



HAL
open science

Henri Ciriani dans le champ de l'Histoire : d'une morale architecturale à l'esthétique du quotidien

Alice Agostini

► **To cite this version:**

Alice Agostini. Henri Ciriani dans le champ de l'Histoire : d'une morale architecturale à l'esthétique du quotidien. Art et histoire de l'art. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL004 . tel-04499956

HAL Id: tel-04499956

<https://theses.hal.science/tel-04499956>

Submitted on 11 Mar 2024

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctorale 124 – Histoire de l’art et archéologie

Centre André-Chastel

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l’art (architecture contemporaine)

Présentée et soutenue par :

Alice AGOSTINI

Le : 10 janvier 2024

**Henri Ciriani dans le champ de l’Histoire
D’une morale architecturale à l’esthétique du quotidien
Vol. 1 : TEXTE**

Sous la direction de :

M. Jean-Baptiste MINNAERT - Professeur d’histoire de l’art contemporain, Sorbonne Université

Présidente du jury :

Mme. Catherine MAUMI - Professeur en Histoire et Cultures architecturales, École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette

Membres du jury :

M. Laurent BEAUDOUIN – Architecte

Mme. Bénédicte GANDINI – Architecte, Fondation Le Corbusier

Mme. Caroline MANIAQUE - Professeur d’histoire et cultures architecturales, École nationale supérieure d'architecture de Normandie

M. Gilles RAGOT – Professeur d’histoire de l’art contemporain, université Bordeaux-Montaigne

M. Simon TEXIER – Professeur d’histoire de l’art contemporain, université de Picardie Jules-Verne

À ma famille

Avant-propos

« Chaque fois que j’essaie de me rappeler, je n’ai pratiquement rien choisi. J’étais un surfeur, la vague allait par-là... mais j’étais un bon surfeur¹. »

Suivant l’exemple d’Henri Ciriani, cette étude suit les circonstances et les occasions qui souvent se présentent à nous. J’ai toujours aimé l’art, dans sa pratique comme dans sa théorie. J’ai suivi des cours généraux en histoire de l’architecture, mais je n’étais pas attirée par cette matière plus que par une autre. Cependant, j’admirais l’effort de certains architectes pour réaliser des édifices pouvant améliorer la vie des habitants et des usagers. Par expérience directe, j’étais consciente de l’importance d’être proche d’espaces verts, d’un jardin, ou d’évoluer dans des volumes spacieux et lumineux. Grandir dans une maison confortable permet de développer une certaine liberté de pensée – ou a minima une liberté physique.

Henri Ciriani a été sensible à ces questionnements très tôt dans sa jeunesse. Le fait d’avoir travaillé majoritairement sur des projets de logements sociaux dans la banlieue parisienne et les villes nouvelles a tout de suite fait écho à une vision et des valeurs que je partage. La possibilité d’échange avec mon futur sujet d’étude eut une importance indéniable : c’était l’occasion de conduire des recherches sur le terrain, à la rencontre des architectes et à la découverte des édifices conçus pour les citoyens, en dehors des archives et des bibliothèques où règne à l’inverse un « inévitable bruit de fond », ce « bruissement du silence, composé des toussotements, de froissement des pages que l’on tourne, du raclement sur le sol des chaises avancées ou reculées », et qui, pour certains chercheurs, « nuit à la concentration très particulière qui est alors nécessaire² ». Les entretiens et les rencontres me sont apparus comme un enjeu central pour alimenter une recherche la plus complète possible.

¹ Annexe n° 2, transcription de l’entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l’architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

² Chalamov, Varlam, *Mes bibliothèques*, Paris : Édition Interférences, 2015, 53 p.

Le risque de ne pas arriver à s'entendre avec Henri Ciriani était concret. Cet homme de quatre-vingt et un ans qui avait à lutter afin de défendre ses valeurs, ses convictions, qui avait toujours été intègre dans ses propos, était également connu pour son fort caractère, source à la fois d'admiration et de crainte. Avoir été introduite à Henri et son épouse Marcela lors de nos premières rencontres par Stéphanie Quantin-Biancalani, conservatrice de la Cité de l'architecture et du patrimoine, a donc été un grand avantage. Nous avons pu construire un rapport calme et équilibré, et pendant nos entrevues et mes séjours à Lima, Henri Ciriani et Marcela Espejo ont su se montrer toujours accueillants et disponibles. Possiblement à cause de ce lien agréable qui s'était construit entre nous, il m'a été très pénible au départ d'avoir la distance critique nécessaire sur l'œuvre et l'enseignement d'Henri. C'est avec beaucoup d'effort que j'ai dû m'imposer cette distance, qui m'est, encore aujourd'hui, parfois très difficile à conserver. Je me suis obligée à donner de la place à l'ombre autant qu'à la lumière, aux échecs autant qu'aux réussites, afin de faire le bilan le plus objectif possible de sa carrière et d'en comprendre l'importance et la place au sein d'une période historique définie.

Côtoyer Henri Ciriani ne m'a peut-être pas rendue meilleure chercheuse ; mais, grâce à nos rencontres, je crois avoir acquis plus de sensibilité à l'utilité sociale de la discipline ainsi qu'à sa dimension artistique. Cette forme d'art peut tangiblement et très efficacement améliorer notre société, d'où l'importance d'une éthique en architecture et le respect d'idéaux qui, sortant de la pure théorie, prennent corps. Ces mêmes convictions, il les a transmises à ses étudiants et à ses collaborateurs. J'espère que cette étude sera comprise ainsi par Henri et Marcela : une analyse de l'œuvre d'un architecte qui a marqué son époque.

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans la participation, la disponibilité et la présence constante d'Henri Ciriani et Marcela Espejo. Ils m'ont donné une véritable leçon d'humanité grâce à leur amour du partage, leur générosité et leur bienveillance.

Je remercie mon directeur Jean-Baptiste Minnaert pour son écoute et sa disponibilité, ainsi que Mauro Galantino, qui m'a suivie d'Italie et qui a toujours été présent pour discuter et clarifier mes questionnements, même lorsque sa maladie avançait.

Je remercie les membres du jury de thèse, Bénédicte Gandini, Caroline Maniaque, Catherine Maumi, Laurent Beaudouin, Gilles Ragot et Simon Texier, pour leur attention, leur disponibilité, ainsi que d'avoir accepté de dédier un peu de leur temps à ma recherche.

Mes remerciements vont aussi aux membres du Conseil scientifique de l'association Docomomo pour le Prix de la recherche, qu'ils m'ont généreusement accordé en 2023, et qui m'a permis de terminer mes recherches et de finaliser ma thèse.

Je remercie Stéphanie Quantin-Biancalani pour ses suggestions et ses réflexions sur le travail de Ciriani, pour m'avoir accueillie à la Cité de l'architecture et du patrimoine et pour m'avoir donné la possibilité de travailler sous sa direction. Je remercie toutes les personnes que j'ai rencontrées à la Cité de l'architecture, pour leur temps et leur aide pendant le temps que j'y ai travaillé.

Mes remerciements vont aussi à Xavier Dousson pour son amitié et sa patience, à Bénédicte Gandini pour son enthousiasme, à Hervé Dubois pour le partage de ses points de vue.

Merci également à Alison Gorel-Le Pennec pour son travail de thèse sur l'enseignement de Ciriani, pour nos échanges et son soutien.

Dans le cadre de mes recherches aux Pays-Bas et à Lima, je tiens à remercier d'abord Klaas Paul et Annemiek pour leur accueil et les contacts de Rob Van Gemert et de Niek Vardonis. Toutes les informations qu'ils m'ont fournies sur le travail hollandais de Ciriani ont été précieuses. Je remercie profondément Jean-Pierre Crousse pour nos échanges et sa disponibilité, Lucho Jimenez pour son amitié et ses conseils. Un grand merci à Adolfo Córdova, pour le travail de toute une vie et les efforts qu'il a continué à montrer, au moment de notre rencontre, vis-à-vis de la préservation de l'architecture à Lima. Merci à Miguel Cruchaga Belaúnde, à Hector Loli, à Juan-Carlos Doblado et à Sharif Kahatt pour m'avoir accordé leur temps et leurs points de vue. Je remercie les étudiants de l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas d'avoir partagé leurs idées et leur passion, échanges qui m'ont permis de mieux comprendre le travail de Ciriani dans sa ville natale.

Je remercie Claude Sintès et Jean-Maurice Rouquette pour nos échanges sur les travaux et le concours du musée d'Arles. Merci aussi à François Goven pour l'échange au sujet du même projet.

Merci également à Jailson de Souza Feitosa et Stéphane Glaessler, pour leur amitié, nos conversations enrichissantes et pour avoir partagé ensemble le poids de cette thèse. Merci à André Balso et à Philippe Bardon pour les corrections ; un remerciement supplémentaire à André pour sa patience, son écoute et sa générosité. Merci à Nathael Cano Banca pour l'ouverture de nos échanges, et pour m'avoir fait découvrir des aspects insoupçonnés de la recherche.

Merci à ma famille, pour le soutien qu'ils ont toujours eu à mon égard : ma mère Anna, mon père Pier Antonio et ma sœur Silvia, qui m'a toujours accueillie chez elle en Écosse, avec la présence joyeuse d'Agatha et de Tim. Merci à mes tantes Loretta, pour nos visites architecturales, et Catia, pour nos discussions sur la vie. Merci à ma marraine Angela, pour son soutien spirituel.

Merci à mes amis, pour m'avoir écoutée, soutenue et supportée durant ces années qui paraissaient parfois ne jamais terminer : Giulia, pour l'amitié d'une vie et sa ténacité, m'a aussi toujours montré qu'avec la constance on peut atteindre tous nos objectifs. Merci à Sofia, pour son exemple. À Mathilde, pour sa manière d'être et de voir les choses, qui me montre comment être meilleure au quotidien. Domenico, pour sa douceur et compréhension, et de m'avoir toujours écouté et comprise. Merci à Pompeo, Wagner, Bianca, Tomas, Ilaria, Carlo et Floor, Tommaso et Giulia, Federica et Davide, Mayela, Ithar, Houcine, Karim, Thierry, Mathilde, Agnès, Anjali, Blanche, Josette, Jessica, William, qu'entre Angleterre, Italie, France et Mexique m'ont donné des conseils, aidée, écoutée et souvent changé les idées.

Merci à mes collègues du musée du Louvre, pour m'avoir soutenue pendant ces années, pour leurs mots d'encouragement et leur bonne humeur. Merci aussi à ceux et celles que j'ai oubliés, et qui ont eu une place au cours de ces longues années.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	4
REMERCIEMENTS	6
INTRODUCTION	11
a) <i>Démarches, méthodes et outils de recherche</i>	13
b) <i>Les principes du modernisme et l'usage des typologies architecturales</i>	26
c) <i>Spécificités architecturales dans le contexte historique post-moderne</i>	35
d) <i>Les hypothèses de recherche</i>	40
PREMIERE PARTIE : UNE VIE RICHE DE PLUSIEURS PAYS	44
Chapitre Premier : L'architecture et le Pérou, contexte historique	48
a) <i>Réformer le statut de l'architecte : l'évolution dans la société péruvienne</i>	51
b) <i>Des Italo-péruviens d'après-guerre</i>	58
c) <i>La conquête sociale des Unidades Vecinales</i>	61
d) <i>À la recherche d'un urbanisme nouvel : la ville-satellite de Ventanilla</i>	72
e) <i>La génération Ciriani et le miracle économique de Fernando Belaúnde Terry</i>	75
Chapitre II : Pérou-France, entre enseignement et transmission	85
a) <i>Lima et la révolution de l'Agrupación Espacio</i>	89
b) <i>Paris, les architectes-intellectuels et l'enseignement du projet</i>	102
c) <i>UNO et le collectif comme incubateur architectural</i>	109
d) <i>Un maître sans élèves ?</i>	116
Chapitre III : Lima-Paris, l'expérience de l'agence	122
a) <i>Les années péruviennes : l'agence Crousse-Ciriani-Páez, terrain de recherche et apprentissage au service de l'État</i>	124
b) <i>L'arrivée en France et André Gomis : la France du loisir</i>	128
c) <i>AUA : une nouvelle société pour la France ?</i>	134
d) <i>Henri Ciriani et son Paris</i>	147
DEUXIEME PARTIE : LA MATURITE ET LES CHOIX PROJECTUELS D'HENRI CIRIANI, ENTRE HERITAGE DU PASSE ET NOUVELLE ARCHITECTURE POUR LA FRANCE	162

Chapitre Premier : La place de l'État français dans la construction de l'œuvre 164

- a) *L'engagement des HLM, une architecture de la dignité..... 168*
- b) *La culture, une stratégie au service du pouvoir..... 176*
- c) *Un architecte intransigeant : la mise en chantier de la justice 185*
- d) *Un patrimoine architectural : sauvez les œuvres ! 194*

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

..... 202

- a) *L'espace fluide et son application dans une nouvelle réalité contemporaine 204*
- b) *Ruptures et constructions du discours : le débat entre modernes et post-modernes ... 211*
- c) *Concevoir la ville : le concept moderne d'espace intermédiaire 223*

Chapitre III : Hétérogénéité des sources, le puzzle architectural d'Henri Ciriani..... 232

- a) *L'imaginaire anglo-saxon et le testament graphique d'Archigram..... 236*
- b) *Rencontre avec l'Italie : le Rationalisme et la Tendenza, Mario Bianco et Vittorio*

Gregotti 243

TROISIEME PARTIE : L'INDEPENDANCE ARCHITECTURALE..... 258

Chapitre Premier : réinventer son cheminement..... 260

- a) *Les matériaux..... 261*
- b) *La couleur 272*
- c) *L'échelle d'une architecture quotidienne 279*

Chapitre II : faire de l'architecture une valeur 288

- a) *L'architecture entre mémoire et histoire 289*
- b) *Éduquer à l'architecture 299*
- c) *L'architecture idéale : des villas en bord de plage 307*

Chapitre III : sociologie d'un architecte 316

- a) *Enrique vs Henri 318*
- b) *Une femme parmi les architectes : la place de Marcela..... 325*

CONCLUSION..... 335

INDEX DES NOMS 344

Il faut qu'il y ait des gens révoltés – pas partiellement, mais totalement en révolte contre l'ancien monde – , car seul ceux-là peuvent créer un univers nouveau, un monde qui ne soit pas fondé sur le désir de possession, le pouvoir et le prestige.

Krisnamurti

Introduction

« La plupart des écrits sont un mélange de faits et de fiction dans la mesure où l'écriture est un acte imaginaire qui traduit constamment les percepts et les concepts en figures, qui use de figures pour produire des "effets de réel" et qui [...] transforme uniformément les personnes et les choses en "types" reconnaissables à leur aura narrative. Le récit historique ne peut pas ne pas dramatiser les actions qui se sont réellement passées en un lieu réel³. »

En 2017, la Cité de l'architecture et du patrimoine fait l'acquisition d'un ensemble de dessins et de maquettes d'Henri Ciriani. Du 5 avril au 21 octobre 2019, les œuvres sont présentées dans la Galerie d'Architecture Moderne et Contemporaine (GAMC), dans le cadre du cycle *Nouvelles Acquisitions*, suivi de l'exposition *Henri Ciriani. La Ville debout* (du 4 avril au 5 mai 2019) à l'École Nationale Supérieure d'Architecture (ENSA) Paris-Val de Seine. En décembre 2021, à la suite de l'obtention du Grand Prix d'architecture de l'académie des Beaux-Arts (prix Charles Abella), l'exposition *Henri Ciriani, dessins d'architecte* se tient au pavillon Comtesse de Caen (du 9 décembre 2021 au 9 janvier 2022).

Au cours de ces dernières années, il y a eu un regain d'intérêt pour l'œuvre de Ciriani. Mais la reconnaissance de son travail ne date pas d'aujourd'hui. Né à Lima au Pérou en 1936, connu à la fois comme architecte et enseignant, Henri Ciriani remporte ses premiers prix dès la fin de ses études à l'Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), en 1960 : le premier prix d'architecture et le prix d'histoire de l'art. Par la suite, il est reconnu Profesor extraordinario à l'Universidad Nacional de Ingeniería. Il est professeur invité à l'University College de Dublin, à l'University College of London, à l'école d'architecture de Grenoble et au Berlage Institute à Amsterdam. Quant à son travail d'architecte, durant sa carrière, il est d'abord lauréat du PAN 6 (1973) et du PAN Rhône-

³ White, Hayden, « Postmodernisme et histoire », p. 844, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, Paris : Éditions Gallimard, 2010, 1325 p.

Alpes (1977). 1983 est l'année du sommet de sa célébrité : il remporte l'Équerre d'argent avec son projet pour la crèche « Au coin du feu » (Saint-Denis, 1978-1983) et il obtient le Grand Prix national d'architecture. En 1988, c'est le tour de la Palme d'or nationale pour le projet Évry Canal (1981-1986). Enfin, en 2012, il obtient la médaille d'or de l'Académie d'architecture.

De nombreuses expositions⁴ accompagnent la reconnaissance des années quatre-vingts, plusieurs sont organisées par l'Institut Français d'Architecture (IFA)⁵. D'autres institutions, telles que la Biennale de Venise ou le Centre Pompidou, le Grand Palais et le Pavillon de l'Arsenal, présentent l'œuvre de Ciriani au sein de leurs collections ou d'expositions temporaires⁶.

L'intérêt à l'égard d'un architecte de la génération post Mai 68 s'inscrit dans une tendance des historiens⁷ qui, depuis le début des années deux mille, réétudient le travail des architectes et des enseignants ayant participé de manière active à la réforme de la discipline au sein de la société française. L'origine du malaise dans le monde de l'architecture durant la période de Mai 68 est remise en perspective. Les chercheurs analysent comment un sentiment d'impatience chez les architectes avait commencé dès l'après-guerre, quand la discipline avait été mise à rude épreuve par les décrets et réglementations édictés par l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), qui visaient à l'écarter de l'institution⁸. Durant la période qui suit Seconde Guerre mondiale, on observe un retour à l'enseignement de l'architecture proche de l'académisme, quand « peu de changements sont entrepris afin d'adapter la formation aux évolutions de la pratique professionnelle et de la réalité sociale⁹ ». Les écoles régionales d'architectures souffrent doublement de cette situation, l'éloignement de la capitale augmentant le sentiment d'injustice chez les étudiants. Le décret de 1962 réforme partiellement le statut de l'enseignement de la discipline, par la suppression des cours théoriques et la création des groupes d'atelier, dont le plus expérimental est le groupe C, avec l'association estudiantine « Grande Masse », qui sera installée par la suite dans le bâtiment du Grand Palais. Successivement, avec le décret de 1968, on verra l'autonomisation des Unités

⁴ Annexes, Tableau des expositions.

⁵ *Architecture en France, modernité / post-modernité*, en collaboration avec le CCI (1981). *Trois architectes français* (1984, rétrospective sur les travaux d'Henri Ciriani, Henri Gaudin, de Christian de Portzamparc). *Nouvelles directions de l'architecture moderne, France/USA* (1985).

⁶ Ciriani, Henri, Girard, Edith, *Pratique de la pièce urbaine : ma petite utopie*, Paris : Pavillon de l'Arsenal, actes de la conférence, 1996, 69 p., et Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, trad. Cristina Bonini, Paris : Canal Éditions, 1998, 95 p.

⁷ Entre autres : Debarre Anne, Maniaque, Caroline, Marantz, Éléonore et Violeau, Jean-Louis (dir.), *Architecture 68. Panorama international des renouvellements pédagogiques*, Genève : Métispresses, 2020, 224 p. ; Denès, Michel, *Le Fantôme des Beaux-Arts. L'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris : Édition de La Villette, 1999, 252 p. ; Maniaque, Caroline, Marantz, Éléonore, Violeau, Jean-Louis (dir.), *Mai 68. L'architecture aussi !*, [Cat. Exp. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 14 mai au 17 sept. 2018], Édition B2 et Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018, 128 p. ; Violeau, Jean-Louis, *Les architectes et Mai 68*, Paris : Éditions Recherches, 2005, 476 p.

⁸ Introduction d'un concours d'admission, suppression du prix de Rome, fermeture de la section Architecture. Diener, Amandine, « Relire Mai 68 et l'enseignement de l'architecture. La longue gestation d'une crise », *Métropolitiques*, 5 juillet 2018, s. p.

⁹ *Ibid.*

Pédagogiques, le développement de nouvelles techniques pédagogiques pluridisciplinaires, l'association de la sociologie à l'architecture : soit les conséquences d'un long parcours qui avait progressivement secoué les fondations de la discipline.

Mai 68 est le résultat d'un processus historique complexe, et tout comme l'historiographie et les événements marquants du XX^e siècle ont été le sujet d'étude de nombreux historiens, la redécouverte des acteurs qui y ont participé est aussi indispensable. Ainsi, une étude sur la carrière d'Henri Ciriani permet de comprendre les raisons préalables ayant permis l'apparition de réformes dès la fin des années soixante.

Pour autant, cette recherche dans les années trente au Pérou, avec l'analyse du contexte socio-politique du pays. Étant donnée l'insuffisance d'études françaises sur le sujet, il est important de s'arrêter sur les changements politiques que subit ce pays à l'époque. La compréhension de ce qu'était le contexte local à partir de la décennie qui voit la naissance de Ciriani permet d'avoir un meilleur aperçu sur ses décisions successives et de son idée de la société. En effet, Ciriani revoit et participe plus tard, en France, à un certain nombre d'événements qui avaient marqué son pays d'origine, et qu'il est donc capable de mieux comprendre, par rapport à ses contemporains européens.

Du reste, Ciriani construit ses derniers édifices au sud de Lima, choix qui montre l'importance de son pays natal pour l'architecte, qui nie pourtant son attachement envers sa patrie tout au long de sa carrière française. Au niveau géographique, on traitera donc de la France et du Pérou, et notamment des capitales des deux pays, mais aussi des Pays-Bas, pays pour lequel Ciriani a conçu certains de ses projets les plus emblématiques.

a) Démarches, méthodes et outils de recherche

L'histoire de l'architecture ne peut pas être comprise par la seule analyse des œuvres. Le contexte dans lequel le travail d'un architecte s'inscrit en explique les choix, tout comme les relations avec son milieu professionnel, personnel et familial. Ces approches permettent d'apporter des réponses supplémentaires aux interrogations propres à l'architecture, d'élargir le champ de vision et de mieux saisir la place du sujet dans son époque. Or les recherches sur Henri Ciriani existantes jusqu'à

présent ont montré l'homme¹⁰ ou l'œuvre¹¹, alors qu'une nouvelle perspective, plus contextuelle, peut unifier ces deux approches.

Revenons d'abord sur ce qu'on entend par histoire de l'art. À la croisée des sciences historiques et des pratiques d'interprétation, l'histoire de l'art a évolué au fil des siècles, s'inscrivant dans une représentation parfois chronologique, parfois géographique ou conceptuelle. Questionnant la légitimisation d'une œuvre et de son auteur, l'histoire de l'art se fie de façon première à des qualités telles que l'ancienneté ou la virtuosité. Surtout en Europe, cela s'inscrit dans « une pratique artistique historiciste, jouant des références tirées du passé, avec une forte connotation nationaliste¹² ». En même temps, l'histoire de l'art suit « la volonté d'inscrire les arts visuels parmi les "arts libéraux"¹³ ». Dans ce cheminement, l'architecture représente la forme d'art par excellence, s'affirmant au cours de la Renaissance grâce à l'apport des traités théoriques. L'architecte est artiste malgré lui et, même si son objectif n'est pas de créer un produit artistique, son œuvre est considérée comme une forme d'art, en accord avec la perception qu'une réalisation complète doit d'abord représenter le monde des idées, et que « l'art se manifeste lorsque la chose produite atteint une aura supérieure à la chose elle-même¹⁴ », conception à laquelle il faut associer la reconnaissance historique de l'œuvre.

Par les valeurs qu'il incarne, le produit artistique devient le symptôme d'un moment précis de chaque civilisation, en est le témoignage, et l'architecture rentre dans cette vision. Pour Ciriani, chaque bâtiment réalisé devrait être apprécié à partir du contexte, de l'environnement et de la réalité avec laquelle il interagit. L'expression individuelle du professionnel qui se confronte à cet exercice n'est finalement que sa moralité, et l'envie de respecter la concordance avec ces éléments (le contexte, le contexte environnemental et le contexte réel)¹⁵. Selon cette perspective contextuelle, chaque épisode et chaque date cessent d'avoir un caractère anecdotique, et sont perçus en tant qu'ingrédients permettant d'identifier un phénomène spécifique. Le chercheur observe la vie de l'artiste comme une histoire à l'échelle réduite, qui permet de comprendre l'Histoire avec un grand

¹⁰ Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace*, Lugano : Fidia, 2000, 380 p. ; Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, Lugano : Fidia, 1997, 160 p.

¹¹ Lee, Kwan-Seok, *La contribution d'Henri Ciriani à l'architecture du musée contemporain*, thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Monnier, Université Panthéon-Sorbonne, 1997, 411 p. et Shin, Moon-Kee, *Le rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain : étude sur l'utilisation de la couleur chez l'architecte Henri Ciriani et ses prédécesseurs*, thèse de doctorat, sous la direction d'Edmond Couchot, université Paris 8, 1994, 413 p.

¹² Jollet, Étienne, « Histoire de l'art : quelle histoire ? Quel art », pp. 195-207, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, Paris : Éditions Gallimard, 2010, 646 p.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « Un lavoro molto completo che rappresenta il mondo delle idee, dove l'arte si manifesta quando la cosa prodotta raggiunge un'aura superiore alla cosa stessa », TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, coll. Saper credere in architettura, interviste, Naples^o: Édition Clean, 1998, 64 p., p. 32.

¹⁵ « L'architettura che si fa è già rilevabile per il 70% dal contesto, dal contesto ambientale e dal contesto reale », « L'architecture qu'on crée est déjà détectable à 70% par le contexte, le contexte environnemental et le contexte réel », TdA, *Ibid.*, p. 26.

H. Cette approche permet de comprendre les connexions entre l'architecte, son époque et milieu. Il faut alors définir si l'architecte est effectivement un exemple représentatif ou pas de son époque, si les actions et les réalisations qu'il entreprend expliquent sa période historique, comment elles ont pu en modifier le cours.

Si le produit artistique (ou architectural) se positionne à la croisée d'une dimension privée (la vie de son auteur) et publique (la société, la politique, l'économie), l'œuvre n'est plus un simple objet, elle a un rôle actif. Comme le mentionne Pierre Francastel¹⁶, une recherche en histoire de l'art s'inscrit dans le même cheminement qu'une étude sociologique, qui définit l'œuvre comme acteur de son histoire. Au XX^e siècle, cela implique une perte de la valeur esthétique par rapport à la valeur intellectuelle et culturelle. Avec ce changement de paradigme, l'œuvre architecturale n'est pas compréhensible en dehors de son environnement, ou même de son destinataire, de son usager. Cette démarche rapproche l'histoire de l'art de l'anthropologie, ou de l'histoire sociale et urbaine, des disciplines considérées comme moins formalistes et proches du genre biographique – qui n'a pas toujours été le bienvenu dans les milieux savants¹⁷. En 1903, l'historiographie française, associée notamment à François Simiand¹⁸, s'engage à ne plus dépendre de la chronologie, de la politique et de la biographie. Cette dernière est considérée comme un « sous-genre, méprisé, objet d'opprobre dans un milieu historien soucieux de légitimer la scientificité de son discours pour appartenir pleinement au champ des sciences sociales¹⁹ ».

Grâce à la prise de position de nombreux historiens et sociologues, dont Pierre Bourdieu²⁰, le genre biographique, d'abord contesté, renaît avec une scientificité et une reconnaissance nouvelle. Théorisée et conçue par Giovanni Levi²¹ et Carlo Ginzburg²² à partir des années quatre-vingts, la

¹⁶ Pierre Francastel (1900-1970), historien et critique d'art français. Diplômé de la Sorbonne en études littéraires classiques, il participe avec ses recherches à l'affirmation de la sociologie de l'art, qu'il définit comme « sociologie historique comparative ».

¹⁷ Boureau, Alain, Jouhaud, Christian, Le Goff, Jacques, Viala, Alain, « Quand l'historien se fait biographe », *Esprit*, août-septembre 1992, s. p. ; Loriga, Sabina, « La biographie comme problème », pp. 209-231, dans Revel, Jacques, *Jeux d'échelles*, Paris : Éditions du Seuil, 1996, 256 p.

¹⁸ François Simiand (1873-1935), sociologue et historien français, considéré comme l'un des fondateurs de l'école sociologique, il s'interroge notamment sur les questions méthodologiques, comme appliquer les connaissances sur les faits sociaux dans les études économiques et historiques.

¹⁹ Dosse, François, « Biographie, prosopographie », p. 80, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

²⁰ Pierre Bourdieu (1930-2002), sociologue français, il travaille sur les mécanismes sociaux et sur leur reproduction dans l'histoire, ainsi que sur la possible domination de certaines catégories sociales, donnant une valeur nouvelle aux éléments culturels dans ses analyses. Bourdieu travaille aussi sur les symboles de la société moderne et sur le concept d'*habitus*, ses théories sont très influentes dans les sciences sociales par la suite.

²¹ Giovanni Levi (1939-), historien italien, il est l'un des théoriciens (avec Carlo Ginzburg, Carlo Poni et Edoardo Grendi) de la *microstoria*, dont il développe les concepts dans l'ouvrage *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, Paris : Gallimard, 1989, 276 p.

²² Carlo Ginzburg (1939-), historien italien, ainsi qu'historien de l'art, il théorise l'idée de la *microstoria* (avec Carlo Ginzburg, Carlo Poni et Edoardo Grendi) et promeut une vision de l'histoire à travers le témoignage et la présence de plusieurs perspectives, afin de donner une vision microscopique de l'histoire, ayant le but d'être le plus possible exacte. Parmi ses publications : *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVI^e siècle*, Paris : Éditions Flammarion, [1976], 2019, 302 p.

micro-storia italienne participe par exemple de l'affirmation de l'approche biographique en histoire. Des travaux et courants historiques, dont la micro-histoire fait partie, montrent « que la focalisation sur un corpus documentaire limité [peut] donner d'importants résultats en histoire²³ ». Carlo Ginzburg circonscrit le terrain de recherche à un phénomène précis et souvent délaissé par l'histoire officielle, il s'intéresse aux communautés villageoises ou à la vie d'un seul individu sans spécificité ni traits exceptionnels²⁴. Les raisons de cette attention sont d'abord extra-historiques, comme des changements qui obligent la recherche à revenir sur des acquis sociaux, politiques ou technologiques.

Il se peut que « le succès croissant des reconstructions micro-historiques [ait] quelque chose à voir avec la montée de doutes sur certains processus macro-historiques²⁵ ». L'histoire s'éloigne en effet traditionnellement du quotidien de la majorité de la population, et cette distance pousse le monde de la recherche à se rapprocher de ceux qui n'avaient jusque-là pas droit à la parole²⁶. Désormais, les chercheurs croisent l'histoire et l'anthropologie, par une attention nouvelle donnée à l'individu, à travers le choix des thématiques parfois anecdotiques, des méthodes de travail expérimentales et des recherches sur le terrain.

Il est important de souligner qu'Henri Ciriani ne fait pas partie des masses oubliées de l'histoire auxquelles Ginzburg et Poni s'intéressent. Toutefois, il peut être compris tel un sujet qu'Edoardo Grendi aurait décrit comme « exceptionnellement normal²⁷ », du moins jusqu'à la reconnaissance qu'il atteint au niveau national. Il fait partie du groupe social des architectes proches des mouvements contestataires de Mai 68, ainsi, comme les hommes et les femmes étudiés par Ginzburg, s'inscrit l'idée que ce sont souvent ceux qui « se révoltent contre les comportements et les croyances majoritaires²⁸ » qui sont le plus représentatifs de leur époque. Ces considérations expliquent les raisons justifiant le choix d'une approche biographique vis-à-vis d'une recherche sur Henri Ciriani. Suivant la méthode employée par la micro-histoire, il s'agit d'analyser la vie d'un homme à travers les événements marquants de son époque, une *science du vécu* qui s'inscrit dans la logique de Ginzburg et Poni, et qui correspond en partie au récit fait par Jean Petit²⁹. Néanmoins, il

²³ Offenstadt, Nicolas, « Archives, documents, sources », p. 70, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

²⁴ À partir de la reconstruction des histoires de famille et d'une démographie nominative, Carlo Ginzburg et Carlo Poni s'intéressent aux strates inférieures de la société. Ainsi, la micro-histoire (et les archives orales) réattribue une qualité à une partie de la population qui avait été reléguée à n'apparaître qu'au sein des études quantitatives. L'objectif est celui d'individualiser l'objet d'étude, plutôt que de l'inclure dans une recherche sérielle.

²⁵ Ginzburg, Carlo, Poni, Carlo, « La Micro-histoire », *Le Débat*, n° 17, décembre 1981, pp. 133-136.

²⁶ Comme les femmes dont les témoignages deviennent plus présents à partir des années 1970.

²⁷ Grendi, Edoardo, « Microanalisi e storia sociale », *Quaderni Storici*, n° 35, 1972, p. 512.

²⁸ Stone, Lawrence, « Prosopography », *Dedalus*, n° 100, 1971, pp. 46-79.

²⁹ Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace*, Lugano : Fidia, 2000, 380 p.

faut reconnaître le caractère non ordinaire que représente la carrière de Ciriani, qui pousse le chercheur vers l'étude biographique, lui permettant de lire « en filigrane les enjeux politiques d'une époque, les routes possibles qui s'ouvrent au choix individuel, les paramètres qui pèsent sur ce choix » et deviennent un outil « illustratif d'archétypes sociaux ou des moments historiques singuliers³⁰ ».

Une monographie inspirée de la micro-histoire est alors un mélange entre les sciences humaines, où la philosophie trouve sa place, notamment avec la notion d'événement comme définie par Alain Badiou³¹, c'est-à-dire « quelque chose qui fait apparaître une possibilité qui était invisible ou même impensable », où

« ...tout va dépendre de la manière dont cette possibilité proposée par l'événement est saisie, travaillée, incorporée, déployée dans le monde [...]. L'événement crée une possibilité, mais il faut ensuite un travail, collectif dans le cadre de la politique, individuel dans le cadre de la création artistique, pour que cette possibilité devienne réelle³². »

Pour Pierre Nora³³, au cours du XX^e siècle un nouvel intérêt à l'égard de l'événement apparaît, lié surtout à l'affaire Dreyfus. L'événement s'impose alors dans le domaine de l'histoire, et ce changement de paradigme est soutenu par de nombreux intellectuels : Alain Badiou, Pierre Nora, Paul Ricœur³⁴ et Louis Quéré³⁵. De nombreuses publications modernisent la notion³⁶ : on a « l'événement-monstre, l'événement-monde qui frappe au cœur de la cité, ou encore le micro-événement qui perturbe la vie ordinaire de l'individu », des épisodes isolés qui modifient le cours de l'histoire et qui restructurent « le temps selon des nouvelles modalités³⁷ ». Essentiellement, l'événement nécessite une structure dominante à laquelle s'opposer, qui peut être un phénomène naturel, comme le tremblement de terre qui détruit Lima, le 24 mai 1940, et qui oblige l'État à trouver des solutions qui impacteront le futur architectural et économique du pays. Les bâtiments les plus touchés sont les logements sociaux édifiés avec des matériaux autochtones (briques, bois) et

³⁰ Dosse, François, « Biographie, prosopographie », p. 82, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

³¹ Alain Badiou (1937-), philosophe, romancier et dramaturge français, il fut professeur émérite à l'École normale supérieure et cofondateur du Centre international d'étude de la philosophie française contemporaine. Parmi ses ouvrages : *L'Être et l'Événement*, Paris : Édition du Seuil, 1988, 576 p.

³² Badiou, Alain, Tarby, Fabien, *La philosophie et l'événement*, Mayenne : Éditions Germina, 2010, 181 p., p. 19.

³³ Pierre Nora (1931-), historien français, il a surtout travaillé sur le concept de « sentiment national » et le rôle de la mémoire en histoire, faisant souvent appel dans ses théories aux sciences sociales.

³⁴ Paul Ricœur (1913-2005), philosophe français, il a travaillé, avec la participation des sciences humaines, à une philosophie de la phénoménologie et de l'herméneutique.

³⁵ Louis Quéré (1947-), sociologue français, son approche est celui de l'herméneutique, de l'ethnométhodologie et du pragmatisme.

³⁶ Corbi, Alain, (dir.), *1515 et les grandes dates de l'histoire de France revisitées par les grands historiens d'aujourd'hui*, Paris : Édition du Seuil, 2005, 560 p.

³⁷ Dosse, François, « Événement », pp. 744-756, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

des systèmes de construction traditionnels³⁸. C'est à partir du tremblement de terre que les architectes péruviens commencent à s'interroger sur les pratiques propres au bâti, et que le rôle des professionnels est revu au sein de la société³⁹. Ainsi, l'architecte ne peut plus être qu'un simple artiste-décorateur, car il a la responsabilité d'assurer la protection de la population ouvrière⁴⁰. Afin de résoudre la misère dans laquelle ont plongé de nombreux quartiers suite aux destructions, le gouvernement péruvien de Manuel Prado (1939-1945)⁴¹ est contraint d'accepter des aides nord-américaines.

C'est au cours de ces années qu'apparaît la figure qui a le plus marqué la formation de Ciriani, et qui fut déterminante dans sa carrière péruvienne. Cet homme politique, député du Front National Démocratique (1945-1948), fondateur du parti Acción Popular et deux fois président de la République du Pérou (en 1963 et en 1980), est l'architecte Fernando Belaúnde Terry (1912-2002)⁴². Après une formation en architecture à l'étranger, Belaúnde fait son retour à Lima en 1936, où il travaille d'abord comme architecte, éditeur et enseignant. Son premier grand projet date de 1955, quand il est choisi pour diriger la construction de l'Universidad Nacional de Ingeniería, dont il sera le doyen. En 1963, il est élu Président : au cours du premier mandat (1963-1968), il s'attaque à la réorganisation de la société par le soutien à une politique d'exploitation des ressources péruviennes⁴³, des projets de développement urbain (la Carretera Marginal de la Selva, par exemple), des projets d'irrigation, un programme pour la construction de logements sociaux et des programmes architecturaux d'envergure dans la capitale. Mais l'origine de la politique moderne de Belaúnde Terry est à retrouver dans les décennies précédentes, dont le tremblement de terre de 1940, dans sa formation à l'étranger et dans son retour à Lima en 1936, quand il constate la pauvreté culturelle du milieu architectural péruvien et décide de le réformer. Pour répondre au manque de connaissances structurelles et méthodologiques, Belaúnde fonde *El Arquitecto Peruano*

³⁸ Il s'agit du système constructif dit *quincha* (terme d'origine quechua), composé d'une structure en canne de bambou revêtue par de la terre. Cette méthode est spécifique des villes de la côte et sa diffusion se justifie par l'apparition des fréquents tremblements de terre dans le pays.

³⁹ Alcedán, Victor C., «Precauciones sobre terremotos », *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 4, n° 35, juin 1940, s. p., Belaúnde Terry, Fernando, « La reglamentación de la profesión », *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 1, n° 3, octobre 1937, s. p.

⁴⁰ Situation aggravée par l'intense migration rurale vers la ville qui s'intensifie au cours des années quarante. Pendant cette décennie, le 46% de la population de Lima est originaire de la campagne. Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas, Las unidades vecinales de Lima*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, 518 p., p. 74.

⁴¹ Manuel Prado Ugarteche (1889-1967), ingénieur, banquier et homme politique, il est président de la République sous deux mandats : du 8 décembre 1939 au 28 juillet 1945 et du 28 juillet 1956 au 18 juillet 1962.

⁴² Fernando Belaúnde Terry (1912-2002), est un architecte et homme politique péruvien, diplômé en ingénierie en France (1924) et aux États-Unis, (Miami et Austin, 1930-1935). Il est connu pour sa carrière politique, et avoir été deux fois président du pays (1963-1968 et 1980-1985). Au-delà des efforts entrepris, son administration sera critiquée pour les choix économiques, qu'il cherche à corriger (sans succès) par une collaboration avec la compagnie pétrolière Standard Oil of New Jersey. Au cours de son deuxième mandat, il modifie la réforme agraire et soutient une politique économique libérale (mise en place précédemment par le Président Velasco) et se rapproche des États-Unis. Sa popularité est entachée à cause de l'inflation, de la crise économique et de l'arrivée du terrorisme et des violences du groupe communiste Sentier lumineux (1980-1990), qui causa la mort de 70 000 personnes.

⁴³ Ces actions violentes, s'intéressant aux populations indigènes de la forêt amazonienne, sont à distinguer du cours de la présidence de Belaúnde (attaque aux Matsés en 1964).

en 1937⁴⁴ et diffuse le débat international qui gravite autour de la discipline et des théories du Mouvement moderne. Le but est la construction d'une société plus avancée, « la promotion d'une nouvelle rationalité urbaine et la création d'*Unidad Vecinal*⁴⁵ », des unités d'habitations capables de requalifier les quartiers délaissés⁴⁶.

Témoin des événements qui transforment le système dominant, Henri Ciriani perçoit tout naturellement le métier d'architecte comme une mission sociale, où les professionnels sont tenus responsables de la qualité de vie des habitants et des immeubles bâtis. Soutenue par le gouvernement, cette vision a comme conséquence la création d'emplois et d'institutions rattachées à l'administration publique, et plusieurs présidents s'engagent dans des programmes de construction de logements populaires de qualité⁴⁷, ainsi que dans des réformes sociales⁴⁸. Tout au long des années cinquante, Lima devient « une rampe de lancement fabuleuse⁴⁹ » qui pousse l'ascension et la carrière de jeunes architectes.

À Lima, Ciriani observe et participe aux changements touchant le monde de l'architecture (le statut de l'architecte et de la discipline, la fondation des écoles d'architecture, l'apparition des *Unidades Vecinales* et des villes-satellites, les grands programmes de construction lancés sous le premier mandat de présidence de Belaúnde, entre 1963 et 1968), et l'histoire nationale (la migration italienne au Pérou). Ces événements ont un impact généralement positif sur son quotidien liménien, et c'est pourquoi on n'observe pas encore chez lui une volonté de changement de l'ordre des choses. Ce n'est que plus tard, à son arrivée en France en 1964, au plus près de certaines idéologies que Ciriani s'approprié et participe aux bouleversements nationaux.

En effet, l'installation à Paris coïncide avec l'affirmation d'un engagement politique, conditionné par le fait de se retrouver au milieu des événements de Mai 68. En lien avec la vision d'Alain Badiou, les révoltes soixante-huitardes montrent que l'événement « est ce qu'il devient » : il revient à l'architecte, « engagé dans ce type de circonstances », d'être capable de les « saisir ou, d'ailleurs,

⁴⁴ La première revue nationale traitant de l'aménagement intérieur, de l'urbanisme et des logements, et proposant des traductions des textes et théories d'architecture internationaux.

⁴⁵ Ludeña, Willi, *Piqueras, Belaúnde, la Agrupación Espacio. Tres buenos tigres, vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*, Huancayo : Colegio de Arquitectos del Perú, 2004, p. 142, p. 99.

⁴⁶ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas, Las unidades vecinales de Lima*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, 518 p.

⁴⁷ « La vivienda obrera en el Perú », *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 3, n° 26, septembre 1939, s. p.

⁴⁸ Un exemple est la *Reforma Agraria y la Vivienda* (CRAV) de 1956. Commencée par Prado, cette réforme a une grande résonance au Pérou. Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, *op. cit.*, p. 175. Lors d'un entretien à Lima en 2019, Ciriani parle de la réforme d'une manière très passionnée. La même année sort le documentaire *La Revolución y la Tierra*. Une partie du documentaire a été tourné à la Residencial San Felipe. Benavente Secco, Gonzalo, *La Revolución y la Tierra*, [vidéo : image animée], 2019.

⁴⁹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

d'être saisi⁵⁰ ». Ciriani participe aux réformes de l'architecture française, et sa présence est prédominante dans le monde de l'enseignement. Avec un groupe d'étudiants formé à partir de la scission de l'école des Beaux-Arts, l'atelier C, qui s'installe dans les locaux du Grand Palais, il formule une nouvelle pédagogie. Mais, en réalité, il est fidèle aux événements qui avaient marqué sa jeunesse : la réforme de la discipline au Pérou et le gouvernement de Belaúnde Terry lui avaient permis d'avoir une expérience directe de ce type de manifestations. C'est ainsi que la création des Unités Pédagogiques, qui se substituent aux écoles d'architectures rattachées aux Beaux-Arts, est l'occasion de se réapproprier son passé et d'en intégrer les revendications. Mai 68 est le premier événement historique auquel Ciriani participe activement, et qui lui permet de comprendre les idées sociales qu'il ne trahira pas au cours de sa carrière. La collectivité, la justice et l'égalité sont les motivations de son travail, et leur défense l'oblige à refuser toute concession. De cette manière, l'événement se découvre une dimension émotive qui fait écho à « la part personnelle et collective d'intériorisation de [celui-ci] chez les acteurs⁵¹ ». La démarche historiographique le questionne donc d'un point de vue singulier. À l'opposé des structures et des récits dominants qui montrent que « les hommes croient faire l'histoire qui est la leur », cette approche prouve que parfois « elle se poursuit dans leur dos⁵² ».

Joint à une bibliographie historico-sociale⁵³, le recours à des disciplines et à des outils en dehors de l'histoire de l'architecture permet donc de développer une réflexion sur le contexte historique dans lequel l'œuvre d'un artiste s'insère. S'y ajoutent les textes, les thèses et les études sur les années soixante, soixante-dix et quatre-vingts en France et au Pérou, des travaux sur le modernisme et sur Mai 68, indispensables pour constituer une monographie sur Henri Ciriani, et qui démontrent ce besoin d'une nouvelle prise en compte du contexte propre au sujet étudié. Suivant l'exemple de Roland Barthes⁵⁴ selon qui tout événement doit être étudié sous un prisme sémiologique, en s'efforçant de rendre réel ce qui était devenu mythique, il faut recontextualiser les révoltes de Mai 68, conséquences d'une histoire à l'échelle globale. Chronologiquement, les émeutes parisiennes sont en effet postérieures à anticipées par la réorganisation des écoles d'architecture de Turin (1939) et de Lima (1955), et même si ces faits n'ont pas un lien direct avec le contexte français, cela montre que les réformes de Mai 68 ne peut pas un événement isolé. Ainsi, la participation active de

⁵⁰ Badiou, Alain, Tarby, Fabien, *La philosophie et l'événement*, op. cit., p. 20.

⁵¹ Dosse, François, « Événement », pp. 744-756, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Pour les ouvrages utilisés, voir la bibliographie en annexe (ouvrages et articles généraux).

⁵⁴ Roland Barthes (1915-1980), philosophe, critique littéraire et sémiologue français. Il est considéré comme l'un des représentants du poststructuralisme et de la sémiologie linguistique et photographique en France.

Ciriani à Mai 68, ne peut pas occulter l'importance de sa formation et des expériences antérieures à l'étape parisienne.

Plusieurs chercheurs s'intéressent à la génération d'architectes dont Ciriani fait partie et montrent les bienfaits de l'approche pluridisciplinaire en histoire de l'art et de l'architecture, ainsi que l'importance d'un changement de perspective, comme Aurore Reynaud⁵⁵, à Paris 10, avec son travail sur l'AUA, qui se positionne entre recherche active et observation opérationnelle, ce qui l'amène à identifier autrement les leviers et les acteurs de son sujet d'étude. Sibylle Le Vot⁵⁶ avec ses recherches sur La Villeneuve de Grenoble, analyse une période faste pour la ville, et contribue à introduire le travail des artistes dans la cité, expliquant comment l'œuvre architecturale n'est plus à voir en tant que telle, mais avec l'environnement urbain dans son ensemble. Nathalie Brevet⁵⁷, avec l'étude sur Marne-la-Vallée (2008) formule l'hypothèse que la mobilité constitue un facteur dynamique sur les processus d'ancrage en ville-nouvelle. Nicole Cappellari avec sa thèse sur le mélange entre urbanisme et architecture qui caractérise les années soixante et quatre-vingts⁵⁸, et permet aux architectes français issus des Beaux-Arts⁵⁹ de s'engager dans la refondation disciplinaire post Mai 68 d'une « ville traditionnelle », questionne leur démarche inédite, cette dernière ayant des bases historiques proches de celles du Mouvement moderne.

Des chercheurs se sont aussi intéressés à l'enseignement de l'architecture post-68 au sein des nouvelles Unités Pédagogiques, ainsi qu'à la pédagogie mise en place par Henri Ciriani. Ces recherches approfondissent la connaissance d'une période complexe, qui est encore source de débat et des réflexions ouvertes, comme l'on peut observer avec les séminaires HEnsa20, Histoire de l'enseignement de l'architecture au XX^e siècle, organisés par le ministère de la Culture, mais aussi l'exposition en 2018, *Mai 68. L'architecture aussi !*, à la Cité de l'architecture et du patrimoine⁶⁰. Parmi les recherches, on repelle celle d'Anne Debarre, Caroline Maniaque, Éléonore Marantz et Jean-Louis Violeau, *Mai 68. L'architecture aussi!*⁶¹.

⁵⁵ Reynaud, Aurore, *La difficile patrimonialisation de l'architecture moderne : réflexion sur l'héritage et le devenir d'œuvres emblématiques de l'AUA*, thèse de doctorat en cours, sous la direction de Yankel Fijalkow, université Paris 10.

⁵⁶ Le Vot, Sibylle, *La Villeneuve de Grenoble entre utopie sociale et réalité architecturale : conception et mise en œuvre (1966-1983)*, sous la direction de Claude Massu, université Panthéon-Sorbonne, depuis 2009.

⁵⁷ Brevet, Nathalie, *Mobilités et processus d'ancrage en ville nouvelle : Marne-la-Vallée, un bassin de vie : étude des mobilités résidentielles et des mobilités quotidiennes*, sous la direction de Ferial Drosso, université Paris-Est, 2008.

⁵⁸ Cappellari, Nicole, *Les Architectes de l'urbain. Retour de la ville et approche historique France, 1966-1989*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Philippe Garric et Federico Bucci, université Panthéon-Sorbonne, IUAV de Venise, 2022, 600 p.

⁵⁹ Jean Castex, Bruno Fortier, Antoine Grumbach, Bernard Huet, Philippe Panerai, Pierre Pinon notamment.

⁶⁰ Maniaque, Caroline, Marantz, Éléonore, Violeau Jean-Louis (dir.), *Mai 68. L'architecture aussi !* [Cat. Exp. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 14 mai au 17 sept. 2018], Édition B2 et Cité de l'architecture et du patrimoine, 2018, 128 p.

⁶¹ Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis (dir.), *Architecture 68. Panorama international des nouveaux pédagogiques*, Genève : Métispresses, 2020, 224 p.

Quant aux travaux de recherche ayant comme objet l'œuvre d'Henri Ciriani, ils sont, bien entendu, un outil incontournable. Menés dans la deuxième moitié des années quatre-vingt-dix, ils se concentrent sur des questions spécifiques. À travers l'analyse de l'architecture muséale européenne et nord-américaine depuis la période classique jusqu'au XX^e siècle, Kwan-Seok Lee nous présente le travail de Ciriani pour le musée départemental Arles antique (1983-1995) et l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (1987-1992). Cette étude, ayant comme titre *La contribution d'Henri Ciriani à l'architecture du musée contemporain*⁶², explique les points essentiels de ces deux projets : l'usage de la lumière et la spatialité moderne de ces deux bâtiments. La recherche de Shin Moon-Kee, *Le rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain : étude sur l'utilisation de la couleur chez l'architecte Henri Ciriani et ses prédécesseurs*⁶³, est une démonstration sur le lien étroit que l'architecture moderne et la couleur ont toujours entretenu au fil des décennies. Shin Moon-Kee montre comment le travail d'Henri Ciriani s'inscrit dans une quête historique, et l'importance que les progrès techniques ont eue sur l'usage de la couleur chez l'architecte. Soutenue en 2021, la thèse plus récente d'Alison Gorel-Le Pennec, *Une élite moderne pour l'architecture, Henri Ciriani et les siens*⁶⁴, examine le travail pédagogique d'Henri Ciriani, et permet de comprendre le contexte de crise qui traverse la profession à partir des années soixante. Reconstituant le parcours de l'enseignant et la réussite d'un langage spécifique mis en place par le groupe UNO, Alison Gorel-Le Pennec explique le succès et les limites d'un projet conçu et soutenu par un groupe d'architectes-intellectuels français et leurs étudiants.

Des monographies existent aussi : celle écrite par Mauro Galatino⁶⁵, problématisée par rapport à d'autres ouvrages, mérite d'être appréhendée. Le travail de Luciana Miotto⁶⁶ témoigne fidèlement de l'appétence à la pédagogie de l'architecte. L'ouvrage dirigé par Richard Meier⁶⁷ présente ses œuvres les plus connues. Les écrits de Ciriani permettent quant à eux de détailler la pensée de son auteur, comme les ouvrages de Jean Petit⁶⁸ qui associent l'œuvre à la personnalité de l'architecte. Le livres-entretien avec Laurent Beaudouin⁶⁹ est un cas particulier : entre échange amical et confiance intime, on se retrouve dans un *flux of consciousness* psychologique qui nous mène au sein même de la conception projectuelle de l'architecte.

⁶² Lee, Kwan-Seok, *La contribution d'Henri Ciriani à l'architecture du musée contemporain*, thèse sous la direction de Gérard Monnier, université Panthéon-Sorbonne, 1997, 411 p.

⁶³ Moon-Kee, Shin, *Le rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain : étude sur l'utilisation de la couleur chez l'architecte Henri Ciriani et ses prédécesseurs*, thèse sous la direction de Edmond Couchot, université Paris 8, 1994, 413 p.

⁶⁴ Gorel-Le Pennec, Alison, *Une élite moderne pour l'architecture, Henri Ciriani et les siens*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Philippe Garric, université Panthéon-Sorbonne, 2021, 495 p.

⁶⁵ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op.cit.*

⁶⁶ Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaines et espaces filants*, Paris : Canal Éditions, 1998, 95 p.

⁶⁷ Meier, Richard, Guerra, Lucas, Riera Ojeda, Oscar, *Henri Ciriani*, Rockport : Rockport publication, 1997, 129 p.

⁶⁸ Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace, op.cit.*

⁶⁹ (avec) Beaudouin, Laurent, *Vivre haut : méditation en paroles et dessins*, Paris : Archibooks + Sautereau, 2011, 209 p.

En appoint de ces ouvrages, les articles et la presse d'époque permet de s'imprégner de l'effervescence architecturale qui parcourut alors le monde occidental⁷⁰. La contribution d'autres pays, notamment ceux d'Amérique latine (en particulier le Pérou), ont eu une importance non négligeable qui est restée injustement secondaire dans de nombreuses recherches précédentes. Les études produites en Europe ou aux États-Unis ont, en général, mis dans l'ombre le travail d'autres pays, avec un discours eurocentré qui oublie l'apport essentiel de nombreux architectes et théoriciens étrangers. Les ouvrages et la presse péruvienne ont permis de déplacer le regard qu'on pose sur le modernisme et l'architecture contemporaine, afin d'inclure ceux dont l'histoire parle moins mais qui ont participé sensiblement au développement d'un discours qui serait, autrement, resté figé. La prolifération d'articles au cours des années quatre-vingts est par ailleurs un indice de la reconnaissance du travail de Ciriani. À ce moment apparaissent, par exemple, les premières études sur l'AUA, notamment celle de Pascale Blin⁷¹, et sur l'enseignement du groupe UNO au sein des nouvelles Unités Pédagogiques⁷². Cependant, la majorité des textes traitant le travail de Ciriani datent de la fin des années quatre-vingt-dix et des années deux mille. Parmi les écrits ayant contribué à le faire connaître et à comprendre son architecture, se comptent nombre de catalogues d'exposition, dont celui de la récente *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*⁷³ qui a donné une visibilité majeure à l'agence où Ciriani fit ses débuts.

Reste la consultation des fonds, à commencer par ceux qui sont publics, dont l'analyse méthodologique confère une valeur scientifique à toute recherche. Comment intégrer ces sources dans le processus d'une recherche pluridisciplinaire ? L'extrapolation des contenus factuels permet de valoriser ces documents en lien avec les questionnements historiques, car progressivement, la vision de Claude Lévi-Strauss⁷⁴, selon laquelle histoire et anthropologie seraient indissociables⁷⁵, s'affirme dans le monde scientifique, et soulève la problématique des sources qui risquent de placer le sujet en dehors de son contexte. En effet, les données souvent unilatérales des archives, sont questionnées car elles ne permettent pas le croisement d'informations. Or à travers une mise en perspective, on peut comprendre l'évolution des structures sociales qui caractérisent un pays, une communauté, et voir comment de nombreux enjeux entourent un texte ou un dessin. Sans compter

⁷⁰ Pour les articles, voir la bibliographie en annexe (articles généraux et spécifiques).

⁷¹ Blin, Pascale, *L'AUA : mythe et réalités, l'Atelier d'urbanisme et d'architecture : 1960-1985*, Paris : Electa Moniteur, 1988, 143 p.

⁷² COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8*, Paris : enseignement et pratique, cop., [Cat. Exp. New York, Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1983], 1984, 63 p.

⁷³ *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, Jean-Louis Cohen, cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 30 oct. 2015 au 29 fév. 2016, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Dominique Carrée, 2015, 318 p.

⁷⁴ Claude Lévi-Strauss (1908-2009), anthropologue et ethnologue français, il participe à la fondation du structuralisme en anthropologie, cherchant à analyser la société et ses manifestations dans l'idée qu'il s'agisse d'un ensemble cohérent autorégulée, allant au-delà de la conscience des individus.

⁷⁵ Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1958, 480 p., p. 31.

que certains objets peuvent avoir une valeur sentimentale, d'autres une charge juridique ou politique ; d'autres encore sont conservés dans un musée ou des archives personnelles – dans ce cas celles de Marcela Espejo et Henri Ciriani – leur état varie.

Concernant les fonds publics, une bonne partie des projets de Ciriani sont conservés aux Archives nationales⁷⁶ et au Centre d'archives d'architecture contemporaine⁷⁷. Toujours en France, les archives départementales d'Arles⁷⁸ et les fonds municipaux d'Arles et de Grenoble⁷⁹ conservent les documents concernant les projets construits dans ces villes, tout comme les archives néerlandaises de La Haye et de Groningue⁸⁰, ouvertes à la consultation, qui permettent de voir les plans et les études des immeubles réalisés par Ciriani. Les archives du ministère des Travaux publics de Lima⁸¹ présentent des problématiques particulières. Les plans des logements réalisés dans les années soixante sont conservés dans des entrepôts et dans des conditions dégradées. Toutefois, en 2019, le ministère des Travaux publics péruvien a entrepris un travail de numérisation des plans, afin de faciliter la consultation des documents. La Cité de l'architecture et du patrimoine et le Centre Pompidou conservent dans leurs collections de nombreux dessins, plans et esquisses des projets de l'architecte. Ces œuvres sont présentées avec le but de montrer la conception architecturale dans son ensemble, notamment à travers les études précédant le projet définitif, ainsi que les modifications et les propositions faites aux clients, tout comme les réflexions survenues au fil du travail. Le choix d'acquisition fait par les musées permet ainsi de plonger dans les différentes phases des projets et de mieux apercevoir le cheminement que Ciriani a suivi pour arriver à l'aboutissement de certains.

Parmi les archives privées, l'agence de Guillermo Malaga, à Lima, chez qui Ciriani a travaillé pour ses derniers projets (2010-2020), conserve les maquettes et les déroulés des concours péruviens les plus récents⁸². Pour la plupart, ces projets n'ont pas été réalisés. Hector Loli, ancien collaborateur de Ciriani, a conservé les dessins pour le concours du musée Lugar de la Memoria (2010), des notes et des esquisses de trois ans de cours que Ciriani a tenues à Lima avec lui, soit un complément

⁷⁶ Cote(s) 20120418/1-20120418/257, Cote(s) 20070685/1-20070685/16, Cote(s) 20130548/1-20130548/59, Cote(s) 20000329/1-20000329/77, Cote(s) 20170146/482-20170146/509, 20170146/727, 20170146/937, 20170146/937, Cote(s) 20100187/1-20100187/196, Cote(s) 20160020/1-20160020/950. Voir le détail des cotes en annexes.

⁷⁷ 162 Ifa 1566/1 à 162 Ifa 1566/5, fonds Atelier de Montrouge, 402 Ifa 406, classeur, n° 233, fonds Fabre Valentin et Perrotet Jean, 133 Ifa 17/6, fonds Dossier d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, 197 Ifa, fonds Exposition du concours pour la Très Grande Bibliothèque, 214 Ifa, fonds Gomis André.

⁷⁸ Archives du Musée départemental de l'Arles antique (carton 14, ARMAA 3, ARMAA 4, ARMAA cstr 2, ARMAA cstr 5).

⁷⁹ Archives municipales d'Arles (7W8, 18W30, 18W69, 19W69, 19W73, 25W6, 25W19, 31W43-49, 39W30-31-32, PATII 19DOC); archives municipales de la ville de Grenoble (52/70, 1970PC52, 31/73, 1973PC32, 77/72, 1972PC77, 17Z460, 1977PC19); Voir le détail des cotes en annexes.

⁸⁰ Archives municipales de la ville de La Haye (007356 et 007357); archives municipales de la ville de Groningue (10679/199701198 et 13188/19991072).

⁸¹ Archives non cotés, rangé par rouleaux.

⁸² Siège de la banque Sudameris, Lima (1996), Extension du Centro cultural peruano-británico, Lima (2014).

important aux archives publiques. Quant aux archives d'Henri Ciriani, elles sont encore peu exploitées. Source richissime d'informations, elles ont été mises en place par Marcela Espejo, épouse de l'architecte. Dans un entrepôt à Cosne-sur-Loire s'étalent ainsi des dizaines de boîtes dont l'accès reste partiel, en accord avec la volonté des propriétaires.

Avec les fonds d'archives et les sources manuscrites, les sources orales et les témoignages directs sont un apport important. Ici, le témoignage oral se traduit sous la forme de l'interview, employé comme outil de travail, s'inscrivant dans une réflexion qui date des années trente, quand l'histoire orale commence à être reconnue aux États-Unis. Cette « notion polysémique, qui désigne une spécialité internationale de l'histoire contemporaine », est perçue comme « un mouvement historiographique particulier qui a eu l'ambition dans les années soixante et soixante-dix d'inventer une *autre* manière de faire de l'histoire⁸³ ». En Amérique comme en France, les médias diffusent des cas d'histoire orale dont le grand public est tout de suite très friand. Mais ce n'est que trente ans plus tard que l'histoire orale apparaît vraiment, et que l'idée d'archives orales se développe, un « corpus de témoignages oraux à vocation patrimoniale, scientifique et culturelle » qui donnent « à la source orale une visibilité et crédibilité institutionnelle⁸⁴ ». En 1979, l'Institut d'histoire du temps présent (CNRS) explique l'histoire orale comme une pratique à comprendre sur trois axes : l'ethno-histoire⁸⁵, l'histoire sociale⁸⁶ et l'histoire politique⁸⁷. C'est ainsi que le témoignage oral, jusque-là perçu comme une parole ouverte, atteint un statut légitime, même s'il n'est pas suffisant dans sa forme isolée – c'est pourquoi le chercheur doit continuer à le croiser avec les autres sources. De nombreux historiens ont participé à la diffusion de l'histoire orale comme méthode de recherche. Pierre Bourdieu, avec l'histoire populaire⁸⁸, Janine Ponty, pour l'histoire des communautés immigrées⁸⁹, Dominique Loiseau avec ses recherches sur les femmes⁹⁰ en sont quelques exemples. Aujourd'hui, l'histoire orale désigne « la méthode qui consiste pour un historien à faire un usage non négligeable, voire à parité, avec la source écrite, de la source orale⁹¹ ». Les échanges avec les collaborateurs, les usagers et les anciens étudiants, tout comme les entretiens avec l'architecte, ont dès lors eu un rôle extrêmement important.

⁸³ Descamps, Florence, « Histoire orale », p. 391, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

⁸⁴ Descamps, Florence, « Histoire orale », p. 393, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

⁸⁵ L'ethnographie, l'ethnologie et l'anthropologie.

⁸⁶ En lien avec la géographie et la sociologie.

⁸⁷ L'histoire politique est l'axe qui emploie le plus l'interview. Un exemple concret en sont les témoignages des résistants ou rescapés de la Seconde Guerre mondiale.

⁸⁸ Bourdieu, Pierre, (dir.), *La misère du monde*, Paris : Édition du Seuil, 1993, 947 p.

⁸⁹ Ponty, Jeanine, *Les polonais du Nord, ou la mémoire des corons*, Paris : Autrement éditions, 2004, 123 p.

⁹⁰ Loiseau, Dominique, *Femmes et militantisme*, Paris : L'Harmattan, 1996, 240 p.

⁹¹ Descamps, Florence, « Histoire orale », p. 397, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

b) *Les principes du modernisme et l'usage des typologies architecturales*

Une recherche sur Henri Ciriani ne peut faire l'économie d'explicitier le terme de modernisme, ainsi que son apparition, et les définitions que les historiens en ont données. D'après Sharif Kahatt, les années quarante péruviennes s'inscriraient dans la perspective d'Octavio Paz⁹², celle d'une modernité plurilatérale⁹³. Et du reste, les termes de « modernisme » ou d'« architecture moderne » ne peuvent pas se référer à une seule manière d'appliquer les principes conçus par ce que l'on appellera ensuite le Mouvement moderne, étant donnée sa résonance internationale. Pour autant, cela joue un rôle majeur dans la carrière d'Henri Ciriani, puisqu'il se revendiquera d'une filiation directe avec les idéologies de ce groupe historique.

Le terme de modernisme apparaît entre 1900 et le début de la Première Guerre mondiale en Occident ; pour d'autres historiens, dont Richard Weston, le modernisme apparaît déjà vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec l'impressionnisme⁹⁴, quand les échanges dans le monde de l'art se rapprochent d'une dimension internationale, qui caractérise par la suite l'Art nouveau et voit la diffusion d'une diversité des modèles identifiés avec le concept de « modernité », soit des formes artistiques ayant un caractère innovant. Indiquant la tendance à des recherches inscrites dans l'époque contemporaine, le terme générique de « modernisme » se réfère alors à « un ensemble déconcertant de mouvements – cubisme, expressionnisme, futurisme, dadaïsme, sérialisme, surréalisme – et d'idées – abstraction, fonctionnalisme, atonalité, vers libres – dont la plupart sont apparus peu avant ou après la Première Guerre mondiale⁹⁵ ».

En architecture, le concept de modernisme se retrouve dans le Mouvement moderne, courant qui englobe plusieurs styles, et qui n'est en cela pas facile à dater. Mais le besoin de formuler (et de diffuser) un langage commun pour les architectes se reconnaissant dans le modernisme, se traduit dans la fondation des Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), dont la première

⁹² Octavio Paz (1914-1998), poète, essayiste et diplomate mexicain, il obtient le prix Nobel de la littérature en 1990. Il est proche d'une écriture néo-moderne et surréaliste, même si la plupart de ses écrits portent une réflexion existentialiste qui traite aussi de l'identité mexicaine.

⁹³ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas*, op. cit., p. 50.

⁹⁴ Pour l'historien, l'Impressionnisme serait la première avant-garde moderne.

⁹⁵ « *Modernism is the umbrella name for a bewildering array of movements – Cubism, Expressionism, Futurism, Dadaism, Serialis, Surrealism - and ideas – abstraction, functionalism, atonality, free verse - most of which appeared shortly before or after the First World War* », TdA, Weston, Richard, *Modernism*, Paris : Phaidon, 1996, 240 p., p. 7.

rencontre est organisée en 1928, à La Sarraz, en Suisse⁹⁶. En opposition à l'académisme architectural (et dans certains cas à l'Art nouveau, à l'éclectisme et au néo-classicisme) prépondérant à la fin du XIX^e siècle, des architectes commencent à utiliser pour leurs réalisations des techniques et des matériaux nouveaux (notamment le béton et l'acier), qui permettent une plus grande liberté des formes et des volumes construits. Au départ, ces architectes s'attachent aux spécificités techniques et sociales, plutôt qu'à un langage esthétique précis : par exemple, en Italie, en 1926, le Gruppo 7⁹⁷ met en avant les besoins fonctionnels de l'architecture⁹⁸. Au même moment, Le Corbusier⁹⁹ fixe les cinq points de l'architecture moderne¹⁰⁰, joints à l'idée d'une esthétique libre de tout ornement ou décoration, suivant les principes énoncés par Adolf Loos¹⁰¹ dans *Ornament et Crime* (1908), en réaction à l'exubérance décorative de l'Art nouveau. Toujours avec le but d'obtenir des volumes purs, l'architecte recourt aux matériaux bruts et à des éléments préfabriqués et standardisés, choisis spécialement pour leur fonction. Néanmoins, la capacité de « camoufler les défauts des produits fabriqués, dissimuler la pauvreté des matières » afin de « distraire l'œil » des défauts matériels¹⁰², montre que pour les architectes se reconnaissant dans le Mouvement moderne, l'aspect fonctionnel n'est pas le seul souci auquel il faut répondre.

La recherche d'innovations artisanales et techniques, mises au point durant la révolution industrielle en matière de construction, est un caractère spécifique du Mouvement moderne. Le perfectionnement des matériaux pour la construction¹⁰³ qui élargissent les possibilités des professionnels, les mécanismes manuels, les combinaisons techniques qui proposent une multitude de solutions pour la ventilation, la luminosité ou la sécurité des édifices, sont des éléments qui vont être appliqués désormais dans toute architecture construite. Oubliant l'importance que les architectes donnaient auparavant à la décoration, ces résultats se lient à la valeur fonctionnelle de

⁹⁶ En 1928, la figure de Le Corbusier est déterminante, dans un groupe qui compte au départ 28 architectes. Le dernier congrès a lieu à Dubrovnik en 1956, néanmoins certains intervenants continuent à se réunir jusqu'au 1959. Le Team X se forme à la suite des CIAM.

⁹⁷ Gruppo 7 est collectif d'architectes diplômés au Politecnico de Milan, fondé en 1926. Le groupe se compose de Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco Silva, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni et Ubaldo Castagnoli, mais en 1928 il intègre le Movimento italiano per l'architettura razionale (MIAR), dont l'activité termine en 1931.

⁹⁸ Gössel, Peter, Leuthäuser, Gabriele, *Architettura del XX secolo*, Milan : Taschen, 2012, 608 p.

⁹⁹ Le Corbusier (1887-1965), architecte, urbaniste, décorateur, peintre et sculpteur suisse (naturalisé français), est considéré parmi les plus importants architectes du Mouvement moderne. Parmi ses apports à l'architecture, il y a notamment les cinq points de l'architecture moderne, l'idée de la promenade architecturale, d'une architecture standardisée et le concept d'unité d'habitation, qu'il met d'abord en pratique dans son immeuble de Marseille (1946-1952). L'œuvre de Le Corbusier a été classée au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2016.

¹⁰⁰ Le toit-terrasse, les pilotis qui permettent de libérer le sol, la fenêtre en longueur (« en bandeau »), la façade rideau et le plan libre.

¹⁰¹ Adolf Loos (1870-1933), architecte moderne autrichien, soutient une vision de la discipline dépouillée de tout ornement superflu, à travers la réalisation des architectures très sobres. Il est très influencé par l'École de Chicago. Parmi ses réalisations : la Looshaus, Vienne (1909-1911) ; la maison Steiner, Vienne (1910) ; la maison de Tristan Tzara, Paris (1926-1927).

¹⁰² Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Flammarion, 1925, 228 p.

¹⁰³ Notamment l'acier et le béton, mais aussi les pans en verre, permettent la réalisation d'architectures jamais construites auparavant. Des exemples sont le Cristal Palace à Londres (1851), les structures des gares de trains, comme la gare Saint Pancras de Londres (1863), et des réalisations surprenantes comme la Tour Eiffel à Paris (1889).

l'œuvre et montrent une flexibilité mentale et créatrice qui correspond également à une nouvelle attention portée au détail et à l'ameublement.

