

Quelle histoire peut nous aider à travailler sur l'architecture moderne et contemporaine ?

Une opportunité de redéfinition de la discipline

BRUNO REICHLIN

Par-delà la progression de l'état des connaissances, l'histoire de l'architecture nourrit des pratiques concrètes, notamment celles de conservation des édifices. Il ne s'agit pas toujours de programmes exceptionnels datant de périodes reculées. Ainsi, la Suisse est sensibilisée à ce qui y est désigné comme « la sauvegarde du moderne », c'est-à-dire le repérage, l'entretien, la conservation mais aussi l'évolution d'opérations réalisées au XX^e siècle. Elles constituent un patrimoine (souvent méconnu en tant que tel), banal, apparemment dénué d'intérêt. Ce nouveau type de travail pour les architectes requiert des connaissances, donc un enseignement, spécifiques, où l'histoire et la critique occupent une place importante. L'enquête monographique et l'élaboration d'une sorte d'encyclopédie des techniques et de leurs usages constituent deux pistes de travail pour ce savoir à constituer.

La restauration, la réhabilitation et la réaffectation des bâtiments modernes et contemporains, malgré ou plutôt à cause des difficultés culturelles et techniques, idéologiques et politiques qu'elles rencontrent, constituent peut-être une des grandes opportunités qui sont actuellement offertes à l'architecte pour repenser son propre métier, que ce soit dans ses fondements ou dans ses relations à d'autres professions et compétences.

La formule « construire dans l'existant », aujourd'hui à la mode, a au moins un mérite : elle signale que l'énorme production récente nous confronte à des objets qui sont en grande partie encore retenus dans les limbes de la critique et de l'histoire. Les catégories de jugement adéquates manquent en effet : critères historiques et esthétiques, mais aussi — et surtout ? — sociologiques, économiques, écologiques. Dans cet article, je me limiterai aux paramètres historiques et esthétiques.

Comment regarder et comprendre de nouveaux objets ?

La première confrontation avec ce qui est récent, injugé, bref avec l'anonymat du banal, soulève en fait plusieurs problèmes ; j'examinerai dans le présent article les plus importants d'entre eux.

Comment se prépare-t-on à la découverte, à l'identification d'un objet qui est « sans pedigree » ? Où apprend-on à le raconter, à lui attribuer un embryon de position historique ? Et où acquérir la conscience — à la fois épistémologique et herméneutique — capable d'englober une pensée portant aussi bien sur l'objet qui est devant nous que sur les instruments critiques pour aller à sa rencontre ? Un exemple inquiétant illustre comment les thèses — momentanées — du débat critique peuvent influencer sur le destin d'un édifice : celui de la Caisse centrale d'allocations familiales, achevée par les architectes Raymond Lopez et Marcel Reby dans le 15^e arrondissement de Paris en 1959. Les défenseurs du bâtiment ont à raison attiré l'attention sur l'ingénieuse façade-rideau du bloc des bureaux, suspendue au bord du toit et affleurant les étages grâce à un joint articulé qui absorbe les flèches verticales des dalles en porte-à-faux et les dilatations thermiques. Cette reconnaissance sauvera, espérons-le, la barre de bureaux, mais risque de détourner l'attention des critiques de la qualité urbaine du projet. Par un jeu de rampes, d'escaliers, d'auvents et de petits jardins, l'édifice articule en effet admirablement, aux points de vue fonctionnel, signalétique et surtout spatial, la réception du public, la distribution du personnel, la circulation et le stationnement des voitures.

En d'autres mots, l'intérêt actuel pour les performances techniques des années cinquante ne devrait pas occulter les qualités d'un des meilleurs îlots français de cette époque. Sinon, nous assisterons à la répétition du type d'erreur d'évaluation qui a été fatale aux planchers mobiles, aux façades vitrées et à l'ingénieuse installation de chauffage et de ventilation de la Maison du peuple de Clichy, récemment restaurée. Dans ce dernier cas, la matière et les idées sacrifiées ne dépendent pas d'une carence de connaissance

factuelle mais sont le fait d'un vrai manquement critique : c'est à la culture de la modernité que le restaurateur a porté atteinte. De toute évidence, il a négligé les paramètres de jugement qui font de cet équipement — et en particulier de sa mécanique tayloriste, synergique et technologiquement « concrète » — un monument incontournable de la culture moderne¹, comme le prototype de la 2 CV ou les *Demoiselles d'Avignon*.

