majeures, pittoresques ou insolites. Car l'exposition est aussi un lieu de fête et de dépaysement, et le vaste parc offre aux visiteurs mille surprises. L'exotisme y est au rendez-vous : palais du Bey de Tunis, temple d'Athor et caravansérail égyptien, catacombes romaines, bains turcs, musée chinois, pyramide aztèque y voisinent avec yourtes et huttes…

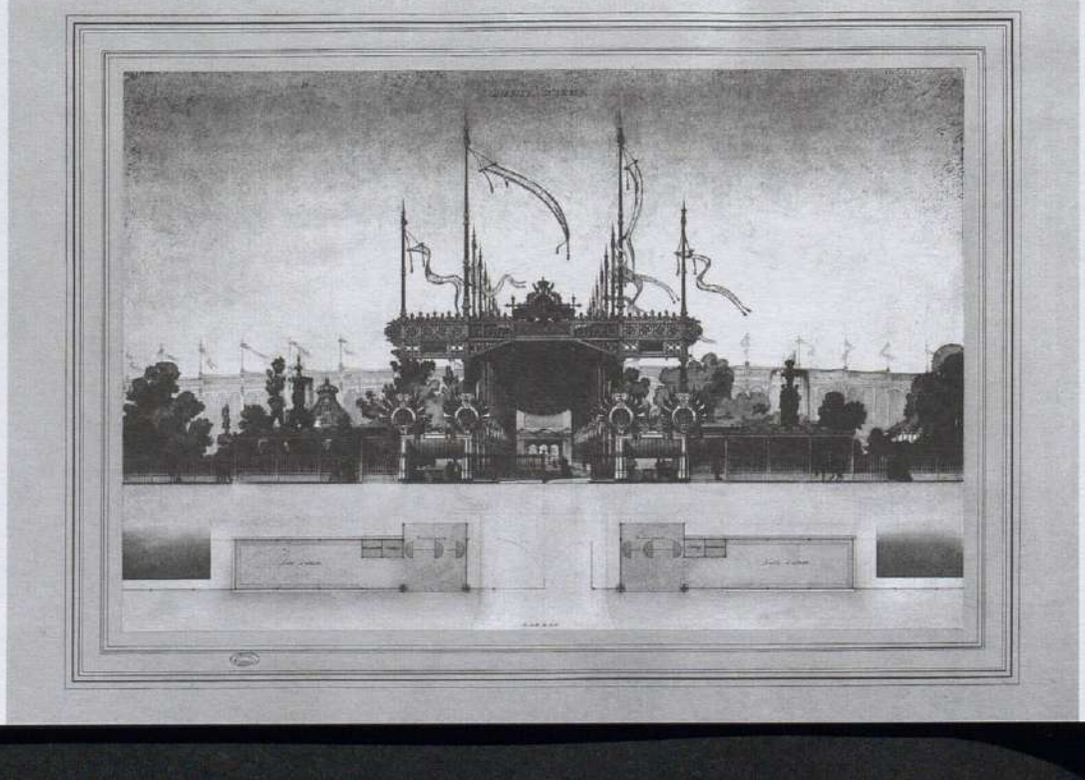
Une des particularités des *Albums du Parc* réside dans la confrontation qu'ils proposent entre le charme évocateur des aquarelles et l'« objectivité » et la sévérité des photographies en noir et blanc, toutes d'une qualité exceptionnelle, dues au photographe Pierre Petit qui avait obtenu l'exclusivité de la photographie à l'exposition.

Tous ces documents, dont beaucoup étaient jusqu'à présent inédits, sont dorénavant accessibles en ligne sur le site des Archives nationales, par la rubrique « Documents en ligne ».

## Contact

Archives nationales
60, rue des Francs-Bourgeois
75003 Paris
Tél. 01 40 27 62 34
christiane.demeulenaere@culture.gouv.fr
http : www.archivesnationales.culture.gouv.fr

*Album du parc de l'Exposition universelle de 1867 à Paris, élévation de la Porte d'Iéna, aquarelle. Archives nationales, Paris, F/12/11872/1. Cliché Atelier photographique des Archives nationales.*

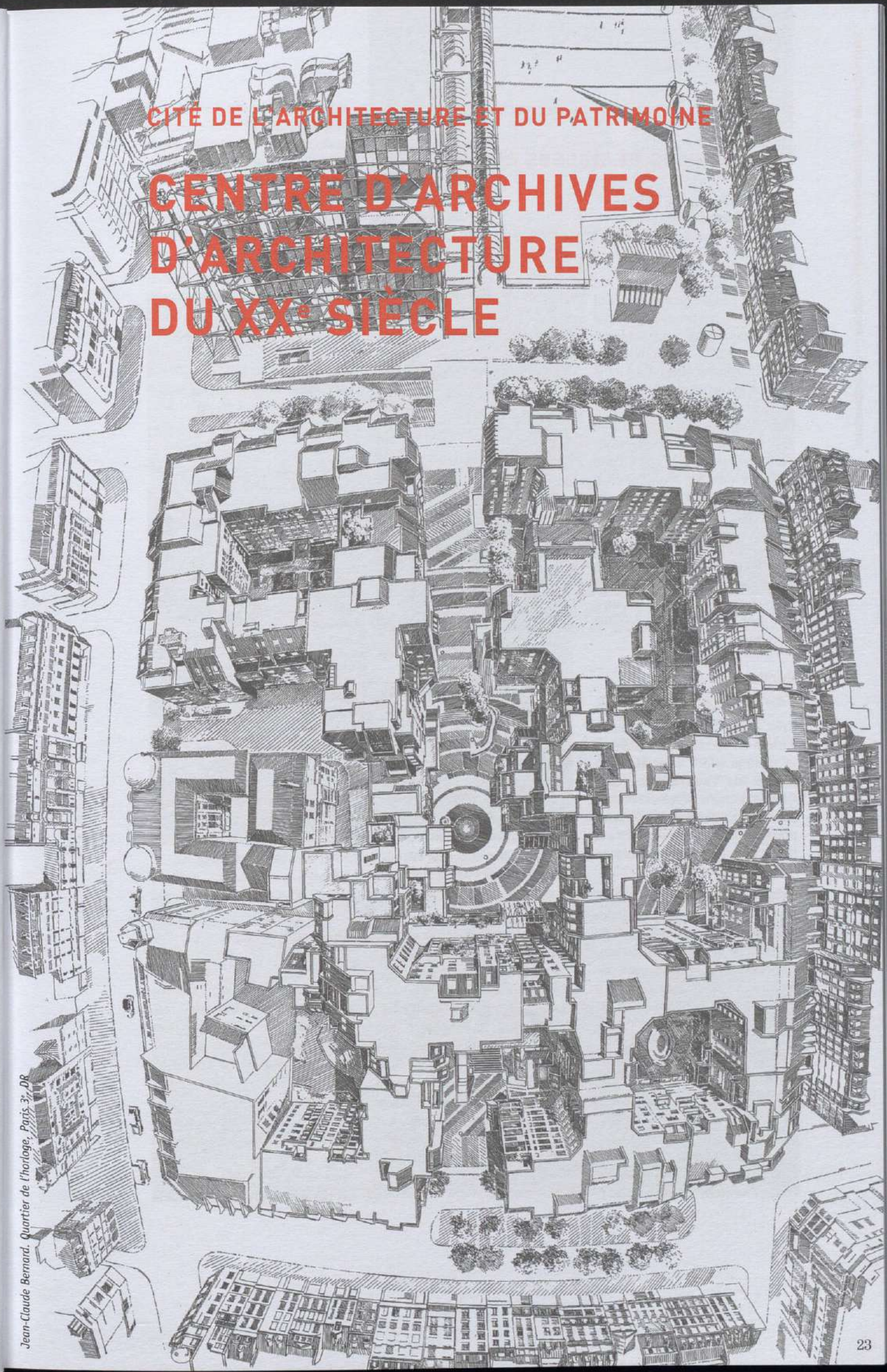




Jean-Claude Bernard. Quartier de l'horloge, Paris 3e. DR

CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE

# CENTRE D'ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX$^{e}$ SIÈCLE



*Jean-Claude Bernard. Quartier de l'horloge, Paris 3e. DR*

CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE

# Fonds reçus et classés en 2010

FRANCK DELORME
Attaché de conservation
Centre d'archives d'architecture du XXe siècle

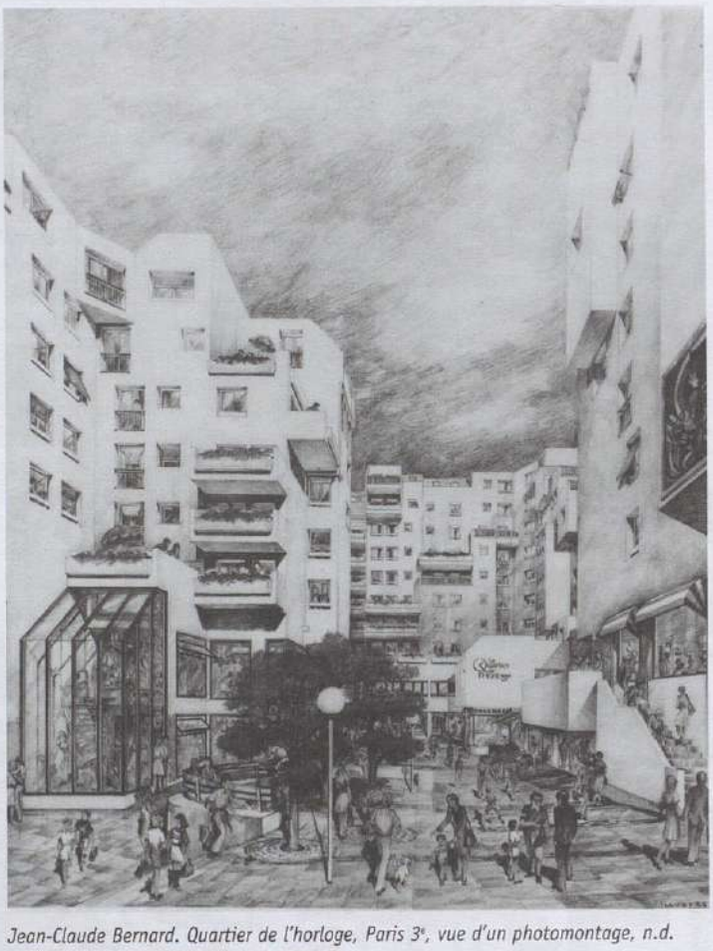
Pour l'année écoulée, un seul classement significatif est à signaler, celui des archives Patout dont l'instrument de recherche est accessible en ligne par le biais de la base de données Archiwebture. Ces archives, très dégradées pour avoir subi une inondation avant leur collecte en 1990, devraient faire l'objet d'une restauration d'ampleur. Les classements des fonds Hennebique et Gillet se poursuivent encore cette année. Le second devrait être achevé fin 2011 et rendu accessible début 2012. Cinq nouveaux fonds ont été collectés au second semestre 2010. Quatre d'entre eux sont relativement modestes en termes de volume.

## Fonds Jean-Claude Bernard (414 IFA)

Très partiel, le fonds consiste surtout en documents graphiques et photographies illustrant l'ensemble de l'activité de Jean-Claude Bernard depuis les études pour le Prix de Rome qu'il remporte en 1960 jusqu'aux derniers projets pour les jeux olympiques d'Albertville en 1992.

Né en 1930 à Paris, Jean-Claude Bernard entre en 1954 dans l'atelier Lemaresquier à l'École des beaux-arts de Paris. Après son séjour à la Villa Médicis, consécutif à son succès au concours du Prix de Rome, il rentre en France et rejoint Yona Friedman, Michel Ragon, Ionel Schein et Nicolas Schöffer au sein du GIAP (Groupe international d'architecture prospective).

Le travail de Bernard est très axé sur la ville et l'urbanisme et tente de proposer des solutions urbaines prenant mieux en compte le tissu urbain existant, attitude dont témoigne le quartier de l'Horloge (Paris 3e). Au cours des années 60, il intervient également en montagne dans les stations savoyardes de Val-d'Isère, Val-Thorens et Val-Claret. Les projets d'équipements publics et de logements collectifs sont aussi très nombreux, principalement à Paris et dans sa région. Jean-Claude Bernard avait déjà fait don de documents à l'Académie d'architecture, actuellement en dépôt au centre d'archives sous la cote 267 AA.



*Jean-Claude Bernard. Quartier de l'horloge, Paris 3e, vue d'un photomontage, n.d. Fonds Jean-Claude Bernard, 414 IFA, DR.*

## Fonds Guy Bisson (415 IFA)

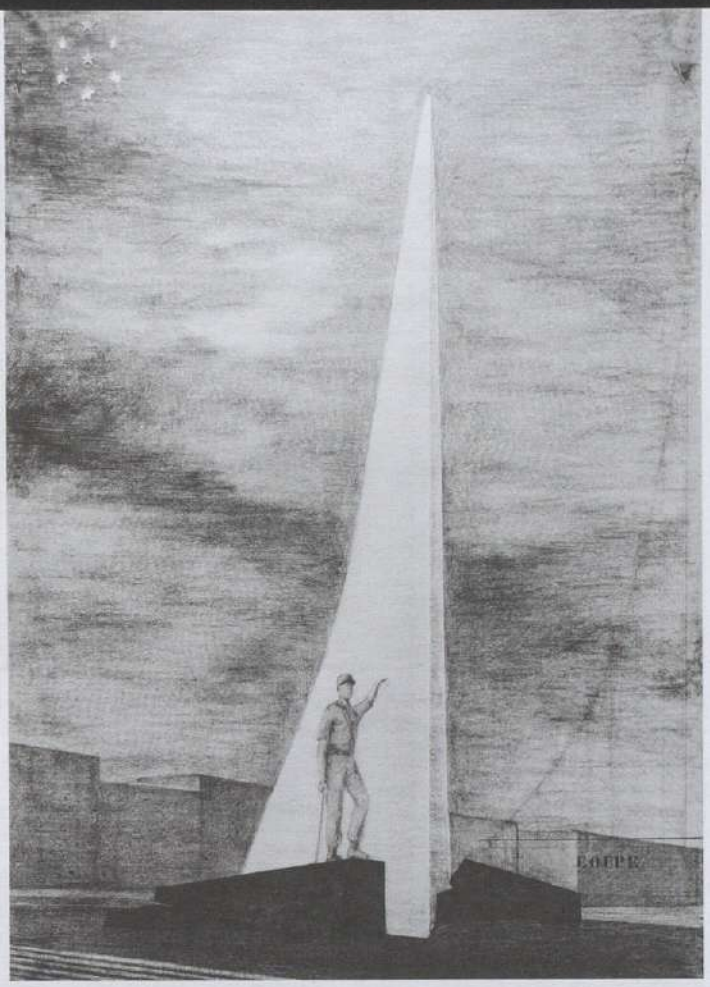
Né en 1942 à Philippeville (en Algérie) de parents fonctionnaires, Guy Bisson commence sa formation d'architecte à l'école régionale des beaux-arts d'Alger dans l'atelier Clarot avant de la poursuivre en France à Paris dans l'atelier de Pierre Vivien aux Beaux-Arts. Diplômé en 1958, il travaille d'abord dans l'agence de Pierre Vivien, chargé en particulier du chantier de la

faculté des lettres de Strasbourg, avant de s'installer à son compte. Auteur de maisons individuelles, il reçoit en 1967 le Prix d'architecture de la Biennale de Paris pour celle de ses parents. Sa rencontre avec Joël Le Theule, député de la Sarthe et ministre, fera démarrer sa carrière.

Il réalise dans les Pays de la Loire d'importants bâtiments (hôpital et maison de retraite de Sablé-sur-Sarthe, La Chartre-sur-le-Loir, Saint-Calais) et, dans la région parisienne, plusieurs collèges et lycées (Claye-Souilly, Évry-Courcouronnes, Marly-la-Ville).

Une des particularités du travail de Bisson est sa prédilection pour la terre cuite, notamment la brique qu'il a employée à une période où la mode était à d'autres matériaux. Grand admirateur de l'œuvre d'Alvar Aalto, qu'il était allé rencontrer, il a tenté d'en retrouver l'esprit dans ses propres projets comme le plafond ondulant de la maison de retraite de Sablé.

Excellent dessinateur et aquarelliste, il laisse de superbes travaux exécutés à l'École des beaux-arts, ainsi que de nombreux carnets de notes et de croquis, notamment ceux de sa scolarité en Algérie, témoignage rare d'un architecte s'étant formé à l'école d'Alger. Les archives de sa longue activité libérale, de 1962 à 1996, sont considérables et complètes, allant des études de projets jusqu'au suivi de chantier.

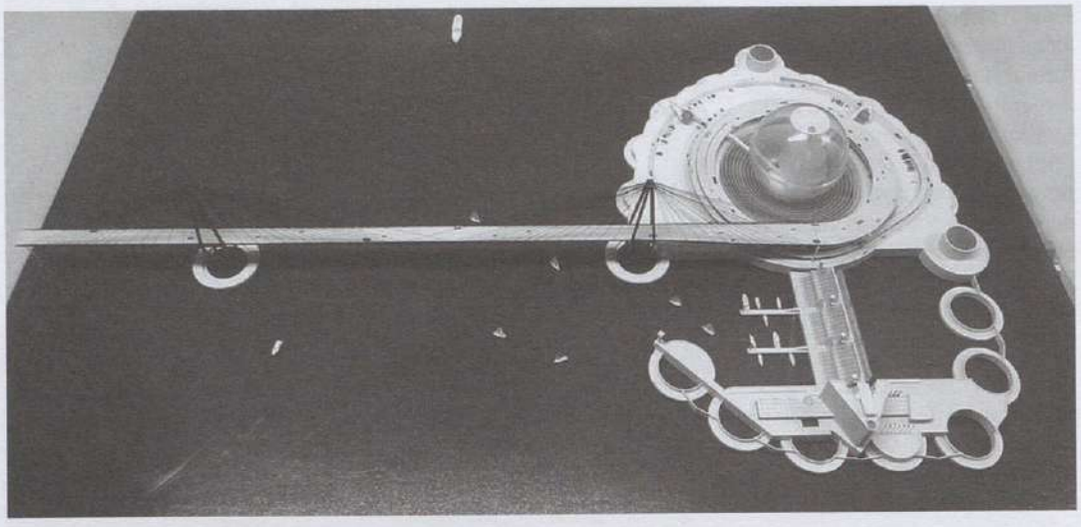


*Léon Malcotte. Monument commémoratif au maréchal Leclerc, place de la Porte d'Orléans, Paris 14e, perspective, 1966. Fonds Léon Malcotte, 416 IFA.*

## Fonds Léon Malcotte (416 IFA)

Petit-fils d'Henri Labrouste, Léon Malcotte est né en 1911. Aux Beaux-Arts à Paris, il est l'élève de Bigot puis de Perret. En 1939, il se prépare au concours du Prix de Rome alors que survient la guerre. Il obtient son diplôme en 1942 et remporte le prix Chenavard qui a pour sujet « Un centre culturel de la civilisation mondiale ».

*Guy Bisson. Hôpital, Sablé-sur-Sarthe, vue d'ensemble. Photographie B. Renoux.*



*Jean-Paul Viguier et Jean-François Jodry. Projet de traversée pont/tunnel de la Manche entre la France et le Royaume-Uni, maquette de présentation de «L'île française», 1985 (maquette Claude Robert). Fonds Jean-François Jodry, 418 IFA 02.*

Le fonds d'archives est très réduit, à la suite d'un cambriolage semble-t-il, au cours duquel la plupart des documents auraient disparu. Néanmoins, les panneaux de présentation de concours conservés témoignent fidèlement de la formation d'un architecte dans les années quarante et des voies modernes dans lesquelles la plupart s'engagent à partir des années cinquante.

Son projet pour le monument dédié au maréchal Leclerc, place de la Porte d'Orléans à Paris, conçu avec le sculpteur Henri Lagriffoul, remporte le concours organisé en 1966. Pour des raisons mal connues, un second concours est organisé en 1967 et l'exécution du monument est alors confiée à Raymond Subes et au sculpteur Raymond Martin. Un procès pour plagiat s'en est suivi.

Outre de nombreuses interventions modestes pour une clientèle privée en proche banlieue sud de Paris, Léon Malcotte est l'auteur d'immeubles de logements à Montrouge et Paris, d'une villa à Houdan, d'une usine de décalcomanies à Montrouge (42, rue de la Vanne), d'une maison de retraite à Boulogne (1982). Il est également chargé de l'entretien d'appartements et d'immeubles haussmanniens dans Paris.

## Fonds Jean-François Jodry (418 IFA)

Né en 1944, Jean-François Jodry étudie dans l'atelier d'Eugène Beaudouin à l'École des beaux-arts de Paris. Parallèlement, il travaille dans plusieurs agences parisiennes, en particulier celle de Herbé et Le Couteur.

Jean-François Jodry a souhaité se défaire de deux maquettes de concours et de portfolios de projets, seules archives qu'il ait conservées de son intense activité en collaboration avec Jean-Paul Viguier. Cette agence, créée aux débuts des années 70 à leur retour des États-Unis où ils ont suivi des cours à Harvard et au MIT, devient l'une des plus importantes structures françaises. Elle cesse son activité en 1992 par la séparation des deux architectes. Ensemble, ils signent de grands projets publics (parc André-Citroën, pavillon de la France à l'Exposition universelle de Séville). Seul, Jodry réalise le siège de la Direction de l'aviation

*Nikos Chatzidakis. Carrefour Pleyel, Michel Folliasson et Bernard Favatier, architectes, 1959, maquette, n.d. Collection personnelle Zoé Chatzidakis, DR.*

civile, des équipements publics (crèche, écoles, collèges, etc.).

## Fonds Nikos Chatzidakis (419 IFA)

Ce petit fonds d'archives constitué de 6 mètres linéaires vient rejoindre la demi-douzaine de fonds d'ingénieurs conservés dans les collections du Centre d'archives. Chatzidakis est né en Crète en 1920. Étudiant à l'école polytechnique d'Athènes, il est diplômé en 1942 et travaille pour le ministère des Travaux publics de Grèce de 1943 à 1946. Après la guerre civile, il arrive en France pour suivre les cours de l'École nationale des Ponts et Chaussées. Engagé par l'ATBAT, il y travaille de 1946 à 1958 sur les constructions en béton armé, métal et bois.

De 1958 à 1961, il est directeur technique du bureau d'études ETEBA, puis, de 1960 à 1983, il travaille au sein du bureau Mulhouse Études et Techniques.

Au gré des projets, il côtoie un grand nombre d'architectes dont ceux de l'Atelier de Montrouge, ou Renée Gailhoustet, Michel Écochard, Michel Pinseau et Joseph Belmont, dont le Centre d'archives conserve aussi les fonds. Avant son décès en 2004, l'ingénieur a éliminé la plus grande partie de ses archives. Seules subsistent celles des dernières années d'activité, notamment plusieurs projets de Renée Gailhoustet. En revanche, sont conservées les archives administratives de la SARL qu'il avait créée dans les années 80.

*Nikos Chatzidakis. Place et tour de l'Europe à Mulhouse, François Spoerry, architecte, 1966, vue d'ensemble, n.d. Collection personnelle Zoé Chatzidakis, DR.*

# Les archives de l'architecture du XXe siècle en expositions virtuelles

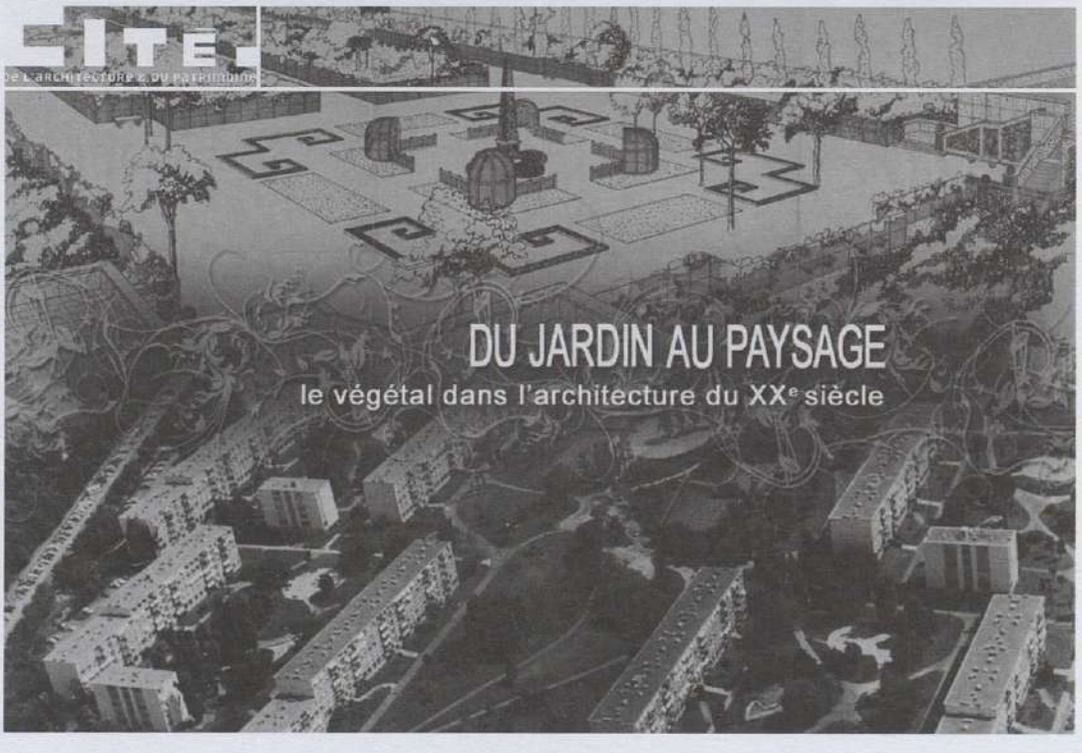
ALEXANDRE RAGOIS
Chargé de recherche
Centre d'archives d'architecture du XXe siècle

Le Centre d'archives d'architecture du XXe siècle de la Cité de l'architecture et du patrimoine tient à la disposition du public un fonds exceptionnel constitué d'archives d'agences d'architectes allant de la fin du XIXe siècle à la fin du XXe siècle. L'une des missions de la Cité est la diffusion de ces collections à un public élargi et leur mise en valeur.

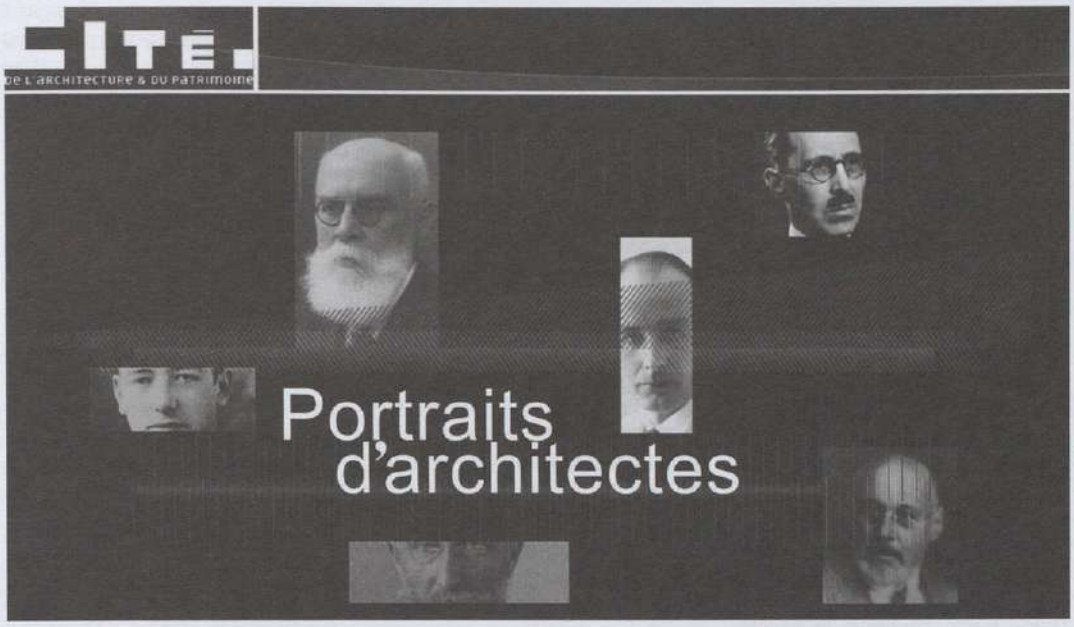
Le Centre d'archives prête régulièrement, et à diverses institutions, des documents originaux dans le cadre d'expositions et vend des reproductions numériques destinées à la publication. Au sein de la Cité de l'architecture et du patrimoine, la Galerie d'architecture moderne et contemporaine expose également en permanence ou par rotation des dessins originaux ainsi que quelques maquettes de ces collections. Sur les écrans du musée, le public peut « feuilleter » de nombreux portfolios de documents d'archives numérisés. Enfin, certaines expositions de la Cité sont directement issues des collections des Archives : les frères Perret en 2002, l'Atelier de Montrouge en 2008, Guillaume Gillet en 2009 et, en association avec le fonds d'archives du FRAC Centre, Claude Parent en 2010. Néanmoins, en raison même du volume de ce fonds, un grand nombre de ses trésors demeurent encore inconnus du public.

Le Centre d'archives a entrepris en 2010 de créer des expositions virtuelles à partir de ses collections, disponibles de façon permanente sur le site internet de la Cité (http://www.citechaillot.fr/rubrique Expositions). Ces expositions en ligne permettent de révéler ces objets jusqu'alors cachés, de les « faire parler », de les mettre en scène de manière plus souple que dans le cadre d'un accrochage d'œuvres originales et de toucher un public plus large.

Ce mode d'exposition constitue aujourd'hui pour nombre d'institutions culturelles un outil privilégié pour accroître leur visibilité, diffuser beaucoup plus efficacement de l'information et des images et mettre en valeur la richesse de leurs collections. La Cité de l'architecture et du patrimoine et son Centre d'archives ont bien compris l'enjeu de ce nouveau media qui se doit d'être, au même titre qu'une exposi-




*Page d'accueil de l'exposition* Du jardin au paysage, 2011.




*Page d'accueil de l'exposition* Portraits d'architectes, 2010.

tion traditionnelle, riche d'informations, captivant, attractif et interactif afin de conserver l'intérêt du visiteur (l'internaute) qui, face à son écran, n'est plus « captif » du musée.

En marge de l'exposition *Vers de nouveaux logements sociaux* conçue et réalisée par la Cité de l'architecture et du patrimoine et présentée depuis juin 2009 dans la Galerie moderne et contemporaine du musée, le Centre d'archives a proposé de juillet 2009 à décembre 2010 une plongée dans ses collections au travers de trois accrochages successifs de documents originaux. La première exposition virtuelle, intitulée *Les logements sociaux en France* et en ligne depuis le 1er octobre 2010, reprend la sélection iconographique de ces divers accrochages et permet de découvrir quelques exemples fameux d'ensembles de logements sociaux du XXe siècle : la cité-jardin du Pré-Saint-Gervais conçue par l'architecte Félix Dumail, des ensembles parisiens construits par l'OPHLM de la Ville de Paris, la cité de la Plaine à Clamart de Robert Auzelle et une série d'ensembles de logements sociaux dus à l'architecte Jean Dubuisson.

Cette première exposition virtuelle présente, à l'aide des exemples pris dans les collections du Centre d'archives, quelques étapes clés de l'histoire du logement social en France. Accompagnés de textes courts, les documents – plans, perspectives, photographies – peuvent aussi bien défiler sur l'écran que s'arrêter pour être examinés et agrandis.

La seconde exposition virtuelle, intitulée *Portraits d'architectes*, a été mise en ligne le 26 janvier 2011. Composée de plus de 400 documents conservés dans les collections du Centre d'archives ou, pour certains, prêtés pour l'occasion par les architectes représentés ou leurs ayants droit, elle a pour objectif de donner un visage à des personnalités à découvrir ou redécouvrir.

Parmi les 122 architectes, ingénieurs ou agences d'architectes présents dans l'exposition, figurent des personnalités célèbres, dont la renommée n'est plus à faire, mais aussi des hommes et des femmes restés dans l'ombre et dont les œuvres ont néanmoins marqué le paysage de l'architecture française et internationale depuis la fin du XIXe siècle.

Ils posent devant l'objectif du photographe – dans un environnement bien choisi comme un studio – ou sont saisis sur le vif lors de visites de chantier, d'inaugurations officielles ou dans une sphère plus privée : toutes ces représentations permettent de mieux appréhender leur personnalité et donnent un éclairage nouveau à leur travail. Balayant l'ensemble des fonds du Centre d'archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine, cette exposition en ligne a également pour vocation de faire découvrir ses collections sous un angle différent. De janvier à juin 2011, le Centre d'archives propose de compléter la visite de cette exposition virtuelle par l'accrochage, dans la Galerie moderne et contemporaine du musée de la Cité de l'architecture et du patrimoine, d'une centaine de ces portraits.

Thématiques ou monographiques, d'autres présentations virtuelles sont en cours d'élaboration. Ainsi, en parallèle à l'exposition *Labyrinthe végétal* qui se tient dans les galeries du musée de la Cité de l'architecture et du patrimoine du 23 mars au 24 juillet 2011, une exposition virtuelle sur le thème du végétal dans l'architecture du XXe siècle a été mise en ligne en avril 2011. À la fin de l'année, une quatrième exposition sera consacrée à l'activité de l'architecte Henri Prost à Istanbul.

# Une première collecte d'archives orales, 2007-2009

DAVID PEYCERÉ
Conservateur en chef du patrimoine,
responsable du Centre d'archives d'architecture du XXe siècle

En 2007, le Centre d'archives d'architecture du XXe siècle a enfin pu confier à une chercheuse, Dominique Lefrançois, la mission d'enregistrer certains des architectes qui lui ont déposé leurs archives. Un premier cycle de six entretiens s'est terminé au printemps 2009.

D'une façon générale, la parole des architectes est loin d'être collectée aussi régulièrement que leurs archives. Aucune des instances d'organisation de la profession ne s'en préoccupe. La radio, notamment l'émission *Métropolitains*, constitue un gisement de voix et de propos d'architectes important mais non inventorié. Les conférences sont irrégulièrement conservées[1]. Il semble qu'il n'ait jamais existé, en France, de programme d'interviews systématiques d'architectes, même lors des grandes enquêtes sociologiques sur la profession. Tous les étudiants qui élaborent des monographies ou des recherches centrées sur des architectes vivants effectuent des séries d'entretiens, souvent sans méthode précise, en général en vue de constituer des sources à usage personnel, et il est très rare que ces enregistrements sortent de ce statut privé.

## Interviewer les architectes qui ont donné leurs archives

La série d'entretiens menée de 2007 à 2009, très modeste par son ampleur et qui ne prétend constituer aucune coupe pertinente sur la profession, s'inscrit dans une réflexion menée depuis une dizaine d'années sous l'impulsion constante du Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP), notamment d'Anne Laporte (avec l'appui du chef du BRAUP de 1999 à 2009, Éric Lengereau), par le Centre d'archives d'architecture du XXe siècle. Un rapport au BRAUP (Noémie Lesquins, 1999) a été suivi de deux journées d'étude coordonnées par Dominique Lefrançois (2000, 2003[2]).

Les architectes ayant donné leurs archives à l'État en vue de leur dépôt au Centre d'archives de l'Ifa, et susceptibles d'être interrogés, sont peu nombreux : moins d'une vingtaine sont aujourd'hui en état de constituer un témoignage oral. En effet, la collecte des archives ne concerne en principe que des fonds d'archives d'agences fermées, et nombre de fonds d'archives couvrent plutôt le début ou le milieu du XXe siècle.

L'âge des architectes lors des entretiens s'étageait d'une cinquantaine d'années à 94 ans. Trois d'entre eux (Roland Bechmann, Jean Dubuisson, Jean Le Couteur[3]) étaient déjà très loin de leurs projets même les plus récents, tandis que pour Veneta Avramova-Charlandjieva, Adrien Fainsilber ou Georges Maurios la pratique architecturale était encore presque du présent.

Ce qu'ont apporté ces architectes ne se trouve guère dans leurs archives écrites (ou dessinées). C'est plutôt une vue cavalière sur leur passé, leur formation, leurs premières années, l'ensemble de leur carrière, qui met en lumière des moments charnières.

## Six personnages divers

Le seul lien entre ces six témoins est qu'ils ont donné leurs archives. C'est donc leur diversité que l'on retiendra comme clé d'un corpus permettant l'éclairage d'une profession. Appartenant à des générations différentes, certains sont connus – Jean Dubuisson, régulièrement invité à parler de sa carrière, ou Adrien Fainsilber, renommé pour avoir réalisé l'un des grands projets de François Mitterrand (la Cité des sciences et de l'industrie) –, tandis que d'autres ne le sont pas du tout – tels l'architecte bulgare Veneta Avramova-Charlandjieva, ou Roland Bechmann, fils d'un architecte davantage célèbre que lui. Leurs commanditaires étaient très différents. Sont représentés des architectes bâtisseurs de logements de masse, proches du ministère de la Reconstruction (Jean Le Couteur), ainsi que des auteurs de programmes plus réduits de logements sociaux (Roland Bechmann).