Au cours des années vingt, les figures les plus importantes du Mouvement moderne s'affirment : Le Corbusier et Walter Gropius, qui, avec l'ouverture du Bauhaus en 1919¹⁰⁴, réfléchissent à une modernité différente, proche de l'artisanat et des arts visuels¹⁰⁵, dont la fonctionnalité contraste avec la pureté géométrique des formes de Ludwig Mies van der Rohe¹⁰⁶, qui suggère une autre déclinaison du discours moderne, dont le pavillon allemand pour l'Exposition universelle de Barcelone (1929) est le symbole. Les constructivistes russes suivent plutôt les propositions du Bauhaus que les théories corbuséennes, et la comparaison entre ces deux productions souligne à elle seule l'ampleur du débat qui entoure le Mouvement moderne. Un autre exemple est représenté par le groupe néerlandais du De Stijl¹⁰⁷, qui avec ses choix formels se détache des allemands et met en avant une composante visuelle forte, caractérisée par les couleurs primaires et les motifs asymétriques qui prévalent sur les besoins rationnels. Des décennies d'expérimentations permettent au modernisme d'atteindre une réelle maturité au cours des années trente, notamment dans le contexte américain, avec les œuvres de Frank Lloyd Wright et Richard Neutra¹⁰⁸, qui expriment l'aboutissement de cette recherche.

Nonobstant cette diversité de langages, c'est au cours des années trente que les thèses d'Henry-Russel Hitchcock¹⁰⁹ et de Philip Johnson¹¹⁰ définissent le Mouvement moderne comme un style unitaire, dirigé par une régularité modulaire, la standardisation des éléments et l'absence de décoration extérieure¹¹¹. Pourtant, comme le souligne Kenneth Frampton¹¹², le modernisme est,

¹⁰⁴ Parmi les enseignants de l'école allemande se trouvent aussi Paul Klee (1879-1940), Josef Albers (1888-1976) et Vassily Kandinsky (1866-1944).

¹⁰⁵ Pour Gropius, « la standardisation des modes de vie ne signifie pas une nouvelle forme d'esclavagisme ou de mécanisation pour l'individu », « elle libère plutôt la vie de ce qui l'encombre et lui permet d'évoluer de façon plus riche ». Gibberd, Matt, Hill, Albert, *L'ornement est un crime, architecture du mouvement moderne*, Paris : Phaidon, 2017, 223 p., p. 174.

¹⁰⁶ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), architecte allemand (naturalisé américain), dirige l'école du Bauhaus (1930-1933). Son architecture est reconnaissable par la prédominance de verre et d'acier, qu'il emploie dans des murs-rideaux. Il est l'une des figures les plus importantes du Mouvement moderne.

¹⁰⁷ Groupe néerlandais, le De Stijl est fondé en 1917 par Théo van Doesburg. Marqué par les idées du Bauhaus et ensuite le style international, le De Stijl se reconnaît dans le néoplasticisme de Piet Mondrian, et cherche à révolutionner le sens de l'art, avec l'emploi de couleurs et de formes pures en équilibre dynamique.

¹⁰⁸ Richard Neutra (1892-1970), architecte californien d'origine autrichienne, étudie l'architecture du paysage à Zurich (1919) et devient connu pour avoir appliqué les théories du Mouvement moderne dans des projets de villas californiennes. Parmi ses réalisations : Lovell House, Los Angeles (1927-1929) ; Miller House, Palm Springs (1937) et Kaufmann Desert House, Palm Springs (1946).

¹⁰⁹ Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York : Payson & Clarke Ltd., 1929, 252 p.

¹¹⁰ Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *The Style International : Architecture since 1922*, New York : Norton, 1932, 176 p.

¹¹¹ Gössel, Peter, Leuthäuser, Gabriele, *Architettura del XX secolo*, op. cit., p. 251.

¹¹² Kenneth Frampton (1930-), architecte, critique et historien britannique, diplômé de la Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation, Columbia University, New York, enseigne à l'université de Princeton (1966-1971). Il est membre de la faculté d'architecture de Columbia (depuis 1972) et de l'institut d'architecture de New York. Il collabore avec plusieurs revues (*Architectural Design, Oppositions*).

dans les faits, un courant beaucoup moins homogène : « malgré une syntaxe qui semble au premier regard commune », il est évident qu'un projet « réalisé dans une certaine partie du monde diffère sensiblement de la solution d'un thème similaire dans une région climatique et un contexte culturel différents¹¹³ ». Cette distance se perçoit d'ailleurs entre les œuvres modernes péruviennes et françaises d'Henri Ciriani. Là où certaines réalisations se rapprochent de la dialectique moderne par l'emploi de la toiture plate, des pilotis et d'une structure en acier ou en béton armé associée à d'amples baies vitrées, d'autres projets montrent une variante subtile en rapport avec le contexte.

Entre 1945 et 1955, les revendications mises en avant par le Mouvement moderne marquent un changement de paradigme par rapport à l'histoire de l'architecture traditionnelle. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer¹¹⁴, Alvar Aalto¹¹⁵, Oscar Niemeyer¹¹⁶ entre autres, participent alors à l'affirmation d'un langage hétéroclite, mais qui s'oppose généralement à l'esthétique officielle. Ainsi, la variabilité du Mouvement moderne et de ses formes bâties se retrouve dans le concept de modernité « alternative », formulé pour la première fois en 1951, lors de la conférence de Darmstadt, *Mensch und Raum*.

La diffusion du langage et des principes revendiqués par le Mouvement moderne passe en effet par les conférences et les congrès, dont un exemple est le cours donné par Richard Neutra à Lima, en août 1945, ayant comme titre *Metropolitan Future of a City with a Great Historical Heritage*, mais aussi par les voyages des architectes et la publication et la traduction des textes et des revues, parmi lesquels *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) de Le Corbusier et d'Amédée Ozenfant¹¹⁷. Ces supports permettent la propagation d'idées en dehors des frontières nationales, démontrant que les principes modernes ne demeurent pas la prérogative des pays européens ou nord-américains. En Amérique latine, grâce à la diffusion des revues européennes et la visite des architectes proches du Mouvement moderne, les préceptes modernistes sont interprétés par des professionnels locaux. Au Pérou, *El Arquitecto Peruano*, relaie les informations et consolide le projet moderne péruvien, avec

¹¹³ « Nonostante una sintassi apparentemente comune, un progetto realizzato in una certa parte del mondo varia significativamente dalla soluzione di un tema simile in una regione climatica e in un contesto culturale differenti », TdA, Frampton, Kenneth, *L'altro Movimento Moderno*, op. cit., p. 7.

¹¹⁴ Marcel Breuer (1902-1981), architecte et *designer* moderne, apporte une grande contribution au développement des solutions constructives modulables et standardisées. Élève au Bauhaus de Weimar, il continue sa formation au Bauhaus de Dessau, où il met au point un mobilier à partir d'acier tubulaire.

¹¹⁵ Alvar Aalto (1898-1976), architecte et *designer* finlandais, est l'un des figures majeures du fonctionnalisme et de l'architecture organique. Ses bâtiments sont souvent conçus en harmonie avec le paysage, grâce aussi à un intérêt pour les matériaux et des divers procédés de fabrication (notamment pour le mobilier). Son œuvre est très variée, qui touche à des formes plus classiques d'abord, puis plus modernes, et ensuite organiques.

¹¹⁶ Oscar Niemeyer (1907-2012), architecte et *designer* brésilien, est un représentant majeur de l'architecture moderne. Il est exilé en Europe au milieu des années 1960. Inspiré par l'œuvre de Le Corbusier, il s'en détache pour définir un langage personnel marqué par les courbes, en opposition à la ligne droite qu'avait caractérisé l'œuvre de l'architecte suisse.

¹¹⁷ Amédée Ozenfant (1886-1966), cofondateur du purisme (1915) avec Le Corbusier, critique d'art et théoricien très actif au cours du XX^e siècle.

la réinterprétation locale des théories modernes. Ces événements permettent aux architectes de travailler d'une manière plus performante et de répondre à des problèmes tels que l'augmentation démographique ou le besoin d'amélioration du réseau de communications dans des pays en voie de développement. Du fait de l'héritage précolonial, espagnol et anglo-américain, le Pérou propose une multiplicité de cultures qui se reflètent dans son interprétation des théories du Mouvement moderne, qui croise tradition et modernité.

Le mouvement liménien de l'Agrupación Espacio (AE) se compose à l'origine des architectes Luis Dórich Torres¹¹⁸, Adolfo Córdoba¹¹⁹, Santiago Agurto Calvo¹²⁰, Eduardo Neira, Carlos Williams León¹²¹ et Luis Miró Quesada Garland¹²². Le groupe reconnaît l'apport des maîtres occidentaux, en participant notamment aux CIAM en tant que groupe Latino-américain¹²³, et soutient une évolution des formes allant dans la direction d'une contemporanéité proche des discours de Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright et Oscar Niemeyer. S'opposant aux manifestations de *revival* colonial, en 1947, le groupe déclare la guerre à l'académisme en terre péruvienne, afin de trouver un nouveau cheminement. Cela montre l'envie de modernisation d'un pays qui rentre rapidement dans l'ère industrielle. En 1945, l'élection comme député de Fernando Belaúnde Terry soutient ces changements, qui s'inscrivent dans la vision du CIAM et qui métamorphosent le paysage architectural du pays.

L'Agrupación Espacio œuvre à la production d'un langage moderne hybride et local, qui se concrétise dans la forme architecturale des *Unidades Vecinales* et l'amélioration des quartiers délaissés de la capitale. Ainsi, tout en recevant le discours occidental, d'autres modèles continuent

¹¹⁸ Luis Dórich Torres (1915-2005), architecte formé à l'École d'Ingénierie de Lausanne (1934) et à l'école spéciale d'Architecture et l'Institut d'Urbanisme de La Sorbonne de Paris (1937) ; il est diplômé au Massachusetts Institute of Technology (1943) avec une recherche sur le plan régulateur de Lima. Il retourne au Pérou en 1939, et travaille au ministère des Travaux publics. Poursuivant sa formation aux États-Unis, il est chef du département de planification urbaine du même ministère. Enseignant à la UNI (1945-1962), ses œuvres principales sont la UV 3 (1945-1949) et le plan d'urbanisme de Talara (1947).

¹¹⁹ Adolfo Córdoba Valdivia (1924-2022), architecte et ingénieur péruvien, se forme à l'école des ingénieurs, à Lima, où il enseignera par la suite. Il est l'un des fondateurs de l'Agrupación Espacio et participe à la réforme de la discipline. Sous la présidence de Fernando Belaúnde Terry, il dirige des recherches sur l'habitat rural. Il fonde aussi la revue *Espacio*.

¹²⁰ Santiago Agurto Calvo (1921-2010) est un architecte diplômé de la UNI (1944) avec un projet sur le logement collectif. Membre de l'Agrupación Espacio, il enseigne de la UNI, dont il est recteur (1966-1970). Il travaille pour le ministère des Travaux publics et la CNV (1947-1963). Il ouvre ensuite son agence, Agurto Cayo Neyra, et crée la revue *Amaru*. Tout en soutenant l'appropriation péruvienne du Mouvement moderne, Agurto produit des recherches sur l'architecture pré-hispanique péruvienne, notamment *Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento incas* (1987). Parmi ses réalisations, il y a l'Agrupamiento Angamos, Lima (1948-1950) ; la première tranche des UV de Matute, Mirones et Rímac (1952-1954) ; l'Agrupamiento Risco, Lima (1953-1954) et le Conjunto Habitacional Palomino (1965-1967).

¹²¹ Carlos Williams León (1924-2004), architecte et archéologue péruvien, se forme et enseigne par la suite à l'école des Ingénieurs, à Lima, où il était aussi doyen. Parmi ses œuvres majeures : Casa D'Onofrio (1949) ; Centro Cívico y Comercial, Lima (1966-1970).

¹²² Luis Miró Quesada (1914-1994), architecte diplômé à la UNI (1937), dont il fut ensuite doyen (1963-1964). Il fut aussi écrivain et historien de l'architecture, auteur de *Espacio en el tiempo* (1945). Chef de file de l'Agrupación Espacio, il fonde l'Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) dans les années cinquante. Parmi ses œuvres, il y a la casa Huiracocha (1947-1948) ; l'édifice Radio el Sol (1953) ; le Conjunto Habitacional Palomino (1965-1967) et la casa PREVI 11 (1966-1978).

¹²³ Malheureusement, les rapports entre l'Agrupación Espacio et les CIAM n'ont pas encore été le sujet d'une étude approfondie. Le même scénario se présente au Brésil avec Oscar Niemeyer, en Colombie avec Jorge Gaitán, et Jorge Ferrari Herdoy en Argentine, pour citer des exemples.

paradoxalement à être présents dans l'esthétique architecturale nationale : des maisons d'arrière-goût néocolonial sont construites, et des exemples d'architecture moderne brésilienne et des théories formulées par les architectes locaux, dont Miró Quesada, encouragent l'application de la tradition des beaux-arts dans le monde du bâti.

L'architecture moderne est donc autant célébrée, qu'elle se concrétise dans une forme propre au pays qui la reçoit. Avec l'apparition d'écoles d'art qui révolutionnent le système établi, être moderne signifie désormais être en phase avec son temps, autant qu'être moderniste « c'est affirmer sa foi dans la tradition du nouveau, qui s'est imposée comme le credo créatif des artistes originaux dans les premières années du vingtième siècle¹²⁴ ». L'effervescence intellectuelle des artistes et des intellectuels s'accorde alors au « sentiment que les valeurs et les institutions de la culture traditionnelle s'effondrent peu à peu¹²⁵ ». Dans ce contexte, le débat soulevé par Walter Benjamin¹²⁶ sur l'art à l'époque de sa reproductibilité technique d'abord, et de Theodor W. Adorno¹²⁷ sur l'industrie culturelle ensuite, trouvent leur place.

Associée aux revendications sociales et au progrès industriel, la pensée moderne est de fait plus proche des écrits d'intellectuels que des choix politiques des gouvernements. Les architectes critiquent des formes urbaines qui avaient été soutenues par les États, et qui ne prenaient pas en compte les exigences de la population. Cela explique l'intérêt des professionnels pour les usagers, et de nouvelles démarches de conception apparaîtront en corrélation avec cette éthique. Pour autant, des liens avec les pouvoirs politiques seront malgré tout nécessaires. Reconnaisant l'importance des projets modernes au niveau local, l'État (français et péruvien pour ce qui concerne Ciriani) et de nombreux architectes collaboreront et l'application de la pureté des idéologies propres à l'héritage moderne devra faire face aux compromis (économiques, idéologiques, politiques) auxquels l'architecte doit toujours quelque part se plier afin de pouvoir construire.

Le rapport qu'Henri Ciriani entretient avec les gouvernements et les municipalités tout au long de sa carrière, confirme ce paradigme. Au cours des années soixante-dix et quatre-vingts, la commande publique devient la meilleure façon de construire, et Ciriani est l'un des professionnels les plus appréciés et talentueux, d'une part pour son appétence pour le dessin, qui fascine les jurys des

¹²⁴ « *Being a Modernist is an affirmation of faith in the tradition of the new, which emerged as the creative credo of regressive artists in the early years of the twentieth century* », TdA, Weston, Richard, *Modernism, op. cit.*, p. 7.

¹²⁵ « *Feeling that the values and institutions of traditional culture were slowly collapsing* », TdA, *Ibid.*, p. 60.

¹²⁶ Walter Benjamin (1892-1940), philosophe, historien et critique d'art, conçoit l'histoire comme étant proche des sciences sociales, en s'attachant aux concepts établis en histoire de l'art et les spécificités de l'œuvre d'art. Il critique la vision linéaire de l'histoire dominante en Occident, annonçant une fracture sociale propre à notre époque.

¹²⁷ Theodor W. Adorno (1903-1969) est un philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand. Représentant de l'École de Francfort, il centre sa pensée sur la critique de la Raison, tout en revendiquant une meilleure compréhension de cette dernière. D'autres critiques sont adressées à l'industrie et à la culture de masse, qui aurait comme conséquence la disparition des individualités, au profit d'une aliénation de l'individu.

concours, de l'autre pour sa sensibilité envers les discours de la classe dirigeante. Mais, tout en participant à des concours d'État, avec notamment des réalisations entreprises pour les ministères de la Culture et de la Justice, Ciriani préserve sa vision architecturale et reste fidèle aux idéologies propres au Mouvement moderne.

Prônant l'actualisation d'éléments constructifs mis au service du bien-être des citoyens, la forme de la ville est remise en question. Ayant la charge de réparer les dégâts causés par la guerre, les architectes se rapprochent des besoins des couches populaires se retrouvant sans abri ou mal logées. Le lien entre les espaces publics et privés, qui se concrétise dans les espaces intermédiaires, et la prise en compte de l'urbanisme au sein du projet, deviennent des thématiques récurrentes qui questionnent les politiques de la reconstruction. L'évolution des classes sociales, des mœurs et de la vie domestique du XX^e siècle sont bouleversées. Les usagers ont droit à plus d'espace dans leurs demeures, plus de baies vitrées donnant sur l'extérieur, plus de jardins et de terrasses. Les architectes modernes manifestent une défiance à l'encontre des formes urbaines traditionnelles, qui dérive d'un changement de posture vis-à-vis des habitants et de la valeur qu'ils attribuent au sens même de l'architecture. Les bâtiments et la ville ne sont plus conçus comme des objets que l'on construit, mais sont à entendre comme le lieu d'action pour les activités humaines. Dès là naît un besoin d'identification transmis par l'architecture qui s'oppose à la déshumanisation de la forme, et à ces périphéries « emblème même de la fin de l'identité des lieux¹²⁸ ».

À l'époque, l'architecture tend encore « vers la notion de reconnaissabilité », où « chaque hypermarché, chaque aéroport, est le même partout dans le monde¹²⁹ », suivant le principe des archétypes architecturaux facilement appropriables. « L'ambition démesurée de révolutionner la vie en général par une vision artistique intensément personnelle [qui] traverse le modernisme » est la logique qui se trouve à la base du concept de modèle. En effet, « l'art peut au mieux fournir des modèles de dissidence et de transformation¹³⁰ », des typologies capables d'être facilement répétées, mais qui permettent aussi une modification selon les différents besoins. En 1915, la maison Do-mino de Le Corbusier naît du besoin de créer un prototype modulaire facile à construire. Se composant de trois dalles en béton soutenues par des piliers et reliées par des escaliers, ossature structurelle capable de s'adapter aux différents besoins constructifs, Do-mino est cohérente avec le

¹²⁸ « *L'emblema stesso della fine dell'identità dei luoghi e del loro trasferimento* », TdA, Gregotti, Vittorio, *Lezioni veneziane*, Milano : Skira, 2016, 136 p., p. 63.

¹²⁹ « Verso la nozione di riconoscibilità solo di se stessi: ogni iper mercato, ogni aeroporto, sono uguali a loro stessi nel mondo », TdA, *Ibid.*

¹³⁰ « *The overly ambition to revolutionize life in general through an intensely personal artistic vision runs through Modernism : art can at best provide models of dissent and transformation* », TdA, Weston, Richard, *Modernism, op. cit.*, p. 65.

postulat corbuséen qui identifie l'habitat comme une « machine à habiter¹³¹ ». Les architectes proposent de nouvelles façons de vivre *via* des modèles adaptables et faciles à réélaborer en fonction du contexte, des conditions géographiques et sociologiques. Des formes architecturales flexibles qui gardent des éléments fondamentaux, notamment les cinq points de l'architecture théorisés par Le Corbusier.

L'idée des modèles facilement reproductibles, dont le Mouvement moderne se fait porte-parole, influence le travail d'Henri Ciriani. Mise à part l'importance des matériaux et les découvertes techniques, l'architecte soutient une révolution de l'espace architectural, qui doit être facilement accessible aux usagers, tout en étant économique à réaliser. Reprenant la notion de *flowing space* mise au point par Ludwig Mies van der Rohe, l'espace gagne en dynamisme et en liberté, et donc ainsi en modernité.

La perception du concept de modernisme n'a cessé d'évoluer au fil des années, non seulement en matière d'architecture, mais aussi dans le domaine de la philosophie et de la politique¹³². Pour Sigfried Giedion¹³³, l'idée même d'un langage moderne se compose d'une pluralité des formes que les historiens n'ont pas toujours considérées dans leur ensemble¹³⁴. C'est donc sans surprise qu'en 1954, lors de l'organisation du dixième CIAM, en dépit de l'affirmation d'un discours unitaire, des sous-groupes émergent, dont le Team X est un exemple. La reconnaissance internationale qui investit le modernisme s'accompagne de l'ascension des régimes totalitaires, qui se servent de l'esthétique moderne afin de construire leur propre identité. L'association à des politiques plus que critiquables et sa mise en rapport avec des idéologies étrangères aux revendications artistiques a coûté cher au modernisme. Cela contredisait l'envie des architectes de se rapprocher des réalités sociales et économiques de leur époque, plutôt que des politiques officielles. Mais les professionnels proches des CIAM avaient compris « l'impossibilité pour l'architecture d'accomplir un véritable changement social¹³⁵ » sans la participation politique du gouvernement. Ainsi, il faut désormais se résigner à « la fin d'une recherche d'une ville planifiée » et accepter « l'incertitude de

¹³¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris : Librairie Arthaud, 1977, [1923], 253 p.

¹³² En 1981, Jürgen Habermas fait correspondre la modernité au contexte spatial et historico-social. En 1995, Colin St. John Wilson revient, dans *The Other tradition of Modern Architecture* [St. John Wilson, Colin, *The Other tradition of Modern Architecture*, Londres : Black Dog Publishing, 1995, 189 p.] sur la vision d'Alvar Aalto d'une modernité organique.

¹³³ Sigfried Giedion (1888-1968), historien et critique d'art suisse, secrétaire du CIAM en 1928, il est très influencé par la pensée du Bauhaus et de Le Corbusier.

¹³⁴ Giedion, Sigfried, *Espace, temps, architecture*, Denoël : Paris, 2004, 544 p.

¹³⁵ « The impossibility of architecture accomplishing real social change », Kahatt, Sharif, *Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group : architecture and the city in the Peruvian modern project*, pp. 85-110, dans Duanfang, Lu, *Third world Modernism, Architecture, Development and Identity*, New York : Routledge, 2011, 291 p.

la croissance et de la transformation imprévisible de l'architecture et des villes¹³⁶ » propre à la période contemporaine.

En 1955, le Mouvement moderne est pris dans une crise globale. Au moment où « tous les choix semblaient se limiter à la politique du rejet et de l'indifférence, et alors que l'on voyait déjà poindre la restauration académique à l'initiative de la droite et de la gauche¹³⁷ », le printemps parisien de Mai 68 donne un nouvel élan au Mouvement. Parmi les évolutions (ou dérives) plus récentes du modernisme, il faut prendre en compte la vision post-moderne qui se développe à partir de 1980 et qui impacte sensiblement la réflexion théorique d'Henri Ciriani. En France, ce débat lui permet de parfaire son adhésion aux principes historiques du Mouvement moderne et de développer un discours plus construit. L'architecte est obligé de choisir son vocabulaire, de revoir les bases théoriques et d'affirmer une croyance solide vis-à-vis d'un langage architectural qui attaque les idées dans lesquelles il se reconnaît, et qu'il avait découvertes lors de sa formation péruvienne.

En conséquence à ces cheminements irréguliers, le modernisme a souvent été considéré comme un projet inabouti. Néanmoins, les œuvres qui ont été réalisées en s'inscrivant dans les idéaux revendiqués par le Mouvement moderne font preuve d'une sensibilité incomparable, si l'on considère « la convergence non seulement entre la rationalisation de l'artisanat et l'utilisation de technologies de plus en plus sophistiquées, mais aussi entre ces voies progressives et une forme inquiétante d'entropie dans laquelle nous semblons avoir perdu la capacité d'égaliser l'expressivité poétique¹³⁸ ». Nombreuses sont les lectures qui ont su traduire d'une manière personnelle et originale le modernisme. C'est pourquoi il est impossible de figer cette multiplicité en une seule définition. Toutefois, comme le souligne Vittorio Gregotti, toutes ces représentations questionnent l'unité du projet, et de nouvelles tendances apparaissent dans l'univers de la construction : entre néo-classicisme, néo-gothique, rationalisme et régionalisme, avec le métal, le verre ou l'artisanat, « tout va dans le sens d'une nouvelle rigueur des règles linguistiques¹³⁹ ».

¹³⁶ « The uncertainty of growth and the unpredictable transformation of architecture and cities », Sharif, *Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group : architecture and the city in the Peruvian modern project*, op. cit., p. 105.

¹³⁷ « Proprio quando ogni scelta sembrava confinata alla politica del rifiuto e dell'indifferenza, e già si manifestavano conati di restaurazione accademica istigati da destra e sinistra », TdA, Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, vol. I, Turin : Einaudi, 1950, 280 p., p. XVIII.

¹³⁸ « Convergenza non solo tra la razionalizzazione del lavoro artigianale e l'uso delle tecnologie sempre più sofisticate, ma anche tra questi modi progressisti e un'inquietante forma di entropia in cui sembriamo aver perso la capacità di eguagliare l'expressività poetica degli esempi migliori del Movimento Moderno », TdA, Frampton, Kenneth, *L'altro Movimento Moderno*, op. cit., p. 10.

¹³⁹ « Tutto muove verso un nuovo rigore di regole linguistiche », TdA, Gregotti, Vittorio, *Lezioni veneziane*, op. cit., p. 70.

Un exemple marquant est la relecture que Tadao Ando¹⁴⁰ fait de l'un des principes classiques du modernisme, c'est-à-dire le corps humain comme critère architectural. Pour l'architecte japonais, « le corps "articule" le monde, tout en étant lui-même "articulé" par ce dernier »; il traduit un concept à l'origine occidental dans une idée pour lui plus familière, celle du *shintai*, et qui s'explique par le fait que seul « l'être sensible réagissant au monde, peut réaliser et comprendre l'architecture¹⁴¹ ». Le travail de Tadao Ando illustre la pluralité de langage propre au Mouvement moderne, dont le discours et les principes permettent aux professionnels du monde entier de traduire dans des formes différentes un seul message, adaptable aux contextes sociaux. Il serait alors réducteur d'attribuer le résultat exceptionnel atteint par ce courant à un seul architecte ou à une seule définition. La diversité des œuvres « provient sans aucun doute d'une culture collective riche et articulée qui, même si elle est apparue à un moment donné, vise à dépasser l'œuvre d'un individu ou même d'une époque¹⁴² »

Ainsi, il est essentiel de se concentrer sur l'hétérogénéité des sources qui alimentent le travail d'Henri Ciriani. Quand bien même il s'agit d'une carrière très fortement inspirée par les théories corbusiennes des années trente, l'architecte n'est pas indifférent à des esthétiques qui se développent autrement, et qui s'inspirent seulement en partie du modernisme. Ses choix graphiques reprennent notamment ceux du groupe britannique Archigram, et des éléments proches du rationalisme italien de la *Tendenza* déterminent certains des choix structurels de son architecture. Même si ces mouvements sont proches du modernisme, ils arrivent à déployer une identité caractéristique et des concepts innovants, et il faut comprendre comment Ciriani a su intégrer ces règles et les transformer au sein de sa réflexion personnelle sur l'architecture.

c) Spécificités architecturales dans le contexte historique post-moderne

« Si l'on se base sur la définition d'un architecte comme quelqu'un ayant un appétit à transformer, enseigner l'architecture, c'est développer cet appétit. Le reste est secondaire. Normalement un artiste a cet appétit. Il l'a, même à un tel niveau que c'est sa nourriture. Sans

¹⁴⁰ Tadao Ando (1941-), est un architecte japonais dont l'œuvre a été influencée par le modernisme et les théories de Le Corbusier. Parmi ses réalisations : Église de la lumière d'Ibaraki, Osaka (1987) ; Musée d'art moderne de Fort Worth, Texas (1998) ; Réhabilitation du Palazzo Grassi, Venise (2006).

¹⁴¹ Dal Co, Francesco, (dir.), *Tadao Ando, Le opere, gli scritti, la critica*, Milan: Electa, 1994, p. 453.

¹⁴² « *Nasce sicuramente da una ricca e articolata cultura collettiva che, anche se emersa in un particolare momento, mira ad andare oltre il lavoro di un individuo, addirittura, di un'epoca* », Frampton, Kenneth, *L'altro Movimento Moderno, op. cit.*, p. 22.

cet appétit-là, il crève. L'architecte, c'est le même appétit, mais avec une articulation sociale¹⁴³. »

Au centre des transformations soutenues par le Mouvement moderne se trouve la figure de l'architecte, dont les capacités sont mises au service de la société, avec l'apport de ses connaissances structurelles, techniques, économiques et juridiques. Cette démarche transforme l'architecte en promoteur de son propre travail, et lui permet de participer aux rencontres avec les usagers, les commanditaires et aussi les étudiants, et de transmettre par ses projets ses valeurs sociales. En lien avec cette nouvelle vision du professionnel, Henri Ciriani a su se faire remarquer au sein de son contexte, comme on le constate à travers des témoignages d'anciens étudiants¹⁴⁴. Il apprécie du reste le rôle d'architecte historique, celui qui inscrit son œuvre dans son époque, et qui a tiré avantage des événements apparus au cours de son parcours. Il s'agit donc de faire une étude individuelle dans une perspective globale. Au cours du XX^e siècle, les approches que nous avons évoquées ont enrichi la réflexion historiographique, et se sont mises au service de l'analyse architecturale. S'il faut passer par une reconstruction chrono-biographique d'abord et historico-thématique ensuite, il convient également de prendre en compte les aspects personnels de l'œuvre et de la vie de l'architecte d'un point de vue sociologique. Cela permet d'observer comment, au sein de la société dans laquelle il travaille, Ciriani se distingue des autres professionnels.

À partir de 1960 jusqu'à la fermeture de son agence, Ciriani développe et concrétise un langage identifiable et crée une nouvelle pédagogie qui enrichit sa pratique et qu'il délivre dans les écoles d'architecture. Si le terme de « style » est aujourd'hui dépassé et considéré comme réducteur, néanmoins, dans tous les projets qu'il a conçus tout comme dans son enseignement, on observe une esthétique particulière, composée par des éléments visuels récurrents qui traduisent le parcours théorique de son auteur. Ces points sont toujours la conséquence d'une réflexion qui se compose d'un héritage varié, bien que toujours relié au langage moderne. Même si la modernité est la clé de lecture permettant de comprendre l'œuvre de Ciriani, on perçoit sa réappropriation dans toutes les réalisations de son auteur, qu'il partage avec les usagers de ses immeubles et les étudiants de ses cours. L'apport des aspects sociologiques, l'usage particulier de la couleur ou des matériaux, et une échelle proche d'une monumentalité antique, symbole d'une dignité qui avait été retirée aux habitants des banlieues populaires, et qu'il décide de rétablir, en sont des exemples. Ces bâtiments

¹⁴³ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, Lugano : Fidia, 1997, 160 p., s. p.

¹⁴⁴ Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture : de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani*, entretiens réalisés pour le documentaire « Je ne suis pas un homme pressé », Paris : Le Moniteur, 2002, 246 p.

ont toujours une dimension citadine démocratique, qui devient la ligne directrice dans la conception des projets, et la compréhension des différentes manières d'habiter se transforme en un enjeu essentiel. L'architecture doit offrir à la population la possibilité de s'approprier des espaces, et non juste exister pour satisfaire des besoins matériels.

Thématiquement, Ciriani s'empare des instruments architecturaux et les met au service de questionnements qui lui sont chers : le rôle de l'histoire, l'importance sociale et éducative de l'architecture, mais également une idéalisation de la discipline qui se concrétise dans les villas péruviennes de plage. Cela fait écho à l'idée d'un professionnel qui « doit assumer son rôle de citoyen et intégrer d'autres éléments tels que la mémoire collective de la culture locale, l'histoire du territoire, l'histoire de la typologie du programme si l'il s'agit d'un bâtiment public¹⁴⁵ ». La mémoire et l'histoire sont alors des outils dont le chercheur s'empare, mais dont Ciriani se sert aussi comme d'un point de départ pour une réflexion sur l'architecture. Dans le cadre architectural, la mémoire du passé permet de traduire dans une forme physique des éléments abstraits qui sont chers à la population. Les citoyens se reconnaissent dans les objets exposés et dans les épisodes mis en scène, surtout pour des musées d'histoire. Pour ses trois réalisations muséales, on constate de fait une narration locale qui a un lien direct avec l'histoire des lieux. Le musée départemental Arles antique (1983-1995), l'Historial de la Grande Guerre à Péronne (1987-1992) et le Lugar de la Memoria à Lima (2010), mettent en effet en scène des épisodes liés à la ville et évoquent souvent des souvenirs douloureux nécessaires à la mémoire collective. Les traces mémorielles exposées dans ces dispositifs font partie du présent des gens qui visitent les équipements, œuvre de l'architecte : les citoyens vont juger l'édifice, ainsi que les objets exposés, à travers un regard accompagné par une charge émotionnelle qui vient de la mémoire historique revécue.

Un autre thème cher à Ciriani est le rôle éducatif de l'architecture, qui revient en permanence au sein de ses réalisations. Des édifices qui permettent de comprendre la sensibilité de l'architecte vis-à-vis de cette question sont les deux crèches, celle de Saint-Denis, « Au coin de feu » (1978-1983), et la maison de l'Enfance (1986-1989) à Torcy, œuvres qui valurent à leur auteur des prix et des articles au niveau international¹⁴⁶. La simplification des formes atteinte dans ces deux projets montre une concordance parfaite avec son enseignement, qui perçoit l'architecture comme le résultat d'un travail sur l'épure des articulations et des espaces, et qui mène le projet vers la

¹⁴⁵ « *El arquitecto debe asumir su rol ciudadano e integrar otros elementos como la memoria colectiva de la cultura local, la historia del terreno, la historia de la tipología del programa si es un edificio público* », TdA, Ciriani, Enrique, *Todavía la arquitectura*, Lima : Arcadia Mediatica, 2014, 214 p.

¹⁴⁶ 1983, Équerre d'argent pour la crèche de Saint-Denis. Voir la bibliographie en annexes (articles et ouvrages spécifiques) pour les articles se référant aux deux crèches.

ligne, ou la forme carrée. À travers ces projets de crèches, Ciriani montre aux enfants ce que parallèlement, il transmet à ses étudiants : une architecture lisible et claire qui montre néanmoins une complexité volumétrique, capable d'enrichir le visiteur-usager dans son expérience du bâtiment. Le travail de l'architecte n'est pas de créer des volumes compliqués afin de satisfaire son désir personnel, mais de montrer qu'un volume subtil permet à l'homme de mieux se rapprocher de la réalité. Le postulat selon lequel « l'architecte est toujours quelqu'un qui se préoccupe du monde¹⁴⁷ » trouve ici tout son sens. En cela, il se rapproche de la vision de l'homme contemporain formulé par Giorgio Agamben (1942)¹⁴⁸ qui, tout en regardant son époque, perçoit « dans l'obscurité du présent, cette lumière qui tente de nous atteindre et n'y parvient pas¹⁴⁹ ». Ainsi, le vrai contemporain est celui qui est capable « non seulement de garder [le] regard fixé dans l'obscurité du temps, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment de nous¹⁵⁰ ». Avec ces deux crèches, Ciriani essaye de proposer une nouvelle organisation des systèmes de communication et d'éducation, se reconnaissant dans les efforts politiques qui soutiennent l'intégration des populations de banlieue, éloignées des services du centre-ville. En lutte contre l'enfermement qui caractérise parfois ces quartiers, les crèches de Saint-Denis et de Torcy sont des volumes ouverts, caractérisés par la présence de cours et de jardins, baignant dans la lumière naturelle et les couleurs primaires.

Néanmoins, en dépit de l'engagement dont il a toujours fait preuve, les derniers projets de Ciriani se détachent des questionnements sociaux. Pour ses deux projets de maisons de plage liméniennes, la casa Santillana (1998-1999) et la casa Madonna (2011-2013), l'architecte peut enfin traduire dans un projet concret sa vision idéale de la discipline. Sorte de Villas blanches corbuséennes, elles se distinguent des premiers projets de maisons que Ciriani avait réalisés lorsqu'il était encore étudiant à la faculté d'architecture de Lima. Les connaissances théoriques et les acquis qu'il synthétise tout au long d'une carrière d'enseignant-architecte, se retrouvent dans ces deux maisons particulières, qu'il a pu imaginer avec une liberté quasi-totale. Déchargé des programmes et des besoins d'une population spécifique, c'est sur la côte au sud de Lima, à Punta Negra, que Ciriani utilise les aspects et les principes architecturaux qui lui sont le plus cher, mais aussi des éléments essentiels du modernisme, comme le plan libre, le noyau spatial ou la complémentarité des pleins et des vides, la

¹⁴⁷ « *El arquitecto siempre es alguien preocupado por el mundo* », TdA, Cooper, Frederick, « Enrique Ciriani :50 años, una entrevista », *Arkinka*, n° 178, septembre 2010, pp. 20-25.

¹⁴⁸ Giorgio Agamben (1942-), philosophe italien tourné vers l'histoire des concepts, donne beaucoup d'importance à la notion de biopolitique, dans la même vision que Michel Foucault. Il quitte l'enseignement en Italie (IUAV) pour s'associer à l'enseignement français (EHESS, Paris VIII).

¹⁴⁹ « *Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo* », Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?*, Milano : I sassi nottetempo, 2008, 25 p., p. 16.

¹⁵⁰ « *Non solo tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi* », *Ibid.*, p. 16.

transparence et l'opacité, l'espace intermédiaire. Interprétés à l'échelle domestique, ces points reviennent dans ces deux derniers grands projets, et l'architecte semble presque vouloir secouer le monde unitaire qu'il avait construit tout au long de sa vie.

Le caractère psychologique d'Henri Ciriani (ou plutôt ses spécificités caractérielles), peut aussi aider à la compréhension de certains de ses choix projectuels ou théoriques. Du reste, de nombreuses recherches en histoire accordent une place importante à la composante psychologique (individuelle et collective) des objets d'études. Des historiens, comme Lucien Febvre¹⁵¹, jettent les bases d'une psychologie historique qui puisse « mesurer la marge étroite dans laquelle la liberté d'innovation individuelle peut se déployer par rapport à l'esprit d'une époque¹⁵² ». Et François Dosse¹⁵³ souligne le besoin de l'historien et du psychanalyste d'analyser le passé afin de comprendre le présent¹⁵⁴. Or dès ses années d'études au lycée, Ciriani découvre le concept de manière puissante¹⁵⁵. Construite par Robert Mandrou¹⁵⁶, c'est au début des années soixante que l'histoire sociale des mentalités s'affirme¹⁵⁷. En 1968, ce dernier soutient que la dimension psychologique de l'histoire est à comprendre dans une logique globale, qui permet d'identifier la variété des mentalités dominantes d'une époque. N'étant pas exempte des critiques¹⁵⁸, l'approche psychologique et l'analyse des émotions individuelles et des événements propres à la vie d'un sujet permettent néanmoins de mieux comprendre certaines de ses décisions. C'est suivant cette vision qu'il faut approcher une analyse du caractère de Ciriani. Ainsi, observer les réactions et les comportements propres à l'architecte lors des commandes publiques, des échanges avec des collaborateurs ou des étudiants, mais aussi ses attitudes quotidiennes, peuvent être un outil de recherche permettant de tirer des considérations spécifiques de son travail et de sa fonction.

¹⁵¹ Lucien Febvre (1878-1956), professeur au Collège de France (« Histoire de la civilisation moderne », 1933-1949), fonde avec Marc Bloch l'École des Annales et la VI^e section de l'École pratique des hautes études (1947).

¹⁵² Dosse, François, « Histoire des mentalités », pp. 220-231, Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁵³ François Dosse (1950-) historien et épistémologue français spécialisé en histoire intellectuelle.

¹⁵⁴ Dosse, François, « Histoire et psychanalyse », pp. 341-356, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁵⁵ Ciriani affirme que, déjà au cours de ses études au lycée, lors des premiers rapprochements avec la psychanalyse, il a arrêté de se considérer comme un être seul, car en lui cohabitent au moins deux personnalités, à travers la formulation de cette idée : « Enfin, maintenant nous sommes deux », il s'autorise un dialogue intérieur. « *Finalmente, ora siamo due* », TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁶ Robert Mandrou (1921-1984), historien français, étudiant de Lucien Febvre et spécialiste de l'histoire française moderne, est l'un des initiateurs, avec Georges Duby, de l'histoire des mentalités.

¹⁵⁷ Avec des chaires telles que celle d'Alphonse Dupront en « Psychologie collective et histoire de la civilisation moderne » (1960), ou de Philippe Ariès en « Histoire sociale des cultures européennes » (1965). En 1961, Georges Duby parle des « relations qu'entretient l'individu avec son groupe d'appartenance et le souci de l'historien de corréler le personnel au collectif ». Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁵⁸ Au-delà de l'intérêt de cette approche, selon Georges Duby le risque est de trop analyser la mentalité du sujet d'étude, qui peut se traduire dans des questionnements sociaux. En outre, la fiabilité de l'étude des mentalités sera remise en question (Michel de Certeau et Jacques Le Goff) à cause de son ambiguïté et imprécision, qui risquent de confondre l'histoire avec les sciences sociales. Les recherches de Philippe Ariès (1914-1984) et de Michel Vovelle (1933-2018) permettent un retour de l'histoire des mentalités, avec une association à l'anthropologie et une vision plus intégrale de la discipline. DOSSE, François, « Histoire des mentalités », p. 224, Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

d) Les hypothèses de recherche

L'analyse de l'ensemble des projets de l'architecte n'est pas le but recherché, une sélection d'œuvres présentées a donc été faite¹⁵⁹. En outre, les projets ne sont pas traités par ordre chronologique, mais plutôt thématique. L'analyse du projet pour l'école d'architecture de Compiègne (1997) suit alors la description de la bibliothèque de la faculté d'architecture de Lima (1951-1953), dans une démarche qui pourrait sembler anachronique, mais qui cherche à porter un nouveau regard sur l'oeuvre de l'architecte. En effet, une bonne partie de ses réalisations et études sont connues par le public grâce aux publications dans des revues ou des ouvrages spécialisés¹⁶⁰, mais ces réalisations sont souvent coupées d'une narration globale, qui prend en compte les années de formation, les valeurs sociales ou la réappropriation des théories modernes de la part de l'auteur. Cette thèse est alors l'occasion de recentrer l'architecture de Ciriani d'un point de vue historico-artistique. Établir des analogies ou des oppositions avec le contexte dans lequel ce travail s'inscrit permet du reste de comprendre l'individualité de son architecture et d'éloigner le risque de généralisation que l'histoire (et les articles souvent très commémoratifs) induit parfois.

Ainsi, la première des hypothèses est qu'en dépit d'une concordance socio-architecturale avec l'ensemble des professionnels de sa génération, Ciriani a été capable de se distinguer parmi ses confrères, grâce à un travail d'intériorisation théorique et stylistique des acquis de sa période et des principes du modernisme, qui font que chacun de ses projets en rappelle souvent un autre, historique, ayant servi de modèle, et cela au-delà des seuls exemples corbuséens.

Aussi, suite à l'observation et à la mise en perspective de la société française post-68 et l'étude du contexte historico-politique péruvien, il fallait redimensionner l'apport du modernisme (dans sa forme occidentale) dans la réflexion architecturale de Ciriani. En deuxième hypothèse, on suppose qu'en dépit des revendications purement corbuséennes que Ciriani a toujours mises en avant, l'héritage péruvien (dans son apport historique, politique et sociale), ainsi que d'autres influences, ont donc une importance non négligeable pour la compréhension de son travail.

Avec la réalisation de logements sociaux dans les villes nouvelles et la banlieue parisienne, l'architecte se confronte à la réalisation pratique de ses idéaux, les revendications socio-politiques, étant un point cher à Ciriani, qui a toujours prôné une architecture capable d'améliorer la vie des

¹⁵⁹ Annexes, Liste des projets.

¹⁶⁰ Annexes, bibliographie, revue et ouvrages spécialisés.

usagers. Cependant, l'affirmation de ces principes est un caractère commun à toute cette génération d'architectes, et on le retrouve avec d'autres. En outre, au moment de sa reconnaissance, au Pérou comme en France, les principes sociaux chers à Ciriani sont soutenus par le gouvernement dans des programmes politiques proches des combats propres à ces architectes, pourtant toujours considérés comme des rebelles. Il faut donc s'interroger sur la pertinence d'une vision soutenue par l'historiographie, où ces architectes seraient à contre-courant. Quel aurait été le destin de ces architectes, sans l'aide de l'État, la création du système des concours, et la prolifération des commandes publiques ? On suppose alors que les architectes post-68 ont su tirer profit d'un contexte favorable à leur vision du monde, sans devoir vraiment lutter pour l'affirmer.

De cette hypothèse découle une autre, qui s'attache plutôt à l'état actuel d'une architecture dite sociale, réalisés en France entre les années soixante-dix et quatre-vingts. Aujourd'hui, comment les immeubles d'habitations et les équipements réalisés par Henri Ciriani ont-ils vieilli ? Ces bâtiments ont-ils été protégés par l'État, étant donné qu'il s'agit souvent de commandes publiques réalisées par l'architecte suite à un concours ? On constate que, lorsque les intérêts politiques se tournent vers d'autres horizons, l'œuvre des architectes cesse d'intéresser le gouvernement, qui n'y apporte par conséquent aucune protection. Surtout dans le cas des logements sociaux, des modifications souvent considérables des édifices construits sont passées sous silence. Le maintien des immeubles conçus en la banlieue sont alors délaissés, du moins jusqu'aux années deux mille, quand une nouvelle vague d'intérêt pour le sujet de la modernité ressurgit au sein du monde de la recherche.

On tentera donc de comprendre comment Ciriani, dans un contexte en ligne avec sa vision, a réussi à affirmer un langage personnel qui en fait un auteur majeur de l'histoire de l'architecture. D'abord *via* une connaissance biographique de l'objet d'étude, en essayant de conjuguer l'homme à l'architecte, en s'arrêtant sur les années de formation (les années à la faculté d'architecture, les premières commandes publiques, l'ouverture d'une agence à Lima) autant que sur les années françaises, au moment de sa reconnaissance à l'échelle nationale. La carrière de Ciriani commence très tôt au Pérou et, bien que quelques ouvrages traitent des réalisations de cette époque¹⁶¹, cette partie de son travail reste moins connue. Cependant, les années de jeunesse permettent de mieux comprendre les choix successifs, et le lien entretenu avec le pays d'origine. C'est pourquoi il fallait approfondir la connaissance du contexte péruvien, en suivant la démarche micro-historique selon laquelle chaque individu est le reflet, à échelle réduite, de son époque et de son contexte. Pour les

¹⁶¹ Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, Paris : Canal Editions, 1998, 95 p., et Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000*, *op. cit.*

années de formation à l'enseignement (reçu et donné) et les premières expériences dans le monde du travail, on a adopté une approche chrono-géographique. Tout au long de la première partie, on évoque parallèlement les contextes français et péruviens, afin d'observer l'évolution et l'autonomisation d'un langage spécifique par rapport à la formation dispensée par les professionnels de l'Agrupación Espacio, et les premiers pas de Ciriani au sein des agences d'architecture. À ce moment, Ciriani est encore très attachés à ses origines latino-américaines : afin de distinguer les deux moments de sa carrière (péruvien et français), on a choisi d'adopter d'abord son prénom espagnol, Enrique, et sa traduction française ensuite, Henri, qui correspond à sa naturalisation, en 1976.

À Lima comme à Paris, Henri Ciriani s'entoure des architectes et des penseurs qu'il respecte et qui enrichissent l'application d'idéaux proches des siens en matière d'architecture. Avec Jacques Crousse¹⁶² et Jorge Páez¹⁶³ d'abord, puis André Gomis¹⁶⁴ et les membres de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture ensuite, Ciriani participe à la réalisation de projets qui structurent une manière de construire proche des usagers. Après les années de formation, la maturité projectuelle et l'assimilation des théories modernes déterminent le travail de Ciriani. Il y a d'abord le rôle de l'État, ou de la politique au sens large. Il s'agit alors de comprendre les changements structurels de la société française liés aux choix pris par les gouvernements. Quel impact ont eu ces événements dans la carrière de Ciriani ? Comment sa manière de faire de l'architecture en ressort grandie ou non, quels sont les projets qui s'inscrivent le plus dans la dynamique officielle mise en avant par la France ? Entre logements sociaux et équipements publics (les musées et les tribunaux notamment), Ciriani acquiert une célébrité qui fait de lui, pendant quelques années, un architecte « officiel ».

Mais les années soixante-dix et quatre-vingts sont aussi marquées par une appropriation du modernisme qui va au-delà de la simple copie. Les thématiques chères au Mouvement moderne, notamment la vision de l'espace, ont toujours fait partie de la réflexion que Ciriani porte sur l'architecture, mais avec l'avancement de sa carrière et la mise au point d'un discours pédagogique personnel, il s'approprie des théories (comme l'espace fluide) et les reprend à sa manière.

¹⁶² Jacques Crousse (1938-2008) : parmi ses réalisations, il y a la deuxième étape de l'UV Matute (1963) ; le Complexe Résidentiel Santa Cruz (1964-1966, avec Luis Vásquez) ; le Plan Directeur de la Residencial San Felipe, Lima (1964, avec Oswaldo Núñez) ; l'université de Trujillo, la faculté d'Ingénierie Civile et de Chimie (1964-1967, agence Ciriani-Crousse-Paez) ; PREVI 9 (1966-1978, avec Páez et Pérez León), la casa Subiria (1966, agence Ciriani-Crousse-Paez).

¹⁶³ Jorge Paez (1933-), suit ses études supérieures à l'université d'ingénierie à la faculté d'architecture (1955) de Lima. Son travail d'architecte pour l'État commence en 1961, à l'Institut Nacional de la Vivienda, et se termine en 1965. Il a enseigné à la faculté d'Architecture de la UNI (1961, 1965, 1969) et est membre de l'Institut national de planification et d'urbanisme du Pérou.

¹⁶⁴ André Gomis (1926-1971), enseigne à l'Unité Pédagogique 7, au Grand Palais (1968-1971). Parmi ses réalisations, il y a le quartier des Annassers à Alger (1958, avec Jean Le Couteur) ; l'ensemble Bagneux II (1955-1960, avec Guillaume Gillet, Vladimir Bodiansky et Jean Peccoux, pour la Caisse des dépôts et consignations) ; la ZUP de Valence (1963) ; le centre naval des Glénans (1955-1960) ; le VVF de Guidel (Morbihan, 1961-1967) et le VVF de Balaruc-les-Bains (Hérault).

Nonobstant les revendications de Ciriani à propos d'un héritage qu'il affirme intégralement corbuséen, d'autres sources théoriques composent son bagage architectural, et l'appropriation de ces principes variés donne vie à une évolution d'un discours personnel qui provient souvent d'un métissage avec des éléments plus locaux.

Il est alors question de comprendre les points les plus spécifiques de l'œuvre de Ciriani. D'abord, il s'agit de reprendre les éléments architecturaux présents dans le travail d'un architecte, et qui en font, à travers un usage précis, sa particularité. Ciriani se confronte au recours de certains matériaux car, bien que la présence du béton armé soit dominante, il est toujours associé à des supports moins communs (notamment la *pietra serena* et l'émail). À la variété des matériaux s'associe une palette précise, composée principalement par des tons primaires qui rend chaque réalisation reconnaissable. Mais l'élément le plus particulier reste l'échelle monumentale qu'il exploite de façon surtout symbolique, et qui contraste avec la simplicité des programmes, notamment ceux des logements sociaux. Une problématique précise, formulée par une hypothèse, est par ailleurs au départ de chaque projet réalisé. On est confronté là à des édifices qui sont le résultat d'une réflexion qui s'incarne dans une forme physique.

On cherchera enfin à mieux comprendre l'homme qui est derrière l'architecte, par une vision partiellement subjective qui reste celle d'un observateur individuel. La sociologie et la psychologie seront au service de cette analyse. Ce sera l'occasion de mettre sur papier les contradictions et les accords entre Enrique et Henri, remarquées tout au long de l'étude, et son effort pour faire coexister deux personnalités divergentes en une seule et même carrière, grâce aussi à une mise en abyme avec la figure de son épouse, Marcela Espejo.

Première partie : une vie riche de plusieurs pays

Dès ses années de formation, architecture et enseignement sont deux sphères qui composent la vie professionnelle d'Henri Ciriani. Deux mondes qui ont une importance équivalente et qui clarifient et confirment mutuellement les choix et les événements d'une longue carrière. Alors que son travail et sa production l'ont fait connaître du grand public, c'est l'engagement au sein des écoles qui font d'Henri Ciriani un personnage auquel plusieurs générations d'étudiants se sont attachées¹⁶⁵. Sa prédisposition à l'échange et au récit oral, sa communication directe, ont fait de lui un meilleur orateur qu'écrivain : cela trouve confirmation dans le succès de ses cours dans les écoles d'architecture, qui a comme conséquence une forte fréquentation de ses séminaires¹⁶⁶, parfois filmés par les étudiants¹⁶⁷. Malgré le succès et la forte fréquentation, certains des anciens élèves regretteront un enseignement plus intime¹⁶⁸, celui qui se tenait sous la coupole du Grand Palais à Paris, où l'atelier Ciriani comptait une dizaine d'inscrits.

Lors d'un cours qu'il donne en octobre 2019 à la Universidad Peruana des Cencias aplicada (UPC) de Lima, on remarque la carrure de cet homme qui se présente dans un costume moderne de couleur claire et en chaussures de sport. On voit un personnage d'action, avec des yeux étincelants et un nez aquilin, aux cheveux frisés qu'on imagine souvent en bataille dans sa jeunesse et qui évoquent les nuits à l'agence, où on le voit plié sur sa table de travail en train de dessiner. À Lima, les mains virevoltent dans l'air et accompagnent ses propos, portés par une voix de stentor qui s'enflamme quand les questions lui apparaissent banales. En spectateur, on le suit dans tous ses états : il rigole avec l'audience, il fait des blagues provocantes tout en étant subtiles et cultivées. Au cours de sa

¹⁶⁵ Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Je ne suis pas un homme pressé* [vidéo : image animée], Paris : TS productions, Images Plus, 2001.

¹⁶⁶ Pour plus d'informations sur les étudiants de Ciriani, voir Gorel-Le Pennec, Alison, *Une élite moderne pour l'architecture, Henri Ciriani et les siens*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Université Panthéon-Sorbonne, 2021, 495 p.

¹⁶⁷ Films non archivés, réalisés notamment par les étudiants coréens aux UP.

¹⁶⁸ Rencontres à la suite des interventions pour le cycle *La mémoire en œuvre*, Centre d'archives d'architecture et Cité de l'architecture et du patrimoine : Alison Gorel-Le Pennec, 2 mars 2020, « Henri Ciriani, le maître et ses étudiants : mettre en histoire une pédagogie » ; Alice Agostini, 10 janvier 2022, « Henri Ciriani, entre école et agence : l'architecture comme pédagogie du monde bâti ».

présentation, le visage est mobile, il rit, il se durcit ou il s'offusque dans un second temps. Ciriani ne supporte pas d'être mal compris. Tout en lui est architecture, il dessine au tableau un schéma qui explique son propos, il prend dans ses mains une maquette faite par un étudiant et qu'il trouve bien faite. Mais, subitement, il se fâche. Une remarque ou une idée mal présentée lui ont déplu, il lève le ton. C'est le moment cathartique de notre rencontre : il part de la salle, l'émotion l'a submergé, il ne peut pas montrer son énervement. Ce n'est qu'après une pause (orchestrée ?) qu'il revient : le public est en attente, heureux de le retrouver, il est reconnaissant.

C'est un exemple d'Henri Ciriani en action. Au-delà de l'admiration frôlant le fanatisme, la majorité de ses spectateurs s'accorde sur la force de sa parole. Un spectateur ayant assisté à une présentation, un cours ou un échange, ne peut pas l'oublier. Conscient de la force des mots qu'il choisit, il savoure la persuasion que transmet sa présence. Ses qualités d'orateur et sa prestance physique expliquent que ses écrits ne peuvent pas être comparés avec sa conversation. L'ouvrage d'entretien dirigé par Laurent Beaudouin¹⁶⁹ retrouve en partie cette énergie. À travers cet échange confidentiel, l'auteur retrouve le fil rouge d'une théorie architecturale complexe et qui maintient le lecteur en alerte. Car la transmission est le fil conducteur d'une carrière qui a comme centre l'architecture. S'agit-il d'une admiration qui a été recherchée ou simplement produite ? Est-ce un hasard, le fait que la vision de Ciriani soit très présente dans le travail de ses anciens étudiants, depuis plusieurs générations ?

Il souligne souvent n'avoir rien décidé, affirme être plutôt un « bon navigateur¹⁷⁰ », qu'un *leader* charismatique. Il souhaiterait reléguer au hasard le déroulé d'une vie qui est le résultat d'une quantité consistante d'occasions saisies. Dès ses années de formation au Pérou, Ciriani recherche les opportunités, comme sa charge d'assistant de l'un de ses professeurs à la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), Adolfo Córdoba, quelques années avant son diplôme, en 1960. Comme l'enseignement ne se sépare jamais de la pratique, entre 1961 et 1964 il accepte des emplois et des projets financés par le gouvernement péruvien. Cela lui permettra de réaliser, avant ses 30 ans, une certaine quantité de logements et équipements pour la ville de Lima, et de faire partie de l'équipe d'architectes en charge de la métamorphose urbaine de la capitale à partir de 1960. Autre exemple de son esprit d'initiative toujours aux aguets : en 1962, au moment de la création d'une petite agence avec son confrère Jacques Crousse, c'est lui qui décide d'y introduire Jorge Páez¹⁷¹. Comme

¹⁶⁹ Ciriani, Henri, Beaudouin, Laurent, *Vivre haut : méditation en paroles et dessins*, Paris : Archibooks + Sautereau, 2011, 209 p.

¹⁷⁰ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

¹⁷¹ Jorge Páez (1933-), travaille entre 1956 et 1959 en tant qu'architecte de manière indépendante, et il entreprend un voyage de perfectionnement à la pratique en Europe (1959-1960). Ses œuvres principales sont la Residencial San Felipe (1964-1965) ; l'université de Trujillo, la faculté d'Ingénierie Civile et de Chimie (1964-1967, agence Ciriani-Crousse-Paez) ; PREVI 9 (1966-1978, avec Páez et Pérez León) ; casa Subiria (1966, agence Ciriani-Crousse-Paez).

Ciriani, Jacques Crousse et Jorge Páez sont diplômés de l'Université Nationale d'Ingénierie, le premier en 1960 et le deuxième quelques années plus tôt, en 1955. Les deux obtiennent un diplôme en urbanisme en 1972. Les deux enseignent à la faculté d'architecture de la UNI, Crousse de 1962 à 1971 et Páez en 1961 d'abord, et entre 1965 et 1971 ensuite. Ils travaillent pour l'Institut National du Logement et pour le Conseil National du Logement entre 1961 et 1963, pour ensuite ouvrir leur agence avec Ciriani en 1962, qui restera active pendant deux ans. Ensuite, l'agence Crousse-Páez reste ouverte pendant 40 ans, et ils travaillent ensemble à de nombreux projets, notamment sur le concours pour le Centre Civique et Commercial de Lima (1966-1970, avec Córdova, Llona, Málaga, Núñez, Ortiz, Páez, Pérez León et Williams) et le nouveau siège du Collège des Architectes du Pérou.

Les circonstances qui permettent ce développement architectural ne sont pas seulement liées au monde professionnel. En effet, avec l'entrée à la UNI, Ciriani entreprend un apprentissage de l'histoire de l'art à travers des séminaires et des voyages d'études (dans les Andes en 2^e année d'études, entre 1956 et 1957 ; au Brésil en 4^e année, entre 1958 et 1959). La formation universitaire permet à l'étudiant de découvrir et comprendre l'architecture de manière différente, et surtout de se rapprocher de la vision du Mouvement moderne. En 1964, l'obtention d'une bourse financée par le gouvernement français, établie par le Secrétariat des Missions d'Urbanisme et de l'Habitat (SMUH), est déterminante pour sa carrière, car c'est de cette année que date son voyage à Paris, qui conditionne d'autres décisions, notamment l'offre de travail d'André Gomis en 1965, et la collaboration avec l'équipe de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (1960-1986) en 1968.

André Gomis, diplômé des Beaux-Arts en 1953 (atelier Guth et Sonrel), obtient un prix avec Vladimir Bodiansky¹⁷² avec le projet *Un habitat collectif musulman*. En 1952, il travaille chez Eugène Beaudouin¹⁷³, et en 1954, il ouvre son agence parisienne, où il s'occupe principalement des projets d'aménagement du territoire, des logements et des infrastructures de loisir. Quant à l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, l'agence est née de l'idée de Jacques Allégret¹⁷⁴ et Jean Perrotet¹⁷⁵ de rassembler différents professionnels sur les mêmes projets. Le but de l'Atelier était de faire sortir

¹⁷² Vladimir Bodiansky (1894-1966) ingénieur français d'origine russe, diplômé en 1920 à Paris, il se sensibilise au cours de sa carrière à l'architecture moderne.

¹⁷³ Eugène Beaudouin (1898-1983), architecte et urbaniste français, précurseur de l'architecture moderne, formé à l'École nationale supérieure des beaux-arts (atelier Emmanuel Pontremoli) et lauréat du premier grand prix de Rome (1928).

¹⁷⁴ Jacques Allégret (1930-2004), urbaniste et sociologue français, participe à la fondation de l'AUA en 1960.

¹⁷⁵ Jean Perrotet (1925-), rentre à l'ENSB en 1946 (diplômé en 1954) où il rencontre les futurs confrères de l'AUA. En 1960, il participe à la fondation de l'AUA, et il travaille ensuite au sein de l'Atelier avec Kalisz, et il participe à des études pour des centres-villes (Pantin, 1962 ; Patin, 1970). Pour ce qui est des équipements, on note le stade nautique d'Aubervilliers (1967-1969), la bibliothèque municipale Elsa-Triolet de Pantin (1969-1972) réalisés avec Jacques Kalisz. Avec Valentin Fabre, il réalisa le village de vacances Le Clavary à Grasse (1964-1968) et le théâtre de la Ville de Paris (1967-1968). Il se spécialise notamment dans la conception des théâtres-maisons de la culture : le théâtre national de Chaillot (1972-1975), le théâtre de la Commune d'Aubervilliers (1975-1976) et le théâtre national de la Colline à Paris (1983-1987) entre autres.

la discipline de son isolement et de créer une collaboration active entre architectes, urbanistes, ingénieurs, décorateurs, mais aussi sociologues, philosophes et psychologues, dans une perspective pluridisciplinaire, basée sur des valeurs de gauche et ayant comme recherche ultime le bien-être de la société. Au moment de son arrivée à l'Atelier, Ciriani s'imprègne donc d'une manière de travailler proche des usagers et au service de l'État, dans une agence socialement engagée qui permet une évolution de sa vision de la discipline.

Cachée derrière une prétendue passivité, il y a alors un homme sûr de lui, avec une forte personnalité, capable de défendre des idées et des positionnements qui ont fait de lui l'architecte révolté par excellence, celui qui reste droit dans ses bottes et qui respecte une image moralement irréprochable. Ce sera ici l'occasion de retracer les premiers pas d'un cheminement d'architecte, où Henri Ciriani peut être compris en tant qu'échantillon d'une génération et d'une période historique précise, notamment de Mai 68. Il faudra toutefois comprendre d'abord son parcours dans le contexte général des années soixante péruviennes.

Chapitre Premier : L'architecture et le Pérou, contexte historique

Enrique Ciriani suit sa formation d'architecte à l'Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), où il s'inscrit en 1955. La UNI est, à ce moment-là, une institution très moderne malgré elle, car la seule au Pérou à accueillir une faculté d'architecture et à proposer des cours d'urbanisme. Elle compte parmi ses enseignants des architectes qui soutiennent une architecture nouvelle, loin des codes coloniaux et de l'esthétique Beaux-Arts datant de la fin du XIX^e siècle, éléments très à la mode à cette époque. Ce n'est pas la génération de Ciriani qui change l'approche de l'architecture péruvienne vis-à-vis de son passé, mais plutôt la génération précédente, celle des architectes ayant une formation proche de la tradition et de l'académisme, version péruvienne¹⁷⁶. Ils s'interrogent, à partir des années vingt sur les spécificités urbaines et architecturales du territoire liménien, afin de pouvoir concrétiser un langage local qui se détache de l'héritage colonial très influencé par les styles européens.

Dans ce contexte, la figure la plus emblématique est Fernando Belaúnde Terry, deux fois président péruvien (1963-1968 et 1980-1985), ainsi que président du parti Acción Popular (1956-2001). Architecte de formation, il suit sa formation aux États-Unis, à l'université de Miami (1930-1935), et à l'université d'Austin (1935-1936), pour ensuite retourner au Pérou en 1936. Après avoir lancé sa revue *El Arquitecto Peruano* (EAP, 1937) et participé à la constitution de la première Société d'Architectes du pays (1937), Belaúnde Terry devient doyen du Département d'architecture (1951-1955), et en dirige les travaux de renouvellement (1955). José Carlos Huapaya Espinoza¹⁷⁷ éclaire le rôle de cet homme aujourd'hui plus connu pour son engagement politique, mais qui a joué un rôle déterminant dans le développement architectural de son pays. En effet, Belaúnde s'implique dans des projets architecturaux d'envergure, notamment dans la réhabilitation des quartiers délaissés et dans la construction des logements sociaux, tout comme sur le terrain plus intellectuel de la recherche historique de la discipline, avec la publication d'articles et de traductions de textes dans sa revue *EAP*, qui reste, jusqu'à sa fermeture en 1977, la principale référence en architecture péruvienne du XX^e siècle. Mais il s'implique aussi dans l'organisation de séminaires et de rencontres avec des invités internationaux.

¹⁷⁶ Dans les années trente, l'architecture péruvienne est encore très attachée à sa tradition coloniale. Le résultat est un métissage entre les styles européens et les matériaux traditionnels (l'adobe notamment, un mélange de paille et de terre séchée, mais aussi la quincha, des branches de bambous recouvertes de boue). Au fil des siècles, l'architecture péruvienne se rapproche du style espagnol, moresque et de la Renaissance italienne (XVI^e siècle), qui laissent la place ensuite au baroque péruvien, dit baroque Churrigueresque (XVIII^e siècle, voir la basilique de Nuestra Señora de la Merced de Lima), proche du baroque français. Au XIX^e siècle, il y a un retour vers le néo-classicisme (voir l'église Saint-Pierre ou le monastère de San Francisco, à Lima).

¹⁷⁷ Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry, y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, thèse de doctorat, sous la direction de Marco Aurélio A. Filgueiras Gomes, universidad nacional de ingeniería de Lima et universidade federal de Salvador de Bahi, 2014, 394 p.

Pour autant, on remarque des changements structurels propres aux dimensions sociopolitique et démographique péruviennes avant l'arrivée de Belaúnde Terry à la présidence. Effectivement, dès la fin du XIX^e siècle, des changements sociaux sont introduits en Amérique latine : l'exode rural des populations de la campagne vers les capitales, l'augmentation démographique et des ressources, les crises économiques qui touchent le monde du travail, sont des facteurs qui auront des répercussions sur le monde du bâti¹⁷⁸. Le développement architectural et urbain, l'apparition des grands centres et l'extension des quartiers périphériques, l'augmentation du nombre d'infrastructures et des services, le financement des études ayant comme but la réglementation d'un plan urbain pour les villes les plus habitées, n'est pas comparable aux changements qu'on observe dans les pays occidentaux. Au Pérou, la métamorphose urbaine et sociale est plus rapide, et un nombre d'études encore réduit s'est attaché à ces questions¹⁷⁹. Il est ainsi important de revenir sur le contexte péruvien de ces années, qui permettra de comprendre comment la pensée novatrice de l'architecture moderne arrive à s'affirmer, à la même époque qu'aux États-Unis et en Europe.

Les pays latino-américains n'ont pas connu la même courbe d'avancements industriels que la France ou l'Angleterre. En Amérique latine l'urbanisation ne peut pas être considérée comme la conséquence directe de l'industrialisation, car elle la précède plusieurs pays du continent connaissent une expansion urbaine et économique plus rapide que celle qui avait touché l'Europe, et au Pérou ces changements sont plutôt l'occasion de satisfaire immédiatement les besoins en biens de consommation¹⁸⁰. Ce sont ces facteurs qui empêcheront le développement homogène de la plupart des pays latino-américains et de leurs centres urbains, aggravant ainsi l'instabilité sociale et politique.

En réaction à la crise de 1930, de nombreuses métropoles¹⁸¹ connaissent une extension rapide qui continue après la Seconde Guerre mondiale. La demande grandissante de logements sur une courte période explique comment de jeunes architectes fraîchement diplômés arrivent rapidement à se faire connaître et à être embauchés par les gouvernements. L'Argentine, le Chili et le Brésil participent au plein essor du monde du bâti, et cela à partir de 1880. Le Pérou devra attendre les années trente,

¹⁷⁸ Sur l'architecture en Amérique latine : Violich, Francis, *Cities of Latin America: Housing and Planning to the South*, New York : Reinhold Publishing Corporation, 1944, p. 241. Hitchcock, Henry Russell, *Latin American Architecture since 1945*, New York : Museum of Modern Art, 1955, 203 p. Hardy, Jorge E., *Urbanization in Latin America: approaches and issues*, Garden City, New York : Anchor Press, 1975, 456 p. Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2001, 398 p. Liernur, Jorge F. *América latina. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Milano : Electa Mondadori, 1990, 180 p. Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, Buenos Aires : Siglo XXI, 1975, 317 p.

¹⁷⁹ Alexander Rosenthal, Alberto, *Estudio sobre la crisis de la habitación en Lima*, Lima^o: Imprimerie Torres Aguirre, 1922, 55 p.; Contreras, Carlo, Cueto, Marcos, *Historia del Perú contemporáneo*, Lima^o: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 1999, 451 p.; Contreras, Carlos, Zuloaga, Marina, *Historia mínima del Perú*, Madrid : Turner Publicaciones, 2014, 290 p.; Hardy, Jorge E., « La ciudad y el territorio », p. 42, dans Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, Buenos Aires : Siglo XXI, 1975, 317 p., voir la bibliographie en annexe (ouvrages et articles généraux).

¹⁸⁰ Robles Riva, Diego, « La marginalidad urbana », p. 90, dans Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, op. cit.

¹⁸¹ Lima, Buenos Aires, Sao Paulo, par exemple.

pour ensuite atteindre le sommet de sa production architecturale dans les années cinquante et soixante.

La croissance du marché de la construction est aussi une conséquence du doublement de la population¹⁸², ce qui explique pourquoi le logement collectif devient une priorité politique mise en avant par l'État. Commencés dans les années trente, ces changements démographiques et socio-politiques sont suivis par des décennies très investies, au niveau urbain, par le travail des architectes, à qui revient le rôle de répondre aux fortes demandes du gouvernement. Cependant, c'est à partir des années quarante, suite aux propositions de Fernando Belaúnde Terry, que les institutions soutiennent la création de bâtiments de qualité : en 1944 l'Institut d'Urbanisme du Pérou¹⁸³ (IUP) est créé, suivi par la création de l'Office National de Planification et Urbanisme¹⁸⁴ (ONPU), en juin 1946. En tant que député du Front National Démocratique (1945-1948) et membre du parti Acción Popular, il soutient la création des quartiers et des villes nouvelles destinés à la classe ouvrière et à la classe moyenne (1961-1968). La vision égalitaire de la société proche des idéaux de la gauche péruvienne, ainsi que les ressources économiques mises au service de ces programmes, permettent l'apparition de formes architecturales novatrices qui marquent une distance formelle avec les grands ensembles réalisés jusque-là. Cela prouve aussi l'intérêt grandissant que les architectes montrent vis-à-vis des recherches architecturales qui émergent à l'échelle mondiale, et dont ils prennent connaissance grâce aux articles diffusés par *EAP*¹⁸⁵. Parmi ces auteurs, Ciriani est l'un des concepteurs qui soutient ce langage architectural d'inspiration moderne.

Afin de mieux comprendre ce contexte éloigné de la réalité occidentale, dans un premier temps il faut voir les spécificités politiques qui s'installent au cours des années quarante péruviennes, et qui continuent avec les décennies suivantes. Ces changements conditionnent la vision architecturale et urbaine qui se transforme dès cette décennie, mais qui restent le résultat d'un processus commencé dans les années vingt, à un moment où les pouvoirs politiques cherchent à s'intéresser à la culture, à la santé, à l'éducation et au bien-être de la population. Il faut donc retracer le processus ayant

¹⁸² La population de Lima en 1920 est de 173 007 habitants et en seulement une dizaine d'années, en 1931, elle monte à 332 118 habitants. En 1968, la population de la capitale péruvienne atteint désormais les 2 236 580 habitants. Entre 1960 et 1970, 72% de la population nationale réside dans les centres urbains du pays. Hardy, Jorge E., « La ciudad y el territorio », p. 71, dans Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, op. cit.

¹⁸³ Instituto de Urbanismo del Perú.

¹⁸⁴ Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo.