Quelles compétences et quels outils ?

Qui sont les habitants de la bachelardienne « cité scientifique » où s'élaborent ces compétences : les historiens, les historiens de l'art ou les architectes ? Admettons que nous ayons identifié le découvreur de « chefs-d'œuvre inconnus » capable d'intuition critique et d'acuité analytique dans le repérage du bâtiment, mais faisant aussi montre de sagacité dans sa protection et d'imagination dans la définition de sa nouvelle affectation salvatrice ; imaginons qu'il s'agit d'un architecte. Est-ce à ce dernier que sera confié ensuite, au nom de ces qualités, le projet de conservation, de restauration, de transformation ? Ces opérations représentant une part importante et toujours croissante de l'activité du bâtiment, les réponses que nous donnerons à ces interrogations modifieront la culture de l'architecte ; il s'agit d'une culture artistique mais aussi technique, et d'une vision historique mais aussi anthropologique — si nous considérons que l'architecture fera désormais aussi l'objet d'une « histoire de la sensibilité » telle que la pratiquent, dans d'autres domaines, des historiens comme Alain Corbin ou Wolfgang Schivelbusch.

Ces interrogations dessinent l'horizon problématique dans lequel s'inscrivent certaines de mes convictions sur l'enseignement de l'histoire — et plus particulièrement celle

1. Voir B. Reichlin, « Maison du peuple in Clichy : ein Meisterwerk des "synthetischen" Funktionalismus ? », *Daidalos* (Berlin), n° 18, décembre 1985, pp. 88 à 99. Hervé Batiste, « La Maison du peuple à Clichy, Hauts-de-Seine », *Monumental*, n° 3, mars 1993, pp. 68 à 77. Catherine Dumont d'Ayot

et Franz Graf, « Espace-temps : l'oubli d'une fonction », *Faces* (Genève), n° 42-43, hiver 1997, pp. 54 à 59 ; Hervé Batiste et Christian Enjolras, « La Maison du peuple à Clichy, le chantier, le programme et la fonction », *Monumental*, annuel 2000, pp. 180 à 191.

de l'architecture dans la formation des architectes chargés du travail sur le patrimoine moderne et contemporain :

1. Ces architectes seront historiens et architectes ; une fonction formatrice déterminante reviendra à l'enseignement de l'histoire.

2. Réunissant des qualités de l'historien et le métier de l'architecte, ils modifieront peu à peu, non seulement les stratégies de projet, en les orientant vers une rationalité et une vérifiabilité (au sens popperien du terme) plus grandes, mais aussi certains mythes identitaires de la profession sur la création et l'affirmation de soi.

3. Par-delà le projet, ils devront inéluctablement affronter les deux voies du travail historiographique, qui semblent aujourd'hui reléguées au rang de basses besognes : d'un côté la monographie des œuvres, de l'autre une approche encyclopédique, systématisante.

Commençons par la première.

L'idée de cumuler en une seule figure professionnelle deux activités habituellement considérées comme complémentaires et — en matière de restauration — souvent antagonistes, soulève à l'évidence des problèmes disciplinaires et déontologiques. Pour le moment, ces activités (l'histoire et l'architecture) reflètent une division entretenue par l'usage, la culture et les institutions : formations, cadres et lieux d'exercice, relations avec les institutions et les instances de décision. En employant des instruments et procédures propres à l'investigation scientifique, l'historien — en l'espèce, l'historien de l'art — inventorie et documente les œuvres, les analyse, les classe par rapport à d'autres ensembles d'objets, les interprète ; ce n'est que dans une dernière phase, et si on le sollicite, qu'il propose des mesures qui, d'une manière ou d'une autre mais déjà hors de son rayon d'action, pourront influencer le destin de l'œuvre.