## Modalités pratiques

Pour diverses raisons, la série de six interviews (au total seize entretiens) s'est étalée sur plus de deux ans, plus une année de mise en forme. Chaque architecte a été rencontré deux ou trois fois très rapprochées, entre une heure et demie (parfois moins) et plus de deux heures.

Avec des nuances, l'entretien était toujours semi-directif : il était important de laisser l'architecte interrogé définir lui-même les moments qu'il mettrait en avant ou en retrait. L'entretien ne vise à arracher aucun aveu, aucune révélation inédite. L'intervieweur n'est pas spécialiste de l'œuvre de chaque architecte mais se présente plutôt en généraliste connaissant l'ensemble de la période sous plusieurs angles différents[4].

L'objectif de l'entretien était d'obtenir un récit de formation et un récit de vie, mais aussi de poser une question récurrente: qu'est-ce que le don des archives avait représenté pour l'architecte ? Une question plus ou moins pertinente selon les cas, le don des archives étant parfois intervenu dix ans plus tôt.

La formation des architectes occupe une grande place: les auteurs, en raison de leur âge – c'est un fait connu de l'archiviste oral –, reviennent spontanément aux premiers temps de leur jeunesse et de leur carrière.

On espérait parler des grands ensembles, que leurs auteurs interrogés puissent présenter la complexité de ces productions. Mais cette parole s'est avérée difficile à obtenir tant ces architectes, stigmatisés dans les années 1990, ont du mal à s'exprimer; elle aurait nécessité plus de temps.

L'enregistrement a été effectué avec un ordinateur portable et des micros cravates. Les premiers entretiens ont été enregistrés directement au moyen de la carte son de l'ordinateur, puis un enregistreur numérique a été employé, plus adapté à une situation d'entretien et permettant d'avoir un meilleur son[5].

## Forme(s) de la restitution

Le choix avait été fait d'emblée de ne pas fournir de transcription, en raison du temps de traitement qui aurait considérablement dépassé les ressources disponibles, mais aussi conformément à l'avis de spécialistes[6]. Ont été élaborées une grille soumise à l'intéressé avant le premier entretien, puis une analyse chronothématique détaillée de chaque entretien, entièrement indexée. Dominique Lefrançois commente par ailleurs les circonstances, les points saillants, les silences repérés, les questions qui tombent à plat ou déclenchent de longues réponses.

En 2010, lors de la mise en forme finale de ces documents, les progrès du site internet de la Cité de l'architecture et du patrimoine ont permis d'envisager la mise en ligne intégrale (ou par longs extraits) de ces enregistrements, accessibles à partir des analyses chronothématiques, ainsi qu'une illustration venant à l'appui des propos. Cette perspective s'intégre(rait) dans la rubrique des « expositions virtuelles » lancée en 2010. Exigeant du temps, qui devra être dégagé dans le service, ainsi que l'autorisation, non encore sollicitée, de chacun des interviewés, elle n'est pas encore validée mais constituerait une publication honorable et encourageante pour ces documents uniques.

---

1. Le Centre d'archives conserve les bandes magnétiques enregistrées lors des conférences de l'association Architecture et construction (CCI, Centre Pompidou, 1976-1985), souvent données par des architectes. Les Entretiens de Chaillot, depuis 2007, sont enregistrés et disponibles à la bibliothèque de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Les conférences données au Pavillon de l'Arsenal sont enregistrées et parfois publiées.

2. Voir les actes de la première: *Colonnes*, n° 20, décembre 2002, « Les Archives orales dans l'histoire de l'architecture », et le compte rendu de la seconde: Dominique Lefrançois, « Le Témoignage oral, une archive pour l'histoire de l'architecture ? », *Colonnes*, n° 22, 2004, p. 41-45.

3. Jean Le Couteur est décédé en mai 2010.

4. Dominique Lefrançois est géographe et urbaniste, auteur de la thèse « La voiture dans le grand ensemble: l'auto immobile », université Paris 12 Créteil, Institut d'urbanisme de Paris, 2008.

5. Un appui logistique et méthodique précieux a été apporté par Stéphane Launey, Service historique de la Défense, bureau des témoignages oraux; Florence Descamps, l'École pratique des hautes études; et Michel Courty, ancien agent de la Mission de la recherche et de la technologie (ministère de la Culture et de la Communication).

6. Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone: De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, Comité pour l'histoire économique et financière, 2001.

# La collection de maquettes du Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle

AIRTON CATTANI
Professeur à l'École d'architecture
de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul,
Brésil

Parmi tous les systèmes de représentation en architecture, la maquette est sans aucun doute la ressource qui permet d'obtenir le plus grand degré d'analogie entre l'édifice et sa représentation. En effet, elle montre à échelle réduite les formes et les relations spatiales de l'objet architectonique de manière tridimensionnelle et concrète, offrant ainsi à l'observateur une compréhension plus aisée. Elle constitue donc un support privilégié du processus de création, un moyen de communication immédiate et universellement lisible du projet. Ce caractère analogique fait de la maquette l'un des procédés de représentation d'un espace physique les plus authentiques, une sorte d'*image concentrée* d'une réalité, qui trouve aujourd'hui dans les technologies numériques un outil important aussi bien pour l'exécution de maquettes traditionnelles que pour la simulation numérique de projets architectoniques.

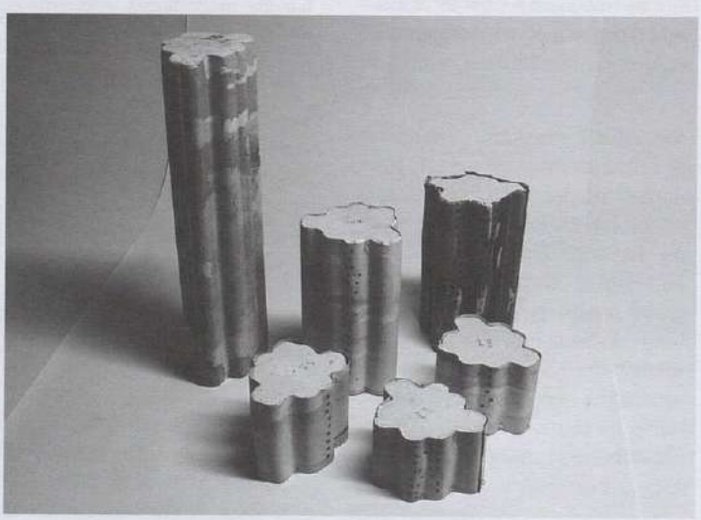
Étudier les maquettes donne la possibilité d'accéder aux aspects particuliers d'un projet dans la mesure où elles se prêtent à des visualisations et à des manipulations qui ne peuvent être obtenues autrement. D'autre part, elles représentent le projet d'une manière moins ambiguë que le dessin. Avec des centaines de références, le Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle conserve une collection de maquettes qui permet au chercheur d'observer un grand nombre de particularités. Dans ces archives, la désignation générale de *maquette* recouvre en fait une grande diversité d'objets, construits sous les formes et avec les matériaux les plus variés, aux fins les plus diverses. Un regard plus détaillé sur cette collection permet d'identifier diverses catégories d'analyse qui peuvent être classées selon la finalité, les caractéristiques ou l'objectif, et ce afin de mieux comprendre les potentialités de cette ressource de représentation de l'architecture. Il convient de signaler que cette classification n'est pas exclusive, car une même maquette peut être simultanément classée dans plusieurs catégories. Les catégories proposées ici sont le fruit de la recherche *Systèmes de représentation en architecture*, menée par l'auteur au Centre d'archives en 2010, avec le soutien de la CAPES (Coordination de perfectionnement du personnel de niveau supérieur du gouvernement brésilien).

## Maquettes d'études

Loin d'être des modèles définitifs, elles sont construites avec des matériaux simples et aux finitions rudimentaires. Dans la plupart des cas, elles sont liées aux premières étapes du projet et consistent en des instruments ouverts à l'investigation et à la spéculation, sans utilisation systématique d'échelles précises. Les maquettes d'études permettent de connaître les alternatives développées par les architectes pendant le projet. Elles peuvent montrer des aspects qui ne seraient jamais perçus d'une autre manière (aspects conceptuels, relationnels), un peu comme une sorte de « code génétique » du projet. Leur caractère relativement précaire et imprécis a pour conséquence une diffusion plus restreinte.

## Maquettes de présentation

Parce qu'elles traitent de l'aspect définitif d'un projet, les maquettes de présentation sont exécutées avec plus de soin et leurs finitions sont généralement



*Quartier Pablo Picasso, Nanterre, Émile Aillaud, architecte, 1972-1979. Cliché A. Cattani. Fonds Aillaud, 078 IFA 4001.*

mieux élaborées, voire sophistiquées. Elles sont surtout réalisées par des professionnels ou des entreprises spécialisées, sont plus largement diffusées et tendent à être mieux préservées. Elles ont également le pouvoir de séduire et de convaincre l'observateur, en particulier celui qui n'est pas familiarisé avec d'autres types de représentation architectonique.

## Maquettes volumétriques

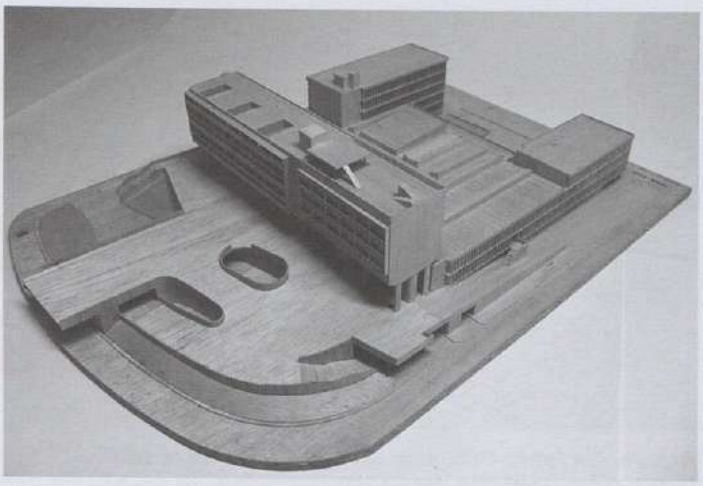
Également appelées plans de masses, elles sont habituellement associées à des projets urbanistiques où les édifices sont définis par leur caractéristique générale de volume et de localisation, avec l'accent sur les relations qui s'établissent entre eux. Dans cette catégorie prédominent les maquettes monochromes avec des bâtiments peu détaillés, destinées à mieux percevoir la géométrie proposée et les proportions entre la masse édifiée et les espaces ouverts.

## Maquettes d'urbanisme

Elles exposent le caractère général de parcelles urbaines de grandes dimensions en indiquant tous les éléments qui seront réalisés sur le terrain, notamment le réseau routier, la configuration du terrain et les éléments naturels. Les constructions ne sont pas nécessairement détaillées, la plupart du temps elles sont seulement présentées comme de simples volumes ou délimitées en deux dimensions sur le relief du terrain.

## Maquettes de concours

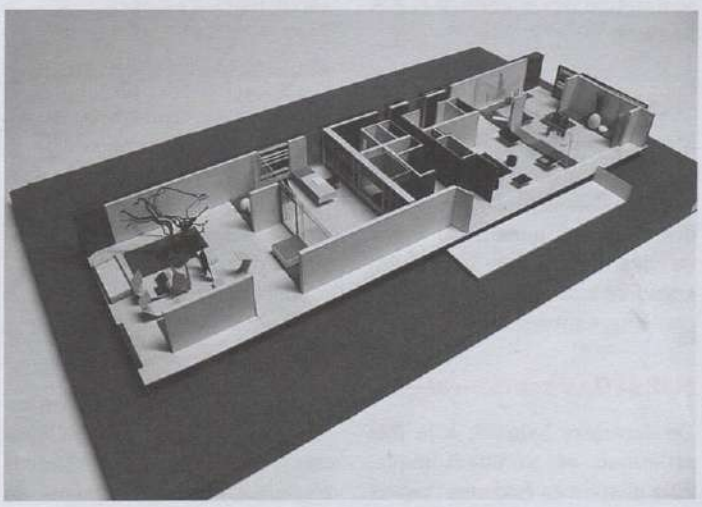
Beaucoup de concours d'architecture exigent la présentation de maquettes parmi les documents du projet, très souvent en spécifiant l'échelle, les dimensions de présentation et même des critères chromatiques, ce qui permet une meilleure comparaison entre les projets en lice. Comme la plupart des concours n'exigent pas un degré de détail élevé, ces maquettes peuvent exploiter plus

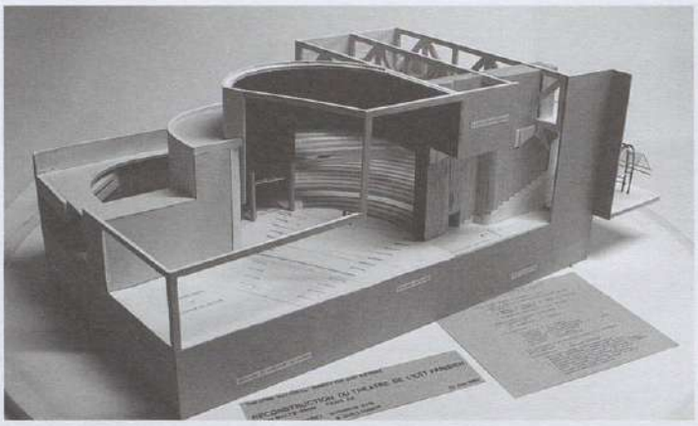


*Aménagement d'un quartier, Annecy, Louis Miquel, architecte, 1972. Cliché A. Cattani. Fonds Miquel, 007 IFA 201.*

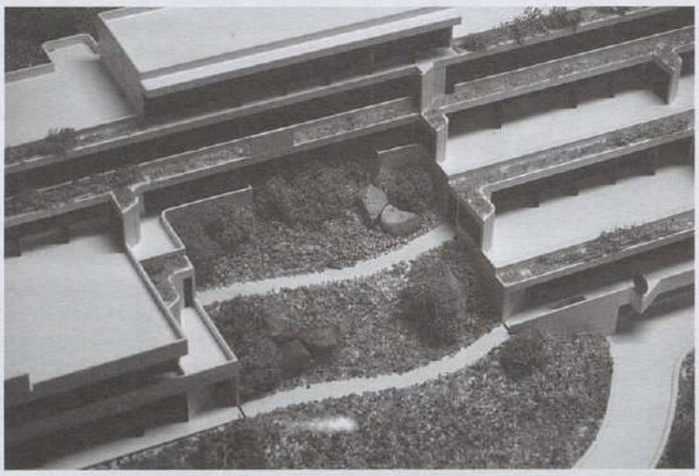
*Maison-habitacle, André Bloc, architecte, n.d. Cliché A. Cattani. Fonds Claude Parent, 056 IFA 775.*

*Maison André Weil, Pontpoint, Jean Dubuisson, architecte, 1966-1970. Cliché A. Cattani. Fonds Dubuisson, 224 IFA 4018.*





*Théâtre de l'Est Parisien (TEP), Paris, Jean-Louis Véret, architecte, 1983. Cliché A. Cattani. Fonds Véret, 241 IFA 231.*



*Université d'art et de design, Takarazuka, Japon, André Wogenscky, architecte, avec Hiroshi Hasegawa, n.d. Cliché A. Cattani. Fonds Wogenscky, 168 IFA.*

librement des aspects formels et conceptuels du projet, en faisant abstraction des matériaux et des finitions.

## Maquettes synthétiques

Elles présentent le projet dans son aspect général, sans se soucier des détails, des couleurs ou des alentours immédiats. Parce qu'elles doivent être objectives, elles sont tenues de présenter des contenus expressifs.

## Maquettes sculpturales

De caractère hybride, à la fois artistique et architectonique, elles mettent en évidence l'aspect plastique du projet ou l'expression de l'architecte en tant que « sculpteur » d'espaces.

## Maquettes démontables

Le caractère dynamique de ce type de maquettes contribue à la compréhension des aspects spatiaux et technico-constructifs. Le retrait de segments permet d'observer des détails non visibles au premier regard.

## Maquettes internes

Pour permettre l'observation des aspects internes d'un bâtiment, les maquettes d'intérieur éliminent certains éléments de la construction afin de permettre une visualisation qui, à la limite, n'apparaît que sur la maquette.

## Maquettes partielles

Vu la complexité ou les dimensions de certains ouvrages, des maquettes partielles peuvent être réalisées pour détailler des aspects spécifiques du projet.

## Maquettes réalistes

Elles visent à présenter l'édifice en mettant en évidence ses aspects réels et naturels. Elles incluent généralement des éléments des alentours, comme la végétation, des personnes, des voitures, du mobilier urbain et d'autres éléments qui les rapprochent au plus près de la réalité à représenter.

## Maquettes conceptuelles

Elles cherchent à clarifier des aspects conceptuels ou théoriques d'un ouvrage ou d'une idée architectonique, sans se préoccuper du détail. Sur ces maquettes, l'utilisation de la couleur et des matériaux peut contribuer à mettre en évidence ces aspects.

Ainsi, le chercheur intéressé par l'étude de maquettes trouvera dans la collection du Centre d'archives d'architecture du XX^e^ siècle une source documentaire précieuse sur cette importante ressource de la représentation architecturale, tant pour des approches centrées sur l'œuvre de certains architectes que sur l'aspect conceptuel ou d'autres catégories d'analyse.

## Contact

Airton Cattani
aacc@ufrgs.br

SESSION SUR LES ARCHIVES D'ARCHITECTURE

15e CONGRÈS DE LA CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DES MUSÉES D'ARCHITECTURE (ICAM)

# TENDANCES DE LA COLLECTE

LA COLLECTE DES ARCHIVES D'ARCHITECTURE

# Réflexions en cours

DAVID PEYCERÉ
Conservateur en chef du patrimoine,
responsable du centre d'archives d'architecture du XXe siècle

En juin 2010, la Cité de l'architecture et du patrimoine a accueilli à Paris le 15e congrès de la Confédération internationale des musées d'architecture (ICAM). Cet organisme international créé en 1979, affilié à l'ICOM, compte une centaine de membres: musées d'architecture, centres de diffusion de l'architecture ou encore centres d'archives d'architecture, particulièrement en Europe et en Amérique du nord. Les congrès biannuels panachent sessions thématiques et visites de sites architecturaux ou de grandes collections. L'une des sessions est souvent consacrée aux archives.

C'était le cas en 2010 avec une table ronde destinée à explorer les réflexions en cours autour de la sélection, et, plus précisément, de l'organisation de la collecte: comment décider qu'un fonds est intéressant ou non? Comment constituer une collection? Conçue par Sofie De Caigny, responsable du centre d'archives du VAi (Institut flamand d'architecture), la table ronde a donné la parole à plusieurs responsables de collections en Suède, en Norvège, aux Pays-Bas, aux États-Unis et en Australie. De plus, un ancien responsable d'archives au sein d'une grande agence d'architectes américaine est venu parler de la gestion des archives au sein des agences[1]. Les textes et les images de ces interventions sont consultables *in extenso* (en anglais et désormais en français) sur le site de l'ICAM[2].

Il nous semble très éclairant de publier ici (un peu raccourcies pour certaines) ces cinq interventions qui, chacune à sa façon, montrent la convergence de problématiques d'une institution à une autre, et dans certains cas des tentatives de renouvellement assez audacieuses. Convergence ? La présentation de la collection des archives du Musée suédois d'architecture par Susanna Janfalk s'appliquerait presque point par point au centre d'archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Au cours de cette session, et notamment de la discussion qui a terminé la table ronde, sont apparues des évidences communes. La principale est sans doute la conscience d'être arrivé à un tournant, où les habitudes antérieures doivent être revues. Cela parce que les dépôts, un peu partout, sont saturés – ils l'étaient sûrement déjà il y a dix ans –, mais aussi parce que la sensation est très forte que l'on aborde aujourd'hui une nouvelle génération d'agences d'architectes, pour laquelle les pratiques acquises ne seront plus valables. Les archives numériques, peu évoquées ici, ne sont pas seules en cause. Il est toujours très approximatif de parler de génération, mais la récurrence de cette notion montre la conscience d'un net effet de seuil. Au point que Christine Garnaut, responsable du centre d'archives de l'université d'Australie-Méridionale, se demande sérieusement, à la fin de son article, s'il ne convient pas d'arrêter explicitement sa collecte aux années 1980. C'est une vision dont la pertinence n'est pas difficile à admettre depuis le centre d'archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine, même si prendre cette décision exige sans doute une détermination à laquelle l'institution australienne ne se résoudra pas dans les faits.

Un autre point soulevé par plusieurs centres d'archives est la difficulté de définir des critères de sélection – ou bien la difficulté de s'y tenir. Les critères sont souvent trop généraux pour être effectivement discriminants. On constate encore, d'un centre à l'autre, une prédominance écrasante des architectes sur les autres professions contribuant au cadre bâti (ou paysager), qui n'est pas voulue et qui peut même faire aujourd'hui l'objet de remises en questions (aux Pays-Bas ou en Australie). C'est un point qui se retrouve à la Cité de l'architecture et du patrimoine, de même que la sous-représentation des femmes architectes évoquée pour l'Australie.

Devant ces constats, des propositions très novatrices sont émises. Bente Aass Solbakken,

qui dirige à Oslo le centre d'archives d'architectes intégré au Musée national d'art, d'architecture et de design, montre comment les modalités de fonctionnement d'un comité de sélection de musée d'art peuvent éclairer, et finalement faciliter, la prise de décision des archivistes. C'est sans doute Suzanne Mulder, de l'Institut d'architecture néerlandais (NAi), qui a mis sur la table les propositions les plus décapantes. Le NAi a la particularité d'avoir déjà par deux fois rédigé des principes d'acquisition, qui sont donc régulièrement (tous les quinze ans environ) remis en question compte tenu du contexte et de ses évolutions. C'est une application consciente et efficace du principe générationnel évoqué plus haut. Dans son approche d'aujourd'hui, le NAi remet en question la prééminence de l'architecte dans le processus contemporain d'aménagement urbain, et donc la pertinence d'une collection fondée sur les architectes ; mais aussi la notion, jusque-là évidente, de fonds reflétant la carrière entière des architectes retenus et c'est par une approche non plus personnelle mais thématique que l'institut cherche à prolonger sa collection.

Par delà leurs propositions et leurs constats, ces cinq exemples fournissent enfin des présentations d'ensemble de grandes collections d'archives de par le monde, et c'est aussi un intérêt de ce dossier.

*Textes traduits de l'anglais et adaptés par David Peyceré*

---

1. Il s'agit de David van der Leer, aujourd'hui conservateur au musée Guggenheim à New York, et en charge des archives chez Steven Holl. Il n'a malheureusement pas fourni de version écrite de son intervention, qui rendait compte d'une enquête sur les archives auprès d'un grand nombre d'architectes new-yorkais.

2. http://www.icam-web.org/conference.php?node_id=200&subnode_id=213.

# D'une « promesse d'immortalité » à une stratégie de collecte réfléchie

SUSANNA JANFALK
Conservatrice, Arkitekturmuseet, Stockholm

Le Musée suédois d'architecture, qui aura bientôt cinquante ans, s'attend comme les musées analogues à des défis importants.

Le musée a été créé en 1962 par l'Association suédoise des architectes (SAR). L'une des raisons de la fondation était la volonté d'informer le grand public sur l'architecture moderne suédoise. La SAR a donc commencé à rassembler une documentation photographique qui est devenue le point de départ du musée. Les architectes voulaient un « centre d'information et de recherche » inspiré par le Musée finlandais d'architecture. La SAR a donné au musée – une fondation jusqu'en 1978 – ses collections de photos et de dessins, ainsi que sa bibliothèque.

Dans sa première constitution, il était indiqué que le musée devait collecter et conserver « des matériaux intéressants du point de vue de l'architecture », mais aussi constituer un fichier sur les fonds concernant l'architecture historique dans d'autres centres d'archives, soutenir la recherche en architecture et faire fonctionner un centre de documentation sur l'architecture suédoise. Un comité d'acquisition est apparu en 1964. Le problème central était lié à la banque d'images.

En plus des archives déjà reçues en don, l'Académie royale a déposé au musée plusieurs fonds graphiques importants. Le musée possède aujourd'hui environ trois millions de documents graphiques, 600 000 photos, plus de mille maquettes et plus de 30 000 livres.

Il est intéressant de noter que, dès 1966, le comité a décidé que le musée effectuerait une sélection et des éliminations, plutôt sévères, sur les archives à leur arrivée. Ainsi, les doubles, les plans tech-

*Vue de l'exposition permanente à l'Arkitekturmuseet de Stockholm. Photographie Matti Östling.*

*« Des archives au musée d'architecture de Suède, c'est une assurance d'immortalité ». Dessin de Mats Erik Molander. Photographie Matti Östling.*

niques et les « esquisses moins intéressantes » ne devaient pas être conservés. C'était délicat puisque la mission était de conserver tout le processus du travail d'un architecte, de la première esquisse aux plans définitifs : de fait, seuls les doubles ont été régulièrement éliminés. Et ce n'est qu'à partir de 1990 que le musée a commencé à laisser de côté des agences d'importance secondaire. On espérait toujours faire un travail de collecte volontaire, « proactif », mais il était en fait presque toujours réactif.

En 1998, le musée a emménagé dans un nouvel édifice de Rafael Moneo, sur l'île de Skeppsholmen dans le centre de Stockholm. Les espaces de stockage et de travail sur les archives ont, entre autres, été énormément améliorés.

Presque aucun fonds d'archives n'a été refusé au cours des 25 premières années : aujourd'hui, il n'y a plus guère d'espace pour de nouveaux fonds. Au fil du temps, les missions se sont élargies à la collecte des archives d'architecture intérieure et de paysage. Le Musée d'architecture, depuis 2009, a aussi une mission d'exposition et de programmation, mais non de collection, liée au design.

À quelques exceptions près, nous continuons à réagir à des propositions reçues. L'équipe sélectionne les archives à collecter. Une sorte de comité de sélection a été relancé l'année dernière, mais son travail actif n'a pas encore commencé. Nous n'avons guère le temps de réfléchir de façon volontaire sur le long terme.

Une évolution réside cependant dans le fait que nous cherchons aujourd'hui à replacer en régions, dans les centres régionaux d'archives, les fonds étroitements liés à telle ou telle région ; pas toujours sans mal à vrai dire. Au cours des dernières années, nous avons aussi éliminé certains des fonds collectés au début, souvent peu intéressants.

Le problème du musée est toujours le même : que choisir, et pourquoi. Quels seront les phénomènes et les édifices les plus remarquables ? Quelles archives vont faire sens pour les chercheurs et le public dans le futur ? En tout cas, collecter le processus de travail reste fondamental. Sauvegarder les archives numériques est une priorité absolue, mais il s'agit là d'une question technique qui ne règle pas la question de la sélection. À ce sujet, il apparaît plus facile de définir des principes – que faire, comment le faire – que de les suivre.

## Pertinence

Il est devenu encore plus crucial, pour nous, de souligner la pertinence des fonds d'architectes que nous choisissons de conserver. Il faut faire comprendre aux politiques, aux administrateurs, au public en général l'intérêt de disposer effectivement de ces fonds. Si c'est évident pour des architectes comme Gunnar Asplund et Sigurd Lewerentz, pour d'autres en revanche il faudra trouver davantage d'arguments que leur renommée internationale et l'éclat de leur architecture.

## Atteindre le public

Notre but est d'atteindre le grand public, pas seulement à travers des expositions mais aussi à travers des programmes et des visites basés sur nos archives. Et l'accès à nos collections, notamment à travers notre site, est très important.

Voici quelques options qui se présentent pour le Musée suédois d'architecture, et peut-être pour d'autres aussi :

## Travailler de façon traditionnelle...

...mais avec une approche plus active : un comité d'acquisition réuni de façon régulière, des contacts assez volontaires (plus qu'aujourd'hui) avec les agences, une gestion régionale des archives, une sélection importante à l'intérieur des fonds reçus. Ne recevoir que les éléments les plus importants des archives d'agences – ce qui requiert une analyse très consommatrice en temps. Cela implique des ressources supplémentaires en personnel, qui peuvent peut-être être trouvées par un redéploiement interne.

## Travailler de façon volontaire et stratégique...

...ce qui commence par définir des critères de sélection, analyser et choisir les agences les plus importantes, et entreprendre avec elles un travail en commun pour minimiser les volumes d'archives à recevoir. Comme nous le savons tous, la qualité reconnue d'un architecte est un facteur déterminant pour recevoir ses archives, même s'il n'existe pas de critères définis. D'autres éléments jouent aussi : le caractère emblématique, les programmes, l'époque, etc. Sélectionner des projets dans l'ensemble des fonds. Il est possible de s'inspirer des méthodes des Archives nationales de Suède, qui fournissent une aide efficace à leurs futurs donateurs en les conseillant sur la façon de conserver, de ranger et de répertorier.

On peut aussi se demander quelles archives sont inutiles, éventuellement déjà représentées par autre chose. Se poser plus de questions sur les usages possibles des documents graphiques devrait contribuer à l'évaluation de leur importance.

On peut estimer que d'ici une trentaine d'années nous aurons collecté la plupart des fonds d'archives sur papier. Il y aura toujours des maquettes et des dessins de présentation, mais l'essentiel sera nativement numérique. Cela résoudra une partie de nos problèmes de place. Mais de nouvelles ressources devront être trouvées pour la gestion du matériel, des logiciels, des serveurs et du travail de sauvegarde : de nouveaux défis !

## Une conclusion et de nouvelles questions

Les agences travaillent de plus en plus de façon internationale : comment s'assurer que ce qui est important soit collecté quelque part ? Peut-être devrions-nous faire plus d'usage de la page « Acquisitions » du site de l'ICAM.

Il faudrait faire accéder la question des acquisitions à un niveau professionnel plus élevé, en ce qui concerne non seulement les méthodes mais aussi leur place même au sein de nos institutions. C'est seulement si nous donnons à cette question la visibilité stratégique et les ressources économiques nécessaires que nous pourrons vraiment travailler mieux.

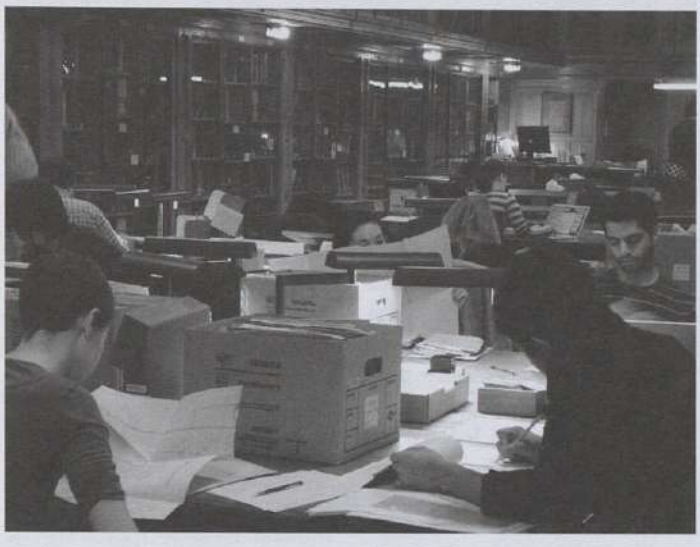
Il est nécessaire de donner aux collections plus d'usage et de ce fait plus d'importance dans la société en général. Cela ne peut être atteint qu'en améliorant leur accessibilité pour nos chercheurs, pour d'autres publics, pour les décideurs, et, il faut l'espérer, pour d'autres publics cibles.

J'aimerais proposer de changer l'un des objectifs dans la charte de l'ICAM : au lieu de « Conserver les archives d'architecture », disons « Conserver *et utiliser* les archives d'architecture » !

# Intervenir en amont de la collecte : travailler avec (et non contre) les agences d'architecture en activité

LAURA TATUM
Conservateur des archives d'architecture,
Manuscripts and Archives department,
Yale University Library, New Haven

Collecter les documents des architectes contemporains relève de la diplomatie et de la logistique autant que du métier d'archiviste. C'est en tout cas l'image que j'en ai depuis mon centre d'archives, qui héberge une collection en rapide croissance représentant le travail d'architectes tout à fait vivants, en très bonne santé et très productifs. Je suis la seule personne du centre d'archives qui s'occupe d'archives d'architecture. C'est sur moi que repose toute la responsabilité du traitement. Je ne fais pas partie de l'école d'architecture de Yale et n'en reçois aucune subvention, même si la faculté et ses étudiants sont les clients les plus gourmands de ces archives d'architecture. Nos collections sont des « collections pédagogiques » : nous encourageons à faire un usage créatif de nos documents dans le cadre de l'enseignement. Tout le monde peut les consulter et les manipuler – la salle de lecture est souvent surchargée, plusieurs fonds sont utilisés en même temps, et tout nouveau fonds doit être rendu accessible très rapidement.



*Etudiants en architecture consultant les archives du designer Richard Kelly dans la salle de lecture du département des Manuscrits et archives.*

Je travaille dans un centre d'archives généraliste, mais je fais entrer chaque année dans les collections dix fois plus de boîtes que mes collègues. Le point de départ était en 2002 la donation du fonds Eero Saarinen. Ensuite la collecte du travail des architectes contemporains associés à l'université de Yale a été fortement encouragée par le président de l'université et le doyen de l'école d'architecture. Trop tard pour reculer, pour se demander s'il est approprié de collecter à cette échelle avec nos ressources limitées : reste à gérer au mieux l'arrivée constante de documents de ces agences dont les archives sont volumineuses, et ne montrent aucun signe de fléchissement.

Nous avons donc décidé, dans l'esprit du *records management*[1], de faire assumer le traitement de leurs archives aux agences elles-mêmes, de l'évaluation initiale au classement, à la description, au reconditionnement et à la création d'un instrument de recherche. Je débute très tôt les contacts avec les agences afin que toutes les parties en présence s'accordent sur l'étendue du travail à fournir, les coûts prévisionnels, le temps que je consacrerai à l'agence, et sur le produit final escompté. Cette solution n'est peut-être pas idéale, mais elle nous permet de mener la collecte dont la faculté et les étudiants ont besoin. Nous appelons cela une intervention en amont de la collecte (« pre-custodial intervention ») : faire faire et encadrer le classement, la description et l'évaluation des archives par leur créateur avant qu'elles soient transférées dans notre dépôt.

Une précision : nous ne demandons qu'aux agences en activité (y compris si leur créateur est décédé) de travailler avec

*Etudiants en architecture consultant les archives du designer Richard Kelly dans la salle de lecture du département des Manuscrits et archives.*

nous de cette façon, et non, par exemple, aux veuves des architectes indépendants. Nous tenons compte de la taille de l'agence et de la quantité d'archives. C'est moi qui classe les fonds d'architectes locaux qui ont laissé après leur mort un petit volume documentant leur œuvre.

Lors d'une première rencontre, je décris à quoi «ressemble» un fonds d'archives d'architecte: types de documents utiles à la recherche, profils types des utilisateurs et usages types, logistique du transport à Yale et de l'accès ultérieur à ces documents. D'emblée, je tempère les attentes de l'agence: nous ne pourrons pas prendre tout ce qu'ils ont produit; pas les maquettes; pas de vrac car nous ne pourrions pas le traiter après son arrivée. Il faudra mettre quelqu'un de l'agence sur ces archives ou recruter un archiviste professionnel, que je formerai à nos pratiques et à nos procédures, que j'aiderai à choisir les bonnes fournitures de conditionnement; je viendrai à l'agence et travaillerai avec eux jusqu'à ce qu'ils aient bien intégré les procédures, et je serai toujours disponible pour répondre à leurs questions. Ce travail participatif prend beaucoup de temps, mais le retour – centaines de boîtes d'archives traitées et accessibilité immédiate des fonds – est extraordinaire.

Une fois l'agence d'accord et l'acte de don signé, je rencontre la personne qui va faire concrètement le traitement: je lui montre un exemple d'instrument de recherche et de liste de projets, pour qu'elle comprenne qu'à travers cet inventaire elle accédera à ses propres archives. Je lui fournis deux listes de fournitures – une «liste conseillée» et un «minimum vital». Ensuite, ensemble, sur un petit projet du début de l'activité de l'agence, nous passons quelques heures à regarder tous les documents. Cela permet d'avoir un débat sur la «valeur documentaire permanente», sur des principes généraux d'évaluation et d'élimination, et sur une procédure générale de conditionnement et de description. Ce n'est pas un travail très difficile, mais cela requiert un peu d'entraînement, et en général les membres de l'agence sont des architectes, pas des archivistes: ce qui nous paraît intuitif ne l'est pas forcément pour eux.

Une fois classées, les archives nous sont transférées et la personne chargée du traitement m'envoie sa version de l'inventaire, comportant la description des projets et les numéros des boîtes. Je mets à jour notre registre d'entrée, je prépare les boîtes par l'apposition d'un code barre et d'une étiquette, et je les envoie dans le dépôt hors site. Dès lors, les archives sont consultables.