¹⁸⁵ FUNG, Jimena, *El Arquitecto Peruano (1937-1947). De nouvelles perspectives pour l'architecture au Pérou*, mémoire de fin d'étude, sous la direction d'Éléonore Marantz, université Panthéon-Sorbonne, 2019 ; Zapata, Antonio, *El joven Belaúnde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano 1937-1967*, Lima : Minerva, 1995, 124 p. ; Belaúnde Terry, Fernando, « El barrio unidad. Instrumento de descentralización », *El Arquitecto Peruano*, n° 83, 1944, s. p. ; Belaúnde Terry, Fernando, « Construyamos hoy para no tener que demoler mañana », *El Arquitecto Peruano*, n° 204-205, 1954, s. p. ; Smirnoff, Victor, « 25 Años de vivienda en el Perú », *El Arquitecto Peruano*, n° 306-307-308, 1963, pp. 44-80.

permis l'apparition du modèle architectural moderne au cours des années soixante, quand Ciriani bénéficie d'un cadre historique ouvert à l'innovation et aux propositions des jeunes professionnels.

Les innovations systématiques s'accompagnent alors d'une évolution de l'enseignement et de l'organisation de l'école d'architecture. La Escuela Nacional de Ingenieros (ENI, 1876) ne commence à proposer des cours en architecture qu'en 1910, avec la création de la Sección de Arquitectos-Constructores. En 1940 le département d'architecture est organisé, et y est intégré l'Institut d'Urbanisme du Pérou (1949) : c'est ainsi qu'apparaît la première institution universitaire d'enseignement de planification urbaine en Amérique latine¹⁸⁶, l'IUENI. Le 19 juillet 1955, l'ENI est enfin appelée Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), à laquelle est rattachée la faculté d'architecture, ouverte la même année. Avec l'arrivée de Belaúnde Terry dans le rôle de doyen, l'institution diffuse une méthode pédagogique inspirée des exemples européens et nord-américains, et cela par la présence d'enseignants étrangers ayant suivi des formations en dehors du Pérou. Parmi ces professionnels, les membres de l'Agrupación Espacio soutiennent un message progressiste qui a comme conséquence la mise en œuvre d'une réforme de l'enseignement (1946), qui se rapproche de celle des révoltes parisiennes de Mai 68. Ces événements participent, dès les années quarante, à la remise en question du rôle de l'architecte.

Ciriani assiste à ces changements qui touchent les sphères politiques, de l'enseignement et du monde professionnel des architectes. À défaut d'une absence d'influence stylistique d'une architecture péruvienne traditionnelle, inspirée par le passé précolombien et colonial à la fois, Ciriani se rapproche du monde intellectuel et professionnel dans son pays d'origine, qui anticipe son insertion et sa réussite dans société française, très vite après son arrivée à Paris, en 1964.

Au Pérou d'abord et en France ensuite, Ciriani développe son idée du métier de l'architecte en tant qu'acteur du changement social, vision qu'il applique au sein de son agence liménienne en 1962, avec Jacques Crousse et Jorge Páez, dans les équipes parisiennes d'André Gomis et de l'AUA, à partir de 1964, et enfin dans sa propre agence, en 1984.

a) Réformer le statut de l'architecte : l'évolution dans la société péruvienne

Afin de répondre à la crise économique, à l'exode de la population rurale vers la capitale et aux nouveaux besoins d'urbanisme et d'équipements publics, le gouvernement péruvien négocie des prêts avec les banques nord-américaines dès les années trente. Le but est de transformer les grands

¹⁸⁶ Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry, op. cit.*, p. 197.

centres et de créer un modèle d'habitat adaptable aux besoins de la société, c'est-à-dire des édifices capables d'absorber l'augmentation démographique. Le changement du paysage urbain est alors lié à ces nouvelles formes architecturales qui se concrétisent principalement dans des logements sociaux et des quartiers populaires réalisés par de jeunes professionnels. À Lima, les problèmes principaux sont l'absence d'une quantité adéquate de logements et la présence d'édifices de taille réduite, généralement d'un étage, qui ne sont pas en mesure d'absorber une population en expansion. S'y ajoute la planification désordonnée de la capitale, qui ne permet pas l'insertion des bâtisses dans un tissu déjà très dense et peu flexible. En réponse à ces difficultés, Alberto Alexander Rosenthal s'interroge, en 1922, sur l'usage de l'urbanisme comme seule solution au développement raisonné et cohérent de la ville¹⁸⁷.

L'apparition de ces modèles architecturaux coïncide avec la transformation du statut de l'architecte, qui atteint ces mêmes années une nouvelle reconnaissance intellectuelle. En effet, jusqu'en 1910, au moment de la création de la section des Arquitectos-Constructores au sein de la Escuela Nacional de Ingenieros (ENI) de Lima¹⁸⁸, la société péruvienne et le gouvernement gardent une certaine méfiance vis-à-vis du métier d'architecte, qui n'obtient que très rarement une place au sein des institutions gouvernementales ou des commandes publiques. À sa place, une autre corporation professionnelle reçoit le soutien officiel, c'est l'ingénierie. Avec la transformation de Lima, nombreux sont les ingénieurs à proposer des réponses qui puissent permettre l'inscription de la ville dans une dimension internationale¹⁸⁹, et les études d'urbanisme réalisées par des ingénieurs montrent l'envie de modernité qui caractérise l'Amérique latine. Un premier résultat est la réglementation méthodique qui accompagne l'expansion des villes du continent (Buenos Aires et Rio de Janeiro, par exemple). Au Pérou, les conséquences de ces recherches sont l'élaboration des plans régulateurs pour les villes péruviennes¹⁹⁰, et l'application systématique des règles structurelles à toute nouvelle édification d'immeuble et la remise en état des quartiers historiques de la capitale. Ces projets sont influencés par les théories corbuséenne et niemeyerienne qui orientent le travail des ingénieurs sur des thématiques urbaines, comme l'importance des voies de circulation, d'une esthétique reconnaissable complémentaire à la fonctionnalité des bâtiments, le rôle de la lumière naturelle et de la nature. En lien avec ces principes, entre 1933 et 1939, au cours de son mandat, le

¹⁸⁷ Rosenthal, Alberto Alexander, *Estudio sobre la crisis de la habitación en Lima*, Lima : Impr. Torres Aguirre, 1922, 55 p., p. 6.

¹⁸⁸ C'est seulement en 1946 que le Département d'architecture ouvre à l'ENI.

¹⁸⁹ Harth-Terre, Emilio, écrit plusieurs textes sur la question de l'urbanisme et le rôle de l'ingénieur à Lima (*Croquis de Lima*, Lima : Sanmarti y Cia, 1921; *Estética urbana, notas sobre su necesaria aplicación en Lima*, Lima: Librería Francesa Científica, Casa Editorial E. Rosay, 1926. Ses recherches ont fait connaître des interrogations qui touchaient à ce moment l'Europe et l'Amérique du nord, mais il a aussi soulevé des questions plus locales.

¹⁹⁰ Dont l'exemple le plus abouti est le Plan Piloto de Lima, en 1946.

président Oscar R. Benavides¹⁹¹ soutient la création de logements pour les travailleurs. Proches des lieux d'emploi, ces quartiers se situent dans la partie de la ville ayant peu de ressources, comme par exemple le Ferrocarril Central (1924) et le Frigorífico Nacional (1936)¹⁹². En 1936, le président péruvien fait approuver la loi 8487 permettant la création de l'Agencia de Inspección de la Vivienda Obrera¹⁹³, agence se chargeant d'assurer une bonne qualité de lumière, de ventilation et des sanitaires dans chaque habitat ouvrier du territoire.

En 1937, deux événements jouent un rôle majeur dans la promotion et la reconnaissance de la profession d'architecte. Avant cette date, les architectes péruviens ne pouvaient ni compter sur un réel outil de divulgation d'informations propres à la discipline¹⁹⁴, ni sur un groupe organisé qui permettait l'échange entre les professionnels du corps de métier. Afin de répondre à ces lacunes, en août 1937, Fernando Belaúnde Terry fonde la revue *El Arquitecto Peruano (EAP)*¹⁹⁵ [Figure 1], qui est concomitante à la formation de la première Sociedad de Arquitectos¹⁹⁶ péruvienne. Ces propositions remportent l'adhésion des professionnels, des maîtres d'ouvrage et d'entreprises de construction, qui perçoivent une occasion de tisser des liens directs avec les architectes s'occupant de leurs projets. Dès lors, l'échange entre constructeur, maître d'ouvrage, client et architecte semble incontournable.

EAP se charge de diffuser la pensée des ingénieurs comme Emilio Harth-Terré¹⁹⁷ et les propos de Patrick Geddes¹⁹⁸ ou Marcel Poète¹⁹⁹. La revue publie les expérimentations européennes précédant d'une décennie les premières réalisations péruviennes : durant les années vingt, il relaie l'apparition des cités-jardins²⁰⁰ et des logements sociaux français, ainsi que l'un des premiers exemples les plus aboutis montrant l'appropriation locale des programmes architecturaux à large échelle : le travail

¹⁹¹ Oscar R. Benavides (1876-1945), président péruvien entre 1933 et 1939 suite à l'assassinat du général Luis Miguel Sánchez Cerro, chef du gouvernement militaire après la révolution de 1930. S'opposant au Parti communiste, il soutient une politique modérée, tout en modifiant la constitution, mais limitant aussi son mandat à six ans.

¹⁹² Caractérisés par une esthétique ayant un goût allemand d'entre-deux-guerres, ces quartiers sont aujourd'hui reconnus comme des jalons de l'architecture moderne péruvienne.

¹⁹³ Agence d'inspection de l'habitat ouvrier.

¹⁹⁴ Mises à part quelques revues traitant des sujets plus techniques et liés à l'ingénierie.

¹⁹⁵ Il a publié au total 246 numéros de la revue, d'une manière irrégulière : pendant les premières années *EAP* est mensuel, à partir de 1951 la sortie ne respecte pas les mêmes délais. *El Arquitecto Peruano* informait les architectes et la classe ouvrière à laquelle les nouveaux logements étaient destinés. Cela montre l'intérêt historique de la revue et son objectif social. Dans Huapaya Espiniza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry ...*, op. cit., p. 87.

¹⁹⁶ Le groupe compte au départ Héctor Velarde, Rafael Marquina, Roberto Haaker Fort, Luis Ortiz de Zevallos et ensuite Carlos Morales Macchiavello, Alfredo Dammert et Fernando Belaúnde Terry.

¹⁹⁷ Emilio Harth-Terré (1899-1983), architecte et historien de l'art péruvien, théoricien et urbaniste, écrit pour la presse péruvienne et participe à nombreux congrès d'urbanisme en Amérique latine (1938-1952). Il a aussi été enseignant à la Pontificia Universidad Católica del Perú (1942-1944), à la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943-1951) et à la UNI.

¹⁹⁸ Patrick Geddes (1854-1932), biologiste et sociologue écossais, il est aussi connu pour ses idées dans de nombreux domaines, dont l'urbanisme, qu'il voit proche de l'économie et comme une possible réponse aux problèmes sociaux de la population.

¹⁹⁹ Marcel Poète (1866-1950), historien français, s'intéresse notamment à l'urbanisme et à la ville de Paris. Il est à la tête de l'école qui est aujourd'hui l'Institut d'urbanisme de Paris.

²⁰⁰ Arcueil, Asnières-sur-Seine, Châtenay-Malabry (La Butte Rouge), Drancy, Gennevilliers, Le Plessis-Robinson, Stains.

d'Ernst May²⁰¹ à la Nouvelle-Francfort (1926). Par la suite, l'entre-deux-guerres correspond au moment le plus prolifique de la réalisation des HBM²⁰² en Europe. Ainsi, la revue relaie la courant de pensée moderne, et propose la multiplicité des langages et des méthodologies nouvelles. Avec des articles et des traductions provenant de pays du monde entier, *EAP* permet aux péruviens de voir une variété d'exemples allant des projets de Le Corbusier jusqu'à des œuvres locales et proches de la tradition précolombienne et coloniale²⁰³. À partir de décembre 1939, les références et les traductions des articles sur Le Corbusier se multiplient : des planches et photographies de l'Unité d'habitation (1947-1952), à Marseille, et de l'église Notre-Dame-du-Haut (1953-1955), à Ronchamp, tout comme les théories modernes avec la traduction des interventions des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)²⁰⁴, des articles de Frank Lloyd Wright²⁰⁵ ou Walter Gropius²⁰⁶. *EAP* divulgue aussi des projets de logements préfabriqués et standardisés, le but étant de résoudre rapidement le manque de logements qui avait suivi le tremblement de terre de 1940. Les références occidentales sont intégrées dans la vision locale et mises en pratique²⁰⁷.

L'admiration pour les principes mis en avant par le modernisme n'est pas exempte de critiques, ce qui permet aux architectes péruviens d'affirmer une pensée plus locale. Un exemple est l'absence de propositions de logements adressées aux classes les plus humbles que Belaúnde Terry remarque au sein de la *Charte d'Athènes*, publié en 1942. En réponse à cette carence, il écrit en 1949 *La Carta del Hogar*²⁰⁸, qui est publiée dans la revue et qui traite de sujets variés, tels que l'urbanisme, la ville idéale, les lieux périphériques ou le centre-ville, le nombre de chambres essentielles pour chaque logement et l'importance des services et des commerces proches des habitations (dans un rayon maximal de 500 mètres). *La Carta del Hogar* concrétise l'idée des centres localisés ayant des services et des équipements à leur disposition, et le rôle de l'implication d'une mairie et des institutions gouvernementales vis-à-vis de ces projets. Ainsi, *EAP* devient une plateforme de débat, qui participe à la diffusion des travaux des étudiants en architecture et des méthodes pédagogiques

²⁰¹ Ernst May (1886-1970), architecte et urbaniste allemand, applique à Francfort-sur-le-Main les nouvelles théories urbaines de la république de Weimar. May emploie des formes épurées et fonctionnalistes afin de construire des blocs de logement indépendants dans un quartier où il prévoit aussi des écoles et des services communs.

²⁰² Habitations Bon Marché : jusqu'au 1950 ; ensuite HLM (habitations à loyers modérés).

²⁰³ Cette dualité d'inspiration, moderne et historique, est soulignée dans Ludeña Urquiza, Wiley, *Piqueras, Belaúnde, La Agrupación Espacio, op. cit.*, p. 104.

²⁰⁴ Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) étaient une série de conférences et de rencontres qui ont eu lieu dans le premier tiers du XX^e siècle, entre 1928 et 1959. Les CIAM étaient des événements importants dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, et ont joué un rôle clé dans la promotion du mouvement moderne. Ils réunissaient des professionnels afin de discuter des idées et des tendances dans l'architecture moderne.

²⁰⁵ Frank Lloyd Wright (1867-1959), architecte américain, il réalise plus de quatre cent projets au cours de sa carrière. Connue pour son style Prairie (États-Unis, dans le Midwest, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle), il conçoit notamment des maisons en harmonie avec le contexte. Il est considéré comme l'un des fondateurs de l'architecture moderne.

²⁰⁶ Walter Gropius (1883-1969) est un architecte, *designer* et urbaniste allemand (naturalisé américain). Il est le fondateur du Bauhaus, théorisant ainsi l'importance du fonctionnalisme, du rationalisme et de la standardisation en architecture.

²⁰⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, coll. L'Esprit Nouveau., Paris : Les Éditions G. Crès & Cie, [1924], 284 p.

²⁰⁸ La Carte du Foyer, Belaúnde Terry, Fernando, « Nuestra proposición al Congreso del CIAM, "La Carta del Hogar", *El Arquitecto Peruano*, Lima, año 13, n° 141, avril 1949, s. p.

utilisées à la UNI. La plupart des architectes influant de cette époque écrivent pour la revue, les réalisations les plus marquantes y sont publiées²⁰⁹, tout comme la traduction des articles de *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Architectural Review* ou de *Revista de Arquitectura*²¹⁰. Ainsi se multiplient les échanges, et la connaissance des projets étrangers et des modèles novateurs : par exemple, en 1943, *EAP* publie le *Town Planning Chart* de Josep Lluís Sert (1902-1983)²¹¹, ou les réflexions des CIAM. Jusqu'en 1963²¹², la diffusion d'informations liées à la discipline permet aux architectes d'acquérir des connaissances et d'évoluer dans la pratique. Il s'ensuit un débat autour de la reconnaissance de l'autorité de l'architecte, relayé par *EAP*, car le métier d'architecte-urbaniste n'est pas encore reconnu par la société péruvienne.

Ayant comme objectif l'officialisation de la profession, Belaúnde Terry soutient l'ouverture de nouvelles institutions et de nouveaux lieux d'enseignement. L'Instituto de Urbanismo del Perú (IUP) est créé en 1944 par Belaúnde Terry et les architectes Luis Dórich Torres²¹³, Luis Ortiz de Zevallos²¹⁴ et Carlos Morales Machiavello²¹⁵, décision prise à partir d'une envie de modernisation du pays et en vue de la future élection de Belaúnde en tant que député de la ville (1945)²¹⁶. Pour la durée du cursus d'étude, l'IUP propose une formation d'un an à une quinzaine d'inscrits. La formation proposée par l'Institut se base sur l'étude de cas concrets de l'urbanisme péruvien, tout en examinant le plan d'étude des universités comme la School of City Planning d'Harvard ou l'Institut d'Urbanisme de Paris²¹⁷, choix qui permet d'alerter l'IUP sur la nécessité de revoir son programme d'étude. Ainsi, la manière de voir l'architecte se transforme, et le professionnel n'est plus identifié comme un décorateur de bâtiments, mais en tant qu'auteur d'un programme urbain. Les formations d'architecte, d'ingénieur et d'urbaniste sont désormais complémentaires, et au sein de l'enseignement de l'architecture, apparaît alors une approche pluridisciplinaire, à travers les

²⁰⁹ Zapata, Antonio, *El joven Belaúnde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano 1937-1967*, Lima : Minerva, 1995, 124 p., p. 13.

²¹⁰ Parallèlement, les articles parus dans *EAP* commencent à être reproduits dans des revues étrangères.

²¹¹ Josep Lluís Sert (1902-1983), étudie à l'École d'architecture de Barcelone, et découvre le rationalisme à Paris. Il ouvre en 1929 son agence et le GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Il est le président des CIAM de 1947 à 1956. Parmi ses réalisations : l'atelier de Joan Miró à Palma de Majorque (1956) ; la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (1964) ; la Fondation Miró à Barcelone (1975).

²¹² Les choix éditoriaux d'*EAP* changent sous la direction de Miguel Cruchaga Belaúnde (1940-), qui décide de recentrer le journal sur des sujets plus proches de l'architecture nationale, des influences coloniales et d'une esthétique liée à la tradition XIX^e des Beaux-Arts. Des thèmes tels que l'urbanisme ou les projets internationaux sont exclus de la revue.

²¹³ Luis Dórich Torres (1915-2005) est un architecte péruvien et premier urbaniste national diplômé. Il sera connu pour son projet de l'Unidad Vecinal n°3.

²¹⁴ Luis Ortiz de Zevallos (1910-2010) suit des formations en urbanisme à la Escuela Nacional de Ingenieros (1933), à la Technische Hochschule de Berlin (1939) et à l'Institut d'Urbanisme de Paris (1940). Parmi ses réalisations : les plans régulateurs de Paramonga et Cartavio (1952) ; l'urbanisation de Maraga (1959-1966) ; les villes minières de Santiago de Cochaccasa (1974-1977) et Orcopampa (1985). Il est secrétaire de la Société des Architectes du Pérou (1945-1947) et lors du VI^e Congreso Panamericano de Arquitectos (1947).

²¹⁵ Carlos Morales Machiavello (1925-2011), ministre des Travaux publics sous le premier mandat de Belaúnde Terry (1964-1965 et 1968). Président du Banco de la Vivienda (1980-1985), il enseigne au département d'architecture de la UNI. Ses réalisations principales : la UV 3 (1945-1949) ; la ville de Talara (1947) ; le collège Pestalozzi de Lima (1955) et PREVI 13 (1966).

²¹⁶ Afin de prouver l'importance qu'il accorde à l'IUP, Belaúnde Terry s'y inscrit lui-même en première année, exemple qui est suivi par d'autres architectes confirmés.

²¹⁷ Les cours de ces écoles étaient connus grâce à la publication des programmes par *EAP*.

possibilités ouvertes par l'urbanisme, la sociologie et l'ingénierie dans la construction de la ville métropolitaine ou rurale, et qui se traduit dans des projets concrets, dont la conception du Plan régulateur de la capitale (1946)²¹⁸.

Partant de leur formation européenne en urbanisme, Luis Dórich Torres et Luis Ortiz de Zevallos confirment la nécessité de ce lien entre architecture et urbanisme. Les cours proposés à l'IUP²¹⁹, montrent les recherches urbaines internationales, participant à la circulation des idées par l'intervention de professionnels étrangers aux séminaires. En 1945, c'est le tour de Francis Violich²²⁰, Chlothiel Woodward Smith²²¹, et Paul Lester Wiener²²² [Figure 2]. En 1953, Walter Gropius et Josep Lluís Sert sont aussi invités [Figure 3]. Un élément important de l'IUP est en effet sa vision internationale. Les ingénieurs et les architectes péruviens participent à des programmes d'études aux États-Unis, permettant le développement d'un urbanisme national ouvert²²³. L'Institut devient un espace d'échange et de diffusion d'une pensée progressiste et hétérogène, où les architectes, qui n'avaient jusque-là jamais expérimenté la rencontre avec d'autres chercheurs, peuvent enfin se rassembler autour des projets urbains construits en l'Amérique latine. Les occasions de se confronter à des professionnels latino-américains se multiplient, à travers des rencontres dont les Congresos Panamericanos de Arquitectos²²⁴ sont un exemple. Le IV^e congrès, organisé entre Lima et Cusco (1947), fut l'occasion pour Belaúnde Terry de promouvoir les programmes de logements sociaux réalisés par le gouvernement grâce à la participation de l'IUP, avec l'objectif de diffuser le modèle péruvien dans toute l'Amérique latine²²⁵. Car l'Institut n'a pas

²¹⁸ Ortiz de Zevallos suggère l'intervention des historiens, géographes et artistes pour sa réalisation. De Zevallo, Luis Ortiz, « El Plano Reulador de la Zona Central de Lima », *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 4, n° 46, mai 1941, s. p.

²¹⁹ Connus grâce à la publication des programmes par EAP.

²²⁰ Francis Violich (1911-2005), diplômé en sciences du département d'architecture paysagère à Berkeley (1934), obtient une bourse pour des études supérieures en urbanisme à l'université d'Harvard et au Massachusetts Institute of Technology, où il s'intéresse à la composante sociale de l'architecture et au développement de l'urbanisme afin de résoudre les problèmes d'inégalité sociale. En 1941, retourne à Berkeley, où il est président du département d'architecture paysagère (1962-1964).

²²¹ Chlothiel Woodward Smith (1910-1992), architecte et urbaniste américaine, est la sixième femme à entrer au collège des membres de l'American Institute of Architects. Diplômée de la Washington University in St. Louis en architecture (1933), elle travaille pour la Federal Housing Authority et crée Keyes, Smith & Satterlee (1950), pour ensuite exercer dans sa propre agence Chlothiel Woodard Smith & Associates (1963-1983). Parmi ses réalisations, il y a la rénovation du Pension Building Washington, D.C. (1966), le National Airport Metro station à Reston, Virginia (1971) et le Washington Square, Washington, D.C. (1987-1988).

²²² Paul Lester Wiener (1985-1967), architecte et urbaniste américain, diplômé de l'Académie royale de Berlin, complète ses études à Vienne et à Paris. Parmi ses réalisations, il y a la Contemporanea House, New York, Rockland Conuty (1934). Il collabore avec Le Corbusier, Wiener et Sert au plan directeur pour les villes de La Havane et Bogotá. Il planifie le développement d'un quartier dans le secteur de Washington Square à New York (1958).

²²³ Voir le cas de Dórich Torres qui reprend, en 1945, des recherches faites par Thomas Adams au MIT qui le portera à soutenir une planification urbaine qui tienne compte de toutes les parties d'une communauté et de la coopération de l'administration publique.

²²⁴ Le premier congrès est organisé à Montevideo, du 1^{er} au 7 mars 1920. Au cours du IV^e congrès, sept commissions traitent des thèmes variés (l'analyse de l'architecture en fonction des différentes régions latino-américaines, l'habitat de masse, l'urbanisation du pays, l'évolution de la profession). Au cours de ce congrès, Dórich Torres reprend des recherches de Thomas Adams au MIT, qui le portent à soutenir une planification urbaine tenant compte de la totalité d'une communauté et de la coopération avec l'administration publique.

²²⁵ Au cours du IV^e congrès, sept commissions traitent des thèmes variés (l'analyse de l'architecture en fonction des différentes régions latino-américaines, l'habitat de masse, l'urbanisation du pays, l'évolution de la profession). Au cours de ce congrès, Dórich Torres reprend des recherches de Thomas Adams au MIT, qui le portent à soutenir une planification urbaine tenant compte de la totalité d'une communauté et de la coopération avec l'administration publique.

que le rôle de former des architectes, il crée un lien direct entre les étudiants et le marché du travail. Dès leur inscription, les architectes sont confrontés à des chantiers commandités par le gouvernement, et la collaboration entre l'IUP et l'État se renforce en 1946, avec l'élection comme député de Lima de Belaúnde Terry, qui impose l'examen des études d'urbanisme produits par l'IUP lors des recherches du Congrès.

Par la suite, des institutions ayant comme but la protection de la discipline ouvrent. En 1946, l'Oficina Nacional de Planeamiento Urbano (ONPU) est créé, l'une des premières institutions nationales de ce genre en Amérique latine. Cela montre comment urbanisme et architecture sont désormais des enjeux politiques majeurs, qui occupent une place essentielle dans la logique du développement du pays. Au cours des années quarante, il est fixé un programme de réhabilitation et d'expansion de la capitale²²⁶, et l'IUP propose le Plan de Viviendas et le Plan de Unidades Vecinales (1945), ainsi que des lois de réglementation urbaine, soumises à la Comisión Nacional de la Vivienda (CNV) et à l'ONPU.

Le dessin de Belaúnde Terry apparaît alors dans son ensemble : le député de Lima ne veut pas juste créer des institutions, mais rendre indispensables les recherches d'urbanisme produites au sein de l'IUP. Couronnement de ce projet, en 1949 l'Institut est associé à la Escuela Nacional de Ingenieros (ENI) et au département d'architecture (IUENI)²²⁷. Afin d'assurer une légitimité internationale aux architectes et urbanistes, l'IUENI s'ouvre vers l'extérieur, avec un programme scolaire qui inclut des réflexions sur la planification et les « nouvelles tendances d'urbanisme contemporain²²⁸ ». Des liens avec les universités de Paris, Bruxelles, le MIT de Chicago se tissent et, en juin 1951, la formation est transformée en un cours de master et passe d'un à deux ans d'études. Le programme est restructuré autour de sept disciplines²²⁹ et des conférences.

Pour résumer, la création des instituts de formation, l'échange théorique réalisé par la présence des séminaires et des revues, les lois approuvées par l'État et l'engagement des élus et des intellectuels permettent une requalification de la position de l'architecte au sein de la société, importance confirmée par la participation des professionnels de l'IUENI aux conférences organisées par l'ONU et l'OEA, et par la présence de ces architectes dans des centres de gestion de ces organisations ou à l'université de Yale²³⁰. L'affirmation de la valeur du rôle de l'architecte au Pérou se traduit en retour par des séjours de professeurs envoyés par l'OEA, l'ONU et Yale, l'installation d'une

²²⁶ Lima sera le premier grand chantier péruvien ouvrant la voie à la modification d'autres villes du pays.

²²⁷ L'IUENI devient par la suite l'Instituto de Planeamiento de Lima (IPL).

²²⁸ Ortiz De Zavallos, Luis, «La inauguración oficial del Instituto de Urbanismo de la Escuela de Ingenieros», *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 11, n° 168-169, juillet-août 1951, s. p.

²²⁹ Histoire, géographie, économie-sociologie, droit, art-pratique de planification urbaine, relations de la ville.

²³⁰ Cela se traduit dans un accord de six ans, signé en 1961, entre le Pérou (via la UNI) et les États-Unis. Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry, op. cit.* p. 79.

bibliothèque spécialisée et le financement des bourses d'études aidant au perfectionnement d'une institution universitaire adaptée au développement architectural du pays. En 1962, l'Instituto Nacional de Planificación (INP) est créé et dirigé par Luis Dórich Torres, avec comme but de surveiller et d'encadrer le développement urbain du pays, ainsi que le travail des architectes et des urbanistes. Ce réseau solide mis au point au cours de plusieurs décennies, permet aux générations successives d'intégrer ces corporations et de développer des formes architecturales nouvelles.

b) Des Italo-péruviens d'après-guerre

S'attarder sur l'histoire de l'immigration italienne au Pérou revient à mieux comprendre les origines familiales et certaines singularités propres à Ciriani, fils d'Italiens récemment installés, qui fait partie d'un groupe très présent en Amérique latine dans l'après-guerre, période complexe pour l'Italie, qui a entre autres pour conséquence une forte diaspora. La migration de cette communauté contribue aux changements artistiques du pays d'accueil, notamment dans le milieu architectural et sculptural. Pour Nanda Leonardini²³¹, les premières traces de la présence italo-péruvienne remontent au XVI^e siècle²³², mais l'apport devient plus déterminant au cours des siècles suivants. À partir des commandes privées et publiques, plusieurs artistes traduisent les critères européens dans l'esthétique urbaine sud-américaine et contribuent ainsi à en développer la richesse et le métissage. Parmi les intellectuels, le professeur Bruno Carlo Dionigio Amulio Antonio Roselli Cooni²³³ collabore à la mise en place d'une première forme de reconnaissance et de patrimonialisation de l'héritage bâti. À partir de 1948, des écrivains et des artistes péruviens d'adoption participent activement à la diffusion d'une culture en dehors de la capitale, grâce au soutien du président Manuel Odría²³⁴.

Dans le monde de l'architecture, à partir de 1950 de nombreux professionnels, guidés par Guido Strazza²³⁵, s'engagent dans la reconstruction du quartier du Callao, détruit une décennie plus tôt par le tremblement de terre. Des entrepreneurs italiens s'engagent alors l'expansion urbaine de la

²³¹ Leonardini, Nanda, « Los italianos y el mundo cultural peruano luego de la Segunda Guerra Mundial », pp. 47-70, dans COLLECTIF, Mario Bianco, *El espacio moderno en el Perú*, Lima^o: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2017, 400 p.

²³² Avec l'arrivée des peintres maniéristes.

²³³ Bruno Carlo Dionigio Amulio Antonio Roselli Cooni (1887-1970), intellectuel florentin, avocat et promoteur dans le monde de la culture fasciste, il sera aussi l'un des premiers défenseurs de la culture artistique péruvienne, en particulier des balcons liméniens, éléments essentiels de la ville. Il lance le premier catalogue raisonné de cette forme décorative, afin de soutenir une politique de restauration. Il sera ensuite professeur dans plusieurs universités péruviennes et à la *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

²³⁴ Manuel Arturo Odría Amoretti (1897-1974), militaire péruvien, il est chef d'État de 1948 au 1956, suite à un coup d'État. Sa politique est marquée par des valeurs telles que le pragmatisme et le nationalisme.

²³⁵ Guido Strazza (1922-1990), peintre et graveur autodidacte, diplômé en ingénierie à Rome. À partir de 1948, il passe plusieurs années au Pérou et participe à la première Biennale de São Paulo au Brésil (1951).

capitale, avec un soutien financier pour le développement des quartiers Rímac et Jesús María, tout comme les quartiers plus bourgeois de Santa Beatriz, Miraflores et San Isidro. Toutefois, les zones populaires sont celles qui comptent le plus d'interventions de la part de ces constructeurs (La Victoria, Santa Cruz et Lince). Ainsi, de par sa participation à la vie culturelle du pays, et par sa contribution économique à l'essor urbain de la capitale, la communauté italienne est la mieux intégrée du Pérou²³⁶. Les Italiens sont très vite acceptés parce qu'associés à une image positive.

Les origines de Ciriani n'ont donc jamais été un obstacle à sa réussite professionnelle, et c'est pourquoi il ne cachera jamais ses racines, qu'il arrive à faire coïncider avec la revendication de sa « péruvianité ». Car la famille éprouve, malgré son acceptation, le besoin d'appartenir à la société d'accueil. Ce patriotisme se traduit dans les choix professionnels des hommes de la famille de Ciriani, qui sont presque tous des militaires. Tout en baignant dans une relative aisance, les Ciriani ne sont pas exempts des difficultés propres aux immigrés de deuxième génération, en particulier le sentiment de devoir prouver en permanence qu'ils ont mérité leur place, et qu'ils sont des Péruviens autant que les autres.

Les rapports avec la communauté italo-liménienne, professionnels tout comme affectifs, pour Enrique Ciriani, sont fluides, grâce aussi au fait que ces origines sont partagées avec son ami Jacques Crousse (grâce à la famille de sa femme) et son épouse Marcela Espejo, dont les familles maternelles font partie du même monde. Au cours de son ouvrage, Jean Petit²³⁷ interroge longuement Ciriani au sujet de son passé familial. Pour l'architecte, c'est l'occasion de se réapproprier des souvenirs, qui reviendront ensuite au cours d'autres échanges²³⁸.

Du côté paternel, on a Enrique Ciriani Santa Rosa, né le 29 décembre 1910 à Arica²³⁹, au Pérou, et mort en 1986. Lieutenant de l'Armée de l'air, il se marie avec Caridad Suito de Zamudio (1912-1976). Mis à part l'anniversaire rapproché des deux Enrique, rares sont les points communs entre le père et le fils. Ciriani se souvient d'un homme inflexible, responsable de la protection de la famille. Militaire, il est l'image stéréotypée du *pater familias* de l'époque : père de trois filles qui l'adorent, il ne tisse pas de lien profond avec son seul fils, qui devient avec lui « le spécialiste du dribble²⁴⁰ ». Enrique apprend surtout à éviter tout rapport avec son père, qu'il voit comme autoritaire, décisionnaire, et qui croit pouvoir s'accorder tout droit sur son futur. Comme quand, lors de

²³⁶ Martuccelli, Elio, « Se vende – se alquila, urbanizaciones, inmobiliarias y constructoras. Presencia italiana en la modernización de Lima », pp. 71-98, dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú, op. cit.*

²³⁷ Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace, op. cit.*

²³⁸ Annexe n° 10 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

²³⁹ Ville portuaire au nord du Chili, et qui faisait partie du Pérou jusqu'au 1880. Arica est le théâtre de la prise du Morro en 1880, bataille très importante de la Guerre du Pacifique. Avec Tacna, elle est au centre de la *Cuestión de Tacna y Arica* ; cependant, si Tanco retrouve sa reconnaissance péruvienne en 1929 avec la signature du Traité de Lima, cela n'est pas le cas pour la ville d'Arica qui reste aujourd'hui dans le territoire chilien.

²⁴⁰ Annexe n° 10 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

l'annonce du mariage d'Enrique avec Marcela, son père lui oppose un refus net²⁴¹. Pour Ciriani, cette relation lui a appris « à traiter avec n'importe qui », étant donné qu'il avait « commencé avec [son] père, qui était une espèce de monstre d'autorité²⁴² ». Le père pousse ainsi le fils à se créer une armure de protection, composée entre autres par des sentiments d'assurance et de fierté. Les années d'enfance et d'adolescence sont donc une préparation à la carrière d'architecte. L'architecture occupera du reste une place considérable dans le rapport entre père et fils. Il s'agit en effet d'un choix sur lequel les deux hommes s'accordent et qui devient un point de connexion – plus qu'aucun lien affectif.

Si les rapports entre père et fils ne furent pas faciles, les souvenirs des deux grands-pères sont plus doux. Ces hommes ont aussi eu leur place dans le parcours personnel d'Enrique. Du côté paternel, Antonio Ciriani Vecil est né en 1866 à Vito d'Asio (Pordénone). Architecte et ingénieur, il transmet ce bagage culturel à sa famille, un métier noble et respecté qui participe à la reconnaissance des Ciriani. Ne l'ayant jamais connu, Enrique sait néanmoins que le grand-père Antonio dessinait très bien, tout comme lui, et « donc on "disait tu dois être architecte comme ton grand-père" ». Par conséquent, à la fin du lycée, « il fallait rentrer dans une école d'architecture²⁴³ ». De ce grand-père fabuleux, Enrique se fait alors une image idéale, tout comme celle qu'il associe à Le Corbusier. Dans les deux cas, ces architectes tiennent une position mythique, intouchable, n'ayant pas d'existence physique concrète. Le grand-père est l'homme cultivé du XIX^e siècle, appartenant à la classe dominante et qui détient les outils du savoir, « un homme intègre ayant toutes les qualités » qui avec sa disparition « est devenu meilleur que ce qu'il avait été²⁴⁴ ».

Quant au grand-père maternel, Eduardo Suito, il est mieux connu comme *el lengüita* (petite langue). À l'opposé d'Enrique Ciriani Santa Rosa, son installation au Pérou remonte plus loin dans le temps. Il occupe une bonne position professionnelle, directeur d'une compagnie de transport, qui contraste avec la figure du bohémien dont le petit-fils se souvient, un bon vivant entouré des toreros et ayant une passion pour *las corridas* qu'il transmet à Ciriani. Ce dandy jaloux habite avec sa famille et sa femme Delfina une grande maison, où l'épouse attend, patiente, le retour du mari excentrique.

La réussite professionnelle des grands-parents et du père éloigne l'enfance de Ciriani des difficultés financières et d'un processus d'immigration qui aurait pu être douloureux. La famille Ciriani est respectée par la communauté et fait partie de la classe moyenne. Parents et enfants habitent le

²⁴¹ Annexe n° 10 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

²⁴² Annexe n° 2, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

²⁴³ Annexe n° 2, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

²⁴⁴ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

quartier de Miraflores, où les enfants fréquentent des écoles privées, avant qu'Enrique rentre à l'université. Ainsi, Enrique se positionne entre plusieurs mondes : celui familial, relativement rude, l'autre plus aisé des écoles privées, et celui plus violent de la rue, où il passe son temps libre. Par ses copains du lycée bourgeois, il est considéré « comme un pauvre », alors que les amis du quartier le voient comme moins dur qu'eux. Ce contraste oblige Enrique « à naviguer entre deux mondes, le monde du quartier était un monde plus agressif, plus macho » et le monde plus cultivé des écoles, en s'efforçant d'avoir un rôle dominant « dans les deux domaines²⁴⁵ ». C'est pourquoi il veut être parmi les meilleurs étudiants de sa classe. Miguel Cruchaga Belaúnde²⁴⁶ se souvient de lui comme de quelqu'un de « surdoué, une personne qui était un cran au-dessus de la plupart des autres²⁴⁷ ».

Ensuite, l'Italie revient plus tard, lorsqu'avec sa femme, Ciriani commence à voyager. Une forme d'orgueil se réveille au moment de la découverte du pays de ses grands-parents, où il est automatiquement accepté en tant qu'Italien. Grâce à son nom, les « Italiens considèrent que je suis Franco-Italien, ou Italo-Français, mais Italien », et c'est ainsi que Ciriani se réapproprie ses racines, qui lui permettent un changement de perspective vis-à-vis de l'histoire et de l'architecture antique : « L'Italie c'est quoi ? Quelques moments absolument magiques, la découverte du Bernin » et de Villa Borghese, mais aussi

« ...monter les escaliers du Campidoglio, je ne connais pas un autre moment aussi magique. Le cheval qui commence, qui se met à bouger ».

Alors, l'importance de l'Italie existe « dans le sens où l'architecture, ça existe, la beauté, ça existe, l'émotion, ça existe...²⁴⁸ ».

c) La conquête sociale des Unidades Vecinales

« Le quartier-unité n'est pas une solution valable pour les pays ayant une grande culture, mais surtout pour ces pays qui doivent évaluer leurs moyens et qui ont, comme le Pérou, un

²⁴⁵ Annexe n° 2, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

²⁴⁶ Miguel Cruchaga Belaúnde (1940-), neveu de Fernando Belaúnde Terry suit des études d'architecture à la UNI et obtient son diplôme en 1962. Il travaille pour des agences (Skidmore, Owings & Merrill et Frank O. Gehry) d'une manière indépendante (1962-1985). Il est connu pour sa carrière politique dans le parti d'Acción Popular et pour avoir été sénateur péruvien (1990-1992). En 1972, il reçoit le prix national de la Culture. Il a enseigné dans plusieurs universités péruviennes : à la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) et à la Universidad Peruana de Ciencias aplicadas (UPC), et président de l'Academia Peruana de Arquitectura y Urbanismo. Dès 1994 il est doyen et professeur de cette dernière et c'est par son intervention que Ciriani y enseigne.

²⁴⁷ Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

²⁴⁸ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

inélucltable devoir d'éduquer les masses populaires et d'élever son avilissant niveau de vie actuel²⁴⁹. »

Dès la fin des années vingt, les politiques de modernisation péruviennes sont mises en place en vue d'un développement socio-économique inspiré des modèles occidentaux. Le choix d'appliquer des codes propres à l'architecture moderne s'inscrit dans un processus global de renouvellement du pays, que les historiens appellent le *projet moderne péruvien*²⁵⁰. Les sièges du nouveau système économique apparaissent au cours des années quarante, notamment des banques, des édifices administratifs et des industries qui envahissent la capitale, afin de soutenir les stratégies politiques du gouvernement et offrir de nouveaux postes de travail aux citoyens fatigués de la précarité de l'État. Les services et les infrastructures transforment le pays, des grandes avenues et des autoroutes sont réalisées afin de connecter la capitale à la banlieue balnéaire, dans la perspective d'implanter des cités-jardins et des quartiers résidentiels inspirés des modèles européens, étant donné que les architectes péruviens formés en France et aux États-Unis (Luis Ortiz de Zevallos et Luis Dórich Torres, par exemple) avaient découvert le travail d'Ebenzer Howard²⁵¹ et de Tony Garnier²⁵².

À partir de ces notions sont théorisées les *Unidades Vecinales*²⁵³ (UV), des « villes en miniature où les problèmes liés à l'habitat, l'éducation, la santé, le logement, le loisir, les commerces pour un nombre précédemment établi d'habitants ont été résolus²⁵⁴ ». Les quartiers liméniens de San Isidro, Santa Beatriz, Jesús María, Lince et Orrantia sont construits suivant ces codes et les UV deviennent très vite un modèle urbain qui sera repris ensuite dans d'autres pays latino-américains²⁵⁵. Dès lors, le gouvernement investit dans l'édification de services répondant aux besoins d'éduquer, de loger et de permettre à la population de travailler et se déplacer dans des zones qui étaient considérées essentiellement rurales.

²⁴⁹ « El barrio-unidad no es, pues, solamente solución para países de gran cultura y riqueza sino sobre todo para aquellos que tienen que medir sus recursos y que se encuentran como el Perú, en el ineludible deber de educar a sus masas populares y de elevar su degradante nivel de vida actual », Belaúnde Terry, Fernando, « El barrio-unidad. Instrumento de descentralización », *El Arquitecto Peruano*, n° 83, 1944, s. p., dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 69.

²⁵⁰ Formulation utilisée par Sharif S. Kahatt *Utopías construidas ...*, op. cit., et dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, Lima°: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, 455 p.

²⁵¹ Ebenezer Howard (1850-1928), urbaniste britannique, il est témoin de l'incendie qui en 1871 détruit la ville de Chicago, et en suit la reconstruction. Il se sensibilise en Angleterre à la condition des logements dans le milieu rural et de l'habitat urbain. Il est l'auteur de *Tomorrow. A Peaceful Path to Real Reform*, où il expose son projet de cités-jardins.

²⁵² Tony Garnier (1869-1948), urbaniste français, formé à l'École des beaux-arts de Lyon et de Paris. Il est à l'origine du projet utopique d'une ville à taille humaine, la *Cité industrielle*. Parmi ses réalisations, il y a les abattoirs de la Mouche (1906) ; l'hôpital Grange-Blanche (1909) ; le projet pour l'Exposition internationale urbaine de Lyon (1914) et le quartier des États-Unis à Lyon (1917), premier quartier d'habitations à bon marché de France.

²⁵³ *Unidades Vecinales* pourrait être traduit en français avec Unité de Voisinage, cependant j'ai choisi d'utiliser la formulation péruvienne dans mon texte.

²⁵⁴ « Una unidad vecinal es una ciudad en miniatura donde están resueltos los problemas de habitación, educación, de sanidad, de vivienda, de recreación, de comercio para un número previamente determinado de habitantes », Belaúnde Terry, Fernando, *El Arquitecto Peruano*, n° 98, 1945, s. p., dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 175.

²⁵⁵ Pour approfondir ce sujet, voir les interventions au VI^e congrès panaméricain d'architectes, tenu à Lima en 1947.

L'envie de prospérité se traduit, au niveau politique, par des gouvernements qui promettent d'être plus démocratiques, et qui apportent « progrès, développement économique, stabilité politique et ordre social²⁵⁶ », ces valeurs inspirées du modèle nord-américain et qui ont la charge de combler les déceptions ayant suivi la Seconde Guerre mondiale. Le motif principal de ce changement de paradigme est l'envie d'affirmation économique, qui porte le Pérou, entre 1939 et 1945, à créer des liens stables avec les États-Unis du président Franklin Delano Roosevelt²⁵⁷, et qui revêtent un rôle de protection et de soutien²⁵⁸. Le changement d'approche politique se concrétise aussi dans plusieurs propositions visant à améliorer la situation économique-politique des régions les plus pauvres, celles de la *sierra*, et dont l'exemple le plus concret reste la Reforma Agraria y de la Vivienda (CRAV), qui sera promulguée en 1969²⁵⁹.

Entre 1945 et 1948, le président José Luis Bustamante y Rivero²⁶⁰ soutient un retour à une politique plus populaire, caractérisée par des initiatives locales visant à l'indépendance économique nationale. La référence aux modèles nord-américains commence à être vue comme une menace aux traditions et à la culture péruvienne. Dans ce contexte, une nouvelle institution est créée en 1953 par Fernando Belaúnde Terry, alors député de la ville de Lima. La Corporación Nacional de la Vivienda (CNV) est perçue comme « le meilleur exemple d'adoption, d'adaptation et de transformation du modèle de développement de Roosevelt en Amérique latine²⁶¹ ». La CNV supporte plusieurs programmes de construction de logements de qualité : en accord avec l'article 1 du statut de la Corporación, ces grands ensembles doivent respecter les normes sanitaires, améliorer les conditions de l'habitat, économiques et sociales. En 1962, la CVN est intégrée dans la Junta Nacional de la Vivienda (JNV), afin de résoudre les problèmes financiers de la Corporación qui apparaissent quelques années après sa création.

Avec le lancement de ces programmes, l'architecte est un acteur principal au sein du processus de transformation sociale dans lequel s'investit le pays, où il est chargé d'améliorer la qualité de l'habitat et la forme de la ville. Dans ce contexte, la vision corbuséenne du logement en tant que

²⁵⁶ « *La democracia debía traer progreso, desarrollo económico, estabilidad política y orden social* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 61.

²⁵⁷ Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), président entre 1933 et 1945, à l'origine de la politique du *New Deal*.

²⁵⁸ La collaboration entre les deux pays date du mandat de Manuel Prado Ugarteche (1889-1967).

²⁵⁹ La réforme est formulée dès 1956 et améliorée au cours des années soixante par des mesures qui visaient à aider les agriculteurs en leurs assurant la construction d'habitations décentes avec des services et des comforts de base, ainsi que la possibilité d'en devenir propriétaires.

²⁶⁰ José Luis Bustamante y Rivero (1894-1989), homme politique, avocat et écrivain, président de la République péruvienne avec le parti du centre-gauche du Frente Democrático Nacional de 1945 jusqu'au coup d'État de 1948. Sa présidence est caractérisée par le libéralisme et des accords internationaux, et pour une liberté d'expression de la presse.

²⁶¹ « *El mejor ejemplo de la adopción, adaptación y transformación del modelado de desarrollo de Roosevelt en Latinoamérica* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 69.

machine à habiter se diffusent, et Emilio Harth-Terré²⁶² et Héctor Velarde²⁶³ montrent un réel intérêt (théorique) pour l'approche de Le Corbusier²⁶⁴. Luis Ortiz de Zevallos suggère même de proposer à l'architecte suisse un poste de professeur au sein de l'IUENI, alors que Luis Dórich Torres reprend les quatre fonctions de la ville théorisées par Le Corbusier dans son projet pour le *Plan Regulador* de Lima, en 1948 (le projet est accepté en 1949) : la solution finale tiendra compte de ces réflexions, tout en gardant les aspects les plus historiques et traditionnels de la capitale. Suite à l'augmentation de la population²⁶⁵, une étude successive (1965), proposée par Sert et Wiener, se basera sur la *Charte d'Athènes* et sur le Modulor²⁶⁶. En effet, dès sa traduction dans *El Arquitecto Peruano*, la *Charte d'Athènes* devient une référence pour les études d'urbanisme locaux, et elle influence les propositions de Belaúnde Terry pour les plans d'urbanisme des villes d'Huaraz (1952) et d'Ayacucho (1953)²⁶⁷, notamment dans la reprise des points forts qu'on retrouve dans la *Charte* : habitations, travail, circulations, équipements.

Les théories modernes influencent les projets officiels et leur application vise à transformer les quartiers défavorisés, où il y a une forte présence d'habitations inadaptées et insalubres. *EAP* retransmet des données récoltées par le recensement qui indiquent un surpeuplement du centre-ville²⁶⁸ et qui montrent des conditions hygiéniques alarmantes²⁶⁹. Aux riches quartiers de la classe haute et moyenne, entourés par des parcs et des jardins, s'opposent des zones grouillantes de familles ouvrières ne disposant d'aucun service de base, ni de voies de circulation permettant de relier les quartiers au centre-ville. Ainsi, parmi les questionnements qui intéressent désormais les architectes, les interrogations sociales et hygiéniques ont une place considérable. Résoudre le

²⁶² Emilio Harth Terré (1899-1983), architecte et chercheur péruvien, théoricien urbaniste. Dès les années vingt il travaille pour la municipalité de Lima en tant qu'ingénieur, où il aura l'occasion de construire et restaurer plusieurs édifices (Palacio Municipal, la cathédrale de la ville et la basilique de la Merced). Dès les années trente, il publie plusieurs articles sur le thème de l'urbanisme, et il participe à des congrès d'urbanisme en Amérique latine. Il a enseigné à la Pontificia Universidad Católica del Perú et la Escuela Nacional de Bellas Artes.

²⁶³ Héctor Velarde Bergmann (1898-1989), architecte péruvien, obtient son diplôme d'ingénieur-architecte à l'école des Travaux publics de Paris en 1916 et poursuit ses études à Lausanne, il travaille ensuite en Argentine. De retour au Pérou en 1927, il enseigne à la UNI et à la Escuela Nacional de Bellas Artes. Il participe au CIAM en 1949, à Bergame (Italie). Parmi ses réalisations à Lima : le casino de Ancón, le yacht club Regata, la banque Continental et les édifices administratifs de l'université de Lima.

²⁶⁴ Cet intérêt se réduit à l'acquisition des ouvrages traitant du travail de Le Corbusier.

²⁶⁵ Le plan d'urbanisation de Lima commence en 1948, mais l'augmentation de la population (de 602 815 habitants en 1940, à 1 661 277 en 1960), impose une nouvelle étude d'urbanisation. Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry ..., op. cit.*, p. 251-253.

²⁶⁶ Dans une lettre de 1948, Sert écrit à Le Corbusier : « En faisant un travail pour Lima (un plan d'urbanisme), j'ai essayé le Modulor. Quelle magnifique trouvaille ! Dans l'urbanisme et les tracés à grande échelle, c'est une aide précieuse. Grâce à lui, on peut établir des hauteurs réglementaires, fixer des gabarits et aussi des volumes limite et constituer ainsi l'assiette d'un code de législation urbaine. À ce jour, il n'existe rien de semblable. », Le Corbusier, *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, Paris : Éditions Denoël Gonthier, 1977, 105 p., dans Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry ..., op. cit.*, p. 251-253.

²⁶⁷ Notamment, pour ce qui était de l'étude des circulations dans le premier cas et pour ce qui était de la presque totale reconstruction des habitations dans le deuxième.

²⁶⁸ Les 72% des logements se trouvaient dans les quartiers centraux de La Victoria, Rímac et Cercado de Lima.

²⁶⁹ « D'après les données du recensement de 1940, sur un total de 1 065 777 logements, 18 096 n'ont pas d'eau potable, 23 201 n'ont pas de système d'égout et 51 796 n'ont pas d'installation électrique. La situation insalubre provoquée par ces failles rendait propice la diffusion de maladies et infections contagieuses comme la tuberculose », dans Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry ..., op. cit.*, p. 107, note 52.

problème sanitaire devient fondamental pour la majorité des pays latino-américains, comme l'on voit en 1940, au cours du congrès panaméricain d'ingénierie, où les partis politiques, les ingénieurs et les architectes abordent les défaillances du continent à ce sujet.

Le cas de Lima est particulièrement dramatique : une étude montre que 83% des habitants vivent dans des conditions. Afin de pouvoir assurer un meilleur niveau de salubrité aux habitants, entre 1941 et 1948, le ministère des Travaux publics²⁷⁰ (avec le soutien des institutions nord-américaines²⁷¹) se charge de la réalisation des logements tenant compte des besoins hygiénistes et mettant en avant le bien-être des habitants²⁷². En 1946, le Congrès approuve la proposition de Belaúnde Terry pour la *Ley de Saneamiento de la Gran Lima*, qui assure l'approvisionnement en eau à l'intégralité de la ville.

En 1945, le *Plan de Vivienda* marque une étape importante dans le processus de modernisation de la capitale. Parmi les objectifs, il y a la construction de logements sociaux, la requalification des zones dégradées, l'implantation de centres commerciaux, des services administratifs, des infrastructures, et la création d'un réseau de circulation cohérent, capable de connecter la capitale au reste du territoire par des avenues et des autoroutes. Ce programme « reflétait l'hybridation culturelle du projet moderne péruvien et proposait un nouveau style de vie aux travailleurs de la ville, transformant leur vie quotidienne²⁷³ ». Nombreux sont ceux qui critiquent ces choix de modernisation, assurant qu'il s'agirait d'une dure épreuve pour les travailleurs, qui voyaient ainsi leur manière de vivre totalement bouleversée, n'étant pas accoutumés aux infrastructures contemporaines telle que l'électricité, l'eau courante ou la voiture. À quoi Belaúnde Terry rétorque que le progrès et l'amélioration de la vie d'un peuple ne pouvait qu'être un choix difficile et qui comportait des efforts de la part de la population. Cependant, « l'indifférence, l'inaction, la résistance passive pour tout ce qui est de l'amélioration sociale des classes défavorisées, qui attendent vainement les fruits de nos actions en leur faveur²⁷⁴ » étaient les vraies réticences qu'il fallait combattre.

Le développement de meilleurs logements sociaux s'inscrit donc dans ce contexte progressiste, où les idées étaient le résultat d'un mélange entre les échanges avec les États-Unis, la réception des idées occidentales publiées par *EAP* et la compréhension des propositions des architectes proches

²⁷⁰ Ministerio de Fomento y Obras Pública.

²⁷¹ Ces institutions formaient et sensibilisaient des architectes péruviens à ces thématiques, elles proposaient aussi des conventions avec le gouvernement péruvien afin d'aider financièrement et techniquement le pays.

²⁷² Cinq de ces ensembles datent de la deuxième moitié des années trente et se situent dans la ville de Lima.

²⁷³ « *Reflejaba la hibridación cultural del proyecto moderno peruano y proponía un nuevo estilo de vida a los trabajadores de la ciudad, transformando su vida cotidiana* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 101.

²⁷⁴ « *El indiferentismo, la inacción, la resistencia pasiva para todo lo que sea mejoramiento social de nuestras clases desvalidas, que esperan vehementemente el fruto de nuestra acción en su favor* », TdA, « Vivienda individual o colectiva », *El Arquitecto Peruano*, 1946, n°103, s.p. Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 101, note 65.

des CIAM. C'est ainsi que les architectes péruviens se rapprochent naturellement de systèmes de préfabrication et de modèles pour la construction des habitations à bas coût. Les Unidades Vecinales s'inspirent aussi des théories reconstructives proposées par Walter Gropius et Martin Wagner²⁷⁵ et appliquées aux quartiers nord-américains dégradés²⁷⁶. L'exemple des *neighborhood units* est appliqué aux projets de renouvellement morphologique de la ville, mais aussi des institutions et des modes de vie. À ce moment-là que l'État approuve quatre lois conditionnant le travail des architectes : la loi de Proprieda Horizontal²⁷⁷ et trois lois permettent la création de l'ONPU²⁷⁸, de la CNV²⁷⁹ et des Centros Climáticos de Esparcimiento Popular²⁸⁰. Ces réglementations permettent l'apparition des études d'urbanisme qui, au cours des années quarante, déterminent l'expansion de la ville. Des exemples sont le *Plan de Vivienda* et le *Plan Piloto de Lima* (PPL) [Figure 4] proposés par Josep Lluís Sert, Martin Wiener et Ernesto Nathan Rogers²⁸¹. Ce programme visionnaire cristallise l'atmosphère de l'époque, un modèle urbain qui propose la construction de secteurs commerciaux, d'un centre civique et d'une zone industrielle proches des zones de travail, et où les logements se situaient dans des parties plus périphériques et comportaient des services d'hygiène. Ces secteurs se connectaient au centre-ville et au territoire national à travers des artères de circulations et de nouvelles infrastructures. La PPL incluait dans sa réflexion les aires agricoles et les espaces verts, et le renouvellement du centre-ville (avec un aménagement moderne et la restauration des édifices coloniaux)²⁸².

Entre 1920 et 1950, le sol de la capitale est six fois plus occupé que par le passé. Paradoxalement, cela cause une décroissance de la densité de population qui est absorbée par les zones périphériques afin de retrouver des espaces plus vivables. Par conséquent, la reconstruction des quartiers de la ville considérée insalubres est obligatoire et leur délocalisation permet de gagner en espace et en qualité de vie. Le déficit de logements est alors la principale raison de l'apparition des UV. Les

²⁷⁵ Martin Wagner (1885-1957), architecte et urbaniste germano-américain, formé à Berlin, il enseigne à la *Graduate School of Design* de l'université de Harvard.

²⁷⁶ Gropius, Walter et Wagner, Martin, « A Program for a City Reconstruction », *Architectural Forum*, n° 79, 1943, pp. 75-82.

²⁷⁷ Loi 10726. Cette loi cherchait à soutenir des initiatives privées de construction des immeubles d'habitat de la part des groupes de propriétaires, afin d'augmenter la présence des logements dans la ville.

²⁷⁸ Loi 10 723, 11 novembre 1946.

²⁷⁹ Loi 10 356, 16 janvier 1946.

²⁸⁰ Loi 10 844, une loi finalisée à la création des programmes populaires récréatifs pour la classe moyenne et des travailleurs.

²⁸¹ Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), architecte italien, diplômé du Politecnico de Milan (1932). Il fonde le cabinet d'architecture BBPR avec Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti. De 1946 à 1947, il est directeur de la revue *Domus* (1946-1947) et rédacteur en chef de *Casabella* (1953-1965). En 1947, il est membre du CIAM. Soutenant l'importance du respect de l'histoire et la prise en compte du contexte d'un lieu, Rogers critique les résultats du style international qui s'éloignent de ces principes. Parmi ses réalisations, il y a la tour Velasca, Milan (1956-1958).

²⁸² Le PPL décrit une ville utopique et fonctionnelle, et c'est pourquoi le projet n'aboutira pas vraiment. L'absence d'un soutien politique et la présence des intérêts économiques privés en empêchera la réalisation, le réduisant à un support théorico-intellectuel, symbole d'une vision révolutionnaire de la société péruvienne des années quarante et cinquante, qui participera à diffuser les idées qui influenceront des générations successives. Kahatt, Sharif S., *Utopias construidas ...*, op. cit., pp. 122-127.

statistiques réalisées par Violich²⁸³ montraient une situation alarmante : à la fin des années quarante, 35% de la population liménienne habite dans des logements d'une seule pièce et 11% dans trois pièces ; 17% ne disposaient pas d'eau potable et 22% n'avait pas un réseau d'évacuation d'eaux, 50% étaient sans électricité. En 1950, Lima nécessitait 100 000 logements au minimum. Au niveau national, seules 10% des habitations étaient estimés adaptés aux besoins des usagers. Ces statistiques expliquent aussi l'insatisfaction des citoyens et une conséquente instabilité politique, qui se concrétisa dans des coups d'État répétés²⁸⁴. Afin d'échapper au mécontentement général, l'État soutient la construction d'équipements performants, et des infrastructures et des logements sociaux ayant des espaces extérieurs collectifs. Au niveau esthétique, on remarque l'usage presque systématique de la brique associée à des formes géométriques imposantes, la présence de pilotis et de terrasses communes.

Le premier résultat abouti des recherches soutenues à l'initiative du ministère des Travaux publics est l'Unidad Vecinal n° 3 (UV3) [Figure 5], dont seront chargés les architectes Alfredo Dammert, Carlos Morales Macchiavello, Eugenio Montagne, Manuel Valega, Juan Benítez, Luis Dórich, dirigés par Fernando Belaúnde Terry. Construite entre 1945 et 1949 sur une surface de 30 hectares²⁸⁵ entre la zone du Callao et du centre de Lima, près de la avenida Colonial, le projet incarne les idéaux que le gouvernement voulait transmettre à travers la réalisation de cette typologie architecturale. La UV3 se compose de 60 édifices de logements entre deux et quatre étages²⁸⁶, ce qui en faisait, d'après Carlo Aymonino²⁸⁷, une solution « au milieu » des positionnements du CIAM : entre la maison à deux étages et les tours corbuséennes²⁸⁸. À la UV3 on trouve aussi des commerces et des lieux d'administration, des écoles, des marchés, des zones vertes et une église. Le quartier est construit pour abriter 1 112 familles de la classe ouvrière (environ 6 000 personnes) et est considéré comme le point de départ d'une nouvelle manière de penser et de vivre la ville. Il s'agit de l'exemple principal du *rationalisme bucolique*, né de l'exigence « d'offrir un paysage pittoresque idéalisé et une architecture pragmatique basée sur des principes hygiéniques et

²⁸³ Violich, Francis, *Low-cost Housing in Latin America*, Washington DC : Pan-American Union, 1949, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 148, note 111.

²⁸⁴ Le plus important fut celui du General Odría (1948-1956).

²⁸⁵ 183 habitants par hectare.

²⁸⁶ Quatre typologies de logement (A, B, C, D) sont proposées, différenciées en fonction des habitants qui auraient dû y habiter. Le type A : quatre étages, il propose des appartements simples (chambre, salle de bain et cuisine). Le type D : pour les familles nombreuses, des édifices sur deux étages (appartements avec quatre chambres au rez-de-chaussée et cinq au premier, salle de bain, cuisine-salle à manger et terrasse-patio). Les types B et C : ils varient dans la disposition interne, dans un cas il y a une composition symétrique et, dans l'autre, une composition plus variable des volumes.

²⁸⁷ Carlo Aymonino (1926-2010), architecte et urbaniste italien, diplômé de l'université La Sapienza (1950), il est connu pour son projet du complexe résidentiel Mont Amiata du quartier Gallarate, Milan (1967-1972).

²⁸⁸ Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, pp. 233-286.

constructifs²⁸⁹ » et c'est le premier quartier populaire entièrement construit en dehors du centre-ville, une stratégie de délocalisation qui permet, aux nouvelles institutions gouvernementales (comme l'ONPU), de construire sur le terrain où les habitants de la UV3 résidaient précédemment²⁹⁰.

La création de services adjacents aux logements devient un élément récurrent dans les projets des UV, alignés sur les réflexions nord-américaines des années vingt et trente de *neighborhood unit*, mais plus distants de l'inspiration initiale des cités-jardins car, bien que les zones vertes soient présentes dans la UV3 et que la surface dédiée aux parcs soit plus élevée que celle de l'espace construit, 88% de l'espace du quartier est laissée libre. Il s'agit d'une architecture hybride qui croise les architectures modernes d'Europe et le modèle du *superblock*, les réflexions d'Ernest May et Martin Wagner, mais aussi les villas des années vingt de Le Corbusier. Ainsi, la UV3 devient le monument péruvien pour la classe ouvrière et montre que le projet utopiste de l'État est possible. Le quartier apparaît comme exemple idéal dans *La Carta del Hogar*, et il marque le début des années cinquante, moment le plus fécond d'urbanisation la capitale. Durant toute cette décennie, la CNV promeut la création des grands ensembles, des UV et des Agrupamientos²⁹¹, solutions variées d'habitat pour la population.

C'est dans ce contexte que les Unidades Vecinales de Matute, Rímac et Mirones sont construites, quartiers dont l'extension sera confiée par la suite à Ciriani. Les points principaux de ces projets seront du reste repris par le jeune architecte, à ce moment-là encore très influencé par l'œuvre de Santiago Agurto. Présentant des similitudes formelles, les UV accueillent des bâtiments de quatre étages entourés par des vastes espaces verdoyants. La réalisation est décidée par le président Manuel Odría au cours de son mandat²⁹², et la construction commence en 1952 et se termine en 1954, financées par le Fondo Nacional de Salud y Bienestar Social (FNSBS)²⁹³. La CNV charge Santiago Agurto Calvo, Carlos Cárdenas²⁹⁴ et Luis Vásquez²⁹⁵ de la réalisation de la première

²⁸⁹ « De ofrecer un paisajismo pintoresco idealizado y una arquitectura programática basada en principios higienistas y constructivos », TdA, *Ibid.*

²⁹⁰ Adolfo Córdova sera ensuite chargé de cette reconstruction.

²⁹¹ Comme par exemple les *Agrupamientos* d'Angamos, dans les quartiers de Miraflores et de Jesús María, et celui de San Eugenio, dans le quartier de Lince, des quartiers donc moins industriels et qui sont plus proches, ressemblant à la réalisation plus tardive de Ciriani, la Residencial San Felipe. Ruiz Perez, Mawi Julia, *Unidades vecinales, 40 años de arquitectura urbana moderna en Lima (1945-1985)*, Universidad Nacional de Ingeniería, facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, thèse sous la direction du Professeur Beingolea Del Carpio, Lima, Pérou, 2003, 73 p. plus tableau des matières, 42 p.

²⁹² Contrairement aux prévisions du président Odría, les UV ne furent pas terminées par son gouvernement. Dans son discours en juillet 1953, Odría prévoit un total de 1 636 habitations pour la UV de Rímac et de 1 034 pour Mirones. En outre, le projet d'Agurto ne fut pas entièrement respecté. Message à la nation MCRP, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 346.

²⁹³ Créé en 1951, par la loi n° 1 1672, avec l'objectif de construire ces trois UV parmi d'autres.

²⁹⁴ Carlos Cárdenas, sa réalisation principale est le centre de vacances Huampaní de Lima (1950-1955).

²⁹⁵ Luis Vásquez (1922-2011), architecte diplômé de l'ENI (1946), il travaille aux études pour l'aménagement du Callao (1948-1949). Entre 1950 et 1963 il travaille pour la CNV. Parmi ses réalisations, il y a la première tranche des UV de Mirones et Rímac (1952-1954) ; l'aéroport international Jorge Chávez (1960-1964) ; le ministère de l'Aéronautique (1960-1970) ; la Residencial San Felipe, deuxième tranche (1964-1965) et la Residencial Santa Cruz à Lima (1964-1965).

tranche des travaux de la UV de Rímac²⁹⁶ [Figure 6, 7, 8] et de la UV de Mirones²⁹⁷ [Figure 9, 10, 11, 12]. La réalisation de la UV de Matute²⁹⁸ [Figure 13 et 14] est confiée à Santiago Agurto, Luis Vásquez, Luis Peral et Manuel Valega Sayán²⁹⁹. Si la collaboration entre professionnels permet la réalisation rapide de ces trois ensembles, c'est Agurto qu'est considéré comme le vrai auteur des UV.

La distribution des espaces diffère de celle qui avait été employée au sein de la UV3, qui restait très centralisée. À Rímac, Matute et Mirones, les pièces des appartements se séparent de la salle à manger et, au sein des quartiers, l'association d'espaces génèrent des secteurs distincts qui offrent des lieux différents, répartis dans plusieurs zones, « mélangeant les différents voisins, comme dans une ville, tous ensemble, sans différence³⁰⁰ ». La composition des trois UV est faite de blocs longitudinaux à haute densité situés sur le terrain de façon à créer un vide spatial obtenu par des places publiques, des aires vertes et des parcours piétons, mais aussi par le marché et des commerces, une église, des écoles et un centre sportif. Sport et éducation deviennent en effet les symboles du progrès social, et la vie du quartier tourne autour de ces deux pôles. Les logements ont une taille raisonnable, afin d'éviter le sentiment d'égarement, et ils sont positionnés sur des pilotis qui rendent la circulation plus dynamique³⁰¹, une première pour le Pérou [Figure 15]. Les pilotis démontrent les avancements techniques que le pays est capable d'assumer : l'importance de l'industrialisation est essentielle, à une époque où la majorité des bâtiments était réalisée en briques artisanales. La disposition en zigzag casse la monotonie des blocs, autant que les façades qui sont rythmées par des cages d'escaliers dépassant en hauteur les appartements [Figure 16, 17, 18], un choix d'ailleurs commun aux trois UV. Ces volumes verticaux et les fenêtres aux couleurs et matériaux variés, permettent de rompre la perception rigide de l'ensemble. Entre tradition vernaculaire et modernité, cette architecture hybride rentre parfaitement dans la logique du projet moderne péruvien. Agurto réussit à créer une forme spatiale « capables de générer des dynamiques sociales à l'intérieur des groupements, ainsi que des formes architecturales et urbaines efficaces

²⁹⁶ UV Rímac, première tranche : 107,000 m², 430 logements, planifiée pour donner un logement à 2 500 personnes.

²⁹⁷ UV Mirones, première tranche : 631 572 m², 436 logements. Le projet obtient le prix Chavín en 1957.

²⁹⁸ UV Matute, première tranche : 230 000 m², 484 logements, l'objectif était d'y loger 900 familles, 5 000 personnes.

²⁹⁹ Manuel Valega Sayán (1916-2010), architecte chargé de la direction de la CNV (1945), président du Banco de la Vivienda de Perú (sous le gouvernement de Juan Velasco Alvarado), il soutient la construction de PREVI jusqu'à sa réalisation (1973). Parmi ses réalisations il y a la UV3 (1945-1949) et l'hippodrome de Monterrico, Jockey club du Pérou (1955-1960).

³⁰⁰ Entretien téléphonique entre Sharif S. Kahatt et Santiago Agurto, 2005, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 332.

³⁰¹ Orientées soit nord-sud soit est-ouest.

ayant comme but l'identification des usagers et l'obtention d'une meilleure correspondance urbaine avec ses alentours³⁰² ».

La première tranche des travaux de la UV de Matute³⁰³ est terminée en 1954. L'importance du projet est telle qu'il sera sélectionné et présenté à l'exposition *Modern Latin American Architecture since 1945*, au MoMA de New York, en 1955. Matute introduit une nouvelle stratégie urbaine, ce que Kahatt appelle *funcionnalisme regional*³⁰⁴, soit un premier effort de l'État de formaliser l'identité nationale dans l'architecture des logements populaires. Le projet montre que le travail des architectes ne peut pas se réduire à la création d'un espace moderne, mais que le programme d'une unité d'habitation doit aussi trouver une identification entre l'utilisateur et son lieu de résidence, à travers la compréhension de l'architecte des valeurs et de l'histoire locale. Les UV doivent assurer un espace qui soit privé (pour ce qui est du cadre familial) et public (qui permet le développement d'une vie communautaire) à la fois. La forme architecturale choisie est donc à la croisée de la maison individuelle et de l'espace urbain propre de la ville, où la présence des squares, des commerces et des restaurants devient indispensable. L'usage des couleurs, des formes géométriques variables, la présence du mobilier urbain, fait de Matute un quartier paisible et facile à s'approprier, malgré la zone liménienne surpeuplée dans lequel il se trouve, La Victoria.

Les UV de Matute, Rímac et Mirones catalysent l'ambition de modernisation mis en avant par l'État et la promesse d'améliorer les conditions de vie des citoyens. Toutefois, à cause des ressources économiques réduites et de l'incessante augmentation démographique³⁰⁵, la construction des UV restait insuffisante. En 1954, Belaúnde Terry souligne le besoin impératif de construire 8 600 logements par année, afin de pouvoir offrir une demeure à la totalité de la population mal logée³⁰⁶. D'autres quartiers apparaissent très vite suivant le modèle des UV réalisées par Agurto³⁰⁷, dont le réaménagement du quartier du Callao³⁰⁸. Ainsi, afin de pallier au manque de logements, des travaux d'extension des trois UV débutent dans les années soixante³⁰⁹. En 1963, Enrique Ciriani est

³⁰² « *Nuevas formas de relaciones espaciales que fueran capaces de generar dinámicas sociales al interior de los agrupamientos, al igual que formas arquitectónica y urbanas eficaces para lograr la identificación de los usuarios y obtener las mejores correspondencias urbanas con su entorno* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 157.