L'historien est, par principe, l'avocat de celle-ci. Le métier de l'architecte, du moins dans son acception commune, consiste en revanche à interpréter, à formuler des hypothèses et des solutions pour ensuite choisir, sanctionner et transformer. Comment justifier qu'une même acteur professionnel, qu'une même personne, soit à la fois juge et partie ? Plus concrètement, comment éviter par exemple qu'une intuition projectuelle *a priori* ne court-circuite les analyses, parce que l'auteur-chercheur, plus ou moins consciemment, n'a pas pris en compte ou a écarté les conséquences d'une recherche qui ne se laissent pas réduire à la soi-disant « logique » du projet ? La nécessité d'un arbitrage est incontestable, et il convient d'en déterminer le cadre institutionnel et les modalités.

Les arguments en faveur d'une formation qui prédisposerait l'architecte à assumer, avec compétence et sens des responsabilités, ce travail en amont du projet ne manquent pas. Cette formation comportera, en particulier, la construction de l'argument historico-critique qui définit : la position de l'œuvre au sein du patrimoine de référence — local, régional ou quel qu'il soit ; l'évaluation de l'œuvre en tant que ressource économique et sociale ; enfin la formulation d'un catalogue raisonné de mesures, recommandations et solutions destinées à garantir à l'œuvre un avenir idoine par rapport au diagnostic effectué.

Plaidoyer pour l'architecte-historien

Voici les arguments qui, à mon avis, plaident en faveur du cumul des responsabilités.

1. Les caractéristiques matérielles, techniques et/ou fonctionnelles de l'architecture récente, qui souvent font la valeur d'un patrimoine pas ou peu accepté du grand public, nécessitent — ne serait-ce qu'au niveau de l'identification,

du relevé et des analyses — les compétences d'un architecte qui soit doté d'une formation spécifique.

2. Toujours compte tenu de la nature technique particulière de l'architecture récente, la documentation de l'œuvre par un architecte praticien permet d'évaluer le potentiel matériel, technique et distributif d'un édifice, donc de concevoir des hypothèses et des scénarios alternatifs à partir d'un grand nombre de variables. Combien de fois le destin d'un ensemble moderne a-t-il été détruit par une connaissance insuffisante des caractéristiques mécaniques et fonctionnelles de ses équipements techniques (sanitaires, climatiques) ou par un bilan thermique bâclé qui ne mettait pas en relation l'usage, l'orientation et le site ?

3. Le cumul des fonctions — d'une part tirer des conclusions fiables d'une enquête historique, d'autre part produire des éléments de projet vérifiables sur la base de celles-ci — engage doublement la conscience critique et la responsabilité scientifique, esthétique et morale du concepteur. En quelque sorte, les résultats de sa recherche le contraignent à un projet cohérent avec les données de départ.

4. La contrainte d'associer projet et recherche peut aussi servir de critère déterminant dans l'assignation des tâches : toute personne dépourvue des moyens intellectuels nécessaires à l'instruction d'un dossier de conservation renoncera, espérons-le, à une mission qui ne lui convient pas.

5. Dans la mesure où le double rôle d'historien et d'architecte fera l'objet d'un enseignement spécifique qui inscrit dans une perspective historique la culture, l'apprentissage des techniques et de l'art, la « projectualité² » même de l'architecte se conformera toujours plus aux modes d'existence de l'œuvre « patrimoniale ». Cela signifie développer les capacités d'analyse nécessaires à la reconnaissance des dispositifs techniques, distributifs, spatiaux et plastiques émer-

geant de l'objet, repérer les traces de vécus, d'usages et de rites. Cela implique aussi d'entrer en sympathie avec ces données. Cela nécessite surtout de s'engager dans une poétique du jeu et du calcul, qui assume ce matériel, cet objet, cet édifice, comme thème même du projet, dans une relation de reflet à la fois complice, rationnelle et discursive.