C'est là bien sûr le scénario idéal, quand il n'y a pas de malentendus ou de difficultés. L'une des questions qui émergent toujours est celle des éliminations. Les agences sont généralement heureuses d'entendre qu'elles ne devront pas conserver et décrire tous leurs documents. Elles sont rassurées lorsque j'énumère ce qui a une valeur documentaire permanente, qui est en général ce qu'elles considèrent important elles aussi – les esquisses, la phase de conception, les plans d'architecture, de structure ou de paysage, la correspondance avec le client ou l'entreprise générale, les photos, les notes internes, les notes de conversations au téléphone, etc. Je pense que, pour des fonds de volume important, des principes d'échantillonnage doivent être mis en œuvre. Je me suis demandé pendant des années si nous, archivistes, abdiquions nos responsabilités envers les chercheurs futurs quand nous confiions la macro-évaluation – le choix des projets à représenter dans les archives – aux agences elles-mêmes, mais j'ai fini par admettre que nous n'avons guère d'autre choix. La production documentaire d'une agence importante est trop grande pour n'importe quel centre d'archives, sauf s'il a pour objectif d'être *de facto* le centre d'archives de cette agence-là exclusivement. Aujourd'hui, nous demandons aux agences de documenter «intégralement» certains projets (ceux que nous appelons la première catégorie) et de façon

« minimale » un nombre plus important de projets (ceux de la seconde catégorie). C'est l'agence qui choisit quels projets seront documentés intégralement.

Il arrive que les architectes et leurs agences aient des principes d'auto-appréciation « douteux sur le plan historique[2] », mais l'inverse arrive aussi – les architectes ont parfois un sens exagéré de leur place dans l'histoire. En tout cas, même pour des agences qui renâclent à l'idée de documenter tant soit peu incomplètement le moindre de leurs projets, ce système d'évaluation à deux niveaux leur assure qu'aucun de leurs projets ne disparaîtra complètement, et que tous leurs projets seront représentés, au moins jusqu'à un certain point, dans les archives.

Quand on discute avec une agence qui a mené plus de 400 projets sur quatre décennies, parler de ce genre d'évaluation permet aussi de souligner le coût et la durée de l'opération. Demander à un architecte d'acheter du matériel pour reconditionner ses archives, d'embaucher un archiviste et de dégager de l'espace dans l'agence pour lui permettre de travailler n'est pas une chose facile. Certains pensent qu'il s'agira seulement pour eux de remplir un camion avec des décennies de dossiers et de les apporter jusqu'à notre dépôt, où ils deviendront notre problème. Au cours de nos discussions, ils se rendent compte que la valeur de leurs archives ne réside pas dans leur existence chez nous, mais dans leur accessibilité. Si les archives ne sont pas classées, personne ne pourra les consulter, et dans ce cas autant vaudrait les avoir jetées; et je ne peux pas classer seule le volume d'archives que l'agence veut donner ou que les chercheurs voudront consulter. Si elle veut que ses archives soient accessibles, l'agence doit donc faire elle-même le travail de classement.

Les responsables des agences sont en général impressionnés par l'importance du travail nécessaire pour garantir la sécurité et l'accessibilité de leurs archives, et en retirent une meilleure compréhension et un respect accru pour le métier des archivistes dès lors qu'ils sont invités à contribuer eux-mêmes au travail.

Tous les partenaires sont gagnants dans cette démarche. D'abord, l'intervention en amont de la collecte est avantageuse pour l'archiviste. Le temps passé à classer et à inventorier les archives est largement diminué. L'archiviste peut consacrer beaucoup plus de temps et d'énergie à discuter avec des membres de l'agence et à développer des connaissances sur son histoire, sa culture et ses priorités. S'il renonce à une certaine connaissance intime des archives elles-mêmes, il en retire une compréhension plus globale de l'agence, qu'il pourra transmettre aux chercheurs. Il en tire aussi un meilleur contrôle sur ce qui entre, puisqu'il donne à l'agence des règles d'évaluation. Le répertoire du fonds est immédiatement disponible pour les chercheurs, si bien que le fonds est consultable dès qu'il entre dans le centre d'archives. Sans oublier l'intérêt financier de faire acheter par l'agence les fournitures de conditionnement !

Cette intervention en amont est avantageuse pour le chercheur aussi. Outre que les archives sont disponibles dès leur arrivée, le classement effectué par le créateur repose sur un contexte implicite, inhérent, qu'un archiviste étranger à l'agence n'aurait pas forcément été capable de fournir ou de recréer.

L'intervention en amont est enfin avantageuse pour l'agence elle-même. Quand un de ses membres classe les archives, cela permet à toute l'agence de comprendre ce dont elle dispose, de faire le point sur ce qui a été conservé jusque-là.

Cette stratégie soulève des questions intéressantes et interpelle sur le rôle des archivistes dans la construction et la présentation aux chercheurs des fonds et des collections, sur l'intérêt de collecter l'ensemble du corpus d'une agence donnée, et sur le rôle des centres d'archives dans la conservation des archives des grosses agences.

---

1. En français depuis 2009, officiellement, « gestion de l'archivage » (*JORF*, 22 avril 2009).

2. Dans le texte de l'appel à contributions de la session (Sofie De Caigny).

# S'adapter aux circonstances. Défis, opportunités et orientations pour les principes d'acquisition d'archives d'architecture en Australie (-Méridionale)

CHRISTINE GARNAUT
Senior Research Fellow, directrice du Musée d'architecture,
School of Art, Architecture and Design, Université d'Australie-Méridionale, Adélaïde

L'Australie a été fondée en 1788 en tant qu'ensemble de colonies séparées, qui se sont réunies en 1901 (établissement d'un gouvernement national à Canberra[1]). La fondation, l'histoire politique et les caractéristiques géographiques (dimensions extrêmes) de l'Australie ont pesé sur la localisation et le caractère de ses collections culturelles, qui se trouvent disséminées dans des capitales d'États, des villes secondaires ou des centres régionaux, et concernent en général l'endroit où elles sont situées[2]. Chaque État a sa propre bibliothèque, son musée historique et son musée des beaux-arts, mais il existe aussi à Canberra une Bibliothèque nationale, un musée national des Beaux-Arts et le Musée d'Australie.

L'Australie n'a pas de musée national d'architecture, malgré des appels dans ce sens, mais elle a un certain nombre de collections d'archives d'agences d'architecture privées. Beaucoup d'agences conservent leurs archives. Il n'y a qu'un musée d'architecture, lié à l'Université d'Australie-Méridionale et situé à Adélaïde, la capitale de l'État d'Australie-Méridionale.

## Les archives des architectes en Australie : tour d'horizon

En Australie, la collecte des archives produites par des agences privées est assez récente. Elle remonte aux années 1970, parallèlement à l'établissement de l'histoire de l'architecture australienne et au développement de l'intérêt pour l'histoire et la conservation de l'environnement construit[3]. Les premiers embryons de collections se sont développés sous l'influence d'enseignants ou de chercheurs des écoles d'architecture et des beaux-arts de Melbourne et d'Adélaïde.

*Documents de la collection du docteur H. David Chamberlain. Musée d'architecture, Université de l'Australie-Méridionale, S260. Photographie J. Collins, 2010.*

Les collections d'archives d'architecture correspondent généralement à l'État où elles se trouvent. Elles ont été fondées par des initiatives locales et en réponse à des circonstances locales plutôt que sous l'effet d'un programme de collecte délibéré ou national[4]. La plupart n'ont pas été créées comme une collection d'archives d'architecture séparée avec des principes d'acquisition propres, mais plutôt reçues sur la base de stratégies de collecte institutionnelles générales, et gérées selon des principes s'appliquant à l'ensemble des collections de chaque établissement[5].

Une collection qui, en revanche, était bien conçue en tant que telle a été fondée à Adélaïde au milieu des années 1970 par l'architecte et historien d'architecture Donald Leslie Johnson, alors enseignant aux Beaux-Arts à l'université Flinders d'Australie-Méridionale.

## La mise en place d'un centre d'archives d'architecture à Adélaïde

Historien de l'architecture, né et élevé aux États-Unis, Johnson était sensible à la valeur que les archives des architectes pouvaient avoir pour la recherche. Voyant que les architectes d'Australie-Méridionale étaient littéralement en train de détruire leurs

*Documents et objets des collections. Musée d'architecture, Université de l'Australie-Méridionale. Photographie J. et S. Collins, 2003.*

archives à cause du prix des loyers et faute d'un service disposé à les accueillir, il lança une mission de sauvetage. Il réunit un ensemble de fonds d'archives relatifs à la pratique de l'architecture en Australie-Méridionale.

Comme le département des Beaux-Arts de son institution était supprimé, Johnson donna en 1990 ses archives (à l'époque 30 000 documents) à la School of Built Environment, qui faisait partie de ce qui devint l'Université d'Australie-Méridionale. Pourvue d'un nouveau régime de gestion, la collection d'origine fut prolongée selon les critères définis par Johnson. Quinze années plus tard, en 2005, elle a déménagé dans un espace aménagé spécifiquement pour elle à l'intérieur de l'école d'architecture. Nommé « Musée d'architecture » (The Architecture Museum), le centre d'archives a reçu un nouvel élan sous la forme d'un centre de conservation d'archives d'architecture, de recherche, de publication et d'exposition[6].

## L'élaboration de la collection du Musée d'architecture

Dans les premières années de son développement, la collection du Musée d'architecture a été constituée d'après une stratégie générale de collecte plus que selon une stricte politique d'acquisition. L'objectif était de sauvegarder des « documents de travail[7] ».

Tous les types de documents étaient acceptés : plans, documents techniques, documents comptables, correspondance, photographies, carnets et journaux, coupures de presse, voire outils de dessin. Les « documents de travail » devaient permettre aux chercheurs présents ou futurs non seulement d'évaluer le processus de conception mais aussi de comprendre le contexte dans lequel les projets étaient conçus et exécutés. Enfin Johnson créa une bibliothèque largement constituée de dons des architectes[8].

Les archives provenaient aussi bien des grands architectes d'Australie-Méridionale que de personnalités inconnues. En général, tout ce qui était proposé était accepté ; il s'agissait la plupart du temps de sélections opérées par les architectes ou les familles.

Aujourd'hui, on peut décrire la collection du Musée d'architecture comme « complète » dans la mesure où elle représente un grand spectre d'architectes, des plus connus aux moins connus, et un large éventail de types d'archives. Elle compte plus de 200 000 documents, dont environ 25 000 plans, et une bibliothèque de 2 500 volumes. La collection remonte au XIX[e] siècle, mais le point fort correspond au XX[e] siècle et plus particulièrement à la période 1910-1980. Le musée a aussi une importante collection d'imprimés et de gravures.

## Principes de collecte

Ce n'est qu'en 2000 que des principes de collecte ont été formulés. Conçus rétrospectivement, ils mettaient en évidence l'ambition et les limites géographiques et chronologiques de la collection déjà réunie ; essentiellement, ils renforçaient et formalisaient l'existant. Ils ont, depuis, été révisés et approuvés par le comité d'orientation du musée. L'université d'Australie-Méridionale a une Charte des collections et des musées sur laquelle celle du Musée d'architecture est alignée.

## Stratégie de collecte

Dans les cinq ou dix prochaines années, conformément à sa politique d'acquisition, le Musée d'architecture va maintenir ses limites géographiques et chronologiques et va donc collecter les archives d'architectes et de professions connexes (urbanistes, paysagistes) d'Australie-Méridionale qui ont travaillé au XX[e] siècle. Cette approche reflète l'effort de la « collection nationale dispersée » consistant à laisser les différents éléments là où ils sont le plus pertinents. Le musée ne collecte que des documents sur papier. Ses donateurs sont des architectes prenant ou ayant pris leur retraite, ou leurs familles, ce qui contribue opportunément à maintenir une date de fin de la collection aux alentours de 1980.

La stratégie de collecte se concentre sur trois thèmes :

*1*-Redresser les faiblesses de la collection existante – à deux titres pour l'instant : les femmes architectes (une seule femme est représentée dans

les collections du musée, or en Australie-Méridionale plusieurs femmes étaient déjà actives dans les années 1970, dont le musée espère réunir une sélection représentative de l'œuvre), et les archives d'architecture d'intérieur (le design d'intérieur est enseigné à Adélaïde depuis le milieu des années 1960, et c'est un champ professionnel actif en Australie-Méridionale, mais les architectes d'intérieur sont sous-représentés dans la collection).

2- Poursuivre et compléter des collections existantes, acquérir des fonds manquants. La charte de collecte du Musée d'architecture indique qu'il acquiert des archives de « personnes, agences ou projets non encore représentés ». Ceux-ci sont identifiés à travers les demandes des chercheurs, par les avis du comité d'orientation ou des architectes de la région. Le musée accepte aussi les donations qui complètent ou prolongent les collections existantes, dès lors qu'elles correspondent aux paramètres de collecte.

3- Satisfaire et anticiper les besoins des chercheurs d'aujourd'hui et de demain. Outre le grand public, les utilisateurs du Musée d'architecture sont des étudiants (du premier au troisième cycle), des chercheurs de l'université d'Australie-Méridionale ou d'autres institutions, des architectes des monuments historiques et des historiens. Étant intégré à une institution d'enseignement supérieur tournée vers la recherche, le musée, pour être considéré comme une entité viable, doit démontrer qu'il contribue lui-même significativement à la mission de recherche de l'université : la collection doit être utile pour les chercheurs, donc contenir des matériaux pouvant susciter leurs objectifs de recherche et d'enseignement, et servir à des publications et des expositions.

Les chercheurs universitaires qui utilisent les ressources du Musée d'architecture élaborent entre autres, de plus en plus, des projets basés sur la pratique professionnelle. Le musée est attentif à ces chercheurs qui utilisent les documents d'archives comme stimulus pour des efforts créatifs, un groupe d'utilisateurs potentiellement important dans le futur.

Un autre groupe d'utilisateurs susceptible d'augmenter est lié à l'environnement de recherche électronique (e-research), connectant les chercheurs avec des ensembles de données et entre eux – un domaine en rapide développement en Australie. Le Musée d'architecture est actuellement intégré à un projet à financement public national destiné à rendre les données sur ses collections plus visibles et accessibles en ligne.

## Conclusion

Actuellement, le musée est confronté à plusieurs défis et à autant d'opportunités quant au développement futur de sa collection. Au quotidien, à la recherche concrète de ressources pour le musée et pour ses activités, s'opposent le besoin d'une vision pour le futur et des décisions à prendre aujourd'hui pour que la collection reste cohérente aux yeux des futures générations d'utilisateurs. La question fondamentale à laquelle nous cherchons à répondre est : faut-il prolonger la période couverte par la collection au-delà des années quatre-vingt, ou devons-nous nous concentrer sur l'enrichissement de ce que nous avons déjà rassemblé ?

---

1. Cette présentation est issue d'un article plus long. L'auteur remercie Ann Mather pour son aide dans la recherche préalable à cet article long, ainsi que Julie Collins, responsable des collections au Musée d'architecture.
2. R. Russell, K. Winkworth, *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*, Collections Council of Australia, Adelaide, 2009, p. 48.
3. M. Lewis, « Architectural drawings as historical sources », *La Trobe Journal*, vol. 20, décembre, p. 69-89 ; J. Gatley, « SAHANZ/ the first twenty years, 1984-2004 », *Fabrications*, n° 13 (2), p. 63-87.
4. Voir une liste des principales collections dans la version en ligne de l'article.
5. D'après des contacts personnels avec des bibliothécaires et des archivistes chargés de la gestion de collections sur l'architecture dans toute l'Australie, en 2010.
6. Pour une histoire et une vue d'ensemble de la collection et des activités de l'Architecture Museum, voir : http://www.unisa.edu.au/artarchitecturedesign/architecturemuseum/default.asp
7. « Flinders University Architecture Archive Collection », 11 novembre 1981, n° 1, *Architecture Museum General History Files*, UniSA Architecture Museum (AM).
8. « Architectural History Request », *RAIA (SA Chapter) Chapter Bulletin*, février 1975, n° 4, *Architecture Museum General History Files*, UniSA Architecture Museum (AM).

# Ceci n'est pas un centre d'archives !

BENTE AASS SOLBAKKEN
Conservateur, Musée national d'art, architecture et design, Oslo

Les musées d'architecture sont souvent attachés à souligner pourquoi ils sont très différents des musées d'art. Je voudrais mettre en avant ce que nous pourrions au contraire gagner à nous rapprocher d'eux.

Le département d'architecture du Musée national [de Norvège] est intégré à une structure plus large qui comprend aussi des départements des beaux-arts, d'arts appliqués et de design.

Il est issu du musée d'Architecture de Norvège, fondé par l'Association nationale des architectes norvégiens en 1975, et dont la collection a commencé la même année. Celle-ci se compose de fonds d'archives privées (ou de fragments de fonds, parfois quelques dessins, voire un seul pour un architecte) ; certains des fonds ne comprennent que des dessins, d'autres contiennent aussi des documents écrits, des journaux, des maquettes ou des photographies. Certains (fonds Geir Grung) consistent exclusivement en photographies. À l'inverse, l'un des fonds les plus grands et les plus complets, celui de Sverre Fehn acquis en 2008, comporte des plans, des maquettes, des photographies, de la correspondance et des publications, ainsi que 169 carnets de croquis.

Le point fort de la collection correspond aux débuts du modernisme, avec les archives de pratiquement tous ceux qui ont apporté une contribution significative à la culture architecturale de l'époque en Norvège.

Après 1975, le musée – collections et effectif – a lentement grandi. Dans les années suivantes, des programmes ont été établis pour construire et développer la collection : sous l'influence du fondateur – l'Association des architectes –, il s'agissait de collecter aussi bien des archives d'agences de premier plan que d'autres de qualité plus moyenne. L'Association nous voyait plus comme les archives de la profession d'architecte en général en Norvège que comme un musée sélectif.

Toutes ces perspectives étaient contrariées par les « appels des veuves » – des demandes urgentes de venir prendre les archives d'un architecte disparu. Il est difficile de gérer ce genre de propositions, où l'on n'a pas le temps pour estimer l'(absence d')importance de ce qui est offert. De cette façon, notre collection est devenue si grande qu'elle a d'une certaine manière pris le contrôle sur nous. Même si elle est d'une taille moyenne à l'échelle internationale (350 000 documents graphiques environ), nous sommes loin d'en avoir fait un inventaire complet.

En 2003, avec une équipe encore petite, mais une collection importante, le musée d'Architecture de Norvège a rejoint le musée national des Beaux-Arts (Nasjonalgalleriet), le musée d'Art contemporain, le musée des Arts appliqués et une institution nommée Expositions itinérantes de Norvège, au sein du nouveau Musée national d'art, architecture et design. Cela s'est avéré une très heureuse évolution du point de vue des collections : nous y avons gagné une base de données professionnelle, notre catalogue numérisé des collections avance, un inventaire détaillé (en cours) a été financé. Mais surtout, nous sommes devenus un département d'un grand musée doté de principes d'acquisition professionnels. Il existe un comité mixte pour toutes les acquisitions, où nous avons découvert comment travaillent les musées d'art ou de design pour développer leurs collections. Constitué d'un ou plusieurs conservateurs par département, le comité prend des décisions écrites, archivées, auxquelles on peut se référer.

Devoir expliquer pourquoi tel fonds d'archives doit intégrer la collection nous a amenés à refuser plus souvent les dons qui nous sont proposés. De plus, il a été décrété qu'aucun objet ne devait plus entrer dans le dépôt avant que le comité d'acquisition n'ait approuvé son entrée dans la collection. Je dois dire que cela m'a beaucoup plu : les « demandes des veuves » peuvent désormais être rejetées en référence à nos principes, et nous avons le temps de considérer si un don proposé doit être accepté ou non.

Nous avons aussi appris comment travaillent les départements d'art. Très conscients de leur responsabilité à l'égard du public dans la construction d'une collection nationale, ils peuvent avoir des discussions virulentes avant d'aboutir (ou non) à un accord. Contribuer à l'élaboration de la collection relève des missions principales des conservateurs. La collection que nous construisons aujourd'hui est ce que nous léguerons à la prochaine génération. On ne sollicite pas l'avis de spécialistes extérieurs : c'est au musée lui-même de décider comment sa collection est constituée, et ceux qui y travaillent sont supposés avoir les compétences requises pour le faire.

Les départements d'art ont une pratique très élitiste dans la

constitution de leur collection. Comme je l'ai indiqué, ce n'était pas notre cas. Cela a changé, et nous nous sommes rapprochés des autres départements. Cela reflète les principes généraux d'acquisition définis par le conseil d'administration du musée (acquérir des œuvres majeures, se concentrer sur des artistes et des architectes importants).

Chaque département a été invité à constituer un programme d'acquisitions pour son domaine particulier, qui cartographie les forces et les faiblesses de la collection existante et propose des stratégies pour les améliorer. Nous avons ainsi dû nous demander quels critères nos nouvelles acquisitions devraient respecter. C'est une discussion en cours.

En Norvège, l'histoire de l'architecture moderne, très approximative et très peu basée sur des sources primaires, ne peut pas toujours guider la collecte. Et de fait la collecte devrait, autant que possible, reposer sur la recherche. Dans un monde parfait, les stratégies de collecte à cinq ou dix ans devraient être liées à des projets d'exposition ou de recherche : c'est là un idéal très difficile à atteindre, mais la collecte devrait être, à un certain niveau, liée à la recherche. C'est d'ailleurs une demande explicite des autorités norvégiennes.

Le travail en cours sur l'après-guerre peut servir d'exemple. La période est inégalement représentée dans notre collection. Il existe une liste des agences de l'époque qui nous intéressent, ancienne et reposant sur des connaissances peu fiables. Dans le cadre d'un projet de recherche avec l'université d'Oslo sur l'architecture de l'après-guerre, je prépare une exposition intitulée « Discordes. L'architecture norvégienne, 1945-1965 ». L'un des principaux objectifs est de fournir un nouvel éclairage sur la période à partir d'un travail d'archives approfondi. Ce travail a mis en lumière certaines grandes agences négligées, non seulement par le musée, mais aussi par l'histoire officielle de l'architecture de la période. On constate donc que des agences importantes, faciles à ignorer parce qu'elles ne rentrent pas dans les catégories de l'historiographie établie, nous sont devenues visibles.

Le type d'archives qui nous intéresse peut aussi évoluer à mesure qu'on connaît mieux une période : antérieurement nous n'aurions pas considéré intéressant de collecter les albums de revues de presse concernant le principal projet[1] de l'agence Eikvar et Engebretsen, une agence éphémère du début des années soixante, dont toutes les autres archives avaient brûlé. Aujourd'hui, sous l'influence notamment des recherches de Beatriz Colomina sur la diffusion et l'autopromotion des projets modernistes dans les médias, nous avons un grand intérêt pour ces documents, maintenant acquis.

Le projet « Discordes » a aussi largement revitalisé la collection existante. Regardant d'un nouvel œil les archives de deux des principaux architectes de l'époque, Knut Knutsen et Erling Viksjø, j'y ai découvert des éléments importants restés inconnus jusqu'ici.

Mais pourquoi se contraindre ? Après tout, plus on collecte, plus on sauvegarde pour les historiens de demain ? Pas tout à fait : à Oslo (comme ailleurs sans doute), les ressources en personnel sont limitées. Classer un fonds d'archives est certes gratifiant, enrichissant, donne une connaissance approfondie de l'agence, mais c'est aussi très long. Nous ne pouvons pas traiter tous les fonds de tous les architectes norvégiens, et d'ailleurs personne ne l'attend de nous. Au surplus, nous essayons de faire en sorte que les archives que nous refusons soient prises en charge par une autre institution, souvent des centres d'archives locaux.

Le Musée national doit répondre aux critères établis par le ministère de la Culture, notre tutelle. Sa première prescription est que les collections publiques soient ouvertes au public. Cette exigence, somme toute raisonnable, implique de cesser de collecter des archives d'importance mineure en s'imaginant qu'un jour, dans l'avenir, quelqu'un aura le temps de s'en occuper. Cela implique aussi de photographier une partie significative de chaque fonds d'archives, et de respecter certains critères de conservation préventive. Ce n'est pas une mauvaise chose. Tout cela peut être – et est – assez stressant ; mais cela nous oblige à être plus réfléchis, à faire des recherches détaillées avant d'inclure quelque chose dans la collection, et, ensuite, d'en prendre soin. Après tout, un fonds d'archives non inventorié ne sert à rien et à personne. Ni aujourd'hui ni demain.

Une collection d'architecture devrait être justement cela : pas un ensemble d'archives, au sens où l'on y trouverait tout, mais une *collection obéissant à des critères de conservation* et contenant, entre autres choses, des archives.

1. Le centre d'art Henie-Onstad près d'Oslo (concours en 1962).

# Repenser la collection du NAi : vers de nouveaux principes d'acquisition

SUZANNE MULDER
Conservatrice des collections, Nederlands Architectuurinstituut (NAi), Rotterdam

Le rôle premier de la collection du NAi était, et est toujours, de documenter la dimension culturelle de l'environnement bâti. Dès le début – dès la fondation du NAi en 1988 –, le point de départ de la collecte a été l'importance culturelle de l'architecture, construite ou non, en tant qu'élément du patrimoine néerlandais.

C'est pourquoi la collection du NAi s'est concentrée, jusqu'à présent, sur le développement de l'œuvre individuelle de chaque architecte. On a, de fait, longtemps attribué aux architectes le rôle clé dans le processus de création. Mais cette approche ne semble aujourd'hui plus tenable alors que de nombreux autres acteurs interviennent dans la dimension culturelle de l'architecture. Dans les dernières décennies, on a assisté à un déplacement du moteur du processus de construction, qui s'est fragmenté. De nombreuses spécialités interviennent désormais à côté des architectes : les aménageurs, d'autres concepteurs, les constructeurs, etc. De ce fait, nous pensons que collecter les archives des architectes n'est plus un objectif qui va de soi.

Si l'évolution du rôle de l'architecte est l'une des raisons pour lesquelles le NAi a récemment commencé à repenser ses principes d'acquisition, il y en a d'autres, pratiques ou plus fondamentales. Les raisons pratiques sont évidentes : notre dépôt commence à être plein, et il n'y a pas assez de personnel pour traiter et décrire les archives à mesure de leur réception. Parallèlement, la quantité même des archives disponibles progresse constamment étant donné l'énorme croissance de la productivité du secteur du bâtiment. Nous devons vraiment être plus sélectifs. Et le problème va au-delà du besoin d'espace de stockage.

Il y a aussi un grand besoin de plus de transparence, à l'intérieur et hors de l'institution. Qu'est-ce que le NAi collecte ? Pourquoi ? Il est nécessaire d'être plus clairs et de justifier nos choix : quelle est notre approche de l'histoire de l'architecture, quelle « histoire » le NAi collecte-t-il et défend-il ? Jusqu'ici, le NAi a adopté des principes de collecte essentiellement basés sur une approche monographique de l'architecture. Or cette vision monographique n'apparaît plus comme la seule méthode possible dans le champ de l'histoire de l'architecture. Le NAi voudrait la remplacer par une approche sociale et thématique de l'architecture et de l'histoire de l'architecture. Le but n'est plus de collecter autant d'architectes importants que possible, mais plutôt de créer une collection de dossiers d'archives d'architecture capable d'offrir des réponses pertinentes et inspirantes aux défis qui sont les nôtres dans nos projets de société et dans nos projets d'aménagement.

Dans les premières années du NAi, il n'était pas nécessaire de poser des limites trop strictes à la collection. Elle n'était pas si grande, et le nouveau bâtiment du NAi à Rotterdam offrait beaucoup d'espace de stockage. Le NAi s'est longtemps concentré sur les archives d'avant-guerre et sa devise était de « sauver ce qui peut l'être ». On se servait de critères d'appréciation assez généraux : le nombre de mentions de l'architecte dans les publications, sa renommée nationale, la qualité de son travail et son caractère novateur. Au fil des années, quand les archives des architectes d'après-guerre ont commencé à devenir disponibles, une approche plus sélective est devenue nécessaire : après la Seconde Guerre mondiale, le nombre des architectes a rapidement augmenté, et les agences – et avec elles les archives – se sont beaucoup développées (un processus qui ne s'est d'ailleurs pas arrêté). C'est pour cette raison que le NAi, en 1995, a mis en place une nouvelle stratégie pour cette période 1940-1970, faisant appel à des choix plus sélectifs. Au terme d'une recherche sur les opérations clés de la période de la reconstruction, nous avons alors établi une liste de 300 architectes considérés comme pertinents dans la collection du NAi. Au milieu des années 1990 également, le NAi a aussi commencé à s'éloigner de son usage de collecter des fonds entiers. Nous avons commencé à effectuer des sélections dans les très gros fonds d'archives en travaillant par projets et par types de plans.

Le NAi développe actuellement des principes d'acquisition qui ne se concentrent plus (exclusivement) sur le travail des architectes individuels, mais sur un certain nombre de thèmes qui interrogent la relation entre des problématiques sociales et l'architecture. Nous comptons appliquer cette nouvelle approche thématique, en premier lieu, à la période 1970-2000, pour laquelle nous sommes en train de concevoir un projet de collecte.

Nous comptons donc structurer les nouveaux principes d'acquisition autour de cinq thèmes qui

représentent les fonctions universelles de l'architecture[1] : abri, sécurité, durabilité, égalité et dialogue. Ces cinq thèmes collectifs peuvent être considérés comme les principaux enjeux sociaux de l'architecture et de l'urbanisme, et ils s'appliquent tout aussi bien aux considérations spatiales en général. Le NAi compte acquérir les archives ou éléments d'archives d'architectes – ou d'autres acteurs – qui représentent les « réponses » les plus réussies, ou les plus novatrices, à ces questions. À l'intérieur de cette structure thématique générale, nous définirons des sous-thèmes plus spécifiques liés aux développements spécifiques de la période. Par exemple, depuis les années 1970, la façon dont l'architecture contribue aux besoins de sûreté et de sécurité se développe parallèlement à un intérêt renouvelé pour la forme et le sens de l'espace public. Autre exemple, à l'intérieur du thème Égalité, le structuralisme hollandais a joué un rôle fondamental.

Ensuite viendra une sélection des acteurs principaux (architectes, aménageurs, autres organismes, autres concepteurs, etc.) et des projets principaux pour chaque thème ; nous évaluerons la substance et la nature des archives de ces acteurs, pour identifier dans cet ensemble les éléments qui peuvent être pertinents dans la collection.

En nous concentrant sur des problèmes précis, il sera possible de collecter de façon plus sélective et de justifier la collecte de certaines archives d'architecture par opposition à d'autres. Cette structure thématique servira également de base pour faire des sélections à l'intérieur des fonds d'archives. Dans cette nouvelle approche, à l'intérieur d'une carrière, le NAi ne s'appuiera plus sur le développement individuel d'un architecte, mais sur le contexte thématique prédéfini. Cette nouvelle approche sélective impose de passer de principes d'acquisition passifs vers une politique plus volontaire. C'est un grand changement : jusqu'ici, sauf exceptions, l'essentiel de la collection est constitué d'archives offertes à l'institution par les architectes. Nous allons passer à une approche où nous rechercherons activement des archives dont nous considérons qu'elles devraient faire partie de notre collection.

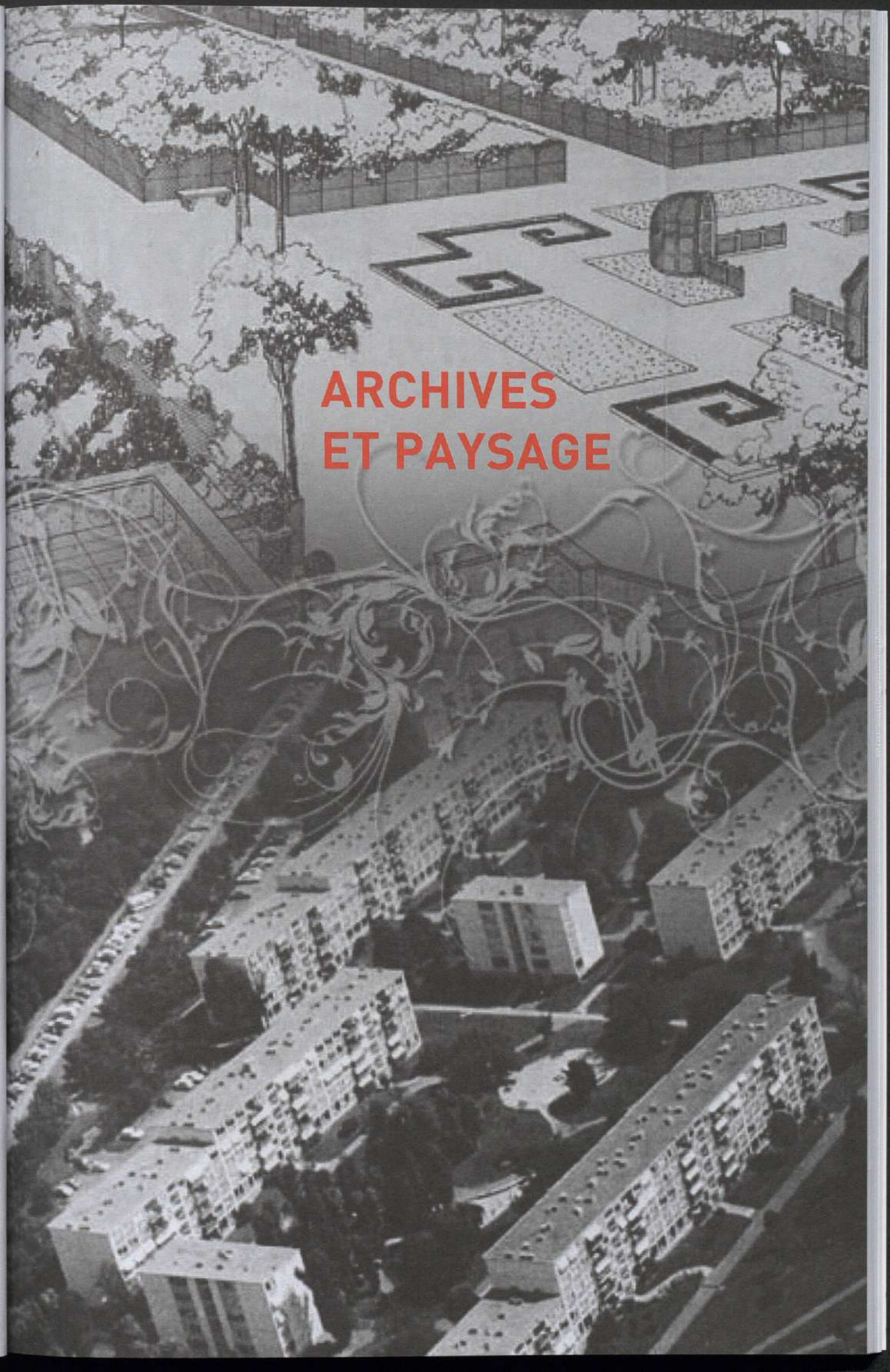
De tels principes d'acquisition, volontaires et thématiques, exigent des connaissances et des recherches préalables considérables. Dans la pratique, comment allons-nous faire ? Au cours de l'année prochaine [2010-2011], le NAi va explorer certains de ces thèmes avec un groupe de travail scientifique. Les développements en cours dans l'architecture, les expositions prévues, les programmes de recherche en cours, les projets de numérisation, tout autre développement ou activité peuvent intervenir dans la hiérarchisation des thèmes.

En plus de refléter l'évolution du rôle de l'architecte dans le processus de construction, ou une vision sociale de l'architecture, cette nouvelle direction entend aussi fournir un meilleur lien entre les problématiques passées, présentes et à venir. Le NAi espère générer d'autres possibilités d'utiliser sa collection pour réfléchir aux questions actuelles – notamment de conception urbaine ou architecturale –, et espère, à cette occasion, toucher de nouveaux publics cibles. Des principes d'acquisition transparents et thématiques, développés en coopération étroite avec des spécialistes des domaines concernés, seront un élément fondamental de cette conquête de différents publics.

Avec ces changements dans nos principes d'acquisitions, moins de fonds d'archives entiers seront intégrés à la collection. Certaines archives cependant appartiennent à une catégorie exceptionnelle – ainsi les archives de Carel Weeber que nous venons d'acquérir. Même avec les critères de sélection plus restrictifs, il va de soi que les archives des « maîtres » de l'architecture néerlandaise continueront à être acquises en totalité.

1. Ces cinq thèmes sont dérivés de la « pyramide des besoins » élaborée par l'anthropologue Abraham Maslow dans les années 1940 (ndt).