³⁰³ Appelé UV6 dans le *Plan de Viviendas* de 1945.

³⁰⁴ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 159.

³⁰⁵ Entre les années quarante et soixante-dix, le nombre d'habitants au Pérou passe de 6,2 à 13,5 millions ; la décroissance de la mortalité infantile et la diffusion de soins médicaux sont à l'origine de cette augmentation. Dans Contreras, Carlos, Zuloaga, Marina, *Historia mínima del Perú*, op. cit.

³⁰⁶ Belaúnde Terry, Fernando, « *Construyamos hoy para no tener que demoler mañana* », *El Arquitecto Peruano*, n° 204-205, 1954, s. p.

³⁰⁷ Le quartier de Santa Marina (Callao) compte 1 240 unités d'habitation (développées autour d'un module de 1 20 mètre), les circulations piétonnes, les équipements pour la population de classe moyenne, et les entrées monumentales.

³⁰⁸ En 1950, la reconstruction du quartier du Callao (collaboration de Mario Bianco, Adolfo Córdova, Fernando Sánchez Griñán, Fernando Tejero et Carlos Williams) est parmi les projets ayant comme but l'amélioration de la ville. Ici, les logements et les voies de circulation n'avaient jamais été organisées.

³⁰⁹ De manière générale, aucun projet n'est entrepris sous la présidence de Manuel Prado, qui concentre ses actions à l'assainissement des quartiers marginaux et l'installation des équipements sanitaires là où ils manquaient encore.

chargé du projet d'extension de la UV de Matute³¹⁰, avec la collaboration de Jacques Crousse (plus tard, Ciriani sera aussi chargé des projets d'extension des quartiers de Rímac et de Mirones). Les architectes proposent une spatialité composée par « des duplex avec des terrasses à double hauteur », qui devient un exemple d'urbanisme, « repris un peu partout en tant que modèle de base³¹¹ ». À Rímac, Ciriani propose des édifices de cinq niveaux [Figure 19], qui s'opposent aux édifices de quatre qu'Agurto avait réalisées auparavant, et les édifices se composent d'un appartement en *flat* au premier étage et des duplex pour les niveaux restants, ce qui permet la création de zones en double hauteur, notamment pour la cuisine, qui prend une allure de patio. Quant aux escaliers externes qui rythment les façades, Ciriani reprend le modèle d'Agurto, afin de créer une cohérence esthétique entre les deux tranches des UV [Figure 20]. Des maisons unifamiliales sont aussi ajoutées dans les trois quartiers [Figure 21].

Le projet de Ciriani [Figure 22, 23 et 24] prévoit au départ 400 appartements supplémentaires, mais le chiffre final est de 772 unités d'habitations pour l'accueil de 4 000 habitants, qui s'ajoutent à la population initiale du quartier. L'architecte conserve le principe de vide spatial de Santiago Agurto, auquel il ajoute les concepts d'espace urbain-ville, au sein duquel « la distance est majeure et qui se connecte en général avec les rues qui entourent le quartier », et d'espace urbain-quartier caractérisé par une « distance entre les blocs inférieurs, avec une proximité qui devient domestique et quotidienne ». Ces espaces « se distinguent d'abord par la distance différente entre les blocs et la formalisation de ces derniers³¹² ». À Matute, Ciriani concrétise pour la première fois dans sa carrière des principes spatiaux modernes, notamment la connexion entre les bâtiments surélevés sur pilotis, qui rendent la circulation plus fluide et visuellement unitaire. En outre, le travail des blocs, très sculptural, s'inspire de l'esthétique corbuséenne, premier témoignage envers l'architecte suisse³¹³. Quant à la modulation de la façade et le vide central des immeubles, ce sont les points communs des deuxième étapes des UV de Rímac, Matute et Mirones. Ciriani travaille la typologie de la barre horizontale, et la ressemblance des trois projets n'empêche pas l'unité organique

³¹⁰ « [Belaúnde] il arrive dans cette institution [CNV, désormais JNV], et il demande "Qu'est ce qui est prêt ? Qu'est-ce qu'on peut faire ?", et on lui dit "Bon, il y a un projet qui est déjà prêt, qu'on peut lancer...", "Lequel ?", "Celui de Ciriani" ; et donc il dit, là, devant moi "On le fait ! Et je veux qu'il soit fini [dans les premiers mois de mon mandat]" ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

³¹¹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

³¹² « *Se diferencian primero por las diversas distancias entre bloques y luego por la formalización del mismo [...]. Cuando se constituye espacio urbano-ciudad la distancia entre los bloques es mayor y generalmente conecta con las calles perimetrales [...], sin embargo cuando se constituye el espacio vecinal, la distancia entre bloques es menor, con una proximidad que devine doméstica y cotidiana.* » TdA, Medina, Palomino, Alfredo, Carlos, *Henri Ciriani, Residencial San Felipe : la Calle Aérea, Lima-Perú, 1963*, mémoire de fin d'étude, sous la direction de Lopez de Haro, Diego, Université de Cuenca, Pérou, 2010, 305 p., p. 72.

³¹³ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

indépendante qui caractérise chaque UV, et qui permet de les percevoir comme des villes en miniature.

Au fil des années, l'échange entre les architectes et l'apport des théories modernes provenant d'Europe permet l'affinage des propositions pour les UV. Entre 1945 et 1960, l'idée des Unités péruviennes « avait déjà évolué ». Pour Adolfo Córdova³¹⁴, la réussite des UV est telle « qu'on a pensé que Lima devait être divisée en UV, parce que chacune avait son école, son marché, son cinéma, son église³¹⁵ ». Néanmoins, en dépit du succès manifeste, une critique s'opposant à la construction des UV commence à se diffuser. Certains accusent les quartiers d'être incohérents et artificiels, « les femmes n'allaient pas au marché de leur UV pour faire leurs courses, mais au marché principal ou à celui qu'elles préféraient ; les enfants n'allaient pas à l'école de leur UV, mais à l'école où se trouvaient leurs amis³¹⁶ ». En générale, les UV restent dépendantes de la capitale et les architectes n'aboutissent pas vraiment à la création d'une identité propre à ces secteurs. Des voix s'éloignent de la célébration officielle, pour critiquer l'idée corbuséenne (et utopique) d'unité d'habitation. Ainsi, l'État et les architectes reviennent vers une vision plus traditionnelle de la ville, avec des squares, des rues et des bâtiments ayant une allure hybride, qui se concrétisa par exemple plus tard dans le projet de la Residencial San Felipe.

d) *À la recherche d'un urbanisme nouvel : la ville-satellite de Ventanilla*

Avant de traiter de l'œuvre maîtresse de la période péruvienne de Ciriani, on s'arrêtera sur une expérimentation qui caractérise la jeune carrière de l'architecte. Parallèlement aux UV, Ciriani se confronte en effet à la typologie de la ville satellite. Cherchant à surmonter les critiques faites aux UV, une nouvelle forme urbaine semble à ses yeux pouvoir répondre aux besoins de la population.

Dans les années quarante, Belaúnde Terry s'était intéressé à la question des villes balnéaires, qu'il pense adapter à la géographie liménienne. Des études sur la possible urbanisation des zones concomitantes du littoral sont commissionnées, afin de proposer des lotissements à une clientèle

³¹⁴ Adolfo Córdova (1924-), architecte diplômé de la UNI (1948), formé aussi à l'IUP, il enseigne à la faculté d'architecture (1948-1973). Parmi ses étudiants, il y a notamment Enrique Ciriani. Il est à la tête de la revue *Espacio* et membre de *l'Agrupación Espacio*. Entre 1948 et 1960 il est associé avec Carlos Williams et Mario Bianco, ensuite avec Carlos Williams et Oswaldo Núñez (1961-1990). Parmi ses réalisations : le Club Internacional de tiro (1946) ; casa d'Onofrio (1951) ; la Residencial Fap Chiclayo (1958) ; casa PREVI 11 (1966-1978) et le Centro Cívico y Comercial de Lima (1966-1970).

³¹⁵ « À Lima, à 25 ans, en sortant de l'école, j'ai fait un bâtiment [...] hommage à Le Corbusier, c'est-à-dire j'ai fait des formes "Le Corbusier", volontairement. » Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

³¹⁶ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

aisée. La position choisie était stratégique, étant donnée l'augmentation de la population dans la zone côtière, qui compte 39% de la population péruvienne en 1961³¹⁷. En dehors des frontières de la capitale, l'expansion urbaine s'attache à des zones désertiques, éloignées du chaos de la métropole, caractère qui s'inscrit dans l'idée des cités-jardins. Cela assure aussi une plus grande liberté d'action aux constructeurs, qui, avec le soutien de l'État, diversifient la commande publique.

Les projets des villes satellites sont aussi une réponse à une urbanisation auto-construite et désordonnée, phénomène qui se développe dès la seconde moitié des années cinquante et qui a comme conséquence l'invasion de la banlieue marginalisée de Lima. Cela commence par un manque d'action des administrations qui n'assuraient pas aux habitants les services basiques d'eau et électricité ; par conséquent, les citoyens étaient contraints de s'organiser autrement. La loi promulguée en 1961³¹⁸ à l'égard de ces banlieues marginalisées essaie de réglementer l'occupation chaotique du territoire, tout en offrant la possibilité d'héberger ceux qui étaient à la recherche d'une maison. Le gouvernement s'attaque d'abord aux colonies spontanées qui étaient apparues aux abords de Lima. Cette loi permet, par la suite, de planifier de nouvelles villes satellites, en les inscrivant dans le programme *Alianza para el Progreso*, soutenu par l'Instituto de la Vivienda (INVI)³¹⁹. Dirigé par Luis Marcial, l'INVI planifie, entre 1962 et 1971, la réalisation des logements, dont 35 000 unités au cours des deux premières années. La ville satellite est l'un des nouveaux modèles d'habitat financés par l'État, qui cherche des solutions pour loger les familles ayant peu des ressources.

Ventanilla [**Figure 25 et 26**] est le premier modèle de ville satellite péruvienne conçue pour être autosuffisante, une solution pour cette partie de la population qui souhaitait un cadre de vie familial et autonome, située à 25 kilomètres de la capitale, où les futurs habitants pouvaient se distraire et trouver un style de vie plus sain. Le projet s'insère dans une logique nationale officielle, et les commanditaires sont, pour la plupart, des organismes gouvernementaux : l'ONPU, l'INVI, l'Inspección de Obras del Concejo Provincial et la Juntas de Obras Pública de Lima. La FNSB et le Banco Interamericano de Desarrollo (BID) contribuent financièrement au projet. L'objectif final auquel la ville balnéaire devait répondre était d'assurer un abri à 80 000 personnes, *via* 20 000 logements. L'INVI propose la construction d'unités basiques et des services de première nécessité. Grâce à la Comisión de la Reforma Agraria y de la Vivienda (CRAV) de 1958, les usagers auraient eu la possibilité, dans un deuxième temps, d'édifier des pièces supplémentaires sur le terrain qui

³¹⁷ Contreras, Carlo, Cueto, Marcos, *Historia del Perú contemporáneo*, *op. cit.*, p. 315.

³¹⁸ Ley Orgánica de Barrios Marginales, loi 13517, 14 février 1961.

³¹⁹ Créée en septembre 1960, par la loi décret 57, sous indication du premier ministre Pedro Beltrán, souhaitant décharger la CNV de certains projets de construction plus complexes.

leur était attribué. Ainsi, le projet de la première tranche de travaux comptant 1 813 unités, et est confié à une équipe composée par Santiago Agurto³²⁰ et des jeunes professionnels, chargés du dessin : Miguel Alvarino³²¹, Luis Marcial, Victor Smirnoff³²², Jorge Páez et Enrique Ciriani. De cette expérience, Ciriani se souvient³²³ comme d'une occasion unique, où il travaille au sein d'une grande équipe composée d'architectes et d'ingénieurs expérimentés, tout en gardant son indépendance³²⁴. Il est chargé du dessin des équipements : l'école, avec Luis Marcial **[Figure 27]**, qui devient un modèle pour d'autres projets successifs ; le centre civique **[Figure 28]** ; le marché, avec Miguel Alvarino **[Figure 29]** ; l'église **[Figure 30]** et les unités d'habitat de base³²⁵.

Le logement de base, appelé *vivienda mínima*, se compose d'une cuisine, d'une salle de bain et d'une chambre, format appliqué en trois typologies : la typologie A, une habitation en forme de « C » présentant un patio intérieur qui séparait les différentes activités de la famille ; la typologie B, en forme de « T », avec un lieu intermédiaire séparant la salle de bain des autres lieux de la maison ; la typologie C, composée d'un volume rectangulaire regroupant les activités de la maison. Les lotissements occupaient une surface au sol de 160 m² (8 x 20), avec une maison de 60 m². Quant au système urbain, l'INVI participe de manière assez partielle à la réalisation de l'urbanisme. Les lots sont disposés de manière linéaire et sont entourés par des espaces vides, qui permettent l'interaction du voisinage et un réseau relativement libre. Ainsi, grâce au modèle urbain largement ouvert proposé par les architectes, les habitants peuvent concevoir en toute autonomie les jardins, les voies piétonnes et les zones vertes, tout en respectant son articulation originale. L'État se chargeait de l'installation de réseau d'eau et d'électricité³²⁶, des services sociaux et commerciaux et des voies de circulation³²⁷, des usines et des équipements sportifs ou de loisir. En ajout à ces services, à Ventanilla trouvent place un centre civique et commercial, des théâtres, un hôpital et un cimetière.

L'instabilité politique du pays ne permettra la réalisation d'autres villes satellites sur le modèle de Ventanilla. À la crise économique succède une augmentation des prix des matières premières de la

³²⁰ Avec dans son équipe Mario Bernuy, Javier Cayo et Oswaldo Jimeno, dont aucune information biographique n'a été trouvée.

³²¹ Miguel Alvarino (1930-2000), architecte diplômé de la UNI (1951), il se forme aussi à l'IUP, et au Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento (CINVA) de Bogotá (1960). Il travaille ensuite pour la CNV, la JNV, et le ministère des Travaux publics. Parmi ses réalisations, on rappelle le marché de Ventanilla (1961-1964) et le Conjunto Habitacional Barranco 65 (1965).

³²² Aucune trace biographique n'a été trouvée concernant Luis Marcial et Victor Smirnoff.

³²³ « Beltrán a voulu construire sa ville satellite, et a inventé le Conseil du logement [...] pour construire Ventanilla. Son premier objectif était de chercher des gens pour les embaucher dans l'institution, il est venu à Fomento pour chercher des techniciens et il a offert un salaire que personne n'avait. [...] C'était un très bon bureau et nous étions tous amis, avec Crousse et Paez. C'est comme ça que les choses ont commencé ». Annexes n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

³²⁴ « On était trois : le chef ingénieur, qui était un ingénieur des routes, qui n'était pas un ingénieur des maisons, et son second et moi ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, avec Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

³²⁵ Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

³²⁶ Après leur implantation, les habitants se mobilisent afin de prolonger le réseau électrique et des égouts, aménager des jardins publics, des places et des commerces supplémentaires.

³²⁷ La première tranche des travaux prévoyait la construction d'une autoroute reliant Ventanilla au centre-ville.

construction, et les grands projets publics sont arrêtés. L'absence de soutien et d'une contribution économique de l'État rendent impossible la finalisation de projets complexes. Aujourd'hui, à Ventanilla, mise à part l'église (très affectée), peu de traces restent des réalisations de Ciriani [Figure 31] ; l'expansion de Lima n'a pas changé la configuration de la ville satellite, mais elle fait désormais partie des secteurs suburbains de la capitale. Dès sa conception en 1958, le projet de Ventanilla avait été pensé comme une expérimentation urbaine laissant les usagers libres de s'approprier des espaces. Plus tard, entre 1965 et 1966, le *Proyecto Experimental de Vivienda* (PREVI)³²⁸ [Figure 32], dirigé par Adolfo Córdova et l'architecte anglais Peter Land³²⁹, auquel participent des professionnels péruviens et étrangers, revient sur l'idée innovante de la ville satellite, en tant que « version améliorée de Ventanilla ».

e) *La génération Ciriani et le miracle économique de Fernando Belaúnde Terry*

« Les modèles péruviens sont liés à un moment donné, il est impossible qu'un projet comme San Felipe ait eu lieu au Pérou sans Belaúnde, ça ne se serait pas produit si l'autre candidat avait gagné, ils auraient continué à construire des maisons à un étage, en laissant les gens les terminer, de l'auto-construction, c'était le modèle alternatif³³⁰. »

Grâce aux influences internationales et au travail des jeunes architectes qui répondent avec des propositions différentes aux commandes d'État, au tournant des années soixante la société péruvienne se transforme considérablement. Néanmoins, tout en étant une décennie très prolifique pour le monde du bâti, une bonne partie de la population vit encore en-dessous du seuil de pauvreté. De nombreuses réformes sont approuvées afin d'abolir ces inégalités³³¹, mais cela n'est pas toujours possible dans un climat politique assez instable. Le gouvernement de Manuel Prado se termine, en plein soulèvement populaire, par un coup d'État organisé par les militaires³³², suivi par la demande du président de nouvelles élections, fixées en 1963. La transition entre les deux gouvernements est

³²⁸ Après la réalisation des UV qui devaient répondre aux besoins de l'État de loger les habitants, Belaúnde se lancera dans des formes architecturales plus expérimentales, dont PREVI reste l'emblème.

³²⁹ Peter Land (1928-2020), architecte anglais, diplômé de la Royal Academy Schools de Londres en urbanisme, il obtient une maîtrise en urbanisme à l'université de Yale et une maîtrise en architecture à l'université de Carnegie Mellon. Travaillant aux États-Unis, il se fait connaître en tant que directeur du Projet expérimental de logement des Nations unies (PREVI) de Lima (1968-1973).

³³⁰ Annexe n° 24 bis, traduction de l'entretien avec Sharif S. Kahatt, Lima, 3 octobre 2018, 49' 07''.

³³¹ Le processus pour l'activation de la réforme agraire commence en 1969, sous le gouvernement de Juan Velasco Alvarado, avec le décret de loi n° 17716. L'objectif était de transformer la structure de propriété des terres agricoles du pays, de substituer à la forme du *latifundium* une forme plus égalitaire de distribution.

³³² Les militaires s'intéressent eux-aussi aux avancements du bâti au Pérou : ils suivent, par exemple, des cours organisés par les architectes qui enseignent dans la nouvelle faculté d'architecture.

accompagnée par un gouvernement militaire qui fusionne, en 1962, le CNV, l'INVI et la FNSBS en une seule institution, la Junta Nacional de la Vivienda (JNV), plus faciles à gérer et permettant de résoudre de problèmes économiques qui mettaient en péril les institutions. L'idée est aussi de concentrer le travail des plusieurs institutions dans un seul but, la création de logements populaires et l'assainissement des banlieues marginalisées. De cette manière, l'action gouvernementale passait par la JNV, dirigée par des architectes qui avaient été collègues ou étudiants de Belaúnde. Des professionnels comme Mario Bernuy, Enrique Ciriani, Jacques Crousse, Oswaldo Núñez, Jorge Páez et Víctor Smirnoff « furent chargés de dessiner les nouveaux projets de l'État, sous la direction de Javier Cayo³³³ ». Enseignants et étudiants de la UNI dirigés par les mêmes valeurs sociales proches du parti politique de Belaúnde Terry, ils produisent une esthétique d'avant-garde.

Le 28 juillet 1963, grâce au soutien des Fuerzas Armadas et du parti de la Democracia Cristiana³³⁴, les membres du Congrès nomment Belaúnde Terry président. Son parti, Acción Popular³³⁵, reçoit le soutien d'une classe moyenne naissante, installée dans les zones urbaines. Le président prône alors une esthétique architecturale qui prend en compte l'importance du passé historico-artistique national, en accord avec ses réalisations de jeunesse³³⁶. La revendication de ces éléments marque les actions politiques du premier mandat de Belaúnde Terry qui, lors d'un discours à Porto Rico, en 1951, déclare que l'influence architecturale péruvienne ne doit plus être oubliée, ce qui avait contribué jusque-là à l'idée d'un *Perú, precursor ignorado*³³⁷. Il ne faut plus ne se référer qu'aux expérimentations nord-américaines ou européennes, mais aussi connaître les exemples provenant de sa propre nation. C'est ainsi que le président montre le besoin de la création d'une identité architecturale proprement péruvienne. Cela combiné à la demande de construction de logements, car au cours des années soixante la population de Lima passe d'un à deux millions d'habitants³³⁸.

Mais, après avoir remporté les élections, Belaúnde Terry doit aussi répondre aux besoins de la classe moyenne qui lui avait assuré la victoire politique. Grâce au soutien des institutions nord-

³³³ « *Toda acción del gobierno en pro de la vivienda colectiva y popular pasaba por la JNV, que estaba dominada por arquitectos que habían sido colegas o alumnos de Belaúnde en la UNI o en las antiguas oficinas gubernamentales. [...] Así, los jóvenes arquitectos Mario Bernuy, Enrique Ciriani, Jacques Crousse, Oswaldo Núñez, Jorge Páez, Víctor Smirnoff y otros fueron encargados de diseñar los nuevos proyectos del Estado, bajo de la dirección de Javier Cayo* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 205.

³³⁴ Belaúnde est le premier président à changer la loi électorale et à instaurer des élections municipales, ce qui permet au pays de dépasser un système de vote qui se basait jusque-là sur une décision finale de la part du Congrès, largement critiquée car arbitraire.

³³⁵ D'inspiration communiste et fondé par Belaúnde, deux sont des points mis en avant durant la campagne politique d'Acción Popular : la participation de la communauté péruvienne dans la construction des bâtiments d'utilité publique et le développement d'une voie terrestre reliant la capitale à la *selva*, la région plus pauvre et au centre du Pérou (dans la forêt amazonienne).

³³⁶ L'œuvre de Belaúnde affiche de nombreuses influences, dont des tendances néo-classique et néo-coloniale, présentes jusqu'aux années quarante et vers la fin de sa carrière. Par la suite, il conçoit des bâtiments inspirés du modernisme.

³³⁷ Pérou, précurseur ignoré.

³³⁸ La décennie des années soixante montre une croissance forte de la population dans plusieurs villes latino-américaines, le Pérou se plaçant quatrième, après Sao Paulo, CDMX et Bogotá ; Gilbert, Alan, *The Mega-City in Latin America*, Tokyo-New York-Paris : United Nations University Press, 1996, 282 p., p. 28.

américaines et au programme *Alianza para el Progreso* (1961), Belaúnde Terry réduit d'abord les inégalités qui divisent la population et provoquent les soulèvements populaires. Ensuite, il encourage un programme en quatre points : une aide adressée aux banlieues défavorisées qui puisse permettre d'implanter plus de services et d'équipements ; la construction de logements sociaux ; l'introduction de grands ensembles, ou des logements collectifs ; et un circuit de voies de communications reliant tout le territoire péruvien. Quatre œuvres³³⁹ cristallisent cette stratégie présidentielle : la Carretera Marginal de la Selva³⁴⁰, le Centre Civique de Lima³⁴¹, le Parque de las Leyendas³⁴² et la Residencial San Felipe.

Parmi les quatre, San Felipe est vu comme un symbole d'orgueil national vis-à-vis des avancements sociaux et techniques qu'il propose – il est également la preuve de la réussite des grands ensembles péruviens [Figure 33 et 34], correspondant à la stratégie historico-nationaliste de Belaúnde Terry. L'image qu'il veut transmettre du Pérou à l'étranger correspond à celle d'un pays uni, caractérisé par une population moderne qui regarde avec respect son passé et son histoire, se souvient de ses racines et célèbre la beauté de sa nature, une vision qui se retrouve dans son texte *La conquista del Perú por los peruanos* (1959). Ainsi, Belaúnde Terry utilise les besoins pratiques des péruviens afin de créer une esthétique architecturale proche des valeurs nationales, et les jeunes architectes sont appelés à poursuivre ce but à travers la réalisation des commandes publiques.

Désormais, toute réalisation architecturale doit contribuer à l'image que le Pérou veut donner de lui au monde. La Residencial San Felipe est la démonstration que les grands ensembles peuvent correspondre à la vision moderne encouragée par le gouvernement [Figure 35]. Pour Kahatt, c'est l'*expérience monumentale* péruvienne, un produit « de la symbiose des idéaux sociaux de l'architecte-président et des idées personnelles des architectes de la JNV, à la recherche de la création d'un ensemble moderne avec une identité nationale et les idées internationales contemporaines propres à l'architecture de la décennie des années soixante³⁴³ ».

³³⁹ Sélection d'œuvres par Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., pp. 207-209.

³⁴⁰ Réseau de voies de communications qui veulent connecter tout le territoire, afin d'obtenir une unité nationale physique.

³⁴¹ Ayant le rôle de célébrer l'importance du travail, le Centro Cívico y Comercial de Lima, 1966-1970, est réalisé par Adolfo Córdova, Jacques Crousse, José García Brice, Miguel Llona, Guillermo Málaga, Oswaldo Núñez, Simón Ortiz, Jorge Páez, Ricardo Pérez León et Carlos Williams. Le centre se compose d'un hôtel, d'un théâtre et d'une salle de congrès. Le projet gagne grâce au langage architectural employé, riche et homogène, ainsi que grâce au travail sur l'espace libre et extérieur, et les volumes qui incluaient des zones urbaines (places et rues). Il s'agissait, pour les jurés, d'un vrai complexe urbain, qui gardait cependant une simplicité structurelle. C'était donc un projet « pour les générations à venir, et qui avait compris le nouveau langage architectural » [« un proyecto para las generaciones futura, y que comprendía el nuevo lenguaje arquitectónico »]. Dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit., pp. 304-309.

³⁴² Représentant le loisir mais aussi participant à la construction de l'identité populaire, le projet pour le Parc des légendes est dirigé par José Enrique Barreto. Conçu par l'architecte nord-américain Robert Everly en 1964, le parc proposait une reconstruction des trois biodiversités présentes dans les régions péruviennes.

³⁴³ « *Producto de la simbiosis de los ideales sociales del arquitecto-presidente y las propias ideas de los arquitectos de la JNV, en busca de crear un conjunto moderno con identidad nacional y las ideas internacionales contemporáneas a las disciplina arquitectónica de la década de 1960* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 361.

Située à 7 kilomètres du centre-ville de Lima, dans le quartier de Jesús María et à la frontière des quartiers de la Magdalena et San Isidro, la Residencial San Felipe occupe un terrain de 26 hectares, et choisi pour emplacement l'ancien hippodrome San Felipe qui assurait au quartier la présence de la classe moyenne supérieure. C'était « un terrain incroyable qui s'[était] libéré et donc le président [avait décidé] de faire là son monument à la classe moyenne³⁴⁴ ». En principe, la décision de Belaúnde Terry est impopulaire, car le lotissement est cher si l'on compare au statut social de la population auquel les habitations sont destinées. Avec la construction de la Residencial, les maisons environnantes perdaient de la valeur, « parce qu'on mettait des logements sociaux dans un quartier riche³⁴⁵ », c'est-à-dire San Isidro. D'après Victor Smirnoff, l'idée initiale était de vendre les lotissements de manière séparée, avec les recettes de la vente qui auraient permis de financer d'autres UV³⁴⁶. Mais Belaúnde Terry procède à l'expropriation de l'esplanade à travers l'intervention de la JNV (et de son président Carlos de Martis), suivant sa mission d'offrir, à 1 600 familles de la classe moyenne, la possibilité d'acquérir un logement et de devenir ainsi propriétaires *via* des conditions très avantageuses³⁴⁷, et dans un quartier qui avait été jusque-là réservé à l'aristocratie.

Entre 1962 et 1964, la première tranche des travaux est donc confiée à Enrique Ciriani, en collaboration avec Mario Bernuy, sous la direction du chef de projet Javier Cayo **[Figure 36 et 37]**. Elle comporte 268 logements situés dans la partie sud-est du terrain, à l'angle entre les avenues Sánchez Carrión et Gregorio Escobedo. Il s'agit de la partie la plus intéressante du quartier, pour laquelle Ciriani invente une typologie qui révolutionne l'espace urbain. En effet, la Residencial se présente comme « une ville dans une autre, insérée dans une trame complètement urbaine » qui fait face « au défi de proposer une expérience monumentale à l'échelle urbaine, en accord avec la nouvelle métropole de Lima³⁴⁸ », un quartier isolé qui propose des volumes proches de l'architecture moderne **[Figure 38]**. Le projet tient compte des expérimentations précédentes des Unidades Vecinales, des théories nord-américaines et des projets utopiques de Le Corbusier³⁴⁹.

Au cœur du projet se trouvent quatre tours de quinze étages, les premiers gratte-ciels de la ville **[Figure 39]**. Les tours s'insèrent harmonieusement dans le tissu urbain, car précédées par des

³⁴⁴ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

³⁴⁵ Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

³⁴⁶ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 385, note 23.

³⁴⁷ Le quota que les propriétaires doivent verser au départ pour l'achat du bien est de 13-14% de la valeur totale, en sachant que le prêt hypothécaire était fait par la banque nationale.

³⁴⁸ « Una ciudad dentro de otra, insertada en una trama completamente urbana [...] San Felipe enfrentó el reto de provocar una experiencia monumental a escala urbana, acorde con la nueva Lima metropolitana », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 386.

³⁴⁹ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 392.

maisons basses de deux niveaux donnant sur rue (conçues pour une seule famille), et des habitations multifamiliales de quatre étages en duplex, choix qui permet de créer une perspective graduelle sur les tours, depuis la rue. Les volumes multifamiliaux rappellent le Pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, avec leur bloc blanc carré. Ainsi, depuis l'extérieur, le spectateur perçoit la toiture des trois blocs d'immeubles comme une échelle montante depuis l'avenue extérieure jusqu'au milieu du quartier, où se trouve un square central, l'*agora*, référence aux patios et, par son échelle, aux antiques places gréco-romaines. Le mouvement fait contraste, et dynamise la verticalité des quatre tours, en accompagnant l'ascension. Pour Belaúnde Terry, il s'agit d'un espace à la fois « extérieur ouvert » et « intérieur serré, civique, piéton et intime », et « la manière dont les tours se connectent avec les autres blocs dans les bords, le traitement de l'un et de l'autre, créèrent une unité » qui croise « la verticalité du bas et l'horizontalité d'en haut³⁵⁰ ». Le président félicite Ciriani pour la réussite de ce projet qui avait été réalisé dans l'urgence.

Pour les logements, Ciriani propose trois typologies, et six typologies d'édifices³⁵¹. Le schéma qui règle le quartier est un *cluster* dominé par la présence d'une voie centrale, épine dorsale de la Residencial répartit les logements. Chaque typologie d'habitat présente une version propre au *cluster* et sa variante, se connectant à la voie centrale. Ainsi, dans les tours, dans la partie propre au positionnement dans le *cluster*, on trouve des appartements en double hauteur ; dans la zone centrale, connectée à l'épine du quartier, les appartements sont simplement sur un niveau [Figure 40 et 41]. Ce même exercice est répété avec les maisons multifamiliales (quatre duplex au total), qui se répartissent en trois modèles : des maisons en duplex et à un niveau se joignent à une passerelle traversant la zone centrale, alors que dans la partie du *cluster* se trouvent deux duplex et une rue surélevée [Figure 42 et 43]. Quant aux maisons unifamiliales à deux étages, adossées aux édifices précédents, elles ne se rattachent pas à la zone centrale et n'ont donc qu'une seule typologie [Figure 44].

L'usage des duplex fut considéré comme le point fort de ce complexe immobilier, ainsi que la voie aérienne et les terrasses, des volumétries nouvelles pour la capitale péruvienne. À San Felipe, l'esthétique l'emporte sur des solutions bon marché. La variation des volumes et les espaces verts sont des points qui montrent un lien théorique entre la Residencial et les *neighborhood unit* ou avec

³⁵⁰ « Simultáneo a un exterior abierto y a un interior cerrado, cívico, peatonal e íntimo : Cómo se reúnen las torres, cómo se juntan con los otros bloques en la arista, el tratamiento de unos y otros conformando unidad, la verticalidad de lo bajo y la horizontalidad de lo alto, todo esto es discutible, pero todo esto es falta que resulta menor conociendo las circunstancias y el apremio con el que se hizo », Krutzaga, M., « Presidente Belaunde inaugura Primera Etapa de San Felipe », *El Arquitecto Peruano*, n° 340, 1966, pp. 28-38, dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit., pp. 270-275.

³⁵¹ Division des typologies par Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit.

le travail des Smithson³⁵² au Golden Lane (1952), mais surtout avec concept du *cluster* développé par le Team X qui cherchait « à définir un système unique d'engendrement de la ville qui, d'un côté, dépasse l'urbanisme de composition des propositions des CIAM, et de l'autre prenne en compte le changement, la croissance et une certaine imprévisibilité des individus³⁵³ ».

Quant à la disposition interne des appartements, elle se structure autour d'un noyau au centre des édifices [Figure 45], alors qu'à cette époque une répartition standard des pièces et une structure portante en façade étaient plus fréquents. À l'opposé de la tendance dominante, Ciriani choisit une variation du plan libre qui libère la façade, afin d'obtenir une quantité supérieure de fenêtres³⁵⁴. La disposition des pièces est répétée à l'identique à tous les étages. Les chambres se situent dans la partie interne, et les pièces telles que la cuisine et la salle à manger sont plutôt en façade : « Tous les angles [des tours] que vous voyez, ce sont des salles à manger, il n'y a pas un seul appartement ayant la salle à manger qui ne soit pas exposée sur deux côtés³⁵⁵. »

Ainsi, chaque élément de San Felipe est un symbole de modernité. En premier lieu desquels l'*agora* [Figure 46], une place entourée par la mégastructure des tours, point de rencontre pour les habitants. L'effet scénographique obtenu par la taille des immeubles est par ailleurs amplifié par l'espace vide du square, joint à la symétrie du lieu qui est toujours perçu comme identique, peu importe d'où qu'on l'observe, puisqu'il propose une forme en croix générée par la présence des tours que Kahatt associe au symbole du nouvel ordre que l'État souhaite fonder³⁵⁶. L'*agora* fait partie du schéma qui relie le quartier et qui est très visible grâce au vide spatial, car les éléments qui pourraient interférer avec ce vide sont en effet cachés : les parkings sont placés dans des étages souterrains aux tours ou sous la rue aérienne.

Toujours en lien avec la vision du *neighborhood unit*, la Residencial San Felipe inclue des édifices proches des habitations : administratifs et commerciaux au rez-de-chaussée des bâtiments (restaurants, cafés, pharmacies, boutiques) et éducatifs dans le parc (crèche et école primaire). L'usage des pilotis permet d'augmenter et de fluidifier les cheminements, qui convergent vers l'*agora* centrale, en écho aux UV précédemment construites, à laquelle s'ajoute la voie aérienne.

³⁵² Alison (1928–1993) et Peter Smithson (1923–2003), architectes britanniques souvent associés au brutalisme, ils se rencontrent au cours de leurs études à l'université de Durham (1939-1942). Associés au Team X, ils conçoivent le principe des *streets in the sky*, où les circulations des piétons et des automobiles sont séparées. Parmi leurs réalisations : Smithson High School, Hunstanton, Norfolk (1949-1954) et l'ensemble d'immeubles Robin Hood Gardens, Londres-est (1969-1972).

³⁵³ Routillard, Dominique. « La théorie du *cluster* : généalogie d'une métaphore », pp. 75-95, dans Fayolle-Lussac, Bruno (dir.); Papillaut, Rémi (dir.), *Le Team X et le logement à grande échelle en Europe : Un retour critique des pratiques vers la théorie*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008, 220 p.

³⁵⁴ Cette structure se relèvera excessivement chère et contribuera au dépassement du budget initial.

³⁵⁵ « Todas las esquinas que ustedes veen, es una sala comedor, no hay un solo departamento que no tenga una doble exposicion en su sala comedor [...]. Primero se estudió el departamento y después se decidió como estos cuatros departamentos, por piso, iban a vivir entre ellos. Y este hasta el edificio, y este edificio, con una condicion particulare, los primeros dos pisos, libres, que iban a permitir este pasaje de calles aereas [...]. », [source : <https://arquitectura-moderna-peru.blogspot.com/>].

³⁵⁶ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 394.

Ainsi, pour Kahatt, les circulations et l'urbanisme de la Residencial deviennent des sujets phénoménologiques plus que des questions quantitatives. La promenade architecturale corbuséenne est réinterprétée dans la rue surélevée [Figure 47 et 48] réservée aux passants qui permet de relier les édifices de différentes hauteurs et de libérer physiquement le sol. La séparation entre les parcours pédestres et les rues réservées aux véhicules « permet un travail à double niveau » et de différencier « l'échelle urbaine (motorisée) et l'échelle humaine (piétonne)³⁵⁷ ». Ainsi, la voie aérienne devient la « colonne vertébrale³⁵⁸ » de San Felipe et suit les réflexions formalisées par Team X, assurant la « continuité spatiale, la multiplicité du programme et l'expérience urbaine totale du projet³⁵⁹ ». La rue conçue par Ciriani, avec sa passerelle délimitée par des murets, assure une promenade sécurisée [Figure 49], et les voies de circulations sont conçues comme des vecteurs permettant de créer une communauté locale (nous retrouverons ce concept dans d'autres projets de Ciriani des années soixante-dix³⁶⁰).

Cependant, l'effort de libérer les cheminements et de séparer les voies piétonnes de la circulation des voitures ne s'est pas avéré populaire. Des critiques se manifestent surtout à l'égard des circulations internes aux tours et aux rues surélevées connectant les boutiques aux espaces publics. Certains usagers remarquent l'absence d'homogénéité de ces parties, et l'exemple le plus parlant est l'emplacement des ascenseurs, un avancement technique certes inédit pour l'époque³⁶¹ [Figure 50], mais dont l'installation oblige les habitants soit à monter soit à descendre un étage afin de pouvoir s'en servir. Les déplacements sont inconfortables, surtout pour les personnes âgées ou handicapées. En effet, dans les années soixante, l'accessibilité n'est pas une priorité : « Il n'y avait pas besoin de rendre tous les étages accessibles, les escaliers ne [descendaient] pas jusqu'au rez-de-chaussée, il n'y avait pas d'escaliers de sécurité, il n'y avait pas de réglementation³⁶² ». Les propositions de Ciriani à San Felipe avaient pour but de renforcer le lien entre les voisins qui avaient alors plus de possibilités de se croiser, et il faut aussi reconnaître que cette solution permettait une relative économie dans le budget, car l'ascenseur desservait la moitié des étages [Figure 51].

Au cours de la réalisation de la deuxième tranche des travaux, les voies de circulation, fils rouge du projet de Ciriani, ont été transformées. Dans le résultat final, la *calle elavada* est irrégulière et

³⁵⁷ « *Permite obeerar a doble nivel y discurrir entre la escala urbana (motorizada) y la escala humana (peatonal)* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., pp. 388-390.

³⁵⁸ Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

³⁵⁹ « *La continuidad espacial, la multiplicidad programática y la experiencia urbana total del proyecto* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 386.

³⁶⁰ Notamment dans la rue couverte du quartier de l'Arlequin, à La Villeneuve de Grenoble (1971-1976), et dans la rue interne de Noisy II, à Marne-la-Vallée (1975-1980).

³⁶¹ À cette époque, les ascenseurs n'ont jamais été présents dans des immeubles de logements, qui ne dépassaient jamais les cinq étages.

³⁶² Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

fractionnée, structurellement différente du projet initial. Les parties communes internes aux tours ont aussi subi des modifications : les espaces semi-publics concomitants des appartements ont été fermés par les propriétaires, qui, à la sociabilité, ont préféré s'attribuer quelques mètres carrés supplémentaires [Figure 52 et 53]. Adolfo Córdova voit ces changements comme le signe que l'appropriation des espaces publics de la part des habitants a changé, « les gens n'ont plus besoin de traverser la place pour faire du shopping, il faut leur apprendre que l'on entre par la place et ensuite ils seront obligés de sortir et de profiter des magasins ». Si avant, à la Residencial, il y avait « un tailleur, un restaurant, un coiffeur, des magasins et les enfants jouaient sur la place », aujourd'hui les usagers « ont mis des pots de fleurs sur la place³⁶³ » pour empêcher les autres habitants d'utiliser ce qu'ils considèrent comme leur espace, et ainsi il n'y a plus des vrais endroits où se retrouver.

En outre, l'épine dorsale de San Felipe ne sera pas terminée et le quartier manquera d'homogénéité. Le projet d'Enrique Ciriani dépassant le budget prévisionnel, cela rendait impossible son achèvement intégral. Ainsi, la deuxième tranche des travaux est d'abord attribuée à Jacques Crousse et Oswaldo Núñez. Les architectes reprennent le dessin de Ciriani et Bernuy dans la partie à l'extrême nord du quartier, où ils décident de positionner les bâtiments conçus en 1962. Entre ces deux zones s'implantent des immeubles de cinq à quinze étages, et la globalité du quartier aurait dû être reliée par une rue surélevée, comme dans le projet de Ciriani. La JNV et Belaúnde Terry estiment cette proposition trop chère, c'est pourquoi une troisième proposition plus économique est enfin sélectionnée, celle de Victor Smirnoff et Luis Vasquez, terminée en 1969. Au moment du refus du président de compléter le projet avec la proposition de Núñez et Crousse, ces deux architectes et Javier Cayo, qui était à la tête du projet, présentent leurs démissions.

L'idée de Smirnoff et de Vasquez fut d'utiliser des dessins d'édifices conçus pour d'autres UV, « prendre tous les plans qu'ils avaient préparés pour d'autres projets et les distribuer dans toute la zone³⁶⁴ ». Ils composent le quartier avec un nombre restreint de typologies d'habitat faciles à construire sur un court délai, en augmentant la quantité des logements et en supprimant la rue surélevée. Ainsi, le projet de Smirnoff et Vasquez brise l'articulation globale qui n'aura « rien à voir » avec la première tranche inaugurée en 1964 : les projets « ne sont pas de la même famille ni du même concept », et restent « une lointaine relation volumétrique qui n'est pas suffisante pour les considérer d'une même famille³⁶⁵ ». L'harmonie recherchée par Ciriani entre les blocs est

³⁶³ Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ « *Nada tiene que ver el conjunto inaugurado. [...] No son parientes ni conceptuales, ni de tratamiento arquitectónico siquiera; solo hay una remota relación volumétrica que no es suficiente para considerar al todo una estrecha familia* », TdA, Krutxaga, M., « Presidente Belaunde inaugura Primera Etapa de San Felipe », pp. 270-275, dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú, op. cit.*

abandonnée, et le résultat est un quartier noyé entre les échelles, « un chaos spatial » où « les gens ne savent pas dans quel édifice ils vont, ou comment ils s'appellent et il n'y a pas une manière de savoir, à travers l'espace des édifices, la façon de les atteindre³⁶⁶ ». En outre, dans la course effrénée à la construction, des irrégularités sont remarquées par De Martis, chef de la JNV, mais le président s'oppose à l'arrêt des travaux, afin de ne pas retarder l'inauguration finale. Pour Adolfo Córdova, ces erreurs structurelles découvertes au cours du chantier, lorsque les tours commençaient à être construites, n'étaient pas frappantes³⁶⁷.

La déception de ne pas voir son projet complété fut partagée par Ciriani, qui aura toujours un souvenir amer de ce dernier. Il aurait voulu réaliser, à travers la composition des commerces, des logements et des jardins, une trame urbaine où la voie centrale servait de connexion aux différentes parties du quartier. Cependant, tout en ayant arrêté le projet, le président Belaúnde Terry célèbre la Residencial comme une réussite architecturale. Dans son discours d'inauguration, il décrit San Felipe comme

« ...un site d'importance majeure pour l'évolution du mouvement d'architecture contemporaine au Pérou. Il l'est car il s'agit d'un ensemble qui répond à une nouvelle conception [...] qui consiste à développer les volumes plus ou moins librement sur le terrain, de façon à produire une implantation ou composition qui crée de l'espace entre les blocs, grands ou petits espaces libres, et tout cela dans une trame générale homogène, avec l'idée d'un espace ouvert-fermé³⁶⁸ ».

San Felipe est la dernière grande œuvre du projet moderne péruvien. Peu de temps après le départ de Ciriani en France, les projets d'architecture tombent « dans les mains des spéculateurs, le discours devient alors banal et il commence à se répéter d'une manière mécanique³⁶⁹ ». La crise financière imminente et l'opposition du Congrès au gouvernement Belaúnde entravent le programme politique cohérent initialement annoncé, et les grands ensembles pour la classe moyenne et le réseau routier connectant l'ensemble du pays furent le résultat le plus positif de son gouvernement. En effet, la crise économique-fiscale du 1967, l'augmentation des impôts et du

³⁶⁶ « *Caos espacial: la gente no sabe a qué edificio va, cómo se llama y no hay cómo conocer, a través de los espacios de los edificios, la manera de llegar a ellos* », TdA, Jacques Crousse et Jorge Paez, dans Doblado, Juan Carlos, *Arquitectura Peruana Contemporanea, escritos y conversaciones*, Lima: Arquidea Ediciones, 1990, p. 119, pp. 81-84.

³⁶⁷ Ils ont continué « à construire des petites maisons autour, personne ne s'en rend compte, cela a provoqué la démission du calculateur ». Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

³⁶⁸ « *Un hito de suma importancia en la evolución del movimiento arquitectónico contemporáneo en el Perú. Lo constituye porque se trata de un conjunto que responde a una concepción nueva, distinta de la tan aplicada en unidades semejantes, que consistía en desplazar los volúmenes más o menos librement en el terreno, de suerte de producir un emplazamiento o composición que generara espacios entre los bloques, grandes o menores espacios libres, y todo ello dentro de una trama general homogénea, con idea de espacio abierto y espacio cerrado* », TdA, Krutzaga, M., « Presidente Belaunde inaugura Primera Etapa de San Felipe », pp. 270-275, dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

³⁶⁹ « *Cuando cayó en manos especuladoras el discurso se banalizó y se repitió mecánicamente, aprovechándose las ideas que respaldaban esta arquitectura para justificar las cosas hechas con prisa y economía.* », TdA, pp. 91-92, dans Martuccelli Elio, « Se vende – se alquila... », op. cit.

chômage et la paralysie des constructions d'équipements publics rendirent le bilan généralement négatif. S'en suivent le coup d'État de 1968 et l'exil de Fernando Belaúnde Terry.

Pour Miguel Cruchaga Belaúnde, la liberté de budget et de programme dont avaient bénéficié les jeunes architectes, fut la principale erreur du gouvernement Belaúnde. En effet, ces professionnels inexpérimentés « n'avaient pas de notions d'économie, donc, quand ils construisaient, ils le faisaient sans penser à ce qu'ils dépensaient » et c'est ainsi que « les projets dits sociaux sont devenus des projets élitistes³⁷⁰ ». Aujourd'hui, les réalisations architecturales conçues entre les années trente et soixante sont menacées par la spéculation immobilière. La Residencial San Felipe, quant à elle, résiste grâce à sa communauté³⁷¹ qui milite pour la préservation des espaces publics, sur les réseaux sociaux comme lors des assemblées **[Figure 54]**. Adolfo Córdoba, un habitant d'excellence, accueille régulièrement des étudiants qui visitent le quartier et leur explique cette icône du modernisme sud-américain, « image d'une ville parfaite », une « très petite utopie [...] du vivre ensemble³⁷² ».

³⁷⁰ Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

³⁷¹ Pour la plupart des anciens propriétaires habitant le quartier depuis son inauguration.

³⁷² « *Esta imagería de una ciudad perfecta, y que en este edificio la gente iba a comprar y hacer todo, este era un café y [...] lavandería, [...] este había sido la pequeñísima utopía [...] de vivir juntos* », TdA, [source: <https://arquitectura-moderna-peru.blogspot.com/>].

Chapitre II : Pérou-France, entre enseignement et transmission

« Quand on est professeur et qu'on enseigne, la chose la plus importante c'est qu'on doit expliquer, et quand tu as une agence la chose la plus importante c'est expliquer. On n'explique pas de la même manière dans un lieu d'enseignement que dans une agence. L'explication qu'on fait dans l'agence c'est pour que ce soit comme tu veux et dans l'enseignement, c'est pour que [l'étudiant] trouve quelque chose. [...] La beauté de l'architecture est qu'une fois qu'on a trouvé ce qu'on cherchait, on ne compte plus le temps. [...] Un architecte, il faut l'amener à ce qu'il ne compte pas³⁷³. »

Le début de la carrière de Ciriani coïncide avec d'importantes mutations politiques et sociales au Pérou, des changements qu'il retrouve par la suite dans son pays d'adoption, la France. Ces évolutions ont engendré une nouvelle manière de concevoir l'architecture, à la fois dans la pratique professionnelle et dans l'enseignement de la discipline. Pour Ciriani, ses carrières d'architecte et d'enseignant ont toujours été complémentaires et parallèles, se nourrissant mutuellement pour enrichir la réflexion architecturale. Cela a permis d'apporter une dimension théorique plus solide et une profondeur culturelle à la profession, ce qui, selon lui « doit donner lieu à une mise à plat des connaissances qui gravitent autour de l'architecture³⁷⁴ ».

Au Pérou, la perception de l'architecture est marquée par des moments et des figures historiques déterminantes. Le président-architecte Fernando Belaúnde Terry participe à la diffusion d'un langage moderne par le biais d'*El Arquitecto Peruviano*, et à faire évoluer l'enseignement de la discipline au sein des écoles d'ingénierie. En 1943, la création du département d'architecture est le premier pas vers l'acceptation de la discipline à part entière. La réforme de l'enseignement, soutenue par une commission mixte d'enseignants et d'étudiants de la UNI en 1946, qui permet de nommer « un tiers des professeurs d'architecture, Héctor Velarde, Rafael Martínez, Marquinez et [Adolfo Córdova] », n'est pas sans rappeler « ce qui s'est passé un peu plus tard en France avec Mai 68 et avec la réforme de la loi sur l'architecture ; c'était un mouvement mondial³⁷⁵ ». En 1955, l'École National d'Ingénieurs (ENI) est transformée en faculté d'architecture, et le système d'enseignement de l'architecture, partagé entre les Beaux-Arts et l'ingénierie, s'effondre. La coexistence, dans une même institution, de pratiques répondant à des interrogations différentes

³⁷³ Annexe n° 17, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, maison La Roche, 16 juin 2021, 3h 13' 04''.

³⁷⁴ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani : La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, Paris : école d'architecture Paris-Belleville, Éditions Recherches, 1999, 183 p.

³⁷⁵ Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

alourdit l'apprentissage de la discipline, et la présence des matières artistiques ne semble plus correspondre à la société moderne. Dès sa création, la faculté se compose d'une équipe d'enseignants, membres de l'Agrupación Espacio (AE), qui remettent en question une pédagogie estimée rétrograde. Dans ce contexte révolutionnaire émerge une autre figure tutélaire, celle de l'architecte italien Mario Bianco³⁷⁶.

Les transformations en cours au sein des institutions péruviennes et du milieu de l'architecture font écho à la situation française, où des initiatives visant à réformer son enseignement se multiplient après la Seconde Guerre mondiale. Cependant, l'idée d'obtenir une autonomie de l'enseignement de l'architecture vis-à-vis de l'école des Beaux-Arts était déjà présente depuis longtemps en France, avec des propositions de loi remontant à 1883 et 1903³⁷⁷. Néanmoins, la division des disciplines devient bien effective le 29 août 1968, par le décret soutenu par André Malraux et publié dans le *Journal officiel* du 7 décembre 1968. Les Unités Pédagogiques d'Architecture (UP ou UPA) sont alors une conséquence de la suppression de l'enseignement de l'architecture à l'école des Beaux-Arts. Pour autant les Beaux-Arts ne reconnaissent pas la légitimité des Unités, et le climat de tension générale rend difficile l'organisation pédagogique et administrative des nouvelles écoles. Ainsi, bien que les UP furent le reflet d'une volonté de changement positif et d'un besoin d'indépendance de la discipline, leur apparition s'associe à des révoltes et des rébellions chaotiques. En dépit de la liberté gagnée vis-à-vis des Beaux-Arts, les rénovations plongent la discipline dans un relatif désordre qui oblige les architectes à se réinventer et à repenser les programmes d'étude. Par la suite, l'école des Beaux-Arts répartit les anciens étudiants et les enseignants en architecture en trois groupes, A, B et C³⁷⁸, ainsi que dans une vingtaine d'UP, dont cinq se situent à Paris³⁷⁹. Au fur et à mesure, d'autres unités s'y ajoutent : l'UP6, ouverte en 1969 afin d'absorber les étudiants du groupe C ; l'UP5 et l'UP8³⁸⁰, créées de la scission d'autres ateliers³⁸¹.

³⁷⁶ Mario Bianco (1903-1990), membre de l'*Agrupación Espacio*, participe à la théorisation des principes du groupe. Parmi ses réalisations : la casa D'Onofrio (1949), la Universidad Nacional de Ingeniería, la faculté d'architecture (1951-1953) et l'hôtel Savoy (1954-1957).

³⁷⁷ Denès, Michel, *Le Fantôme des Beaux-Arts. L'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris, édition de La Villette, 1999, 252 p., p. 33.

³⁷⁸ Le groupe A réunit les ateliers internes à l'école, le groupe B, les ateliers externes plus anciens et qui se localisaient dans les alentours des Beaux-Arts, et le plus jeune groupe C, qui comptait les ateliers de Georges Candilis, Bernard Huet et Édouard Albert. Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis (dir.), *Architecture 68. Panorama international des nouveaux pédagogiques*, Genève : Métispresses, 2020, 224 p., p. 18.

³⁷⁹ UP1, quai Malaquais – « sciences exactes et technologie » ; UP2, proche du quai Malaquais - « sciences exactes et technologie » ; UP3, Versailles – « synthèse2 » ; UP4, quai Malaquais – cette Unité rassemblait les enseignants et personnel de l'ancienne école ; UP5, Grand Palais – « environnement sensible ». Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis (dir.), *Architecture 68...*, *op. cit.*, p. 20.

³⁸⁰ La première naît de la scission avec l'UP5, la deuxième d'une scission successive de l'UP6.

³⁸¹ Le découpage d'ateliers rendait la situation complexe, et des *sous-écoles* commencent à apparaître, administrées par des personnalités différentes qui concevaient l'architecture chacune à leur façon.

Néanmoins, l'enseignement de l'architecture se heurte à une lacune importante : l'absence d'un enseignement véritable de la discipline au sein des anciennes institutions. À Paris, on aurait pu envisager de puiser dans l'héritage des Beaux-Arts, avec leurs archives, leurs bibliothèques et leurs connaissances. Cependant, ces ressources restent confinées à l'Académie et sont délibérément exclues des Unités Pédagogiques (UP). Bien que cette transition se soit opérée de manière moins abrupte à Lima, où la nouvelle faculté a créé sa propre bibliothèque grâce aux ouvrages et revues envoyés par diverses fondations nord-américaines, les UP et la faculté de Lima se trouvent confrontées à la même problématique : elles doivent élaborer leur propre histoire, méthodologies, pédagogies, programmes (qui n'existaient pas auparavant) et réorganiser l'administration. Il convient également de noter que les expérimentations pédagogiques ne se limitent pas à la France et au Pérou. Une étude d'Alison Gorel-Le Pennec³⁸² révèle que des expériences similaires et concomitantes se sont produites ailleurs pendant la période de Mai 68. Un exemple notable est celui de John Hejduk à la Cooper Union School for the Advancement of Science and Art de New York³⁸³.

Ciriani s'engage précocement dans le domaine de l'enseignement. Son intérêt pour les études ne s'épanouit réellement qu'avec son inscription à l'IUP, suivie de son admission à la faculté d'architecture en 1955. D'un élève distrait, il se métamorphose en étudiant exemplaire, gagnant l'appréciation de ses professeurs et de ses pairs. Il se démarque par son talent de dessinateur, une qualité très prisée des enseignants en architecture, qui considèrent un étudiant doué pour le dessin et assidu comme un modèle, « parce que pour un enseignant d'architecture, quelqu'un qui dessine bien et qui travaille plus que les autres, c'est pratiquement idéal³⁸⁴ ». Avant avoir obtenu son diplôme, en 1960, il est choisi comme assistant par l'un de ses anciens professeurs, Adolfo Córdova, et il participe à l'enseignement du cours que ce dernier donne en première année, à la faculté d'architecture de Lima³⁸⁵. À la UNI, Ciriani a presque le même âge que ses étudiants, ce qui l'oblige à établir « des structures particulières comme faire l'appel, porter une cravate, "personne n'arrive après moi" », afin que les étudiants ne prennent pas l'âge « pour une familiarité, de

³⁸² Gorel-Le Pennec, Alison, *Une élite moderne pour l'architecture, Henri Ciriani et les siens*, thèse de doctorat, sous la direction de Garric Jean-Philippe, université Panthéon-Sorbonne, 2021, 495 p.

³⁸³ École gratuite et indépendante fondé en 1975. Gorel Alison, « John Hejduk et Henri Ciriani : discours et modèles dans l'élaboration d'un enseignement du projet architectural », dans Marantz Éléonore, (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture #2016# : L'architecture en discours*, actes de la journée des jeunes chercheurs en histoire de l'architecture du 29 septembre 2016, Paris, site de l'HiCSA, mars 2019, pp. 40-50.

³⁸⁴ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

³⁸⁵ Au-delà des avantages que Ciriani reçoit de ses qualités de dessinateur, il se souviendra plus tard de la préférence de ses professeurs comme d'une erreur, car ses « collègues ressentaient très très mal le fait que j'étais privilégié par l'enseignant ». Par la suite, cette expérience le portera à s'efforcer de donner un enseignement égalitaire à ses élèves. Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

l'amitié³⁸⁶ ». L'exercice de l'enseignement lui permet de prendre une distance avec la discipline et de produire « une nouvelle façon de voir l'architecture » qui « n'était plus du nationalisme, c'était de l'humanisme », et qui le rendra très populaire parmi les étudiants – un professeur capable de les « guider dans l'amour de l'architecture³⁸⁷ ». Ciriani préfère leur inculquer la motivation nécessaire pour découvrir que l'architecture est vraiment leur vocation. Il souligne l'importance de choisir ce chemin par passion personnelle, plutôt que sous la pression familiale : « Si tu fais ça parce que ton père, ta mère, ils t'ont dit qu'il faudrait [être architecte], c'est atroce » et cela va contre sa logique du métier. « Un architecte doit être quelqu'un de content³⁸⁸. » Parallèlement à son enseignement, Ciriani poursuit sa propre formation à la faculté d'architecture de 1955 à 1960, où les architectes de l'Agrupación Espacio l'initient à une pédagogie qu'il peut immédiatement transmettre à ses étudiants.

Faire partie d'une époque en pleine mutation permet à Ciriani d'affirmer une assurance nouvelle, et l'expérience acquise au cours de ces années lui sera par la suite très utile, quand il rentre dans un Paris bouleversé par les révoltes. Le combat qu'il rejoint lui est familier, et c'est ainsi qu'il participe activement à la construction d'une pédagogie avec des bases culturelles solides, prenant le rôle qui avait été celui de ses enseignants de l'AE, devenant responsable de la formation de plusieurs générations de constructeurs d'architectes.

Il est judicieux de regrouper, l'enseignement et le travail en agence de Ciriani dans les contextes péruvien et français. En effet, à partir des années quarante, les deux pays ont connu des évolutions similaires dans le domaine de l'architecture, des similitudes qui ont eu un impact sur ses choix professionnels. Une fois de plus, la micro-histoire nous révèle comment des événements majeurs, tels que le gouvernement de Belaúnde Terry au Pérou et les événements de Mai 68 en France, peuvent influencer les décisions individuelles. Ainsi, l'ouverture de la faculté d'architecture au sein de la UNI et la scission entre les Beaux-Arts et les Unités Pédagogiques, les séminaires de l'Agrupación Espacio et la nouvelle pédagogie de l'UNO ont servi de points de départ. Bien que spécifiques à chaque pays, ils témoignent d'une nouvelle manière de concevoir la discipline architecturale. Au Pérou comme en France, l'enseignement de l'architecture est étroitement lié aux décisions politiques, les institutions gouvernementales contribuant à créer un environnement favorable aux architectes afin de leur accorder une plus grande crédibilité. Dans cette perspective, l'enseignement à Lima s'est déroulé sur quelques années et la recherche d'une pédagogie plus

³⁸⁶ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

³⁸⁷ Annexe n° 28 bis, traduction de l'entretien avec Javier Seoane, Lima, 18 septembre 2018, 9' 49''.

³⁸⁸ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

personnelle est plus spécifique à la période parisienne, notamment avec les réflexions élaborées par le groupe UNO.

En tant qu'étudiant, Ciriani a été témoin à Lima de la réforme menée par ses professeurs à partir de 1946, visant à lutter contre le système traditionnel de l'enseignement de l'architecture au Pérou. Ensuite, sa période française coïncide avec une meilleure compréhension de la place de l'architecte et de l'enseignant au sein de la société, en grande partie grâce au contexte de Mai 68. Ciriani a eu l'opportunité de participer à l'enseignement dispensé par André Gomis dans l'un des nouveaux ateliers, situé sous la coupole du Grand Palais. En tant que jeune architecte, il a pu s'imposer successivement au sein des Unités Pédagogiques, où il a saisi l'importance du travail collectif, en particulier au cours de ses années de collaboration avec le groupe UNO, et a perfectionné un modèle pédagogique axé sur l'apprentissage du projet. Enfin, il faut examiner les dernières années d'enseignement de Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) de Lima. Elles achèvent un cycle qui reste linéaire et cohérent avec l'objectif de l'architecte de former des étudiants à la découverte de la discipline, afin de leur permettre de se réaliser et « d'expliquer chacun de [leurs] gestes³⁸⁹ ».

a) Lima et la révolution de l'*Agrupación Espacio*

Les questionnements occidentaux et les modèles étrangers en urbanisme ont joué un rôle clé dans les transformations majeures de l'enseignement de l'architecture au Pérou. Avant cette période de transformation, l'architecture péruvienne était fortement ancrée dans la tradition coloniale et était caractérisée par l'idée que les professionnels de l'architecture avaient pour mission principale d'embellir les édifices plutôt que de les concevoir. Le centre historique de Lima offre de nombreux exemples d'architecture coloniale de l'époque de la vice-royauté, entre les XVI^e et XIX^e siècles. Cette architecture se caractérise par des ornements inspirés de l'art andin et de l'architecture arabo-maure d'Espagne. La technique de construction prédominante à cette époque était la « quinchá ». Des éléments distinctifs de ce style incluent les balcons fermés avec des jalousies, que l'on trouve notamment dans les maisons bourgeoises de la capitale, dont la casa de Aliaga (1535) est l'exemple le plus ancien³⁹⁰. Par la suite, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, apparaît le style

³⁸⁹ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

³⁹⁰ Les œuvres représentatives dans le centre de Lima sont l'université nationale de San Marco (1551) et le Palais Torre-Tage (1730-1735).

néocolonial, où le travail de l'architecture restait toujours proche de celui du décorateur. Ce style néocolonial proposait un retour aux modèles classiques gréco-romains et à ceux de la Renaissance italienne. Les architectes étaient principalement responsables de l'ornementation qui mettait en valeur les volumes des bâtiments, comme on peut le voir dans la cathédrale de Lima (1602-1797) et dans les avenues de maisons bourgeoises du centre de la capitale, telles que le Paseo Colon.

L'affirmation de la pensée occidentale s'accompagne alors de l'apparition d'une nouvelle esthétique qui, d'après Kahatt³⁹¹, était le résultat d'une synthèse entre les formes géométriques abstraites du Mouvement moderne et des éléments issus de l'architecture précolombienne. Cette nouvelle tendance architecturale a introduit des formes plus épurées, abandonnant les ornements caractéristiques des périodes coloniales et néo-classiques. Des exemples notables comprennent le Cabaret Teocali (1936), conçu par Fernando Belaúnde Terry, et le bâtiment Ferrand (1947), situé à un coin de la Plaza de la Salud de Lima. Le bâtiment Ferrand présente une architecture en courbe, pour une salle de vente spacieuse sans colonnes, inondée de lumière grâce à une disposition judicieuse des fenêtres. Cette nouvelle esthétique mettait en évidence des lignes épurées et des volumes intérieurs bien définis.

Ces exemples, d'une architecture différente de celle que les architectes péruviens avaient coutume de connaître, sont diffusés par les revues *Espacio* [Figure 55] et *El Arquitecto Peruano* [Figure 56]. Elles justifiaient l'enseignement de matières techniques et la modernisation de la profession. Au cours des premières décennies du XX^e siècle, les professeurs et les étudiants demandent à l'État des programmes de formation plus modernes, des cours de dessin supplémentaires et la réduction des ateliers traditionnels, qui ne proposaient autre chose que la copie des œuvres coloniales et néo-classiques. Néanmoins, le renouveau de l'enseignement commence déjà dès 1930 avec un projet de réforme soutenu par un groupe de professionnels proches de l'École National d'Ingénieurs (ENI). Dans leur texte, Emilio Harth-Terré, Alberto Goytisolo et Carlos Morales Machiavello, soulignent la nécessité de « corriger, élargir et orienter les études, avec un esprit de modernité et de rénovation³⁹² ». En 1946, Adolfo Córdova initie une deuxième réforme qui eut comme résultat la création du département d'architecture au sein de l'ENI.

Les réformes et l'apparition des institutions s'accompagnent de la création d'un premier groupe organisé de professionnels. En 1945, Luis Dórich Torres et Carlos Morales Machiavello fondent le Frente de Arquitectura Moderna (FAM), mouvement qui eut une vie relativement courte. Quelques années avant la naissance du FAM, Richard Neutra et Paul Lester Wiener avaient préconisé la

³⁹¹ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 338.

³⁹² Harth-Terré, Emilio, Goytisolo, Alberto, Morales Machiavello, Carlos, *Proyecto de reforma y ampliación de la enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Ingenieros*, Lima : Imp. Segrestán Trujillo, 1930, s. p.

formation d'un groupe d'architectes modernes au Pérou, une sorte d'antenne locale des CIAM. Le FAM était né, dans le but de consolider les rapports avec les États-Unis et de diffuser l'architecture péruvienne au-delà des frontières locales. Cependant, déjà en 1947, l'enthousiasme manifesté par Paul Lester Wiener s'estompé, surtout à cause d'une organisation déficiente des péruviens.

De nombreux architectes ne se reconnaissent pas dans le FAM, et c'est ainsi qu'en décembre 1946 apparaît l'Agrupación Espacio (AE), composée à l'origine par Luis Miró Quesada Garland, Luis Dórich Torres et Paul Linder³⁹³. rejoints par Javier Cayo, Osvaldo Nuñez, Carlos Williams et Adolfo Córdova³⁹⁴. Ces architectes ont exprimé un vif intérêt pour un nouveau langage formel et théorique, et ils ont publié un manifeste dans les journaux *El Sol* de Cusco et *El Comercio*. Ils revendiquaient la modernité comme un idéal qu'ils voulaient appliquer à la fois dans leurs projets architecturaux et dans une nouvelle manière de penser l'architecture, alignée sur leur époque. Leurs conceptions de l'architecture étaient imprégnées de principes tels que le bien-être, le progrès et le fonctionnalisme, qu'ils souhaitaient voir reflétés dans des projets dignes de moderniser la société péruvienne.

Le lien entre l'architecture et l'urbanisme est devenu essentiel pour l'AE, conduisant à l'émergence de nouvelles typologies architecturales, en particulier pour l'habitat collectif. Chaque bâtiment devait affirmer sa propre identité, avec des volumes adaptés en fonction des besoins du programme, une échelle respectant la dimension humaine, des formes compactes et des espaces ouverts communs. Des éléments tels que les pilotis et des méthodes de construction plus expérimentales, observées en particulier dans le projet PREVI, ainsi qu'une attention accrue aux circulations et aux espaces de stationnement, sont devenus des thèmes récurrents dans les bâtiments conçus par ces architectes. Ils plaidaient pour une réforme de l'architecture, tant dans l'enseignement que dans la profession. Les logements collectifs ont été conçus comme des « morceaux de ville », où l'accent était mis sur la création de communautés au sein de ces ensembles architecturaux qui

« ...ne sont pas exactement un exemple d'adaptation au tissu urbain, ils ne s'y soumettent pas. Certains sont des blocs, d'autres des tours On voit de longues façades, parfois denses et riches, qui s'insèrent dans le contexte³⁹⁵ ».

³⁹³ Paul Linder (1897-1968), est un architecte diplômé du Bauhaus et de la Baugewerkeschule. Il enseigne à la Universidad Católica del Perú et intervient positivement pour rendre possible la visite de Gropius à Lima, en 1953. Parmi ses oeuvres principales : la clinique Stella Maris (1948-1950) et l'église Nuestra Señora de Lobatón, Sagrado Corazon (1948).

³⁹⁴ Avec ensuite : Eduardo Neira Alva, Raúl Morey, Fernando Sánchez Griñán, Ricardo de J. Malachowski Benavides, Fernando de Szyszlo, Samuel Pérez Barreto, César de Jara.

³⁹⁵ « Pedazos de ciudad » qui « no es exactamente un ejemplo de adaptación a la trama urbana, no se somete a ella. Algunos son bloques, otras son torres. Vemos fachada largas, algunas densas y ricas, que irrumpen en el contexto », Martuccelli, Elio, « La vivienda colectiva y el movimiento moderno », pp. 37-43, dans Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Ces bâtiments se caractérisaient par des éléments réguliers, tels que des rampes, des couloirs et des cages d'escalier isolées. Ces caractéristiques témoignaient de la volonté de simplifier les formes et étaient associées à la recherche de la lumière naturelle, de l'espace fluide et d'une transition harmonieuse entre les espaces pleins et vides. Cette approche visait à permettre aux habitants de s'approprier les lieux et à favoriser une expérience conviviale et fonctionnelle des bâtiments. Suivant l'exemple du FAM, l'Agrupación Espacio adhère aux théories du Mouvement moderne, avec la filiation à Le Corbusier, Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Oscar Niemeyer, Richard Neutra ou Frank Lloyd Wright. Le but de ces architectes est de dépasser le modèle alors populaire de l'architecture néocoloniale, contre lequel ils formulent des critiques âpres. Ainsi, ils rejettent en bloc le style officiel qui avait été adopté par l'État, ils refusent toute théorie historiciste péruvienne, et s'associent à la vision artistique européenne des avant-gardes de l'entre-deux-guerres.

Luis Miró Quesada Garland est identifié comme le chef de file par les autres membres de l'AE. Son ouvrage, *Espacio en el tiempo : la arquitectura moderna como fenómeno cultural* (1945), devient le manifeste du groupe, texte qui n'est pas sans rappel à *Space, Time and Architecture* (1941)³⁹⁶ de Sigfried Giedion. Apparu dans les pages d'*El Comercio* et publié par la suite dans *EAP*, il est le premier vrai traité d'architecture moderne péruvienne et a été jugé comme fondateur, comparé à *Vers une Architecture* de Le Corbusier (1923). Dans cet ouvrage, Miró Quesada Garland anticipe des idées qui seront par la suite soutenues par les CIAM, il annonçait le besoin d'un mouvement capable de réaliser des formes nouvelles cohérentes, une « architecture vivante³⁹⁷ » qui soit

« ...l'évolution totale du plan, de la structure, les nouvelles conditions de vie, les produits de l'industrie, le développement des nouvelles techniques. Nous verrons que l'architecture actuelle ne consiste pas seulement en un changement de la façade, de la toile décorative, comme simplement on le croit, mais en un changement radical de tout l'édifice et des concepts de base qui lui donnent origine³⁹⁸. »

Cette nouvelle approche met l'accent sur l'importance des usagers, en plaçant l'architecture, l'urbanisme, les nouvelles techniques et l'industrialisation au service des citoyens pour améliorer leur qualité de vie quotidienne. Cette forme d'architecture vivante se caractérise par la manipulation de la lumière, de l'air, de l'espace, de la nature et des matériaux. Ces principes théoriques se combinent avec des formes architecturales autonomes, dépourvues de décorations et refusant les

³⁹⁶ Giedion, Sigfried, *Espace, temps, architecture*, op. cit.

³⁹⁷ Miró Quesada Garland, Luis, *Espacio en el tiempo : la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, Lima : Compañía de Impresiones y Publicidad, 1945, 256 p., p. 15.