Espérons qu'avec la pédagogie, le temps et la patience, cette circonspection saura générer une poétique de l'interstice et de la prothèse — et, si nécessaire, de l'invisible. Enfin une poétique qui, si elle connaît les astuces de l'analogie et de la métaphore, n'ignore pas pour autant le plaisir subtil de l'*Entsagung* goethienne³. Connaître veut aussi dire se réconcilier avec les choses et les raisons qui les font ce qu'elles sont. Dit en des mots plus acceptables pour notre manière de sentir moderne : il n'y a pas de raison pour que l'architecte continue à associer la création avec la notion archaïque d'une production matérielle, visible, palpable et encombrante. Une percée cognitive, un nouveau point de vue qui change simplement la perception d'un objet peuvent aussi devenir œuvre de création — du moins si l'on adhère à l'idée héritée de Duchamp qui veut, après paraphrase, que ce soit « le regardant qui fait le monument ».

Un nouveau professionnel ayant bénéficié d'une formation spécifique à l'histoire

En esquisant ce profil intellectuel de l'historien-architecte, je retrouve ma seconde conviction : avec le temps, des représentations habituellement liées à la profession d'architecte prendront un sacré coup de vieux. Pour illustrer ce changement, je me servirai d'une distinction proposée par Walter Benjamin dans son fameux texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Il y critique radicalement « la notion traditionnelle d'art » en opposant le peintre à

2. J'entends par ce néologisme l'ensemble des connaissances, des intentions, des désirs et des performances qui constituent, dans leur ensemble et dans leur interaction, les dispositions d'un individu pour le projet d'architecture.

3. Dans *les Affinités électives*, Goethe décrit cette attitude par rapport au monde qui est faite à la fois de détachement et de renonciation, vécus comme une décision volontaire et assumée.

« la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie » : « Le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue — par l'imposition des mains — que très peu, il l'augmente — par son autorité — de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse : il diminue de beaucoup la distance entre lui et le patient — en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci — et ne l'augmente que de peu — par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi les organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme vis-à-vis du malade ; c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt. Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. ⁴ »

Par analogie avec cette comparaison, je suis convaincu que l'architecte qui « construit dans le construit » devra toujours être moins le démiurge inspiré ou le voyant qui interprète l'esprit de l'œuvre et toujours plus le « chirurgien » rationaliste. L'enseignement de l'histoire donnera une impulsion déterminante à cette mutation. Les matières traitées le seront au travers de l'histoire même de leur construction progressive comme ensemble de croyances, de connaissances et de pratiques. Cette démarche, qui vise à comprendre la dynamique de croissance des diverses disciplines, leurs causes concomitantes ou non, instaurera finalement une distance critique rationnelle et une approche opératoire, à la fois consciente et prudente. L'histoire s'entend ici au sens de l'histoire des idées, des usages, de la culture technique et des théories, des doctrines et des poétiques. Dans

cette perspective, l'enseignement de la statique ou des équipements techniques — pour ne prendre que deux exemples — passe aussi par l'enseignement historico-critique de ces disciplines et par une interrogation sur les modalités par lesquelles elles sont devenues constitutives de l'architecture en tant que poétique : la statique s'incarnant dans la tectonique, la rhétorique des fluides telle qu'elle est mise en œuvre, par exemple, au centre Georges-Pompidou, etc.

Si nous filons la métaphore de Benjamin, l'architecte « chirurgien » travaille à une autre conception du travail artistique en architecture. Un art probablement doué d'une moindre visibilité que par le passé, un art certes sans affect, sans aura, mais constitutif « de ce que Max Weber appelait le désenchantement du monde, impliqué dans la rationalisation ⁵ » de l'univers moderne.