*Visuel de l'exposition virtuelle* Du jardin au paysage. *Conception Alexandre Ragois*


ARCHIVES
ET PAYSAGE

# Archives et paysage : du site comme agent historique

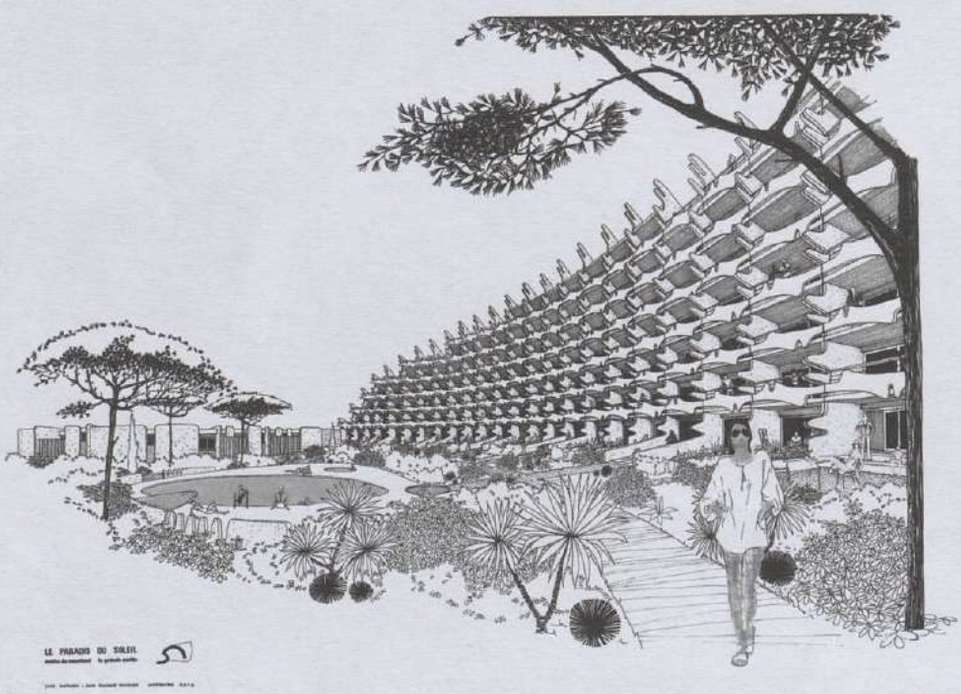
GEORGES FARHAT
Maître-assistant,
École nationale supérieure d'architecture de Versailles
Associate professor, Daniels faculty, University of Toronto

Consacrer un dossier au paysage dans un organe de « liaison avec les institutions et les chercheurs concernés par la conservation des archives d'architecture », de plus un dossier centré sur le XX[e] siècle en France : l'entreprise ne va pas de soi. Loin s'en faut, tant archives, architecture et paysage restent encore des notions difficiles à articuler entre elles. On pourrait même les considérer comme antithétiques : les deux premières formant paradigmes pour le patrimoine tandis que la dernière tendrait plutôt à mettre ce domaine en crise. En fait, ce rapprochement marque un long mouvement de refonte en histoire du paysage. Et ses enjeux épistémologiques appellent une mise au point dont nous proposons d'évoquer quelques aspects en introduction aux études rassemblées ici. Nous le ferons à travers une série de rapports dialectiques qui, à notre sens, lient : jardin et paysage ; théorie et histoire ; site et historiographie ; archive et site. Cependant, au préalable, entendons-nous sur la notion de paysage : en acceptant d'aller au-delà du visuel, de l'espace vert ou du caractère substantiel que lui suppose le sens commun. Soulignons-en la nature hybride, celle d'une construction à la fois matérielle et immatérielle résultant du croisement de représentations sociales et de processus biophysiques[1].

## Jardin et paysage

Si le paysage englobe le jardin (architecture paysagère), dont il excède les limites et les significations, il est cependant compris grâce à ce dernier. En effet, centrée sur l'histoire des concepts, l'épistémologie du paysage s'appuie, souvent sans précaution, sur l'historiographie des jardins conçus comme matérialisation des idées d'un temps[2]. Pourtant, au prisme du décalage inévitable entre archive, réalisation et transformation, l'architecture paysagère, organisme vivant, s'avère autonome. Elle génère ses propres significations à travers une mutation qui lui est consubstantielle. Le paysage n'y est pas une donnée fixe. Il se constitue à

*Immeuble d'habitation Le Paradis du soleil, La Grande-Motte, Jean Balladur, architecte, perspective, n.d.*
*CAPA, fonds Balladur, 373 IFA 223.*



*Square Saint-Lambert, Paris 15e, Georges Sébille architecte, vue aérienne, vers 1932. Entreprises photo-aériennes, CAPA, fonds Pingusson, 046 IFA.*

travers l'évolution permanente de composantes interdépendantes : nivellements, hydrologie, climat-érosion, dynamiques du végétal, entretien, usages et pratiques, discours et figurations, économie et politique. Aussi, au-delà même du temps long propre à sa réalisation, l'étude de l'architecture paysagère se doit-elle de balancer entre archive et devenir.

## Théorie et histoire

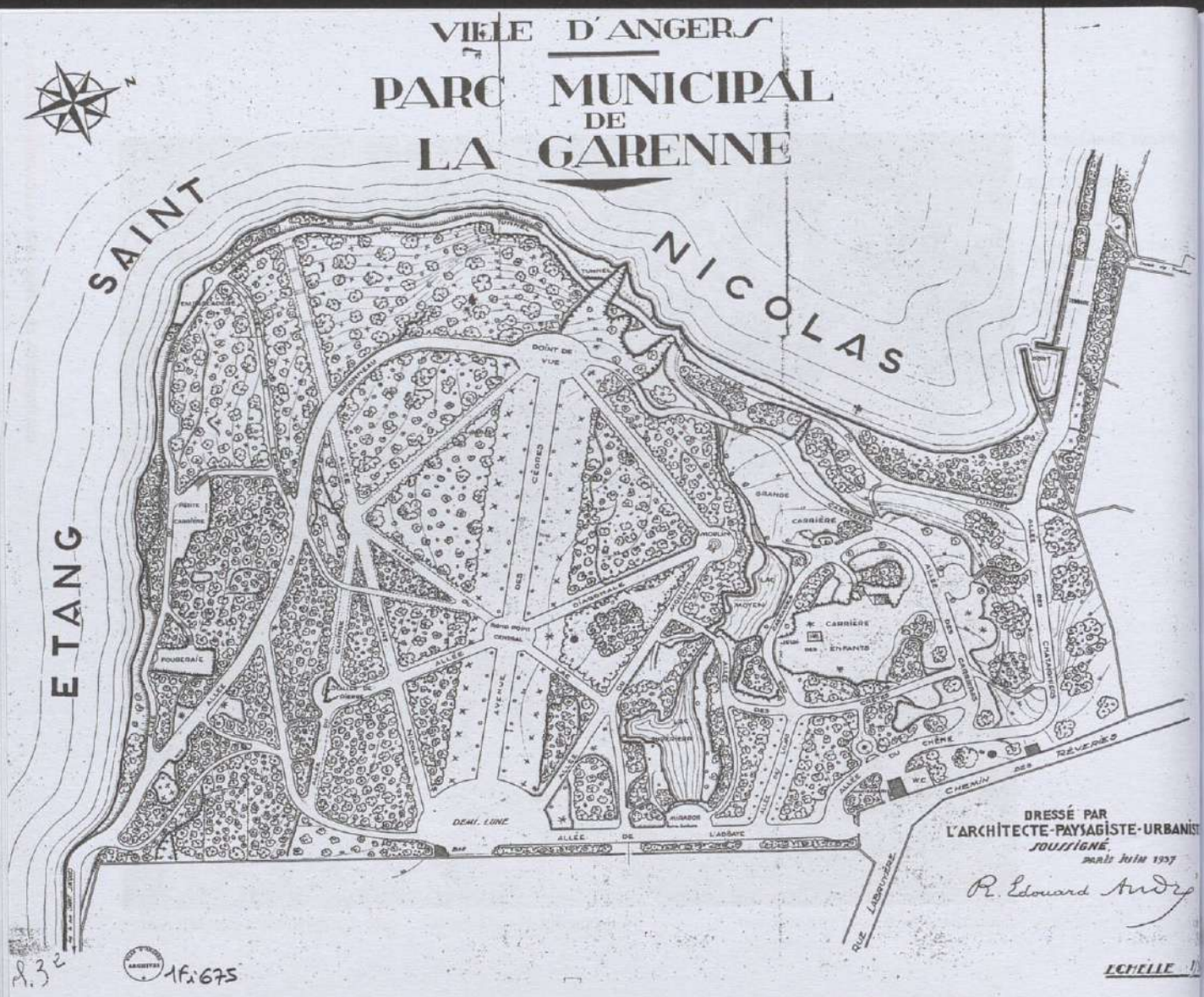
En focalisant l'attention sur les théories, que refléteraient écrits et iconographies, les études culturalistes du paysage ont tendance à réduire ce dernier à ses représentations. Elles en négligent tant les archives que le devenir. Or les dynamiques historiques, d'ordre biophysique ou socioculturel, contredisent la possibilité d'une conception strictement théorique du paysage[3]. En d'autres termes, alors que l'architecture paysagère, par principe en mutation, ne peut se définir uniquement par rapport au temps dont témoigne le document d'archive, celui-ci permet d'échapper aux généralités de l'histoire culturelle voire de les déconstruire. On ne peut saisir du phénomène paysager qu'un processus qui, en retour, modifie le principe théorique supposé à son origine (ou forgé *a posteriori*) – ce qui se démontre en archéologie[4].

## Site et historiographie

Dès lors, l'historiographie des jardins, variant elle-même dans le temps et l'espace culturel, se voit concurrencée par la condition changeante des sites auxquels elle se rapporte. Aussi gagne-t-elle à être toujours revisitée selon une perspective inversée. C'est-à-dire en remontant le cours du temps à partir des conditions actuelles du site compris dans son historicité : avec ce qu'il suppose de matérialité (données prises dans leur construction sociale) et d'immatériel (les institutions sociales dans leur impact concret). Au risque de l'anachronisme, cette approche rétrospective conduit à constituer le site comme sédiment et grille de lecture. Les données du site aident à faire parler l'archive au-delà de ses propres codes de représentation. Seule une connaissance de l'*in situ*, compris sur la longue durée, permet de révéler la mutation organique envisagée dans un projet de paysage.

## Archive vivante et agent historique

L'espace paysager génère du sens selon un processus d'évolution aléatoire. L'archive documentaire doit certes être exploitée diachroniquement pour la restitution de




*Parc de la Garenne, Angers, plan d'ensemble par René André, juin 1937. Archives municipales d'Angers, 1 Fi 675.*

cette transformation continue dans laquelle des « états » successifs ne sont jamais que d'hypothétiques arrêts sur image. Toutefois, le site paysager ne doit pas être réduit à sa seule valeur indicielle : trace du temps historique dans l'espace géographique. L'enjeu est majeur. En effet, en tant qu'archive vivante, de par la dynamique de ses matériaux, le site n'est pas seulement un témoin passif ni la scène neutre sur laquelle l'histoire s'actualise : il est lui-même agent historique, acteur majeur dans la production d'un espace sémantique. Et dans cette dialectique, l'archive documentaire est centrale puisqu'elle permet de fonder l'interprétation – plutôt que l'herméneutique – sur un faisceau de preuves, il est vrai transitoires.

## Dossier

Il nous semble que de tels principes devraient guider toute recherche en histoire de l'architecture paysagère entendue dans la diversité des pratiques dont elle résulte comme dans la dynamique de ses transformations. Or, en dépit de quelques rares essais de synthèses générales[5] et catalogues raisonnés[6], ce domaine – où un corps de doctrine commence à s'esquisser[7] – reste encore à défricher pour le XX^e^ siècle en France. C'est à ce chantier que le présent dossier contribue en interrogeant l'archive de paysage à différentes échelles, de l'aménagement du territoire au jardin privé.

Jean-François Pinchon et Simon Texier ouvrent ici la marche en insistant sur deux spécificités de la maîtrise d'œuvre du projet de paysage que l'archive peut documenter : l'intervention d'acteurs multiples et les décalages entre projets et réalisations étalées dans le temps. Ils évoquent, respectivement, la planification du littoral languedocien (1960-1980) et le système des parcs de la ville de Paris (1870-1970).

Bernadette Blanchon aborde la réinvention d'une profession, celle de paysagiste, qui se définit, entre autres, dans un rapport singulier au site et à l'archive. À travers les personnalités de maîtres d'œuvre représentatifs d'un nouveau type de formation professionnelle et de son exercice, il est notamment évoqué la question de l'introduction et du

traitement du paysage dans les grands ensembles d'habitation.

En tâchant de cerner l'urbanisme du paysagiste René André, Stéphanie de Courtois trace le portrait d'un passeur méconnu entre deux pratiques professionnelles fortement liées. À travers deux fonds particuliers, Bénédicte Leclerc et Maddalen Narbaïts-Fritschi dessinent les contours du paysage que des générations successives d'entrepreneurs et d'horticulteurs ont planté et construit, les premiers par un réseau national de commandes, les seconds sur le littoral basque. Avec le végétal et ses professionnels, elles touchent ici au difficile témoignage de l'instable.

Pour finir, c'est aussi la méthode de connaissance de l'éphémère qu'Isabelle Glais interroge dans un cas extrême qui devrait inviter le lecteur à prolonger les pistes de l'enquête. On considèrera pour cela les migrations d'un modèle spatial et les inflexions de sa compréhension, au gré des représentations matérielles, des transpositions et des restitutions : de l'autochrome d'un jardin d'exposition (Exposition internationale des arts décoratifs à Paris en 1925) à l'ampliation de ce dernier dans un jardin privé (1927), motif privilégié du peintre qui en hérite et en fait don à la municipalité (1989). On ira ainsi, à Lardy (Essonne), méditer au Parc Boussard (J. Marrast arch.) sur les paradoxes du rapport au temps et à l'archive vivante dans l'histoire du paysage[8].

---

1. P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005 ; J. Wylie, *Landscape*, Londres/New York, 2007 ; P. Donadieu et M. Périgord, *Le paysage : entre natures et cultures*, Paris, 2007.

2. D. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, 1984, rééd. Madison, 1998 ; A. Berque, *La pensée paysagère*, Paris, 2008 ; J. D. Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, 1996 ; H. Brunon et M. Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », in *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2005, mis en ligne le 02/07/2009, consulté le 18/02/2011. URL : http://inha.revues.org/1479.

3. G. Rougerie et N. Beroutchachvili, *Géosystèmes et paysages : bilan et méthodes*, Paris, 1991. Voir les travaux pionniers de F. Boudon, « Images de jardins au XVI^e siècle : *Les plus excellents bastiments de France* » et « Histoire des jardins et cartographie en France », M. Mosser et G. Teyssot (dir.), *Histoire des jardins en Occident, de la Renaissance à nos jours*, Paris, 1991, p. 96-98 et 121-130.

4. G. Chouquer, *Traité d'archéogéographie : la crise des récits géohistoriques*, Paris, 2008.

5. D. Imbert, *The modernist garden in France*, New Haven/Londres, 1993 ; J.-P. Le Dantec, *Le sauvage et le régulier : art des jardins et paysagisme en France au XX^e siècle*, Paris, 2002.

6. M. Racine (dir.), *Créateurs de jardins et de paysages en France*, tome 2, *Du XIX^e au XXI^e siècle*, Arles/Versailles, 2001 ; S. Texier (dir.), *Les parcs et jardins dans l'urbanisme parisien, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, 2001.

7. Master professionnel « Jardins historiques, patrimoine et paysage » habilité par l'ENSA-Versailles et l'Université de Paris I, cofondé (1991) et codirigé par Monique Mosser (www.versailles.archi.fr).

8. En restauration depuis 1996, il fait partie des jardins *« remarquables » du département* (subventions pour des éléments structurants comme les bassins).

*Villa Barbarenia, Biarritz, Henri Giraudel architecte, vue du jardin espagnol. Photographie ancienne, DR.*

# La station balnéaire de La Grande-Motte et son environnement paysagé

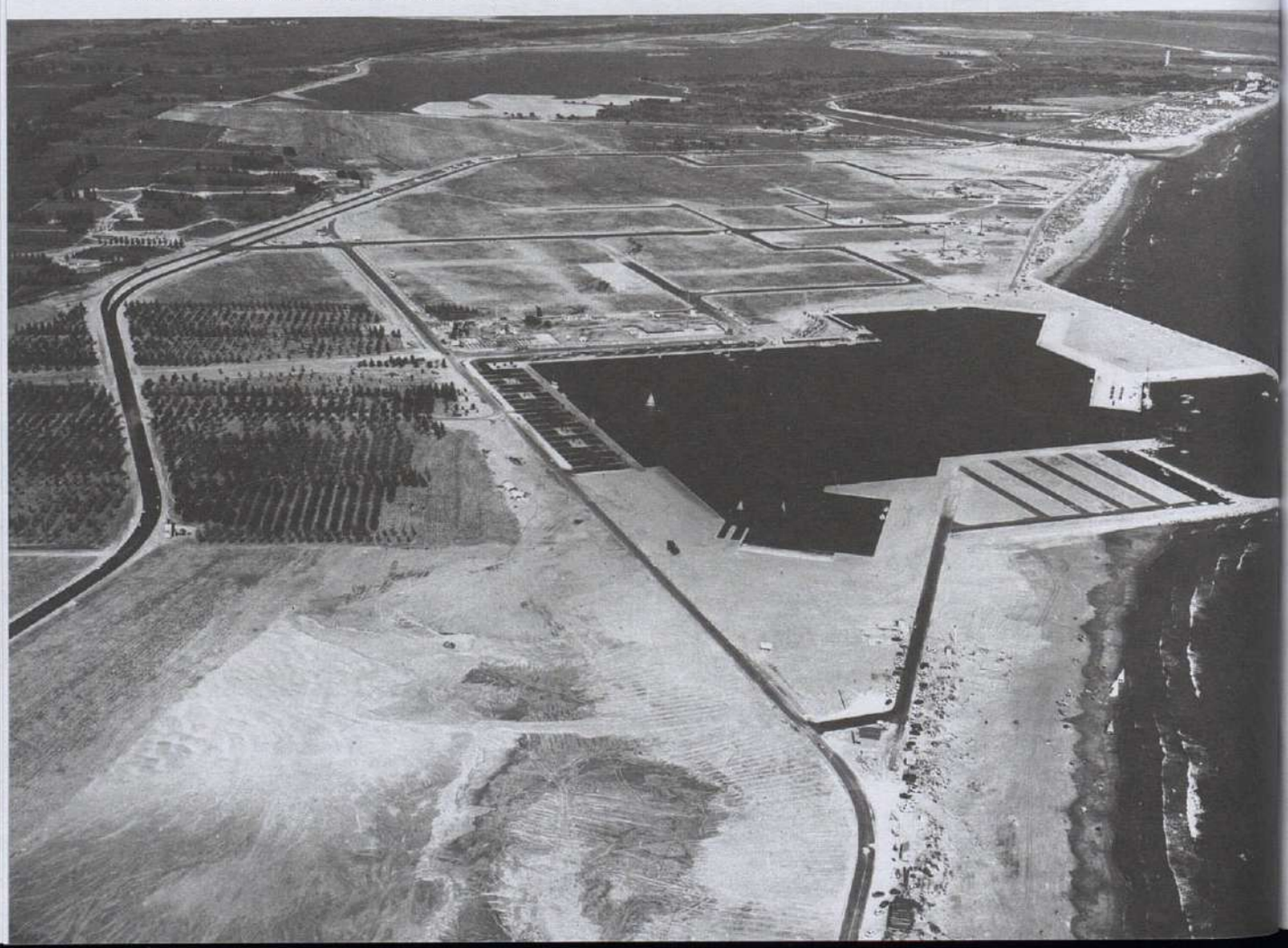
JEAN-FRANÇOIS PINCHON
Professeur d'histoire de l'art contemporain,
Université Paul Valéry-Montpellier 3

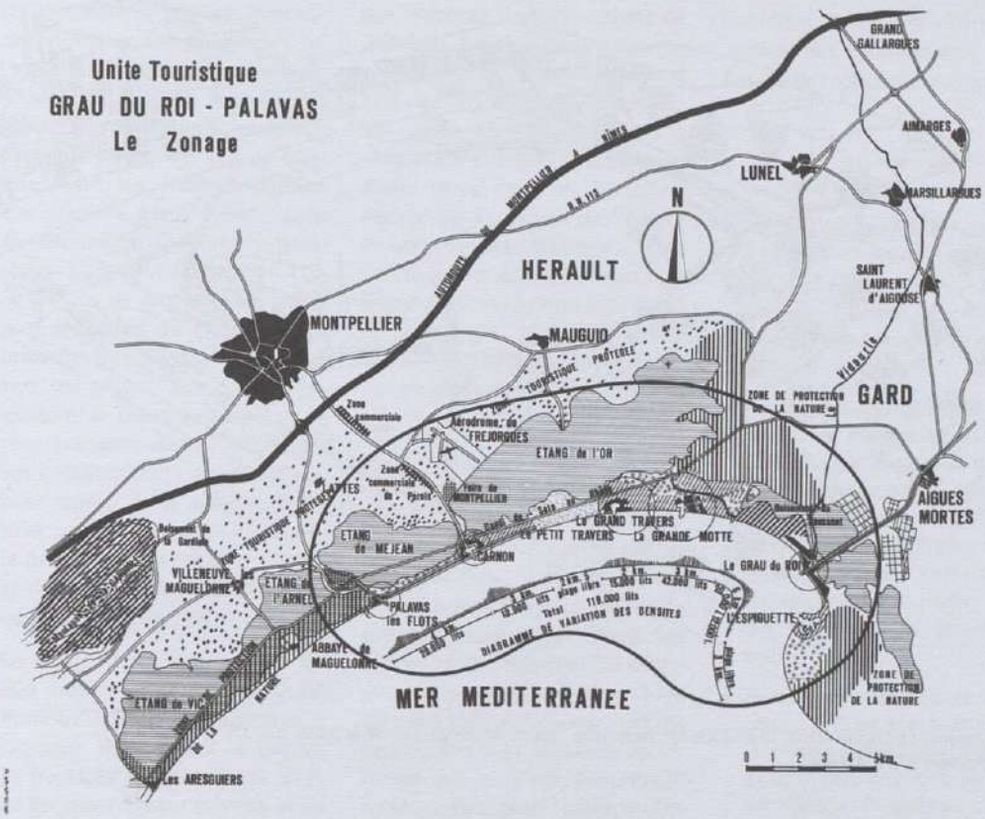
Après l'attribution du label « Patrimoine du XXe siècle » à La Grande-Motte, la station balnéaire conçue par Jean Balladur, la récente proposition d'attribuer le même label à des réalisations ponctuelles de Georges Candilis à Port Leucate et Port Barcarès, de Jean Le Couteur au Cap-d'Agde ainsi qu'au port de Gruissan par Édouard Hartané et Raymond Gleize, témoigne d'une volonté de reconnaissance patrimoniale. Dans le même temps, les aménagements de la « mission Racine[1] » et ses stations nouvelles font débat parmi les politiques et les aménageurs, dans un contexte de requalification des stations vers un tourisme plus lucratif, voire un habitat permanent[2]. Dans le contexte des années soixante, la prise en compte des paysages et des milieux naturels dans l'aménagement en Languedoc-Roussillon était visionnaire. La qualité des espaces verts des stations nouvelles est patente. Deux milliers d'hectares ont été boisés et la conservation rigoureuse des espaces vierges de toute construction entre les stations a été décidée.

## Une opération de prestige inimaginable ailleurs et à une autre époque

Les stations balnéaires de la Mission interministérielle pour l'aménagement du littoral du Languedoc-Roussillon, plus connue sous le nom de mission Racine, apparaissent comme la marque prégnante de la mutation du Languedoc-Roussillon vers la villégiature au sein même de l'organisation planifiée du gaullisme. Les vacances « du plus grand nombre » sont le cœur de

*Unité touristique, La Grande-Motte : vue générale du site (cliché A. Perceval). CAPA, fonds Candilis, 236 IFA 623/4.*



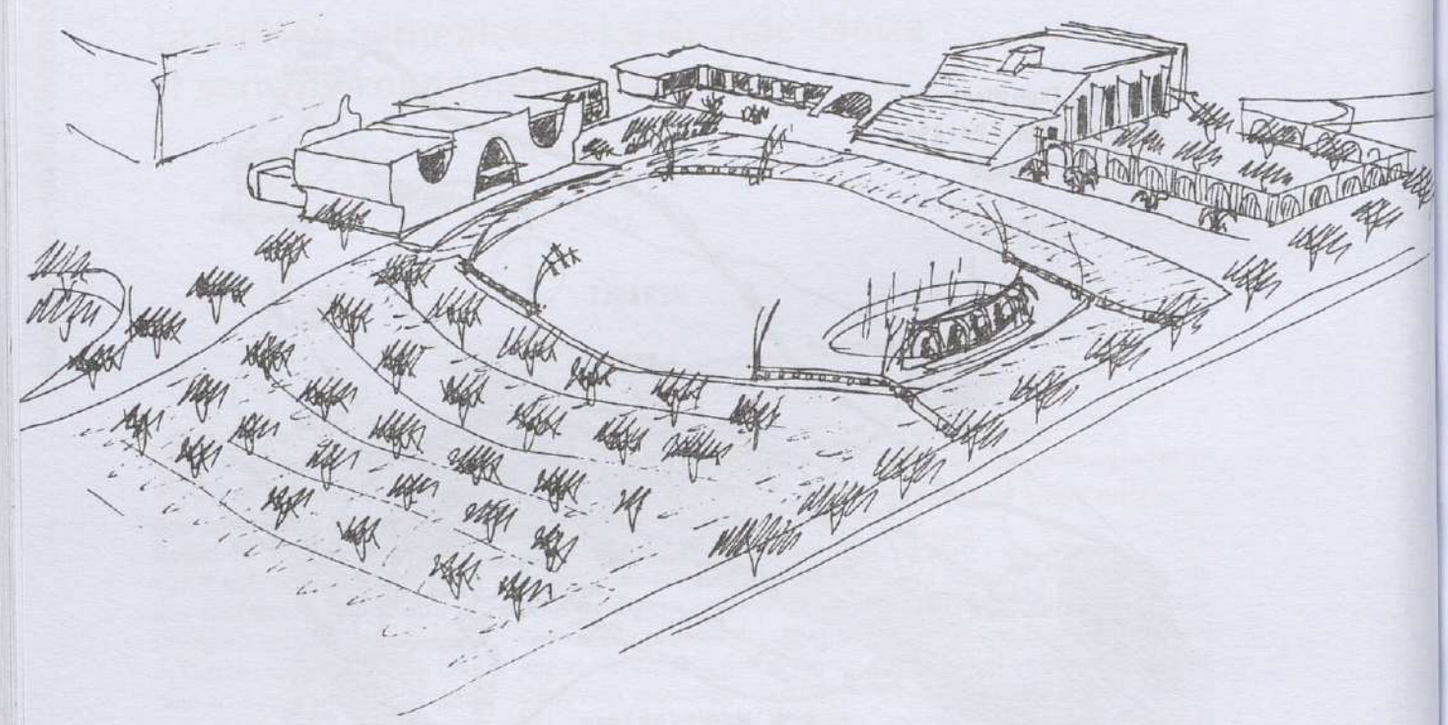



*Unité touristique, Le Grau-du-Roi et Palavas, plan de zonage, n.d. CAPA, fonds Balladur, 373 IFA 104/4.*

cible de l'opération de prestige languedocienne, afin de requalifier une région aux magnifiques patrimoines historique et naturel, sinistrée par la crise viticole et trop peu industrialisée. Dans les stations à créer, 25 % des terrains seront affectés au tourisme social (villages de vacances, VVF et campings). Entre Saint-Cyprien et Port-Camargue, les cinq stations nouvelles s'égrènent sur 180 kilomètres de côte. Les unités touristiques qui se fédèrent autour de ces villes nouvelles englobent une vingtaine de petites stations : Le Grau du Roi, La Franqui, Palavas, etc. L'œuvre entreprise est immense, depuis la démoustication jusqu'à la création de l'autoroute A9 et du réseau secondaire et celle d'un maillage de ports de plaisance. De 1963 à 1982, la Mission s'entoure des conseils d'ingénieurs réputés et d'architectes urbanistes. L'État achète également les terrains nécessaires à la construction ou à la protection des sites. Les architectes mettent au point un plan, une stratégie d'ensemble, en somme un développement dynamique et opérationnel devant s'appuyer sur la mise en place d'une infrastructure ordonnée et d'un large zonage. Il s'agit d'éviter « de construire un mur d'équipement touristique désordonné, comme cela s'était fait sur la Côte d'Azur » mais, au contraire, de mieux localiser et adapter les installations aux lieux. Le plan a l'immense avantage de cadrer l'impact des constructions et des grands aménagements sur les paysages. Les travaux d'aménagement, d'équipement des terrains et la grande infrastructure seront exécutés avant la construction du premier immeuble. L'ONF se chargera des études de types de végétaux résistant aux conditions météorologiques et à la nature des sols sablonneux.

## Le paysage végétal à l'échelle urbaine des nouvelles stations

Les essences sélectionnées par l'ONF sont volontairement limitées à sept. Toutes sont résineuses et relativement rustiques : trois sortes de pins, trois espèces de cyprès et le cèdre de l'Atlas. L'entreprise donne un nouveau cachet aux paysages languedociens. Ce sont surtout les problèmes de création d'espaces verts au sein même des stations nouvelles qui cristallisent des problèmes difficiles à résoudre et coûteux. Au sein de l'atelier d'urbanisme, c'est Élie Mauret qui se charge de l'étude des questions de reboisement et des espaces verts[3]. Il recommande de les concevoir dès la phase initiale de tout projet de construction. L'espace vert dépend largement, et du parti architectural des stations, et des groupes d'habita-



*Centre civique, La Grande-Motte, Jean Balladur, architecte, croquis en perspective de la place, n.d. CAPA, fonds Balladur 373 IFA 114/4.*

tions qui les composent. Si l'urbanisme contemporain libère le sol et permet à l'espace vert de s'intégrer intimement au fonctionnement de la ville, le paysagiste doit moduler l'intimité et le décor par la création de cheminements, de promenades, et créer des aires pour le repos et les loisirs en jouant sur les volumes, les transitions et les perspectives. Le paysage urbain s'ordonnance en fonction de l'architecture et du type d'activité tout en générant des ambiances variables. Ainsi, le traitement de l'espace laissé libre entre la plage et les constructions détermine l'aspect du front de mer. Dans les stations nouvelles où le parti d'un boulevard de bord de mer est exclu, on privilégie l'ambiance de dunes, la sauvegarde n'excluant pas les cheminements pour les piétons et les aires de jeux. Les terrains de camping, générateurs de plantations, sont souvent exemplaires: ceux du secteur naturiste du Cap-d'Agde bénéficient de jeunes plantations; ceux de La Grande-Motte sont implantés dans une peupleraie existante.

Les vents de terre qui soufflent toute l'année déforment les végétaux. Ils justifient l'échelonnement des plantations dans le temps, dans l'attente de la création d'un premier écran protecteur: plantations ou constructions. On juxtapose donc trois types de plantations. Au vent, les résineux sont un obstacle efficace aux vents. Au centre, on remplit avec un noyau de feuillus compacts ou de résineux hauts sur tige. Enfin, sous le vent, un rideau de peupliers ou de cyprès les tamise. L'incidence néfaste des embruns est sensible jusqu'à plusieurs kilomètres à l'intérieur des terres. On échelonne les plantations sur trois bandes parallèles: végétation résistante de front de mer entre 150 et 200 mètres; puis une seconde ligne entre 200 et 600 mètres; enfin, une troisième bande après 400 mètres est favorable à la plantation. Ces principes de plantations déterminent très largement l'apparence des stations. L'écrin boisé de La Clape et les percées sur la nature, ouvertes au travers des compositions urbaines par R. Gleize et E. Hartané, sont une des réussites de la nouvelle station de Gruissan.

## La ville verte des modernes : La Grande-Motte

À la Grande-Motte, Jean Balladur, assisté du paysagiste Pierre Pillet, introduit la nature dans l'ensemble de la station. On y trouve des arbres d'alignement, des jardins d'immeubles, des plantations sur les parkings, dissimulant les automobiles. Tout est destiné à contribuer à la création d'un milieu sain et diversifié: une ville-jardin à laquelle on accède par son «*parkway*» arboré à terre-plein central reliant le centre-ville à la voie express. Jean Balladur sut gré à Pierre Racine d'avoir compris l'importance du végétal dans la composition initiale de La Grande-Motte et de l'avoir soutenu. Sa réussite tient à la qualité de son plan et de son architecture mais surtout aux suaves et apaisants espaces verts qui les complètent: «une forêt urbaine entièrement artificielle».

« À La Grande-Motte, la volonté conjointe de la Mission interministérielle, de l'aménageur et de l'architecte en chef ont conduit à une composition urbaine qui utilise les plantations au même titre que le bâti en vue de qualifier tant les édifices publics que privés[4] ». Deux grands axes de circulation piétonniers, traités en parc promenade (de 40 à 60 mètres de largeur), relient le port à l'Étang du Ponant ; une branche intermédiaire descend vers les plages. Des passerelles assurent le franchissement de la voie primaire. Jean Balladur et ses collaborateurs conçoivent le plan masse de la station, l'emprise au sol de chaque bâtiment, la définition des gabarits (forme et dimension) des édifices ainsi que les modénatures.

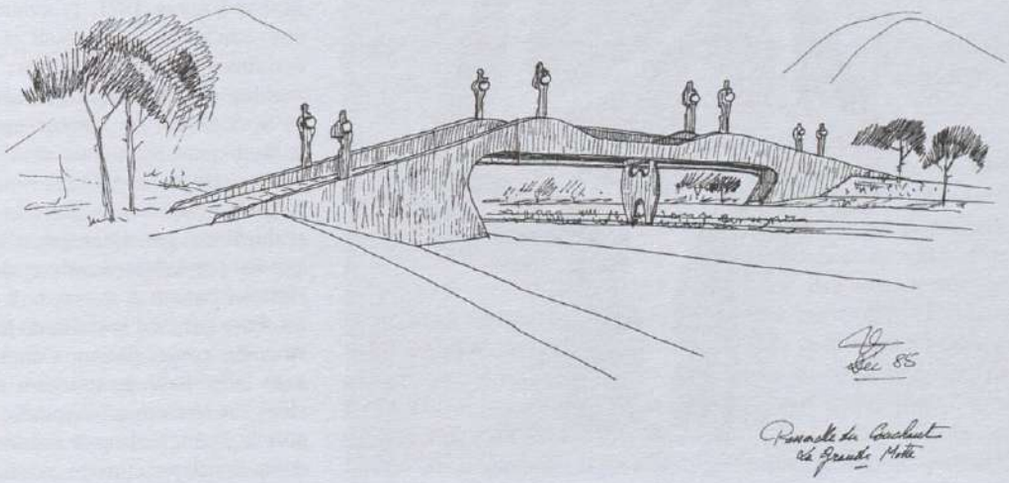
La superficie totale est de 500 hectares, dont une zone immobilière de 300 hectares à laquelle il convient d'ajouter 67 hectares en camping et VVF, 92 hectares d'espaces verts et un port de 21 hectares. La nécessité de se protéger des vents, notamment pour permettre à la végétation de croître, a conduit Balladur à élever ses immeubles en front de mer, à partir du port et de la plage : partout, ce sont les pins à pignons plantés en masse, les essences résistantes aux embruns (tamaris, olivier de Bohême, blanquettes, pittosporum et chalefs), puis les platanes, les peupliers blancs et les aulnes[5]. Dès que les vents sont peignés, la végétation s'enrichit. Émergeant d'une forêt de pins, les pyramides, les « conques de Vénus » et les « bonnets d'évêque » sont un choix formel, l'aboutissement d'une double réflexion esthétique et technique. L'osmose entre végétation et architecture constitue « la » réussite de la station.

Les sources sur cette opération languedocienne sont pléthoriques, ce qui permet tous les recoupements possibles d'informations. Les Archives départementales de l'Hérault, où ont été déposées les archives de la mission Racine, conservent les études préliminaires et la correspondance entre la mission et les sociétés d'économie mixte et les architectes. Les archives spécifiques des sociétés d'économie mixte (créées pour l'adduction et la commercialisation des terrains des unités touristiques) complètent l'aspect maîtrise d'ouvrage. Les fonds de Georges Candilis et de Jean Balladur déposés pour partie au Centre d'archives d'architecture du XX[e] siècle/Cité de l'architecture et du patrimoine ainsi qu'au Musée national d'art moderne les complètent et permettent une connaissance approfondie de cet œuvre magistral.

---

1. Du nom de son président, le conseiller d'État Pierre Racine.
2. Un récent numéro du bulletin du CAUE de l'Hérault rend compte des critiques et des ambitions : *Chicane, journal du CAUE34*, « dossier littoral », n° 88, octobre 2010.
3. Urbaniste et paysagiste DPLG, Élie Mauret est membre à part entière de l'atelier d'urbanisme. Il y travaille en étroite collaboration avec J.-C. Guérin, ingénieur du génie rural des Eaux et des Forêts, attaché au service régional des études de la Mission interministérielle, chargé des boisements et des espaces verts.
4. Jean Balladur, Louis Lannier, G. Péchairal, P. Pillet, *Une forêt urbaine entièrement artificielle, l'exemple de La Grande-Motte*, tapuscrit cité par Claude Prélorenzo, Antoine Picon, *L'aventure du balnéaire, La Grande-Motte de Jean Balladur*, Marseille, éditions Parenthèses, 1999, page 71.
5. Michèle François, *Jean Balladur et La Grande-Motte. L'architecture d'une ville*, Montpellier, DRAC L-R/CRMH « collection Duo », 2010, p. 25.