³⁹⁸ « *Que estas formas nuevas están condicionadas por una evolución total en el plano, la estructura, las nuevas condiciones de vida, los productos de la industria mecanizada, la aplicación de nuevas técnicas, etc. Veremos que la arquitectura actual consiste no sólo en un cambio de fachada, de telón decorativo, como simplemente se cree, sino en un cambio radical del edificio todo, y de los conceptos básicos que le dan origen* », TdA, Miró Quesada Garland, Luis, *Espacio en el tiempo...*, op. cit., p. 22.

styles du passé. Mais avec *Espacio en el tiempo*, les professionnels sont aussi encouragés à valoriser les spécificités climatiques, culturelles et du territoire de chaque lieu accueillant les immeubles construits, en accord avec le courant régionaliste de l'époque.

Les principes et la vision architecturale promus par l'Agrupación Espacio ont également été diffusés au-delà du groupe. Cela a été réalisé grâce à des conférences et à des voyages d'études au Brésil, au Mexique et aux États-Unis³⁹⁹, qui permettent des échanges entre les professionnels locaux et étrangers. L'architecte Paul Lester Wiener a été l'une des figures les plus engagées dans la mission de diffusion des idéaux des CIAM au Pérou. Dès 1944, suite à des premiers contacts avec Fernando Belaúnde Terry, il a été invité par les ministères péruviens de la Culture et de l'Éducation à intervenir dans plusieurs séminaires⁴⁰⁰. En 1945, à la faculté d'architecture de Lima, l'architecte Richard Neutra a organisé une conférence sur l'architecture et les infrastructures modernes en tant qu'outil démocratique pour le centre-ville. L'architecte défend « la valeur des édifices historiques à travers la "non imitation" de ces derniers, c'est-à-dire, en essayant de réaliser une "architecture nouvelle" en accord avec son temps⁴⁰¹ ».

Les théories revendiquées dans *Espacio en el tiempo* ont été mises en pratique dans les projets réalisés par les membres de l'Agrupación Espacio. Parmi les exemples, on peut citer le plan d'urbanisme de la ville de Chimbote (Pérou, région d'Áncash) conçu par Paul Lester Wiener et Josep Lluís Sert en 1948, ainsi que le plan d'urbanisme de Lima, soutenu par l'ONPU avec la consultation de Paul Lester Wiener, Josep Lluís Sert et Ernesto Nathan Rogers en 1949. Cependant, la majorité des réalisations des architectes de l'Agrupación sont des maisons unifamiliales pour une clientèle privée. La maison privée est devenue le terrain privilégié de recherche des architectes modernes, bien qu'ils se soient aussi engagés dans la construction de grands ensembles populaires, trouvant souvent une plus grande ouverture chez la classe moyenne et bourgeoise que de la part de l'État.

Œuvre de Miró Quesada Garland, la casa Huiracocha à Lima, dans le quartier de Jesús María (1947-1948) [Figure 57], est aujourd'hui considérée comme le jalon de l'architecture moderne péruvienne. Les formes choquent d'abord la municipalité, qui rejeta le permis de construire dans un premier temps, sous prétexte que dans cette circonscription de la ville, seuls des édifices

³⁹⁹ Financés par le département d'architecture et grâce au soutien des États-Unis.

⁴⁰⁰ Les titres des conférences : *Regional Planning*, *The New City : Result of Regional Planning*, *Slum Clearance, a éart of City Planning* et *Creative Thinking on Architecture Planning*. Les interventions de Paul Lester Wiener exposaient une nouvelle manière de voir et faire la ville et elles auront une forte influence sur les architectes péruviens.

⁴⁰¹ « La intención de descalificar los estilos ecléticos historicistas, no denunciando su falta de valor o sentido [...] sino optando por un acercamiento más amigable. Así, buscó defender el valor de los edificios históricos a través de la "no imitación" de estos, es decir, tratando de hacer una "arquitectura nueva" acorde al tiempo nuevo », *Metropolitan Future of a City with a Great Historical Heritage*. Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 89.

néocoloniaux pouvaient être construits⁴⁰². La casa Huiracocha présente des espaces très différents des édifices conçus jusque-là. La fluidité interne, le plan ouvert et les volumes s'entreposant les uns dans les autres et évitant une séparation nette entre les secteurs d'habitation en sont les caractéristiques principales. La liberté qu'on retrouve dans cette maison avait été rendue possible surtout par le fait que Miró Quesada Garland n'était autre que le propriétaire.

La casa Huiracocha est un exemple concret illustrant comment, dans les réalisations des années quarante, l'Agrupación Espacio s'est opposée à la pensée officielle qui prônait la préservation de l'image traditionnelle de l'architecture coloniale et la conception de la ville comme un assemblage de bâtiments sans cohérence. Ainsi, les immeubles conçus par les membres du groupe ont initié un renouveau architectural au Pérou, en grande partie grâce à l'intervention d'architectes étrangers, dont Mario Bianco est un exemple.

Se confrontant rapidement à l'enseignement en Italie⁴⁰³, il devient l'un des enseignants les plus appréciés au sein du département d'architecture de Lima (ENI). En effet, par son langage lié au rationalisme italien et son intérêt pour la planification urbaine⁴⁰⁴, il s'insère sans difficulté dans le milieu intellectuel latino-américain. José García Bryce⁴⁰⁵ se souvient de l'enseignement de Bianco, qui en dernière année proposait aux étudiants la réalisation d'un projet sur huit semaines. Le travail en atelier comprenait une phase d'esquisse, la production de plusieurs plans et dessins et, surtout, un pré-avant-projet, un avant-projet et un projet – il est le seul enseignant à diviser le projet en plusieurs temps. Pour José García Bryce, l'enseignement de Bianco était complet grâce aussi à son expérience technique, qui permettait à l'architecte d'aller au-delà de la pédagogie traditionnelle, et par ses bases culturelles et l'envie de stimuler la créativité et l'imagination⁴⁰⁶. Ces caractéristiques se manifestent dans ses propositions et ses études architecturales. Bianco met en avant la plasticité de la forme et s'éloigne ainsi de l'influence du fascisme italien⁴⁰⁷, comme cela peut déjà être observé dans ses travaux en Italie, où les théories rationalistes se marient à la sensualité *ottocentesca* et à des volumes rappelant le groupe Milano Novecento. Ces recherches formelles se

⁴⁰² Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit., p. 79.

⁴⁰³ Mario Bianco a été enseignant de Carlo Mollino, Giovanni Astengo, Nello Renacco et Aldo Rizotti du Gruppo ABRR.

⁴⁰⁴ Thématique qui avait commencé à se propager dès les années quarante dans le nord de l'Italie : voir le plan régulateur de Milan conçu par le Groupe AR (1946), l'une des premières opérations modernes dans la péninsule italienne.

⁴⁰⁵ Bryce García, José (1928-2020), est un architecte péruvien, diplômé de l'Université National d'Ingénierie. Il a suivi des cours à Paris, à Munich et à Harvard. Il enseigne à l'université de Yale (1968), à la UNI, à l'université Ricardo Palma, à l'UPC et à l'université Católica de Lima. Il réalise le premier projet pour le musée d'art, Lima (1956). Il gagne l'Hexágono de Oro en 1981.

⁴⁰⁶ Fabbri, Martín, Gómez, Wilder, Montestruque, Octavio, « Entrevista a José García Bryce », dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú*, op. cit, pp. 155-165.

⁴⁰⁷ Lors de la montée du parti, la pensée politique de Bianco était proche du fascisme. En effet, la plupart des architectes s'y associent car ils se reconnaissent dans l'envie de changement. Dans *Vers une architecture*, Le Corbusier décrit l'architecture italienne de cette époque comme révolutionnaire, sans vraiment s'arrêter sur l'idéologie du parti. Cette admiration était réciproque : Terragni emploie le système Do-mino dans la Casa del Fascio (1932-1936). Abarca, Héctor, « Una arquitectura a dos veces. La transferencia arquitectónica del Piamonte a Latinoamérica », pp. 99-128, dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú*, op. cit.

poursuivent au Pérou, avec des maisons individuelles qui suivent l'exemple de ses collègues de l'Agrupación.

La casa D'Onofrio (1948)⁴⁰⁸ [Figure 58 et 59], dans le quartier de San Isidro, est devenue un modèle emblématique de l'architecture bourgeoise à Lima à l'époque. Le projet témoigne de l'intérêt de Bianco pour la fluidité des espaces et applique les principes modernistes, tels que la nécessité de prévoir des espaces séparés pour le personnel de service, ce qui reflète le statut économique élevé de la famille⁴⁰⁹. L'architecte italien a apporté à l'architecture péruvienne un mode de vie idéalisé, où chaque activité quotidienne (cuisiner, écouter de la musique, recevoir des invités) se déroule dans un espace distinct. Il est important de noter que ces modèles architecturaux étaient destinés à la classe aisée, et la casa D'Onofrio reflète l'affirmation d'une catégorie sociale restreinte⁴¹⁰.

La polyvalence de Bianco s'est révélée lors de sa participation à l'étude du *Plan Piloto de Lima* (PPL)⁴¹¹, en 1948, organisée par l'ONPU. Ce projet visait à développer un réseau d'infrastructures reliant la capitale au reste du pays, y compris la construction de logements, de services et d'équipements. Bianco a mis en avant des éléments novateurs, tels que l'importance des terres agricoles et des espaces verts, ainsi que l'impact de la croissance démographique due à la migration de la population des montagnes et de l'Amazonie vers la capitale⁴¹². Des points essentiels dans ses recherches d'urbanisme successives⁴¹³. La participation de Mario Bianco a permis de fait aux architectes de l'Agrupación de développer une sensibilité envers des questions qui ont transformé leur conception de la ville et du logement.

Les enseignants et les professionnels ne sont pas les seuls protagonistes de la réforme pédagogique qui avait modifié l'enseignement de l'architecture au Pérou. En 1945, les théories de l'Agrupación Espacio s'affirment aussi grâce au soutien des étudiants de la ENI, qui « [n']en peuvent plus de

⁴⁰⁸ Riche famille qui acquit un large succès dans l'industrie de la confiserie.

⁴⁰⁹ En association avec Adolfo Córdova et Carlos Williams, les marques rationalistes de l'architecture s'aperçoivent dans la composition des espaces qui se mélangent à des nouveaux besoins de vie dictés par la modernité (le garage, le living room, le bar et le barbecue). Ciriani appliquera les mêmes caractéristiques dans son projet de la Residencial San Felipe, grand ensemble pour la bourgeoisie de la capitale.

⁴¹⁰ L'influence sur une époque et l'importance théorique de Bianco sont aujourd'hui des faits reconnus : malheureusement cela n'a pas empêché la démolition de la maison en 2004. Maquiera, Ángeles, « Casa D'Onofrio (1948), la vivienda moderna », pp. 199-222, dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú*, op. cit.

⁴¹¹ Plan d'urbanisme de Lima, il devient par la suite le *Plan Regulador de Lima*.

⁴¹² Population qui avait jusque-là été oubliée dans les études urbaines. Grâce à ses études précédentes, Bianco voit l'importance des facteurs sociaux dans une réflexion sur la dimension humaine du territoire, en accord avec la mode régionaliste des années cinquante.

⁴¹³ En 1948 il participe, avec Ernesto Nathan Rogers, au Plan Director de Buenos Aires ; en 1951 il est invité à Bogotá, au Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento Urbano (CINVA) ; l'année suivante il sera invité à l'université du Chili. En 1958, il propose un projet d'urbanisation pour le quartier de Lima, Quinta Rizzo. Abarca, Héctor, « Una arquitectura a dos veces. La transferencia arquitectónica del Piamonte a Latinoamérica », pp. 99-128, dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú*, op. cit.

dessiner les ordres classiques⁴¹⁴ » et des cours dispensés par la faculté, dont le lourd programme⁴¹⁵ laisse peu de place aux cours de projet, le *taller*. Alors, en 1946, la mise en œuvre de réforme universitaire s'appuie sur un groupe d'étudiants parmi lesquels Adolfo Córdova. La même année, Belaúnde Terry rejoint l'équipe d'enseignants en tant que chef du département d'architecture (1951-1955), et en 1947, les enseignants réforment les cours sur le modèle d'un atelier vertical⁴¹⁶. Les institutions sont aussi renommées et en 1955, l'ancienne Escuela Nacional de Ingenieros (ENI) devient la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) ; le Departamento de Arquitectura est renommé Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Arte (FAUA), ayant comme premier doyen Fernando Belaúnde Terry (1955-1960).

Pour Córdova, le renouveau de la discipline est indispensable⁴¹⁷, tout comme un nouveau bâtiment pour le département d'architecture, dont Bianco sera chargé. Connue comme le Département d'Architecture de l'École Nationale des Ingénieurs (DAENI) [Figure 60, 61 et 62], l'édifice est considéré comme le chef-d'œuvre de l'architecte turinois. Le bâtiment reçut une reconnaissance internationale, lorsqu'il fut présenté, avec quatre autres réalisations péruviennes, à l'exposition *Latin American Architecture since 1945* au MoMA, en 1955⁴¹⁸. Le DAENI est conçu à partir d'une idée fonctionnaliste des espaces, et d'une atmosphère qui s'adapte aux exigences de l'école. En accord avec l'architecture organique, le bâtiment humanise les espaces : d'après les souvenirs d'Enrique Ciriani, au DAENI « tout est très simple, presque familier », l'architecture se rapproche des formes d'une maison, avec un « premier corps à une extrémité, l'amphithéâtre, et l'autre côté [avec] les salles des cours théoriques ». En façade, on trouve « une peinture murale, puis il y a un escalier, et les trois étages d'ateliers ». En avançant, on croise la partie la plus lourde, c'est-à-dire la bibliothèque surélevée. La lumière y passe dessous, « pour entrer dans la salle des ateliers ». Ensuite, la partie administrative, « avec les bureaux et le secrétariat, le doyen, les usages juridiques ». Les salles des cours sont réparties symétriquement par un couloir central, « puis il y a un espace vide avec des chaises, parce que le professeur donne son cours dans la zone avant de la classe ». Derrière, cachée aux regards des étudiants, il y a la salle des professeurs, où sont conservées les maquettes : « C'est là qu'Adolfo Córdova, la première année, était le grand

⁴¹⁴ « Estábamos hartos de dibujar los órden clásicos », Fabbri, Martín, Gómez, Wilder, Huanqui, Ricardo, Montestruque, Octavio, Santillana, Enrique, « Entrevista a José García Bryce », dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú, op. cit.*, p. 176.

⁴¹⁵ Mathématiques, géométrie descriptive et analytique, calcul infinitésimal, physique, chimie et le dessin limité au lettrage. En deuxième année : la mécanique, le calcul intégral, l'hydraulique et la topographie.

⁴¹⁶ Ces changements ne sont pas acceptés par l'ensemble des professeurs : Rafael Maquina et Enrique Soane Ros qui avaient soutenu la réforme, ne restent que quelques années.

⁴¹⁷ Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

⁴¹⁸ Fabbri, Martín, Gómez, Wilder, Huanqui, Ricardo, Montestruque, Octavio, Santillana, Enrique, « Entrevista a José García Bryce », « Entrevista a José García Bryce », dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú, op. cit.*, p. 243.

professeur, et j'étais son assistant, nous avons presque le même âge, j'étais à peine plus âgé que mes élèves⁴¹⁹. »

La séparation des espaces, en fonction des activités⁴²⁰, contribue à créer une ambiance sacralisée. La distribution des ateliers transmet aux étudiants la sensation de se retrouver dans « un cérémonial⁴²¹ ». Dans l'ensemble, le bâtiment se compose d'un mouvement de volumes obtenu par l'absence de symétrie rigoureuse en échange d'un équilibre des formes. Il alterne des pleins, des vides et des interruptions dans la structure, qui se voient dans la séparation physique du toit, des escaliers et dans les bureaux administratifs. L'horizontalité de l'école offre des pauses et des passages rythmés entre les lieux qui participent à la temporalité fluide en « connexion avec le territoire et accentuant les multiples directions en projection des plafonds ». Ainsi, le temps devient une norme architecturale, où

« ...les lames et les surfaces linéaires s'emboîtent et se multiplient dans diverses directions. Les plafonds dilatent et contractent le vide spatial, générant une nouvelle direction de l'intérieur. La lumière pénètre par le haut [...] liant le paysage et incorporant le visuel intérieur, contenant un esprit héroïque avec un idéal à double sens : *continuum* et *mutation*⁴²² ».

En 1955, après une dizaine d'années de l'approbation de la réforme, Ciriani commence ses études à l'ENI. En 1960, il est diplômé de la UNI, étant donné le changement du nom de l'institution. Mais la première année, il se trompe dans son inscription, car il n'est pas au courant d'un examen introduit l'année précédente nécessaire pour suivre les cours en architecture, qu'il passe l'année d'après. Jacques Crousse fait la même erreur que Ciriani, sauf que, si Enrique décide de suivre une première année d'ingénierie, à l'Instituto de Urbanismo del Perú (IUP), Jacques attend une année pour repasser l'examen. Ce malentendu rapproche les deux étudiants⁴²³, qui seront les meilleurs de leur promotion et associés dans leur première agence, jusqu'au départ d'Enrique pour l'Europe.

Après une première année d'ingénierie, Ciriani suit l'apprentissage dispensé par l'Agrupación dans les salles du nouveau département d'architecture, dont la bibliothèque [Figure 63 et 64] est pour l'architecte « [l'une] des plus belles images » du Département d'Architecture de l'École Nationale

⁴¹⁹ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁴²⁰ Les échanges entre les professeurs et les étudiants, le travail du projet, la correction des travaux, le travail de recherche pour les enseignants.

⁴²¹ « *Era como un ceremonial estudiar allí, con lógicas increíbles que se te quedan toda tu vida* », TdA, Ciriani, Henri, *Todavía la arquitectura*, op. cit., 217 p.

⁴²² « *Una conexión con el territorio y acentuando esta direccionalidad múltiple con la proyección de los techos* », « *Las láminas y superficies lineales se encastran y multiplica en varias direcciones. Los techos dilatan y contraen el vacío espacial generando una nueva dirección desde el interior. La luz penetra desde lo alto [...] atando el paisaje e incorporando la visual interior conteniendo este espíritu heroico con el ideal de doble significado: continuum y mutación* » TdA, dans Fabbri, Martín, Montestruque, Octavio, « Mario Bianco y el espacio moderno en el Perú. El DAENI », pp. 129-151, dans *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú*, op. cit.

⁴²³ « Entre nous [Ciriani et Crousse] et les autres, il y avait une différence », Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

des Ingénieurs (DAENI), avec « le poids des livres qui est soulevé pour faire passer les élèves⁴²⁴ ». Grâce à une profusion de baies vitrées, Bianco crée un lien avec le paysage extérieur. Une cage d'escalier conduit les étudiants du rez-de-chaussée presque jusqu'au ciel. Ainsi l'architecture introduit une force gravitationnelle censée ouvrir l'espace tout comme l'esprit. La bibliothèque devient le symbole de l'apprentissage universitaire, et les intellectuels rassemblent pour la première fois dans l'histoire du pays les sources, les revues, les textes internationaux diffusant un nouveau discours moderne.

Quant au programme d'étude, au-delà de l'approche collective de l'école, chaque enseignant garde sa propre méthode et son caractère spécifique. En première année, Ciriani suit les cours dirigés par Adolfo Córdova, marqués par l'apport théorique et la maîtrise du « plan ouvert et flexible » ; il s'intéressait à l'influence de « la structure et [de] la construction » et à la « fluidité de l'espace⁴²⁵ ». Le programme de la deuxième année est confié à Santiago Agurto Calvo, décrit par Ciriani comme un homme politiquement déterminé, avec un langage fort et provocateur. Agurto, qui avait réalisé la première tranche des travaux des Unidades Vecinales de Rímac, Mirones et Matute, a un caractère dur, et il accorde une grande importance à la maîtrise technique du dessin. Lors d'un voyage d'étude en 1956, la classe de Ciriani visite un village au milieu des Andes, où chaque étudiant réalise un projet ayant « comme référence l'architecture péruvienne folklorique ». Pour Ciriani, il s'agit de la meilleure « architecture que j'ai dessinée dans ma vie », ou du moins « celle qui me plaît le plus⁴²⁶ ». En troisième année, les cours sont organisés par Luis Miró Quesada Garland, *Cartucho*. Seul enseignant de l'Agrupación politiquement à droite, il passionne les jeunes avec l'enseignement de l'histoire. Cohérent avec son ouvrage *Espacio en el tiempo*, il souligne l'importance d'une étude comprenant toutes les époques de l'architecture péruvienne, afin d'établir une continuité culturelle. Il transmet son intérêt pour la philosophie et la psychologie, une approche pluridisciplinaire qui fait de lui « un professeur incroyable », qui

« ...ne vous disait pas quoi faire mais [qui] vous ouvrait toutes les possibilités, il pouvait parler pendant une heure et demie de votre projet. Il était complet. Il y avait un monde entier [à transmettre]⁴²⁷ ».

Javier Cayo est le professeur de la quatrième année. Par son charisme, il est le professeur préféré d'Enrique, celui avec qui il travaillera au ministère des Travaux publics et qui l'accompagna à la découverte de l'architecture brésilienne en 1959, qui restera « la découverte d'un nouveau monde,

⁴²⁴ Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

⁴²⁵ Fabbri, Martín, Gómez, Wilder, Huanqui, Ricardo, Montestruque, Octavio, Santillana, Enrique, « Entrevista a José García Bryce », dans COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú, op. cit.*, p. 177.

⁴²⁶ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁴²⁷ *Ibid.*

une rencontre idéale avec l'architecture⁴²⁸ ». Brasilia, Rio, le musée d'art moderne d'Alfonso Reidy, Oscar Niemeyer, « c'est de là que vient mon fanatisme pour l'architecture moderne, mais réellement moderne ». « Après ce choc avec l'architecture brésilienne, je ne pouvais pas être très impressionné par l'architecture d'un pays qui colonisait le Pérou, même aujourd'hui, qui est les États-Unis⁴²⁹. »

Les années de formation à la UNI et l'architecture de Bianco pour le département d'architecture influenceront explicitement la réalisation de deux projets de Ciriani par la suite⁴³⁰. Ainsi, même si le projet pour l'école d'architecture de Compiègne (1997) [Figure 65 et 66] n'a évidemment pas été conçu durant ses années de formation, de nombreux points le rapprochent notamment de la bibliothèque réalisée à Lima par Mario Bianco. En effet, comme le souligne Hervé Dubois⁴³¹, l'école de Compiègne fait partie d'un programme d'architecture plus vaste, c'est la transcription de ce que Ciriani aurait cherché à identifier comme émanant de l'influence de la pensée de l'Agrupación et des immeubles que les membres du groupe avaient construits. Comme le déclare du reste l'architecte :

« Ayant fait mes études dans une très belle et fonctionnelle école d'architecture, celle de Mario Bianco à Lima, je garde encore ancré en moi le sentiment de bonheur d'avoir passé six ans de ma vie dans ce généreux bâtiment. Je pensais à tout cela lorsque j'entrepris de projeter une école d'architecture pour la ville de Compiègne⁴³². »

Le bâtiment de Compiègne, entièrement pensé en béton blanc, répond alors à la question suivante : « Serait-il possible qu'une discipline dépendant autant du visuel et de sa matérialité puisse se passer, pour son enseignement, de lieux spécifiques, d'un support physique singulier apparemment fondamental⁴³³ ». Pour l'architecte, il s'agit de réaliser une école d'architecture qui reflète l'importance de la discipline en la transcendant, et qui se construit alors autour de la notion d'ascension :

« La première année – premier niveau du sol, la seconde année – premier étage, la seconde année – la seconde et la troisième année – deuxième et troisième étage, et après la recherche sous le toit. C'est au même temps introduire une ascension, dans la vue de l'extérieur, la

⁴²⁸ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, op. cit.

⁴²⁹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁴³⁰ Il se souvient « du passé pour mieux faire le présent ». Boudet, Dominique, « Henri Ciriani à Compiègne », *AMC*, op. cit., pp. 44-46.

⁴³¹ Hervé Dubois (1960-), est diplômé de l'école d'architecture Paris-Belleville et il enseigne ensuite à l'ENSA de Lille et de Marseille. Depuis 2015, il est enseignant à l'ENSA Paris-Val de Seine.

⁴³² Ciriani, Henri, *Concevoir une école d'architecture*, avril 1997, <http://henriciriani.blogspot.com>

⁴³³ *Ibid.*

spatialité, [...] le système des lumières, [...] voir la différence entre le matin et l'après-midi : le matin c'était en deuxième année, l'après-midi en troisième année⁴³⁴. »

Ciriani pense l'école comme à un lieu qui « soit magnifique le matin, génial l'après-midi⁴³⁵ », où la lumière naturelle suit l'axe est-ouest et se complète d'un éclairage longitudinal dans les ateliers. Au sein du bâtiment, chaque cycle⁴³⁶ a un emplacement précis, positionné de manière pédagogique et qui suit la progression des connaissances : les étudiants visualisent leur avancement et progressent vers le haut au sein d'une société en miniature. L'entrée à l'école est la métaphore d'un parcours qui les conduit à la découverte de l'architecture, qui fait écho au projet de Bianco. Ciriani concrétise ce parcours avec la traversée des volumes et des étages composant Compiègne, « traversé de lumières intérieures verticales qui guident l'utilisateur⁴³⁷ ».

Afin de renforcer le sentiment de transcendance et d'abstraction de la matière physique, le projet alterne les effets d'opacité et de transparence. Les parties opaques sont associées à la structure de l'édifice, tandis que les éléments transparents le sont à ce qu'il y a de moins stable et pérenne : l'eau, le froid, le vent, et tout ce qui est lié à l'étanchéité du lieu. La présence de cette forme ouverte et fermée permet de renforcer le rapport entre l'extérieur et l'intérieur, car « la dialectique fondamentale du projet consiste à faire des transparences les dépositaires de la capacité de transformation du bâtiment – en contraste avec des opacités qui marquent la pérennité de l'œuvre⁴³⁸ ». Une structure invisible soutient le dernier étage réservé à la recherche, où se trouvent des logements pour les professeurs, des salles de conférence et une médiathèque positionnée en façade. Cette médiathèque reprend le concept de la bibliothèque de Lima, avec un volume surplombant le reste du département d'architecture.

S'inscrivant dans la vision d'une école comme lieu de formation et de diffusion de la culture promue par Bianco, Ciriani renforce cette idée avec la neutralité des zones propres à l'apprentissage (les salles des cours, l'auditorium, la bibliothèque et les ateliers), ce qui permet aux étudiants de s'appropriier individuellement des espaces. Dans les ateliers, l'architecte évoque encore l'aménagement des salles de cours du département d'architecture de Lima, ainsi il a essentiellement un travail sur les déplacements des professeurs et des étudiants, plus que sur les volumes : le mouvement physique évoque le mouvement de transmission du savoir. Toutes les pièces sont en lien direct entre elles, les salles des professeurs, d'enseignement théorique et les ateliers, afin de

⁴³⁴ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴³⁵ Boudet, Dominique, « Henri Ciriani à Compiègne », *AMC*, n° 80, mai 1997, pp. 44-46.

⁴³⁶ En architecture : cursus de six ans repartis en trois cycles de deux ans.

⁴³⁷ Source : <http://henriciriani.blogspot.com>.

⁴³⁸ Ciriani, Henri, *Concevoir une école d'architecture*, op. cit.

montrer la fluidité intellectuelle nécessaire à la discipline. En outre, une rue intérieure raccorde les salles de cours à la cafétéria, à l'auditorium et aux galeries d'exposition.

À Compiègne « tout était fait pour qu'on puisse apprendre visuellement, concrètement, par la pratique des conditions d'espaces et des lumières⁴³⁹ ». Comme l'avait fait Walter Gropius au Bauhaus, Ciriani traduit dans ce projet son credo théorique dans la forme physique d'un bâtiment, recherche que l'auteur poursuit dans le projet de l'école d'architecture de Lima, en 2018 [**Figure 67 et 68**]. Lors d'un séminaire qu'il dirige à la Universidad Peruana de Ciencias aplicadas (UPC), Ciriani conçoit avec ses étudiants⁴⁴⁰ un projet pour une école située sur la côte liménienne, censée s'incruster au sein même de la falaise, et qui sera présenté à la deuxième Biennale Internationale d'architecture du Pérou. Comme dans les cas précédents, l'architecte suit l'idée d'ascension verticale de la connaissance, où la lumière et les volumes dominant des formes pures et dont le programme se rapproche visiblement de celui de Compiègne.

Ces projets illustrent le lien indissoluble que Ciriani établit entre l'enseignement et la pratique architecturale. Ce lien découle de ses années de formation à la UNI et de ses interactions avec les architectes de l'Agrupación Espacio. Il est convaincu de l'importance des valeurs sociales et des fondements intellectuels qu'il associe par la suite à l'enseignement. Miguel Cruchaga Belaúnde a noté que cette « aspiration sociale, dont on ne parlait pas encore, qu'on ne pouvait évidemment pas reconnaître⁴⁴¹ », même si elle n'était pas encore explicitement formulée. Ces étudiants plaidaient pour un changement dans le monde de l'architecture. Les bouleversements au Pérou depuis les années quarante ont conduit à des réformes universitaires et à la diffusion de la pensée moderne, que l'Agrupación Espacio avait réussi à traduire dans un langage architectural hybride, dépassant les styles coloniaux et néo-classiques⁴⁴². Néanmoins, le groupe commence à présenter une fracture interne dès la moitié des années cinquante, en particulier vis-à-vis du rôle que l'architecte et la modernité doivent revêtir au sein de la société⁴⁴³.

⁴³⁹ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁴⁰ Les architectes-étudiants : Pedro Acosta Cajo, Khendra Alvarez, Manuel Baca Garcia, Carlos Echegary Antay, Joseph Manuel Escobedo Flores, Lennin John Melendez Rodriguez, Ramon Alejandro Muro Yonñan, Percy Vergara Arguedas, Marlie Valdivia Vizcarra et Albero Ponce Amat y Leon, dirigés par Enrique Ciriani et Fabri Avalo Valente.

⁴⁴¹ Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

⁴⁴² Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, op. cit., p. 325.

⁴⁴³ Une scission sépare le groupe en deux parties : un premier groupe se consacre strictement au travail d'architecte ; un deuxième choisit une version plus politisée de la discipline, et dont les membres seront identifiés comme la gauche intellectuelle péruvienne, proche du Movimiento Social Progresista (MSP).

b) *Paris, les architectes-intellectuels et l'enseignement du projet*

« La France m'a appris à penser [...]. [C'est] un pays qui est plus que la fierté de ses intellectuels, il s'identifie avec ses intellectuels⁴⁴⁴. »

À Lima, Ciriani avait intégré l'enseignement de l'Agrupación Espacio, et c'est avec cette vision de la discipline qu'il arrive en France, en 1964. Dès son arrivé, il rejoint l'atelier d'architecture d'André Gomis, où il comprend rapidement l'importance des bases culturelles dans l'enseignement. Or il put en effet appliquer les connaissances acquises au cours de ses années de formation au sein des Unités Pédagogiques, en commençant par l'UP7, puis en continuant à l'UP8.

Dans un contexte de désarroi général pour l'architecture contemporaine, qui se retrouve profondément bouleversée après Mai 68, la décennie 1970 en France voit l'émergence de la figure de l'architecte-intellectuel qui, après être sorti de l'isolement corporatiste, s'ouvre à d'autres champs disciplinaires en quête de savoirs spécifiques⁴⁴⁵. Ceux qui poursuivent ce modèle ont le projet de rénover la discipline à l'aune des idéaux progressistes. Une partie de cette génération, dont Bernard Huet⁴⁴⁶ est l'un des personnages les plus emblématiques⁴⁴⁷, affirme que l'architecture ne peut se détacher de ce qui jusque-là donnait un sens au métier d'architecte.

L'approche alternative des partisans de l'auto-construction n'est plus d'actualité, ni les expérimentations constructives et les méthodes du *learning by doing*, une architecture qui, comme dit Caroline Maniaque, n'était que l'apanage des seuls spécialistes⁴⁴⁸. Le point de départ est sans doute la maîtrise de la forme, ce qui permettait aux architectes ayant « du vocabulaire plein les poches » de « choisir ce qui convient le mieux à l'utilisateur⁴⁴⁹ ». Il s'agit d'une vision de la « Modernité majuscule⁴⁵⁰ » qui double la figure d'architecte-intellectuel et qui semble en phase avec la « distance canonique des modernes éclairés⁴⁵¹ », posture défendue lors de l'exposition de

⁴⁴⁴ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁴⁵ Cohen, Jean-Louis, *La Coupure entre architectes et intellectuels, ou Les enseignements de l'italophilie*, Bruxelles, Mardaga, 2015, 207 p. ; Violeau, Jean-Louis, *Les Architectes et Mai 68*, op. cit.

⁴⁴⁶ Bernard Huet (1932-1001), architecte français diplômé des Beaux-Arts, atelier Louis Arretche (1962), étudie au Politecnico de Milan et à l'université de Pennsylvanie auprès de Louis Kahn (Master of Architecture, 1964). En 1968, il fonde l'UP8. Il oppose, à la ville fonctionnelle moderne, un retour vers la ville historique.

⁴⁴⁷ Pommier, Juliette, « Vers une architecture urbaine. La trajectoire de Bernard Huet », thèse de doctorat en architecture, Saint-Denis, université de Paris 8, 2010, 2 vol.

⁴⁴⁸ Maniaque, Caroline, *Go West : des architectes au pays de la contre-culture*, Marseille : Parenthèses, 2014, 248 p.

⁴⁴⁹ Propos d'Henri Ciriani, recueillis par Mas, Jean et Metzinger, Frédéric, « Entretien avec Mr E. Ciriani pour Dupé », *Dupé*, n° 3, juin 1977, p. 45.

⁴⁵⁰ Violeau, Jean-Louis, *Les Architectes et Mai 68*, op. cit., p. 77.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

1982, *La Modernité, un projet inachevé*⁴⁵². Plus largement, pour les architectes attachés pendant ces années au projet moderne, l'architecte serait celui qui sait faire, et qui donne envie de faire de l'architecture (« c'est vital, c'est mieux que d'être médecin »). Si on choisit d'être architecte, il faut l'être totalement, « c'est une religion », car « l'architecture est sacrée et nous l'enseignons comme une discipline⁴⁵³ ».

Avant 1968, la formation que Ciriani avait reçue à Lima et sa collaboration avec l'Agrupación Espacio avaient laissé une empreinte significative sur sa pratique de l'enseignement. La réforme universitaire de 1946, à laquelle il avait été exposé, lui avait enseigné que les architectes devaient maîtriser un éventail de matières au lieu de se concentrer uniquement sur les aspects techniques. Par conséquent, il avait développé un intérêt pour des domaines tels que la géographie, la sociologie et l'histoire de l'architecture. Pour lui, la pluridisciplinarité était essentielle et permettait une compréhension plus holistique de l'architecture et de son rôle dans la société. Il considérait cela comme une « *respiration* de l'architecte ». Désormais « il faut tout savoir, il faut tout connaître⁴⁵⁴ ».

Le passage de Ciriani à Paris dans les années qui ont suivi son arrivée a été marqué par l'émergence « [d'une] espèce d'avant-garde corbuséenne très sophistiquée⁴⁵⁵ » composée entre autres d'Henri Tastemain⁴⁵⁶, Olivier Dugas⁴⁵⁷, Roland Simounet⁴⁵⁸ et Nicolas Schöffer⁴⁵⁹. Ces années sont l'occasion de tisser des liens avec des architectes et des institutions françaises et étrangères, comme l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise (IUAV) et l'Architectural Association School of

⁴⁵² COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes*, [Cat. Exp. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Festival d'Automne, du 30 septembre au 15 novembre, 1982], Paris : Le Moniteur, 1982, 143 p.

⁴⁵³ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁴⁵⁴ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani : La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, Paris : école d'architecture Paris-Belleville, éditions Recherches, 1999, 183 p.

⁴⁵⁵ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁵⁶ Henri Tastemain (1922-2012), architecte diplômé de l'École des beaux-arts (1950). En 1951, il établit avec Eliane Castelau (1923) un cabinet à Rabat, au Maroc. Professeur à l'UPA-7, Paris (1969-1987) et à l'ENSBA, Paris (1969). Parmi ses réalisations, on trouve un groupe d'immeubles à Rabat (1955) ; le collège moderne et technique de jeunes filles à Rabat (1955) et le village de vacances de M'Diq avec Élie Azagury et André Gomis (1968-1970).

⁴⁵⁷ Olivier Dugas (1938-2013), neveu et assistant de Georges-Henri Pingusson ; ils partent à Nanterre suite à leur différence d'opinion avec Maymont.

⁴⁵⁸ Roland Simounet (1927-1996), architecte, il se forme à l'école d'architecture d'Alger puis à celle de Paris. Il est membre-étudiant du groupe CIAM-Alger (1951), au sein duquel il mène une enquête sociale sur un bidonville urbain d'Alger. Jusqu'en 1963, il travaille en Algérie, où il enseigne. En France, il se fait connaître pour ses réalisations de musées, d'études architecturales et de logements. Parmi ses réalisations : la cité de transit Djenan el-Hassan à Alger (1956-1958) ; le musée de préhistoire d'Île-de-France, Nemours (1979) ; le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq (1983) et l'aménagement du musée Picasso (1985).

⁴⁵⁹ Nicolas Schöffer (1912-1992), diplômé des Beaux-Arts de Budapest, il fréquente l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris dès 1936. Connu pour sa participation à l'art cinétique, il participe à de spectacles expérimentaux, et se rapproche de l'architecture et de l'urbanisme afin de donner vie à la ville cybernétique, son œuvre d'art total. Un exemple de son travail est la Tour cybernétique, Liège (1961).

Architecture de Londres. Grâce à ces échanges internationaux, Ciriani participe, en 1970, à l'International Design Conference in Aspen (IDCA)⁴⁶⁰.

Quant à l'entrée de Ciriani dans le milieu de l'enseignement français, il est plutôt le fruit d'une coïncidence. En 1968, après avoir travaillé quatre ans dans l'atelier d'André Gomis, il devient son assistant⁴⁶¹ au sein de l'un des ateliers situés sous la coupole du Grand Palais, l'Unité Pédagogique 7, dans des locaux partagés avec l'UP5⁴⁶². L'UP7, créée en 1969, était constituée surtout par des architectes influencés par les théories d'Auguste Perret⁴⁶³ et Paul Maymont⁴⁶⁴, et que les participants revendiquaient comme une « conception du métier d'architecte, entre architecture, ingénierie et technicité⁴⁶⁵ ». Étant donnée la popularité de l'agence Gomis à l'époque, l'architecte avait toujours beaucoup de travail : ainsi, « petit à petit [Ciriani a] une présence plus grande que la sienne⁴⁶⁶ » à l'UP7, jusqu'à la mort prématurée de Gomis, quand Ciriani se retrouve avec la responsabilité de l'atelier, malgré le fait qu'il était « le seul architecte qui n'avait pas été choisi par Paul Maymont⁴⁶⁷ », fondateur de l'UP, et qui partage les cours avec André Gomis, Henri Tastemain, Roland Schweitzer⁴⁶⁸, Emilo Duhart⁴⁶⁹, Michel Marty⁴⁷⁰ et Marion Tournon-Branly⁴⁷¹.

⁴⁶⁰ Du 14 au 19 janvier 1970, ça sera l'occasion pour Ciriani, qui fait partie de la délégation française avec Jean Aubert, Jean Baudrillard, Claude Braunstein, François Barré, André Fischer, Odile Hanappe et Roger Tallon, de rencontrer entre autres Reyner Banham, Paul Friedberg, Peter Hall et Carl Koch.

⁴⁶¹ « Quand on lui a filé un atelier il m'a appelé et il m'a dit "tu viens enseigner avec moi" ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁴⁶² Suite à la scission avec les Beaux-Arts, en 1970 plus de 600 étudiants devront partager cette surface plutôt rudimentaire et qui se révèle bientôt trop réduite (1 839,42 m²).

⁴⁶³ Auguste Perret (1874-1954), architecte français et technicien spécialiste du béton armé. Parmi ses réalisations, le théâtre des Champs-Élysées (1913) ; la tour Perret à Grenoble (1924) et surtout le projet d'aménagement d'ensemble du centre-ville reconstruit du Havre (1945-1954), inscrit sur la Liste du patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO et la reconstruction du Vieux-Port de Marseille (1951-1954) avec Fernand Pouillon.

⁴⁶⁴ Paul Maymont (1926-2007), architecte formé aux Beaux-Arts de Clermont-Ferrand d'abord et de Paris ensuite, il suit les cours d'Auguste Perret et d'Eugène Beaudoin ; il est aussi un ancien étudiant de l'institut d'urbanisme de Paris. Il suit également des cours dans des institutions internationales (Kyoto, Berlin). Il est l'un des fondateurs du Groupe international d'architecture prospective en 1965, et de l'École d'architecture du Grand Palais en 1968.

⁴⁶⁵ Gorel-Le Penec, Alison, « Henri Ciriani avant UNO : les années UP7 Grand Palais (1969-1977) », pp. 98-111, dans Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis, *Architecture 68*, op. cit.

⁴⁶⁶ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁴⁶⁷ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁶⁸ Roland Schweitzer (1925-2018), architecte et urbaniste français très influencé par l'architecture japonaise et moderne. Parmi ses réalisations : le village de vacances du Lac du Gril, Egletons, Corrèze (1965-1969) ; l'auberge de jeunesse du Moulin Blanc, qui reçoit le prix national du ministère de la Jeunesse et des Sports en 1991, Brest, Finistère (1983). Il est aussi auteur d'un nombre considérable de logements sociaux et des équipements à destination sociale en France.

⁴⁶⁹ Emilo Duhart (1917-2006), architecte moderniste chilien, diplômé de la universidad Católica de Chile (1941), où il est professeur par la suite (1946-1966). Après une maîtrise à l'université de Harvard, il travaille comme assistant pour Gropius et Konrad Wachsmann (projet de logements préfabriqués de la General Panel Corporation). Il a enseigné à l'Unité Pédagogique n° 7 du Grand Palais (1970-1983). Parmi ses réalisations : Casa Marta H. de Duhart (1948) ; Cepal Building, Santiago del Chile (1960-66).

⁴⁷⁰ Michel Marty (1925-2009), architecte et urbaniste-conseil de la ville de Rennes (1971-1992), auteur du plan directeur d'aménagement de la ville (1956). Il étudie à l'Institut d'urbanisme de la Ville de Paris (1955), et il enseigne aux Beaux-Arts de Paris (1966) Parmi ses réalisations : les bâtiments administratifs de l'usine Citroën de la Janais et l'aménagement de La Janais à Chartres-de-Bretagne (1960).

⁴⁷¹ Marion Tournon-Branly (1924-2016), architecte française diplômée des Beaux-Arts (1946). Elle travaille avec Auguste Perret, elle a une longue carrière d'enseignement. Parmi ses réalisations : maison de Claude Roy, Saint-Martin-de-Bréthencourt (1957) ; amphithéâtre de la Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse (1960-1963).

Malgré les bouleversements provoqués par Mai 68, l'approche initiale de l'enseignement de l'architecture en France était encore relativement traditionnelle⁴⁷². Les institutions éducatives avaient du mal à abandonner leurs convictions patronales en matière d'enseignement. La scission d'avec les Beaux-Arts visait à mettre fin à la figure patriarcale du chef d'atelier, mais les Unités Pédagogiques ont fini par se développer avec des personnalités influentes associées à une vision particulière de l'enseignement. Bien que les ateliers aient été formellement interdits dès 1966, des figures dominantes ont émergé pour combler le vide laissé par la division de l'école, dont Henri Ciriani est un exemple⁴⁷³.

L'Unité Pédagogique 7 (UP7) est reconnue pour sa grande ouverture aux autres disciplines, en particulier aux sciences sociales⁴⁷⁴ et aux arts⁴⁷⁵. En 1967, grâce à une proposition d'Henri Raymond⁴⁷⁶ et Henri Lefebvre⁴⁷⁷, les sciences sociales ont été intégrées aux programmes des écoles d'architecture. Les propositions des étudiants ont également été prises en compte par le corps enseignant, qui a modifié les programmes et l'organisation de l'école pour refléter leurs intérêts divers. Cela a encouragé ces derniers à contribuer à la création d'une pensée originale et à publier leurs projets dans des revues d'architecture, dont la revue *Dupé*⁴⁷⁸ qui mettait en avant le pouvoir des étudiants par rapport aux enseignants et à l'administration. Fondée en 1976⁴⁷⁹ et active jusqu'à 1980, cette revue a publié des articles de Ciriani expliquant en détail les spécificités techniques de son enseignement, les exercices et les objectifs pédagogiques de son groupe. Les étudiants inscrits dans le cours de Ciriani⁴⁸⁰ avaient donc un poids significatif dans les décisions de l'école, en particulier parce qu'ils étaient majoritaires dans le tiers du comité de gestion de l'UP réservé aux étudiants.

⁴⁷² « Malgré Mai 68, [la France] n'avait pas lâché ses convictions patronales par rapport à l'enseignement ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁷³ « Il y avait quelque chose d'assez important, qui est que les étudiants venaient pour l'architecture, [...] pour faire partie d'un enseignement qui après allait être valorisé à l'extérieur ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁴⁷⁴ Un cours de mathématiques est tenu par Jean-Claude Guinot.

⁴⁷⁵ Le séminaire d'histoire de l'art moderne dirigé par Philippe Sers.

⁴⁷⁶ Henri Raymond (1921-2016), sociologue français qui développe un lien avec l'architecture à partir de la parole des usagers. Critiquant les structures étatiques, il formule des réflexions sur l'espace domestique, les équipements, l'urbanisme, les loisirs. Afin d'améliorer la vie quotidienne au sein de l'habitat ordinaire, il contribue à la formation des architectes au sein des nouvelles écoles.

⁴⁷⁷ Henri Lefebvre (1901-1991), sociologue et philosophe français, il participe à la diffusion du marxisme en France. Il étudie la philosophie à Paris (1919), où il rencontre Pierre Morhange, Norbert Guterman, Georges Politzer : avec eux il fonde *Philosophies* (1924). En 1928, il adhère au Parti communiste. Il élabore le concept du « matérialisme dialectique », une vision anthropologique sociale qui critique l'idée standardisée de la quotidienneté. Dans sa pensée, la place de l'art est fondamentale, car il s'agit pour lui d'un moyen esthétique qui peut démontrer le caractère infondé des modes de vie quotidiens.

⁴⁷⁸ *Dupé* est un outil de communication et de débat : on y propose des entretiens avec des architectes tels Franco Purini ou Renzo Piano, ainsi que des diplômés de fin d'étude, et un suivi de l'actualité architecturale.

⁴⁷⁹ Pierre Bolze, Jean-Louis Garnier, Norbert Laurent et Lionel Tisserand.

⁴⁸⁰ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Pour Henri Ciriani, le contexte historique de l'après 1968 et la liberté conquise par les enseignants sont les raisons ayant permis le développement d'une pédagogie ouverte : sans Mai 68, la protection d'Henri Lefebvre et de ses étudiants, « rien de ce qui est arrivé par la suite [n'aurait été] possible⁴⁸¹ ». La manière d'enseigner de Ciriani aux UP doit aussi beaucoup à son parcours péruvien car, ayant assisté aux réformes universitaires de la UNI, il n'est pas étranger à l'organisation d'une nouvelle école. Ces éléments aident l'architecte dans la conception de sa propre pédagogie : dans le climat confus de l'après Mai 68, avoir déjà assisté à des bouleversements systémiques similaires est un avantage qui lui permet de se positionner, contrairement à la majorité des nouveaux enseignants n'ayant pas de bases pédagogiques ou méthodologiques à part celles inculquées par les Beaux-Arts.

Ciriani occupa son premier poste dans l'UP pendant deux ans. Par la suite, en 1970, il pratique un enseignement plus indépendant, avec François Maroti⁴⁸². Maroti s'occupe des étudiants du premier cycle (première et deuxième années), alors que Ciriani s'adresse au troisième, quatrième et cinquième niveau et les diplômés sont suivis par les deux enseignants. L'atelier du Grand Palais est l'occasion de perfectionner une pédagogie inspirée de celle de ses anciens enseignants, mais c'est grâce à la collaboration avec Maroti que les cours proposés deviennent plus complets. Le duo crée une pédagogie autonome, qui passe par la transmission verticale des savoirs et dont le concept s'inspire du modèle de l'Agrupación Espacio. Ainsi, Maroti et Ciriani structurent leur pédagogie autour de la décomposition du langage moderne, s'interrogeant sur les outils et les problématiques plastiques, « un apprentissage de la manipulation des éléments architecturaux et des conséquences spatiales provoquées par le moindre maniement⁴⁸³ » de ces outils. L'enseignant doit respecter les idées de l'étudiant et l'accompagner dans la transmission du savoir et d'une approche enthousiaste vis-à-vis de la discipline, proposer une pédagogie qui porte les jeunes à « se voir » et à « se surprendre⁴⁸⁴ » à travers une *projétation*⁴⁸⁵ consciente. L'idée est « [qu'en] démystifiant la création pour n'en retenir que sa nécessaire banalité, il est possible d'aborder, à travers des exercices précis, l'enseignement de la "projétation"⁴⁸⁶ ».

⁴⁸¹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁴⁸² François Maroti, diplômé de l'école polytechnique de Budapest, fut chef d'agence chez Édouard Albert (1950-1962). À l'UP7, il est d'abord enseignant et ensuite président du conseil d'administration (1984-1990), lorsque l'Unité devient l'école d'architecture Paris-Tolbiac.

⁴⁸³ Gorel-Le Pennec, Alison, « Henri Ciriani avant UNO : les années UP7 Grand Palais (1969-1977) », pp. 98-111, dans Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis, *Architecture 68*, op. cit.

⁴⁸⁴ Ciriani Henri, « De l'enthousiasme pour l'architecture », *AMC*, n° 40, sept. 1976, pp. 83-95.

⁴⁸⁵ Gorel-Le Pennec, Alison, « Henri Ciriani avant UNO : les années UP7 Grand Palais (1969-1977) », pp. 98-111, dans Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis, *Architecture 68*, op. cit, p. 105.

⁴⁸⁶ Ciriani, Henri, *Dupé*, n° 5, novembre - décembre 1978, s. p.

Ainsi, « on prépare l'étudiant par des exercices qui lui permettent d'acquérir les outils nécessaires à sa pratique⁴⁸⁷ ». Parmi ces exercices se trouve celui de l'hypothèse, proposé en troisième année, qui force les étudiants à travailler sur l'élaboration d'un choix personnel lié à la forme architecturale de la maison. Les étudiants interrogent l'espace dans un débat collectif qui a comme thématique principale des éléments tels que le volume ou la lumière. Le dessin devient un instrument qui peut avoir différentes déclinaisons graphiques : textures, géométries, contrastes. L'approche de l'atelier est structurée à partir de trois points principaux : 1) la réduction d'une thématique dans le but de la maîtriser ; 2) l'inversion du processus projectuel visant une manipulation personnelle d'un vocabulaire ; 3) la reconnaissance de l'individualité de l'étudiant et de son autonomie projectuelle⁴⁸⁸. Dans le cadre de l'atelier d'Henri Ciriani et François Maroti, chaque étudiant est encouragé à déconstruire des images qu'il choisit, qu'il s'agisse d'une photographie, d'une peinture, d'un terme (comme « maison » ou « protection »), d'une chanson, ou même d'un fragment de film. Cette déconstruction s'effectue à travers des esquisses, des dessins et des collages. L'objectif est de permettre aux étudiants de se réappropriier des termes et des images qui sont souvent considérés comme acquis. Au sein de l'Unité Pédagogique, les résultats obtenus par les étudiants dans le cadre de ce travail ont une valeur équivalente à celle des termes et des images d'origine. Ainsi, grâce à la valeur que les architectes accordent aux créations des étudiants, la pédagogie développée par Maroti et Ciriani remporte un grand succès. Les étudiants sont donc encouragés à explorer de manière créative et à remettre en question les idées préconçues tout en développant leurs propres compétences en architecture.

En 1976, certains projets d'étudiants de l'atelier Ciriani-Maroti sont publiés dans les pages de la revue *AMC*⁴⁸⁹. On y observe une « dimension *intellectualisante* »,

« ...qui passe par un travail réflexif et exploratoire sur la signification des concepts en architecture. Des notions génériques ou abstraites comme celles de façade ou d'horizontalité sont passées au crible. L'élève développe par conséquent des outils d'intellectualisation personnels destinés à lui servir pendant toute sa vie d'architecte⁴⁹⁰ ».

La pédagogie de Ciriani, qui met l'accent sur la réappropriation des outils architecturaux et l'autonomie du projet, suscite tout de même des réticences parmi certains enseignants au sein de l'Unité Pédagogique. Elle représente une reconstruction théorique de la pratique de la conception

⁴⁸⁷ *L'architecture en représentation*, Paris, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1985, 287 p.

⁴⁸⁸ Pommier, Juliette, « Les explorations pédagogiques de l'AUA, entre réel et modernité », p. 236, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, (dir.), *AUA : une architecture de l'engagement, 1960-1985*, [Cat. Exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 30 oct. 2015 au 29 fév. 2016], Paris : Cité de l'architecture et du patrimoine, Dominique Carrée, 2015, 318 p.

⁴⁸⁹ « De l'enthousiasme pour l'architecture », dans « Un atelier au Grand Palais », *AMC*, n° 40, septembre 1976, pp. 83-95.

⁴⁹⁰ Gorel-Le Pennec, Alison, « Henri Ciriani avant UNO : les années UP7 Grand Palais (1969-1977) », pp. 98-111, dans Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis, *Architecture 68*, *op. cit.*

architecturale, avec pour objectif de conduire l'étudiant à s'approprier les compétences nécessaires à travers la transmission des connaissances de l'enseignant, des exercices, des interactions au sein de l'atelier, ainsi que la récupération d'informations personnelles (souvenirs de voyages, images vues dans des revues ou des expositions). Cette approche encourage également la construction mentale, caractérisée par la capacité à vérifier ses propres choix de conception, la prise de conscience des limites qui séparent les désirs de la réalisation possible, l'auto-critique et la concrétisation de choix personnels indépendants des modèles de référence⁴⁹¹. Au travers des exercices, « l'enseignant construit une situation artificielle dans laquelle il installe cet étudiant, pour que celui-ci atteigne un état désiré de compétences en réalisant des tâches spécialement conçues dans ce but⁴⁹² ».

Ainsi, à l'UP7, entre 1969 et 1977, les positionnements de Ciriani s'affermissent. La primauté de l'enseignement du projet, l'importance de la manipulation formelle des outils architecturaux, réformer le langage et créer un vocabulaire innovant furent les points forts de sa pédagogie, mais aussi les éléments à la base d'une friction avec les autres enseignants, qui voient l'enseignement du projet comme une possible « excuse pour expliquer leur relation avec le travail intellectuel », ce qui risquait de réduire la discipline à un travail abstrait et idéologique, s'opposant aux besoins concrets des étudiants. En effet, au contraire des autres enseignements, « le projet agit comme modèle et devient la *forme* de référence d'une grande part des travaux demandés⁴⁹³ ». La sur-importance donnée au projet ne serait-elle qu'un escamotage pour cacher le manque d'une base pédagogique réelle dans les nouvelles Unités, et le vide structurel qui s'y installe dans les écoles d'architecture dès la scission avec les Beaux-Arts ?

Ciriani s'aperçoit alors de l'impossibilité d'une progression pédagogique au Grand Palais et il intègre l'UP8, où il affine un vocabulaire autonome et moderne, dans une dimension collective avec le groupe UNO, afin de satisfaire le besoin d'une approche plus globale qui suit l'exemple des italiens Bruno Zevi⁴⁹⁴, Franco Purini⁴⁹⁵ et Vittorio Gregotti⁴⁹⁶, architectes-intellectuels par excellence.

⁴⁹¹ Lebahar, Jean-Charles, « Approche didactique de l'enseignement du projet en architecture : étude comparative de deux cas », dans *Didaskalia*, n° 19, 2001, pp. 39-77.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Denès, Michel, *Le Fantôme des Beaux-Arts*, op. cit., p. 51.

⁴⁹⁴ Bruno Zevi (1918-2000) architecte, historien et critique d'art, théoricien de l'architecture italienne. Il se positionne en faveur de l'architecture moderne et de l'architecture organique. Ses écrits les plus connus sont *Verso un'architettura organica*, Turin : Einaudi, 1945, 152 p.

⁴⁹⁵ Franco Purini (1941-), architecte et théoricien italien, est influencé par le rationalisme mais aussi les sources classiques italiennes. En 1980, il travaille avec Paolo Portoghesi à la Biennale de Venise pour l'installation « Strada Novissima », qui est devenue le manifeste de l'architecture post-moderne. Parmi ses réalisations : ensemble résidentiel à Marianella, Naples (1982-1988) ; cinq piazzas, Gibellina (1982) et la tour Eurosky, Rome (2006).

⁴⁹⁶ Vittorio Gregotti (1927-2020), architecte italien, diplômé en architecture du Politecnico de Milan, chef de rédaction de la revue *Casabella* (1955-1963) et directeur des arts visuels de la Biennale de Venise (1974-1976). Associé à plusieurs groupes architecturaux (Nouveaux Rationalistes italiens, Tendenza Italienne, école de Tessin), il prône une architecture rattachée à l'histoire des lieux. Parmi

c) *UNO et le collectif comme incubateur architectural*

« Dans un enseignement classique, on attend de l'étudiant qu'il ait ses idées, qu'il se mette en place et qu'il surprenne l'enseignant, c'est hasardeux même si l'on y met de l'enthousiasme. La leçon d'architecture précède immédiatement un projet, elle donne des outils, elle ne doit pas rester un discours ; elle relève d'une pédagogie plutôt que d'un enseignement. Pédagogie : mettre en forme un savoir pour faire. Enseignement : distribuer un savoir⁴⁹⁷. »

Les manifestations et les révoltes de Mai 68 avaient rapproché les architectes qui avaient choisi d'enseigner au sein des UP, qui se sentaient désormais liés par un sens commun du travail de transmission. Pour Ciriani, il ne faut pas être seul, et « même si la création est solitaire », il reste que ceux qui travaillent seuls ne sont pas architectes, mais des artistes. La seule manière de survivre, c'est d'être entouré⁴⁹⁸. Conformément à cette vision, en 1978, à la demande de Bernard Huet, Ciriani rejoint l'UP8, considérée parmi les unités les plus à gauche (elle est souvent associée aux communistes). Créée par Huet après la scission de l'atelier Louis Arretche⁴⁹⁹ en 1968, elle s'installe dans les espaces de la future école de Paris-Belleville. Ciriani se confronte alors aux méthodologies anglo-saxonnes importées par Huet.

Les différences entre les deux architectes ne tardent pas à émerger, cependant il y a « une admiration de l'autre, même si on ne partageait pas les mêmes convictions pédagogiques ». Pour Ciriani, à la racine de cette distance entre les deux approches, il y a le fait qu'Huet « considérait qu'uniquement 5% des étudiants allaient devenir des grands architectes, ou des bons architectes, et donc que l'obligation d'une école était de former le 95 autres ». Au contraire, il estime « que tout le monde avait le droit de faire partie des 5% » et c'est pourquoi il pense une pédagogie permettant à tous d'accéder à ces 5%⁵⁰⁰. Ces désaccords furent la raison d'une déchirure de l'UP dès 1978, et cela eut comme conséquence l'apparition d'un groupe interne à l'école, composé par Henri Ciriani,

ses projets : la rénovation de la zone Pirelli – Bicocca, Milan (1981-1983), Centre culturel de Belém (1993) ; les plans directeurs d'Avellino (2001-2003), de Pavie (1995-2001) et de Turin (1987-1995).

⁴⁹⁷ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, op. cit., p. 85.

⁴⁹⁸ ADPRZ, « Interview avec Henri Ciriani », *La Pagina*, n° 46, année 14, Zurich, 10 novembre 2004, s. p.

⁴⁹⁹ Louis Gerald Arretche (1905-1991), architecte et urbaniste français, chef d'atelier à l'École d'architecture des beaux-arts. Parmi ses réalisations, il y a la reconstruction de Saint-Malo (1944-1960).

⁵⁰⁰ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Édith Girard⁵⁰¹, Jean-Patrick Fortin⁵⁰² et Claude Vié⁵⁰³, auxquels s'ajoutent par dans les années qui suivent José Oubrierie⁵⁰⁴ et Laurent Salomon⁵⁰⁵ notamment. Ces architectes forment le groupe UNO, qui fonctionne entre 1978 et 2002, et qui se caractérise par son cadre théorique et pratique se référant à l'enseignement du projet, ainsi que par des séminaires créatifs et ouverts organisés à partir des propositions des étudiants.

Ainsi, le groupe se constitue par la distance que les architectes revendiquent par rapport à l'UP8. L'un des thèmes qui avait divisé le plus les enseignants était la sélection d'entrée des étudiants. Ciriani était opposé à un examen d'entrée, car les raisons pour lesquelles les étudiants décident de s'inscrire dans une école d'architecture sont variables⁵⁰⁶, et qu'il n'est pas facile de sélectionner un jeune, « de savoir au préalable s'il va être un bon architecte⁵⁰⁷ ». Pour lui, la seule sélection possible est la motivation personnelle et le travail constant.

L'introduction de la sélection était une solution à l'impossibilité des UP de répondre à une demande croissante des étudiants voulant suivre les cours dispensés par les nouvelles écoles. Le nombre d'étudiants passe de 5 842 à 12 093 entre 1957 et 1968⁵⁰⁸. Dans les années soixante-dix, les écoles n'étaient pas en mesure d'absorber la totalité des demandes. Pour Ciriani, la responsabilité du choix devait revenir aux administrations, mais il proposa aussi d'adopter une attitude totalement anarchiste et de « laisser rentrer tout le monde en créant autant de salles de classe et cours que nécessaire, et, par la suite, imposer un système d'examen très difficile et contraignant⁵⁰⁹ ». La question de la sélection resta ouverte et nombreux seront ceux à critiquer le concours d'entrée aux écoles⁵¹⁰.

⁵⁰¹ Édith Girard (1949-2014), diplômée en 1974 à l'UP8. Enseigne dans cette école et dans d'autres à l'étranger. Parmi ses réalisations : des ensembles de logements à Bagnolet en 2001, à Brest la cité de Kérigonan en 1990, puis Évry en 1987, La Haye en 1997, Montreuil en 2005, Villejuif en 1993 et en 2005, Stains en 1980 et 1991, ainsi que de nombreux ensembles à Paris (rue Chevaleret en 1990, rue de Flandre en 1993, rue de la Réunion en 1997). Elle obtient le prix de l'Équerre d'argent en 1985 pour un ensemble de logement à Paris dans le 19^e arrondissement.

⁵⁰² Jean-Patrick Fortin (1944-), diplômé en 1969, enseigne à l'UP8 dès 1970. Architecte, urbaniste et enseignant, il est considéré comme spécialiste des grands ensembles grâce à ses articles et ouvrages.

⁵⁰³ Claude Vié (1934-), diplômé en 1961, fut cofondateur et enseignant à l'UP8 dès 1969.

⁵⁰⁴ José Oubrierie (1932-) enseigne à l'UP8 dès 1974 et collabore avec UNO dès 1982. Assistant de Le Corbusier et ancien collaborateur de l'agence, il enseigne à la Knowlton School of Architecture à Columbus, Ohio. Parmi ses réalisations, il faut noter le projet de Firminy, et l'Église Saint-Pierre (1960-2006).

⁵⁰⁵ Laurent Salomon (1954-), diplômé en 1979, enseigne à l'UP8 et collabore avec UNO dès 1982. Il a créé Architectes Associés et il fonde son propre atelier en 1988. Il a été membre du Corps des Architectes-Conseils de l'État de 1995 à 1999, il est président de la Société française des architectes à deux reprises (1992-1996, 2004-2008).

⁵⁰⁶ « Peut-être parce que tu dessines bien, et qu'autour de toi, la famille dit "tu vas être architecte" ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵⁰⁷ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵⁰⁸ Debarre Anne, Maniaque Caroline, Marantz Éléonore et Violeau Jean-Louis (dir.), *Architecture 68...*, op. cit., p. 17, note 4.

⁵⁰⁹ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani : La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, op. cit.

⁵¹⁰ Voir notamment le positionnement d'Eugène Claudius-Petit.

Comme à la UNI et à l'UP7, UNO observe une pédagogie expérimentale et progressiste, ayant comme but de former des « projeteurs d'architecture⁵¹¹ ». Les architectes réélaborent les concepts spatiaux à travers des exercices, ils donnent une importance majeure aux échanges oraux, au dialogue entre les participants et cela à partir de la notion du projet, qui est pour Ciriani l'essentiel de l'enseignement de l'architecture⁵¹². Effectivement, le rôle du projet d'architecture a été crucial dans la différenciation entre les Beaux-Arts et les Unités Pédagogiques (UP) et a marqué une distance avec l'Académie. Pour Ciriani, l'enseignement du projet est essentiel pour développer un processus en constante évolution, idéalement sans fin, reflétant ainsi une approche dynamique et continue de la discipline architecturale⁵¹³. Ciriani, Girard, Fortin et Vié décident que la première année « consiste alors à rassembler toutes les disciplines autres que l'architecture, qui la concernent à des degrés divers⁵¹⁴ », et qu'elle est réservée à la maturation culturelle des étudiants, car « il faut qu'ils s'aperçoivent qu'ils ont quitté la maternelle », qu'ils soient armés pour mieux affronter la deuxième année, car un étudiant, « plus il va être armé, plus il va comprendre les cours de l'enseignant de seconde année⁵¹⁵ ». Ainsi, au cours des années, des exercices qui confrontent les étudiants à l'espace moderne sont proposés, visant à la maîtrise du projet comme processus de travail. Le premier exercice est celui dit du Logis [Figure 69]. Il s'agit de concevoir un programme d'habitation pour une famille à partir de la variation du plan carré. L'idée d'une hypothèse personnelle [Figure 70], déjà formulée à l'UP7, est développée à UNO et oriente l'étudiant :

« L'étudiant choisit une image pour ses valeurs visualisables de forme et de figure, le choix étant libre, hors du champ architectural, même connoté. On procède ensuite à l'analyse de cette image par la décomposition en parties, par la réduction des signes, par une structuration géométrique complexe ou simplifiée, par une analyse formelle précise, ou par analogie. L'étudiant se familiarise donc avec le langage formel⁵¹⁶. »

Cet exercice réveille la conscience d'une forme de représentation individuelle. L'hypothèse détermine une vision de l'espace qui n'est plus conçue pour répondre aux besoins d'un commanditaire, mais qui répond à une exigence intérieure (pourquoi suis-je architecte ?). La fonction architecturale suit la forme de l'espace, qui suit à son tour l'hypothèse personnelle, point

⁵¹¹ COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n°8*, Paris : enseignement et pratique, cop. [Cat. Exp. New York, Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1983], 1984, 63 p.

⁵¹² Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵¹³ « Si on continue à te payer les honoraires, tu peux faire un projet toute ta vie ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵¹⁴ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, op. cit.

⁵¹⁵ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵¹⁶ Ciriani, Dupé, op. cit.

d'ancrage qui explique le travail formel. À travers la manipulation géométrique des points, des lignes, des angles, des diagonales, l'étudiant doit justifier son hypothèse par une méthode stricte qui doit tenir compte des outils architecturaux face à l'espace⁵¹⁷. Les points et les lignes sont le départ d'un projet qui ne doit pas encore tenir compte de murs porteurs ou de fondations ; c'est le retour à l'essence de l'architecture, faite de formes indispensables. Les réalisations physiques, tels que les esquisses et les collages, aident à concrétiser la pensée abstraite en une image réelle.

Un deuxième exercice est celui dit de l'Image [**Figure 71 et 72**] : « à partir d'un résultat connu » qui « détermine des règles génératives », l'étudiant découvre « qu'une forme singulière peut contenir un programme donné pour peu que l'on ait su dégager les règles génératives dudit ensemble⁵¹⁸ ». Les étudiants sont amenés à analyser et synthétiser une photographie ou une peinture, support d'un processus projectuel qui a comme but final la réalisation d'un plan masse, d'une axonométrie ou un plan. Les formes et les représentations architecturales de base sont révolutionnées par l'enseignement d'UNO. D'abord le plan qui « doit fournir l'essentiel de l'information », ce « moyen de représentation abstrait » qui « n'est d'aucun secours pour transmettre des indications sur l'espace architectural moderne⁵¹⁹ ». À l'UP8, la primordialité du plan est remise en question et il perd « peu à peu son rôle culturel d'information sur la fonction pour devenir la représentation de la stratégie spatiale⁵²⁰ ». L'élaboration de concepts abstraits mène à des visions analytiques ou intellectualisée. Du plan, on passe graduellement au volume. Après avoir analysé la forme bidimensionnelle, l'étudiant approche l'espace fluide, « où la visualité est l'une des conditions de la manipulation spatiale ». Ainsi, il rentre dans l'articulations de la réalité à travers la répétition qui lui permet de fabriquer un logement, ou un édifice public⁵²¹.

D'autres exercices, comme celui dit de la Maison [**Figure 73**], sont un bilan des acquis des années précédentes, confronte les étudiants à des problématiques et des éléments architecturaux (intérieurs et extérieurs) liés à une commande architecturale. Mais l'exercice le plus célèbre d'UNO est celui de l'espace 30 x 30 [**Figure 74 et 75**], « l'exercice projectuel clef dans la progression pédagogique portant sur la manipulation des matériaux de l'espace moderne⁵²² ». Dans cet exercice, les étudiants doivent concevoir un espace sur plusieurs niveaux en plan libre, en partant d'un carré de 30 x 30 mètres, en utilisant des murs verticaux non porteurs. Les étudiants doivent tenir compte des sources

⁵¹⁷ Dossier Enseignement II, *Dupé, le journal d'UP7*, novembre-décembre 1978, s. p.

⁵¹⁸ COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 ...*, op. cit., p. 10.

⁵¹⁹ Bourdeau Michel, « "Se reconnaître" dans son produit architectural », dans *L'architecture en représentation*, [Cat. Exp. par l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, du janvier au mars 1985], Paris : Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1985, 287 p.

⁵²⁰ Aubergeon Christophe, « Améliorer le potentiel de communication du plan », dans *L'architecture en représentation*, op. cit.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983*, op. cit., p. 26.

de lumière et introduire une trame de poteaux, tout en évaluant le rapport entre l'intérieur et l'extérieur. En plaçant une paroi et un poteau, ils apprennent l'importance de ces éléments, et aussi « que le premier mouvement est fait par l'ombre et le second mouvement par le rapport entre les poteaux, le troisième mouvement, le plan virtuel, l'opaque, malgré le fait qu'il est transparent⁵²³ ». Cet exercice met en valeur la fluidité et la continuité des espaces, ainsi que l'importance de la lumière dans la création architecturale. Il permet également de comprendre comment les éléments tels que les murs et les poteaux, peuvent influencer la perception de l'espace, même s'ils sont transparents.

D'autres exercices (celui de la pièce urbaine⁵²⁴, des quatre logements [Figure 76]⁵²⁵, de l'édifice à programme ou l'édifice linéaire⁵²⁶) approchent la typologie des logements sociaux et la réalisation des équipements à usage public, les contraintes propres au site ou la dimension fonctionnelle de chaque édifice. Dans tous ces exercices, le projet architectural reste le point de convergence. L'enseignement questionne aussi le vocabulaire architectural qui devient plus simple, restreint, en lien avec un dessin fait autour de points, de diagonales et d'angles. Les autres éléments ne sont qu'une déduction de ces éléments fondateurs. La formulation d'une hypothèse et la confrontation aux exercices mènent l'étudiant à l'appropriation des outils théoriques et pratiques qui lui serviront ensuite dans la réalisation des projets.

La pédagogie d'UNO se retrouve aussi dans la pratique d'architecte. Pour Jean Mas, il s'agit d'un enseignant qui « doit se présenter comme un modèle, avoir une vie exemplaire⁵²⁷ ». Cette image intègre d'architecte-pédagogue a des limites car, de stratégie, elle peut se transformer en dogme qui ne permet pas d'évoluer dans la profession⁵²⁸. Ce même danger apparaît lorsque Ciriani choisit de se positionner dans la succession de l'œuvre de Le Corbusier. La revendication de la filiation corbuséenne s'intensifie dans son enseignement, quand Ciriani fait référence au maître moderne afin de trouver une base culturelle à sa pédagogie. Au cours de sa carrière, Ciriani fusionne

⁵²³ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵²⁴ « Cet enseignement est l'aboutissement de la formation architecturale proprement dite de l'étudiant. À partir de ce projet, l'étudiant aborde la globalité du phénomène projectuel par la prise en compte de tous les facteurs de réalité. L'enseignement se développe sur une année pédagogique, l'aboutissement [...] étant un projet d'édifice dont l'étudiant aura lui-même projeté l'urbanité. Les limites du champ d'investigation sont le fruit d'hypothèses formulées par les enseignants d'UNO », dans COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983, op. cit.*, p. 27.