Aucune abdication donc dans un tel programme ; au contraire, une ambition toute contemporaine d'innovation. Le plaisir esthétique admet de nouveaux territoires : nous nous sommes enthousiasmés pour l'art conceptuel, pour l'art en tant que processus ou événement. Nous éprouvons maintenant une satisfaction toute conceptuelle en présence d'un phasage astucieux de chantier, d'une distribution éclairant la lecture d'un type de bâtiment ou d'une invention ingénieuse en matière d'équipement technique. Ainsi, comment ne pas admirer l'architecte qui a su tirer parti du bruit d'un chantier de restauration ordinaire pour faire fuir les vers qui infestaient la charpente du dôme de Monreale (Sicile), faisant par là l'économie d'une guerre chimique et bactériologique coûteuse et pestilentielle ?

Où est la contemporanéité ? Dans la vénérable rhétorique des quatre livres de verre ouverts de la Grande Bibliothèque ou dans l'ingéniosité de celui qui réussira, un jour, à rendre fonctionnels des espaces qui n'ont jusqu'ici servi que

4. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), repris dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 160.

5. Cité d'après Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 79.

**Vue du chantier de la CAF depuis la rue du Docteur-Finlay, avec l'escalier menant à la barre de bureaux. D'après l'Architecture d'aujourd'hui de 1955, p. 37 : « La solution technique est la suivante :
– ossature métallique générale composée de deux files de poteaux**

de prétexte architectural ? Et quels trésors de créativité faudra-t-il déployer pour réparer en permanence cet immense ensemble sans « fermeture pour travaux » ? Qui se plaindra si l'habitus et les mythes identitaires d'une profession, qui en a déjà tant vu, subissent encore une secousse salutaire ?

Jusqu'ici, j'ai défini l'ambition totalisante de l'architecte travaillant sur l'existant, qui semble destiné à chasser sur les mêmes terres que l'historien de l'art et de l'architecture. J'aborderai désormais les territoires de l'enquête historiographique qui concernent directement — matériellement — l'architecte. Parmi ceux-ci se trouve, à l'évidence, l'étude monographique de l'œuvre.

Les vertus des monographies de bâtiments

Je ne pense pas qu'il puisse y avoir restauration ou réhabilitation d'un édifice sans enquête monographique préalable. L'élaboration préventive d'études monographiques sur des édifices susceptibles d'être préservés devrait devenir une pratique courante et le lieu de rencontre entre architectes et historiens. Par monographie, je n'entends pas seulement l'habituel recueil de données sur la maîtrise d'ouvrage, le contrat, les entreprises, le chantier et le contexte historique, ainsi que les relevés, le descriptif pièce par pièce, etc., mais aussi une analyse architecturale qui mette à contribution toutes les ressources passées et actuelles de la critique architecturale. Cela signifie revisiter et élaborer à nouveau le grand instrumentaire de la *Kunstwissenschaft* (science de l'art) en remettant à l'ordre du jour l'analyse stylistique — aussi et avant tout pour le Mouvement moderne — la *Raumgestaltung* (mise en forme de l'espace), la « tectonique », ainsi que les instruments critiques et les aspects propres à l'architecture récente : archi-

tecture virtuelle, minimalisme, déconstruction... Ce travail monographique ne devrait pas se faire dans l'urgence, quand la maison brûle, mais trouver un cadre institutionnel susceptible de fonder une pratique, de créer un métier et donc un fonds de connaissances disponibles quand on en a besoin, comme il se doit de toute *capitalisation raisonnée de recherche* (ce qui est impossible quand les chercheurs sont engagés au coup par coup et que les connaissances demeurent leur propriété privée).

Ces monographies demandent des compétences différentes et croisées selon le genre d'édifice : hôtel ou école, équipement sportif ou patrimoine industriel, quartier ou bâtiment isolé, œuvre d'un particulier ou production d'un collectif... Si l'on informatise le traitement des données, de vrais fichiers critiques pourront être élaborés, qui enregistreront la diffusion d'une technique ou d'un trait stylistique, ainsi que l'emploi de tel ou tel matériau donné ou d'un produit prestigieux. Ainsi pourront être identifiés les œuvres inaugurales ou tardives, les écoles, les rares rescapés d'une filière ou la banale répétition d'un modèle.