*Passerelle du couchant dite passerelle des Lampadophores, La Grande-Motte, Jean Balladur, architecte, croquis en perspective, 16 avril 1980. CAPA, fonds Balladur, 373 IFA 115/3.*



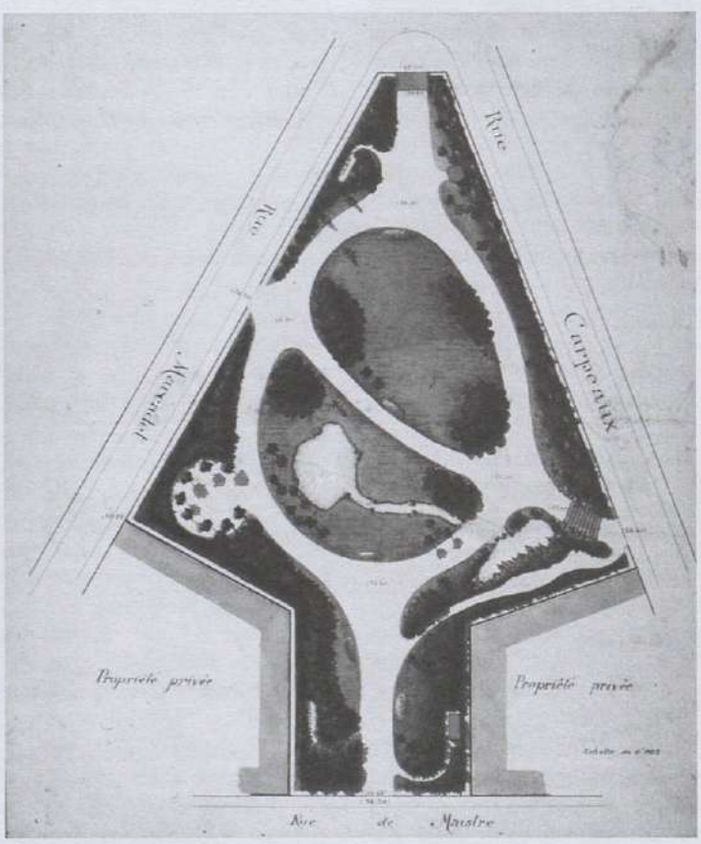
# Jardins parisiens contemporains : le début d'une histoire

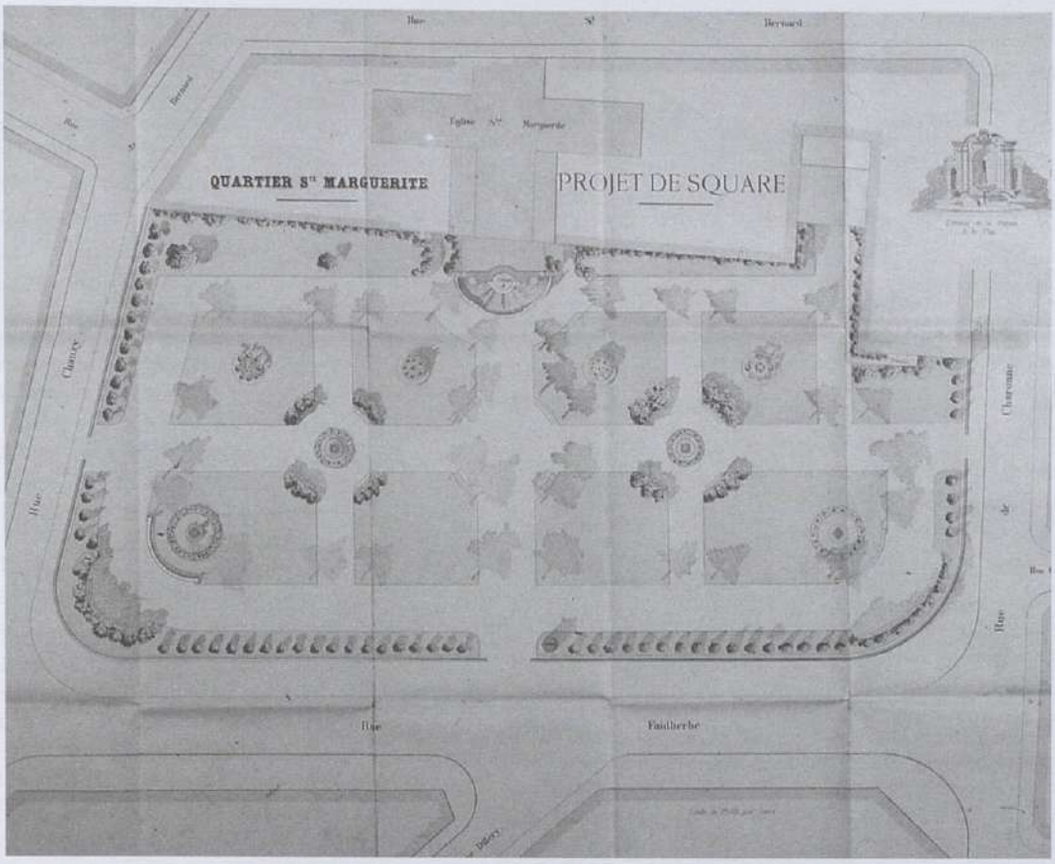
SIMON TEXIER
Maître de conférences, université Paris-Sorbonne

Au même titre que le logement ou l'espace public – dont ils sont une constituante à part entière –, les parcs et jardins permettent de comprendre l'évolution de la ville contemporaine. Si l'on considère cette dernière à l'aune des théories qui en ont partiellement guidé la fabrication, l'« espace vert », élément central de l'idée de ville moderne, s'impose même comme le meilleur guide pour saisir les mutations de notre environnement. L'exposition et l'ouvrage collectif consacrés, en 2001, aux « Parcs et jardins dans l'urbanisme parisien, XIXe-XXe siècles[1] » visaient ainsi à mieux comprendre les ressorts, les enjeux et les procédures qui jalonnent l'histoire de l'urbanisme parisien à l'époque contemporaine, ainsi que les objets ou les formes qui en résultent. Encore fallait-il, toutefois, que les archives livrent l'épaisseur de cette histoire.

Ce projet est né, en premier lieu, d'un constat : l'absence de synthèse comme d'études nouvelles sur ce thème. Peu de choses existaient sur le XXe siècle si l'on excepte le travail très complet d'André Lortie et Jean-Louis Cohen sur la ceinture[2] ; plus surprenant, le XIXe siècle lui-même paraissait peu traité depuis l'article pionnier de Françoise Choay sur le système des jardins haussmanniens[3]. De fait, cette recherche a été l'occasion de découvertes importantes, facilitées par l'accès à un versement des Archives de Paris (1304 W, dit versement « Bagatelle ») jusqu'alors inexploré par les chercheurs : sauvées de la destruction une dizaine d'années auparavant, les archives du service des Parcs et jardins, entreposées à Bagatelle, venaient en effet d'être préclassées. Elles contenaient non seulement tous les documents administratifs ayant trait au fonctionnement du service, mais surtout l'ensemble des dossiers concernant les espaces verts créés ou modifiés depuis les années 1870-1880. Dans une très large mesure, ce versement palliait ainsi les lacunes des archives incendiées de l'Hôtel de Ville. Le système haussmannien et, plus précisément encore, celui mis en place par Jean-Charles Adolphe Alphand après 1871, pouvaient être étudiés dans le détail et à certains égards démythifiés : la rapidité de création des parcs et squares est en l'occurrence le fruit d'une économie et d'un pragmatisme longtemps sous-estimés, tandis que certaines réalisations prestigieuses telles que les parcs Montsouris et des Buttes-Chaumont devront, très tôt, faire l'objet d'importants travaux de consolidation. Concernant la période du tournant du siècle, le versement Bagatelle a permis d'enrichir la connaissance d'une figure majeure du paysage

*Square Carpeaux, Paris 18e, Jean-Claude-Nicolas Forestier, esquisse, 1899. Archives de Paris, 1304 W 177/1, cliché Jean-Christophe Doërr.*



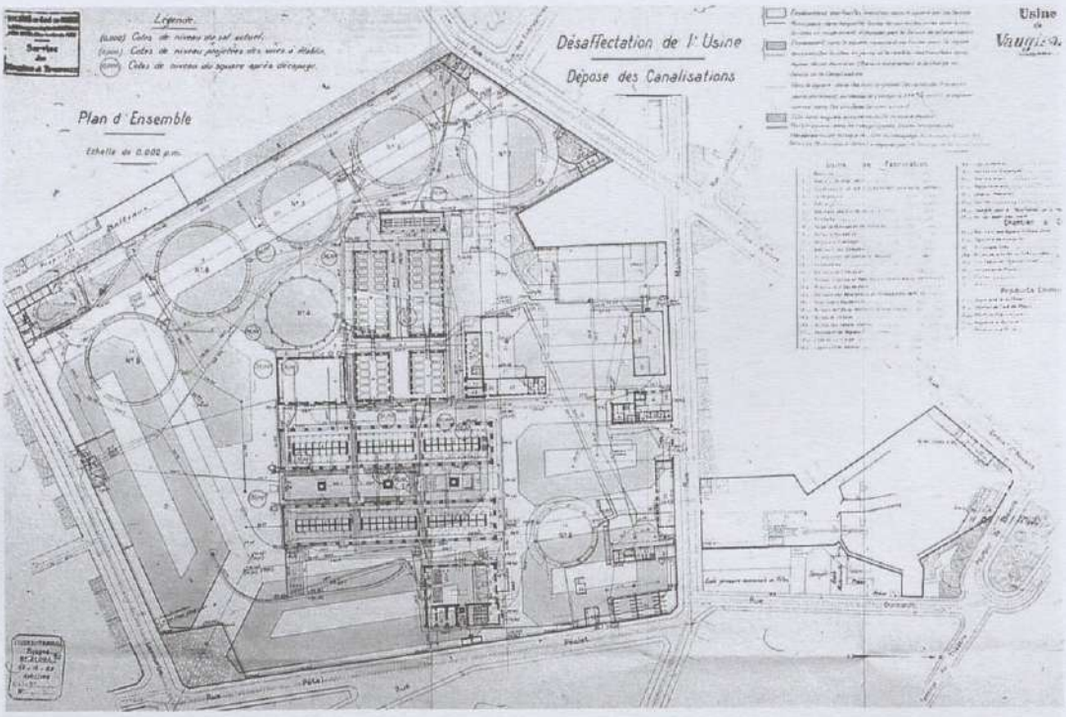



*Jardin public devant l'église Sainte-Marguerite, Paris 11e, projet, 1892. Archives de Paris, 1304 W 157/7, cliché Jean-Christophe Doërr.*

et de l'urbanisme français : Jean-Claude-Nicolas Forestier, dont plusieurs dessins inédits ont été exposés ; un rapport daté de 1913 sur les conséquences de la réforme du service des parcs et jardins, en 1898, a également été exhumé et en partie reproduit à la fin de l'ouvrage.

## Temporalités

Parmi les bénéfices tirés de cette exploration d'ensemble d'un versement – dont l'exploitation systématique reste à faire –, on peut retenir une notion a priori abstraite mais centrale dans la conception d'un jardin : le temps. Si l'on admet la distinction, très schématique il est vrai, entre un temps court de l'architecture et un temps long de la ville, dans quelle temporalité faut-il alors inscrire le jardin public ? Son statut au sein du projet urbain est-il d'ailleurs toujours clairement défini ? Est-il, surtout, le même à chaque époque ? On sait qu'Haussmann, Alphand et Barillet-Deschamps ont poussé à un degré de perfection inégalé le système du square : les espaces verts naissent alors comme par enchantement et participent à l'évidence d'un temps de l'architecture (les équipements) qu'Haussmann, au sein des communes annexées, a privilégié au temps plus incertain de la ville. L'histoire de l'urbanisme parisien est en l'occurrence, entre 1870 et 1970, marquée par une sorte d'étirement du temps – essentiellement lié à l'instabilité politique et au déficit chronique des fonds publics –, dont les archives sont, aujourd'hui, la traduction matériellement la plus palpable[4]. Il faut parfois vingt ans pour faire un jardin, là où quelques semaines suffisaient trois décennies plus tôt. La mécanique parfaitement huilée des services techniques de la Ville[5] ne bénéficie plus, après 1871, du même appui politique et des mêmes crédits que sous le Second Empire. L'histoire du square des Épinettes est à ce titre exemplaire. Envisagée en 1877, sa création se heurte à une multitude d'obstacles – notamment le passage d'une hypothétique ligne de chemin de fer conduisant au cimetière projeté à Méry-sur-Oise –, qui repoussent à 1891 son approbation par le Conseil municipal. Au fur et à mesure que les dossiers se compliquent, la masse des documents croît pour, au final, offrir à l'historien non plus seulement les quelques pièces d'un dossier administratif rondement traité, mais l'épaisseur d'une « affaire » aussi complexe que l'est tout projet urbain.




*Square Saint-Lambert, Paris 15e, projet de désaffectation de l'usine à gaz de Vaugirard, 1929. Archives de Paris, 1304 W 156/1, cliché Jean-Christophe Doërr.*

## Archives croisées : le square Saint-Lambert

À ce titre, le jardin, comme tout objet historique au demeurant, n'est jamais mieux compris que lorsque les sources sont confrontées les unes aux autres. L'un des jardins les plus représentatifs des années 1930, le square Saint-Lambert (1931-1933) a, en l'occurrence, donné lieu à des débats tels que la chronique de sa création s'enrichit et se complexifie au fur et à mesure que les sources s'accumulent[6]. Au dossier administratif type issu du versement 1304 W, s'ajoutent en effet les récits de la presse spécialisée, mais aussi les archives personnelles des protagonistes. Là encore, l'histoire est un chantier sans fin, a fortiori si l'on part de l'hypothèse que le square Saint-Lambert n'est pas seulement une création – signée Georges Sébille, architecte de la Ville de Paris et urbaniste pertinent – mais aussi le « lieu » d'expression d'un débat plus général sur la ville et son avenir : aménagé à l'emplacement d'une ancienne usine à gaz, associé à une importante opération de logements, bordé par un lycée modèle – conçu par François Le Cœur –, il est à lui seul un petit portrait de ville. Et c'est dans cette perspective que les archives de Louis Bonnier viennent éclairer l'histoire de sa conception.

Inspecteur général à la direction de l'Extension de Paris, Bonnier reçoit en 1929, du préfet de la Seine, l'ordre poli de faciliter l'acceptation du projet de lotissement de l'ancienne usine à gaz de Vaugirard, proposé par l'administration. Il y aurait, en effet, « le plus grand intérêt à ce que cette opération, qui permettra la construction d'un grand nombre de logements nouveaux, pût être mise à exécution dans le plus bref délai possible[7]. » Or, si un square était bien prévu dès la désaffectation de l'usine, l'administration ne lui réservait que 20 700 m² sur les 66 000 libérés, tandis que deux contre-projets le portaient à 27 000 et 30 000 m². Le projet de la Ville n'impliquait cependant l'expropriation que d'un seul immeuble ; les deux autres en sacrifiaient respectivement 16 et 34. « L'examen des plans formant contre-projets les montre mal compris, pauvrement dessinés, et coûteux », constatera Bonnier en appuyant les conclusions du ministre de l'Intérieur, solidaire de la Ville ; et de renchérir : « Le projet de la Ville de Paris nous semble réunir ces divers éléments dans un juste équilibre [...][8]. »

Plus déterminante encore est l'intervention de l'entrepreneur, élu du 15e arrondissement et ancien président du conseil municipal Adolphe Chérioux – qui donnera son nom au square de la place de Vaugirard. Faisant de cette réalisation une affaire personnelle, il explique la rapidité du chantier : « Je tenais à gagner une année et, grâce à la diligence du service des promenades et des jardins de la Ville de Paris, je puis escompter que pour l'automne, l'ensemble présentera déjà sa physionomie définitive[9]. » Et à la

question « Comment avez-vous pu obtenir ces résultats en si peu de temps ? », Chérioux répond, sans que Sébille ne soit jamais cité : « En me constituant le chef d'orchestre des divers services municipaux chargés du travail[10]. »

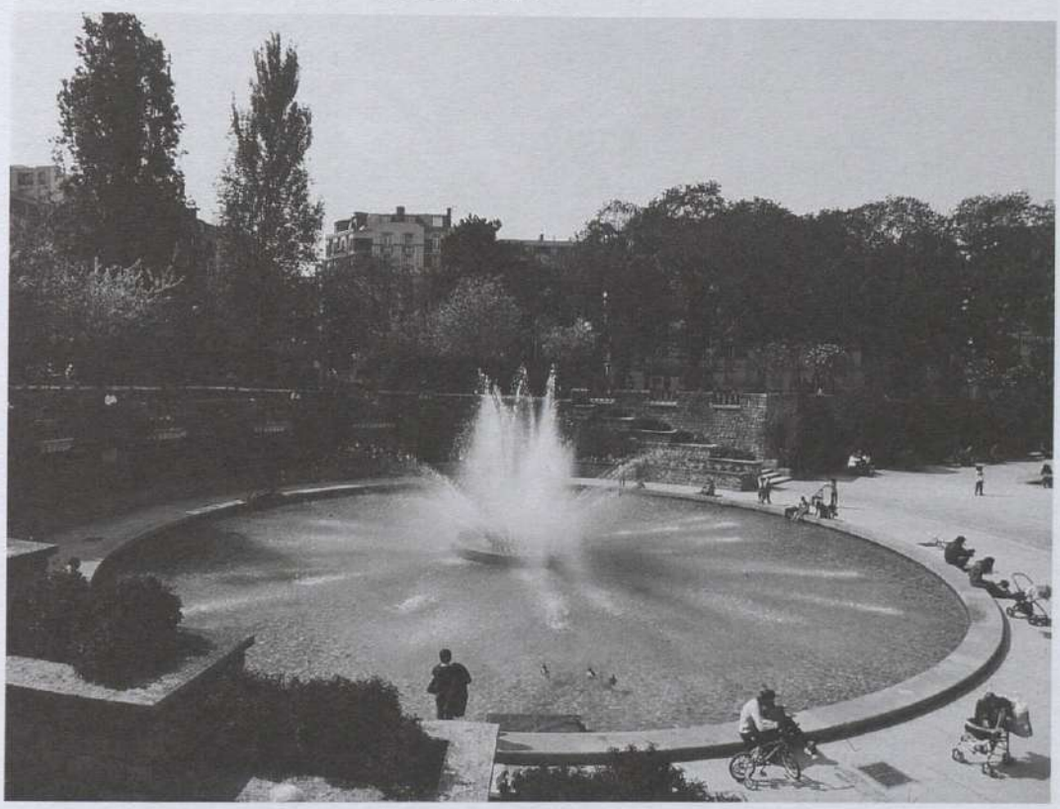
Exemplaire à bien des titres, le square Saint-Lambert ne fut cependant pas du goût de tous, la rentabilisation de l'opération étant vue par certains comme une faute de goût doublée d'une occasion d'urbanisme manquée, « alors que cette place, par ses dimensions et ses proportions, donnait pour la première fois la possibilité, dans Paris même, d'une création qui, par son esthétique, aurait pu rivaliser avec la place des Vosges[11]. »

Enjeu politique, économique et social, le jardin en ville requiert une approche historique qui s'apparente au fond à celle de tout équipement. On peut certes y voir une banalisation de sa dimension hétérotopique ; de façon plus pragmatique, on peut aussi se féliciter que l'une des composantes essentielles de la ville contemporaine trouve, petit à petit, une réelle légitimité historique.

---

1. « Les Parcs et jardins dans l'urbanisme parisien, XIXe-XXe siècles », exposition organisée par l'Action artistique de la Ville de Paris (commissariat S. Texier), présentée à la Maison du Lac (parc de Bercy) de décembre 2001 à mars 2002, puis à la mairie du 19e arrondissement en avril 2002 et à l'Istituto universitario di architettura di Venezia (IUAV), couvent San Tolentino, en mai 2002. Ouvrage collectif (dir. S. Texier) : *Les parcs et jardins dans l'urbanisme parisien, XIXe-XXe siècles*, Paris, A.A.V.P., 2001, 304 p.
2. Jean-Louis Cohen et André Lortie, *Des fortifs au périf. Paris, les seuils de la ville*, Paris, Picard/Pavillon de l'Arsenal, 1991.
3. Françoise Choay, « Haussmann et le système des espaces verts parisiens », *Revue de l'art*, n° 29, 1975, p. 83-99.
4. Cf. Simon Texier, « Le temps d'un jardin », *Les parcs et jardins dans l'urbanisme parisien*, *op. cit.*, p. 241-247.
5. Bernard Landau et Vincent Sainte-Marie-Gauthier, « Actualité de l'œuvre haussmannienne », dans Baron Haussmann, *Mémoires*, réédition Flammarion, 2000, p. 41-61.
6. Archives de Paris, 1304W/156/1.
7. Le préfet de la Seine à Louis Bonnier, 18 juin 1929, CAPA, fonds Bonnier, 35 IFA 09.
8. Rapport de Louis Bonnier, 28 juin 1929, *idem*.
9. R. Maxence, « Avec M. Adolphe Chérioux qui, d'une usine à gaz, fit un jardin », *Bravo. Le mensuel de Paris*, avril-mai 1932, p. 35.
10. R. Maxence, *ibidem*.
11. E. Blond, dans la *Revue de l'Habitation et des Travaux municipaux*, avril-juin 1934, p. 6-7.

*Square Saint-Lambert, Paris 15e, vue actuelle. Cliché Simon Texier.*

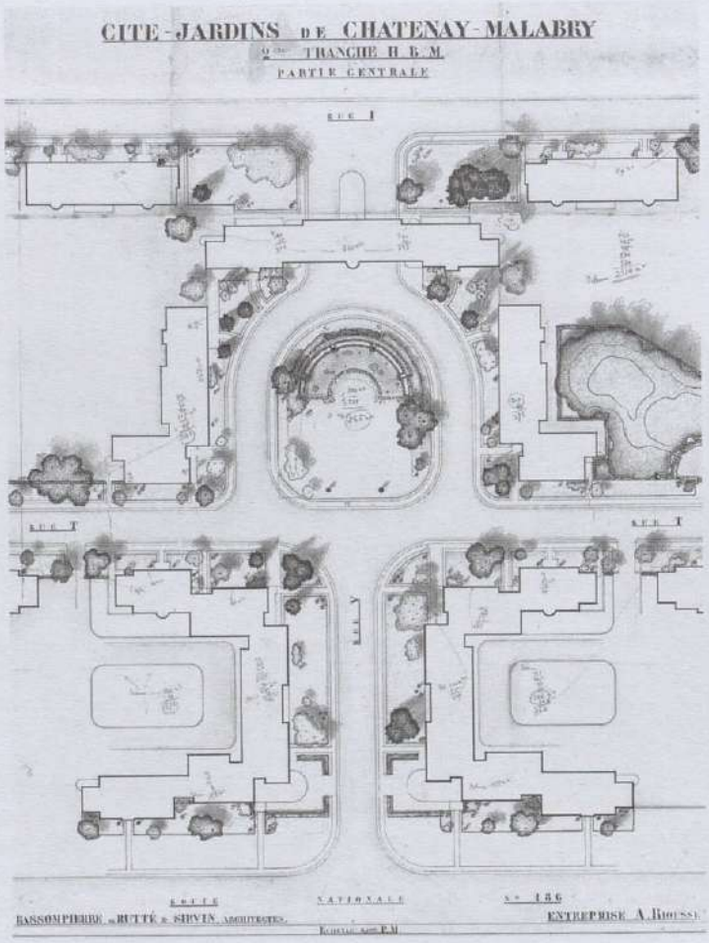


# Pratiques paysagistes, quelles archives ?

BERNADETTE BLANCHON
Architecte DPLG, maître de conférences,
École nationale supérieure du paysage de Versailles

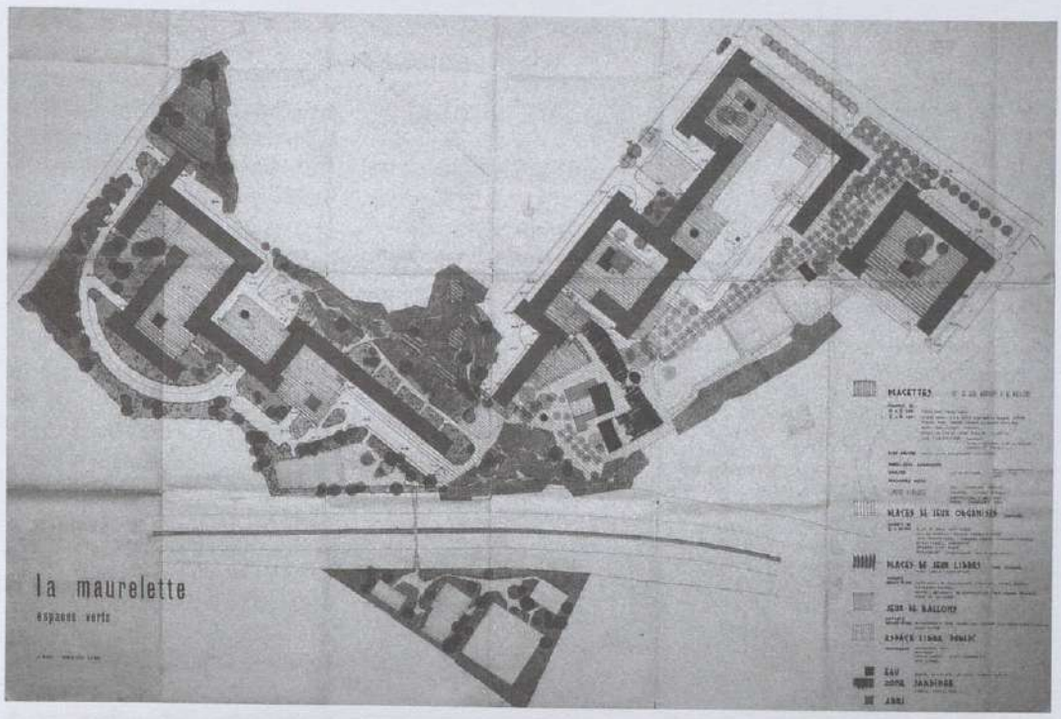
La collecte d'archives de paysagistes pose quelques questions spécifiques, liées à l'essence même de ce métier particulier. Elles sont abordées ici à travers une génération de paysagistes méconnue et pourtant essentielle à la compréhension des filiations et des pratiques actuelles. La section du Paysage et de l'art des jardins, créée en 1945 à l'École nationale d'horticulture de Versailles, pour accompagner la Reconstruction de la France, offre la « formation artistique » qui faisait défaut aux établissements existants, le Jardin-école municipal du Breuil et l'École d'horticulture, dont sont issues des figures professionnelles déjà en activité à l'époque, telles qu'Henri Pasquier et Jean Camand. André Riousse, premier enseignant d'atelier à la Section, a suivi une formation d'architecte à l'École des beaux-arts de Paris. Jacques Sgard, initié à l'échelle du « grand paysage » au cours d'un stage aux Pays-Bas, et plus tard Jacques Simon, joueront également un rôle actif dans le renouvellement[1] de cet enseignement d'abord ancré dans la tradition horticole. En 1975, la Section laisse place à l'École nationale supérieure du paysage (ENSP) où d'anciens élèves enseigneront à leur tour. La plupart de ces protagonistes sont encore vivants; la question de la sauvegarde de leurs archives se posera certainement dans un futur proche.

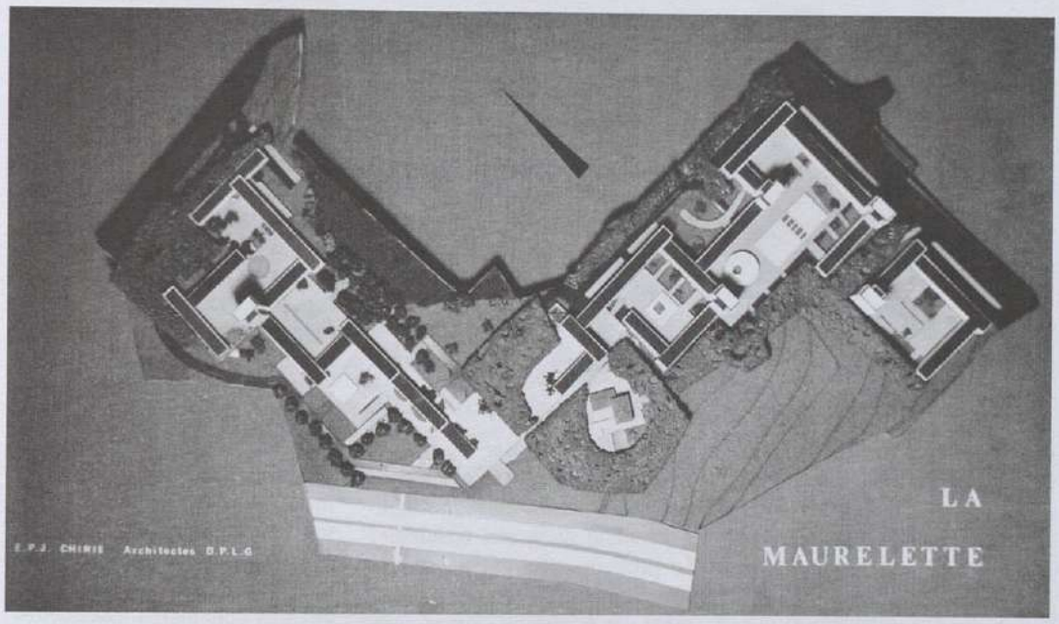
*Cité-jardin de la Butte Rouge, Châtenay-Malabry, Sirvin, de Rutté, Bassompierre, architectes et Riousse, paysagiste, plan d'ensemble de la place Jean-Allemane, vers 1937. Archives privées Sirvin.*




Les finalités de la collecte d'un tel corpus sont de plusieurs ordres: d'emblée elle a vocation à combler un déficit patent parmi la connaissance des professions de l'aménagement de l'espace urbain, d'autant plus qu'il s'agit d'une production peu publiée. Un autre enjeu majeur est la constitution de la mémoire de cette jeune profession dont les premiers éléments[2] restent à approfondir. L'accès aux archives permet le développement d'une recherche fondée sur l'étude de réalisations et centrée sur les particularités de leurs processus de conception, conduisant à la reconstitution d'une généalogie plus large à même de donner du sens aux approfondissements monographiques par figures ou par projets encore trop peu nombreux en paysage. Elle doit aussi contribuer à penser la gestion et la transformation de lieux souvent malmenés faute d'avoir été simplement observés et décrits dans leur singularité spatiale.

Les opérations de logements de masse réalisés après la Seconde Guerre mondiale ont représenté pour ces jeunes professionnels un terrain d'expérimentation privilégié qui constitue la toile de fond de notre propos. L'étude de ces opérations permet de suivre les étapes de la constitution d'un tissu professionnel, de l'entreprise




*La Maurelette, Marseille Nord, Pierre et Jacques Chirié architectes, Jacques Sgard paysagiste, plan des espaces verts, vers 1965. Archives privées Sgard.*

paysagiste jusqu'à la création des premières agences. Elle met au jour le rôle des paysagistes dans la définition de la commande, le choix de références, le développement de pratiques spécifiques. Cette évolution suit les scansions des politiques de logement social et de la pensée architecturale, redonnant ainsi au paysagisme une place légitime dans l'histoire de la période. Au minimum, ces exemples démentent-ils quelques préjugés tenaces d'espaces verts indigents et d'amnésie systématique. Ils représentent sans conteste un patrimoine indispensable pour la compréhension de ces quartiers.

Ces plongées historiques permettent de repérer des permanences, des savoir-faire récurrents, liés à la nécessaire insertion du végétal dans un milieu qui en conditionne la croissance : intérêt pour le contexte existant, pensée de l'espace ouvert structurant, souci des transitions et des articulations, prise en compte de la dimension du temps, autant de principes qui s'appuient sur une maîtrise poussée des mouvements de sols et des plantations. L'essentiel du projet réside dans la stratification du sol où amendements, terrassements, gestion du ruissellement, etc., organisent le sub-strat des végétaux

*Prise de notes dessinées, Jacques Simon, paysagiste, croquis encre et aquarelle, vers 1970. Archives privées Simon.*

et le socle des principaux lieux de sociabilité. Les dispositifs de transitions se déclinent au sein de chaque opération selon différents modes: les mails, notamment, relient les espaces entre eux et aux limites du quartier, tandis que les compositions végétales offrent une gamme de filtres et d'écrans, qui, associés aux talus, emmarchements, soutènements et rampes, qualifient les divers types d'espaces, lieux de repos, ou ouverts pour les vues.

La Butte Rouge à Châtenay-Malabry[3] reste une référence en matière de prise en compte du paysage dans un quartier de logements défini par la topographie et le patrimoine végétal autour d'un axe piéton qui lie les espaces publics conçus par le paysagiste. À Sarcelles[4], le paysagiste adapte son savoir-faire horticole à l'échelle du grand ensemble. La profusion des essences et la diversité des modes de groupement des végétaux, conçus pour durer, font notamment du parc Kennedy un lieu exceptionnel de «nature urbaine». À La Maurelette à Marseille[5], un enchaînement de placettes minérales reliées par des passages s'insère dans les structures existantes – mail et «tèse»[6] –, et reprend les figures locales des espaces liées aux contraintes du climat provençal. À la ZUP des Châtillons à Reims[7], les buttes plantées, où la puissance du nivellement se conjugue à la sensualité du végétal, ouvrent – ou plutôt ouvraient –, l'espace et l'imagination vers un possible horizon. Pourquoi aujourd'hui raboter et «résidentialiser» ces intérieurs d'îlots conçus comme un enchaînement d'espaces ludiques à partager ?

Les archives peuvent certes contribuer à conserver la mémoire d'états disparus. Sans pour autant tout à fait tenir lieu «d'observatoire des projets», l'accès aux traces de ces histoires particulières permet de renseigner les différents états de projets, des esquisses abandonnées aux états projetés puis réalisés. Leur confrontation à l'état actuel en éclaire la compréhension et peut ainsi aider à en penser l'actualité, au-delà même des cas étudiés, et construire une méthode d'approche à partir du potentiel négligé des dynamiques paysagères. Sans chercher à reconstituer un état initial idéal, cette lecture à rebours apparaît essentielle, si l'on garde à l'esprit qu'il faut près de cinquante ans pour qu'un projet de paysage parvienne à maturité. Les paysagistes actuels bénéficieraient sans doute d'une réflexion plus poussée sur ces questions. Le paysage s'éprouve dans une lecture transversale des échelles; il s'apprécie par les parcours qui le traversent; il est structuré par les modalités de passage d'un espace à l'autre, d'un niveau à l'autre; il est affaire de mise en relation, de dynamiques; il s'appuie sur un matériau vivant, exigeant et soumis aux aléas du temps qui passe. Comment conserver la mémoire des parcours, des transitions, des qualités éphémères essentielles, etc., le tout sur la longue durée dont relève cet art «de prévoir l'imprévisible» ? Autant de qualités a priori rétives à l'archivage…

Cette sélection d'exemples est représentative des différents fonds d'archives contemporaines accessibles aujourd'hui. Si elle apparaît imparfaitement à même de transmettre les caractères fondamentaux évoqués plus haut, elle constitue cependant une base de travail précieuse, à éclairer par une lecture à la fois historique et paysagiste. Le

faible goût des praticiens de terrain pour la conservation de leurs dossiers qu'ils jugent souvent stérile et encombrante se double du manque de conscience de l'intérêt que les archives représentent. Un autre écueil réside dans l'exercice d'une pratique de terrain, souvent amenée, tout particulièrement dans cette période, à éviter le médium du dossier-papier, par choix ou par économie ! Il en est ainsi pour Jacques Simon, figure tutélaire du paysagisme français, peu amateur de dossiers, travaillant sur site à partir de photos et de croquis (y compris sur des nappes et des trottoirs) aux Châtillons. Comment alors témoigner de ce travail majeur ? Sinon en recueillant des archives orales ?

Dans le cas des ensembles de logements, les dossiers d'espaces verts contenus dans les fonds d'archives privées d'architectes, qu'ils soient ou non versés à des institutions publiques de conservation[8], constituent une source importante, tout comme ceux des services d'espaces verts des offices d'HLM et ceux des entreprises paysagistes. Nul doute que les études gagneront à être croisées cependant avec les fonds de paysagistes à envisager, nombreux et riches, espérons-le, en « à côté de dossiers », carnets de croquis, notes et esquisses. D'autres dons devraient suivre le fonds Camand, donné à l'ENSP en 1998, notamment effectués du vivant de concepteurs plus conscients aujourd'hui des enjeux et favorisés par l'établissement récent d'une convention entre l'École et les Archives départementales des Yvelines pour le dépôt des archives de paysagistes contemporains inauguré par le fonds Édouard André[9]. La constitution de cette mémoire se comprend comme élément d'un pôle de valorisation et de consultation pour développer, en lien avec la Fédération française de paysage, la masse critique nécessaire sur le projet de paysage et le métier de paysagiste.

---

1. Sgard apporte son expérience du « grand paysage » découvert aux Pays-Bas et introduit Bernard Lassus dans la formation, et Simon appelle Michel Corajoud, qu'il a formé au paysage, à enseigner dès 1971. Lassus et Corajoud seront des figures majeures de l'ENSP dans les années 80.