⁵²⁵ « Ce studio est la mise en pratique dans un espace concret (un site réel et un programme précis) des acquis manipulatoires des studios précédents et la préparation aux projets suivants, qui par leur insertion dans le territoire et la complexité de leur programme nécessitent la maîtrise des situations conflictuelles entre l'idée spatiale abstraite et la compréhension fine libre et charnelle du contexte (l'un fécondant l'autre) », *Ibid.*, p. 41.

⁵²⁶ « Ce thème est la base du travail sur l'urbain, sous la forme de l'édifice de logements collectif. [...] Le bâtiment linéaire, forme minimale permettant le partage économe de l'espace en deux extérieurs et un intérieur, est le segment de base d'un travail urbain maîtrisé », *Ibid.*, p. 43.

⁵²⁷ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français : Henri Ciriani, Henri Gaudin et Christian de Portzamparc », Paris, Ifa, 1984] Paris : Electa-Moniteur, 1984, 197 p., p. 23.

⁵²⁸ Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

plusieurs sources, mais la tendance corbuséenne reste la plus prédominante et aussi la plus contestée. Pour Bernard Desmoulin⁵²⁹, elle est plus évidente dans la démarche de certains étudiants d'UNO, et « le poids de Le Corbusier qu'on suppose permanent » chez Ciriani, il admet ne l'avoir jamais perçu lors des séminaires : si « je regarde l'œuvre de Ciriani, j'y vois une œuvre complètement originale », où l'écriture corbuséenne est secondaire⁵³⁰.

Ciriani utilise le langage du Mouvement moderne⁵³¹ comme vérification du métier, même s'il garde une certaine liberté vis-à-vis de cet héritage⁵³². Pour lui, il ne faut pas simplement s'inspirer de cette transmission, mais fabriquer sa propre vision à travers les outils projectuels qu'il fournit aux étudiants. Le Corbusier reste complexe, il est impossible de tirer de son œuvre une seule lecture, et c'est pourquoi s'inscrire dans sa lignée est une manière de donner un appui à sa doctrine :

« Des fois je disais, "comme Corbu a dit", "on va faire comme Corbu!" Ce n'est pas vrai, mais ça marche et les gens écoutent, pour l'efficacité de la parole c'est fondamental⁵³³. »

La pédagogie formulée par Ciriani a souvent été perçue comme hermétique, réservée à un cercle restreint d'initiés. Les exercices, la notion de projet et d'hypothèse étaient difficiles à expliquer, et le processus d'enseignement impliquait un travail de psychanalyse, amenant l'étudiant à s'interroger sur les motivations profondes de son travail. L'enseignant accompagnait l'étudiant dans un chemin de prise de conscience de sa vie professionnelle. D'après Jean-Pierre Crousse⁵³⁴, « ce langage que personne ne comprenait » rassurait les participants et leur transmettait un sentiment d'unicité⁵³⁵. Ainsi, UNO avait créé une élite d'architectes qui « avaient tous le sentiment d'être les meilleurs architectes de France⁵³⁶ ». Cependant, déclarer sa formation chez UNO pouvait aussi susciter des réactions mitigées, car il y avait toujours des controverses entre ceux qui étaient favorables à cette

⁵²⁹ Bernard Desmoulin (1953-), architecte diplômé en 1981 à l'UP7, il enseigne à Val-de-Seine. Parmi ses réalisations : le Centre culturel français, Mexico (1999), les réserves du musée Rodin, Meudon (2000).

⁵³⁰ Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture : de l'héritage de Le Corbusier à l'enseignement de Henri Ciriani*, entretiens réalisés pour le documentaire « Je ne suis pas un homme pressé », Paris : Le Moniteur, 2002, 246 p., p. 62.

⁵³¹ Voir l'introduction.

⁵³² « Quand on interroge les gens qui ont travaillé avec lui, ils ne savent absolument pas comment il faisait, ils savent ce qu'il a dit. Nous savons tous ce qu'il a fait. Mais il n'a jamais expliqué comment ». Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement de Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

⁵³³ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁵³⁴ Jean-Pierre Crousse (1963-), fils du premier associé, Jacques Crousse. Diplômé en architecture à l'URP de Lima (1987), et du Politecnico de Milano (1989), il enseigne à Paris-Belleville (1999-2006), et dès 2006 à la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Il ouvre son agence en 1994, à Paris, avec sa femme Sandra Barclay (1967-), qui suit les cours dispensés par Ciriani. L'agence est aujourd'hui établie à Lima. Barclay et Crousse ont gagné plusieurs prix (2018, *Mies Crown Hall of the Americas Award*, Prix Oscar Niemeyer, 2013 Prix d'Amérique Latine, 2014 et 2018 prix péruvien d'architecture). Parmi leurs projets : le musée de Paracas (2008-2012), le musée Lugar de la Memoria, Lima, le siège régional du gouvernement, Moquegua (2013-2018) et la casa Equis, Cañete (2003).

⁵³⁴ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

⁵³⁴ « Ceux qui étaient à l'extérieur se sentaient à l'extérieur et ceux qui étaient à l'intérieur se comprenaient ». *Ibid.*

⁵³⁴ Architecte qui avait travaillé auparavant avec Jacques Crousse et Jorge Paez, ainsi que d'autres architectes péruviens du groupe moderne.

⁵³⁵ Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

⁵³⁶ *Ibid.*

approche et ceux qui la critiquaient : « Dire que vous étiez un élève de Ciriani, que vous aviez travaillé avec Ciriani, pouvait aussi se retourner contre vous » car « il y avait toujours cette animosité entre ceux qui étaient pour et ceux qui étaient contre, donc ce n'était jamais neutre⁵³⁷ ».

Les séminaires d'UNO ont également suscité des critiques en raison de leur succès. Le nombre d'étudiants inscrits, initialement limité entre 15 et 20 par an, a rapidement été dépassé, ce qui a entraîné des problèmes d'organisation. De plus, les interventions des professeurs étaient parfois filmées, ce qui témoignait de l'intérêt des étudiants pour la pédagogie de Ciriani, qui se distingua progressivement de celle des autres membres du groupe UNO. Malgré les critiques, Henri Ciriani a toujours travaillé pour donner à ses étudiants des outils capables de les rendre indépendants, de trouver leur chemin et de s'éloigner du maître⁵³⁸. L'enseignement dispensé par UNO permet en effet à ces derniers de savoir répondre à la clientèle ou aux jurys de concours.

Cela apparaît lors du hors-concours de l'UP8 pour l'aménagement des Halles, en 1979, dans le contexte de rénovation et de transformation du quartier. Le projet a impliqué des étudiants et des enseignants de l'UP8 et visait à explorer des idées et des propositions innovantes pour l'aménagement de cet espace. Ce quartier, situé au cœur de Paris, était en train d'être réaménagé pour créer un nouveau centre commercial, un espace public, et un hub de transports en commun. LE hors-concours de l'UP8 a permis aux participants de réfléchir de manière créative et expérimentale à l'avenir du quartier. Les projets proposés pouvaient être audacieux et visionnaires, puisqu'ils n'étaient pas soumis aux contraintes habituelles d'un concours d'architecture ou d'urbanisme. Cela a donné aux étudiants et aux enseignants la possibilité de repenser radicalement la façon dont l'espace urbain pouvait être conçu. Cet événement a contribué à l'émergence de nouvelles idées en matière d'urbanisme et d'architecture, et a été un exemple de la manière dont les universités et les établissements d'enseignement supérieur pouvaient jouer un rôle dans la réflexion sur l'avenir des villes. Il a également montré comment les approches pédagogiques innovantes peuvent influencer le débat sur l'urbanisme et l'architecture. Pour UNO, Vié proposa une tour colossale « constructiviste, réplique moderne du célèbre projet de Leonidov pour la place Rouge ». Quant à Ciriani et son groupe d'étudiants [**Figure 77**], ils proposent une architecture « "anti-mimétique" » qui vise « à "réintroduire un ordre très fort " en même temps que savant » en parfait accord avec « l'écriture contemporaine, une des rares du concours⁵³⁹ ».

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ « Je leur apprend, je n'enseigne rien ». Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁵³⁹ Chaslin, François, « Babel, les Halles et la confusion des langages », *Macadam*, février-mars 1980, s. p.

Le hors-concours des Halles est un exemple qui montre comment le travail en agence, qui va de pair avec la pratique d'enseignant, permet à Ciriani d'aller au-delà des concepts abstraits d'UNO et de mettre la théorie au service des usagers. Finalement, malgré les efforts entrepris pour créer une équipe d'enseignants, les positionnements différents et les forts caractères furent les raisons pour lesquelles UNO finira par fermer. Les enseignants mirent un terme à leur travail d'équipe en même temps que les fonctions de Ciriani au sein de l'école en 2002. Avec le recul, Ciriani pense que la cause de cette rupture est à chercher dans l'incapacité des membres à s'unir sincèrement autour d'une pédagogie partagée. UNO ne s'était pas réellement construit, « on a utilisé la notion de groupe pour impacter l'école, c'était plus de la politique⁵⁴⁰ » qu'une volonté pédagogique.

d) Un maître sans élèves ?

« Ce que vous avez vu ce matin [enseigner] est la chose la plus importante que je fais maintenant, [...] j'enseigne à penser, c'est incroyable. En Europe [...], ceux qui arrivent ont déjà une certaine culture. [...] Enseigner à vingt-cinq étudiants et savoir que je leur aurai appris à penser, cela me fait avancer⁵⁴¹. »

Après la fin de sa carrière d'enseignement chez UNO et au cours de la première décennie des années 2000, Ciriani reprend contact avec le Pérou, dans le but de poursuivre son travail d'enseignant là où il l'avait commencé, à Lima. Il est invité à participer à des séminaires à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) par le doyen Miguel Cruchaga Belaúnde, architecte et homme politique péruvien, qui a travaillé pour Frank Gehry lors du concours Bicocca à Milan en 1986, auquel Ciriani a participé. Cette rencontre réveille la curiosité de Cruchaga vis-à-vis de son ancien camarade, l'architecte qui représente désormais la France dans un concours international. C'est pourquoi, au moment de l'ouverture de la faculté d'architecture à l'UPC, le doyen Miguel Cruchaga Belaúnde sélectionne Henri Ciriani pour l'équipe enseignante. La réponse de Ciriani se fait attendre pendant quatre ans⁵⁴². Ciriani accepte alors l'offre de Cruchaga, et revient au Pérou. Depuis 2008, du mois d'août jusqu'à la fin du mois de décembre, Ciriani assure alors deux séminaires semestriels à l'UPC, dans lesquels l'architecte cherche à « enseigner en si peu de temps l'essentiel », grâce à

⁵⁴⁰ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵⁴¹ Annexe n° 6 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 6 septembre 2018, 48' 06''.

⁵⁴² Le choix correspondrait, d'après Cruchaga, aux changements politiques en France qui, en 1995, passe de la gauche socialiste de Mitterrand à la droite, avec l'élection de Jacques Chirac. Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

une transmission qui est « plus concentrée, plus intense », avec « des phrases maintenant qui sont dans la force, elles sont plus intéressantes qu'un discours⁵⁴³ », car elles doivent être compréhensibles par tout le monde. En 2020, à cause du Covid-19, ces passages réguliers dans la capitale péruvienne s'arrêtent, et les séminaires sont organisés à distance.

L'UPC est une université privée qui offre principalement des cours aux étudiants de la classe bourgeoise de la ville. Elle ne se distingue ni par ses programmes de recherche ni par des cours particulièrement innovants⁵⁴⁴. Par conséquent, cette institution diffère à la fois de la faculté d'architecture de Lima et des UP où Ciriani avait enseigné auparavant. D'autres facultés d'architecture, plus renommées pour leurs programmes de recherche, notamment la Pontificia Universidad Católica del Perú⁵⁴⁵ ont sollicité la collaboration de Ciriani, y compris son directeur Freddy Cooper⁵⁴⁶. Cependant, Ciriani a décliné ces offres. Il a accepté l'invitation de Cruchaga pour exprimer sa gratitude envers son vieil ami qui lui a toujours été fidèle⁵⁴⁷, dans un contexte où il se sentait utile⁵⁴⁸.

En effet, d'après le témoignage d'Hector Loli⁵⁴⁹, l'un des assistants de Ciriani à l'UPC⁵⁵⁰ se souvient que l'architecte ne comprenait pas comment le niveau de la culture architecturale pouvait être si moyen⁵⁵¹, alors qu'il a toujours considéré les bases culturelles comme indispensables à l'apprentissage de la discipline. L'explication serait qu'au Pérou, il n'y a pas « l'architecture comme à Paris dans la rue⁵⁵² », et les étudiants n'ont pas la possibilité de voyager. Ainsi, Ciriani essaye de combler le manque structurel d'un enseignement qui ne transmet pas de profondeur théorique ni aucune stratégie de projet, et d'une pédagogie qui semble avoir oublié les réformes de l'Agrupación Espacio.

⁵⁴³ Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁵⁴⁴ Au cours des échanges avec des architectes, enseignants et étudiants, le ressenti général est que la UPC n'est pas une institution particulièrement prestigieuse pour la qualité de l'enseignement.

⁵⁴⁵ La PUCP est un centre universitaire connu pour ses recherches et professeurs dont la renommée est internationale, Sharif Kahatt Navarrete, Jean-Pierre Crousse et Sandra Barclay y enseignent.

⁵⁴⁶ Frederick Cooper Llosa (1939-), fondateur et professeur de la faculté d'architecture à la PUCP. Il réalise le projet pour le musée d'art contemporain de Lima (2013). Ses œuvres se trouvent dans les collections du MoMA, il a aussi publié des articles dans la revue *Arkinka*, et il est auteur de plusieurs études sur la ville de Lima.

⁵⁴⁷ Voir les entretiens avec Ciriani.

⁵⁴⁸ Annexe n° 6 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 6 septembre 2018, 48' 06''.

⁵⁴⁹ Hector Loli Rizo Patron, diplômé à la UPC et à la Universidad Católica del Perú. Il ouvre son agence, Nómea Arquitectura, et donne des cours à la UPC.

⁵⁵⁰ Hector Loli a été le premier assistant dans l'atelier de projet de Ciriani en 2008 ; Victor Bejarano est actuellement assistant de l'atelier de projet ; Fabri Avalo est assistant pour le cours de post-grado.

⁵⁵¹ Annexe n° 26 bis, traduction de l'entretien avec Hector Loli, Lima, 14 septembre 2018, 53' 54''.

⁵⁵² Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Ciriani est chargé de deux séminaires d'une durée respective de huit heures hebdomadaires, qui soulèvent l'enthousiasme des inscrits⁵⁵³. Le premier est l'atelier de projet du premier semestre de la 4^e année [**Figure 78 et 79**]. Les exercices mis au point chez UNO sont repropoés aux étudiants, avec quelques variations : l'exercice 30 x 30 devient alors 10 x 10, et il prévoit la construction d'une maison pour un gardien de quartier, respectant une hypothèse initiale, annoncée en début d'année à la classe⁵⁵⁴. La surface plus réduite de la parcelle s'oppose à la tendance de l'UPC de faire travailler les étudiants sur des projets monumentaux, qui sont souvent des musées ou des équipements publics, et très rarement des logements. Choix qui a comme objectif de sensibiliser les participants à des thématiques différentes, comme le rapport entre les espaces intérieur et extérieur, la variation des échelles, l'obtention d'un espace fluide et facilement appropriable par les usagers, bien qu'étroit.

Le deuxième cours dirigé par Ciriani s'adresse à des architectes diplômés et est conçu comme un master de spécialisation [**Figure 80**]. L'initiative de créer cet atelier est née de la volonté de Ciriani, bien qu'elle ait suscité des réserves initiales de la part de Cruchaga. Ce cours rassemble environ une dizaine d'architectes diplômés qui peuvent se réinscrire pendant plusieurs années⁵⁵⁵ et ont suivi le programme pendant quatre à cinq ans. Une thématique différente est proposée pour les projets de chaque année (une école d'architecture, un immeuble dans le centre-ville), et qui alterne équipement public et immeuble de logements. L'accent est mis sur le développement du projet plutôt que sur la réalisation matérielle, car l'objectif est de stimuler la créativité et l'exploration sans se soucier du résultat final. Au cours du séminaire, le groupe engage des discussions et s'attelle à la création de maquettes, de plans, de coupes et d'axonométries, que ce soit à la main ou par des moyens numériques. Tous ces travaux sont soumis, à la fin du semestre, à l'évaluation d'un comité composé du directeur, du doyen et d'autres enseignants de l'UPC. Ce programme s'oppose aux objectifs du programme standard de l'UPC, qui tend à former des architectes aptes à concevoir des bâtiments facilement réalisables et attractifs pour les commanditaires potentiels.

Techo Rímac (2016)⁵⁵⁶ est le projet ayant eu le plus de résonance parmi les réalisations du groupe de post-grade, et qui a été publié dans la revue de la PUCP⁵⁵⁷. La thématique choisie pour l'année était la requalification du patrimoine architectural liménien et le questionnement typologique du

⁵⁵³ En 2018 et 2019, plusieurs entretiens ont été recueillis avec les étudiants de Ciriani, qui manifestent en général un sentiment très positif à l'égard des cours suivis, qui sont toujours pleins.

⁵⁵⁴ En 2018, les étudiants avaient choisi, entre autres, le cristal (pour sa dureté et sa transparence, un matériau censé protéger la maison du gardien et les habitants du quartier), la mère (la maison sera alors un lieu rassurant et transmettant calme et tranquillité).

⁵⁵⁵ Les inscrits ont entendu parler du séminaire de post-grade au cours de *taller* de Ciriani à la UPC, ou d'après le conseil d'un ami. Certains sont formés à l'université Ricardo Palma. La majorité connaît Ciriani pour son travail à la Residencial San Felipe.

⁵⁵⁶ Toit de Rímac.

⁵⁵⁷ « Techo-Rímac », A9, *Revista Arquitectura UPC*, année 9, n° 9, juillet 2017, pp. 26-31.

logement. Afin d'y répondre, les architectes proposent la modification d'un site historique du centre-ville dans le quartier Hualgayoc, la promenade allant du *Paseo de Aguas* jusqu'au jardin de Alamenda de los Descalzos⁵⁵⁸. Plusieurs projets semblent avoir influencé le projet⁵⁵⁹, parmi lesquels certains des projets de jeunesse de Ciriani⁵⁶⁰. Le résultat est l'installation d'une armature urbaine suspendue à 20 mètres de hauteur, en surplomb du site historique. La structure de 556 mètres est soutenue par des colonnes en croix positionnées tous les 40 mètres qui supportent 448 logements desservis par des ascenseurs et des circulations mécaniques verticales. Vers l'Alamenda de los Descalzos trouve place une tour d'appartements pour les usagers célibataires. Le quartier est desservi par des voies privées connectées à la rue principale publique aboutissant dans un jardin public. Le monument historique, au rez-de-chaussée, n'a pas été détruit, mais sa perception en est fortement impactée. Des activités éducatives ou commerciales sont installées dans le quartier, mais le projet réinvente surtout le logement et les modes de vie de la société péruvienne. Pour Cruchaga, les étudiants du post-grade montrent avec Techo Rímac la « nécessité et de faire des choses jamais vues auparavant », et de ne pas oublier que « l'architecture consiste à réaliser le rêve des autres⁵⁶¹ », des citoyens notamment.

Le retour de Ciriani au Pérou a offert une perspective unique aux acteurs de la profession, car il s'agit d'un architecte reconnu internationalement qui partage des idées claires et fortes sur l'architecture péruvienne et sur la manière d'enseigner. Selon Jean-Pierre Crousse, « tout le monde devrait au moins aller l'écouter », étant donné qu'il est « le seul qui a des choses vraiment claires à dire », « des choses fortes sur l'architecture péruvienne et sur la façon d'enseigner⁵⁶² ».

Initialement, l'enseignement de Ciriani à l'UPC avait pour objectif de former des professeurs à la méthode pédagogique d'UNO et de créer une école de pensée capable de transmettre l'enseignement du projet à des professionnels locaux. Une partie des étudiants inscrits au programme de master de post-grade étaient eux-mêmes enseignants ou assistants dans des facultés d'architecture de Lima. Ainsi, cette année de formation supplémentaire et facultative visait à éduquer de futurs professeurs, en enseignant non seulement les gestes techniques, mais aussi comment expliquer chaque étape du processus de conception architecturale⁵⁶³. Les assistants de Ciriani étaient particulièrement impliqués dans ce processus. Ils suivaient de près la préparation de ses cours, et étaient chargés de prendre des notes et de résumer les concepts qui ressortaient à chaque séminaire. Ils copiaient les

⁵⁵⁸ Il s'agit sites construits au XV^e et au XVI^e siècle.

⁵⁵⁹ Le Corbusier, Plan Obus (1931) ; Yona Friedman, the Spatial City (1959) ; Superstudio, La Superficie Neutra (1972) ; Kenzo Tange, Expo 1970, Japon.

⁵⁶⁰ L'hôtel de ville d'Amsterdam (1967) et la Residencial San Felipe (1962-1964).

⁵⁶¹ Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

⁵⁶² Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

⁵⁶³ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

dessins que Ciriani esquissait, et ils finissaient « par intégrer sa manière d'écrire, de dessiner sa forme⁵⁶⁴ ». En plus de la dimension technique, Ciriani insistait sur l'acquisition de bases culturelles solides, forçant ses assistants à mémoriser les noms d'œuvres et d'architectes, ainsi que des détails architecturaux spécifiques, afin d'apprendre à analyser les références architecturales. Loli se souvient avoir dû mémoriser les noms des œuvres et des architectes qu'il connaissait. « Je savais combien de colonnes il y a à la Villa Savoye », ce qui permet à l'architecte d'apprendre « à regarder les références architecturales, comment regarder un bâtiment, pourquoi on l'aime, quelles sont les choses qu'il faut voir⁵⁶⁵ ».

De la même manière, les exercices proposés par Ciriani permettent aux étudiants de changer de perspective, de s'intéresser aux projets des autres camarades, dans l'idée « [qu'un] atelier produit des projets » avant tout, et cela « s'appelle la culture » :

« Du moment qu'ils ne s'intéressent qu'à leur projet, ils ne s'intéressent plus à l'architecture. Ça devient un problème uniquement égoïste. Et un architecte égoïste n'est pas un bon architecte. Un architecte est fondamentalement généreux⁵⁶⁶. »

Malgré des similitudes avec la pédagogie des Unités Pédagogiques, la fragmentation des programmes à l'UPC⁵⁶⁷ conduit à une situation où, selon certains étudiants, Ciriani se distingue par son insistance sur le fait que « tout a une raison » en architecture, que « les choses ne se font pas pour se faire » et que « pour pouvoir avancer il faut penser et comprendre les choses⁵⁶⁸ ». Dans un contexte où l'apprentissage de l'architecture est souvent mécanique et où les professionnels ont tendance à s'éloigner du projet, Ciriani s'efforce de transmettre le plaisir de la connaissance et de la compréhension. Pour lui, la seule façon de maintenir une pédagogie vivante est de la transmettre aux étudiants, qui, même s'ils ne deviennent pas enseignants, peuvent appliquer ces principes dans leur travail architectural.

Le potentiel pédagogique de Ciriani n'a pas été pleinement exploité au sein du système d'enseignement de l'UPC. Il est à se demander si l'université aurait pu former sa propre élite de professeurs à travers un enseignement révolutionnaire et différencié. La question demeure ouverte, mais il est indéniable que l'UPC n'a pas engendré une nouvelle génération d'enseignants éduqués selon la philosophie d'UNO. Chaque cours à l'UPC est conçu de manière indépendante du reste du

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵⁶⁷ Ce problème a souvent été soulevé par les étudiants au cours des entretiens.

⁵⁶⁸ Entretien avec l'étudiante Victoria Madrid, Lima 4 octobre 2018.

programme⁵⁶⁹, et le master de post-grade reste principalement un programme de spécialisation destiné aux architectes déjà actifs dans la profession et qui ne sont pas embauchés par l'institution, ce qui fait affirmer à Jean-Pierre Crousse que l'expérience de l'UPC n'a pas été « la même chose que l'UP qui [formait] des architectes ». Car « la question n'est pas de savoir comment, mais dans quel contexte⁵⁷⁰ ». Néanmoins, Ciriani demeure une figure importante pour les architectes péruviens. Il représente l'homme qui a quitté Lima alors qu'il était en pleine ascension professionnelle pour réussir sa carrière à Paris, « il était un mythe, le Péruvien qui était parti⁵⁷¹ », une figure qui à Lima n'existait pas, et qui avait réussi pour témoigner de sa manière de voir la modernité. Ce caractère mythique de la figure de Ciriani est peut-être devenu plus important parfois au Pérou, que de le suivre dans et pour son enseignement, en contraste avec la France où il existait « un enseignement avec une structure⁵⁷² » plus définie.

⁵⁶⁹ « Une personne qui a l'ambition de développer ses études et d'avoir un master ne le fait pas dans une université au Pérou avec un seul architecte. » Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

⁵⁷⁰ Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

Chapitre III : Lima-Paris, l'expérience de l'agence

« L'architecte doit se battre pour continuer à tout faire seul. Quand je dis seul, je veux dire l'architecte avec son équipe, parce qu'en architecture le travail est toujours divisé, comme dans une famille, pas comme un fou qui fait un petit dessin dans sa cuisine. C'est la seule façon de travailler⁵⁷³. »

Au Pérou puis en France, Ciriani construit une vision architecturale qui évoluera tout au long de sa carrière. Lima représenta ainsi la découverte et l'initiation à l'architecture, autant que Paris matérialisa la compréhension intellectuelle et la concrétisation d'une recherche personnelle du métier. Mais le Pérou fut aussi un terrain d'expérimentation pour les premiers pas dans le monde professionnel. Or le travail au sein d'une agence constitue une forme d'apprentissage qui permet à l'architecte de se confronter à la gestion des relations avec les clients, les maîtres d'ouvrage, les associés, la dynamique du travail en équipe et la participation à des concours publics.

Contrairement aux grands studios qui rassemblent de nombreux architectes, Ciriani a souvent préféré intégrer des groupes de taille relativement réduite, mais hautement productifs, générant un grand nombre de projets. Au cours de ces collaborations, l'aspect humain et émotionnel a du reste revêtu une importance considérable. Ciriani a ainsi souvent développé des amitiés avec ses collègues, établissant des relations fraternelles qui ont perduré dans le temps.

C'est à Lima en 1960 que Ciriani se confronte pour la première fois à des commandes lorsqu'il ouvre son agence avec Jorge Páez et Jacques Crousse. Avant même l'obtention de son diplôme, il collabore à la réalisation de villas, principalement destinées à une clientèle privée. Elles constitueront ses premières expériences. Il obtient aussi des commandes publiques pour de vastes ensembles commandées par le ministère des Travaux publics, ce qui lui permet de collaborer avec des ingénieurs, d'autres architectes, et même le président Belaúnde Terry.

À son arrivée à Paris en 1963, il voyage d'abord avec sa femme Marcela Espejo pendant un an, année au cours de laquelle il « assimile visuellement ce [qu'il avait] vu dans les encyclopédies », et où tout ce qu'il avait étudié se transforme en « une mémoire en mouvement⁵⁷⁴ ». Fort de cette nouvelle connaissance, il intègre le milieu professionnel français et prend conscience de son

⁵⁷³ « L'architetto deve battersi per continuare a fare tutto da solo. Quando dico da solo, intendo l'architetto con la sua équipe, perché in architettura il lavoro è sempre diviso, come una famiglia, non un pazzo che fa un piccolo disegno nella sua cucina. È l'unico modo di lavorare », TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 36.

⁵⁷⁴ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

identité. Il est « plus Européen qu'Américain », c'est-à-dire davantage en phase avec la culture et l'art qu'avec la société de consommation. En 1964, il commence une collaboration avec André Gomis, mais c'est 1968 qu'intervient ce sentiment d'être né *de nuevo*⁵⁷⁵, car il rejoint alors l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) et prend conscience qu'en France « la pensée est une valeur respectée » – alors que dans son pays d'origine, « pour se faire écouter il faut d'abord monter qu'on est macho », ou « qu'on sait faire de blagues, qu'on sait danser⁵⁷⁶ ».

Le succès professionnel de Ciriani à Paris est étroitement lié à une période historique particulière, caractérisée par le soutien aux jeunes architectes dans le cadre des mouvements sociaux de Mai 68. Des sociologues et des intellectuels, tels que le philosophe Henri Lefebvre, considéraient alors l'architecture comme un outil permettant de construire un projet social moderne, axé sur l'égalité des droits des citoyens, comme le souligne l'ouvrage *Le Droit à la ville*⁵⁷⁷, qui résume bon nombre de ces concepts. Un cycle historique s'achevait : les grands ensembles, la prédominance des chefs d'agence, et la figure isolée du « mandarin », laissent place aux concours publics, aux nouvelles villes et à d'autres formes urbano-architecturales se rapprochant des unités de voisinage et des villes satellites péruviennes. Ces changements structurels n'étaient pas étrangers à Ciriani. De manière générale, le courant politique dominant alors en France faisait écho à la mentalité promue par l'Agrupación Espacio dans les années cinquante au Pérou. Ce passage d'une époque à une autre s'accompagnait d'un enthousiasme parmi les architectes français envers la nouvelle reconnaissance de leur statut. Dès la fin des années soixante, la scène française était dominée par quelques groupes prônant une méthode de travail collaborative, comme l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture donc, mais aussi l'Atelier de Montrouge (ATM)⁵⁷⁸ et l'agence de Bordeaux⁵⁷⁹.

L'AUA se distinguait par sa composition pluridisciplinaire, regroupant architectes, décorateurs, paysagistes, urbanistes et sociologues. La cohérence des objectifs faisait de l'AUA une « communauté de pensée, de vie et d'actions, dont les membres s'instruisaient les uns les

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁵⁷⁷ Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, Paris : Éditions Anthropos, 1968, 135 p.

⁵⁷⁸ L'Atelier de Montrouge (ATM) est fondé en 1958 par Jean Renaudie (1925-1981), Pierre Riboulet (1928-2003), Gérard Thurnauer (1926-2014) et Jean-Louis Véret (1927-2011). Formés à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, ils sont ensuite influencés par des expériences proches du modernisme (participation au CIAM 1952 et 1953, collaboration de Véret à l'agence de Le Corbusier, collaboration de Riboulet et Thurnauer à l'ATIC de Jean Prouvé), l'ATM se fait connaître par des études architecturales et d'urbanisme. En 1968, après le départ de Renaudie s'ouvre une deuxième période pour l'ATM. Parmi les réalisations principales : les logements EDF et l'ensemble administratif (aujourd'hui démoli), Ivry-sur-Seine et Issy-les-Moulineaux (1963-1976) ; les Heures Claires, Istres (1970-1977) ; l'Arche Guédon, Marne-la-Vallée (1973-1983) ; l'étude urbaine au Cap Ferret UPA 4, (1971-1972) et de la Villette, Paris (1976-1977).

⁵⁷⁹ Fondée en 1964 par Yves Salier (1918-2013), Adrien Courtois (1921-1981), Pierre Lajus (1930) et Michel Sadirac (1933-1999), elle s'appuie sur la vision éthique du Bauhaus et des architectes modernes Frank Lloyd Wright et Richard Neutra. Parmi les projets : le projet d'aménagement de Royan 1950 (1947) ; la caserne des pompiers de la Benaugue (1950-1954) ; la maison Jacques Salier, Latresne (1966) ; la villa Geneste, Pyla-sur-Mer (1967) ; le quartier Meriadeck, Bordeaux (1969-1974).

autres⁵⁸⁰ », où des personnalités complémentaires collaboraient à des projets d'équipements, de logements et à des études d'urbanisme. La volonté d'ouverture envers d'autres domaines se traduisait notamment par la participation à des programmes éducatifs, soulignant l'importance de la transmission des connaissances et la création d'une pédagogie en opposition avec le système traditionnel. Les architectes devaient faire face à ce qui avait été créé avant 68, soit une architecture qui « répondait médiocrement aux exigences et marquait une rupture avec les utilisateurs », et qui « était en proie à tous les doutes, qui apparaissait dépourvue des attributs requis pour subvenir au rôle culturel qui aurait dû être le sien dans la société⁵⁸¹ ».

Les années soixante-dix ont également été marquées par la multiplication des concours et le désir de bâtir un nouveau monde, ce qui a poussé les professionnels à s'engager dans une course effrénée vers la construction, des rivalités exacerbées, des débats acharnés, des points de vue parfois incompatibles et des langages esthétiques divergents. Un exemple de ces divergences est l'abstraction théorique et les références corbuséenne présentes dans le travail de Ciriani, qui ne faisaient pas consensus parmi ses associés. Mais, malgré les désaccords, la bonne organisation des agences permettait à chaque architecte d'acquérir une autonomie et de mettre au point des signatures reconnaissables.

La décennie des années quatre-vingt enfin sera marquée par l'ouverture par Ciriani de son propre bureau à Paris en 1982. L'agence restera active jusqu'en 2008. C'est à ce moment-là que son langage s'est affirmé, développant une vision du métier véritablement singulière, et un vocabulaire fort. Influencée par ses expériences avec Páez-Crousse, Gomis et l'AUA, l'agence permit en plus d'exprimer une synthèse des enseignements reçus jusque-là par l'architecte. D'abord en tant qu'associé de ses amis, puis en tant que membre actif d'un collectif engagé, et enfin en tant que directeur de sa propre agence, le parcours de Ciriani vers l'émancipation suivra finalement les évolutions de la société et de ses aspirations.

a) Les années péruviennes : l'agence Crousse-Ciriani-Páez, terrain de recherche et apprentissage au service de l'État

Dès ses années d'études à la faculté, Ciriani manifeste un vif intérêt pour la création architecturale. Les réglementations de l'époque permettent une grande flexibilité dans la pratique du métier, ce qui

⁵⁸⁰ Lefebvre, Henri, *Le Droit à la ville*, op. cit., p. 7.

⁵⁸¹ Ciriani, Henri, *Concevoir une école d'architecture*, op. cit.

lui offre la possibilité d'ouvrir une agence en 1960. Pour cette première aventure, il s'associe à son camarade de classe, Jacques Crousse, une relation qu'il chérira tout au long de sa vie⁵⁸². L'ouverture de l'agence Crousse-Ciriani est également facilitée par leurs commanditaires au sein de la communauté italienne de Lima, dont ils font partie tous les deux. L'agence établit son siège chez le grand-père de Jacques, qui est géomètre. Jean-Pierre Crousse, le fils de Jacques, raconte que, dans un premier temps, alors qu'ils n'ont pas encore obtenu leur diplôme, « celui qui [signait] n'était pas mon grand-père, mais l'oncle de mon père du côté péruvien qui était architecte⁵⁸³ ». Pendant leurs années à la UNI, ils se consacrent à la construction de plusieurs résidences privées.

À ces commandes s'ajoute le travail pour le ministère des Travaux publics et d'autres institutions d'État, ce qui offre à Crousse et Ciriani l'opportunité d'acquérir une expérience importante. En effet, le marché italien demeure attaché au modèle architectural du chalet, et ne puise pas son inspiration dans l'exemple moderne tel que revendiqué par l'État, qui préconise des formes nouvelles. C'est du reste en réaction à ce manque d'intérêt pour des projets innovants chez les plus fortunés que Miro Quesada entreprit la construction de sa propre maison moderne idéale, la casa Huiracocha, en 1947, dans le but de fournir un exemple concret aux clients et de mettre en pratique ses théories.

La plupart des habitations réalisées par l'agence Crousse-Ciriani sont des maisons individuelles pour des familles : villa Restelli (1960-1962), villa Bertolero (1961), et casa Subiria (1964). Grâce à une demande abondante, Ciriani et Crousse peuvent développer une pensée et une esthétique qui s'affirment au fil des années et deviennent familières aux commanditaires. Ces maisons se trouvent dans les quartiers résidentiels de la capitale, Miraflores et San Isidro. Elles sont destinées aux classes bourgeoises et proposent des espaces spécifiques de la culture péruvienne, tels que les dépendances réservées à l'entretien des villas et au personnel de service. Cette forme d'architecture est distincte de celle des logements et des Unidades Vecinales qu'ils réalisaient en même temps pour le gouvernement, et qui demeurait leur principale source de revenus. Toutefois, contrairement aux archives concernant leur travail au ministère des Travaux publics il n'existe aucun document conservé qui témoigne de cette première expérience en agence.

Or à partir des années cinquante, étant donnée la concentration des efforts publics sur les gros chantiers de logements collectifs, les initiatives privées étaient incitées, car elles participaient à la prise en charge d'une partie de la population plus autonome et ayant plus des ressources, mais

⁵⁸² Les rapports entre Ciriani et Crousse ne sont pas très fréquents après le départ d'Enrique : Ciriani ne revient au Pérou qu'en 1970, pour l'ouverture au public du couvent de Santa Catalina, à Arequipa. Le rapport entre les deux amis se renouvelle par la suite, grâce à la collaboration de Jean-Pierre Crousse dans l'agence parisienne de Ciriani. Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018.

⁵⁸³ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

nécessitant néanmoins d'être relogée⁵⁸⁴. La réalisation de maisons privées n'était donc pas complètement étrangère à la stratégie constructive mise en place par l'État. Ces communautés bénéficiaient par ailleurs d'une liberté pour le choix esthétique de leur futur habitat, ainsi que dans le choix des architectes.

La flexibilité du passage entre les commandes privées et publiques aura donc permis à Ciriani et Crousse de remporter plusieurs projets, les mettant en contact avec une clientèle variée. Peu de temps après l'ouverture de l'agence Crousse-Ciriani, c'est lors du chantier pour la réalisation de la ville-nouvelle de Ventanilla qu'Enrique rencontre le troisième associé, Jorge Páez⁵⁸⁵. Jorge et Enrique se rapprochent, surtout parce que les qualités d'organisation de Páez sont reconnues. Il « arrivait avec un programme très compliqué et il trouvait une forme fonctionnelle en très peu de temps ». Ainsi, Ciriani « l'impose⁵⁸⁶ » à Crousse, son arrivée ne fut donc pas une décision prise d'un commun accord. Plus âgé que Ciriani et Crousse, Páez a apporté une capacité de travail qui a poussé les associés à participer à davantage de concours et à rechercher des commandes additionnelles. L'agence s'est lancée dans des projets plus ambitieux, notamment le projet de la Banque Régionale de Piura et de la Universidad Nacional de Trujillo (la faculté d'ingénierie et de chimie). Les maisons privées se sont améliorées, offrant des solutions structurées et une volumétrie plus intéressante.

En 1964, casa Subiria [Figure 81, 82 et 83] représente la réussite de ce travail d'équipe. Cette villa métropolitaine, qui évoque une petite maison méditerranéenne, met en valeur les espaces, les volumes et la maîtrise du mouvement de la lumière à l'intérieur des pièces, rappelant les caractéristiques des maisons californiennes ainsi que les principes du langage moderne. Bien que située sur un terrain de seulement 15 mètres de façade, cette villa a rapidement suscité des critiques, accusée d'être un simple pastiche péruvien du travail de Le Corbusier et de Richard Neutra⁵⁸⁷. Néanmoins, la maison arrive à se détacher, par son originalité, de la production de l'époque. L'ensemble de la surface de la maison, qui est recouvert par une dalle en béton soutenue par des poutres, s'ouvre sur l'extérieur grâce à des baies vitrées qui entourent les côtés. Bien que la critique ait évoqué une « perte de l'intimité, de la communication et de la relation organique qui devrait s'établir entre les espaces fermés et ouverts⁵⁸⁸ », on peut observer les prémices d'une relation entre

⁵⁸⁴ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 166.

⁵⁸⁵ Jorge Paez, architecte diplômé à la UNI (1955-1972), où il enseigne par la suite (1965-1971). Au cours de sa carrière, il travaille pour le ministère de la Guerre (1961), à l'institut national du Logement (1961-1963), et au conseil national du Logement (1963-1965), ainsi que pour l'agence Crousse-Paez, avec qui il remporte les concours publics du Centre Civique et Commercial de Lima et celui du siège de l'ordre des architectes du Pérou. Il est membre de l'institut national de Planification et d'Urbanisme du Pérou.

⁵⁸⁶ Annexes n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

⁵⁸⁷ « La arquitectura moderna en el Perú y Le Corbusier », *DAU*, n° 4, 1988, p. 86.

⁵⁸⁸ « Las pérdidas de privacidad, comunicación y orgánica relación que debieran conseguir entre espacios cerrados y espacios abiertos », TdA, Krutxaga, M., « En el Camino de la Plástica », *El Arquitecto Peruano*, n° 337, 1966, pp. 40-43.

l'intérieur et l'extérieur. Cette dualité des espaces permet d'élargir la vie quotidienne des propriétaires, qui peuvent ainsi profiter du jardin et de la cour, qui font écran à l'accès à la villa blanche par le biais d'un couloir. Les espaces vides et pleins alternent, la lumière cède volontiers la place à l'ombre, ce qui contribue à enrichir la perception des lieux. Il s'agit d'un « un jeu créatif » que « l'architecte conçoit manifestement en explorant des espaces et en imaginant des expériences⁵⁸⁹ », une tentative proprement moderne que l'agence propose à sa clientèle.

Le travail en agence s'accompagne de commandes pour l'État, au cours desquelles les trois architectes exercent leur activité individuellement. C'est ainsi que leur langage évolue dans des directions différentes. En participant à la construction des UV et des quartiers, dont l'esthétique était influencée par les maisons californiennes de Neutra, les théories de Le Corbusier et les schémas architecturaux locaux des années trente, ils se sont confrontés à d'autres typologies que celles du marché privé. Ces projets représentaient « un type de bâtiment qui se répétait et s'emboîtait », constitué de « pièces qui s'additionnent⁵⁹⁰ ». Néanmoins, que ce soit pour les grands ensembles ou les villas privées, Ciriani a manifesté un intérêt pour une réflexion spatiale moderne. C'est avec le projet pour la Residencial San Felipe⁵⁹¹, l'un de ces projets « disproportionnellement chers pour le contexte⁵⁹² » de son époque, que Ciriani a concrétisé son indépendance par rapport à ses deux confrères et a commencé à ressentir le besoin d'explorer d'autres expérimentations. En quittant le Pérou pour Paris, il a échappé au désastre économique qui se préparait, tout en intégrant une société en plein bouleversement.

Bien que l'agence Crousse-Ciriani-Páez ait permis aux jeunes architectes de développer des stratégies constructives et une esthétique différente, l'expérience a donc été de courte durée pour Ciriani, car il a quitté Lima en 1964, après avoir achevé la première tranche des travaux de la Residencial San Felipe. Néanmoins, l'agence est restée active jusqu'en 2008. Les deux architectes ont réalisé divers projets, dont le siège institutionnel de la Banque de Crédit de Miraflores, l'École des Cadets de la Marine de Guerre, l'installation de l'Institut péruvien de l'énergie nucléaire et l'aéroport de Juliaca. Bien qu'il soit resté ami avec Crousse tout au long de sa vie, Ciriani n'a pas renoué de contact avec Páez lors de ses voyages ultérieurs au Pérou.

⁵⁸⁹ « *Un juego creativo, porque el arquitecto diseña evidentemente recorriendo espacios e imaginando vivencias* », TdA, Krutxaga, M., « En el Camino de la Plástica », *op. cit.*, pp. 40-43.

⁵⁹⁰ Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

⁵⁹¹ Le projet de la Residencial fait parler d'elle : à son inauguration, *EAP* lui consacre un article très flatteur, alors que la revue, passée sous la direction de Cruchaga, propose peu d'articles sur les interventions urbaines.

⁵⁹² Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

b) *L'arrivée en France et André Gomis : la France du loisir*

Au moment de l'inauguration de la Residencial San Felipe, Ciriani n'est plus à Lima. En 1964, il part avec son épouse Marcela Espejo à la découverte de l'Europe : Paris d'abord, mais aussi l'Italie, l'Angleterre, et surtout Le Corbusier. Alors que leur séjour arrive à son terme, Enrique et Marcela décident de s'installer à Paris, marquant ainsi le début d'une nouvelle aventure. Ce choix peut s'expliquer par plusieurs facteurs, notamment la déception de ne pas avoir pu achever le projet de San Felipe, l'idée que de meilleures opportunités professionnelles pouvaient être trouvées en Europe, et leur fascination pour une ville mêlant un passé architectural historique à des tendances modernes d'avant-garde⁵⁹³. En effet, le couple tombe amoureux de la Ville lumière. Ciriani se souvient que : « Quand j'ai vu que Paris était génial », il ne trouve aucune raison de repartir, mais initialement son « objectif en Europe n'était absolument pas d'y travailler⁵⁹⁴ ». À l'époque, il était relativement facile pour Ciriani de s'installer en France, car les réglementations sur le travail des étrangers ne présentaient pas d'obstacles majeurs, et l'architecte a finalement obtenu la nationalité française en 1976.

Après avoir épuisé la bourse d'études offerte par l'État français et le budget de son voyage, Ciriani contacte l'agence d'André Gomis, qu'il avait déjà rencontré à Lima. Gomis avait visité les premiers projets de Ciriani, notamment les UV de Matute, Rímac et Mirones, et lui avait alors proposé de collaborer ensemble : « Si tu viens en France, parce qu'on m'a dit que tu vas venir en France, tu me passes un [coup de] fil et tu commences à travailler avec moi⁵⁹⁵ ». Ainsi, Ciriani intègre une agence vouée au social et composée d'une équipe très internationale : « Il y avait un Français je crois, le seul qui parlait bien français et tous les autres parlaient à peine » la langue locale. La barrière linguistique est un défi concret : même après une année passée à l'Alliance Française, la maîtrise du français n'est pas encore acquise. Cependant, l'architecte est « suffisamment intelligent pour convaincre tout le monde [qu'il avait] appris⁵⁹⁶ ». Au-delà de cette lacune linguistique, il se distingue par « une espèce d'énergie⁵⁹⁷ » qui lui permet de travailler inlassablement. Après une année de voyage sans construire ni réaliser de projets, il ressent « une soif, une faim de faire de

⁵⁹³ Lors des entretiens avec Henri Ciriani, il suggère souvent ces explications au déménagement à Paris, admettant cependant qu'il ne s'agissait pas d'un plan fixé au préalable.

⁵⁹⁴ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

⁵⁹⁷ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

l'architecture incroyable » : « Je ne me fatiguais pas, je n'avais pas sommeil, je n'avais même pas besoin de manger⁵⁹⁸. »

André Gomis, né à Oran en 1926, avait suivi une formation traditionnelle à l'école des Beaux-Arts. Comme de nombreux architectes de sa génération, il s'approprie ensuite le langage moderne, avec ses formes et ses objectifs éthiques, aspirant à faire de l'architecture un outil d'amélioration communautaire. À partir de la première moitié des années cinquante, il se passionne pour les logements sociaux. Grâce à de bons contacts et à son réseau, celui-ci ayant « été très important [durant] la Résistance », il obtient plusieurs commandes d'envergure, lui donnant « accès à la meilleure commande de France⁵⁹⁹ ». André Gomis se spécialise dans la conception des complexes Villages Vacances Familles (VVF), projets qui apparaissent à partir de la fin des années cinquante et qui font partie des actions soutenues par l'État. Durant trente ans, le gouvernement participe à la réalisation de 150 villages en territoire rural, à la montagne et en bord de mer. Créée en 1958 par André Guignard et Louis Tissot, l'association VVF promeut une forme de tourisme social à travers la réalisation des villages de vacances en location qui ont l'avantage d'offrir des services accessibles. Avec le soutien de la Caisse des Dépôts et Consignations (CDC), concrétisé par la société centrale immobilière (SCIC), VVF veut promouvoir une architecture de loisir de qualité. C'était également l'occasion de collaborer avec des entreprises telles que SCET Construction, une filiale de la Caisse des Dépôts et Consignations, qui se concentrait principalement sur des projets à l'étranger⁶⁰⁰.

André Gomis est alors reconnu pour sa sensibilité envers les caractéristiques propres des endroits où il construit. Il s'efforce de respecter et d'intégrer ces caractéristiques pour assurer une cohérence entre ses réalisations et leur environnement. Ce respect de l'identité régionale se manifeste à travers le choix des matériaux et l'incorporation de codes esthétiques reconnaissables par les habitants de chaque région ou pays. Le projet pour le VVF breton de Guidel en 1963 [**Figure 84 et 85**], se fait ainsi à partir de matières locales, le bois et l'ardoise, et de volumes rappelant le paysage et l'architecture traditionnelle bretonne. Il réussit à combiner ces éléments avec des formes modernes et dynamiques.

⁵⁹⁸ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Haguenaure-Caceres Lucie, « Construire à l'étranger – le rôle de la SCET Coopération en Côte d'Ivoire de 1959 à 1976 », *Histoire urbaine*, n° 23, mars 2008, pp. 145-159.

Le VVF de Balaruc-les-Bains, dans l'Hérault, [**Figure 86 et 87**] est le projet le plus emblématique de cette période. À partir de 1965, Gomis travaille avec Henri Ciriani et Borja Huidobro⁶⁰¹ parmi ses collaborateurs⁶⁰² à la réalisation d'une station thermale installée sur une presqu'île aux abords d'une falaise. L'artiste Philolaos⁶⁰³ crée notamment des fontaines et des sculptures pour le projet qui marqueront Ciriani. Dans l'Hérault, le site se dessine en forme de V « sur des jeux de niveaux et de volumes⁶⁰⁴ » et le vacancier est accompagné dans une promenade interrompue entre les espaces des habitations et le pavillon central par une toiture voûtée, pensée à partir d'une trame carrée de 6 mètres de côté. La déambulation à travers les volumes évoque le concept de la promenade architecturale chère à Le Corbusier. Cependant, la particularité réside dans le fait que, dans ce contexte, les architectes mettent en évidence le lien entre les espaces pleins et vides, ainsi que les formes naturelles et construites. Cela reflète la préoccupation constante de Gomis pour l'exploration de ces relations dans l'ensemble de ses projets. Le choix des matériaux locaux, tels que la brique, des pierres et des tuiles aux tons chauds et sobres, participent là encore à inscrire le travail dans son contexte. Pour Ciriani, qui avait principalement travaillé avec le béton jusqu'alors, cette expérience démontre que les matériaux peuvent être intégrés dans l'environnement, créant ainsi une fusion entre l'architecture et le paysage.

En 1967, André Gomis renomme son agence Atelier des Techniques d'Urbanisme et d'Architecture (ATUA)⁶⁰⁵. À ce moment-là, le groupe est chargé du projet VVF pour le village de M'Diq [**Figure 88 et 89**] près de Tanger, au Maroc (1968-1970)⁶⁰⁶. En collaboration avec la SCET, le choix de réaliser le village marocain abritant 600 lits remonte à 1962, mais ce n'est qu'en 1968 que le chantier commence. On remarque une ressemblance des formes avec le projet de Balaruc-les-Bains, notamment dans le dessin des « mêmes volumes réfléchissant la lumière méditerranéenne », mais avec une différence pour les logis et des toits plats cubiques épurés et leurs terrasses, qui sont couvertes de pergolas⁶⁰⁷. Gomis propose une solution qui évoque les médinas et reprend la tradition marocaine, reflet d'une combinaison d'influences diverses, notamment l'architecture arabo-

⁶⁰¹ Borja Huidobro (1936-), formé à la faculté d'architecture de l'université catholique du Chili (diplômé en 1960), il est ensuite élève à l'institut d'Urbanisme de Paris (1964), et il travailla pour Gomis entre 1964 et 1969. Travaillant ensuite pour l'AUA, il s'intéresse surtout au paysage urbain et collabore à la conception des parcs (de la Villeneuve de Grenoble, 1968-1974, et des Coudrays à Saint-Quentin-en-Yvelines, 1970-1974). À partir de 1975, il exerce le métier de manière indépendante et réalise des logements à Clichy-sous-Bois (1979-1980) et à Guyancourt (1980-1981) entre autres. S'associant avec Paul Chemetov, il remporte la commande pour l'ambassade de France, Dehli (1980) et le ministère de l'Économie et des Finances, Paris (1982).

⁶⁰² Trieb et Yvanes participent aussi à la conception du projet.

⁶⁰³ Philolaos Tloupas, dit Philolaos (1923-2010), sculpteur grec, il a étudié aux Beaux-Arts d'Athènes et à l'ENSBA de Paris. Connu pour son travail avec des architectes, il s'est particulièrement illustré dans l'utilisation de l'acier. En 1963, il a conçu une sculpture pour le château d'eau à Valence, à l'initiative d'André Gomis, ce qui lui a valu le surnom de « sculpteur des architectes ».

⁶⁰⁴ Smuluch, Alma, *L'aventure des VVF : villages vacances familles, 1959-1989*, p. 90, Paris : éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. Carnets d'architecture, 2017, 176 p.

⁶⁰⁵ Après que Jean Rognon et Danièle Cler ont rejoint le groupe.

⁶⁰⁶ En collaboration avec Azagury, Ciriani, Tastemain, Yvanes.

⁶⁰⁷ Smuluch Alma, *L'aventure des VVF...*, *op. cit.*, p. 91.

andalouse, berbère ou islamique, et qui se caractérise par l'utilisation de la terre crue, de la pierre, de la brique, du bois et du plâtre, ainsi que des éléments architecturaux spécifiques (la cour intérieure, les détails décoratifs, l'attention portée à la ventilation).

La plupart des projets de l'équipe de Gomis s'inscrivent dans les programmes des VVF, mais d'autres réalisations rejoignent la logique de l'État français de cette période. Le projet qui suit les nouveaux principes appliqués à l'habitat est le programme de développement de la région Poitou-Charentes qui investit la ville de La Rochelle-Périgny-Aytre [**Figure 90 et 91**] en 1967⁶⁰⁸ suit par exemple les nouveaux principes architecturaux appliqués à l'habitat. La croissance démographique de la zone impose à l'État des opérations ayant pour but la réception de 270 000 habitants en 1985⁶⁰⁹. Quant à la Z.U.P.⁶¹⁰ de La Rochelle-Périgny-Aytre, elle doit assurer le logement à 40 000 habitants pour 800 logements, dans un terrain de 400 hectares au sud-est du centre-ville, délimité par la voie ferrée et le canal au nord. L'agence propose alors un schéma qui reprend le plan orthogonal de la ville existante. Les unités de logement ont été complétées par des écoles, des espaces verts et des équipements de loisirs. L'importante présence d'enfants dans le quartier a influencé les choix du plan. Le cœur de la Z.U.P. est dominé par un parc et un plan d'eau qui divise le quartier en deux axes. Ces axes sont reliés au centre par un bâtiment central appelé la Bastide, qui sert à la fois d'équipement public et d'agora moderne. Le projet final, conçu à partir d'une esquisse de Ciriani, est composé de groupements de logements privés et d'espaces verts collectifs, mais ne sera pas réalisé.

Pendant son temps chez Gomis, Ciriani observe les stratégies utilisées pour remporter des concours publics. Cette expérience lui permet de comprendre les évolutions de son époque sans nécessairement imposer sa propre vision de l'architecture. Il peut capitaliser sur ces connaissances pour ses futures propositions de logements sociaux modernes. Entre 1967 et 1973, de nombreuses agences ont en effet présenté des propositions typologiques inédites visant à révolutionner le domaine de l'architecture. Elles ont notamment exploré l'intégration des nouvelles technologies. Cette période a sensibilisé la société à l'importance de la recherche industrielle dans le secteur de la construction. En 1971, le ministère de l'Équipement crée le Plan Construction, incitant les architectes à développer des systèmes constructifs innovants. Les concours Programme Architecture Nouvelle (PAN) ont aussi joué un rôle essentiel en offrant aux jeunes architectes l'opportunité de participer plus facilement à des projets de construction publique, sans nécessairement rivaliser avec

⁶⁰⁸ Avec J. Dufour urbanise, J. Treint ingénieur et assisté par Huidobro, Ciriani, Cler, Rognon, Yvanes et Jung.

⁶⁰⁹ « Développement de La Rochelle », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 132, 1967, s. p.

⁶¹⁰ Zone à urbaniser en priorité, procédure administrative qui, entre 1959 et 1967, cherche à répondre à une augmentation de demande de logements, s'appliquant souvent à des quartiers entièrement nouveaux.

les architectes expérimentés. L'objectif de ces opérations était de concevoir de nouveaux types d'habitats, plus variés et plus adaptés aux besoins humains que les grands ensembles. Il s'agissait de créer un logement à une échelle intermédiaire, offrant un équilibre entre l'aspect collectif et l'aspect individuel.

Durant sa première expérience parisienne, Ciriani développe ainsi un intérêt marqué pour certains éléments architecturaux qui joueront un rôle majeur dans sa carrière ultérieure, notamment l'importance de combiner différents matériaux, d'intégrer la polychromie et de collaborer avec des artistes. Pendant ces trois ans, Ciriani a travaillé au sein de l'agence de Gomis principalement aux côtés de Borja Huidobro. Or Huidobro avait lui-même été impliqué dans des projets similaires aux UV de Lima, notamment la conception de la Unidad Vecinal Portales⁶¹¹ à Santiago du Chili (1960-1963). En 1968, Ciriani et Huidobro rejoignant ensemble l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) à Paris. Malgré leur amitié et leur respect pour Gomis, les deux jeunes architectes ressentent le besoin de tisser des liens avec leurs pairs de la même génération. Néanmoins, le souvenir de leur premier mentor français restera vif. Gomis leur avait enseigné comment aborder des projets de construction publique, amené à comprendre les mécanismes de l'État, et fait découvrir les nouvelles typologies architecturales qui commençaient à émerger à la fin des années soixante. L'organisation de l'agence de Gomis est demeurée un exemple que Ciriani admirera toujours, tout comme sa rigueur dans le travail⁶¹².

En 1970, alors qu'il fait déjà partie de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, il met au point avec une équipe⁶¹³ dirigée par Jacques Berce⁶¹⁴ le Tétrodon⁶¹⁵ [Figure 92, 93, 94 et 95], maison-conteneur métallique transportable. La maison modulaire et préfabriquée est un exercice fréquent pour l'époque, qui répondait à des besoins logistiques et permettait aux architectes de se confronter aux nouvelles technologies. Ces expérimentations poursuivaient celles des maisons-cellules réalisées dans l'après-guerre. Parmi ces projets, rappelons le concours italien des maisons préfabriquées en 1945, organisé par le Consiglio Nazionale della Ricerca (CNR), au cours duquel Mario Bianco, ancien enseignant de la faculté d'architecture de Lima, propose une « maison modulaire avec des éléments standardisés de lamine d'acier estampillé, Patente A.B.C.⁶¹⁶ ». En

⁶¹¹ Avec les architectes Bresciani et Castillo.

⁶¹² Chez Gomis, « on ne pouvait pas quitter la table de dessin si on n'avait pas laissé propre, [...] ce qui donnait en arrivant le matin, une agence impeccable. [...] On n'arrêtait pas un plan à moitié, parce qu'après on remontait tout avec les scotch et les machins, c'était trop long, donc on finissait ce qu'on avait démarré. On le finissait avant de partir ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32".

⁶¹³ Avec Henri Ciriani, Michel Corajoud, Borja Huidobro, Georges Loiseau, Anne et Jean Tribel.

⁶¹⁴ Jacques Berce (1929-) formé des Beaux-Arts de Paris (1955), il s'associe à Valentin Fabre (1956-1964) et travailla au même temps avec l'AUA.

⁶¹⁵ « Tétrodon », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 162, juin-juillet 1972, pp. 70-80.

⁶¹⁶ « Prefabbricazioni al Convegno di Milano », *Metron*, n° 4-5, novembre-décembre 1945, pp. 48-91.

association avec Giovanni Astengo⁶¹⁷, la Patente ABC est un système de préfabrication qui se compose

« ...de quatre types de panneaux muraux et de toiture modulaires en perfile d'acier laminé rempli de laine de bois (connue en Italie sous le nom de *Populit*), et d'un cinquième élément constitué de poutres qui remplacent les panneaux [...]. Le montage s'effectue en sept étapes, allant de la fondation et de l'installation des crochets d'ancrage des panneaux à la pose du revêtement, constitué de tôles d'aluminium ondulées à l'extérieur et de panneaux de particules à haute densité à l'intérieur. Le brevet ABC a permis de réduire le poids de 1/15 et le temps de construction de 1/10 par rapport à la construction traditionnelle⁶¹⁸ ».

La structure métallique prévoit une régulation minimale de la ventilation et de la lumière naturelle. De même que pour le Tétrodon, Bianco et Astengo envisagent une composition à la verticale, comprenant dix niveaux, car, dans l'idée initiale, les maisons-conteneurs pourraient constituer un immeuble. Le projet des Italiens a été présenté à l'Exposition Internationale d'Urbanisme et d'Habitation de Paris en 1947. Par la suite, de plus en plus d'architectes ont proposé des édifices et des systèmes novateurs dans le cadre des PAN puis du concours des Modèles Innovants, créé en 1972. Les résultats de ces initiatives ont contribué à l'émergence de ce que l'on appellera l'architecture proliférante, un style caractéristique des années soixante-dix.

Le Tétrodon comporte une structure primaire, un système « constitué d'une plate-forme d'acier de 20 pieds de côté (6 mètres) supporté par des colonnes », et une structure secondaire, la cellule d'habitation réalisée par des coques, « éléments modulaires en plastiques de 20 x 5 x 8 pieds (6 x 1,50 x 2,40 mètres) », dont les couches successives sont en feuille d'acrylique, fibre de verre et mousse de polyuréthane. Les acheteurs avaient la possibilité de choisir parmi plusieurs modèles, ce qui leur permettait de personnaliser leur propre maison Tétrodon. Ces maisons mobiles étaient inspirées à la fois dans leur forme et leur esthétique par le travail du groupe anglais Archigram, un collectif d'architectes et de designers connu pour ses concepts futuristes et innovants. La vente de ces maisons Tétrodon était accompagnée de brochures conçues par Ciriani. Ces brochures mettaient

⁶¹⁷ Giovanni Astengo (1915-1990), architecte et urbaniste italien, diplômé du Politecnico de Turin (1938). Avec Mario Bianco, Nello Renacco et Aldo Rizzotti forme le groupe ABRR, avec qui il dirige une étude d'urbanisme de la ville de Turin. Il participe aussi au renouvellement de l'Institut National d'Urbanisme (INU) en Italie, et cela à partir de 1948. Au cours de sa carrière, il collabore avec de nombreuses revues nationales (*Urbanistica*) et participe à l'innovation de l'enseignement dans des écoles d'architecture (dont la IUAV).

⁶¹⁸ « *Un sistema compuesto por cuatro tipos de paneles modulares de muro y cubierta fabricados con perfile de acero laminado relleno con lana de madera (conocido como populit en Italia), y un quinto elemento que lo componen las vigas que reemplazan a los paneles (...). El montaje se realiza en siete pasos, que van desde la cimentación e instalación de los ganchos de anclaje de los paneles hasta la colocación de los revestimientos, de planchas de aluminio corrugado en el exterior y tableros aglomerados de alta densidad en el interior. La Patente ABC reducía el peso a 1/15 y el tiempo de edificación a 1/10 respecto a una construcción tradicional* », TdA, p. 109, Abarca, Héctor, «Una arquitectura a dos veces », dans COLLECTIF, Mario Bianco, *El espacio moderno en el Perú*, op. cit.

en avant l'aménagement intérieur des maisons, qui était l'œuvre d'Annie Tribel⁶¹⁹. L'aménagement intérieur était en phase avec les idées de Le Corbusier concernant la maison-cellule à échelle humaine, un objet de consommation pouvant être facilement reproduit en série. 140 Tétrons furent installés dans le chantier naval de Fos-sur-Mer par l'entreprise Sonacotra (1970), 90 Tétrons furent ainsi installés au village Lège-Cap-Ferret (village Claouey), en Gironde (1976-1981) et d'autres encore dans des centres de vacances en Irak et à Mururoa, en Polynésie française.

Mais les coûts élevés des Tétrons ont rendu leur production à grande échelle difficile. Leur valeur a été reconnue, comme en témoigne l'attribution du label Patrimoine du XX^e siècle le 3 juillet 2012⁶²⁰ au groupe des Tétrons de Martigues, situés sur la plage de Tholon, reconnaissance qui inscrit cette expérimentation architecturale utopique du « poisson-coffre » en tant que témoignage d'une époque. Par la suite, d'autres cellules-maisons ont été restaurées par les étudiants de l'école d'architecture de Bordeaux. Aujourd'hui, elles abritent un lycée expérimental, des boutiques, et ont même temporairement servi de logements pour des réfugiés [Figure 96 et 97]. De plus, certains de ces modules sont désormais disponibles sur des sites de vente en ligne, démontrant le succès posthume de cette unité qui avait pourtant risqué de disparaître à jamais.

c) *AUA : une nouvelle société pour la France ?*

« Mais quand la France se met en colère, c'est pour de bon. Quand la France se met en colère, le monde se met en mouvement. C'est pour tout le monde qu'elle se met à la besogne, qu'elle prend sa hache de bûcheron, qu'elle se met à couper les arbres morts, la tête des rois, la broussaille des liens⁶²¹. »

Au cours des années 1970, la France connaît d'importants changements structurels qui ont profondément influencé la pratique et la perception de l'architecture. Ces changements ont donné naissance à des typologies, des avancées technologiques et ont introduit de nouvelles esthétiques. Ces transformations ne se sont pas limitées aux aspects purement architecturaux, mais ont également touché les structures des agences d'architecture. On a assisté à l'émergence de collectifs

⁶¹⁹ Annie Tribel-Heinz (1933-) diplômée de l'ENSAD (1956), travaille pour Charlotte Perriand, elle voyage ensuite en Asie. En 1962, elle revient à Paris et intègre l'AUA, par le biais de son frère Jean Tribel. Elle y conçoit des meubles démontables, et se spécialise dans l'aménagement d'intérieur des équipements : le théâtre national de la Colline, Paris (1983-1987), la maison de la Culture, Bobigny (1980), le théâtre de la Ville, Paris (1967-1968). Elle obtient une grande reconnaissance pour l'aménagement de la chambre d'hôtes de l'Élysée (1983), projet collectif soutenu par François Mitterrand. Après la fermeture de l'AUA, elle travaille avec son mari Arno Heinz jusqu'en 2008, comme à l'aménagement de plusieurs cinéma UGC en France.

⁶²⁰ DRAC PACA 2019, fichaffiche CAUE 13.

⁶²¹ Roy, Claude, Strand, Paul, *La France de profil*, Lausanne : La Guilde du Livre, 1952, 121 p.

de professionnels regroupant des experts aux compétences complémentaires. La pluridisciplinarité est devenue une valeur fondamentale, rompant ainsi avec la tradition des agences d'architecture qui tournaient auparavant autour d'une figure centrale. Ce changement d'approche avait commencé en 1945, lorsque la France avait ouvert ses portes aux influences étrangères et s'était inspirée de modèles tels que The Architect's Collaborative⁶²² de Walter Gropius, l'Atelier des Bâisseurs⁶²³ de Le Corbusier, le BBPR⁶²⁴ de Milan et le Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill. En France, les exemples notables de cette évolution sont l'Atelier de Montrouge et l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture. Ces cabinets ont cherché à éviter le corporatisme qui caractérisait les agences des décennies précédentes, en favorisant la synthèse des tendances architecturales de l'époque à travers des perspectives diverses et variées.

L'Atelier de Montrouge, fondé en 1958, était pionnier parmi les collectifs d'architectes en France à adopter une approche multidisciplinaire. Ses membres, parmi lesquels Roland Castro⁶²⁵ et Jean-Paul Jungmann⁶²⁶, se sont situés à la pointe du mouvement architectural des années soixante et soixante-dix, cherchant à rompre avec les conventions. Ainsi, l'agence a exploré de nouvelles voies pour l'architecture, avec des concepts novateurs tels que des structures légères, des formes audacieuses et des méthodes de construction originales. Les architectes de l'Atelier de Montrouge étaient également réputés pour leur engagement politique et leur désir de créer des environnements urbains plus inclusifs et participatifs. Leur influence a été significative dans la redéfinition de la pratique architecturale contemporaine.

L'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture sera également composé d'un groupe diversifié de professionnels, notamment les architectes Paul Chemetov⁶²⁷, Jean Deroche⁶²⁸, Jacques Kalisz⁶²⁹,

⁶²² The Architect' Collaborative ou TAC (1945-1995) est un cabinet fondé à Cambridge, Massachusetts, par Norman C. Fletcher, Jean B. Fletcher, John C. Harkness, Sarah P. Harkness, Robert S. McMillan, Louis A. Mc Millen, Benjamin C. Thompson et Walter Gropius.

⁶²³ L'Atelier des Bâisseurs est fondé en 1945 par Vladimir Bodiansky, Le Corbusier, André Wogenscky et Jacques-Louis Lefebvre en tant que centre de recherche pluridisciplinaire. L'Atelier est créé pour assurer l'étude précédant l'Unité d'habitation de Marseille.

⁶²⁴ Créée en 1982, le BBPR est un groupe d'architectes composé par Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, des professionnels diplômés du Politecnico de Milan et s'inspirant du rationalisme italien. Parmi les réalisations les plus représentatives il y a la colonia elioterapica, Legnano (1938) et le quartier Le Grazie, Legnano (1940-1942), les plans régulateurs de Pavie (1932) et de l'île d'Elba (1939).

⁶²⁵ Roland Castro (1940-2023), architecte et militant politique français. Ses réalisations principales sont la bourse du travail de Saint-Denis et la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême (1985-1990).

⁶²⁶ Jean-Paul Jungmann (1936-2002) était un architecte français reconnu pour son engagement dans le collectif architectural de l'Atelier de Montrouge, où il a contribué à façonner des approches architecturales multidisciplinaires.

⁶²⁷ Paul Chemetov (1928-), étudie dans les ateliers Lurçat, Vivien, Lagneau et Gillet à l'ENSBA (1959). Il travaille chez Jean Badovici et Joseph Ney (1949) et Pierre Genuys et Boris Guimpel (1951-1955) où il rencontre Jean Deroche, Jacques Kalisz, Roland Mendelsohn et Michel Steinbach. Par la suite, travaillant chez René Sarger (1959-1961) il rencontre Konstanjevac. Il intègre l'AUA en 1961 et il y reste jusqu'au 1986. En 2007, il crée l'AUA Paul Chemetov. Il sera associé avec Jean Deroche, Christian Devillers et Borja Huidobro. Il produit des études urbaines (Pantin, 1965 ; Saint-Ouen, 1967) et des logements sociaux. Parmi ses réalisations : le quartier Arago-Zola, Saint-Ouen (1972-1975) ; le Zénith, Grenoble (1978-1980) ; les maisons Schalit (1965-1967) et Sterckeman (1968-1972) ; les stades nautiques de Corbeil-Essonnes (1967) et de Villejuif (1967-1969) ; la patinoire, Saint-Ouen (1975-1979) ; les espaces souterrains des Halles (1979-1985) ; le ministère de l'Économie et des Finances, Paris (1982-1989), la Grande Galerie de l'évolution du Muséum national d'histoire naturelle, Paris (1994).

Georges Loiseau⁶³⁰, Jean Perrottet et Jean Tribel⁶³¹. Il comprend aussi les décorateurs Jacques Berce, Annie Tribel et Valentin Fabre⁶³², le paysagiste Michel Corajoud⁶³³, les ingénieurs Miroslav Kostanjevac⁶³⁴, Louis Petrocchi⁶³⁵, Pierre Arro⁶³⁶, ainsi que les urbanistes Jacques Allégret⁶³⁷, Jean-François Parent⁶³⁸ et Michel Steinebach⁶³⁹. L'AUA a été officiellement créé en 1960, avec son siège situé dans un hangar de la cité Champagne, dans le 20^e arrondissement de Paris. L'atelier s'est concentré principalement sur des projets de commande publique, des expérimentations en Afrique, des expositions et des séminaires internationaux⁶⁴⁰, ce qui en a fait une institution de premier plan dans le paysage architectural français. Entre 1960 et 1965, le groupe est chargé des études d'urbanisme qui permettent de se rapprocher des municipalités, parfois commissionnées par la Coopérative d'Études Foncières (COPEF).

⁶²⁸ Jean Deroche (1931-), étudie à l'ENSBA (1949). En 1962, il rejoint l'AUA par le biais de Chemetov qu'il avait rencontré aux Beaux-Arts. Il participe à des projets de logements et équipements : à Vigneux (1965-1966) à Pantin (1963-1968) et à Bagnolet (1963-1968). Il assiste Oscar Niemeyer pour la construction du siège du Parti Communiste Français (PCF) (1967). En 1970 il commence à travailler seul ou avec son épouse Maria et travaille à des études et projets pour des ZAC.