Un pas ultérieur sera franchi dans le sens de ce qui était une autre obsession de la *Kunstwissenschaft* du début du xx^e siècle, celui de la constitution d'une vision encyclopédique — systématique et hiérarchisée — de la production artistique d'une époque ou d'un genre. Et ceci s'applique non seulement à la production artistique mineure — c'est-à-dire à la *Kunstindustrie* (art industriel) —, mais aussi à l'art contemporain. Ainsi le marchand Daniel-Henry Kahnweiler cultivait-il l'ambition de constituer une *série causale* à l'intérieur de l'héritage cubiste : « Une réalité historique est celle qui ne se produit qu'une fois. Si elle est nécessaire à la continuité de la série causale [...] alors elle sera consignée par l'histoire ; sinon, elle ne le sera pas. »⁶

6. Citation extraite de son article « Les limites de l'histoire de l'art », paru en 1920 dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Sa famille le destinant au monde des affaires, le marchand de tableaux et critique d'art ne possédait pas de formation d'historien, mais il se réfère à Georg Simmel (*Das Pro-*

blem der historischen Zeit, Berlin, 1916) et à Heinrich Rickert (*Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen, 3^e éd. 1915), notamment dans ses *Confessions esthétiques*, Paris, 1963, p. 75.

La nécessité de constituer un corpus encyclopédique de savoirs

En complément de ce travail historiographique, une autre branche de la recherche consistera à établir un inventaire systématique des matières et des savoirs qui concernent le construit en tant qu'objet de « sauvegarde⁷ ». Cet inventaire devrait constituer le terrain des acteurs les plus divers de cette activité : historiens, archéologues, architectes, ingénieurs, constructeurs, anthropologues... et ouvrir la voie à des collaborations internationales.

Dans un rapport d'antériorité logique avec les études monographiques, cet inventaire pourrait prendre la forme d'un manuel encyclopédique qui inventorie les techniques et les matériels en précisant les dates, les lieux et les circonstances de l'apparition et/ou de l'invention, l'aire géographique de diffusion, les caractéristiques d'emploi, l'influence sur la production, sur le chantier, etc., ainsi qu'évidemment

les problèmes de dégradation et de substitution ; si nécessaire, l'article encyclopédique mentionnera aussi la réception : acceptation sociale, influence sur le goût, récupération idéologique par les élites, et ainsi de suite.

Ce n'est pas ici le lieu pour exposer le projet d'une telle encyclopédie, mais quelques-unes de ses caractéristiques contribueront à éclaircir le « modèle » de formation historique souhaitée. Prenons l'exemple des techniques modernes d'éclairage — comme article d'encyclopédie ou comme matière d'enseignement, peu importe. Comme l'introduction du gaz, du tout-à-l'égout ou de l'électricité, outre les aspects liés aux installations, l'éclairage artificiel intéresse les historiens-architectes pour les profondes mutations qu'il a apportées au sentiment de liberté individuelle du citoyen, à la conscience d'appartenir à une communauté d'intérêts politico-sociale qui tisse autour d'elle un réseau toujours plus dense d'interdépendances. Quant à l'éclairage des maisons et des rues, il a modifié le temps de travail, la



Un jeu de dessertes piétonnes et automobiles, de parkings et de petits jardins, ainsi que la disposition des trois immeubles de hauteurs différentes par rapport aux rues bordant la parcelle font de l'équipement de la CAF un des îlots urbains les plus sophistiqués des années cinquante en France.

Photos D.R.

7. Ce terme est couramment utilisé en Suisse pour désigner l'ensemble des opérations que l'on peut mener sur un bâti ou un quartier existant, qu'il soit monumental ou mineur. Cela va de la restauration à l'identique à l'entretien et la maintenance, en passant par les modifications plus ou moins lourdes dues ou

non à des réaffectations, les extensions, etc.