2. Voir par exemple : Bernadette Blanchon, « Pratiques et compétences paysagistes dans les grands ensembles d'habitations, 1945-1975 », *STRATES*, n° 13, numéro thématique « Le Paysage urbain : genèse, représentations, enjeux contemporains », H. Jannière et F. Pousin (dir.), LADYSS, CNRS, 2007, pp. 149-167.

3. Cité-jardin de la Butte Rouge à Châtenay-Malabry (Hauts-de-Seine), 1929-1969, Sirvin, de Rutté et Bassompierre architectes, Riousse (1895-1952) paysagiste.

4. Ensemble de Sarcelles-Lochères (Val-d'Oise), 1954-1971, Boileau et Labourdette architectes, Camand (1924-1989) paysagiste.

5. Unité de voisinage de La Maurelette, Marseille (Bouches-du-Rhône), 1960-1968, Chirié père et fils architectes, Sgard (né en 1929) paysagiste, Lassus (né en 1929) coloriste.

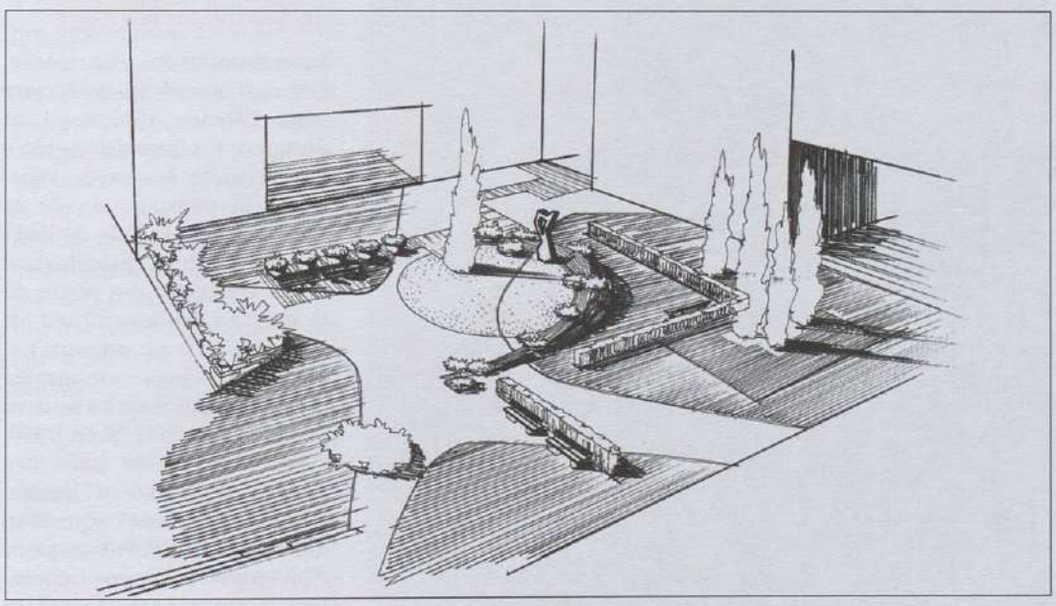
6. Tèse : petit bois de chênes verts persistants jouxtant la demeure et ménageant ombre et fraîcheur, y compris pendant les plus fortes chaleurs.

7. ZUP des Châtillons, Reims (Marne), 1964-1971, Marot et Clauzier architectes, Simon (né en 1929) paysagiste.

8. Le fonds Chirié est par exemple versé aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône. Celui de Pierre Sirvin est toujours en mains privées.

9. Voir dans ce même numéro l'article de Stéphanie de Courtois, p. 66.

*Grand ensemble de Sarcelles-Lochères, place du Docteur Calmette, Jacques-Henri Labourdette et Roger Boileau, architectes, et Jean Camand, paysagiste, perspective axonométrique, 1970. ENSPV / AD78, fonds Camand.*



# René André (1867-1942), du jardin à l'urbanisme. La redécouverte des projets d'un architecte paysagiste

STÉPHANIE DE COURTOIS
Docteur en histoire de l'art,
maître assistant associé à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles

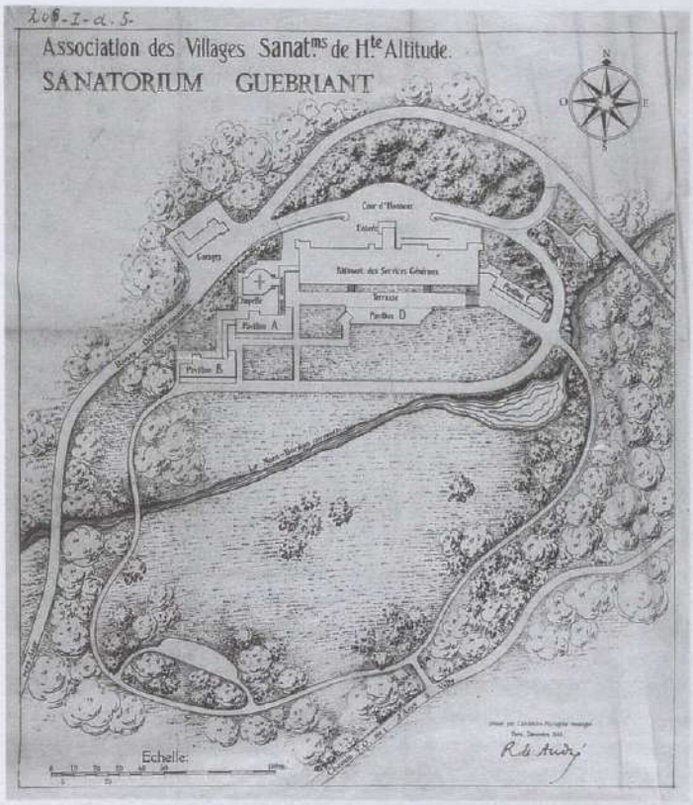
Alors qu'on célèbre cette année le centenaire de la mort du paysagiste et botaniste Édouard André (1840-1911), l'œuvre de son fils, le paysagiste et urbaniste René André (1867-1942), est encore très méconnue : nombreux sont les lieux qu'il a créés qui sont attribués à son père alors que le mérite lui en revient. L'amalgame est trop souvent fait entre l'œuvre des deux hommes, accentué par le fait qu'ils ont travaillé ensemble pendant de longues années, de 1892 à la mort d'Édouard André en 1911, mais c'est souvent au détriment de René André qui disparaît derrière la figure de son père. Depuis quelques années seulement, grâce aux travaux effectués sur l'œuvre et les archives du père, le faisceau se dédouble et permet d'éclairer la figure du fils, montrant la place tout à fait intéressante qu'il occupe dans la production d'espaces ouverts entre 1900 et 1935. Les recherches à son sujet commencent, même si les documents manquent. Mais le récent dépôt aux Archives départementales des Yvelines du fonds de l'agence André, auparavant conservé à l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, va permettre d'explorer de manière plus approfondie la vaste gamme des espaces qu'il a créés ou sur lesquels il est intervenu.

*Portrait de René André. Collection privée.*

Après avoir rappelé l'importance d'Édouard André pour la création de parcs et jardins au XIXe siècle[1], nous verrons la façon dont René André a fait évoluer l'héritage paternel pour s'adapter au monde nouveau surgi de la Première Guerre mondiale puis de la crise de 1929.

## Le végétal, un monde en héritage

De formation horticole, Édouard André va se former dans l'équipe d'Alphand et découvrir les formidables résonances entre le monde végétal et la construction de la ville. Appelé à la Ville de Paris comme jardinier principal, il sera responsable des serres de la Muette – qui deviendront les serres d'Auteuil aujourd'hui menacées – puis responsable des plantations pour les squares de la zone annexée en 1860, essentiellement le parc des Buttes-Chaumont dont l'inauguration est le clou de l'exposition universelle de 1867. Vainqueur d'un grand concours international pour un parc à Liverpool




*Sanatorium de Guébriant, Plateau d'Assy, plan du projet de parc, 1931. Archives départementales de la Haute-Savoie, fonds le Même Henry-Jacques*

la même année, il sera ensuite appelé dans toute la France mais aussi de l'Italie à l'Argentine pour diffuser les savoir-faire parisiens, dans des parcs privés ou pour des commandes publiques. Glanant au fil de ses voyages une grande connaissance des paysages naturels et des végétaux propres à chaque milieu, il renouvelle progressivement sa vision des parcs, délaissant par exemple les « exotiques » qui l'avaient d'abord enthousiasmé, pour le charme des plantes indigènes. Il promeut aussi inlassablement le style mixte ou composite, destiné à renouveler la tradition du jardin régulier en organisant, par des parterres géométriques, une transition depuis les abords des demeures vers la nature sauvage.

À partir de 1892, il associe son fils René André à ses travaux, ce qui lui permet de répondre aux nombreuses et diverses commandes, affrontant des thématiques de plus en plus urbanistiques, avec, entre autres, le plan d'extension de Montevideo en 1895. René André a été préparé à assumer cette collaboration, guidé par son père vers des études d'ingénieur des Arts et métiers pour une meilleure reconnaissance professionnelle et pour compléter la culture horticole de son père, mais invité également à saisir toutes les occasions pour se former au monde végétal.

## Une œuvre encore loin d'être documentée

René André prend alors l'habitude qu'il gardera jusqu'à la maladie puis la disparition de son père en 1911, de signer tous les projets – y compris ceux qu'il réalise en propre – « Édouard André ». Il répond ainsi probablement au fonctionnement de l'agence où les affaires arrivent par leurs différents réseaux de relations, le père et le fils se répartissant ensuite les visites sur le terrain et le travail de conception tandis que les projets sont tous rattachés à l'agence Édouard André.

Ce flou durera longtemps, le fils ayant peut-être choisi de ne pas le dissiper trop vite lorsqu'il reprend l'agence. Les recherches menées ont tenté d'établir une chronologie des projets, qui a permis de mettre en évidence les évolutions dans la commande sur la longue période couverte – de 1860 à 1940 – et de mesurer l'inflexion dans la façon d'envisager le métier de paysagiste. Les archives sont composées de documents graphiques sur papier, de plans-maîtres aquarellés, de calques de travail et de très nombreux croquis d'étude de kiosques, grilles, vases, etc. La cohérence en a été sensiblement perturbée lors du dépôt du fonds en catastrophe en 1942 par la disparition de documents ou la perte de la logique de classement. Il semble qu'il n'ait jamais inclus de documents plus administratifs tels que factures ou correspondances, et c'est donc par recoupement avec des recherches sur le terrain et d'autres éléments, dispersés ceux-là, qu'il nous a été permis d'attribuer des plans, de dater et de localiser les projets en question.

Ainsi, les précieux petits carnets que tenait René André, entre l'agenda et le livre de comptes, ponctués de petits croquis de détails pris sur le vif, et qui appartiennent à une descendante, permettent de localiser certains projets, d'estimer l'ampleur des transformations effectuées au vu des honoraires demandés ou des végétaux commandés. Sont aussi utiles les articles longtemps publiés par le père et le fils dans la *Revue horticole* ou les trop rares articles dans *La Vie à la campagne* concernant les travaux de René André. Nous sommes donc parvenus à établir une liste de près de cinq cents projets, réalisés ou non, dont 250 pour la période de collaboration des deux hommes, et 240 de 1911 à 1940. Tous ne sont pas documentés, loin s'en faut, et les lieux où

pourraient être conservées des archives n'ont pas encore été systématiquement sondés, les recherches s'étant d'abord concentrées sur la figure du père. Enfin, vu l'éparpillement géographique des projets, seuls quelques domaines ont pour le moment pu voir confrontés les lieux physiques et les archives, afin d'établir la réalité des interventions et la nécessaire adaptation du projet aux réalités du terrain, au calendrier des travaux et au budget du client. De trop rares séries de documents, comme celle pour un projet de parterre au Lude, permettent de retracer l'élaboration du projet avant le choix final.

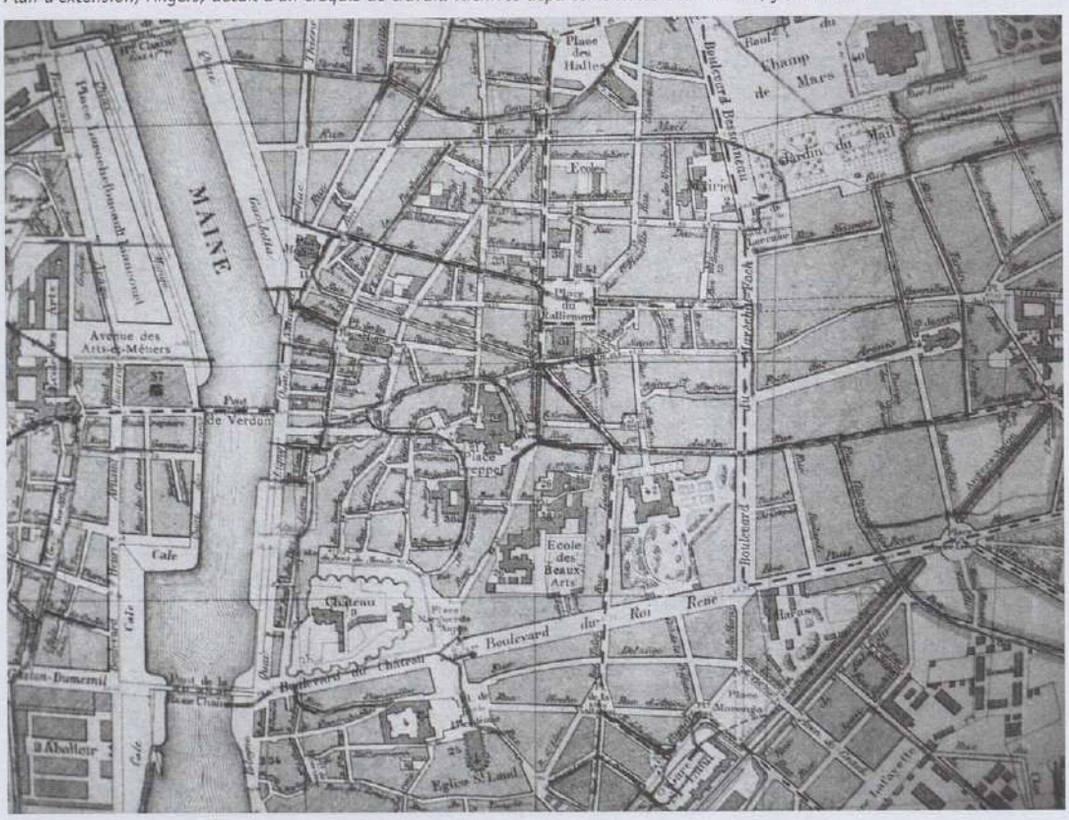
## Des commandes renouvelées

La personnalité de René André et les projets qui sont aujourd'hui les mieux connus dessinent pourtant une figure intéressante. S'il n'a pas laissé d'ouvrage théorique comme *L'art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins* écrit par Édouard en 1879[2], il a en revanche repris dès 1901 la chaire d'architecture des jardins à l'École d'horticulture de Versailles, où son père avait succédé à Choisy en 1892. Il formera ainsi plusieurs générations de professionnels à la composition des parcs et jardins jusqu'en 1933, avant de laisser la place à Ferdinand Duprat. Il pourra leur faire partager ses réflexions sur le rôle des paysagistes et la nécessité pour eux de s'impliquer dans la société au-delà des commandes privées de toute façon en raréfaction au même moment. Sa vision du métier, et notamment de l'échelle à laquelle il doit être pratiqué, est en effet influencée par les échanges nourris qu'il a eus avec l'agence d'Olmsted fils, après un voyage aux États-Unis en 1892, relation à étudier encore entièrement.

Il suit aussi de près les travaux du Musée social, sans que l'on sache encore s'il avait établi des contacts plus proches avec Jean-Claude-Nicolas Forestier. À côté des nombreuses commandes privées qui continuent de l'amener à sillonner la France et le monde, il s'intéresse donc à des sujets aussi divers qu'un parc des sports au Havre dans une ancienne forêt de chasse, autour de 1909, ou à un parc pour une usine à Cuba pour de riches planteurs. Il va surtout mener à bien plusieurs projets d'aménagement extérieurs de sanatoriums entre 1931 et 1932, notamment les fameux établissements du Plateau d'Assy, où il sera, selon les projets, plus ou moins étroitement associé aux travaux des architectes, comme nous avons pu le montrer grâce au riche fonds d'archives de l'architecte Pol Abraham, aujourd'hui déposé au Centre Pompidou[3].

Après la promulgation de la loi Cornudet, René André a travaillé à de très nombreux plans d'extensions de ville[4]. Autant de pro-

*Plan d'extension, Angers, détail d'un croquis de travail. Archives départementales des Yvelines, fonds André.*



*Parc des Étangs-Saint-Nicolas, Angers, une ancienne carrière, été 2008. Photographie Stéphanie de Courtois.*

jets dont les archives n'ont pas réapparu pour le moment, mis à part pour Angers illustré par une série de plans de la ville surchargés au crayon des différentes options[5]. Le travail sur les plans d'aménagement et d'embellissement confronte le paysagiste aux différentes échelles, de celle des jardins jusqu'à celle des agglomérations. Situations d'autant plus intéressantes qu'il peut espérer obtenir, par la suite, des commandes pour des promenades ou parcs publics.

## Angers, ou la mutation de la commande paysagère

L'exemple d'Angers est, à cet égard, très révélateur de l'évolution du métier de paysagiste autant que du dépassement de l'idée de style auquel nous avons l'habitude de rattacher leurs œuvres pour le XIX[e] siècle. Édouard André avait complété sa formation auprès des pépinières Leroy vers 1858 à Angers. En 1901, il avait ensuite été appelé, comme paysagiste « parisien » à succès et au grand dam des professionnels locaux, pour transformer l'ancien jardin de collection botanique en parc d'agrément. Le chantier avait été suivi conjointement avec son fils, et le parc offrait un parfait exemple des jardins publics paysagers, constituant un nouveau pôle d'attraction dans la ville. René André remporte, plus de trente années plus tard, le concours pour le plan d'extension de la ville, et réussit à porter à son terme une ambitieuse commande pour un nouveau parc, les Étangs-Saint-Nicolas, constitué au fur et à mesure des achats de différentes propriétés (voir ill. p. 54). La longue promenade jouant avec les rives de l'étang et le front des anciennes carrières – dans un registre naturaliste –, s'affranchit complètement du vocabulaire du parc public, pour ne garder que l'idée de points de vue, de circulations agréables et d'espaces de loisir dépaysant dans la ville qui ne cesse de s'agrandir. Ce projet tout à fait novateur fera même l'objet d'une conférence au Musée social en 1937.

L'œuvre de René André est donc encore très peu connue et exige que soient menées des recherches systématiques pour faire apparaître des documents, y compris, espérons-le, d'autres types d'archives comme des correspondances ou comptes, mais les jalons existent maintenant pour la mettre en perspective par rapport à celle de ses contemporains, qu'ils soient paysagistes ou urbanistes, pour confronter les archives à la réalité des travaux et pour retrouver une pièce du puzzle qui mène d'un Édouard André à un concepteur d'aujourd'hui.

---

1. La figure d'Édouard André sera particulièrement mise en lumière cette année à travers deux expositions, l'une organisée par les Archives des Yvelines à l'orangerie du domaine de Madame Élisabeth à Versailles, et l'autre au jardin botanique de Tours.
2. Le livre d'Édouard André a longtemps été le *vademecum* de tous les amateurs de plantes, propriétaires désirant valoriser leurs parcs ou professionnels soucieux de réaliser des aménagements dans le goût des parcs parisiens d'Alphand, dont l'ouvrage peut être considéré comme une synthèse éclairée.
3. Stéphanie de Courtois, « La contribution d'un architecte-paysagiste, René-Édouard André, aux sanatoriums du Plateau d'Assy », in *Les quinze glorieuses de l'architecture sanatoriale*, actes du colloque du Plateau d'Assy, 22-25 juin 2006, p. 105-110. Sur le Plateau d'Assy, René André a conçu et réalisé les aménagements paysagers autour de quatre sanatoriums des architectes Le Même et Abraham : Praz-Coutant, 1922, Roc des Fiz, 1931, Guébriant, 1932, et Martel de Janville, 1934-1936.
4. Notes sur titres et travaux de René-Édouard André, [1931]. Document dactylographié établi par R. André, archives familiales.
5. Conservés dans le fonds aux Archives départementales des Yvelines.

## Contact

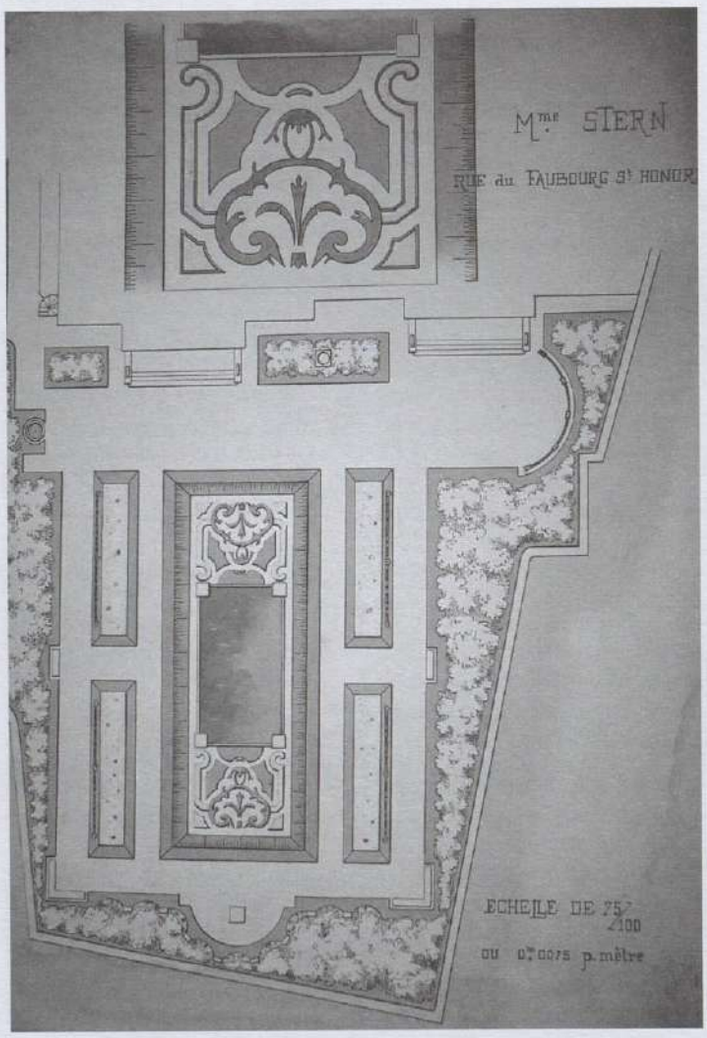
Stéphanie de Courtois
Master Jardins historiques, patrimoine, paysage,
ENSA-Versailles
5, avenue de Sceaux
78000 Versailles
stephanie.decourtois@versailles.archi.fr

# Archives Toutin-Roussel : cent ans d'histoire de l'art des jardins

BÉNÉDICTE LECLERC
Architecte DPLG, historienne

L'Entreprise générale de parcs et jardins Toutin-Roussel, restée dans une même famille pendant presque cent ans, accompagna certains des plus grands paysagistes et architectes français grâce à la réputation et la qualité de son travail tout au long du XX[e] siècle. Les nombreux rouleaux de plans, cahiers de compte, courriers, photos de chantiers, conservés dans son fonds d'archives, retracent sur une longue période, non pas seulement l'histoire d'une entreprise et des hommes qui la menèrent, mais aussi une histoire de l'art des jardins en France et de l'organisation d'une profession à travers les jardiniers et les paysagistes qui l'animèrent[1]. Cette histoire recoupe celle de l'urbanisme parisien, celle de la grande bourgeoisie locale et d'autres encore...

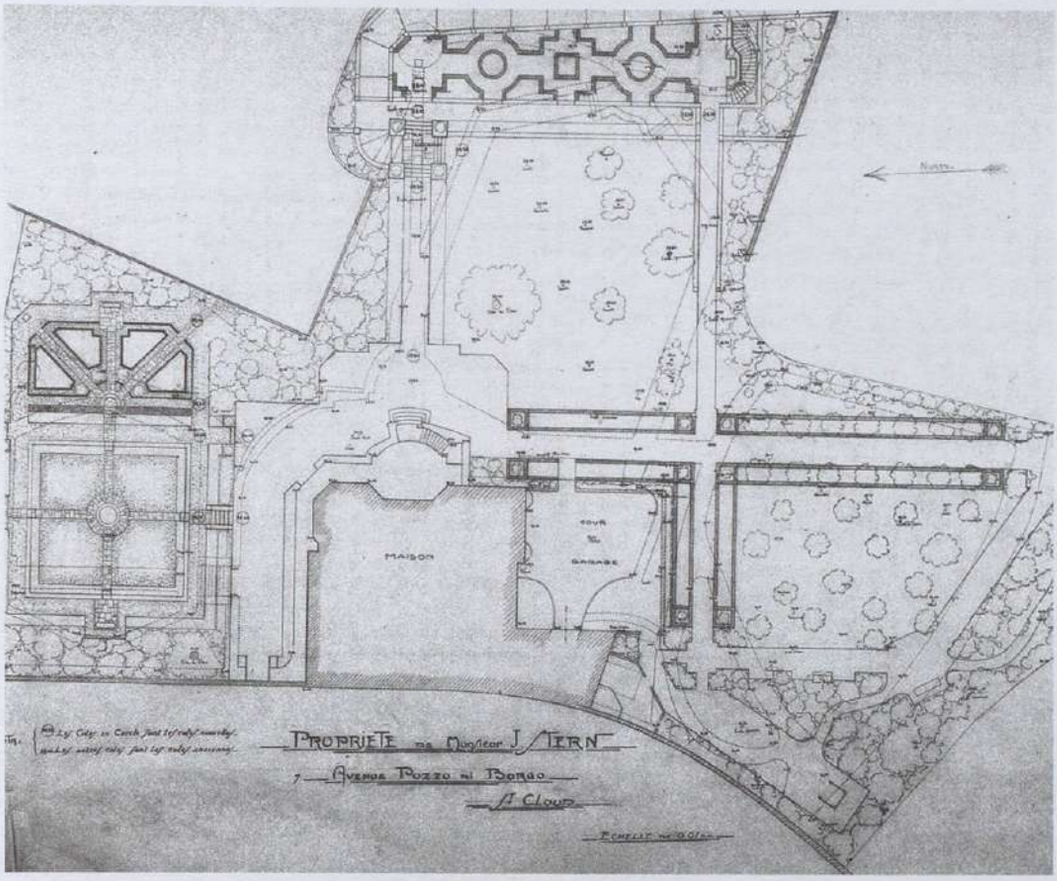
*Hôtel particulier de madame Stern, Paris, plan de masse du jardin par l'agence Duchêne, n.d. Fondation des parcs et jardins de France, fonds Toutin-Roussel.*




Ce fonds, remis par la famille Roussel à la Fondation des parcs et jardins de France pour le futur Institut des parcs et jardins de France, lorsqu'il aura été inventorié, classé et traité par les historiens des disciplines concernées, ce qui demandera probablement une dizaine d'années, renouvellera l'histoire de l'art des jardins.

Le 1[er] janvier 1913[2], Georges-Louis Roussel (1885-1966) et son cousin, de huit ans son aîné, Pierre-Clément Toutin (1877-?) rachètent, chacun pour moitié, l'entreprise de jardins d'Eugène Thimonnier dans laquelle ils sont employés, le premier comme dessinateur-paysagiste, le second comme chef de service. Celle-ci est installée rue de Washington à Paris. Le siège social de l'affaire désormais nommée Toutin-Roussel y demeurera jusqu'en mai 2006.

Devenu familial, l'établissement le restera jusqu'à sa vente en 2007. Trois générations se succèdent à sa tête. Émile-Élie Toutin (1902-?) rejoint en 1931 son père Pierre-Clément puis lui succède le 1[er] janvier 1936. Le fils de Georges-Louis Roussel, Jacques-Robert (1918-2007) entre à son tour dans l'affaire en 1939. En 1957, il rachète les parts de son cousin, crée la société Jacques Roussel et C[ie] et y introduit son fils Philippe (né en 1948), paysagiste. Son second fils Jean-Pierre (né en 1954) les rejoindra ultérieurement pour en reprendre la gestion.




*Propriété Stern, Saint-Cloud, plan d'ensemble du jardin par Jean-Claude-Nicolas Forestier, n.d.*
*Fondation des parcs et jardins de France, fonds Toutin-Roussel.*

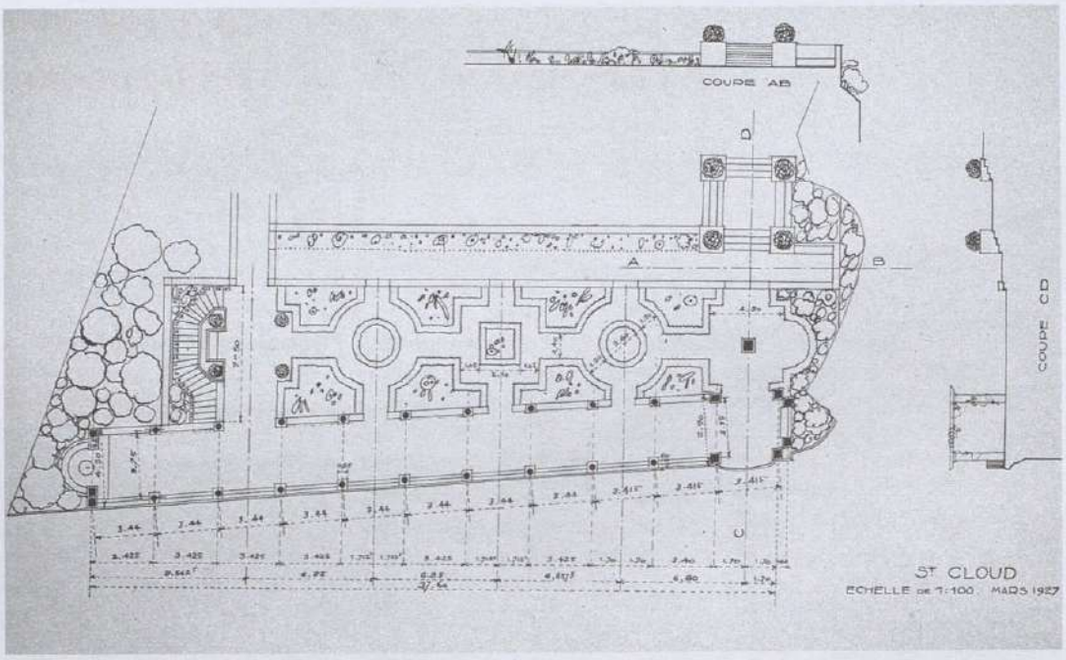
Lors du rachat de l'entreprise d'Eugène Thimonnier, la clientèle et les archives de celle-ci sont également reprises. Il en sera de même lors de l'acquisition de leurs confrères Sallier en 1921, Garnon en 1925, Carrier en 1928 et enfin Berthier en 1935. Les centaines de rouleaux de projets de jardins entreposées dans les archives sont donc de provenances différentes. Il est encore trop tôt pour les identifier précisément[3].

Que l'entreprise soit restée dans la même famille pendant aussi longtemps et que les archives n'aient pas été souvent déménagées[4], en a garanti une relative conservation. Malheureusement, les dossiers renfermant les pièces écrites relatives aux plans n'ont pas toujours pu être transportés, amputant ainsi l'histoire de ces jardins d'un pan entier de celle-ci, nous privant des détails de leur réalisation. Il est également probable que des projets qui n'étaient pas protégés par la réputation exceptionnelle du maître d'ouvrage ou du maître d'œuvre aient connu un sort semblable. Cependant, Jacques Roussel qui avait une conscience aiguë de la qualité de son entreprise et de son travail, veilla toujours à la protection des archives – qu'il avait choisi de conserver – et à leur intelligibilité en rédigeant, lorsqu'il fut à la retraite, plusieurs documents manuscrits relatant cette histoire. Son épouse, Colette Roussel et leurs deux fils, animés de la même volonté, ont remis ce fonds à l'Institut des parcs et jardins de France en cours de constitution.

## Les archives comme témoins de la conception

L'identification des nombreux rouleaux de dessins est en cours. Les plus anciens, emballés dans du carton et ficelés, sont dans un bon état de conservation. Le nom du maître d'ouvrage y figure, écrit à l'encre de Chine noire, ainsi que son adresse au crayon rouge. Ils sont donc faciles à répertorier. Une petite dizaine d'entre eux ont été ouverts pour sonder leur contenu[5].

La plupart renferment des calques de tailles très variées: très petits pour des études ponctuelles ou bien des croquis à main levée, plus grands pour des relevés de terrains ou des plans d'exécution (plans de réseaux, de structure, de détails de fabrication, d'implantation des végétaux, etc.). Les coupes de terrain nous renseignent sur les remblaiements (crayon rouge) ou sur les arasements (crayon jaune). La transformation du terrain original éclaire et précise le travail de création du maître d'œuvre. Les notes manuscrites de l'entreprise proposant des végétaux différents ou certaines




*Propriété Stern, Saint-Cloud, plan de la pergola par Jean-Claude-Nicolas Forestier, mars 1927. Fondation des parcs et jardins de France, fonds Toutin-Roussel.*

modifications informent sur le rôle certain de l'entrepreneur dans le projet[6] sans pourtant dire à qui, du maître d'œuvre ou du maitre d'ouvrage, revient la décision finale.

La réputation professionnelle de l'entreprise Toutin–Roussel, l'une des meilleures sur Paris, garantit certes son écoute, mais les relations personnelles de confiance et de grande humanité qui l'unissent à certains maîtres d'œuvre expliquent par exemple pourquoi elle assure presque tous les chantiers d'Achille Duchêne[7] (1866-1947) ou de Jean-Claude-Nicolas Forestier (1861-1930).

Ces documents, essentiellement graphiques, bien que largement annotés, sont autant d'instants de vie d'un projet et racontent son évolution et sa chronologie. De plus, les différences entre les projets réalisés et les mêmes publiés dans les revues et les livres apparaissent clairement. Relire à la lumière des documents qui seront découverts les projets de Duchêne ou de Forestier (entre autres) permettra peut-être une réécriture de leur histoire.

Les calques subsistants, concernant la reconstruction, les grands ensembles ou les villes nouvelles de la Région parisienne, conditionnés en vrac dans de grands sacs, sont très abîmés. Des tirages sur papier sont cependant conservés en dossiers dans des boîtes d'archives.

Les projets de jardins de 1900 à 1939[8] sont rarement accompagnés de leurs dossiers, contrairement à ceux d'après-guerre dont les dossiers sont conservés mais pas les calques. Le fonds d'archives ne garde pas de traces des projets conçus par informatique, et ne contient pas les projets réalisés ces dix dernières années. Pour des raisons de garantie décennale, la société qui a acquis l'entreprise les a conservés.

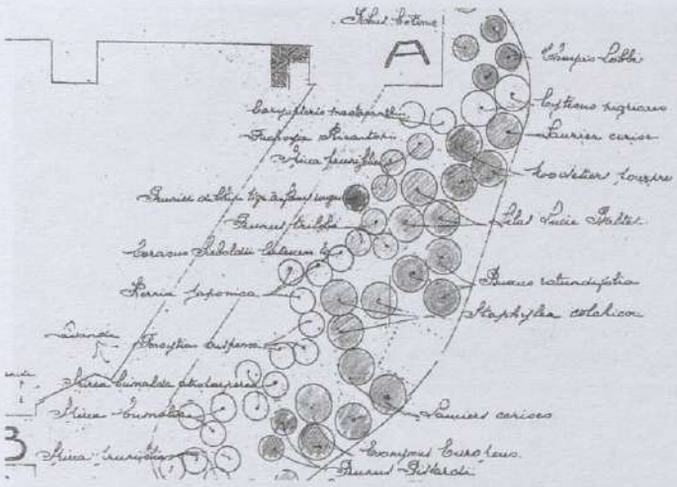
À ce jour, les projets identifiés sont ceux de jardins d'hôtels particuliers et d'ambassades à Paris, de grandes propriétés et de châteaux en Île-de-France mais aussi en province[9], de grands jardins historiques en région parisienne (Versailles, Saint-Cloud, Meudon, Saint-Germain-en Laye, etc.), des expositions coloniales de 1907 et 1931, de plusieurs cimetières militaires américains, de villes nouvelles de la banlieue parisienne, etc.

## Sociologie de l'entreprise et de sa clientèle

Les livres de compte nous permettent d'identifier la clientèle et de préciser la date à laquelle celle-ci s'engage avec l'entreprise et le montant des travaux entrepris. La collection de ces livres court de 1904 à 1960. L'introduction de l'informatique et de nouveaux supports de comptabilité met un terme à cette collection de livres entoilés.