⁶²⁹ Jacques Kalisz (1926-2002) arrive en France pour étudier à l'ENSBA (1945-1963). Militant au sein du PCF, en 1963 il s'associe à l'AUA, où il conçoit des plans d'urbanisme de Pantin (1965 et 1970) et d'Aubervilliers (1970). Il participe à la construction des logements sociaux avec Perrottet. Il se spécialise dans les projets d'équipements publics : le stade nautique, Aubervilliers (1965-1970) ; la bibliothèque municipale Elsa-Triolet, Pantin (1969-1972) ; l'école d'architecture, Nanterre (1970-1972).

⁶³⁰ Georges Loiseau (1928-) est diplômé de l'ENSBA (atelier Eugène Beaudouin, 1957). En 1960, il s'associe avec Tribel et Fabre : ainsi naît l'AUA, d'après l'exemple d'Allégret. Ils conçoivent des projets de logements sociaux, le projet de La Villeneuve de Grenoble (1967) ; le quartier de l'Hôtel de Ville de la Villeneuve-d'Ascq (1977-1983) ; le lycée Georges-Brassens, Évry (1983-1985).

⁶³¹ Jean Tribel (1929-) est diplômé de l'ENSA en 1957 (atelier Pontremoli-Leconte et Beaudouin). En 1960, il rejoint l'AUA avec Loiseau, avec qui il réalisa des équipements socio-éducatifs (les écoles de Villepinte, 1963 ; de Neuilly-sur-Marne, 1969-1970 ; Georges-Brassens, Évry, 1983-1985) et des logements sociaux. Il est architecte en chef pour La Villeneuve de Grenoble (1967).

⁶³² Valentin Fabre (1927-), diplômé des Beaux-Arts de Toulon (1946), intègre l'ENSAD à Paris (1947-1953), où il rencontre Jacques Berce. Il fait partie avec Allégret de l'AUA jusqu'au 1964 ; ensuite, avec Fabre et Berce, il se sépare de l'Atelier. En 1973, il s'associe avec Jean Perrottet, et ils construisent des bibliothèques (Aubervilliers, 1976 ; Bobigny, 1980-1986) et le théâtre de la Commune d'Aubervilliers (1975-1976) ; le théâtre national de la Colline, Paris (1983-1987).

⁶³³ Michel Corajoud (1937-2014), fréquente l'ENSAD et rentre à l'AUA en 1964, où il découvre le métier de paysagiste sous l'influence de Jacques Simon, avec qui il s'associe (1964-1966). Il rejoint l'atelier d'André Gomis (1966-1967) et rencontre Ciriani et Huidobro, avec qui il rentre à l'AUA. Ils forment le CCH, cellule dédiée au paysage urbain. Parmi ses interventions : le parc de La Villeneuve de Grenoble (1968-1974), le parc des Cudrays, Saint-Quentin-en-Yvelines (1970-1974). En 1975, il s'associe avec son épouse Claire, et réalisent le parc du Sausset, Seine-Saint-Denis (1981-2005) ; le parc de Gerland, Lyon (1999-2006).

⁶³⁴ Miroslav Kostanjevac (1926-2002), ingénieur-constructeur, est diplômé à Belgrade (1951), et s'installe en France, où il travaille pour Jean Bossu et Claude Parent. En 1960, il rejoint l'AUA, et il travaille avec Kalisz-Perrottet et Chemetov-Deroche. Après l'AUA, il crée un bureau d'études avec sa femme, et il est conseiller pour Henri Gaudin, Georges Maurios et Jean-François Lagenau entre autres.

⁶³⁵ Louis Petrocchi (1923-), ingénieur thermique formé au CNAM, arrive en France en 1947. En 1968, il intègre l'AUA, où il agit en tant que conseiller pour plusieurs projets (le stade nautique Yuri Gagarine, Villejuif, 1967-1969 ; le centre municipal de santé, Orly, 1977-1978 ; le théâtre national de Chaillot, Paris, 1972-1975 ; le théâtre de la Commune, Aubervilliers, 1976).

⁶³⁶ Pierre Arro (1928-), ingénieur en électricité, intervient au sein de l'AUA sur les projets du stade nautique Yuri Gagarine, Villejuif (1967-1969) ; l'école d'architecture, Nanterre (1970-1972) ; la bibliothèque municipale Elsa-Triolet, Pantin (1969-1972) ; le théâtre de la Ville, Paris (1967-1968) et le théâtre de la Commune d'Aubervilliers (1976).

⁶³⁷ Jacques Allégret (1930-2004) est élève de l'école Boullé (1947-1949). À l'ENSBA il étudie l'urbanisme, (1953-1954). Dès 1954, il exerce seul ou en association avec Steinebach. En 1956 il fonde la Copef et en 1960 l'AUA. Il travaille pour de nombreux projets d'urbanisme (Djibouti, 1963-1964 ; Arles, 1959, Montpellier, 1961 ; Martigues, 1962 ; Grigny, 1965), qu'il combine à son travail d'enseignant (école d'architecture de Laval, Québec ; ESA ; UP1).

⁶³⁸ Jean-François Parent (1930) est diplômé de l'école d'électricité industrielle (1952), il reprend les études en urbanisme en 1960, à l'Institut d'urbanisme de Paris. En 1964, participe à la création de l'Actua et s'associe à l'AUA, pour le concours des Halles (1967). Il continue la collaboration avec le projet de La Villeneuve de Grenoble (1967), et quitte l'Atelier en 1978.

⁶³⁹ Michel Steinebach (1928-2011), dessinateur industriel, se forme ensuite comme ingénieur et urbaniste au CNAM (1955-1958). Adhérent à la Copef il rencontre Allégret et rejoint ainsi l'AUA, avec qui il travaille jusqu'en 1986. Il mène pour l'Atelier des études d'urbanisme (Ganges, 1959 ; Beaune, 1960-1961 ; Cannes, 1962) et il participe à la rédaction de documents réglementaires et plans directeurs d'urbanisme.

⁶⁴⁰ Voir notamment la présence de l'AUA à la Biennale d'arts visuels de Venise, dirigée par Vittorio Gregotti, en 1976.

Les projets de l'AUA, bien qu'adoptant une démarche collective, sont rarement le fruit de l'ensemble de ses membres, qui travaillent fréquemment en binômes. Une exception notable est l'étude menée pour le réaménagement de la zone des Halles en 1967⁶⁴¹. Le projet avait pour ambition la modernisation de l'espace urbain, la satisfaction des besoins changeants de la ville, ou encore l'amélioration des systèmes de mobilité et la création d'un environnement plus convivial pour les habitants. Le résultat était un plan novateur qui comportait la démolition des anciennes Halles emblématiques pour la création d'un vaste espace souterrain destiné aux transports publics, notamment le RER et le métro. En surface, le projet prévoyait la construction d'un forum, conçu pour devenir un lieu de rencontre dynamique et un espace commercial. Ce projet a véritablement rassemblé tous les talents de l'agence, réunissant des architectes, un sociologue, un économiste, des urbanistes et des paysagistes. L'équipe suit l'idée qu'il faut, avec un projet pluridisciplinaire, « s'intégrer à l'existant en déclenchant, en même temps, un processus de reconquête de Paris du cœur à la périphérie⁶⁴² », ce qui illustre parfaitement la nouvelle démarche qui affecte le monde de l'architecture de l'époque. Les solutions proposées mettent en avant la continuité de l'espace urbain et le respect pour la trame historique de la ville, et l'équipe envisageait une croissance indéterminée pour chaque édifice construit.

L'année suivant le concours des Halles, Henri Ciriani et Michel Corajoud quittent l'agence d'André Gomis et rejoignent l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, suivis par Borja Huidobro en 1969. Cette période s'est révélée cruciale pour Ciriani, qui affirma plus tard que, « de la même manière que sans Mai 68 il n'y [aurait] pas de Ciriani, sans l'AUA il n'y [aurait] pas de Ciriani⁶⁴³ ». Pour Ciriani, travailler à l'AUA est l'occasion d'établir des liens d'amitié, en particulier avec Corajoud, avec qui il devient « frère à la demi-heure⁶⁴⁴ » dès leur rencontre. À ce moment-là, l'agence a déménagé ses locaux dans un immeuble autofinancé à Bagnolet, en accord avec son action architecturale pour la banlieue parisienne. Certains associés s'installent même dans le bâtiment qui accueille les bureaux. La cohabitation des architectes est une décision qui montre l'extrême cohérence de leur action, qui touche jusqu'à la sphère privée. Entre la vie en agence et en famille, les voyages, les fêtes et les rencontres, les membres de l'Atelier élargissent leurs rapports au-delà des relations professionnelles. Cette recherche de partage se retrouve dans les espaces physiques de l'agence, où la structure des locaux promeut l'égalité entre les architectes. Les connexions et les

⁶⁴¹ Projet qui voit la collaboration de Parent, Steinebach (urbanistes), Imbert (sociologue), Fagart (économiste), Seda, Gauthier (conseil juridique), Corajoud (paysagiste), Chemetov, Deroche, Kalisz, Loiseau, Perrottet, Tribel (architectes).

⁶⁴² « Paris, le problème des Halles, six études de rénovation », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 132, pp. 24-27.

⁶⁴³ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

articulations entre les pièces favorisent un échange constant et offrent une visibilité sur l'ensemble des projets en cours.

L'AUA réunit « un presque gaulliste, Berce, un chrétien de gauche, Loiseau, un socialiste, Tribel, des sympathisants communistes, et des communistes comme son fondateur Allégret⁶⁴⁵ ». Les membres de l'Atelier partagent généralement des idéaux qui mettent en avant des valeurs idéologiques plutôt que des intérêts personnels ou des préférences de vie. Dans l'ensemble, les architectes se battent contre la ségrégation sociale et s'opposent aux cités dortoirs, privilégiant des espaces collectifs offrant des services et des espaces verts, plutôt que de simples logements. Leur approche de l'urbanisation des villes va à l'encontre des développements résidentiels périphériques chaotiques de l'après-guerre. Les architectes interviennent fréquemment dans des municipalités dont les orientations politiques sont alignées sur celles du parti communiste, comme Saint-Ouen, Pantin ou La Courneuve.

Bien que tout le monde partage un respect pour les enseignements du Mouvement moderne, seul Ciriani revendique l'héritage des travaux et des théories de Le Corbusier, au-delà des réalisations telles que les Maisons Jaoul (Neuilly-sur-Seine, 1937-1938) et l'Unité d'habitation de Marseille (1947-1952). Des désaccords se manifestent également dans le choix des matériaux : certains privilégient la brique, d'autres la meulière ou encore le béton.

Ces divergences d'opinion, qu'elles soient politiques ou architecturales, sont renforcées par les fortes personnalités qui cohabitent au sein de l'agence. Des tempéraments qui créent des tensions parmi les collaborateurs, parfois lors de séances de psychanalyse collective⁶⁴⁶ qui ne convainquent pas Ciriani⁶⁴⁷. Les divergences idéologiques s'estompent davantage autour d'une attitude de contestation du système établi que de préférences architecturales spécifiques. Un trait caractéristique de l'agence est en effet la marginalité de ses architectes par rapport à la profession. Bien que chacun apporte une sensibilité unique, ils partagent une opposition commune à la culture conventionnelle de l'enseignement des Beaux-Arts. En fin de compte, ils unissent leurs efforts pour améliorer la vie quotidienne des citoyens, des habitants des banlieues et des villes nouvelles, en utilisant l'architecture comme un outil de changement.

⁶⁴⁵ Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁶ En 1970, les séances se conclurent avec des échanges violents qui pourraient être l'un des premiers moments signant la fin du groupe. Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁶⁴⁷ Ces expérimentations n'ont jamais passionné Ciriani, qui voit la psychanalyse comme un élément « faisant aussi partie de l'époque », et croit que sans des liens avec la psychanalyse, « on n'était pas de son temps ». Dans le même entretien : « La psychanalyse c'est quoi ? faire comprendre à l'étudiant, qui ne va pas comprendre immédiatement, [...] qu'on sème pour le futur. [...] C'est sortir de l'étudiant son vrai soi pour faire un projet. [...] À ce niveau-là, oui, en est en plein dans la psychanalyse, mais [...] ce n'est pas une histoire qui m'intéresse la psychanalyse, [...] j'utilise la méthode ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Ainsi, pour Ciriani, travailler au sein de l'AUA représente une opportunité de s'immerger dans la dynamique d'un groupe hétérogène. Cette collaboration lui permet en prime de répondre aux défis de certaines commandes publiques. Parmi les premiers concours auxquels l'architecte a participé, deux se sont démarqués : celui visant à concevoir le nouvel aéroport de Luxembourg (1967-1968) et surtout le concours pour l'hôtel de ville d'Amsterdam (1967). Ces concours ont permis à Ciriani de faire connaître son talent de dessinateur à l'échelle internationale. Mais le premier projet majeur auquel Ciriani participe est lancé en 1969, lorsque l'Atelier s'engage dans La Villeneuve de Grenoble-Echirolles⁶⁴⁸. Cette initiative bénéficie du soutien des associations locales ainsi que du maire de la ville, Hubert Dubedout⁶⁴⁹. L'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture est étroitement conseillé par le maire, qui souhaite que l'étude urbaine produite par l'AUA devienne « la tête chercheuse de la municipalité parce que tout se rattache à l'urbanisme : le travail, l'emploi, l'éducation, les équipements, le sport, tout se rattache à la vision urbaine⁶⁵⁰ ».

Le projet de La Villeneuve de Grenoble-Echirolles adopte une approche holistique, accordant une importance égale à l'architecture, à la sociologie et à l'économie. L'objectif est de créer un village olympique qui s'intègre en *continuum* avec la Zone à Urbaniser en Priorité (ZUP) située au sud du centre-ville. La Villeneuve est conçue comme une ville autonome de 50 000 habitants, solidement connectée au cœur ancien de la cité. Cette démarche expérimentale s'inscrit dans une politique soutenue par les municipalités en faveur de la décentralisation territoriale. Par conséquent, les concepteurs de l'étude manifestent un intérêt pour la localisation de logements au sein du quartier plutôt qu'en périphérie.

Au cours de l'étude sous la direction de l'AUA, les habitants de Grenoble démontrent un fort désir de s'approprier le projet. Les équipes locales, la municipalité et les futurs résidents du quartier d'Echirolles collaborent activement au projet urbain. Pour Ciriani, c'est l'occasion de voir ses idéaux se concrétiser. Il observe les efforts déployés pour améliorer la qualité de vie quotidienne des citoyens et reconnaît l'importance de « prendre part aux luttes sociales pour y arriver, que ce fût dans le cadre d'un parti, d'un groupement catholique ou dans un syndicat⁶⁵¹ ». Des réunions et des rencontres sont organisées, des actions sont entreprises pour sensibiliser les habitants au travail des architectes et établir un dialogue entre les différentes parties. Un document explicatif réalisé par Ciriani est distribué aux habitants : l'architecte s'étant fait remarquer pour ses qualités de

⁶⁴⁸ Participent au projet de La Villeneuve de Grenoble Ciriani, Corajoud, Huidobro, Loiseau, Tribel et Parent. En 1965, s'y ajoutent Steinebach et Allégret.

⁶⁴⁹ Hubert Dubedout (1922-1986), homme politique français, il milite au sein du parti socialiste en 1974. Il fut maire de Grenoble (1965-1983) et député (1973-1983). À La Villeneuve, il est directeur de l'association soutenant le projet.

⁶⁵⁰ Propos de Dubedout, Hubert, Pouvreau, Benoit, « L'urbanisme de l'AUA, de Pantin à Grenoble, entretien avec Michel Steinebach, 2006 », pp. 249-253, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, *op. cit.*

⁶⁵¹ Propos d'Henri Ciriani, recueilli par Eleb, Monique, « Réinventer l'habiter du "plus grand nombre" », pp. 52-62, dans *Ibid.*

dessinateur, on lui confie la réalisation d'une brochure illustrée sur le projet [Figure 98, 99, 100 et 101], commanditée par Hubert Dubedout. Cette plaquette informative, imprimée à 1 500 exemplaires et distribuée dans les boîtes aux lettres de Grenoble, a été une première : elle a présenté le projet urbain et architectural de manière novatrice, privilégiant les dessins comme moyen de représentation, plutôt que les traditionnels plans en relief ou maquettes sculpturales⁶⁵².

Ciriani, Huidobro et Corajoud apportent leur expertise en tant que paysagistes à cette entreprise. L'AUA est chargée de la réalisation de ce deuxième centre urbain, s'étalant sur une superficie de 60 hectares et comprenant 14 000 logements, dont une majorité est de nature sociale. Les logements sont répartis dans des quartiers plus restreints, totalisant 2 000 habitations. Le quartier est traversé par des rues piétonnes couvertes, qui donnent sur deux parcs de 15 hectares, établissant ainsi des connexions entre les différentes zones de La Villeneuve. Le parc de La Villeneuve à Grenoble est non seulement vaste, mais il occupe également une place prépondérante dans le quartier en introduisant l'architecture au travers d'une trame diagonale. C'est Michel Corajoud qui a façonné le sol en créant des buttes et en plantant des arbres, « frontières qui matérialisent les différentes activités sociales telles que les écoles ouvertes sur le parc⁶⁵³ ». Une artère centrale relie le quartier aux autoroutes et au métro aérien, dans le but d'éviter toute forme de ségrégation entre les résidents. Les équipements mis en place sont conçus pour générer des emplois et des activités locales.

Malgré cette distribution linéaire des logements au milieu des services et des voies de circulation, le projet insiste sur l'importance de la vie communautaire au sein de l'aménagement d'Échirolles. Le quartier de l'Arlequin [Figure 102 et 103] au sein de La Villeneuve en est une parfaite illustration, caractérisé par des appartements d'une surface moyenne de 65 m², généralement composés de quatre pièces. Sa construction s'étend de 1969 à 1972, donnant naissance à un ensemble de 2 200 logements. Le quartier se distingue par une « ligne sinueuse et continue des bâtiments de 5 à 15 niveaux avec cheminement piétons aux rez-de-chaussée ». Cette « rue intérieure » devient « l'axe animé du quartier à l'instar de la rue traditionnelle, mais libérée de la circulation automobile⁶⁵⁴ ». Évoquant le concept de *Deck housing*⁶⁵⁵ des Smithson (1952), la rue piétonne d'1,5 kilomètre, ininterrompue, relie les logements à une gamme variée d'équipements : établissements scolaires, services sociaux, centres culturels, commerces, centres de santé, bureaux, et ateliers qui sont

⁶⁵² « N'était pas représentée par un plan-masse ou une maquette type sculpture, mais par des dessin ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁶⁵³ Blanchon, Bernadette, « Jacques Simon et Michel Corajoud à l'AUA, ou la fondation du paysagisme urbain », p. 221, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit.

⁶⁵⁴ « Grenoble-Echirolles & publi-port », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 144, juin-juillet 1969, p. 15.

⁶⁵⁵ *Deck Housing* est un concept architectural développé par les architectes britanniques Alison et Peter Smithson en 1952. Il s'agit d'un modèle de logements collectifs où des plateformes ou passerelles (*decks* en anglais) sont utilisées pour relier les unités d'habitation, ce qui favorise une circulation piétonne aérienne et une grande flexibilité dans la disposition des espaces.

construits progressivement, en fonction des besoins et des ressources financières de la municipalité. Cet « organe structurant, dont les ramifications tentaculaires constituent une "ossature vivante", la rue de La Villeneuve, affirme le caractère unitaire de l'ensemble⁶⁵⁶ », rythme la mégastructure du quartier et intègre les équipements et les parkings aux blocs de logements, reflétant ainsi le modèle de Toulouse-Le Mirail (1966-1971)⁶⁵⁷, de l'équipe Georges Candilis⁶⁵⁸, Alexis Josic⁶⁵⁹ et Shadrach Woods⁶⁶⁰.

L'approche de l'axe central, incarnée par la rue de La Villeneuve à Grenoble, trouve donc des échos dans des projets similaires. Cette approche s'inscrit dans la lignée des théories du *cluster* et du *stem*, mises au point par le Team X, qui ont redéfini les paradigmes de l'architecture et de l'urbanisme à l'occasion du premier rapport sur le congrès d'Otterlo (CIAM VIII, 1959). En 1960, Woods définit le *stem* comme un « centre linéaire⁶⁶¹ », une métaphore du prolongement du *cluster*, qui « ne se réduit pas à la traduction "grappe", c'est aussi le groupe, le massif, le bouquet, l'amas, l'agglomération, etc., selon la nature de ce qui est assemblé », car il s'agit de

« ...plus qu'un groupe, il donne l'idée de relier, rassembler, connecter des groupes sous une forme de grappe... Ce mélange sémantique est véhiculé par le terme *cluster* : la connexion par des moyens souples de groupes d'éléments, ayant chacun une identité ou une structure propre⁶⁶² ».

La rue interne [Figure 104, 105 et 106] remplit un double rôle en tant que voie de circulation et principe régulateur qui gouverne l'ensemble du quartier. C'est « l'activité même, la vie du *stem* semble dorénavant conduire le projet, engendrer la ville⁶⁶³ ». Cette typologie particulière, appliquée à la ville-nouvelle, se positionne entre structure linéaire et architecture proliférante. Les

⁶⁵⁶ Le Vot, Sybille, « Quand la ville fait peau neuve : les années grenobloises de l'AUA », p. 187, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit.

⁶⁵⁷ Le projet Toulouse-Le Mirail est un vaste ensemble urbain qui se caractérise par une approche moderniste de l'urbanisme, avec des bâtiments résidentiels et des équipements intégrés dans un environnement paysager. Le projet visait à créer un quartier autonome avec des logements, des écoles, des espaces verts et des équipements communautaires, favorisant ainsi une vie de quartier cohérente. La disposition des bâtiments et des espaces publics encourageait la circulation piétonne.

⁶⁵⁸ Georges Candilis (1913-1995) est diplômé de l'école polytechnique d'Athènes (1936). En 1945, il s'installe en France et rejoint l'atelier de Le Corbusier, où il dirige le chantier de l'Unité d'habitation de Marseille (1952). Dans les années cinquante, il travaille pour l'Atelier des Bâisseurs (ATBAT) en Afrique. Il est membre fondateur du Team X (1953). En 1954, avec Shadrach Woods et Alexis Josic, ils ouvrent leur agence parisienne. Il enseigne à l'UP6.

⁶⁵⁹ Alexis Josic (1921-2011) est diplômé de l'école technique de Belgrade (1948). En 1953, il échappe à la dictature de Tito et se réfugie en France. Grâce à Candilis, il intègre l'Atelier des Bâisseurs (ATBAT). En 1955, il ouvre l'agence Candilis-Josic-Woods.

⁶⁶⁰ Shadrach Woods (1923-1973) étudie l'ingénierie à New York, et intègre l'atelier de Le Corbusier en 1948, où il rencontre Georges Candilis, avec qui il travaille au Maroc, à l'Atelier des Bâisseurs (ATBAT). En 1954, il ouvre l'agence Candilis-Josic-Woods. Il participe aux débats du Team X, publie des études théoriques sur le concept de *stem* et de *web*.

⁶⁶¹ « ...au *stem* apporté par S. Woods : davantage qu'une "tige", le *stem* sera transposé dans les textes du *Carré Bleu* par un oxymore, le "centre linéaire", appropriable dès lors par l'équipe « française » pour décrire le projet de Toulouse-Le Mirail », dans Rouillard, Dominique, « La théorie du *cluster* : généalogie d'une métaphore », pp. 75-95, dans Fayolle-Lussac, Bruno (dir.) ; Papillaut, Rémi (dir.), *Le Team X et le logement à grande échelle en Europe : Un retour critique des pratiques vers la théorie*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008, 220 p.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*

ramifications des voies et des édifices sont déclenchées par la forme de la rue, point central de cohésion et de rencontre pour l'ensemble du quartier. Dans le quartier de l'Arlequin à Grenoble, la rue est imprégnée d'ambiances qui mettent l'accent sur la couleur, l'acoustique et les arts plastiques. La conception du mobilier urbain et de la scénographie a été confiée à l'équipe de « paysagistes urbains », les CCH, qui s'étaient unis au sein de l'AUA en 1970, réunissant Henri Ciriani, Michel Corajoud et Borja Huidobro. Ciriani est l'auteur des *totems* positionnés à l'entrée de la rue couverte, du mobilier urbain comprenant des bancs et des luminaires, même si ces derniers ont malheureusement disparu avec le temps. Il a également conçu les numéros civiques, des boîtes rétro-illuminées servant à signaler les immeubles situés dans la rue couverte. De plus, il est à l'origine de la signalétique du quartier, une maxi-écriture monumentale et polychrome. Malheureusement, cette signalétique a été altérée au fil des années par les interventions successives, bien qu'elle ait été un élément distinctif du quartier et utile pour orienter les habitants, avec des indications visibles sur les murs, au sol et au plafond.

L'équipe Ciriani-Corajoud-Huidobro ambitionne d'ailleurs « [d'inventer] une autre manière de faire voir le paysage urbain » et « une autre manière de faire du projet à partir de cette question⁶⁶⁴ ». Les concepts issus de l'ouvrage *Image of the City*⁶⁶⁵ de Kevin Lynch⁶⁶⁶ sont traduits dans divers projets, dont la traversée du Vaucluse par l'autoroute du sud (1970), le quartier des Coudrays à Saint-Quentin-en-Yvelines (1970), l'animation urbaine du quartier d'Alsace à La Défense (1971), le développement du réseau des transports de Lille-Est (1972) – où Georges Loiseau et Jean Tribel rejoignent l'équipe – et le cimetière d'Orly (1975). Ces recherches suscitent un intérêt public considérable, ce qui permet aux trois architectes de participer à un symposium international sur le paysage urbain à Stuttgart en 1972, ainsi qu'à des activités d'enseignement à l'Institut supérieur polytechnique José Antonio Echevarría de Cuba la même année. Les résultats de ces études sont principalement publiés dans des revues telles qu'*Architecture Intérieur*, *CREE* et *Espace*, et mettent en avant le concept de « correcteur spatial », un « élément de la rue moderne, qui libère le sol et

⁶⁶⁴ Entretien avec Borja Huidobro, par Bernadette Blanchon, 20 février 2015, p. 219, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, *op. cit.*

⁶⁶⁵ Ouvrage majeur en urbanisme qui explore la manière dont les habitants perçoivent et se familiarisent avec leur environnement urbain, il souligne le concept selon lequel les résidents développent une perception mentale de leur ville en se référant à des caractéristiques spécifiques, notamment les rues, les zones résidentielles, les structures architecturales et les points de repère visuels. Il analyse trois villes américaines (Boston, Jersey City et Los Angeles) à travers la perception du paysage. Ainsi, il détache trois typologies formelles : les voies (*paths*), comme les rues, qui servent aux déplacements ; les limites (*edges*) comme le rivage, des traces au sein du paysage qui ne peuvent pas servir aux déplacements ; les quartiers (*districts*), parties de la ville, repères ; les nœuds (*nodes*), points de jonction (ex. carrefours), ou points de concentration (*places*) ; les points de repère (*landmarks*), repères externes, comme une tour, une colline mais aussi une boutique, un arbre. Les théories de Lynch ont eu une grande influence sur la planification urbaine et l'architecture, en mettant l'accent sur la conception d'environnements urbains plus lisibles et conviviaux pour les résidents. Lynch, Kevin, *Image of the City*, Cambridge : The MIT Press, 1960, 194 p.

⁶⁶⁶ Kevin Lynch (1918-1984), urbaniste et architecte américain, étudie à Yale, suit l'enseignement de Frank Lloyd Wright et du MIT.

cadre le ciel⁶⁶⁷ ». Cette approche relie la géométrie du paysage au mobilier urbain, tout en considérant le tissu urbain, les déplacements des habitants et les moyens de transport. Les solutions développées par Ciriani, Corajoud et Huidobro résultent de l'interaction de leurs compétences et expériences respectives. L'objectif de ces recherches urbaines est d'aboutir à une cohérence d'ensemble. Par exemple, dans le quartier d'Alsace, les architectes ont travaillé à intégrer et unifier les espaces préexistants en mettant en place une solution novatrice : le Tubodon [Figure 107], un élément gonflable « servant comme support d'information et de circulation couverte⁶⁶⁸ », installation qui a fini par devenir le centre névralgique du secteur urbain en question.

À Lille, CCH applique une approche similaire en cherchant à intégrer le système de transports en commun (notamment les stations et portiques du VAL reliant Villeneuve-D'Ascq à Lille) dans la trame urbaine existante. À la demande de l'Établissement public d'aménagement de la Ville-nouvelle de Lille-Est (EPALE) [Figure 108 et 109], l'étude a pour objectif de définir un schéma global de liaisons pour les transports publics entre Lille et la ville-nouvelle, facilitant ainsi les déplacements internes, desservant des infrastructures majeures telles que les universités, le stade, le centre commercial, les institutions administratives et une ZUP comptant 18 000 habitants. L'AUA propose des solutions proches des projets précédents⁶⁶⁹, et les matériaux sélectionnés évoquent ceux utilisés dans la fabrication automobile, avec des couleurs vives et des finitions polies, conférant ainsi aux stations l'apparence de carrosseries. Ces neuf stations, érigées sur un viaduc d'un kilomètre de long, sont conçues pour agir comme des éléments urbains à part entière, prenant la forme de sculptures dynamiques ayant pour objectif de « stimuler le nouveau tissu urbain », où chacune de ces stations « devra être un signal, un repère, un germe et un support⁶⁷⁰ » pour la ville dans son ensemble, mettant en avant ses caractéristiques distinctives. Chaque station est adaptée au quartier où elle est implantée. Par exemple, la station n° 7 dans le quartier du centre administratif, est directement connectée aux institutions locales, tandis que la station n° 2, située entre la partie ancienne et celle plus récente de la ville, se fond dans le tissu urbain existant, en utilisant une façade rappelant celle d'une usine d'un côté et en adoptant un style cohérent avec les façades en brique des maisons individuelles voisines de l'autre⁶⁷¹.

Le projet de Grenoble et les études urbaines de CCH ne sont pas les seules occasions pour Ciriani et l'AUA de proposer des recherches sur le thème de la rue et de la requalification urbaine. L'agence

⁶⁶⁷ Blanchon, Bernadette, p. 220, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit.

⁶⁶⁸ « Animation urbaine, quartier d'Alsace », *Techniques et Architecture*, n° 2, décembre 1971, s. p.

⁶⁶⁹ Par exemple, l'hôtel de ville d'Amsterdam (1967).

⁶⁷⁰ « Lille Est », *Architecture Intérieure*, CREE, n° 16, juillet-août 1972, pp. 30-35.

⁶⁷¹ *Ibid.*

avait déjà travaillé sur la notion de plan-masse, considérant celui-ci comme une succession de volumes continus tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, intégrant des espaces communs entre les logements. Pour les architectes de l'agence, les circulations et les espaces communs jouent en effet un rôle clé dans la disposition des volumes urbains. Dans ce contexte, l'idée d'un « espace-rue » a été réintroduite lors de leur participation au concours pour Évry I, entre 1971 et 1972, qui voit la collaboration de l'AUA (une équipe composée par Henri Ciriani Paul Chemetov) avec le Taller de Arquitectura⁶⁷² de Ricardo Bofill⁶⁷³, Martin Schulz van Treeck⁶⁷⁴ et Jean Ginsberg⁶⁷⁵ [Figure 110 et 111].

Le projet remporta le deuxième prix, mais il a surtout ouvert la voie à une remise en question et à un élargissement du débat sur les villes nouvelles et l'espace urbain de l'époque. Au cœur de ce projet, la rue devient le véritable protagoniste, un élément autour duquel s'articule une réinterprétation de la promenade architecturale. S'inspirant des expérimentations menées dans les quartiers de La Villeneuve à Grenoble (1970-1983) et de Toulouse-le Mirail (1964-1972), l'équipe aborde ce défi comme si elle se confrontait à l'un des exercices proposés par UNO. Bofill, qui n'avait jamais conçu de bâtiment linéaire⁶⁷⁶, se concentre sur le concept de « point », tandis que Ciriani, en tant que fervent défenseur de la ligne, propose une réflexion approfondie sur celle-ci⁶⁷⁷. Ainsi, l'équipe commence par analyser des formes simples, et cela marque le début de leur exploration du thème de la « ligne-rue », un concept que Henri Ciriani avait déjà amorcé à San Felipe et qui devient ici le moteur de la conception de la ville. Connu ultérieurement sous le nom de « bâtiment-ville » [Figure 112], le projet est un immeuble monumental s'étendant sur 400 mètres dont l'objectif est de réaffirmer le rôle de la rue en tant qu'espace créateur de vie sociale, « une *rue* enserrée entre deux alignements de bâtiments en encorbellement ; des logements qui forment l'ossature résistante ; des équipements qui dévalent vers le parc⁶⁷⁸ ».

Avec Évry I, Ciriani doit du reste centrer son attention sur une architecture qui combine à la fois des logements et des équipements. Ainsi, la structure de l'édifice visait à satisfaire les habitants,

⁶⁷² Fondé en 1963 par Ricardo Bofill, voit pour ce concours la participation de Manolo Núñez-Yanowski.

⁶⁷³ Ricardo Bofill (1939-2022), architecte espagnol, se forme à l'École technique supérieure d'architecture de Barcelone, mais poursuit sa scolarité à l'école d'architecture de Genève à cause du franquisme. En 1963, il fonde, avec des architectes, des ingénieurs, des sociologues et des philosophes, le Ricardo Bofill Taller de Arquitectura. Parmi ses réalisations : Walden 7, Barcelone (1975) ; le quartier Antigone, Montpellier (1978) ; les espaces d'Abraxas, Noisy-le-Grand (1982).

⁶⁷⁴ Martin Schulz van Treeck (1928-1999), architecte allemand étudiant de Jean Ginsberg, il invente un outil de visualisation des bâtiments, le relatoscope.

⁶⁷⁵ Jean Ginsberg (1905-1983), architecte français, il étudie à l'école spéciale d'architecture (1929). Il travaille dans l'atelier de Le Corbusier et dans celui d'André Lurçat. Parmi ses réalisations : des immeubles de logements, des immeubles de luxe à Paris, notamment dans le 16^e arrondissement.

⁶⁷⁶ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement de Le Corbusier, 12 novembre 2021, 3h 54' 2''.

⁶⁷⁷ « Bofill est arrivé avec dix carrousels de diapos, et il m'a dit, "Ciriani si tu me montres une telle quantité de diapos, je fais ta ligne, je suis d'accord". Et je lui ai dit "si tu me montres une diapo où il y a [un point], je suis d'accord" ». *Ibid.*

⁶⁷⁸ « Années 1970 – Grenoble, le quartier de l'Arlequin et 1971, le concours d'Évry », *AMC*, n° 11, avril 1986, pp. 62-69.

« frustrés dans la plupart des ensembles actuels », en recréant « les conditions de densité qui font le plaisir de la ville et en rejetant tout ce qui actuellement la rend invivable : le bruit, les voitures, l'absence d'espaces libres⁶⁷⁹ ». Le programme devait améliorer les appartements et apporter des changements significatifs dans la vie des résidents en modernisant les espaces de vie quotidiens et domestiques. Il favorisait des intérieurs configurés autour du duplex et du triplex, ainsi qu'une double orientation des appartements pour une meilleure aération et une plus grande luminosité. Les espaces de vie étaient plus fluides, avec une cuisine ouverte sur le salon, des murs et des cloisons mobiles qui permettaient de reconfigurer les pièces, mettant en valeur une diagonale intérieure et maximisant la présence de la lumière. Cela créait un logement plus spacieux, renforcé par la double hauteur, qui était considérée comme le « symbole du logement de qualité, car elle permet d'apprendre l'espace⁶⁸⁰ ». Toutes ces réflexions convergeaient vers la notion de « cellule-logement⁶⁸¹ ».

D'autres opportunités ont permis à Ciriani de collaborer avec d'autres membres de l'AUA, offrant ainsi l'occasion d'explorer différentes approches de l'architecture et du projet urbain. Pour le concours organisé par la ville-nouvelle de l'Isle-d'Abeau, les Hauts du Lac **[Figure 113]**, en 1975, Ciriani s'est associé à Paul Chemetov, Borja Huidobro, Michel Corajoud et Yves Lion⁶⁸². L'objectif du projet était de « créer une entité urbaine cohérente et signifiante capable d'exprimer de façon homogène les propositions architecturales⁶⁸³ ». L'étude concernait initialement 750 logements sociaux (un chiffre réduit par la suite à 260) de quatre niveaux de hauteur dans le quartier des Moines, situé sur un terrain rectangulaire englobant des zones agricoles et offrant une vue sur le massif des Alpes. Le programme devait respecter la distribution en tenant compte des particularités du site, tout en élaborant une identité distincte pour les différents groupes de logements. Pour ce faire, chaque architecte s'est concentré sur un nombre défini d'unités. Ciriani a dirigé le projet de 66 maisons individuelles à loyer modéré. Il a adopté une approche urbaine caractérisée par des volumes en façade et a intégré des avant-corps ouverts dans l'espace privé pour abriter les activités quotidiennes des résidents. Contrairement au courant post-moderne dominant à l'époque, Ciriani est retourné aux principes chers au modernisme, tels que la fluidité des espaces, la lumière naturelle et

⁶⁷⁹ « Ville nouvelle d'Évry : projet de concours du Groupe Eurévy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 164, octobre-novembre 1972, pp. 52-57.

⁶⁸⁰ Propos de Ciriani, dans Eleb, Monique, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement*, op. cit.

⁶⁸¹ Dreyfus, Jacques, Tribel, Jean, « La Cellule-logement », numéro thématique des *Cahiers du Centre scientifique et technique du bâtiment*, n° 48, février 1961.

⁶⁸² Yves Lion (1945), diplômé de l'UP6 (1972), ouvre son agence en 1974, et se spécialise dans des projets de logements et d'études territoriales. Il enseigne à UPA6, à l'École nationale des ponts et chaussées, à l'école d'architecture de Lyon et de Paris-Tolbiac. Il participe à la fondation de l'école d'architecture de la ville et des territoires Paris-Est. Parmi ses réalisations : le palais de Justice, Draguignan (1983) ; la cité des congrès, Nantes (1992) ; la Maison européenne de la photographie, Paris (1996) ; l'ambassade de France, Beyrouth (2003).

⁶⁸³ « Les Hauts du Lac, Quartier des Moines, L'Isle d'Abeau », *Techniques et Architecture*, n° 339, décembre 1981, pp. 60-72.

diffuse, ainsi que la transparence des pièces, qui constituent les caractéristiques principales de son projet.

Le projet de l'AUA n'a pas été retenu, mais il a offert à l'équipe l'opportunité de travailler sur des typologies architecturales variées. Cette exploration s'est poursuivie dans le cadre du concours d'État pour la réalisation de la structure réticulée de la Tête Défense [**Figure 114**], en 1973, compétition architecturale visant à définir la structure et l'urbanisme de cette partie du quartier de La Défense, à Paris. Plusieurs architectes et équipes ont été invités à soumettre des propositions pour redéfinir cet espace. Le projet s'inscrit dans une réflexion qui englobe cette partie de la ville, réduite à un quartier avec peu d'intérêt urbain. Henri Ciriani et Jacques Kalisz ont relevé le défi en proposant un projet audacieux. Leur idée était de bloquer « le site de façon presque frontale, sans constituer à proprement parler la place », à travers une architecture « volontaire et fortement dessinée⁶⁸⁴ », tout en répondant aux besoins du programme. Leur proposition consistait en un imposant bâtiment en forme de « U » qui encadrait un parvis central. Cette conception avait pour objectif de créer un espace à la fois ouvert et fermé, jouant un rôle d'élément d'orientation dans le quartier. Le mur-rideau de la façade contrastait fortement avec la linéarité des bâtiments environnants. Il se distinguait par une matérialité sculpturale, marquée par des ouvertures et une frise au niveau de la toiture. Les lignes parallèles et l'orthogonalité des volumes contribuaient à donner l'impression d'une unité solide tout en s'ouvrant sur l'extérieur, notamment en direction de l'autoroute A14, qui était partiellement absorbée par le sous-sol de la dalle. Bien que leur projet n'ait pas été retenu, il illustre le désir de Ciriani et Kalisz de revitaliser des espaces urbains en transition.

Le travail d'équipe au sein de l'AUA permet à Henri Ciriani de développer son goût personnel. Néanmoins, son esthétique n'est pas toujours compatible avec la pluralité des langages qui émergent au sein de l'agence. Cette diversité s'opposait à « [l'image] que la société française avait de l'AUA, très souvent loin de la réalité, l'image d'un groupe monolithique, paré d'une doctrine sans faille⁶⁸⁵ », une vision qui a longtemps empêché de reconnaître et de comprendre les différentes personnalités et approches qui y coexistaient. Pour certains, comme Jean Deroche, il ne s'agissait pas de rechercher un langage commun, mais plutôt de promouvoir des démarches collectives et collaboratives qui pouvaient varier en fonction des projets et des contextes spécifiques⁶⁸⁶.

Le point de rupture majeur est survenu en 1974 lorsque les membres historiques de l'agence, parmi lesquels Michel Corajoud, sont partis. Cependant, dès le début des années soixante-dix, l'agence avait déjà commencé à passer d'une collaboration intensive à une simple proximité et une

⁶⁸⁴ Chaslin, François, « Défense est faite », *Macadam*, n° 17-18, février-mars 1981, s.p.

⁶⁸⁵ Petit, Petit, *Ciriani : Lumière d'espace*, op. cit.

⁶⁸⁶ Eleb, Monique, p. 54, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit.

organisation commune. Des petites agences internes ont vu le jour, réduisant les échanges fréquents entre les architectes⁶⁸⁷. Cette division progressive a précédé la fermeture de l'AUA. En 1976, bien qu'il soit resté associé à l'Atelier, Henri Ciriani travaillait déjà de manière presque autonome, avant de la quitter définitivement en 1982. Jean Deroche et Paul Chemetov ont également trouvé des voies alternatives pour exprimer leur art architectural.

Plusieurs facteurs ont contribué à la fermeture de l'AUA en 1986, notamment « l'évolution des conditions de production de l'architecture, la généralisation du système des concours [et] la montée en puissance de l'individualisme », ainsi que « l'agonie de la modernité, l'invalidation des pensées alternatives, voire la fin de l'histoire⁶⁸⁸ ». À partir des événements politiques liés à Mai 68, une génération entière d'architectes avait participé, avec un effort collectif, à la concrétisation des idéologies utopiques propres d'une époque. L'AUA incarnait ces espoirs, avec un « ensemble de processus qui [permettaient] au collectif humain de devenir actif ou capable de possibilités nouvelles⁶⁸⁹ ». Toutefois, ces aspirations communes se sont finalement avérées inatteignables.

Henri Ciriani était l'un des héritiers de Mai 68. Bien qu'il ait laissé derrière lui les « systèmes constructifs ou les considérations sociologiques⁶⁹⁰ » de cette période, il s'est rapproché d'une vision urbaine plus formelle et des théories internationales. Les réflexions développées au sein de l'AUA ont donc malgré tout contribué à façonner sa vision architecturale personnelle et singulière, qu'il a développée au sein de sa propre agence durant les années suivantes.

d) *Henri Ciriani et son Paris*

« Je suis sûrement très fier, mais c'est plus une stratégie. [...] La stratégie consiste à ne pas demander et à ne rien faire pour les autres. [C'est] une chose qui est très importante pour moi, [...] c'est ma particularité⁶⁹¹. »

Au cours de la dernière décennie de son travail à l'AUA, Henri Ciriani a commencé à mettre en œuvre sa propre vision de l'architecture en tant qu'architecte indépendant. Dès 1975, il avait établi

⁶⁸⁷ Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit., p. 22.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸⁹ Badiou, Alain, Tarby, Fabien, *La philosophie et l'événement*, op. cit., p. 15.

⁶⁹⁰ Eleb, Monique, pp. 54-55, dans Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa, *AUA : une architecture de l'engagement...*, op. cit.

⁶⁹¹ Annexe n° 10 bis, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

son bureau d'architecture au sein des locaux de l'AUA, situés rue de Bagnolet⁶⁹². Parmi ses premiers collaborateurs, on compte les architectes Jean-François Galmiche⁶⁹³, David Mangin⁶⁹⁴, Juerg Heuberger⁶⁹⁵, Didier Cosnefroy et Gustavo Ruiz⁶⁹⁶. Les projets qu'il a réalisés au cours de cette période l'ont fait connaître à l'échelle internationale⁶⁹⁷. Parallèlement, des études architecturales qui n'ont pas été réalisées ont contribué à renforcer sa réputation auprès du public, comme le projet de 173 logements à Chambéry (1981-1982) [Figure 115, 116 et 117]. Ce projet a joué un rôle important dans la création du concept de « pièce urbaine », terme qui « évoque les étapes de construction des voitures, mais aussi, les pièces plus diagonales du jeu d'échec⁶⁹⁸ ». Plus important encore, ce projet a marqué le début de l'autonomie architecturale de Ciriani et préfiguré son départ de l'AUA.

La solution proposée par Ciriani se compose ici de deux typologies architecturales distinctes : tout d'abord, les immeubles « villas suspendues » atteignant une hauteur de 21 mètres, puis les maisons « hôtels particuliers » alignées, proposant des appartements simples et en duplex. Le programme comprend également une galerie commerçante, un centre municipal réparti sur quatre niveaux et couvrant une superficie de 900 m², un espace dédié aux artistes, une Maison de la Culture, et un parking souterrain.

Le concept de « pièce urbaine » exprimant l'échelle intermédiaire entre la ville et le logement, les immeubles sont conçus comme étant la façade même de la ville, cette dernière étant caractérisée par un porche facilement identifiable par les citoyens [Figure 118]. L'ensemble du projet se distingue par le souci du détail et le choix méticuleux des matériaux, avec une unification du traitement des bâtiments et une intégration dans le tissu urbain préexistant. À Chambéry, l'espace architectural est façonné en utilisant une épaisseur structurelle caractéristique qui se reflète dans l'aspect extérieur sculpté des volumes ainsi que dans les unités résidentielles privées et individuelles conçues pour les

⁶⁹² Les projets de ces années sont Noisy II (1975-1980), L'Isle-d'Abeau (1978-1982), La Cour d'angle, Saint-Denis (1978-1982) et la crèche « Au coin du feu », Saint-Denis (1980-1982), Noisy III (1979-1981), Chambéry (1981-1982), Évry II (1981-1982). Il commence aussi le projet de la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris (1981-1985).

⁶⁹³ Jean-François Galmiche (1943-), architecte urbaniste, écrivain, il obtient son diplôme en architecture en 1970.

⁶⁹⁴ David Mangin (1949-), architecte urbaniste, il obtient le grand prix de l'urbanisme en 2008. Enseignant dans plusieurs écoles d'architecture (Versailles, Marne-la-Vallée) et à l'École nationale des ponts et chaussées. Il obtient son diplôme en architecture à Paris-Belleville en 1976.

⁶⁹⁵ Juerg Heuberger (1945-), architecte et *designer* suisse.

⁶⁹⁶ La liste des collaborateurs, des adresses et des déménagements de l'agence a été fournie par Marcela Espejo, qui a documenté de manière détaillée la chronologie des changements du studio. Concernant certains collaborateurs, aucune notice biographique n'a été trouvée.

⁶⁹⁷ Notamment les immeubles Noisy II et La Noiseraie à Marne-la-Vallée (1975-1980), La Cour d'Angle à Saint-Denis (1978-1982), et Noisy III ou George Sand à Marne-la-Vallée (1979-1981).

⁶⁹⁸ « *Evoca sia le regole di costruzione delle macchine, sia quelle, più oblique, del gioco degli scacchi* », TdA, Cohen, Jean-Louis, « Abitazioni popolari à Chambéry », *Casabella, op. cit.* pp. 2-10.

habitants. Ce travail sur une double façade s'accompagne d'une géométrie puissante qui rappelle « directement les recherches formelles de Le Corbusier dans ses villas puristes⁶⁹⁹ ».

Les deux façades parallèles qui composent l'immeuble [**Figure 119**] adoptent deux approches distinctes. Côté nord, elles s'ouvrent directement sur la ville grâce à la présence d'espaces destinés au public, tels que des boutiques. En revanche, côté sud, elles se fondent avec le parc environnant et les logements. Ce principe permet une approche dynamique de la conception des volumes de la façade, en créant un jeu entre les pleins et les vides, résultant d'une interaction entre l'architecture et l'espace environnant. Ciriani réussit ainsi à établir un lien entre l'intérieur et l'extérieur, avec une attention particulière portée au paysage. Situé au cœur de vallées boisées, le bâtiment s'inscrit dans cet environnement naturel en respectant ses caractéristiques. Les jeux d'ombres résultant de cette intégration constituent un autre élément clé de la façade, renforçant le lien avec l'espace non-architectural et souligné par la présence d'une brèche dans les parois qui « permet à l'espace intérieur de retrouver une respiration⁷⁰⁰ ». La ville et les immeubles antérieures au projet de Ciriani jouent également un rôle central dans sa conception. L'intégration de l'ancienne caserne Curial dans l'étude architecturale participe à la création de la « pièce urbaine », qui guidera du reste la réalisation d'autres projets de l'architecte⁷⁰¹.

En 1982, après son départ de l'AUA, le fait de créer sa propre agence permet à Ciriani de développer un langage architectural indépendant, tout en capitalisant sur son expérience et son apprentissage au sein des agences précédentes. Il entre dans une nouvelle phase de sa carrière, où il peut définir le rythme que ses collaborateurs doivent suivre⁷⁰². La méthode de travail élaborée par Ciriani est en effet hautement structurée. À l'instar de l'approche de Gomis, un emploi du temps hebdomadaire et des règles strictes sont imposés aux collaborateurs, qui doivent ranger systématiquement leur espace de travail à la fin de la journée. Une particularité notable est l'exigence de n'utiliser que la langue française, même lorsque de nombreux Péruviens rejoignent l'équipe. Cette restriction linguistique illustre les efforts déployés pour adopter la culture française comme identité, une démarche renforcée par la naturalisation de Ciriani en 1976.

La structure de l'agence est également influencée par Marcela Espejo, l'épouse d'Henri Ciriani, qui dirige le travail en collaboration avec son mari depuis cette époque. Marcela gère les aspects administratifs, permettant ainsi à Henri de se consacrer entièrement à la conception architecturale. Les collaborateurs suivent donc les directives du couple. La plupart de ces architectes sont de jeunes

⁶⁹⁹ « *Che si richiama direttamente alle ricerche formali di Le Corbusier nel ciclo delle sue ville puriste* », TdA, Cohen Jean-Louis, « *Abitazioni popolari à Chambéry* », *Casabella*, op. cit., pp. 2-10.

⁷⁰⁰ « *Une pièce urbaine à Chambéry* », *AMC*, n° 2, octobre 1983, pp. 37-41.

⁷⁰¹ Notamment La Cour d'angle à Saint Denis, La Noiseraie à Marne-la-Vallée, et le projet de concours Évry I.

⁷⁰² Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 36.

professionnels qui restent généralement au sein de l'agence pendant deux à cinq ans⁷⁰³. Ils sont souvent recommandés par d'autres architectes ou sont d'anciens étudiants de l'Université de Paris pour laquelle Ciriani enseigne. Après avoir suivi ses cours, ils sont naturellement en phase avec sa méthodologie de travail. Cependant, contrairement à l'environnement éducatif, où les étudiants sont encouragés à voler de leurs propres ailes, l'agence adopte une approche différente, et les collaborateurs, selon Ciriani, « ne [volent] absolument pas avec [leurs propres] ailes⁷⁰⁴ ». Les étudiants ont besoin d'un soutien plus important que les architectes déjà établis dans le monde professionnel. C'est pourquoi, tout au long de sa carrière, Ciriani a maintenu une séparation stricte entre l'enseignement et le travail en agence. Il « ne recevait jamais d'élèves en dehors des cours » et « la division entre l'enseignement et le travail était absolue⁷⁰⁵ ».

La structure organisationnelle de Ciriani était robuste, mais l'agence a éprouvé des difficultés pour établir un siège permanent au cours de ses premières années. En raison de diverses contraintes économiques, elle a dû déménager à plusieurs reprises. Cette période a vu les obligations imposées par l'État aux architectes, en particulier les concours et les restrictions budgétaires, s'équilibrer avec un plus grand engagement du gouvernement dans la réalisation de logements et d'équipements, en particulier dans les banlieues qui avaient été négligées jusque-là. Les villes nouvelles, qui avaient perdu de leur attrait aux yeux du débat officiel, sont également concernées par cette démarche.

Initialement, Ciriani a été accueilli dans les locaux de Patrick Colombier⁷⁰⁶, situés au 12 rue de Bourgogne, dans le 7^e arrondissement de Paris⁷⁰⁷. En 1985, pour une période de six mois, son agence a déménagé temporairement chez Yves Lion, au 26 rue des Plantes, dans le 14^e arrondissement⁷⁰⁸. Entre 1982 et 1985, un premier groupe d'assistants se constituait, comprenant Jacky Nicolas⁷⁰⁹, Jacques Garcin⁷¹⁰, Richard Henriot⁷¹¹ et Michel Dayot⁷¹². Ensuite, lors du déménagement chez Yves Lion, l'équipe a été réduite à trois architectes : Jacky Nicolas, Miguel

⁷⁰³ Des listes faites par Marcela Espejo permettent de savoir qui et pour combien de temps a travaillé à l'agence. Ces listes permettent de comprendre la composition de l'équipe.

⁷⁰⁴ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁷⁰⁵ Annexe n° 22 bis, échange écrit avec Jean-Pierre Crousse, Lima-Paris, 19 octobre 2021, 1h 11' 45''.

⁷⁰⁶ Patrick Colombier réalise notamment des logements et des équipements publics, seul ou avec Danièle Damon. Parmi ses réalisations : le centre « du corps et de l'eau », gymnase du Lizard, Marne-la-Vallée (1986) ; le collège du Segrais, Marne-la-Vallée (1986) ; les logements Les Métropolitaines, Courbevoie (1999).

⁷⁰⁷ Les projets de ces années sont celui de Lognes (1983-1985), le projet pour le Muséum d'histoire naturelle (1984) et un début du projet d'Arles (1983).

⁷⁰⁸ Pendant ces mois, l'agence continue les projets d'Arles, de la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, de Lognes et d'Évry II.

⁷⁰⁹ Jacky Nicolas, il travaille chez Henri Ciriani de 1982 à 1995 en tant qu'architecte décorateur.

⁷¹⁰ Jacques Garcin obtient son diplôme en architecture à Marseille-Luminy en 1981, il travaille ensuite chez Georges Pencreac'h et à l'AUA chez Ciriani (1982-1985). En 1989, il crée l'agence TAUTEM Architecture avec Dominique Delord. Pour Ciriani, il travaille au projet du Segrais à Lognes (1983-1986).

⁷¹¹ Richard Henriot travaille notamment au projet du Segrais à Lognes (1983-1986).

⁷¹² Michel Dayot se forme au sein de l'AUA, sous la direction de Ciriani. Il ouvre son agence à Paris, en 1986.

Macian⁷¹³ et Laurent Tournié⁷¹⁴, qui ont suivi l'agence lors de ses déménagements ultérieurs rue de Montreuil et rue Pascal – en 1986, le bureau s'installe en effet au 93 rue de Montreuil, dans le 13^e arrondissement, à l'adresse qui deviendra la plus célèbre de l'agence⁷¹⁵, puis ensuite, en 1993, l'agence siège rue Pascal⁷¹⁶. En outre, lors des chantiers, il n'était pas rare que l'équipe déménage sur les sites pour être plus proche des travaux et ainsi pouvoir échanger avec les ouvriers et le maître d'ouvrage⁷¹⁷. Le chantier offrait l'occasion de créer un lien avec « les gens qui voient l'architecte [et] qui se préoccupent⁷¹⁸ » de la réalisation du projet.

Malgré l'apparente instabilité de l'agence, qui peine à établir un lieu de résidence permanent, cette période a coïncidé avec la reconnaissance officielle de l'œuvre de Ciriani, qui a remporté l'Équerre d'argent pour la crèche de Saint-Denis (1978-1982) et a également été honoré du Grand Prix national d'architecture en 1983. En 1984, l'exposition *Trois architectes français*, avec Christian De Portzamparc⁷¹⁹ et Henri Gaudin⁷²⁰, donne une visibilité au travail de ces trois jeunes architectes devant le grand public et à cette occasion, la première monographie de Ciriani est publiée⁷²¹. L'exposition a été présentée ensuite à New York et à Tokyo, jouant un rôle clé dans la construction d'une réputation internationale pour l'architecte.

Le projet d'Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes), dont la conception avait débuté en 1981 alors que Ciriani était encore associé à l'AUA, a été achevé sous sa direction en tant qu'indépendant en 1986 [Figure 120, 121 et 122]. Récompensé du Grand Prix national d'architecture et de la Palme d'or nationale en 1988, Évry Canal a consolidé la renommée de l'agence Ciriani. L'immeuble, dont

⁷¹³ Miguel Macian obtient son diplôme en architecture à l'ENSA de Toulouse d'abord (1985) et le DEA à Paris-Belleville ensuite (1999). Il enseigne actuellement à Paris-Belleville.

⁷¹⁴ Laurent Tournié (1960), il est diplômé à Paris-Belleville et collabore avec Ciriani, Devillers, Lion, Levitt et Ripault. Après le travail dans une première agence, Atelier Philtre, entre 1984 et 1991, avec Dubois, Faivre, Massin et Georges, il ouvre en 1998 sa propre agence, Atelier d'architecture Laurent Tournié.

⁷¹⁵ Les projets datant de la période de la rue de Montreuil sont Châlons (1986-1988), Torcy (1986-1989), l'Historial de la Grande guerre de Péronne (1987-1992), plusieurs projets de logements (Auriol, 1987-1992, Charcot, 1987-1991, Patay, 1989-1990, La Haye, 1989-1993, Bercy, 1991-1993 et Colombes 1992-1993), ainsi que l'avancement des projets de Lognes et d'Arles.

⁷¹⁶ Projets : suite de Bercy, Arles, La Haye, Colombes, auxquels s'ajoutent l'école de Groningue (1996-2001), l'école de Compiègne (1997-1998), le palais de Justice de Pontoise (1997-2005) et la casa Santillana de Lima (1998-1999).

⁷¹⁷ C'est le cas pour le palais de Justice de Pontoise (1997-2005), comme indiqué lors de l'entretien avec Victor Bejarano (collaborateur à l'agence Ciriani), 29 septembre 2018, Lima.

⁷¹⁸ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁷¹⁹ Christian de Portzamparc (1944-), diplômé des Beaux-Arts de Paris (1969), crée son agence en 1980. La notion de transformation urbaine accompagne son travail, avec une vision d'une dimension intermédiaire entre le quartier et l'immeuble. Il développe son travail selon trois axes majeurs : les bâtiments, les quartiers et les tours. Parmi ses réalisations : les Hautes-Formes, Paris (1975-1979) ; l'école de danse de l'Opéra de Paris, Nanterre (1983-1987) ; la cité de la musique, Paris (1984-1995) ; le musée Antoine Bourdelle (1988) ; le palais de Justice, Grasse (1993-1999) ; les Champs libres, Rennes (1993-2006).

⁷²⁰ Henri Gaudin (1933-2021), formé à l'école des Beaux-Arts de Paris, reçoit de nombreuses commandes publiques. Il obtient l'Équerre d'argent en 1986. Parmi ses réalisations : 100 logements à Évry (1986) ; le centre des Archives de Paris (1989) ; le stade Charléty, Paris (1994) ; l'École normale supérieure de Lyon (2000), le Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris (2000) ; la Cité de la musique et de la danse, Strasbourg (2005).

⁷²¹ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... », *op. cit.*

« la rigueur, réelle et profonde, ne doit pas dissimuler une sensibilité à fleur de peau⁷²² », introduit un thème central dans le travail de Ciriani, le « porche urbain ». Chaque immeuble de logements peut être conçu comme une porte pour le quartier où il s'implante, s'ouvrant ainsi à la ville à travers son architecture. Cette approche contraste avec le projet de Chambéry, où l'édifice fusionnait avec son environnement. À Évry-Canal, l'architecture se démarque par ses formes robustes qui soutiennent un portique moderne. Selon la critique qui encense les qualités de l'édifice⁷²³, cette conception peut être considérée comme une reformulation contemporaine de la colonnade de Perrault au Louvre⁷²⁴. Le projet affiche une audace formelle ne craignant pas d'attirer l'attention par sa présence imposante au sein de la ville.

Pour cet ensemble résidentiel, Ciriani réutilise des éléments stylistiques déjà développés dans ses projets antérieurs⁷²⁵, notamment les façades en retrait formant des pyramides inversées de couleur grise, qui se détachent nettement du fond blanc du bâtiment. Des loggias en grès cérame beige sont également présentes. La façade frontale du bâtiment, résultant de la nature statique du projet et de l'utilisation mesurée de la couleur, est divisée en quatre blocs de six étages, qui sont harmonieusement connectés, créant une séparation visuelle subtile. Le reflet du canal, une étendue d'eau de 300 mètres de long en amont de la façade [**Figure 123**], ajoute de la profondeur à la composition architecturale en créant des jeux de lumière qui modulent l'ensemble. Ciriani utilise habilement ces variations lumineuses pour accentuer l'aspect monumental de l'immeuble. Le volume massif est subtilement enveloppé d'ombres et de lumières, complétant la palette de couleurs douces de l'édifice. L'utilisation de l'asphalte rouge pour les joints entre les carrés de grès de 50 x 50 centimètres a été choisi « pour que le bâtiment ait la douceur d'une peau de femme, qu'il soit un peu rose⁷²⁶ ». Les couleurs deviennent plus audacieuses dans les villas individuelles situées sur le côté du site, où un ocre rouge foncé très chaleureux prend des nuances variées grâce aux ombres projetées par les volumes architecturaux, créant une atmosphère changeante au fil de la journée.

Évry-Canal bénéficie d'une abondance de lumière naturelle, tant dans les appartements que dans les maisons qui longent la partie sud du canal, ainsi que dans les espaces de circulation intérieure [**Figure 124**]. Ciriani ne se contente pas d'impressionner les locataires par les volumes en façade, même si ceux-ci représentent un « événement majeur » et le « seuil d'urbanité⁷²⁷ » offrant des

⁷²² « France 1986. Architectures en devenir », *Techniques et Architecture*, juin-juillet 1986, n° 366, pp. 49-124.

⁷²³ Notamment en établissant un parallèle avec un palais de Versailles moderne ou une villa palladienne vénitienne. (avec) Devilliers, Christian, « Évry II, quartier du Canal », *Techniques et Architecture*, juin-juillet 1986, n° 366, pp. 58-63.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ La Noiseraie, La Cour d'angle et Chambéry.

⁷²⁶ (avec) Devilliers, Christian, « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC*, n° 14, décembre 1986, pp. 16-21.

⁷²⁷ *Ibid.*

espaces traversants. La cuisine et la salle de bain, dotées d'un éclairage naturel, sont placées en avancée de l'immeuble, ces espaces de vie étant considérés par Ciriani comme une avancée significative dans la conception des logements sociaux. En l'absence de jardins pour tous les locataires, le projet intègre une loggia à chaque appartement, située entre la cuisine et le séjour. En revanche, les loggias des chambres, d'une superficie de 2, 70 m², sont moins élaborées et restent situées à l'étage, sans caractéristiques distinctes. Cette conception offre une expérience de vie inondée de lumière naturelle, tant à l'intérieur des espaces que depuis les loggias et les fenêtres donnant sur le canal, soulignant l'approche minutieuse de Ciriani envers l'orientation et la disposition des espaces intérieurs.

Les villas individuelles de trois niveaux [**Figure 125**] sont connectées les unes aux autres tout en maintenant leur indépendance. La pièce maîtresse de chaque maison est le salon, qui occupe une position centrale. Il s'agit d'un espace ouvert en double hauteur qui favorise la communication avec le reste du logement et le jardin privé grâce à l'utilisation judicieuse des éléments transparents. Les pièces sont marquées par des lignes diagonales qui traversent l'espace, créant une connexion entre les différentes zones de vie. Les villas individuelles jouent un rôle symbolique en démontrant que, même dans un programme de logements sociaux, il y a de la place pour une architecture soignée. Ces bâtiments incarnent plusieurs aspects chers à l'architecte, tels que l'utilisation d'un espace intermédiaire créé par le retrait de la façade, la double hauteur du séjour, la séparation entre les espaces publics (le salon) et les espaces privés (la cuisine, les chambres) par un escalier, ainsi que les diagonales dynamiques qui relient la verticalité et l'horizontalité de l'habitat.

Un autre projet qui date des premières années de l'ouverture de l'agence Ciriani est celui pour la ZAC du Segrais (1983-1986) [**Figure 126 et 127**], à Lognes. Il présente des parallèles intéressants avec Évry II, notamment en ce qui concerne son emplacement et son programme, à savoir un ensemble de logements dans une ville-nouvelle de la région parisienne. Tout comme à Évry, Lognes souffre d'un urbanisme et d'espaces publics dépourvus de véritable intérêt et de lieux de rencontre et ce qui était censé être un croissant d'immeubles se révèle être un grand virage routier assez doux, contournant non pas une vue sublimée de la nature, mais un grand remblai anti-bruit⁷²⁸. Le projet du Segrais s'efforce donc de remédier à ces lacunes urbanistiques et de corriger les erreurs commises lors de la création du quartier. Pour ce faire, il propose une nouvelle articulation de l'avenue en modulant les bâtiments en forme de grille [**Figure 128 et 129**]. De plus, la ligne du toit s'enroule aux extrémités sur des cylindres qui s'étendent du haut vers le bas, introduisant une mobilité jusqu'alors absente. Ces cylindres, qui évoquent « deux épaules » ou des ailes « font un goulet à

⁷²⁸ (avec) Devilliers, Christian, « Description du projet de Lognes », *AMC*, n° 14, décembre 1986, pp. 36-51.

l'entrée de l'avenue⁷²⁹ », un effet que Ciriani accentue pour mettre en valeur les deux volumes. L'architecte utilise l'allégorie d'un homme fier se tenant debout, projetant sa poitrine pour montrer ses muscles et tendons, visibles à travers la peau perforée de la façade. Le projet se caractérise par une grande ouverture, jusqu'au parc à l'arrière de l'immeuble, depuis lequel on peut apercevoir la façade arrière, plus discrète, comprenant les cages d'escalier [Figure 130 et 131]. Les logements sont principalement des appartements traversants et des duplex au dernier étage. Conformément aux exigences du promoteur, dont l'objectif principal était de faciliter la vente des appartements, les espaces intérieurs ne présentent pas de caractéristiques très innovantes et restent assez simples. Cependant, les qualités lumineuses sont préservées et mises en valeur dans les cages d'escalier et le hall d'entrée [Figure 132 et 133]. Au rez-de-chaussée, au lieu d'une arcade classique destinée à accueillir des boutiques, on trouve une version plus contemporaine qui remplit tout de même la fonction de passage et d'échange. Cette nouvelle approche introduit l'épaisseur dans des volumes qui, autrement, seraient plats et uniformes. La grille qui recouvre cette zone ajoute une dimension texturée et offre une perspective supplémentaire, tout en tenant compte de l'impact du ciel, dont la présence active renforce l'effet de transparence de l'immeuble [Figure 134 et 135].

Évry II et Lognes ont posé un défi à Ciriani, lui demandant de concevoir des solutions urbaines pour des quartiers intégrés à la ville. L'architecte a traduit cette nécessité en concevant des logements sociaux sous la forme de monuments. Ces deux immeubles ont été conçus comme des versions modernes de palais royaux ou d'arcs de triomphe. Toutefois, malgré leur grandeur, ces bâtiments conservent un caractère public facilement reconnaissable, tout en éliminant l'aura parfois froide des monuments classiques. Ces deux projets illustrent la capacité de créer une architecture de qualité avec des ressources limitées.

Pendant cette période, l'agence de Ciriani a commencé à participer à davantage de concours et à obtenir des commandes publiques. En conséquence, entre son déménagement en 1986 et l'année 1992, l'agence a vu le nombre de ses collaborateurs augmenter, ce qui a contribué à former une structure plus importante. À Nicolas, Macian et Tournié s'ajoutent alternativement, et pour des périodes variables, Jean-Pierre Crousse, Richard Doorly⁷³⁰, Jean-Claude Laisné⁷³¹, Aurélie Hatem⁷³², Olivier Abriat⁷³³, Nathalie Du Luart⁷³⁴, Michel Ferranet⁷³⁵, Michel Nadorp, Hervé Dubois

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Richard Doorly travaille aujourd'hui chez Henry J. Lyons, agence d'architecture irlandaise.

⁷³¹ Jean-Claude Laisné, diplômé de Paris-Belleville (1984), travaille dans son agence Étude d'Urbanisme & d'Architecture.

⁷³² Aurélie Hatem suit les cours de Bernard Huet et Henri Ciriani à Paris-Belleville, où elle obtient son diplôme en 1999. Depuis 2013, elle est architecte indépendante et s'occupe de la restructuration d'appartements.

⁷³³ Olivier Abriat est diplômé de l'UPA 6 (1989), et travaille pour Ciriani entre 1990 et 1993. Ensuite, il travaille pour Architecture Studio, Chemetov et Huidobro et Renzo Piano. Il établit son agence à Lyon.

⁷³⁴ Nathalie Du Luart a été architecte d'intérieur chez Tracé Simple.

et Alexandre Simoni. Chaque collaborateur a son propre espace, et le travail devient extrêmement structuré, de même que la disposition des locaux de l'agence. L'entrée de l'agence se trouve au niveau de

« ...la salle de réunion, et 50 centimètres en dessous, un espace de travail sous la verrière, avec six tables : cinq collaborateurs et Ciriani. Puis il y avait un espace plus sombre, appelé "la cave", où quelques stagiaires travaillaient sporadiquement. La seule pièce fermée par des portes était, à part la salle de bains, le bureau de Marcela⁷³⁶ ».

Les horaires de travail sont également strictement réglementés, avec une charge de travail constante, nécessitant souvent des heures supplémentaires⁷³⁷. Les collaborateurs doivent être présents à 9 h 30 et travaillent fréquemment tard dans la soirée, même si la journée de travail se termine généralement à 19 h 30. Cette routine s'applique également à Ciriani lui-même, qui ne s'accorde pas de traitement de faveur. Il est toujours présent à l'agence, à quelques exceptions près pour les voyages, les réunions à l'extérieur de l'agence. Il est le dernier à quitter les locaux, « il dessinait, il ne faisait pas de maquettes », et cela à « sa table, comme un collaborateur en plus », et quand bien même « il ne passait pas beaucoup de temps à discuter, il allait toujours voir tout le monde à son bureau⁷³⁸ ». Les relations entre les architectes sont amicales. Pour la pause déjeuner, toute l'équipe se rend ensemble au restaurant, parfois accompagnée par Henri Ciriani lui-même. Jacky Nicolas souligne l'effort déployé par Ciriani pour éliminer toute « distinction de hiérarchie⁷³⁹ » parmi les employés, un sentiment confirmé par Yves Lion. Selon Lion, Ciriani était quelqu'un qui ne voulait pas travailler en solitaire. Il souhaitait partager avec le monde entier « ce qu'il pensait être sa cause » il croyait ne « reconnaître un acte architectural⁷⁴⁰ » que s'il était partagé avec les autres. Néanmoins, la répartition des tâches est décidée par Ciriani⁷⁴¹. Chaque architecte est affecté à un seul projet à la fois, travaillant de manière individuelle. Contrairement à l'approche de l'AUA, la communication au sein de l'agence est informelle. Les architectes peuvent « se parler, mais seulement par curiosité, pour voir ce qui se faisait, comment l'autre projet se déroulait, mais on ne dépendait pas les uns des autres⁷⁴² ».

⁷³⁵ Michel Ferranet obtient son diplôme en 1988, pour collaborer ensuite avec différentes agences et enseigner à l'école d'architecture de Lille (2004-2006). En 2015, il crée sa propre agence.

⁷³⁶ Annexe n° 22 bis, échange écrit avec Jean-Pierre Crousse, Lima-Paris, 19 octobre 2021, 1h 11' 45''.

⁷³⁷ « Une charge de travail constante, à flux tendu, avec des horaires de travail pas souvent compatibles avec une vie de famille régulière ». Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Paris-Val de Seine.

⁷³⁸ Annexe n° 22 bis, échange écrit avec Jean-Pierre Crousse, Lima-Paris, 19 octobre 2021, 1h 11' 45''.

⁷³⁹ Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Paris-Val de Seine.

⁷⁴⁰ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 17.

⁷⁴¹ Par exemple, Ciriani décide que Nicolas ne travaillera pas sur des projets de logements, tandis qu'il s'agit des seuls projets auxquels Crousse participe (le seul projet n'étant pas un logement suivi par Crousse est le chantier d'Arles).