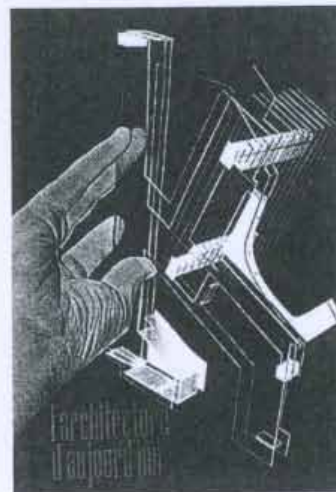
sécurité des rues, les loisirs et l'intimité des habitants. Il a influencé jusqu'au maquillage féminin⁸ et au jeu des acteurs de théâtre. Ainsi, le remplacement des réverbères de scène par des projecteurs a mis fin à la carrière des comédiens qui n'ont pas su adapter leurs mimiques au nouvel éclairage. Au contraire, l'illumination uniforme et contrôlée de la scène a donné des ailes à l'imagination scénographique d'un Appia, et les coups de sabre lumineux des projecteurs mobiles ont transformé les chiffons et les lattes disposés sur un plateau en 1922 par Frederick Kiesler en une forêt où la fuite de *l'Empereur Jones* d'Eugene O'Neill tourne au cauchemar. L'éclairage moderne a certainement été un des facteurs du développement de l'espace isotrope et continu de Van Doesburg, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. Enfin, dans le paragraphe qui serait consacré à l'espace urbain dans cet article sur l'éclairage devraient être cités aussi les textes fondateurs de Krakauer ou de Benjamin sur la vie nocturne des métropoles et sur les fantasmagories urbaines de la publicité, ou encore l'essai plus récent de Schivelbusch⁹.

Même confronté à des aspects apparemment anodins — comme peut sembler l'être l'exemple que je viens d'évoquer —, le travail architectural sur la sauvegarde du patrimoine sollicite l'apport conjoint de l'histoire de l'art, de l'histoire des sciences et des techniques, de l'histoire sociale et, certainement aussi, de l'histoire et de l'anthropologie de la sensibilité.

Pourquoi souhaiter que cette culture historique se concrétise en une encyclopédie nécessitant des contributions émanant de compétences aussi diverses? L'apport instrumental pour les écoles, les enseignants et les élèves, ainsi que pour les divers acteurs de la sauvegarde, est évident. Il le sera d'autant plus si, ouvert à une réélaboration constante, il se transforme en mémoire vivante d'une culture

et d'une pratique, en inventoriant et discutant les expériences antérieures. En fondant avec le temps la transparence et la continuité des actions, un tel manuel finirait par faire jurisprudence: il conférerait une autorité morale à des précédents et expériences qui, rapportés aux paradigmes doctrinaux et théoriques d'un moment donné, en reflètent les compétences. Pour faire face à de telles tâches, d'égal à égal avec les partenaires que sont les historiens et les archéologues, prétendre que l'architecte cumule une formation traditionnelle d'historien de l'art n'a pas de sens.

Quelle doit être sa formation d'historien, voilà la question à quoi je souhaite me limiter en énonçant les tâches d'« historien » qui incombent à l'architecte de la sauvegarde. Il est certain qu'il devra être initié aux principes, aux fondements théoriques et méthodologiques qui orientent la discipline historique, surtout si ces connaissances transitent par une approche historique de ladite discipline. L'architecte devra, à tout le moins, partager les précautions épistémologiques des historiens.



Couverture du n° 58 de la revue *l'Architecture d'aujourd'hui*, avec un photomontage réalisé à partir d'une maquette de l'immeuble de la CAF.

8. Pour l'anecdote, rappelons que dans *la Chartreuse de Parme*, Stendhal évoque la crainte de la belle Sanseverina que la lumière puissante et blanche des lampes Argand, à peine introduites dans les salons, ne compromette l'effet du maquillage qu'elle réussissait si bien à la lumière des chandelles.

9. W. Schivelbusch, *la Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1993 [éd. orig. allemande, 1983].

Cet article a déjà paru dans une version légèrement différente dans *Patrimoine et Architecture*, n° 10-11, juin 2001 : *la Sauvegarde du patrimoine bâti du XX^e siècle. Nouveaux métiers, nouvelles formations*, actes du colloque organisé par l'Institut d'architecture de l'université de Genève, 14 et 15 septembre 2000, pp. 50 à 57.