Parmi la clientèle privée se trouvent les grands noms de l'aristocratie et des industriels de la Belle Epoque, de grands banquiers, des vedettes du music hall ou de la mode, et de façon moins reluisante, des Allemands qui s'installent en 1939 dans les hôtels particuliers des exilés ou des déportés… L'histoire comme les transformations de l'urbanisme parisien se lisent en filigrane.

L'évolution de la commande y est parfaitement lisible. La com-



*Propriété Stern, Saint-Cloud, extrait du plan du jardin avec la description des plantations, n.d. Fondation des parcs et jardins de France, fonds Toutin-Roussel.*

mande privée de la grande bourgeoisie et des milieux les plus fortunés est dominante jusqu'au début des années trente. L'impact de la crise de 1929 se traduit par un net ralentissement du chiffre d'affaires. La baisse d'activité est compensée par l'arrivée des chantiers de restauration des grands jardins historiques. À la fin de 1939, de nouveau, la clientèle privée est très réduite. Les projets publics prennent le relais pour devenir largement dominants jusqu'au premier choc pétrolier. Ensuite, l'équilibre est plus difficile à maintenir.

D'autres livres, ceux individuels des ouvriers (jusqu'en 1939), illustrent les méthodes de travail, le temps passé sur chaque chantier, etc.; tout une organisation bientôt bouleversée par la mécanisation des outils de travail et l'arrivée d'une main-d'œuvre portugaise fuyant le régime autoritaire de Salazar, précédant elle-même la vague suivante en provenance du Maghreb.

En conclusion, ce fonds d'archives Toutin-Roussel, qui n'est pas encore dépouillé, se révèle déjà fascinant par sa richesse virtuelle malgré ses lacunes. Parallèlement à son inventaire, son classement et son traitement, une collecte de témoignages et le recueil d'archives orales se poursuivent également.

## Vers un nouvel établissement de conservation

L'Institut des parcs et jardins de France, en cours de préfiguration sous la tutelle du ministère de la Culture, projet conduit par Jean-Pierre Bady, président du Conseil national des parcs et jardins de France et Didier Wirth, président de la Fondation des parcs et jardins de France, doit recueillir des documents (livres, revues, plans et projets) consacrés à l'art des jardins. Ceux-ci, mis en ligne, seront à la disposition des chercheurs spécialisés et du grand public intéressé.

1. Jaques Roussel est l'un des membres fondateurs du syndicat des entrepreneurs.
2. Achat le 2 décembre 1912, effectif au 1er janvier 1913.
3. Un premier repérage est en cours; le traitement et le classement déboucheront à terme sur un inventaire complet.
4. De Paris à Montainville puis de Montainville à Montesson.
5. La priorité étant la récupération et l'identification du contenu du fonds, l'inventaire précis ne commencera que dans un second temps. Les rouleaux sont de plus bien protégés par leur emballage. Les calques en vrac, en revanche, doivent être prioritairement inventoriés, classés et protégés.
6. Par exemple, le choix des roses proposé par Toutin dans la roseraie Stern à Saint-Cloud diffère de celui de Forestier, de même que celui des arbres fruitiers.
7. Achille Duchêne dînait régulièrement rue de Washington et réglait même des questions domestiques pour la famille Roussel. Jean-Claude-Nicolas Forestier dédicace ainsi son livre de dessins: «Que ce livre rappelle à monsieur Roussel ma reconnaissance pour son utile et toujours adroite collaboration.»
8. Ces dates sont approximatives tant que l'inventaire n'est pas terminé.
9. À remarquer le nombre particulier de projets à Croix (Nord) sans doute étudiés pour les industriels du textile.

## Contact

Bénédicte Leclerc
bleclercfr@aol.com

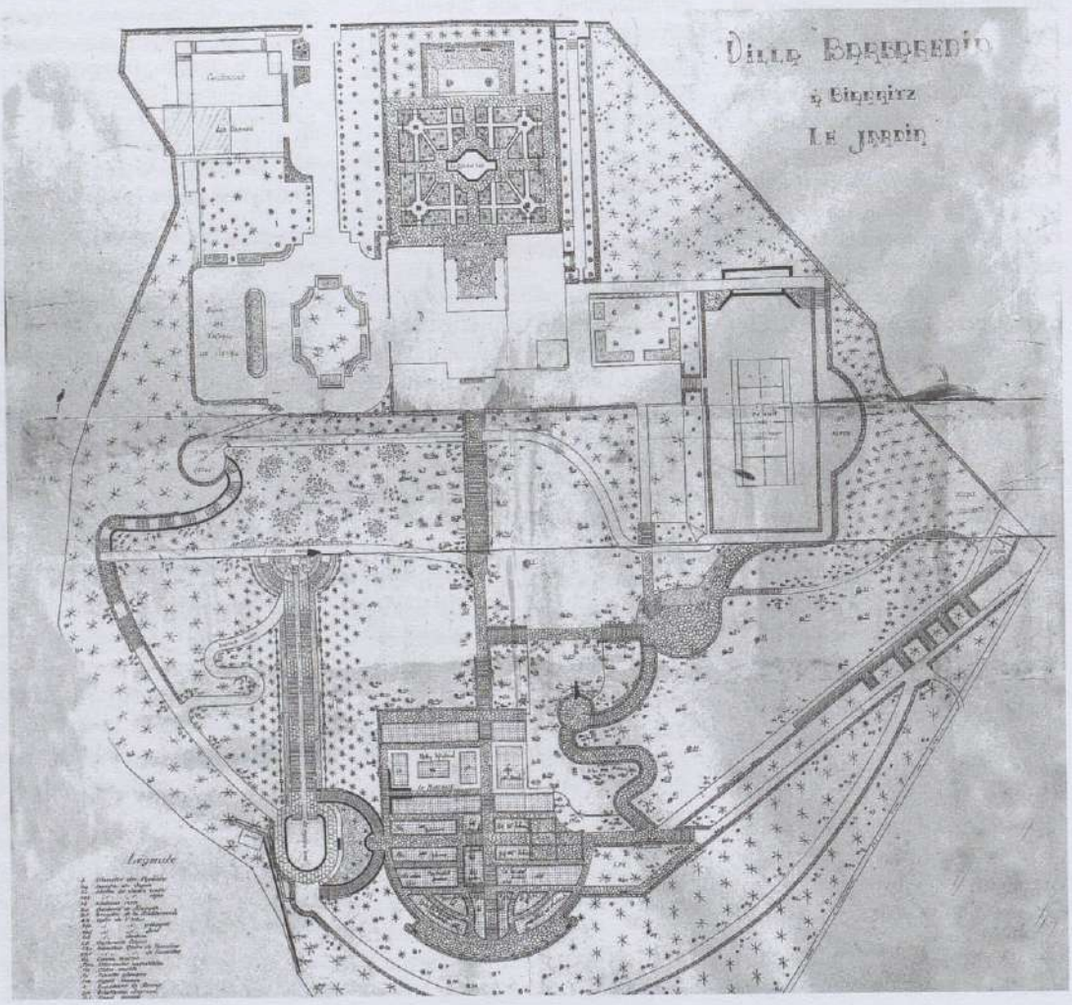
# Les horticulteurs Gelos frères. Un siècle de parcs et jardins sur la Côte basque

MADDALEN NARBAÏTS-FRITSCHI
Centre de documentation et d'archives d'architecture, Bayonne

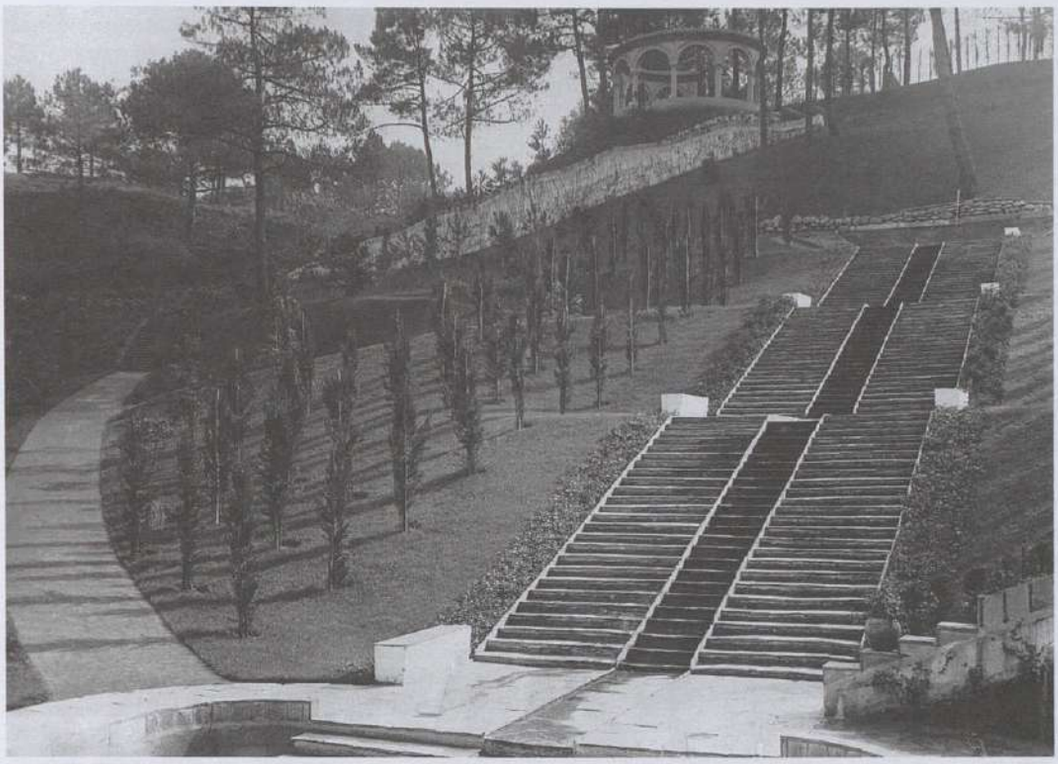
L'importance des fonds d'archives d'architectes pour la connaissance du patrimoine bâti n'est plus à démontrer. Plus rares, les archives qui concernent la création de parcs et jardins sont des sources de renseignements irremplaçables tant il s'agit de projets fragiles et/ou éphémères. Avec le versement dans les collections publiques du fonds des horticulteurs Gelos frères, la Côte basque est dépositaire d'un témoignage unique sur l'art des jardins qui s'y est développé pendant un siècle, avec une apogée entre les années 1920 et 1930, en accompagnement et en prolongement des architectures balnéaires qui ont donné un nouveau visage au paysage basque. Cette mémoire de papier est d'autant plus précieuse que nombre de ces parcs et jardins ont disparu ou ont été amputés sous la pression foncière et immobilière de la seconde moitié du XX[e] siècle.

## De l'entretien de jardins à l'horticulture

Le premier jardinier Gelos, prénommé Mathieu, s'installe à Biarritz sous le Second Empire et sa principale activité se résume à l'entretien de jardins. En 1897, ses fils Barthélémy et Casimir fondent avec leur oncle Barthélémy Dufils une société d'horticulture. Celle-ci possède un établissement horticole dont les serres abritent la production de fleurs




*Villa Barbarenia, Biarritz, Henri Giraudel, architecte, plan d'ensemble des plantations, n.d. Centre de documentation et d'archives d'architecture, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, fonds Gelos frères.*



*Villa Barbarenia, Biarritz, Henri Giraudel, architecte, vue de l'escalier d'eau. Photographie ancienne, DR.*

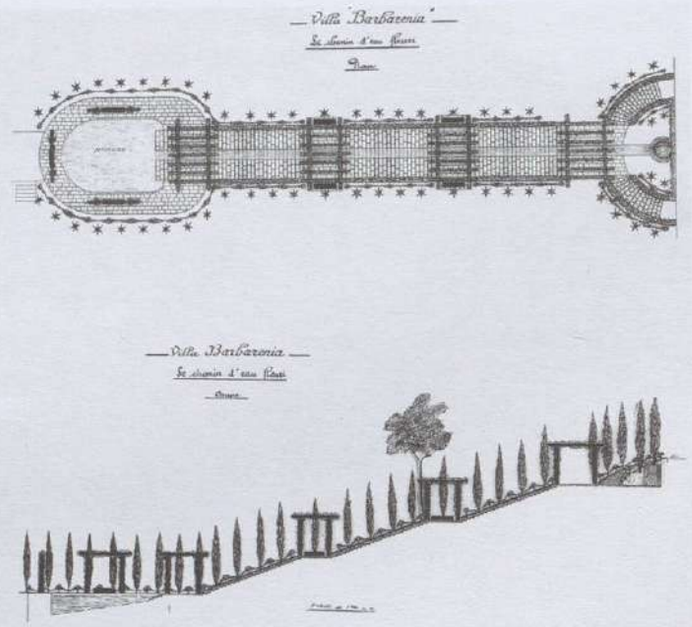
coupées alimentant une première boutique située rue Gambetta à Biarritz, à laquelle vient s'ajouter en 1902 une seconde boutique saisonnière à proximité de l'hôtel du Palais. Deux pépinières, l'une réservée aux résineux, et la seconde pour toutes les autres espèces, fournissent les arbres qui ornent les jardins que les Gelos créent désormais au sein de leur bureau d'étude de l'avenue du Bois-de-Boulogne (actuelle avenue de la Milady).

Si les créations paysagères sont le terrain d'excellence de l'entreprise qui va connaître sa plus grande prospérité et sa plus grande notoriété entre les deux guerres parallèlement au développement fulgurant de l'archi-

*Villa Beatrix Enea, Anglet, Raymond Larrebat-Tudor, architecte, vue de la villa au détour d'une allée courbe. Photographie Jean-Christophe Garcia.*

tecture balnéaire, elle participe à de nombreuses autres activités. Elle réalise entre 1905 et 1933 les parcours des concours hippiques internationaux de Biarritz et elle contribue entre 1906 et 1926 aux expositions florales présentées au casino Bellevue de Biarritz (décoration des salles de réception accueillant les soirées mondaines des Années folles).

À partir de 1914, avec le départ de Barthélémy Dufils, l'entreprise devient la société d'horticulture Gelos frères. Les générations se succèdent jusqu'aux dernières années du XX[e] siècle où l'entreprise cesse son activité. Le krach des années 1930, la guerre civile espagnole et la montée du franquisme, et enfin la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation allemande malmènent l'entreprise qui bénéficie cependant de la relance économique des années 1950. Mais la commande a définitivement changé et l'époque des beaux parcs irréguliers ou des jardins réguliers sophistiqués est dorénavant révolue.




*Villa Barbarenia, Biarritz, Henri Giraudel, architecte, plan et coupe du chemin d'eau fleuri, n.d. Centre de documentation et d'archives d'architecture, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, fonds Gelos frères.*

## La sauvegarde d'une mémoire horticole

Confronté à des problèmes de stockage et de conservation d'archives dont il mesure la valeur pour l'histoire du patrimoine local, Christian Gelos, descendant de la sixième génération et dernier dirigeant de l'entreprise, confie le fonds en 1991 à l'association des Archives d'architecture de la Côte basque qui vient alors d'être créée. Le fonds est pré-inventorié en 2000 dans le cadre de la convention qui lie à l'époque l'association (devenue entre temps le Centre de documentation et d'archives d'architecture), le service de l'Inventaire de la Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine et le Conseil général des Pyrénées-Atlantiques. En 2001, il est transféré aux Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques qui le conservent actuellement dans leur pôle de Bayonne sous la cote 141 J.

Constitué de 6176 documents – calques, tirages, plans papier –, le fonds compte 963 dossiers dont la majeure partie concerne des commandes privées. Ces dossiers se composent d'une ou plusieurs études ou bien d'un seul projet d'ornementation. Les pièces écrites sont totalement absentes hormis quelques notes sur des listes de plantations ou des travaux à entreprendre. La plupart des projets sont concentrés sur la Côte basque et plus particulièrement à Biarritz, à quelques exceptions près dans les Landes, en Gironde ou au Pays basque espagnol. Plus des deux tiers des documents ne sont pas datés de façon précise mais la typologie permet de les rattacher à la période 1920-1930 aussi féconde en matière de créations paysagères que d'architecture. L'entreprise Gelos participe pleinement au grand mouvement « d'invention » de la Côte basque dans l'Entre-deux-guerres.

## Des créations savantes et diverses

Du parc irrégulier du début du XX[e] siècle au jardin géométrique des années 1920, en passant par les compositions mixtes, les créations des Gelos épousent tous les styles au gré des modes, des époques et de la superficie des propriétés. Mais le jardin mixte domine, sans doute imposé par la nature même des terrains, souvent caractérisés par des jeux de dénivelés accentués : il ne faut pas oublier que remblais et déblais s'effectuaient alors exclusivement à la pelle et à la pioche !

Malgré les vicissitudes qu'ils ont subies (importante réduction des superficies d'origine, modifications des accès, suppression de clôtures ou d'éléments caractéristiques), deux jardins, aujourd'hui publics, ceux des villas Beatrix Enea à Anglet (1900, Raymond Larrebat-Tudor, architecte) et Saraleguinea à Guéthary (1905-1909, François-Joseph Cazalis, architecte), permettent de comprendre l'harmonie obtenue par le dialogue entre architecte et paysagiste. Dans les deux cas, l'accès se fait par le bas de parcelles relativement pentues. Les allées courbes tracent à travers les parcs un cheminement qui fait illusion sur les distances parcourues mais contribue à la mise en scène des architectures édifiées aux points les plus élevés et dont les hauteurs sont magnifiées par

leur perception à partir de points de vue tous situés en contrebas. La végétation rythme également les compositions, les arbres de haut jet (pins insignis, chênes ou cèdres) étant plantés en partie haute tandis qu'arbustes, massifs ou parterres occupent le premier plan. À Saraleguinea, le regard est conduit au-delà des limites de la propriété vers le grand paysage des falaises de Guéthary, qui devient partie intégrante de l'espace du parc marqué à l'origine par des éléments réguliers qui n'existent plus : court de tennis, roseraie rectangulaire, plates-bandes tracées au cordeau.

## Du jardin au grand paysage

Sans les archives, il n'y aurait plus de trace du projet pourtant extrêmement abouti du jardin de la villa Miraflores conçu et réalisé entre 1922 et 1924 par Casimir et Barthélémy Gelos pour M. Olazabal à Biarritz et aujourd'hui totalement détruit. Il s'agissait d'un terrain d'un hectare en pente douce aménagé de façon complexe, compartimenté et hiérarchisé par une composition en terrasses. Le parc paysager était lui positionné en partie haute à l'arrière de la villa et relié au jardin géométrique se déployant sur deux niveaux au pied de la façade principale de la villa et vers le sud. Les concepteurs avaient associé un groupe de quatre cabinets de repos, alternativement circulaires et quadrangulaires, ainsi qu'un tapis de broderies de buis, à une roseraie, une pergola et un bassin.

Ces éléments constitutifs des jardins réguliers à la française remis au goût du jour par l'Exposition des arts décoratifs de 1925 à Paris deviendront des données incontournables des projets postérieurs de l'entreprise Gelos. Mieux adaptés à des parcelles dont la surface va en diminuant, ils s'inspirent également du jardin à l'espagnole qui sert aussi de référence : patios, fontaines, pergolas et azulejos apparaissent au sein de jardins protégés par des haies de tamaris ou de pittosporums, et royaumes de l'hortensia, de la glycine, de la rose ou du buis taillé.

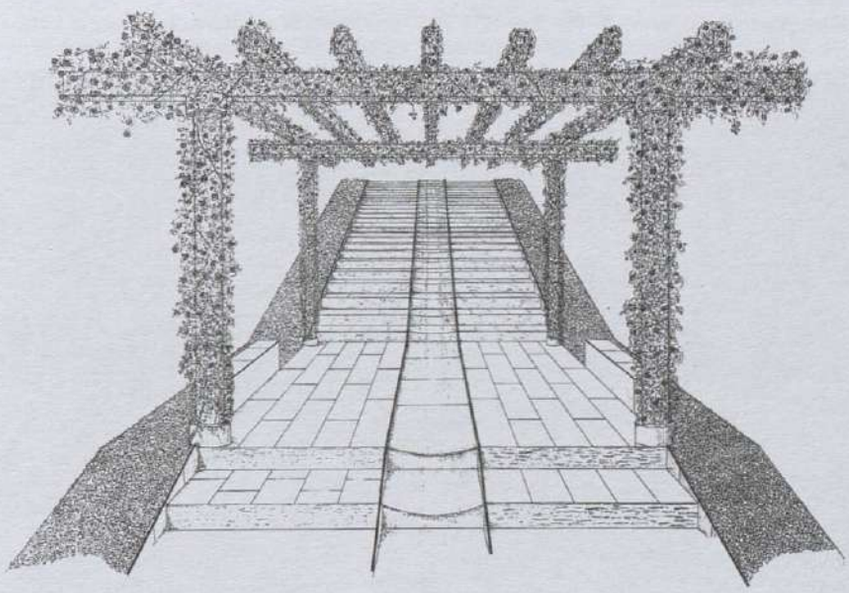
Le parc de la villa Barbarenia à Biarritz (1926, Henri Giraudel, architecte) qui existe toujours et appartient à un propriétaire privé, est sans doute un des exemples les plus éloquents de la maîtrise et du savoir-faire de l'entreprise Gelos. Architecture, végétal, eau et grand paysage y entretiennent un rapport subtil : l'ordonnancement du jardin en terrasses s'inscrit parfaitement dans le site tout en servant d'écrin à la demeure dont le style s'apparente à celui d'un palais andalou. Situé au même niveau que l'habitation, le jardin espagnol se trouve dans l'axe des baies du salon. Dans le même alignement et en contrebas de la terrasse, le kiosque et le court de tennis-fronton de pelote basque matérialisent les extrémités d'un axe transversal. La pièce maîtresse de la composition est l'escalier d'eau taillé à flanc de coteau qui produit un effet de lien avec le lac et la forêt de pins qui en borde la rive nord si bien que ceux-ci semblent faire partie intégrante du domaine.

La préservation d'un fonds d'archives comme celui des frères Gelos est précieuse pour la mémoire d'ensembles paysagers aujourd'hui transformés, voire disparus.

## Contact

Archives départementales
des Pyrénées-Atlantiques
Boulevard Tourasse
64000 Pau
Tél. 05 59 84 97 60
archives@cg64.fr

*Villa Barbarenia, Biarritz, Henri Giraudel, architecte, perspective du chemin d'eau fleuri, n.d.*
*Centre de documentation et d'archives d'architecture, Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques, fonds Gelos frères.*



# Un jardin de Joseph Marrast à l'Exposition de 1925

ISABELLE GLAIS
Ingénieur en horticulture et docteur en architecture

L'architecture des jardins est une discipline complète qui comprend l'organisation de l'espace, le nivellement général (talus, escaliers), les éléments minéraux (circulations, murets), la gestion de l'eau (bassin, arrosage), mais aussi la composition végétale (arbres, arbustes, gazon, vivaces et plantes fleuries). Comment analyser une architecture de jardin historique qui n'existe plus ? De quels enseignements peut-elle être porteuse ? Quelles sont les sources disponibles ?

L'exemple qui suit montre concrètement comment les fonds d'archives peuvent participer à la compréhension d'une architecture de jardin. Le sujet est volontairement limité à un petit jardin : celui de l'architecte Joseph Marrast (1881-1971) réalisé à Paris en 1925, pour l'Exposition internationale des arts décoratifs.

## Le fonds Albert Kahn et les apports de l'image

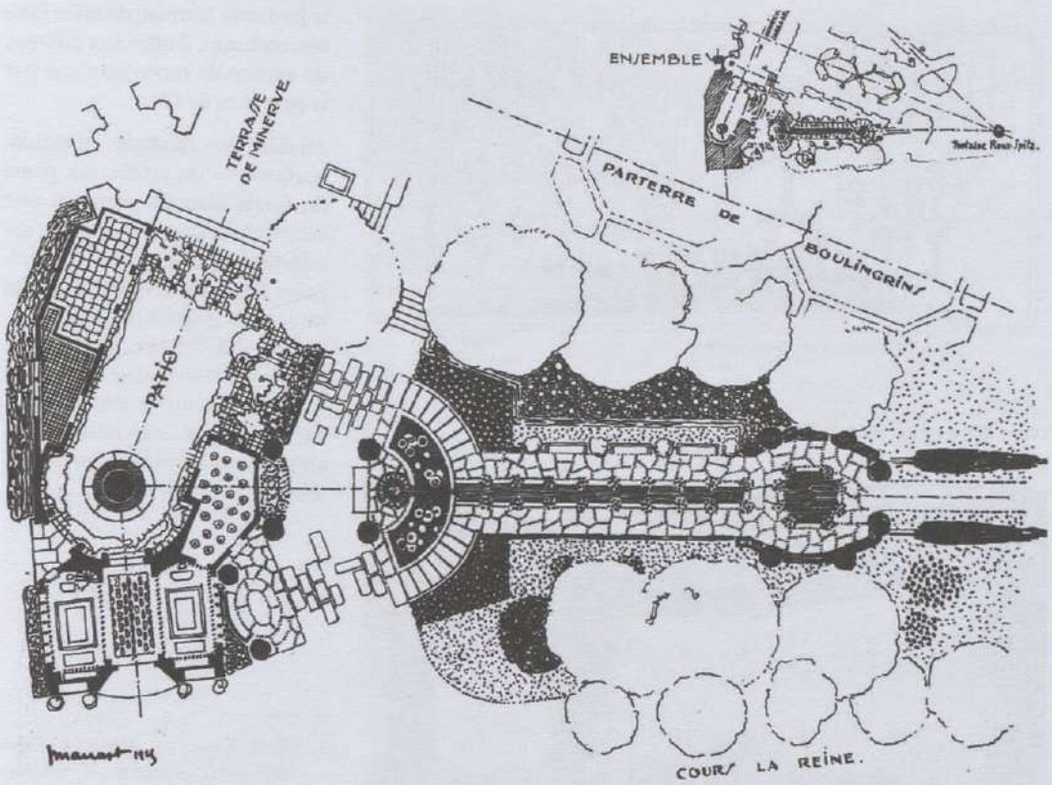
Dans le fonds Albert Kahn[1] est conservé un autochrome[2] d'Auguste Léon qui révèle l'ambiance du jardin d'eau de Joseph Marrast. La vue informe d'abord sur l'ambiance du jardin. On y observe un espace de surface réduite, ombragé par des grands arbres. La circulation de la lumière sur l'image, montre qu'elle se reflète dans l'eau du bassin, sur les allées de couleurs claires, mais aussi dans la dorure de la petite sculpture visible au premier plan de la photographie. L'image révèle aussi le nivellement du jardin. Deux talus encadrent un long bassin et isolent le visiteur du reste de l'exposition[3].

L'autochrome montre aussi l'importance de la végétation dans la conception de l'espace. Les troncs d'arbres qui marquent la composante verticale du jardin constituent un premier rythme. Des ifs taillés en pyramide créent des points de tension en fond de perspective et construisent un socle au talus de droite. Ce qui permet sur la gauche la libre expression d'un tapis de rhododendrons souligné par des bancs et ponctué par des jarres en ciment contenant fleurs et légers feuillages. Au fond du jardin se dresse une sculpture de faune qui constitue un appel visuel.

Ce jardin de repos, d'inspiration très française pour le parti général, n'est pas sans rappeler par ses escaliers un motif des jardins italiens, et, par ses longs bassins, les ingénieux dispositifs d'eaux des jardins orientaux. Il apparaît donc comme une réalisation inattendue pour le début du vingtième siècle.

Cette première approche du jardin peut être complétée par des textes extraits de manuels ou de périodiques. Dans *L'Architecte*, Jean-Claude-Nicolas Forestier, commissaire de l'exposition, décrit ainsi la vision nocturne du jardin : « Ce jardin long et étroit est intime par la finesse de son échelle et par ses mouvements de terrains et différences de niveaux qui en font une sorte d'allée abritée par deux monticules couverts de fleurs. Des éléments répétés : vases, socles, cuves translucides qui deviennent lumineuses

*Jardin à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, Paris, autochrome de la partie du jardin avec la fontaine et la sculpture. Musée Albert Kahn, Département des Hauts-de-Seine, Auguste Léon, photographe.*




*Plan d'ensemble du pavillon et des jardins, 1925. CAPA, fonds Marrast, 252 IFA 601/7.*

le soir, animent un long bassin s'allongeant entre deux allées étroites[4]. »

Dans *L'Art vivant*, Marcel Weber précise le détail architectural des allées aux dalles irrégulières: « L'endroit ne manque ni de charme, ni de pittoresque. Il offre un détail particulier: entre les dalles irrégulières, Marrast a fait pousser du gazon qui accentue leur dessin et ajoute encore de la fraîcheur[5]. »

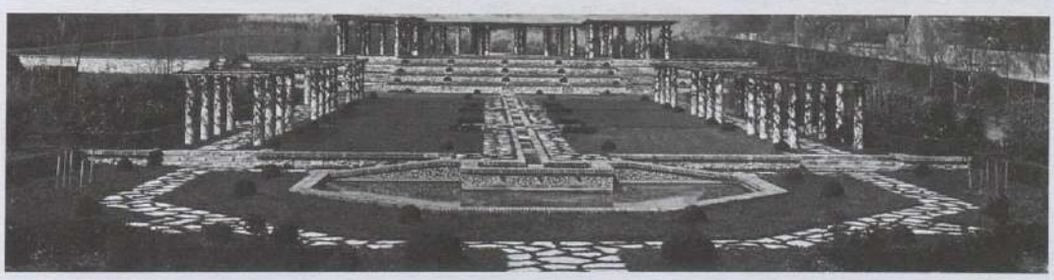
Cet autochrome, complété par les deux articles, propose une première synthèse de l'information disponible sur le jardin, mais celle-ci reste partielle. En effet seule une partie du jardin est représentée et la vision se fait dans une unique direction. Il importe donc de compléter ces premières approches par une lecture des plans du projet conservés dans le fonds Marrast au Centre d'archives d'architecture du XX[e] siècle.

## L'organisation du jardin et son insertion spatiale

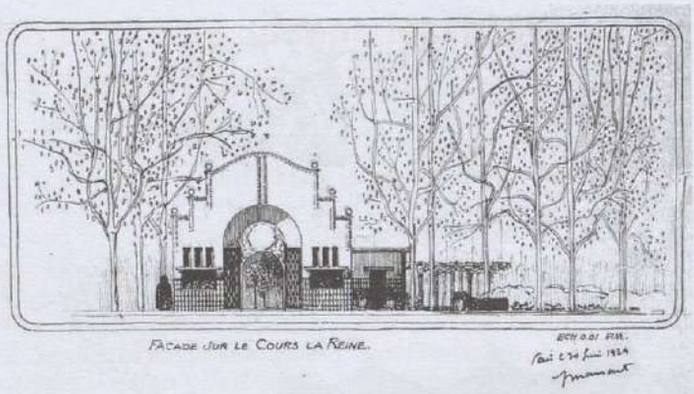
Le fonds d'archives Marrast (cote 252 IFA) contient des dossiers de pièces écrites et des documents graphiques (en rouleaux et à plat). On y trouve également un petit nombre d'épreuves photographiques (notamment pour les projets les plus importants), et de nombreuses plaques de verre y sont disponibles, en particulier certaines représentant les travaux de Marrast pour l'Exposition de 1925 (galerie Saint-Dominique et pavillon Corcellet-Morancé).

Pour ce dernier, si les pièces écrites ont disparu, il reste heureusement un grand nombre de dessins originaux et de copies. Au-delà de la perspective proposée par l'autochrome, le plan masse du pavillon montre que le jardin fait partie d'un ensemble plus complexe qui comprend le bassin, les talus, la fontaine, mais aussi un « Casin » (petit pavillon) localisable à gauche du plan.

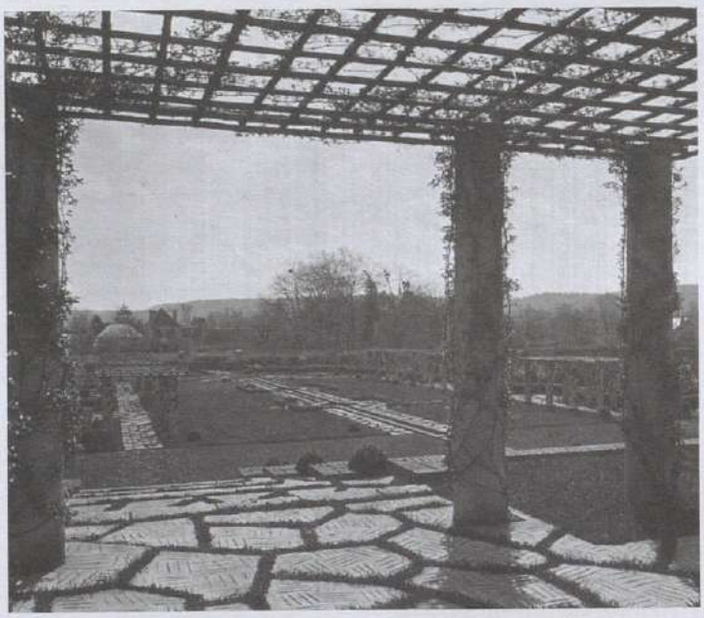
Le plan apporte des informations précises et quantifiées sur la construction de l'espace: le jardin comprend deux axes majeurs,



*Jardin pour monsieur Boussard, Lardy, Joseph Marrast architecte, vue d'ensemble du jardin, n.d. CAPA, fonds Marrast, 252 IFA 600/18.*




*Coupe sur le patio, 30 juin 1924. CAPA, fonds Marrast, 252 IFA 303/1.*



*Jardin pour monsieur Boussard, Lardy, vue du jardin depuis la pergola, n.d. (cliché M. Gravot). CAPA, fonds Marrast, 252 IFA 600/18.*

celui du bassin et celui qui traverse le patio (ces deux axes sont articulés autour de la haute fontaine circulaire, décorative mais surtout fonctionnelle). Le document représente aussi les principales structures (bassins, sols, margelles) et leur agencement, ainsi que le nivellement général. Cette première lecture spatiale peut être complétée par un plan d'insertion du jardin dans son environnement bâti immédiat.

Il montre que ce jardin a d'abord une fonction de liaison. Il relie en effet, avec deux rotules de circulations, deux espaces remarquables de l'exposition: la fontaine conçue par Roux-Spitz et la terrasse de Minerve. Il atteste une volonté d'articulation des espaces entre eux qui est probablement liée à l'expérience d'urbaniste de Marrast.

Le jardin, associé au pavillon, apparaît donc comme un espace de repos dans une ossature urbaine. Il préfigure les «vest-pocket park» américains. En français, ce terme a été traduit par «jardin de poche». Il vient de la sensation de confort et de chaleur que l'on découvre l'hiver, en glissant sa main à l'intérieur d'une poche. Le premier «vest-pocket park» serait celui des architectes Zion et Breen, en 1967. Il s'agit d'un espace public de New York (3 East 53rd Street), une enclave dans une trame urbaine. Comme le jardin de Marrast, de taille limitée, ombragé, il offre aux piétons, un espace de repos souligné par la présence de l'eau.

Au-delà des qualités «plastico-horticoles» du jardin, les plans du fonds Marrast prouvent une recherche d'insertion spatiale qui constitue une des qualités principales du jardin. L'étude du jardin de Joseph Marrast pour l'Exposition de 1925 montre l'importance et la complémentarité des fonds d'archives pour la compréhension des qualités architecturales en matière de conception de jardins.

---

1. Albert Kahn, né Abraham Kahn (1860-1940), banquier et mécène français. Grâce à son mécénat, il a constitué l'un des plus importants fonds photographiques couleur du début du XX[e] siècle intitulé «Les Archives de la Planète» et conservé au musée départemental Albert-Kahn. Ce fonds qui est en cours d'informatisation présentera, en 2014, 72000 autochromes, 15000 plaques stéréoscopiques, 100 heures de films et 3000 documents d'archives.
2. L'autochrome est un procédé de film photographique couleur breveté le 17 décembre 1903 par les frères Auguste et Louis Lumière. C'est la première technique industrielle de photographie couleur, elle produit des images transparentes. Elle fut utilisée entre 1907 et 1932 environ.
3. Une photographie sur plaque de verre prise sensiblement du même point de vue est conservée dans le fonds Marrast au Centre d'archives d'architecture du XX[e] siècle.
4. Jean-Claude-Nicolas Forestier. «Le Jardin moderne et l'exposition des Arts Décoratifs», *L'Architecte*, novembre 1925, p. 94.
5. Marcel Weber. «Les Jardins». In *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, Librairie Larousse pour *L'Art vivant*, 1925.

# RECENSIONS D'OUVRAGES

## Villégiature des bords de mer. Architecture et urbanisme XVIIIe-XXe siècle

La villégiature est apparue comme thème de recherche à partir des années 1980 à la suite notamment d'un article de Bruno Foucart dans la revue *Monuments historiques*[1]. Il s'agissait alors avant tout de s'intéresser à l'histoire de l'architecture thermale. L'Inventaire général emboîta le pas et les terrains d'étude se sont déplacés de l'intérieur des terres vers les côtes, des villes thermales vers les stations balnéaires mais aussi des bords de ville[2]. Pour ce qui est du seul balnéaire, Bernard Toulier, un des animateurs, avec Claude Mignot[3], du vaste réseau national de chercheurs constitué autour du thème de la villégiature en général et pas uniquement du bord de mer, signe ici l'ouvrage qui manquait pour enfin goûter au plaisir et à la délectation livresques après la consultation immatérielle et fragmentée permise par l'internet[4]. Pour la première fois, une publication rassemble les connaissances portant sur l'ensemble du littoral français.

C'est en tout une quarantaine d'intervenants, y compris les photographes, et une dizaine de services régionaux de l'Inventaire du patrimoine culturel qui ont apporté la matière issue de longues campagnes et d'études parfois pionnières comme celles de Claude Laroche pour les Landes, de Maurice Culot pour la Côte basque et de Geneviève Mesuret pour sur Arcachon.

Ce premier opus d'une « nouvelle collection, faite de beaux livres qui sont aussi des ouvrages de référence » aurait mérité un renouvellement de l'iconographie. Cette dernière semble peu correspondre à l'annonce du dossier de presse sur la question d'un « appareil iconographique et photographique de très haute qualité ». Elle ne justifie certainement pas le prix élevé d'un livre qui se veut autant livre d'art que « synthèse nationale sur le sujet » de la villégiature. Il reste la désagréable impression que les éditions du Patrimoine ne se sont pas donné les moyens de leurs ambitions. À titre d'exemple, le côté livre d'art appellerait une reliure plus rigide et pérenne que la couverture souple à rabats. Si certaines ambitions comme celle de faire « le point sur les découvertes les plus récentes » semblent atteintes, d'autres demandent encore un effort.

La grande force de cette nouvelle publication réside dans le fait que pour la première fois l'histoire de la villégiature est prise dans sa globalité depuis « l'invention du balnéaire » dans le milieu du XVIIIe siècle jusque dans ses développements les plus récents, en particulier son essor dans les Trente Glorieuses avec « l'épanouissement d'une villégiature de masse ». Le titre de la première partie, « Deux siècles de phénomène balnéaire, du local au global », donne assez les dimensions et les enjeux du sujet ainsi que sa permanence ou son évolution d'un phénomène de mode à un phénomène de masse.

On pourrait peut-être regretter que le propos de la deuxième partie fasse un peu trop la part belle aux architectures d'exception en laissant de côté les architectures ordinaires et les ensembles urbains notamment en ce qui concerne l'habitation – mise à part la période récente des Trente Glorieuses durant laquelle on constate un effacement, ou plutôt un glissement du caractère exceptionnel des bâtiments isolés aux ensembles. En revanche, l'approche par types de programmes est pertinente. Outre la confrontation de réponses architecturales très différentes dans le temps à des programmes qui fondamentalement ne changent pas tant, cela ouvre des perspectives de compréhension des évolutions stylistiques.

La part d'inédit du livre provient de cet inventaire des casinos des côtes françaises qui clôt en quelque sorte l'ouvrage. La richesse de la matière sur ce nouveau sujet mériterait une publication à part entière comme par exemple un cahier du patrimoine thématique.

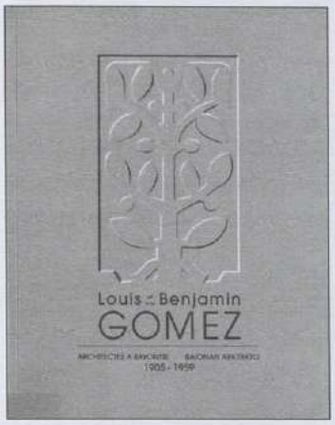
*Franck Delorme*

Bernard Toulier (dir). *Villégiature des bords de mer. Architecture et urbanisme XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du patrimoine, collection *Patrimoines en perspective*, 2010, 399 p.

---

1. Bruno Foucart, « Au plaisir des architectes. Les villes d'eau et leur architecture aux XIXe et XXe siècles », *Monuments Historiques*, n° 1, 1978, p.2-11.
2. Sophie Cueille, *Enghien-les-Bains : architecture et décors*, Paris, Somogy/Inventaire général du patrimoine culturel, 2009. Il faut rappeler les premiers travaux : Sophie Cueille, *Le Vésinet : modèle français d'urbanisme paysager, 1858-1930*, Paris, inventaire général/éd. du patrimoine/APPIF, 2002 et Sophie Cueille, *Maisons-Laffitte : parc, paysage et villégiature, 1630-1930*, Paris, Inventaire général/APPIF, 2006.
3. Réseau Villégiature XIXe-XXe siècles, équipe de recherche sur l'histoire de l'architecture moderne (ERHAM), Centre André-Chastel.
4. De nombreuses ressources documentaires sont accessibles à travers les bases de données du ministère de la Culture et sur les sites des services régionaux de l'Inventaire du patrimoine culturel. Le patrimoine balnéaire est encore aujourd'hui un sujet d'études ; en témoignent les travaux en cours sur les casinos et Trouville-sur-Mer en Basse-Normandie ou l'inventaire de la ville d'Arcachon en Aquitaine.

## Louis et Benjamin Gomez, architectes à Bayonne, 1905-1959




Sur les frères Gomez, maîtres d'œuvre du Sud-Ouest de la France, n'existait encore aucune monographie. Cette lacune est maintenant comblée avec l'ouvrage *Louis et Benjamin Gomez, architectes à Bayonne, 1905-1959*, édité, en français et en basque, à l'occasion du legs à la Ville de Bayonne du fonds d'archives des architectes. Ce catalogue accompagnait également l'exposition présentée, de juillet à décembre 2009, au Musée basque et de l'histoire de Bayonne.

Louis (1876-1940) et Benjamin (1885-1959) Gomez sont nés à Bayonne dans une famille de négociants bien ancrée dans la vie municipale. L'aîné, qui étudie l'architecture à l'École des beaux-arts de Paris, est diplômé en 1905. Le parcours universitaire du cadet est plus flou, si flou qu'il laisse supposer une formation inachevée. C'est d'ailleurs son diplôme d'honneur des arts décoratifs décerné à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris qu'il utilisera comme faire-valoir, accolant systématiquement à son nom le sigle DHAD, alors que Louis signera en tant qu'architecte DPLG.

Conservé aux Archives municipales de Bayonne (cote 10 S), le fonds d'agence des Gomez regroupe un millier de dossiers, dont la moitié d'architecture au sens large. Le répertoire numérique établi par Évelyne Bacardatz en 2005 fait état de projets pour la plupart situés dans les départements des Pyrénées-Atlantiques et des Landes; environ trois cents d'entre eux auraient été réalisés. Ils vont des débuts de l'activité de Louis à Biarritz en 1905 aux derniers projets de Benjamin dans les années cinquante. L'Entre-deux-guerres est particulièrement documenté, période où les deux frères travaillent de concert, chacun gérant cependant sa propre agence, Louis à Biarritz, Benjamin à Bayonne.

Vers 1920, le vocabulaire de l'architecture régionaliste néo-basque est déjà constitué, empruntant ses caractéristiques essentielles à l'*etxe*, la ferme traditionnelle labourdine: notamment, la façade en pan de bois, le toit à deux longs pans, les murs de refend en saillie et les encorbellements. Plusieurs des villas que les Gomez réalisent pour répondre aux attentes d'une riche clientèle en mal de villégiature sur le littoral basco-landais s'inscrivent dans ce mouvement – *Itzala* à Bayonne et *Pare Gabea* à Saint-Jean-de-Luz (1923), par exemple. Non dogmatiques, perméables aux modes de l'époque, un peu opportunistes, Louis et Benjamin Gomez diversifient leur pratique par l'introduction de motifs basques espagnols, voire andalous (les villas *Arnaubat* en 1927-1928 à Bayonne et *Paz* en 1929-1931 à Biarritz), Art déco (le grand magasin *Aux Dames de France*, en 1924-1931, et la villa *Malaye*, en 1931-1934, à Bayonne), ou nettement modernistes (le magasin de chaussures *Bally* en 1934-1935 à Bayonne). Mais, comme le souligne Claude Laroche dans l'article principal de l'ouvrage, l'originalité de l'œuvre des deux frères tient à la dualité de leur association. Si Louis est plutôt en charge de la construction, Benjamin peut donner la pleine mesure de ses qualités de décorateur-ensemblier dans la création d'intérieurs régionaux (mobilier et décor) en coopération avec des artistes verriers, céramistes, mosaïstes, ferronniers, sculpteurs, peintres, ébénistes. La maison, ou le bâtiment – tel celui des Douanes et des Ponts et Chaussées à Bayonne (1934-1938) –, devient une œuvre d'art totale.

Même si l'essentiel de leur production relève de la construction et de l'aménagement d'habitations individuelles, les frères Gomez participent aussi à des programmes à plus grande échelle. Avec Henri Godbarge, le théoricien du style néo-basque, et quelques autres, ce sont eux qui façonnent l'identité architecturale d'Hossegor, station balnéaire édifiée *ex nihilo* à partir de 1923: les villas en bande du front de mer, le club house du golf, plusieurs résidences et, en collaboration avec Godbarge, l'Hôtel du Lac et surtout le Sporting-Casino, véritable manifeste de l'architecture néo-basque.

Le dépouillement et la mise en valeur de leurs archives, le recensement de leurs réalisations et les reportages photographiques, résultat de campagnes menées par les Archives municipales de Bayonne, le Centre de documentation et d'archives d'architecture et le service régional du Patrimoine et de l'Inventaire, ont permis de rendre à Louis et Benjamin Gomez la juste place qui leur revient parmi leurs confrères et de faire classer certaines de leurs œuvres, bien que nombre des ensembles décoratifs aient malheureusement disparu. Les articles publiés dans le présent ouvrage apportent leur pierre à cette entreprise de réhabilitation: Claude Laroche restitue, dans toute sa complexité, leur parcours architectural où se mêlent avec bonheur registres traditionnels locaux et usages contemporains ; Josette Pontet resitue leur cheminement dans le

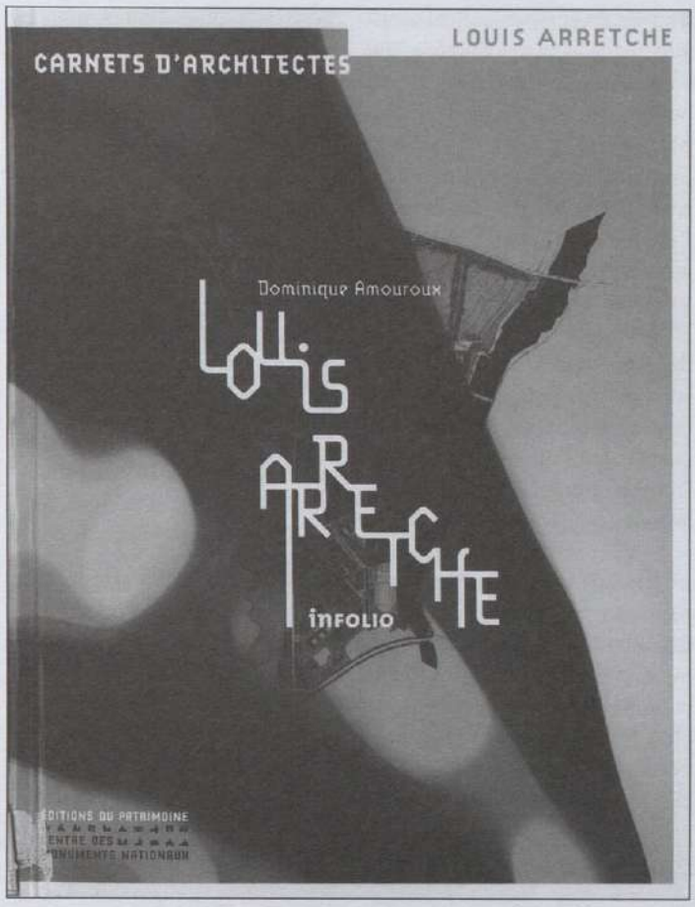
contexte historique, politique et culturel spécifique du Bayonne de l'Entre-deux-guerres, tandis qu'Évelyne Bacardatz s'attarde sur les aspects plus proprement biographiques des maîtres d'œuvre et, en particulier, sur les multiples activités du cadet en tant qu'élu municipal. Quant aux textes de Nicolas Guériaud Sorçabal et de Guy Latry, ils évoquent deux autres facettes de Benjamin Gomez, celle du créateur de mobilier et celle, méconnu, de l'auteur et metteur en scène de pièces de music-hall. Ces contributions sont magnifiquement illustrées de plans, élévations, perspectives intérieures et extérieures, dessins, peintures, photographies anciennes, issus du fonds d'archives, et de clichés actuels. Il reste que l'apport de Benjamin – personnalité extravertie et un peu touche-à-tout – est largement plus documenté que celui de son frère, suscitant un déséquilibre préjudiciable à une vraie évaluation du travail de Louis: réalité des archives ou tri ciblé du cadet qui survit de presque vingt ans à son aîné ? Il est d'ailleurs dommage que n'ait pas été inclus dans ce livre le répertoire détaillé du fonds d'agence, inventaire des plus précieux pour les chercheurs et les amateurs d'architecture néo-basque.

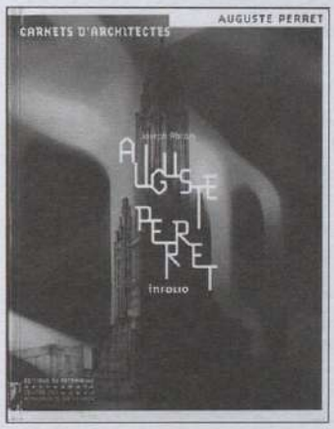
*Denise Noël*

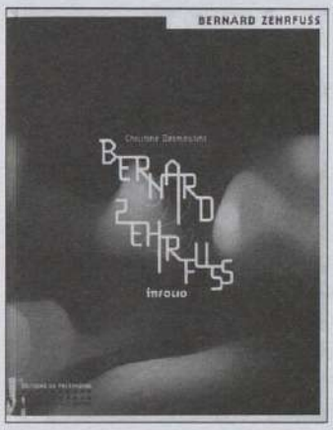
*Louis et Benjamin Gomez, architectes à Bayonne, 1905-1959*, Bayonne, Musée basque et de l'Histoire de Bayonne, 2009, 160 p., ill. n&b et coul.

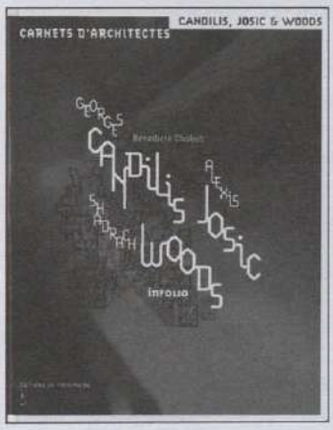
## Carnets d'architectes

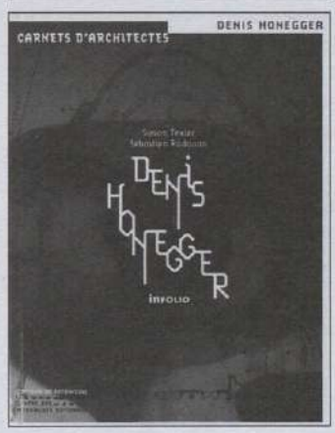
Avec à son affiche des architectes aussi différents que Buckminster Fuller, Louis Arretche, Denis Honegger, Auguste Perret, Bernard Zehrfuss, la collection « Carnets d'architectes » semble cultiver un certain goût pour les rapprochements insolites. Folle farandole, en effet, que celle qui réunit sous la même bannière la monographie d'un gourou visionnaire et prophète (« Bucky »), la statue du commandeur de l'architecture française (l'Auguste, qui influencera jusqu'à Le Corbusier), la figure du grand prix de Rome mais néanmoins moderne (Zehrfuss), le constructeur intransigeant (Honegger), la triplette de play-boys cosmopolites (Candilis, Josic, Woods), sans oublier la figure de l'homme de réseaux aux multiples casquettes (Louis Arretche). Destinée à combler le vide bibliographique flagrant touchant l'architecture du XX^e^ siècle, la collection lancée par le Centre des monuments nationaux, les Éditions du patrimoine et les éditions Infolio s'organise en deux parties : un volet international, dirigé par Paolo Amaldi, et limité pour l'instant à un titre, et un volet national, sous la direction de Simon Texier, historien et enseignant à Paris IV. Les auteurs sont des chercheurs, auteurs de thèses ou d'inventaires. L'originalité des Carnets est d'approcher les œuvres à travers les fonds d'archives, – pour l'instant ceux conservés au Centre d'archives d'architecture du XX^e^ siècle de la Cité de l'architecture et du patrimoine, mais ceci n'a rien d'une exclusive – et d'exposer au fil des pages une sélection de documents normalement accessibles au terme d'un patient travail de dépouillement. Limités à environ deux cents pages, ces Carnets



ne prétendent pas à l'exhaustivité d'une œuvre complète. La structure des ouvrages de la collection, composée d'une biographie et d'une présentation des principaux projets et réalisations, facilite grandement l'approche à l'amateur averti aussi bien qu'au néophyte. Ajoutons que certaines œuvres sont publiées pour la première fois en dépit de l'importante couverture territoriale (encore Arretche, et ses trois millions de mètres carrés au compteur) ou de leur fortune critique (Candilis, Josic, Woods)

«Certaines carrières s'imposent par leur cohérence, d'autres déroutent par leur foisonnement», écrit Dominique Amouroux en introduction à la biographie de Louis Arretche. Le lecteur délaissant les «locomotives» tel Perret au profit des «seconds couteaux» de la collection aura l'occasion de vérifier ce constat par lui-même. Non seulement Les Carnets mettent en lumière une œuvre oubliée, projetée et construite en France ou hors des frontières de l'Hexagone – Christine Desmoulins nous fait découvrir un architecte tunisien nommé Bernard Zehrfuss! – mais ils laissent aussi percevoir, entre les lignes, l'organisation d'un milieu professionnel, les différentes façons d'envisager le métier d'architecte, des thèmes de recherches sur l'innovation technique, le rapport de l'art contemporain et de l'architecture, etc.; ce qui, dans une collection accessible au grand public, n'est pas la moindre des réussites. D'autres titres en préparation viendront enrichir la collection dans une ligne graphique refondue, la rendant toujours plus accessible et incontournable. Voire indispensable, si l'on songe que la méconnaissance de cette architecture dite mineure n'est pas pour rien dans la destruction de bâtiments remarquables, comme l'établissement métallurgique construit par Honegger à Saint-Quentin, ou la cité de Sèvres de Candilis, Josic, Woods, démolie pour laisser la place à une opération de promotion privée de piètre qualité.

*Olivier Namias*

Collection *Carnets d'architectes*, Éditions du patrimoine et éditions Infolio: Christine Desmoulins, *Bernard Zehrfuss*, 2008; Dominique Amouroux, *Louis Arretche*, 2010; Bénédicte Chaljub, *Candilis, Josic, Woods*, 2010; Sébastien Radouan et Simon Texier, *Denis Honegger*, 2010; Joseph Abram, *Auguste Perret*, 2010.

Viennent de paraître également; Paul Landauer et Dominique Lefrançois, *Émile Aillaud*, 2011; Jean-Baptiste Minnaert, *Henri Sauvage*, 2011.

## Les années soixante hic et nunc. Architecture, urbanisme, paysage

Face à la méconnaissance, voire parfois aux clichés – que l'on perçoit par exemple dans les copies des jeunes étudiants en architecture –, que véhicule la période des années 1960, on ne peut que se réjouir de la publication d'un ouvrage traitant de l'architecture, de l'urbanisme et du paysage de cette période. *Les années soixante hic et nunc. Architecture, urbanisme, paysage*, publié aux éditions Recherches de l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles sous la direction de Georges Farhat, est un ouvrage rassemblant les textes d'enseignants-chercheurs de cette école. Si cette publication est l'occasion de diffuser les travaux de ces chercheurs, présentés dans le cadre de séminaires internes, la démarche rappelle celle entreprise à la fin des années 1990 par Gérard Monnier et Richard Klein à travers le séminaire doctoral commun de l'université Paris I et de l'École d'architecture de Lille, qui avaient édité en 2002 les travaux de recherches de leurs étudiants et doctorants sous le titre *Les années ZUP. Architecture de la croissance 1960-1973*.

Partageant parfois une même manière d'appréhender l'histoire de l'architecture ou de l'urbanisme par des icônes de la modernité (aéroport d'Orly, Atomium de Bruxelles 1958, ville de Chandigarh), par grandes typologies (les sanatoriums), ou sous l'angle des matériaux (le plastique), le présent ouvrage traite avant tout de la grande révolution culturelle qu'ont été les années soixante. Aux bouleversements urbains, à la nouveauté domestique et au renouvellement technique décrits, se surimposent en effet les impressions d'une profonde transformation sociétale. En ce sens, le sous-titre de l'ouvrage « Hic et nunc » (ici et maintenant) n'est sans doute pas des plus appropriés. L'ensemble des contributions, et en particulier celle de François Béguin qui ouvre l'ouvrage, traite effectivement d'un avant et d'un après, d'une période qui serait non pas transitoire, mais au contraire celle d'un profond changement, n'autorisant aucun retour en arrière. En ce sens, les cartes postales anciennes du quai Gambetta à Boulogne-sur-Mer avant et après l'opération du secteur industrialisé (1953-1955) sont tout à fait saisissantes. Elles montrent tout le décalage, sinon le contraste, tant urbain que dans l'esprit même, entre des vues séparées tout au plus par une décennie, l'une semblant surgir de siècles révolus et l'autre s'ouvrant sur une modernité tout juste énoncée. Le ton est d'ailleurs donné dès la couverture, avec la toile de Jürg Kreienbühl (*Joker*, 1968) montrant tout à la fois le nouveau paysage urbain comme le nouvel univers culturel.

Découpé en trois parties, « écrits », « éléments », « ensembles », le livre traite de thèmes et de postures très différents. La première partie brosse en effet un panorama très général, qui va au-delà des connaissances courantes, souvent monographiques et mono-disciplinaires de la période, convoquant des références culturelles, artistiques, urbaines et architecturales, musicales, etc. La deuxième partie traite d'objets plus précis – édifice, typologie, matériau – analysant souvent passé/présent/futur, en écho au texte de François Béguin dans la première partie sur « l'ancien et le nouveau ». La troisième partie est quant à elle très différente. Moins sociologique dans son approche, elle ambitionne en quelque sorte de fabriquer une histoire à rebours, à partir de l'objet actuel – et plus précisément de quartiers ou de villes – et notamment d'analyses in situ.

Si cette démarche est naturelle et d'autant plus légitime pour les travaux d'enseignants-chercheurs d'une école d'architecture, certaines prises de positions nous interrogent. Elles posent notamment la question de la méthodologie de la recherche, en particulier dans le récent cadre du doctorat en architecture. On ne peut, bien évidemment, que saluer la démarche pédagogique nouvelle qui entend demander aux futurs architectes « opérateurs » une étude historique préalable à toute intervention sur le bâti ou non-bâti. Quoi qu'il en soit, cette démarche ne peut pas être qualifiée de recherche à proprement parler. Il nous semble que le doctorat en architecture ne doit pas « simplement » donner une finalité prescriptive au « patrimoine » architectural, y compris au patrimoine récent. C'est pourtant ce que semble aujourd'hui indiquer une tendance qui entend donner une finalité plus « pragmatique » aux études historiques. Certes, la question du devenir et de la patrimonialisation d'un passé récent – et trouble pour ce qui est des grands ensembles – de l'architecture se pose, mais muséifier ou détruire, telle n'est pas nécessairement la question. Les années soixante sont un chantier encore ouvert et les études thématiques comme monographiques sont plus que jamais nécessaires.

*Christel Frapier*

Georges Farhat (dir.), *Les années 1960 hic et nunc. Architecture, urbanisme, paysage*, Paris, éditions Recherches, 2011.

COLONNES N° 27 • JUIN 2011 • RECENCIONS D'OUVRAGES

## L'archivage numérique à long terme. Les débuts de la maturité ?

La nécessité de la préservation de l'information numérique est une évidence, que cette dernière concerne le domaine public ou les domaines privés des entreprises et des particuliers. Cependant, parmi les prodigieuses quantités de données exclusivement numériques produites quotidiennement, une partie seulement est concernée par la problématique de la conservation à long terme (valeur légale, fonctionnelle ou affective). Ces « archives définitives » posent de nombreux problèmes comme par exemple celui du support de conservation : à l'heure actuelle, il n'existe toujours pas de support d'archivage pérenne. En effet, les technologies de type cédérom réenregistrable (CDR-R) ont une durée de vie estimée de cinq à dix ans en moyenne, contre une vingtaine à une quarantaine d'années au maximum pour les supports de type bande magnétique.

Le sous-titre – « Les débuts de la maturité ? » – de *L'archivage numérique à long terme…* évoque avec justesse une réflexion amorcée depuis plusieurs années et qui commence à être en mesure d'apporter des solutions méthodologiques concrètes au développement progressif d'une pratique fiable de l'archivage électronique. Sept ans après la publication de leur premier manuel pratique posant les premiers jalons de réflexion[1], les Archives de France proposent, non pas des « solutions toutes faites », mais une synthèse concrète de ces fondamentaux par le biais d'une présentation des concepts, méthodes et stratégies mis en place.

Paru en janvier 2010, l'ouvrage dresse un état des lieux ainsi que des réflexions et propositions à approfondir et à mener. Avec de nombreuses notes et références bibliographiques constituées d'adresses URL de sites web, le propos est étayé et assume son statut d'étape de réflexion : les développements et recommandations seront probablement amenés à évoluer aussi vite que peut le faire l'information sur l'Internet. L'ouvrage se propose de poser les bases de la question de l'archivage numérique en s'ouvrant sur une introduction s'intéressant à la structure des ordinateurs, pour ensuite évoquer les normes et les standards, et enfin développer des principes et stratégies pour la pérennisation de l'information. Il aborde ensuite la gestion des paramètres concrets comme la prise en compte des risques, des coûts, des politiques de gestion à mettre en place ou encore du cadre juridique. En conclusion, l'ouvrage s'intéresse au détail de retours significatifs d'expériences françaises, rattachés au contexte européen et international.

Le cas de figure des archives institutionnelles est présenté au travers de l'expérience de la mise en œuvre de la plate-forme d'archivage électronique PIL@E. Du fait du nombre important et de la diversité des domaines couverts par les archives publiques, au niveau territorial comme national, une des difficultés a toujours été d'envisager des solutions permettant un contrôle des services versants, et répondant aux besoins divers de publics hétérogènes. Cependant, depuis la loi n° 2000-230 du 13 mars 2000 garantissant la valeur d'original ou de preuve à tous types de documents indifféremment du support (et donc englobant les supports numériques), il s'est produit une véritable révolution numérique à laquelle les services d'archives publics ont rapidement été confrontés. La diversité des formats et le nombre des documents fournis ont nécessité un questionnement sur les modalités d'archivage, qui est à l'origine des débuts du projet pilote et innovant de plate-forme d'archivage collective.

Destinée, dans un premier temps, aux archives publiques nativement numériques (2009-2012), cette plate-forme a pour ambition de s'ouvrir davantage après cette période de test. Amenée à évoluer, PIL@E repose sur un certain nombre de fonctionnalités touchant aux notions de sécurité, de traçabilité ainsi que de fiabilité de la transmission de l'information (question de la conversion des formats). Actuellement non-accessible au grand public, ce type de structure s'interroge notamment sur sa future ouverture directe à l'Internet (architecture du système, sécurité, volumétrie, interactivité…). Enfin, la collaboration de trois auteurs aux horizons professionnels différents (Françoise Banat-Berger, conservateur général du patrimoine au Service interministériel des archives de France, Laurent Duplouy, ingénieur à la Bibliothèque nationale de France, et Claude Huc, consultant et ingénieur-expert au Centre national d'études spatiales jusqu'en 2007) témoigne du caractère interdisciplinaire de la problématique et des publics visés. En effet, ce ne sont pas seulement les acteurs du milieu archivistique mais également ceux de la documentation, de l'informatique, ainsi que les décideurs et responsables de systèmes d'information qui ont été consultés et qui sont les destinataires d'un propos dont la pertinence sera à actualiser au fur et à mesure de l'avancement des recherches dans le domaine.

*Cassandre Éveillard-Kervarrec*

F. Banat-Berger, L. Duplouy et C. Huc, *L'archivage numérique à long terme. Les débuts de la maturité ?*, Paris, Direction des archives de France/La Documentation française, 2010.

1. Catherine Dhérent (dir), *Les archives électroniques. Manuel pratique*, Paris, Direction des archives de France, février 2002 (consultable en ligne : http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/1062).

## ACTUALITÉ DES FONDS D'ARCHIVES EN FRANCE


**4** Archives départementales des Bouches-du-Rhône
Les petits papiers et l'Histoire
*par Emmanuelle Reimbold*

**6** Archives départementales de la Savoie
L'inventaire du fonds d'archives de Michel Bezançon
*par Francine Glière*

**9** Archives départementales de la Haute-Savoie
Les archives de Maurice Novarina (1907-2002)
*par Yves Kinossian et Marine Perret*

**11** Archives départementales de la Somme
Un architecte, urbaniste et archéologue : François Vasselle
*par Sophie Sédillot*

**14** Archives départementales de la Seine-Saint-Denis
Archives des manufactures de tabacs et d'allumettes de Pantin et Aubervilliers
*par Marie-Liesse Boquien*

**17** Archives départementales du Val-d'Oise
L'architecte-paysagiste Dominique Juglar (1973-1997)
*par Brigitte Lesbats*

**20** Archives de la Communauté urbaine du Grand Lyon
Archives des communautés urbaines architectures territoriales à l'heure des métropoles
*par David Teillard*

**22** Archives nationales
L'exposition universelle de 1867 à Paris
Documents iconographiques en ligne
*par Christiane Demeulenaere-Douyère*


## CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE CENTRE D'ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX[e] SIÈCLE


**24** Fonds reçus et classés en 2010
*par Franck Delorme*

**28** Les archives de l'architecture du XX[e] siècle en expositions virtuelles
*par Alexandre Ragois*

**30** Une première collecte d'archives orales, 2007-2009
*par David Peyceré*

**32** La collection de maquettes du Centre d'archives d'architecture du XX[e] siècle
*par Airton Cattani*


## 15[e] CONGRÈS DE L'ICAM TENDANCES DE LA COLLECTE


**36** La collecte des archives d'architecture
Réflexions en cours
*par David Peyceré*

**38** D'une « promesse d'immortalité » à une stratégie de collecte réfléchie
*par Susanna Janfalk*

**41** Intervenir en amont de la collecte : travailler avec (et non contre) les agences d'architecture en activité
*par Laura Tatum*

**44** S'adapter aux circonstances.
Défis, opportunités et orientations pour les principes d'acquisition d'archives d'architecture en Australie (-Méridionale)
*par Christine Garnaut*

**47** Ceci n'est pas un centre d'archives !
*par Bente Aass Solbakken*

**49** Repenser la collection du NAi : vers de nouveaux principes d'acquisition
*par Suzanne Mulder*


## ARCHIVES ET PAYSAGE


**52** Archives et paysage : du site comme agent historique
*par Georges Farhat*

**56** La station balnéaire de La Grande-Motte et son environnement paysagé
*par Jean-François Pinchon*

**60** Jardins parisiens contemporains : le début d'une histoire
*par Simon Texier*

**64** Pratiques paysagistes, quelles archives ?
*par Bernadette Blanchon*

**68** René André (1867-1942), du jardin à l'urbanisme. La redécouverte des projets d'un architecte paysagiste
*par Stéphanie de Courtois*

**72** Archives Toutin-Roussel : cent ans d'histoire de l'art des jardins
*par Bénédicte Leclerc*

**76** Les horticulteurs Gelos frères.
Un siècle de parcs et jardins sur la Côte basque
*par Maddalen Narbaïts-Fritschi*

**80** Un jardin de Joseph Marrast à l'Exposition de 1925
*par Isabelle Glais*


## RECENSIONS D'OUVRAGES


**84** Villégiature des bords de mer.
Architecture et urbanisme XVIII[e]-XX[e] siècle
*par Franck Delorme*

**85** Louis et Benjamin Gomez, architectes à Bayonne, 1905-1959
*par Denise Noël*

**87** Carnets d'architectes
*par Olivier Namias*

**89** Les années soixante hic et nunc. Architecture, urbanisme, paysage
*par Christel Frapier*

**90** L'archivage numérique à long terme.
Les débuts de la maturité ?
par *Cassandre Éveillard-Kervarrec*

colonnes
ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX[e] SIÈCLE

BULLETIN DE LIAISON DU RÉSEAU DES ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX[e] SIÈCLE

DIRECTEUR DE PUBLICATION : FRANÇOIS DE MAZIÈRES

RÉDACTEUR EN CHEF : DAVID PEYCERÉ

COORDINATION ÉDITORIALE : FRANCK DELORME

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION : FRANCK DELORME ET DENISE NOËL

EN COLLABORATION AVEC LES ARCHIVES DE FRANCE (SIAF)

CITÉ DE L'ARCHITECTURE & DU PATRIMOINE
WWW.CITECHAILLOT.FR

PRÉSIDENT: FRANÇOIS DE MAZIÈRES

DÉPARTEMENT INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE
DIRECTEUR: FRANCIS RAMBERT

PALAIS DE CHAILLOT

1, PLACE DU TROCADÉRO ET DU 11-NOVEMBRE, 75116 PARIS
TÉL.: 01 58 51 52 00 — FAX: 01 58 51 52 50

CENTRE D'ARCHIVES D'ARCHITECTURE DU XX[e] SIÈCLE – IFA
127, RUE DE TOLBIAC, 75013 PARIS
TÉL. : 01 45 85 12 00 — FAX: 01 45 70 79 38
E-MAIL: DPEYCERE@CITECHAILLOT.FR - FDELORME@CITECHAILLOT.FR

CONCEPTION GRAPHIQUE : GUILLAUME LEBIGRE

MAQUETTE : JOËL MAFFRE

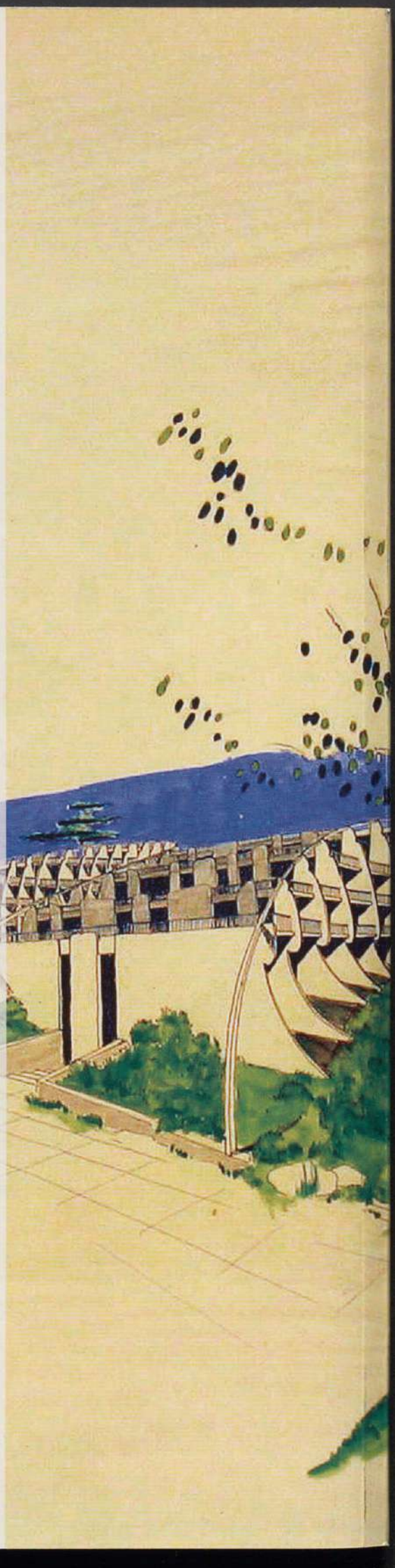
IMPRESSION : DEJAGLMC

DÉPÔT LÉGAL 2[e] TRIMESTRE 2011

ISSN 1151-1621

## ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO

BERNADETTE BLANCHON
MARIE-LIESSE BOQUIEN
AIRTON CATTANI
STÉPHANIE DE COURTOIS
FRANCK DELORME
CHRISTINE DEMEULENAERE-DOUYÈRE
CASSANDRE ÉVEILLARD-KERVARREC
CHRISTEL FRAPIER
CHRISTINE GARNAUT
ISABELLE GLAIS
GEORGES FARHAT
FRANCINE GLIÈRE
SUSANNA JANFALK
YVES KINOSSIAN
BÉNÉDICTE LECLERC
BRIGITTE LESBATS
SUZANNE MULDER
OLIVIER NAMIAS
MADDALEN NARBAÏTS-FRITSCHI
DENISE NOËL
MARINE PERRET
DAVID PEYCERÉ
JEAN-FRANÇOIS PINCHON
ALEXANDRE RAGOIS
EMMANUELLE REIMBOLD
SOPHIE SÉDILLOT
BENTE AASS SOLBAKKEN
DAVID TEILLARD
LAURA TATUM
SIMON TEXIER



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Culture Communication

CITÉ de l'architecture & du patrimoine