⁷⁴² Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

Entre 1992 et 2005, l'agence se trouve au 61 rue Pascal, et l'équipe se renouvelle, prenant une dimension plus internationale, notamment du fait de la présence du Coréen Chun-Ko Koon et des péruviens Enrique Santillana⁷⁴³ et Victor Bejarano⁷⁴⁴. Quant aux français, il y a Pascal Martino⁷⁴⁵, Ivan Tizianel⁷⁴⁶, Guillaume Richard⁷⁴⁷, Guglielmo Malizia⁷⁴⁸, Pascal Pastini⁷⁴⁹, Malcolm Nouvel⁷⁵⁰, Alexandre Olujic⁷⁵¹, Claire Bertrand⁷⁵², Gonzalo Torcal, Frédéric Boutin et Olivier Namias⁷⁵³. L'agence recrute également des dessinateurs et des techniciens pour des périodes variables, en fonction des projets et des concours en cours. En outre, chaque concours nécessite la constitution d'une équipe composée du personnel de l'atelier, ainsi que de dessinateurs externes, de théoriciens temporaires et d'un maquetiste. Une personne est désignée pour gérer l'approvisionnement en fournitures, relire les règlements des concours et rappeler en permanence les délais de rendu⁷⁵⁴.

Parmi les collaborateurs de l'agence, deux architectes ont accompagné Henri Ciriani tout au long de sa carrière : Vincent Sabatier⁷⁵⁵, qui travaille à l'agence dès son ouverture, et Jacky Nicolas, qui avait rencontré Ciriani à l'AUA, où ils ont commencé à travailler en 1975, et qui est resté à ses côtés jusqu'à la fermeture de l'agence en 2008. Jacky Nicolas sera d'ailleurs un élément essentiel de cette agence et une référence pour les collaborateurs de passage. Au fil de leur collaboration, ces deux architectes ont développé des rôles complémentaires. Jean-Pierre Crousse explique que cela en partie par le fait que Jacky Nicolas avait naturellement adopté le système de travail mis en place par Henri Ciriani. De plus, en raison de sa formation en architecture d'intérieur, il n'était pas en concurrence avec les architectes⁷⁵⁶. Nicolas a accepté les décisions de Ciriani et de Marcela, respectant leur rôle de direction au sein de l'agence. Il a également joué un rôle de pédagogue,

⁷⁴³ Enrique Santillana Ciriani, neveu de Ciriani, commanditaire de la casa Santillana, Lima. Il étudie à Paris-Belleville et à l'université Ricardo Palma, Lima. Il enseigne à la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Il a fondé, en 2015, ESARQUITECTURA.

⁷⁴⁴ Victor Bejarano, assistant de Ciriani pour son séminaire à la UPC, il travaille notamment au projet de Pontoise.

⁷⁴⁵ Pascal Martino obtient le DEA à l'ENSA Marseille (1995) et est DPLG en 2000 à Paris-Belleville ; il travaille au projet de Pontoise. Il fonde son agence en 2003.

⁷⁴⁶ Ivan Tizianel étudie à Paris-Belleville, et collabore avec Ciriani entre 1995 et 2001. Il ouvre, en 2001, l'agence cambodgienne Asma Architects avec Lisa Ros et Cyril Ros, ainsi qu'avec l'ingénieur Bun Yalin.

⁷⁴⁷ Guillaume Richard, diplômé de Paris Belleville, travaille chez DATOO Architecture.

⁷⁴⁸ Guglielmo Malizia est diplômé de l'université la Sapienza de Rome, sous la direction de Franco Purini. Entre 2003 et 2005, il travaille chez Henri Ciriani. Il a une pratique d'architecte indépendant et il est consultant pour la direction des musées en Italie, au ministère de la Culture.

⁷⁴⁹ Pascal Pastini étudie à Paris-Belleville, où il obtient son diplôme en 1997. Depuis 2000, il est architecte chez Zanatta Karine Architecte DPLG.

⁷⁵⁰ Malcolm Nouvel obtient son diplôme en 1992 à Paris-Belleville. Depuis 2002, il travaille dans sa propre agence pour des projets à Paris, Lyon, Montpellier.

⁷⁵¹ Alexandre Olujic est diplômé de Paris-Belleville (1989), et travaille chez Jacques Ripault jusqu'en 2008. Il ouvre son agence en 2008, Aden Architectes.

⁷⁵² Claire Bertrand est diplômée de l'ENSA de Grenoble (1993) et membre du Conseil d'Administration de l'ENSA de Lyon (2016). Elle fait partie de l'agence 4_32, et participe à plusieurs projets de transformation (la Halle Tony Garnier, Tour F à Paris et le village Olympique de Turin).

⁷⁵³ Olivier Namias, diplômé DPLG de Paris-Belleville et du Politecnico de Milan, devient journaliste d'architecture pour Lux, Architectures CREE et ensuite indépendant.

⁷⁵⁴ Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Paris-Val de Seine.

⁷⁵⁵ Vincent Sabatier (1946-) fut architecte conseil dans l'Hérault et en Gironde.

⁷⁵⁶ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

notamment lors du projet de la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, où il a offert à Nicolas son « premier cours d'architecture par un grand professeur » qui ne lui fera « aucunement regret[er] de ne pas avoir suivi ses cours à l'université⁷⁵⁷ ». L'agence avait de fait une dimension de transmission. Jean-Pierre Crousse a déclaré avoir « beaucoup appris car vu de A à Z comment réaliser un projet⁷⁵⁸ ». En tant que fils de Jacques, la relation entre Henri et Jean-Pierre était particulière, presque semblable à une relation père-fils, ce qui a permis au jeune Péruvien de se rapprocher davantage du chef d'agence. Vers la fin de sa dernière année à l'atelier, il se souvient des moments où ils travaillaient ensemble, et bien que Jean-Pierre ne puisse pas réellement toucher aux projets, il posait des questions à Henri, auxquelles celui-ci répondait par des dessins⁷⁵⁹.

La fermeture de son agence parisienne ne fut pas la fin définitive de la carrière d'Henri Ciriani. Après une pause de quelques années, il renoue le contact avec d'anciens amis et associés au Pérou. À partir de 2010, son poste d'enseignant à l'UPC de Lima lui permet de retourner plus régulièrement dans son pays d'origine. C'est à ce moment-là que Guillermo Malaga⁷⁶⁰, qui enseigne également à l'université, devient son associé à Lima. Ils partagent des locaux et collaborent sur des concours, même si Ciriani travaille à distance depuis Paris. Pour certains projets, il collabore avec l'agence d'Hector Loli, notamment pour le concours du musée Lugar de la Memoria⁷⁶¹.

Les dernières années de l'activité de Ciriani à Lima révèlent un aspect inattendu. Il doit en effet faire désormais face aux nouvelles technologies, bien qu'il ait toujours montré une certaine réticence à leur égard. Les programmes tels qu'AutoCAD, Photoshop, Illustrator et les rendus en 3D étaient des outils qu'il critiquait comme des tendances parmi les jeunes architectes. Pour aucun de ses projets en France, il n'avait utilisé ces techniques numériques. En tant que dessinateur talentueux, il avait toujours privilégié le dessin à la main pour ses plans, ses présentations et ses esquisses de projets. Cependant, pour mener à bien ses projets péruviens à distance, Ciriani a dû adopter ces outils. Il transmettait alors ses dessins par téléphone, en expliquant sa vision des rendus en 3D : « Il nous envoyait ses dessins et il nous disait "j'aimerais que le 3D soit de cette vue"⁷⁶² ». Ce sont ses collaborateurs au Pérou qui traduisent ensuite le projet dans un format numérique. Hector Loli se souvient des dessins de Ciriani et du modèle qu'il avait conçu avec Juan Carlos Doblado⁷⁶³ *via* Skype. Les deux Péruviens ont réalisé la maquette en suivant les indications de

⁷⁵⁷ Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Paris-Val de Seine.

⁷⁵⁸ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

⁷⁵⁹ « Il faisait tout en 1:500 ; et puis il te le donnait et tu le passais de 500 à 100 ». *Ibid.*

⁷⁶⁰ Architecte qui avait travaillé auparavant avec Jacques Crousse et Jorge Paez, ainsi que d'autres architectes péruviens du groupe moderne.

⁷⁶¹ Dont le premier prix fut ensuite remporté par le projet de Jacques Crousse et Sandra Barclay.

⁷⁶² Annexe n° 26 bis, traduction de l'entretien avec Hector Loli, Lima, 14 septembre 2018, 53' 54''.

⁷⁶³ Juan Carlos Doblado (1963-), diplômé de l'université Ricardo Palma, il participe activement à la diffusion des recherches d'architecture au Pérou.

Ciriani, qui les conseillait et commentait leur travail, et la conversion du projet en format numérique n'intervenait qu'après que les dessins de Ciriani avaient été transmis. Les nouvelles technologies étaient toujours reléguées au second plan, et lors de la présentation finale, Ciriani exprimait sa frustration : « Il était ennuyé parce qu'on avait participé au concours avec des dessins 3D et il disait que ses dessins étaient meilleurs », il avait le sentiment « que son projet n'avait pas été respecté⁷⁶⁴ ».

Selon Frampton, l'attitude d'Henri Ciriani est un « anachronisme rassurant, puisqu'il est à l'évidence incapable de mettre au point un projet sans le secours direct de son crayon⁷⁶⁵ ». Cette affirmation se confirme par le fait que Ciriani ne peut déléguer son travail aux assistants « que lorsque le projet est entièrement défini par [les] dessins⁷⁶⁶ ». En réalité, Ciriani supervise la conception de chacune de ses réalisations de manière très étroite. Cette approche renvoie à la question de l'engagement que l'architecture doit véhiculer, une perspective qui est chère à Ciriani.

⁷⁶⁴ Annexe n° 26 bis, traduction de l'entretien avec Hector Loli, Lima, 14 septembre 2018, 53' 54''.

⁷⁶⁵ Frampton, Kenneth, *Les architectes et le projet*, Liège : Édition Mardaga, 1992, s. p.

⁷⁶⁶ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 13.

L'étude du parcours académique et professionnel de Ciriani démontre que l'habileté technique, une propension naturelle au dessin, et une détermination forte sont des qualités incontournables pour réussir en tant qu'architecte. Ces attributs sont renforcés par un contexte historique favorable, une mutation systémique dans le monde de l'architecture, ainsi que la reconnaissance manifestée par ses professeurs et collègues envers ses capacités. De plus, son appartenance à la communauté soudée des Italiens de Lima et à une famille qui suivait une discipline rigide l'ont poussé à s'affirmer dans le monde du travail, tout en cherchant naturellement la compagnie de ceux qui lui ressemblaient.

Grâce à ses fréquentations au sein de l'Agrupación Espacio, il est devenu professeur assistant à la faculté d'architecture et a ouvert son agence avec Jacques Crousse et Jorge Páez, tout en remportant des commandes d'État. À Paris, Ciriani a retrouvé la même dynamique et des conditions historiques similaires. Ses positions fortes et sa revendication modernes l'ont aidé à intégrer des agences reconnues travaillant pour le gouvernement, et sa carrière partage de nombreuses similitudes avec celles de ses pairs, bien que tous n'aient pas toujours pu s'imposer autant que lui.

L'acharnement de Ciriani envers l'enseignement du projet est évident, et cela se reflète dans ses actions. Cependant, une certaine incompréhension semble persister, comme en témoigne une initiative du ministère de l'Aménagement du territoire, de l'Équipement et des Transports, qui proposa de financer la création d'un doctorat en architecture axé sur l'enseignement du projet en 1995⁷⁶⁷. Cette proposition suscita le scepticisme de Ciriani, qui considérait le doctorat en architecture comme une démarche de recherche destinée à accroître les connaissances dans le domaine de l'architecture, plutôt que de se concentrer sur le projet en tant qu'outil pédagogique⁷⁶⁸. Il craignait que cela ne conduise à l'évaluation des doctorats d'architectes par des jurys de docteurs en

⁷⁶⁷ Mabardi, Jean-François (dir.), *L'enseignement du projet d'architecture*, Paris : ministère de l'Aménagement du territoire, de l'Équipement et des Transports, 1995, 115 p.

⁷⁶⁸ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

histoire de l'art, sans véritable compréhension de l'architecture⁷⁶⁹. Dans ce contexte, le seul point d'ancrage pour l'enseignement du projet semble avoir été le Certificat d'Études Approfondies en Architecture (CEAA)⁷⁷⁰, un diplôme inter-écoles créé en 1984. Au troisième cycle, les jeunes architectes inscrits en CEAA avaient l'opportunité de développer un projet architectural tout en clarifiant leur démarche et leur processus de conception⁷⁷¹.

Ciriani ne fut pas le seul ni le premier à adopter de nouvelles méthodes pédagogiques. Au Pérou, il avait déjà été exposé aux théories modernes et à de nouvelles approches architecturales, influencées par les échanges internationaux qui avaient cours dès les années trente. Les visions « euro-centriques » prédominaient, ce qui signifie que la plupart des informations sur le Mouvement moderne étaient importées d'Europe. Cependant, en Amérique du Sud, de nombreux architectes étaient en train de forger une variante du langage moderne qui était ancrée dans leur propre culture et tenait compte des spécificités géographiques de la région.

À cette époque, le Pérou était en avance par rapport à de nombreux autres pays, en grande partie grâce à un soutien gouvernemental en faveur de l'architecture moderne et à une attention portée à la réhabilitation des quartiers populaires négligés. La jeune génération d'architectes s'était fortement engagée dans des luttes sociales et avait développé un intérêt marqué pour le projet architectural moderne péruvien. Ces facteurs ont contribué au renouveau du pays. Cependant, sous la présidence financièrement mal planifiée de Belaúnde Terry, l'État s'est endetté et a été incapable de répondre à la demande de logements nécessaires pour la croissance de la population urbaine⁷⁷². Les gouvernements militaires⁷⁷³ qui ont suivi ont progressivement réduit l'intérêt de l'État pour l'architecture moderne, marquant ainsi la fin de cette spécificité péruvienne, avec la fermeture des institutions qui avaient été créées pour développer les Unidades Vecinales.

Le cas péruvien met en évidence une idée intéressante, qui reprend un concept de Nathael Cano Banca⁷⁷⁴ : alors que le Vieux Monde avait contribué à l'émergence du Nouveau Monde, ce dernier avait ensuite exercé une influence considérable sur le Vieux Monde⁷⁷⁵. Cela soulève des questions sur la centralité de l'Occident dans le processus de modernisation de l'architecture. Après la Seconde

⁷⁶⁹ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani : La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, op. cit., pp. 22-34.

⁷⁷⁰ Ils donneront vie aux DEA et aux DESS.

⁷⁷¹ Violeau, Jean-Louis, « Entretien avec Henri Ciriani : La spécificité de l'enseignement du projet », pp. 22-34, dans *Quel enseignement pour l'architecture ? Continuités et ouvertures*, op. cit.

⁷⁷² Hardy, Jorge E., « La ciudad y el territorio », dans Segre, Roberto, *América Latina en su arquitectura*, op. cit., p. 73.

⁷⁷³ *Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del Perú* (1968-1980).

⁷⁷⁴ Cano Banca, Nathael, chercheur à Laboratorio Nacional de Ciencia para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), Instituto de Física, UNAM, Mexico. Sa dernière recherche est *San Agustín Acolpam, un espacio museal (1920-2016)*, mémoire de master en muséologie, ENCRY-INHA, dirigé par Carla Zurian de la Fuente, 2020, 163 p.

⁷⁷⁵ « *El viejo mundo inventó el nuevo mundo, pero el nuevo mundo revolucionó el viejo* », TdA, échange oral avec Nathael Cano Banca, 15 février 2023, Mexico. Voir aussi Elliott, H. John, *El viejo Mundo y el Nuevo* (1492-1650), Alianza Editorial : Madrid, 2000, 200 p.

Guerre mondiale, une forme d'architecture enthousiaste semblait émerger partout⁷⁷⁶, ce qui remet en question l'idée que l'Occident était le seul moteur de l'architecture moderne, ou même que les contextes des années soixante étaient uniformes à l'échelle mondiale.

Henri Ciriani lui-même profondément influencé par l'Occident a choisi de s'immerger dans la culture française. Il a assisté à des transformations sociales similaires en Europe, notamment les événements de Mai 68 en France. Il a également remarqué que les professionnels français des années soixante-dix et quatre-vingts « qui s'étaient formés pour la reconstruction d'Agadir » au Maroc, avaient réalisé des projets architecturaux qui ressemblaient étrangement à ceux qu'il avait créés au Pérou⁷⁷⁷.

Bien qu'il ait reconnu la contribution des pays étrangers à l'architecture moderne, Ciriani n'a pas pu se détacher de la vision occidentale de cette discipline. Il identifiait l'Europe comme le berceau de la pensée théorique qui avait révolutionné l'architecture, en se nourrissant des idéologies de Le Corbusier, du rationalisme de la Tendenza Italienne et des expérimentations graphiques d'Archigram. Cette perspective met toutefois en évidence à la fois l'importance de l'Occident dans le développement de l'architecture moderne et la manière dont le monde entier, y compris des régions non occidentales comme l'Amérique latine, a contribué à son évolution.

⁷⁷⁶ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁷⁷⁷ « Refait la ville avec une architecture qui ressemblait comme deux gouttes d'eau ». *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

« Il est plus important que les étudiant reconnaissent l'indépendance de [la] pensée par rapport à la pensée officielle, qu'ils retiennent plutôt l'attitude que la doctrine⁷⁷⁸. »

L'éducation et la trajectoire professionnelle d'Henri Ciriani, marquées par ses origines italo-péruviennes, ainsi que le contexte historique dans lequel il évolue, ont influencé ses choix en matière de projets et de formes architecturales. En France, les professionnels de l'architecture se trouvent à un moment de transition, en réaction à la période précédente marquée par l'opposition entre Le Corbusier et l'académisme. Désormais, les théories de Le Corbusier sont perçues comme un obstacle aux nouvelles tendances émergentes. En 1964, Henri Ciriani intègre une société de plus en plus influencée par les pouvoirs politiques et la critique architecturale. Les professionnels ne sont plus confinés au domaine restreint des spécialistes, mais entretiennent des liens avec le gouvernement, la presse et le grand public. Ces évolutions amènent de nombreuses étiquettes architecturales, basées sur des « ismes ».

Aujourd'hui, on reconnaît la diversité des approches architecturales des années soixante-dix et quatre-vingts, mais ces étiquettes ont parfois figé le discours et occulté la complexité des langages architecturaux. Des termes tels que « modernisme », « post-modernisme » ou « néo-modernisme » soulèvent des questions. Ces étiquettes étaient principalement destinées aux professionnels, comme le groupe UNO, ainsi qu'aux étudiants, qui ont parfois eu du mal à s'en détacher, mais ont aussi été utilisées pour dénigrer le travail de certains architectes⁷⁷⁹, reflétant une vision dépassée de l'architecture.

⁷⁷⁸ « Entretien avec Henri Ciriani », *AMC*, n° 14, décembre 1986, p. 148.

⁷⁷⁹ Dagnino, Tomás, « Vivir y trabajar en Paris », *El Cronista, Arquitectura & Diseño*, *op. cit.*, s. p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Dans un contexte de redécouverte du passé architectural, Henri Ciriani revendique continuellement une filiation avec Le Corbusier, mais cette influence va au-delà de la simple copie. Pour la critique, cela se traduit par des termes tels que « corbusianisme », « néo-corbusianisme » ou « maniérisme »⁷⁸⁰, suggérant une architecture d'imitation. Cependant, il s'agit plutôt d'une évolution personnelle de la doctrine, ayant pour point de départ une approche moderne de la discipline, caractérisée par une esthétique épurée, la fonctionnalité comme valeur primordiale et une réflexion sur la structure et les matériaux.

Ciriani ne se conforme pas entièrement aux discours des défenseurs du Mouvement moderne, mais réinterprète les principes et les démarches modernes – une caractéristique distinctive de son travail. De manière provocatrice, il retourne les critiques à son avantage et considère que l'étiquette « néo-moderne » qui lui a été attribuée est tout à fait honorable, soulignant que « très souvent, les gens qui disent néo-moderne, néo-corbuséen, ne connaissent pas vraiment Corbu⁷⁸¹ ». Au cours de sa carrière, il s'est du reste démarqué de la figure tutélaire de Le Corbusier, à la fois dans ses recherches et dans sa personnalité, notamment en puisant de manière significative dans une variété de sources culturelles.

⁷⁸⁰ Le terme « maniériste » et l'expression « manière corbuséenne » apparaissent à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Françoise Arnold et de Daniel Cling. Si ce n'est pas fait d'une manière déclarée, le mot semble cacher une connotation négative : Jean-Louis Cohen parle de déformation et décontextualisation d'éléments propres au passé dans un récit nouveau. Cette « manière » pourrait apparaître dans des œuvres proches de l'imitation de la source d'inspiration. Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture...*, *op. cit.*, pp. 158-160.

⁷⁸¹ Entretien avec le groupe UNO, dans Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture...*, *op. cit.*, p. 203.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Chapitre Premier : La place de l'État français dans la construction de l'œuvre

« Certains facteurs ont favorisé l'affirmation de la génération formée après 1968 : le renouvellement de la commande publique, le soutien de leurs professeurs dans les jurys des concours, le désintérêt des grands professionnels pour les problèmes des banlieues et du logement social, la promotion du ministère de l'Urbanisme et du Logement à travers l'initiative "Albums de la jeune architecture". Aussi, un état psychologique particulier qui consiste à se considérer les prêcheurs dans le désert de l'architecture française⁷⁸². »

À quelques années d'écart, les actions menées par le gouvernement de Fernando Belaúnde Terry au Pérou rappellent celles entreprises par l'État français dans les années soixante-dix et quatre-vingts, sous les présidences successives de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981) et François Mitterrand (1981-1988). Les trois hommes politiques ont soutenu des mesures politiques visant au renouveau architectural et urbain de leur pays respectif. Par conséquent, les architectes ont gagné une place considérable dans la société et ont vu leur profession évoluer vers plus d'interactions avec le grand public. Aux côtés d'historiens, de sociologues et d'intellectuels, les architectes ont été sollicités pour produire des études sur le renouvellement urbain et des œuvres emblématiques pour illustrer le succès du gouvernement.

À la suite des événements de Mai 68, marqués par la scission de l'enseignement de l'architecture de l'École des beaux-arts et la création des Unités Pédagogiques, la discipline s'est orientée davantage vers la sémiotique et le discours⁷⁸³. Les échanges internationaux, en particulier avec les États-Unis, se sont multipliés, et la France a accueilli divers architectes étrangers, dont Oscar Niemeyer, Ricardo Porro⁷⁸⁴, Renzo Piano, Richard Rogers⁷⁸⁵, Ricardo Bofill, Massimiliano Fuksas⁷⁸⁶ et Mario

⁷⁸² « Esistono [dei] fattori che hanno favorito l'affermazione [della] generazione [di architetti francesi] formatasi dopo il '68 : il rinnovamento della committenza pubblica, il sostegno dei loro professori nelle giurie dei concorsi, il disinteresse dei grossi professionisti per i problemi della periferia e delle abitazioni popolari, la promozione del Ministère de l'Urbanisme et du Logement attraverso l'iniziativa degli "Albums de la jeune architecture". Una particolare condizione psicologica, anche, quella di considerarsi predicatori nel deserto dell'architettura francese », TdA, Robert, Jean-Paul, « Una nuova scuola in Francia ? », *Casabella*, n° 500, mars 1984, pp. 4-21.

⁷⁸³ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, n° 355, août-septembre 1984, pp. 20-24.

⁷⁸⁴ Ricardo Porro (1925-2014), architecte, sculpteur et peintre franco-cubain, formé à Cuba, il s'installe et étudie à Paris, en 1950. Il part ensuite au Venezuela, et revient à Cuba en 1960, après la révolution. En 1966, il est exilé en France, et en 1986, ouvre une agence avec Renaud de La Noue. Parmi ses réalisations : la villa Ennis (1953) et la villa Villega (1954), La Havane ; l'école de danse moderne, La Havane (1964) ; l'école des Beaux-Arts, La Havane (1964) ; le collège Elsa Triolet, Saint-Denis (1990).

⁷⁸⁵ Richard Rogers (1933-2021), architecte italo-britannique, se forme à Londres et Yale (1962), où il rencontre Norman Foster, avec qui il fonde l'agence Team 4, avec leurs épouses Su Rogers et Wendy Cheesman. Le concours de 1971 pour la réalisation du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (1972-1977), qu'il remporte avec Renzo Piano et Gianfranco Franchini, établit les caractéristiques stylistiques du travail de Rogers. Parmi ses réalisations : le Lloyd's Building, Londres (1979-1984) ; la cour européenne de l'homme, Strasbourg (1994) et l'aéroport international de Madrid-Barajas (2005).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Botta⁷⁸⁷. Cette situation découle de l'abondance de concours d'architecture proposés, attirant des professionnels du monde entier avec de nombreuses opportunités de travail. Le gouvernement français a réagi à ce mouvement architectural qui a investi le pays en mettant en place des politiques pour absorber l'énergie de cette génération internationale.

Au Pérou, des institutions avaient été créées pour embaucher ces architectes internationaux, une stratégie qui permettait à l'État de satisfaire les professionnels tout en réalisant des bâtiments modernes reflétant les ambitions du pouvoir en place. En France, des mesures similaires ont été prises entre 1973 et 1983. Ces initiatives visaient à répondre au mécontentement issu des événements de Mai 68. De plus, elles répondaient positivement à la crise économique de 1973, en transformant l'architecture en un outil au service de l'État.

En 1972, le ministère de l'Équipement français a créé le plan Construction pour trouver des solutions aux problèmes urbains du pays. La même année, le Programme Architecture Nouvelle (PAN) a été lancé, consistant en une série de concours (initialement deux ou trois par an) demandant aux architectes de proposer de nouvelles typologies architecturales. De plus, des incitations financières étaient accordées aux promoteurs qui acceptaient de collaborer avec l'État. Ces concours se sont déroulés sur l'ensemble du territoire national, suivant un principe de décentralisation qui a caractérisé les deux décennies. Cette logique a été adoptée par les municipalités et les villes nouvelles, générant des propositions innovantes qui ont transformé la banlieue.

Ces interventions ont été saluées par les pouvoirs politiques et la presse, tant française qu'internationale. Elles ont permis de présenter l'architecture française au même niveau que les expérimentations menées par les architectes britanniques et italiens. Les concours ont également offert aux architectes la possibilité de se faire connaître et de présenter des esquisses et des modèles novateurs. En 1980, la création des Albums de la Jeune Architecture a ouvert la voie à la réflexion autour de l'architecture et a permis aux participants de mieux appréhender les nouvelles orientations de la discipline.

Le gouvernement a également financé des recherches sur des sujets architecturaux. Henri Ciriani, en tant qu'enseignant aux Unités Pédagogiques et professeur invité dans plusieurs institutions

⁷⁸⁶ Massimiliano Fuksas (1944-) est diplômé de la faculté d'architecture de Rome, La Sapienza (en 1969). Il se spécialisa dans l'architecture des cimetières (Orvieto, Civita Castellana). En 1989, il ouvre son agence parisienne, et en 1996 une agence à Vienne. Parmi ses réalisations : la Maison Des Arts (MDA), Bordeaux (1994) ; la foire de Milan (2005).

⁷⁸⁷ Mario Botta (1943-), architecte suisse, diplômé de l'IUAV de Venise (1969). Il ouvre son agence à Lugano (1970). Parmi ses réalisations : le musée d'Art contemporain, Tokyo (1985-1990) ; le San Francisco Museum of Modern Art (1994) ; le musée Tinguely, Bâle (1996) ; le Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, MART (2002).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

internationales, était l'acteur idéal de ces initiatives. Il a été sollicité à deux reprises par le ministère de l'Équipement pour mener des études. La première, intitulée *Le fil conducteur, un modèle urbain* (1976-1977) cherchait à requalifier la ville en renversant la dynamique traditionnelle de la rue pour créer une approche novatrice de l'aménagement urbain, et elle représentait une remise en question créative des conventions urbanistiques. La seconde, rédigée en collaboration avec Claude Vié, *L'architecture de l'espace moderne, ses éléments et ses modes opératoires* (1981-1987) avait comme objectif d'identifier les composants architecturaux issus du Mouvement moderne, de démontrer leur pertinence dans l'architecture contemporaine, et d'élaborer un corpus de connaissances pour les intégrer dans l'enseignement et la pratique architecturale, notamment l'influence de la recherche picturale sur l'architecture, le rôle de Théo van Doesburg, le travail de Mies van der Rohe en matière d'extension horizontale de l'espace, ainsi que les contributions de Le Corbusier à l'expansion spatiale verticale. L'œuvre de Ciriani est de fait fortement liée au pouvoir et aux initiatives de l'État français, et les séminaires et expositions ont joué un rôle essentiel dans la diffusion de son travail.

En 1981, l'exposition *Architecture en France, modernité / post-modernité*, organisée en collaboration avec le Centre de Création Industrielle (CCI), suscite par exemple le débat et met en lumière les deux courants architecturaux prédominants de l'époque, au cœur desquels Ciriani joue un rôle important. En 1983, l'Institut Français d'Architecture (IFA) est créé et organise diverses expositions. Ces manifestations visaient principalement à mettre en avant la réussite des jeunes professionnels, et l'exposition *Trois architectes français*⁷⁸⁸ (29 mai au 13 octobre 1984) présente les travaux de Ciriani aux côtés de ceux d'Henri Gaudin et de Christian de Portzamparc, représentant ainsi trois figures montantes de l'architecture contemporaine française.

Entre 1981 et 1998, le travail de Ciriani a en tout été présenté lors d'une quinzaine d'expositions collectives à l'IFA⁷⁸⁹. Ces expositions ont également eu une portée internationale, avec des présentations à la Triennale de Milan, à la Biennale de Venise, à Londres⁷⁹⁰, à Tokyo⁷⁹¹, à New York⁷⁹², ainsi que dans des institutions académiques telles que l'Institut Universitaire d'Architecture

⁷⁸⁸ L'exposition est présentée au muséu Soares dos Reis, Porto (16-30 avril 1985), à la Camara Municipal, Figuera da Foz (6-12 mai 1985), à la Sociedad Nacional de Belas Artes, Lisbonne (4-16 juin 1985), aux Services culturels français, New York (10 septembre-7 octobre 1985), à la Galerie Parenthèse, Marseille (janvier 1986) et à l'Institut d'architecture du Japon, Tokyo (1-19 juin 1986).

⁷⁸⁹ Annexe n° 33, tableau des expositions.

⁷⁹⁰ *Child-care Center at Torcy*, exposition à Bartlett School of Architecture, Londres (26 avril-1^{er} mai 1987).

⁷⁹¹ GA Gallery, Tokyo, aux expositions *87 G.A. International* (1987), *89 GA International* (1989), *91 GA International* (1991), *Freehand Drawing Exhibition* (1992), *93 GA International* (1993).

⁷⁹² *Premises : invested spaces in visual arts, architecture & design from France : 1958-1998*, Guggenheim Museum in SoHo (1998, 13 octobre - 1999, 11 janvier 2000).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

de Venise (IUAV)⁷⁹³, l'université Católica et le Centre Britannique de Lima⁷⁹⁴, l'université du *design* du Québec⁷⁹⁵, et la New York University⁷⁹⁶.

Les expositions sont accompagnées de récompenses. En 1973, Henri Ciriani remporte le PAN 6, suivi en 1977 par le PAN Rhône-Alpes. En 1983, il obtient l'Équerre d'argent pour la crèche « Au coin du feu », située dans le cadre de son projet de logements de La Cour d'angle à Saint-Denis. En 1983, il reçoit le Grand Prix national d'architecture, suivi en 1988 par la Palme d'or nationale pour l'édifice d'Évry II (Évry-Canal)⁷⁹⁷.

Surtout, grâce à sa participation à de nombreux concours, Ciriani est propulsé sur le devant de la scène, acquérant une notoriété aussi bien au sein de la communauté architecturale que du grand public. Cela s'est particulièrement illustré grâce aux compétitions pour des équipements soutenues par le ministère de la Culture, notamment l'Institut du Monde Arabe (IMA, 1981), l'Opéra Bastille (1983), le Muséum d'histoire naturelle (1984) et la Bibliothèque Nationale de France (BNF, 1989). Outre le ministère de la Culture, les ministères des Finances et de la Justice ont également contribué au renouveau architectural du pays. Symboliquement, les projets des palais de Justice et des Cités judiciaires conçus par Ciriani incarneront des valeurs qui lui sont chères⁷⁹⁸.

Sa qualité de dessin et son tempérament deviennent familiers des jurys, des promoteurs, du gouvernement et des forces politiques. Cependant, tout en étant régulièrement au service du pays, Ciriani essaye de préserver à chaque fois son intégrité architecturale. Lors de sa participation au concours pour le musée départemental Arles antique, il subit les aspects complexes et dynamiques inhérents à la logique des commandes officielles, qui impliquent des forces politiques issues de l'État, des régions et des municipalités. C'est à ce moment que la confiance qu'il avait accordée au gouvernement français commence à s'éroder. L'épisode arlésien mettra en effet en lumière une intransigeance morale qui est une des caractéristiques visibles de tous ses projets, qu'ils concernent des logements ou des équipements.

Ainsi, les institutions et les pouvoirs publics ont contribué à l'émergence d'une nouvelle image de l'architecture tout au long des années soixante-dix. Comme l'exprime l'architecte lui-même, « tout le

⁷⁹³ *Henri Ciriani, Prima del Progetto*, Istituto Universitario di architettura di Venezia (IUAV), Venise, 1999.

⁷⁹⁴ *Analogias y coincidencias*, Centro cultural de la Universidad Católica, Lima, 1996 ; *Ciriani 1960-2010*, Centro Peruano Británico à Miraflores, Lima (19 août-20 septembre 2010).

⁷⁹⁵ *Design : Pierre Neumann - Architecture : Henri Ciriani*, Centre de design de l'université du Québec, Montréal (6 novembre-14 décembre 1997).

⁷⁹⁶ *Modern redux, critical alternatives for architecture in the next decade*, (1986, 4 mars-19 avril).

⁷⁹⁷ Plus récemment, en 2012, Ciriani a obtenu la médaille d'or de l'académie d'Architecture et, en 2021, le Grand Prix d'architecture de l'académie des Beaux-Arts, pour l'ensemble de sa production. Par la même occasion, son travail est présenté lors de l'exposition *Henri Ciriani, dessins d'architecte* à l'Académie.

⁷⁹⁸ Cités judiciaires de Draguignan (1978) et de Bobigny (1979), et palais de Justice de Pontoise (1997-2005).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

monde commençait à la considérer comme faisant partie du paysage quotidien⁷⁹⁹ ». Cependant, dans la pratique, seule une minorité d'architectes a eu l'opportunité de réaliser des projets, et au fil du temps, le nombre de concours et de programmes a diminué, marquant un ralentissement significatif.

Par la suite, les débats sur la patrimonialisation de l'architecture du XX^e siècle ont remis en question l'attention portée par l'État à cette architecture engagée qui avait marqué les années soixante-dix et quatre-vingts. Les réalisations architecturales, certaines ayant fait l'objet de modifications voire de destructions, semblaient parfois ne pas tenir compte de l'avis des architectes concepteurs.

a) *L'engagement des HLM, une architecture de la dignité*

« Quand je fais du logement, j'ai réellement l'impression d'être utile. Quand je fais autre chose, je suis en train de travailler pour la discipline architecturale et c'est plus abstrait. »

Au cours des années trente, les quartiers *Neues Frankfurt* d'Ernst May à Francfort-sur-le-Main (1925-1930), le Karl-Marx-Hof de Karl Ehn (1884-1959) à Vienne (1927-1930)⁸⁰⁰ et la Cité Frugès de Le Corbusier à Pessac (1926) illustrent l'engagement des architectes dans la recherche de solutions novatrices pour faire face à la crise qui sévissait sur le marché du logement. À Vienne, le quartier *Werbundsiedlung* (1929-1932) représente un autre exemple de l'intérêt croissant des architectes pour la typologie du logement social. Composé de 70 maisons abordables de taille réduite, ces édifices ont été conçus par un groupe d'architectes prônant l'application des principes modernes⁸⁰¹.

Entre les années soixante-dix et quatre-vingts, en Europe, on assiste à une résurgence d'expérimentations architecturales similaires à celles des années vingt et trente, qui s'étaient poursuivies après la Seconde Guerre mondiale. Au lieu de se concentrer sur les quartiers populaires,

⁷⁹⁹ « *Le istituzioni, i poteri pubblici ? In definitiva, avevano recitato la loro parte. Una nuova immagine dell'architettura si era fatta largo, e anche la pubblicità : tutti quanti cominciavano a vederla inserita nel paesaggio quotidiano* », TdA, Robert, Jean-Paul, « Una nuova scuola in Francia ? », *Casabella, op. cit.*, pp. 4-21.

⁸⁰⁰ Karl Ehn (1884-1959) est un architecte viennois. Il travaille pour Otto Wagner et l'administration de la ville dans les années vingt et trente. Son chef d'œuvre reste le Karl-Marx-Hof (1927-1930) à Vienne, édifice de logements sociaux d'un kilomètre de long et le meilleur exemple de logement social du mouvement socialiste Red Vienna.

⁸⁰¹ Les architectes qui participent au projet de *Werbundsiedlung* sont Adolf Loos (1870-1933), Richard Neutra (1892-1970), Josef Frank (1885-1967), Clemens Holzmeister (1886-1983), Margaret Schütte-Lihotzky (1897-2000) et André Lurçat (1894-1970).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

les nouvelles villes accueillent une population en croissance démographique, que les capitales ne peuvent plus accueillir. Cette évolution entraîne des changements profonds dans l'approche des architectes et des décideurs politiques, en partie en réponse à l'émergence des banlieues rouges, des zones suburbaines en France, en particulier en Île-de-France, qui étaient historiquement associées à des électors et des administrations politiques de gauche, notamment le parti communiste. Ces banlieues sont souvent décrites sur le plan sociologique comme un « système social articulant fortement trois logiques de l'action : une logique communautaire construite autour d'une culture populaire, une logique de conscience de classe et, enfin, une logique de participation sociale constituée autour des partis, des syndicats et des associations⁸⁰² ».

À partir des années soixante-dix, en France, une multitude de projets de construction et de concours publics étaient destinés à répondre aux besoins de logements et d'équipements dans la banlieue. Cette initiative de l'État a favorisé l'émergence de divers langages architecturaux, influencés à la fois par les tendances contemporaines et l'héritage historique national. À travers ces réalisations architecturales officielles, le pays a façonné une esthétique célébrée. Les projets conçus par des architectes tels qu'André Gomis ou l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) témoignent de l'engagement du gouvernement en faveur du développement des banlieues, des zones urbaines auparavant caractérisées par l'anarchie, échappant à toute planification préétablie et influencées par des logiques rurales. Ainsi, ces villes sont considérées comme le résultat d'une recherche autonome et s'opposent à la vision historique qui les considérait comme des dépendances des métropoles.

De jeunes architectes ont proposé des idées visant à revitaliser ces espaces, parmi lesquels Antoine Grumbach⁸⁰³ avec ses études urbaines, Christian de Portzamparc et les Hautes Formes (1979)⁸⁰⁴, Paul Chemetov, Henri Gaudin et Alain Sarfati⁸⁰⁵. Une idée commune, portée par Roland Castro, était que « dans les logements sociaux il faut mettre la communication depuis la rue jusqu'au logement », car « la dignité du logement social passe⁸⁰⁶ » par le lien avec la ville.

⁸⁰² Dubet, François, Lapeyronnie, Didier, *Les quartiers d'exil*, Paris : Édition du Seuil, 1999, 258 p.

⁸⁰³ Antoine Grumbach (1942-), diplômé des Beaux-Arts, formé dans les ateliers Beaudouin et Candilis (1967) est très actif dans le monde de l'enseignement et dans la diffusion des recherches sur l'architecture. Il crée en 1980 sa propre agence, puis en 1996, une société d'architecture, avec laquelle il réalise des études urbaines. Parmi ses réalisations : l'hôtel Disney's Sequoia Lodge, Marne-la-Vallée (1992) ; sa participation à la consultation « Le Grand Paris » (2008-2009).

⁸⁰⁴ Concept qui repose sur l'idée de créer des formes architecturales novatrices et dynamiques, particulièrement adaptées aux environnements urbains et aux logements sociaux. Il met l'accent sur la communication et la connexion entre les bâtiments, la rue et la ville, avec l'objectif de favoriser une interaction positive entre les habitants et leur environnement.

⁸⁰⁵ Alain Sarfati (1937-), architecte et urbaniste français. Il participe à la réhabilitation des sites et des bâtiments anciens, ainsi qu'à la réalisation des logements et plans d'urbanisme. Diplômé des Beaux-Arts de Paris, et de l'Institut d'urbanisme, il enseigne dans des écoles d'architecture (Nancy, UP4, ENSBA) et participe à la création de la revue *AMC*. Parmi ses réalisations : les logements « Les Glycines », Évry (1980) ; les logements « Les Glonnières », Mans (1982) ; les logements « Les Reinettes », Cergy-Pontoise (1983) ; la ZAC Dunant-Bellevue, Colombes (1993) ; le théâtre de la Cité TNT, Toulouse (1998), l'ambassade de France, Pékin (2012).

⁸⁰⁶ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Henri Ciriani partage la vision de ses collègues architectes, contribuant à la création d'une architecture qui célèbre la classe populaire et met en avant l'idée de la maison en tant que manifeste. Il considère le logement comme étant au cœur de l'architecture⁸⁰⁷. Ses réalisations visent à offrir aux habitants des modes de vie modernes empreints de confort. Contrairement à une approche centrée uniquement sur l'apparence extérieure des bâtiments, Ciriani conçoit des édifices visant à permettre aux classes sociales moins favorisées de vivre une expérience quotidienne similaire à celle de la bourgeoisie.

Son engagement en faveur d'une meilleure qualité de vie commence dès le projet de la Residencial San Felipe, où il met en pratique sa volonté d'améliorer les normes de vie des citoyens. Pour Ciriani, un enfant né dans un bâtiment conçu par lui est exposé à un environnement spatial qui favorise sa compréhension du monde, il « est plus libre, il va voir une double hauteur, il va comprendre qu'est-ce que c'est de voir du haut vers le bas, et du bas vers le haut, il va s'insérer dans un monde d'une spatialité sphérique⁸⁰⁸ ». Cette expérience l'encourage à rechercher une qualité de vie qui ne se limite pas à « un plafond horizontal à 2,40 mètres ». Ainsi, Ciriani veut atteindre l'objectif essentiel de l'architecture en influençant la manière dont les gens vivent et interagissent avec leur environnement.

L'éthique professionnelle d'Henri Ciriani est donc marquée par une sensibilité envers les utilisateurs et une approche morale influencée par sa formation au Pérou. Ses premières expériences à Lima l'ont sensibilisé à l'importance de l'architecture en tant qu'outil de progrès social⁸⁰⁹. Les logements qu'il a conçus pour le ministère des Travaux publics visaient à fournir une stabilité et une dignité aux résidents, contribuant ainsi à mettre fin à leur mobilité géographique. Auparavant, l'idée prédominante était que les personnes défavorisées quittaient les logements sociaux dès qu'elles amélioreraient leur statut économique, considérant ces habitations comme une étape temporaire dans leur ascension sociale⁸¹⁰. La conception de logements de meilleure qualité était donc perçue comme un moyen de garantir la dignité de tous les habitants, encourageant un mode de vie plus stable.

De manière semblable, en France, les architectes ont dû répondre aux préoccupations sociales et aux besoins des classes défavorisées. Les concours publics des années soixante-dix et quatre-vingts les

⁸⁰⁷ « Le corps central de l'architecture ». Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, op. cit., s. p.

⁸⁰⁸ Ils « avaient été formés [avec] l'idée que l'architecture était un instrument de progrès social » et « avaient su intégrer ces élans dans une nouvelle stratégie projectuelle ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁸⁰⁹ « *En Lima, los jóvenes arquitectos, que habían sido formados bajo la idea de que la arquitectura era un instrumento de progreso social, supieron integrar estos ímpetus en la nueva estrategia proyectual* », dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 407.

⁸¹⁰ « On supposait que le plus pauvre [avait] droit à un HLM et dès qu'il était moins pauvre il quittait son HLM ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

ont incités à tenir compte de ces considérations sociales et à écouter les besoins des utilisateurs, en particulier dans le cadre des programmes de grands ensembles et de villes nouvelles. Le projet de La Villeneuve de Grenoble-Echirolles réalisé par l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture entre 1971 et 1976, est le fruit de la collaboration entre les concepteurs et les futurs habitants. Plusieurs ministères (Éducation, Jeunesse et Sports, Affaires culturelles) et autorités locales (la municipalité, une société composée d'architectes et du comité de la ville) ont été impliqués dans ce projet. La municipalité avait notamment exprimé son désir de prévenir la ségrégation sociale au sein du nouveau quartier en prenant en charge son fonctionnement après sa construction. Cela visait à maintenir « le contrôle de l'opération dans le temps en instituant des relations d'échange permanent entre l'équipe pluridisciplinaire de conception et d'exécution avec les élus⁸¹¹ ».

L'AUA a réussi à résoudre divers problèmes liés au respect des délais imposés par la commune et au budget limité qui exigeait l'utilisation de matériaux abordables mais performants. Cette expérience à Grenoble a mis en évidence l'importance des relations politiques que les architectes devaient cultiver, en particulier dans le cas de projets de logements. Comme l'a souligné Henri Ciriani, les projets de logements étaient souvent le résultat des interactions entre la ville nouvelle, les clients et les architectes⁸¹². Grâce au soutien des forces politiques locales, l'AUA a pu apporter un nouveau visage à la banlieue grenobloise, en privilégiant des programmes modestes par rapport à des commandes officielles plus prestigieuses. À Saint-Ouen, Bagnolet et Pantin, tant les logements que les équipements ont été conçus pour mettre en valeur la vie quotidienne des habitants.

Henri Ciriani adopte une vision de la banlieue qu'il contribue à revaloriser à travers ses réalisations. Pour y parvenir, il garantit une surface confortable aux appartements, privilégiant des configurations de cinq pièces et deux pièces, car selon lui, les studios d'une seule pièce ne permettent pas d'accueillir, de partager ou de vivre une expérience humaine complète⁸¹³. En effet, le respect des usagers est au cœur de la démarche de Ciriani, conscient de la responsabilité qui incombe aux architectes qui, selon lui, sont « responsables de la pensée construite », soit de la création de lieux qui ont un sens et une raison d'être⁸¹⁴, bien au-delà de simples constructions. Cette approche, décrite par François Chaslin comme ayant un « caractère socialisant », se conjugue à une

⁸¹¹ « Villeneuve de Grenoble », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 174, juillet-août 1974, pp. 24-29.

⁸¹² Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁸¹³ Le studio d'une seule pièce « ne permet pas d'accueillir, ça ne permet pas de partager, ça ne permet pas d'être un être humain ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁸¹⁴ « L'architecture a un sens, a une raison d'être ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

humble conscience sociale ainsi qu'à une « une attitude orgueilleuse d'artiste d'exception qui n'éprouve aucun scrupule à marquer le territoire de son empreinte⁸¹⁵ ».

À partir de cette philosophie architecturale, Henri Ciriani structure les éléments clés de son travail. Il introduit les concepts de la « façade épaisse » et de la « pièce urbaine ». La « façade épaisse qualifie les relations du logement avec l'extérieur » : par exemple, dans le projet de logements de La Noiseraie à Marne-la-Vallée (1975-1980), l'épaisseur du bâtiment « transcende l'espace interne du logement, distribué selon les critères de l'habitat collectif », qui engendre simultanément « une épaisseur "originelle"⁸¹⁶ » dans la façade avant, les pignons et la façade arrière. Ces réflexions sur la façade épaisse et la pièce urbaine se retrouvent dans d'autres projets, tels que les immeubles de Lognes et d'Évry-Canal. Chacun de ces bâtiments propose des solutions qui s'inscrivent dans une recherche de « figures urbaines imposées⁸¹⁷ » pour les habitations collectives, en harmonie avec le contexte des villes nouvelles.

Ces projets de logements transforment considérablement l'environnement dans lequel ils sont implantés. Prenons l'exemple du quartier des Fossés-Jean à Colombes (1992-1995) [**Figure 137 et 138**], où la municipalité et la société d'économie mixte de la Ville de Colombes (SEMCO) ont sollicité l'architecte pour construire un immeuble sur une parcelle triangulaire dépourvue de caractéristiques particulières [**Figure 139**]. Henri Ciriani a été choisi en raison de l'admiration que les clients lui vouaient depuis son projet à Chambéry, où il avait commencé à théoriser la typologie de l'immeuble-villa. Bien que d'autres projets aient déjà mis en œuvre cette typologie à Paris, le projet à Colombes représentait sa première application en banlieue. L'objectif du projet était de conférer une unité à cette partie de la ville en créant une transition entre les bâtiments hétérogènes existants, contribuant ainsi à une forme de « "pacification" urbaine⁸¹⁸ ». De plus, il visait à offrir « à des familles aux revenus modestes un habitat de qualité », dans l'espoir que « les gens s'y trouvent bien », et « d'éviter qu'ils n'aillent se surendetter ailleurs pour devenir propriétaires⁸¹⁹ ». L'immeuble-villa offrait aux logements collectifs toutes les qualités d'une maison individuelle, une caractéristique qui avait attiré l'attention de Martine Flamant, directrice de la SEMCO.

Le programme prévoyait la construction de 90 logements, ainsi qu'un petit nombre de commerces et de bureaux au rez-de-chaussée. La façade linéaire de huit étages, s'étirant sur une longueur de 80

⁸¹⁵ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 10.

⁸¹⁶ « La façade épaisse », *Bulletin d'informations architecturales*, n° 52, juin 1980, s. p.

⁸¹⁷ Annexe n° 13, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

⁸¹⁸ « *Dare unità, attraverso le costruzioni, a questo pezzo di città, creando una sorta di progressione dolce fra tutti gli edifici eterogenei esistenti – una sorta di "pacificazione" urbana* », « Complezzo residenziale a Colombes », *Zodiac*, n° 13, mars-août 1995, pp. 118-121.

⁸¹⁹ Desmoulin, Christine, « Ciriani à Colombes : une greffe réussie », *D'Architectures*, n° 55, mai 1995, pp. 40-41.

mètres le long de l'avenue de Stalingrad [**Figure 140**], s'inscrivait dans le concept d'immeuble-villa. Le bloc de logements se composait de trois volumes distincts. Le premier, de moindre hauteur, était constitué de maisons unifamiliales en duplex, amorçant en douceur l'ensemble depuis la rue. Le deuxième volume intermédiaire se composait de bâtiments de cinq étages (un appartement simple au rez-de-chaussée et deux duplex pour les étages supérieurs). Enfin, le dernier volume, une tour de sept étages, était adossé à un immeuble en brique existant, surplombant les autres par sa hauteur. Il abritait des appartements de trois ou quatre pièces, ainsi que des duplex ouverts des deux côtés.

La façade de « l'immeuble-villa » de Colombes dissimule une variété de volumes et de plans différents, souvent traversants, offrant des surfaces variées et conférant à chaque appartement une identité distincte [**Figure 141**]. Cette diversité est orchestrée par la façade homogène, qui relie les espaces grâce à l'agencement des balcons. L'accès direct à l'extérieur, que ce soit par la vue sur le jardin depuis le salon, les larges baies vitrées ou les balcons, favorise l'entrée de la lumière, qui joue un rôle essentiel dans la configuration des espaces en les agrandissant, évitant ainsi toute impression de confinement. En effet, l'espace extérieur, aménagé avec des loggias, des balcons et des jardins, est conçu pour répondre aux besoins d'épanouissement dans des espaces ouverts. Pendant la crise pétrolière des années quatre-vingts, Ciriani a dû adapter ses conceptions en vue d'économiser l'énergie. Les bâtiments ont été conçus de manière à être moins ouverts au nord et davantage orientés vers le sud. À Colombes, l'ensoleillement est optimisé depuis la façade tout en respectant les nouvelles normes, ce qui se traduit par la création d'espaces extérieurs latéraux. Cette approche se concrétise par la conception d'un bâtiment linéaire partiellement ouvert qui intègre des éléments faisant référence à l'hôtel particulier⁸²⁰.

L'immeuble de Colombes démontre des avancées techniques et spatiales remarquables. Il est notable que Ciriani ait pu concevoir un bâtiment tout en tenant compte des contraintes budgétaires fréquemment rencontrées dans le contexte des HLM. Cela se manifeste par la profondeur des unités d'habitation, atteignant jusqu'à 14 mètres, ainsi que par la transparence caractéristique de chaque appartement. En ce qui concerne les espaces de circulation internes à l'îlot, ils sont soigneusement aménagés (autant que dans le projet de Chambéry), intégrant des passerelles et des voies piétonnes distinctives, avec des touches de couleur pour différencier les zones et créer des atmosphères uniques [**Figure 142**]. Le travail de Ciriani s'adapte au site, offrant ainsi de multiples possibilités de variations dans la création des logements, tout en restant cohérent avec une vision de l'architecture

⁸²⁰ Desmoulins, Christine, « H. Ciriani : variations sur l'immeuble villa et enjeu urbain et valeur d'usage », *Architecture intérieure CREE*, n° 267, septembre 1995, pp. 40-43.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

comme « tissu en évolution lente où les conquêtes se testent et s'améliorent au fil du temps » – plutôt que de privilégier « une image architecturale un peu photogénique⁸²¹ ».

Bien que le travail d'Henri Ciriani en banlieue ait été correctement accueilli par la critique, il est important de noter que la situation générale de ces années en France n'était pas idéale. Bruno Fortier attribue cette situation à l'isolement de l'avant-garde architecturale et à « la force de l'expérience coloniale (et des schémas fonctionnels et ségrégationnistes qu'ils ont expérimentés en Algérie et au Maroc) par rapport à la modestie des expériences municipales françaises⁸²² ». Dans cette perspective, Henri Ciriani partage l'opinion que le drame de l'architecture moderne a été de détruire des quartiers au nom de l'amélioration des conditions de vie, sans rien proposer en remplacement. Cette approche invasive a parfois conduit à la transformation de quartiers en espaces insalubres⁸²³, mais cette fois sur le plan social.

Les programmes de logements en banlieue d'Ile-de-France visait à accueillir une classe moyenne qui était difficile à loger à Paris, en offrant des avantages tels que des espaces verts, des services publics, des crèches, des bibliothèques, des théâtres et des gymnases. Cependant, l'idéal initial des villes nouvelles en tant que nouveaux centres urbains a rapidement perdu de sa splendeur. Henri Ciriani lui-même se demandait s'il aurait vécu dans ces banlieues :

« Je me demande si moi aussi j'aurais vécu là-bas. C'est très dur pour un architecte qui fait du social, qui cherche à faire quelque chose mieux que le privé [...], [et voit que ses] objectifs sociaux ne sont pas atteints⁸²⁴. »

Les projets de logements en banlieue réalisés dans les années soixante-dix et quatre-vingts ont eu l'effet paradoxal de renforcer la fragmentation de ces zones urbaines, qui étaient devenues un terrain d'expérimentation pour une multitude de nouveaux styles architecturaux. Lorsque l'on visite les villes nouvelles en Île-de-France, on peut constater que l'harmonie faisait souvent défaut. Cependant, il est important de noter que les défis étaient nombreux, et que ces projets devaient répondre à des besoins divers et complexes. D'autant plus que la situation s'est surtout compliquée en raison d'un désintérêt progressif de l'État, qui a délaissé les projets de logements au profit des grands travaux publics. Ceci a eu pour conséquence que les initiatives visant à améliorer la vie en dehors des centres-villes n'ont pas été généralisées et que certaines municipalités ont adopté des

⁸²¹ Desmoulins, Christine, « Ciriani à Colombes : une greffe réussie », *D'Architectures*, *op. cit.*

⁸²² « *All'origine di questa situazione, c'è senza dubbio l'estremo isolamento delle avanguardie francesi [...], ma anche la forza dell'esperienza coloniale (e degli schemi funzionali e segregazionistici che avevano sperimentato in Algeria e in Marocco) in confronto alla modestia delle esperienze municipali francesi* », TdA, Fortier, Bruno, « Progetti urbani in Francia », *Casabella*, n° 487-488, janvier-février 1983, pp. 58-63.

⁸²³ Pélissier, Alain, « Moins de symboles, plus de spatialité », *Techniques et Architecture*, n° 366, juin-juillet 1986, pp. 56-57.

⁸²⁴ Annexe n° 14 bis, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

mesures pour restreindre les rassemblements publics. Elles ont « commencé à enlever les bancs, parce que les gens se réunissaient », à « mettre des grilles, pour que les gens ne rentrent pas » et pour contrôler l'accès aux espaces communs. Bien que ces mesures aient pu créer une atmosphère de sécurité, elles ont également pu contribuer à un sentiment de peur et d'isolement, et à l'affirmation d'une société où « est interdit de rendre les logements ouverts, participatifs ». Pour Henri Ciriani, la peur est un obstacle à la pensée et à la dignité, et il a constaté que lorsque les habitants vivaient dans un environnement empreint de peur, il devenait difficile, voire impossible, de promouvoir une véritable dignité des espaces architecturaux⁸²⁵.

Le vandalisme et la micro-criminalité sont des problèmes complexes liés à l'architecture, mais il est difficile de déterminer avec précision la part de responsabilité qui revient aux pouvoirs politiques et aux architectes dans la résolution de ces questions. Il est essentiel de se demander qui doit résoudre les problèmes sociaux qui découlent de la marginalisation de certaines banlieues. Pour obtenir des réponses à ces interrogations, il est instructif de se pencher sur des cas concrets, tels que La Villeneuve de Grenoble. Ce quartier a été le sujet de débats politiques passionnés, tant de la part de ses partisans que de ses détracteurs. Les témoignages des habitants, souvent oubliés par les médias, offrent une perspective précieuse. Lorsqu'on interroge les résidents, ils mettent en avant la présence d'espaces verts, en contradiction avec l'image négative véhiculée par les médias. Les habitants de Grenoble réfutent les critiques en soulignant que ceux qui les émettent « n'ont pas habité La Villeneuve⁸²⁶ », ce qui renforce leur attachement au quartier. Pourtant, en 2013, un reportage dépeignait La Villeneuve comme un lieu de violence, enfermant ses habitants dans un climat de criminalité et de trafic de stupéfiants. À la surprise générale, la population locale avait vivement réagi en lançant une pétition qui recueilli 1 200 signatures, exigeant qu'un nouveau reportage soit réalisé pour refléter leur expérience réelle du quartier⁸²⁷.

Il est nécessaire d'analyser individuellement, sur le plan sociologique, le destin de ces banlieues qui étaient initialement considérées comme des réussites politiques, mais qui ont rapidement sombré dans l'échec. En dépit des efforts de certains architectes conscients des enjeux sociaux, il est indéniable que la politique demeure l'élément prédominant dans le domaine de l'architecture publique. Comme le souligne Bruno Fortier, l'architecture peut concevoir des visions pour les villes, tandis que les décideurs les envisagent principalement « en termes de réseaux, de services, d'»image

⁸²⁵ « Quand les gens ont peur, plus rien n'est possible, s'il y a la peur la pensée est impossible », car « la peur c'est l'extrême contraire de la dignité ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁸²⁶ Massot, Vincent, Viénot, Flore, *La Villeneuve, l'utopie malgré tout* [vidéo], Paris : ON Y VA ! MEDIA, 2015.

⁸²⁷ Carrel, François, « Un reportage d'»Envoyé spécial» met la cité de Villeneuve à l'envers », *Libération*, 1^{er} octobre 2013.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

de marque" ou d'équilibres politiques ». La question qui demeure en suspens est de savoir « si l'architecture peut développer des stratégies spécifiques face à la ville et opposer sa propre politique à des formes de décision et à une société qui ne sait même plus qu'elle existe⁸²⁸ ».

b) *La culture, une stratégie au service du pouvoir*

« À cette époque-là, [...] si on ne participait pas à certains concours on n'existait pas. Le fait d'avoir été choisi, le fait d'avoir été invité, [...] c'était la manière de savoir si on était important ou pas. Si on n'était pas invité à un concours, on était absolument *nobody*⁸²⁹. »

Malgré leur aspiration à l'indépendance, en pratique, les concours et les commandes publiques obligent les architectes à maintenir des liens avec les pouvoirs politiques et l'État. Henri Ciriani avait déjà été confronté à ces dynamiques lors de ses débuts au Pérou. Avec ses premières commandes en France, notamment avec André Gomis et l'AUA, il a continué à être aux prises avec des projets provenant de municipalités ou du gouvernement. En dépit de sa déclaration selon laquelle « l'architecture moderne est sans idéologie politique⁸³⁰ », son travail l'a inévitablement inscrit dans une dynamique influencée par l'État en particulier en ce qui concerne ce que l'on appellera les grands travaux.

Proche du parti communiste, Henri Ciriani a connu une période prolifique qui a coïncidé avec l'ascension de la gauche au pouvoir en France. Il reconnaît néanmoins que le gouvernement précédent de droite avait également manifesté un intérêt pour l'architecture et les idées des architectes. Selon lui, avant même l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, la droite avait été contrainte d'écouter les intellectuels⁸³¹, et le président Valéry Giscard d'Estaing « faisait plus attention à l'architecture, à ce que pensaient les architectes⁸³² ». Ciriani souligne ainsi que l'intérêt pour l'architecture n'est pas propre à un parti politique particulier, mais dépend plutôt de la

⁸²⁸ « *L'architettura può sì sognare città mentre gli amministratori non le immaginano più che in termini di reti, di servizi, di "immagine aziendale" o di equilibri politici. [...] Si tratta allora di sapere [...] se di fronte alla città l'architettura possa sviluppare specifiche strategie e opporre una propria politica a forme di decisione ed a una società che non sanno nemmeno più che essa esiste* », TdA, Fortier, Bruno, « Progetti urbani in Francia », *Casabella, op. cit.*, pp. 58-63.

⁸²⁹ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, 13 juillet 2018, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁸³⁰ Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

⁸³¹ « Avant l'arrivée de Mitterrand au pouvoir, la droite était dans l'obligation d'écouter l'intellectuel de gauche. » Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁸³² Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

sensibilité individuelle de chaque président. Cependant, avec l'élection de François Mitterrand en 1981, le groupe d'architectes auquel appartenait Ciriani a vu l'ascension de ses propres valeurs.

Avec le soutien de celui-ci et de son Ministre de la culture, Jack Lang⁸³³, l'architecture n'est plus isolée. Des concours sont mis en place pour améliorer les équipements publics en France, donnant ainsi à cette dernière une place importante. Le pays cherche à mettre en avant son excellence en la matière sur la scène internationale. Il s'ouvre à des architectes du monde entier, en accord avec une nouvelle image que la France souhaite projeter : enracinée dans la tradition, mais également sensible aux progrès sociaux et techniques.

De nombreuses commandes publiques sont alors liées à des projets culturels, notamment des musées, des médiathèques et des salles de spectacles, tels que la rénovation du Grand Louvre (1981), le parc de la Villette (1985), la transformation du musée d'Orsay (1986) et la construction de l'Opéra Bastille (1989). Les concours architecturaux se multiplient à travers la France, et pas seulement à Paris. Pour financer ces chantiers colossaux, l'État augmente considérablement le budget alloué à la Culture. Entre 1980 et 1990, ce budget passe ainsi de 0,38 % à 0,86 % du budget total, et François Mitterrand aborde même des questions d'esthétique moderne et d'urbanisme lors de ses discours publics⁸³⁴.

Dans ce contexte, Henri Ciriani participe à plusieurs concours pour des équipements, dont l'Institut du Monde Arabe (IMA) en 1981. Le projet de l'IMA remonte à 1974 et a été repris par François Mitterrand, Giscard d'Estaing n'ayant pu le concrétiser. Cette commande revêt une importance politique considérable, symbolisée par la signature de l'acte de fondation par une vingtaine d'États, avec une participation financière de 40% des pays arabes, ainsi que des dons et des prêts de ces États, témoignant d'une collaboration politique incarnée par l'IMA. L'objectif de l'Institut, situé sur une superficie de 13 000 m², est de faire de Paris une capitale de la culture arabe moderne⁸³⁵, en créant un espace de convergence.

Face à un délai serré, le ministère de la Culture et l'Institut organisent un concours sur esquisse, impliquant sept équipes d'architectes. Le programme comprend trois éléments principaux : une bibliothèque pouvant accueillir 100 000 volumes, un musée d'art et de civilisation, ainsi qu'une section administrative. Les architectes sélectionnés sont Henri Ciriani, Édith Girard, Yves Lion,

⁸³³ Jack Lang (1939-), homme politique français, est principalement connu pour sa carrière politique, marquée par son engagement en faveur de la culture et de l'éducation en France. Il occupe plusieurs postes ministériels au cours de sa carrière politique, notamment en tant que ministre de la Culture sous la présidence de François Mitterrand.

⁸³⁴ Mitterrand François, *Les Grands Travaux*, Conférence de presse de François Mitterrand : politique culturelle et grands travaux, [vidéo : image animée], Images d'archive INA, Institut National de l'Audiovisuel, 24 septembre 1981, 34 min. et 40 secondes.

⁸³⁵ *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Gilles Perraudin⁸³⁶, Christian de Portzamparc, Jean Nouvel avec Architecture Studio et Roland Castro. En novembre, le projet d'Henri Ciriani⁸³⁷ [Figure 143 et 144], avec celui de Jean Nouvel et d'Édith Girard, est sélectionné. Ciriani propose d'intégrer la proximité de la Seine et de l'île Saint-Louis, plutôt que de les ignorer, mettant ainsi en valeur les caractéristiques naturelles du site [Figure 145]. Son bâtiment est composé de deux ailes : une partie administrative le long de la Seine, avec une entrée publique parallèle à la rivière, et une aile didactique comprenant des demi-niveaux. Le musée est partiellement situé en sous-sol donnant sur une cour, tandis que la bibliothèque occupe les étages supérieurs.

La lumière joue un rôle central dans la conception de Ciriani, car la localisation de l'Institut génère une condition lumineuse particulière, l'opposant à la vue directe du soleil. Son équipe opte pour une approche « contre-jour », et traite les bâtiments « comme des pièges à lumière⁸³⁸ », plaçant la façade au nord avec une vue sur la rivière, s'opposant ainsi au soleil situé au sud. Cette conception vise à créer une structure qui s'apparente à un petit palais en bord de Seine, s'inspirant du palais Lambert sur l'île Saint-Louis. L'architecture est façonnée par un jeu de claustras qui crée une « "peau" découpée, épaisseur ténue, perméable au regard et à la lumière », et qui devient un « élément constructif ». Cette structure capte la lumière à travers « un réseau de trames légères vers un miroir d'eau », et transforme l'Institut en une « image des Mille et une nuits, architecturale et contemporaine⁸³⁹ ».

Bien que Jean Nouvel remporte le premier prix pour l'IMA, le projet d'Henri Ciriani contribue au développement d'une réflexion sur des éléments architecturaux tels que la lumière et la matérialité de la façade, qui seront au cœur de futurs projets. En 1983, Ciriani participe au concours pour l'Opéra Bastille [Figure 145], révélant sa conviction en faveur de formes architecturales puissantes capables d'enrichir le tissu urbain. Il attache une grande importance aux espaces dédiés à la culture et à la représentation institutionnelle. Déjà critique envers l'apparence de « building⁸⁴⁰ » du projet de Jean Nouvel pour l'IMA, il réitère ses réserves à l'égard des architectes qui conçoivent des sièges sociaux d'entreprises au lieu de bâtiments publics. Sa proposition pour l'Opéra Bastille se distingue par sa forte présence architecturale, s'éloignant du modernisme classique. L'accent est

⁸³⁶ Gilles Perraudin (1949-), diplômé de l'école d'architecture de Lyon (1977), porte un regard intéressé sur l'architecture de Louis Kahn, la dimension matérielle et contextuelle de l'architecture, ainsi que sur les spécificités climatiques des lieux. Parmi ses réalisations : école de la Lanterne, Cergy-Pontoise (1986) ; école d'architecture, Lyon (1987) ; chai viticole, Vauvert (1997) ; chai au monastère de Solan (2008).

⁸³⁷ Assisté par Laurent Bourgois, Jean-Patrick Fortin, Claude Vié, Olivier Arène, Jean-François Chenais et Patrice de Turenne.

⁸³⁸ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 20-24.

⁸³⁹ « Consultation pour l'institut du Monde Arabe », *Urbanisme*, n° 188, 1982, s. p.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

principalement mis sur la façade, très clairement identifiable depuis l'extérieur, rappelant les grands halls d'hôtels new-yorkais⁸⁴¹.

Le projet aborde la question des espaces typiques, essentiels à la fonction du bâtiment, et des espaces atypiques, qui sont plus flexibles et susceptibles d'être adaptés à divers usages. Ciriani souligne l'importance des espaces typiques, car ils définissent l'identité de l'institution⁸⁴². En revanche, les éléments atypiques sont plus interchangeable et influencent davantage les activités des individus que celles de l'institution. Ils englobent des zones flexibles qui interagissent avec l'environnement extérieur et contribuent à valoriser le site du bâtiment. Entre ces deux types d'espaces, Ciriani intègre des « chambres urbaines », ou des micro-lieux architecturaux qui servent de zones tampons entre l'intérieur et l'extérieur, créant un dialogue entre l'opaque et le transparent. Dans le cas du projet de l'Opéra, les espaces atypiques revêtent une importance particulière en raison des contraintes du site. Ciriani propose là une articulation des volumes qui évoque un ruban, établissant une connexion entre la place de la Bastille et le Viaduc des arts. Chaque volume du projet est conçu de manière indépendante, se démarquant des immeubles linéaires qui avaient caractérisé son travail antérieur⁸⁴³.

Ciriani ne remporte pas le concours de l'Opéra Bastille mais participe par la suite à plusieurs autres concours importants : celui pour le pavillon d'accueil du Muséum d'histoire naturelle (1984) ; celui pour le centre culturel de Nouméa (1988) en Nouvelle-Calédonie ; et celui pour la Grande Bibliothèque de France (1989). Bien qu'ils soient restés à l'état de proposition, tous contribueront à renforcer la réputation de l'agence Ciriani., et illustreront une réflexion approfondie sur l'organisation de l'espace et la forme architecturale. Ils démontreront l'attention méticuleuse portée aux exigences des programmes tout en reflétant le souci du détail qui caractérise le travail de l'architecte.

Dès 1976, les médias avaient tiré la sonnette d'alarme sur la situation critique du Muséum d'histoire naturelle. Les conservateurs et le directeur, Jean Dorst, exprimaient alors leur inquiétude quant à la détérioration de l'institution, qui abritait 1 150 000 espèces dans ses collections, dont certaines risquaient « de mourir à nouveau, définitivement⁸⁴⁴ ». Un appel désespéré fut lancé, auquel l'État a

⁸⁴¹ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stephanie Quantin, 13 juillet 2018, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2h 44' 46''.

⁸⁴² « Son identité, sans eux l'institution n'existe pas ». [Source : [Henri Ciriani: NOTES SUR LE TYPIQUE ET L'ATYPIQUE](#)].

⁸⁴³ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, p. 69.

⁸⁴⁴ « Depuis 50 ans le Muséum manque de crédit, souffre du désintérêt du pouvoir public, ce qui fait que ces bâtiments n'ont pas pu être entretenus. [...] Il ne faut pas oublier que nous avons ici toute la grande faune d'Afrique, d'Asie, toute une série d'espèces qui n'ont jamais été filmées, qui n'ont jamais été photographiées. [...] Et ce matériel il est à l'heure actuelle pour une bonne partie compromis, en dépit de tous les efforts que nous avons pu faire. Il y a une bonne partie de notre matériel qui ne pourra pas être

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

finalement répondu en 1984 en proposant un concours et en entamant des travaux de rénovation, permettant ainsi de sauver les collections. Le projet pour le Muséum auquel répondit Ciriani [Figure 146] s'insère dans le tissu urbain et le paysage environnant. Il présente un bâtiment linéaire positionné sur un socle rappelant les temples japonais, encadrant les vues sur le paysage. Le pavillon d'entrée est surélevé d'un niveau, tandis que la façade adopte une trame en grille carrée qui suit le contour du bâtiment. Les matériaux utilisés, notamment le granit non poli pour le sol et la structure en émail⁸⁴⁵ de la façade, deviendront des caractéristiques distinctives des bâtiments culturels conçus par Ciriani. Ce projet prend en compte la présence d'arbres et intègre une clairière, créant ainsi une relation entre le bâtiment et son environnement naturel.

En 1988, des accords internationaux permettent d'établir la construction d'un centre culturel à Nouméa, destiné à promouvoir et à abriter les activités de la culture Kanak, y compris les rituels tribaux et le culte des ancêtres. Le programme visait à combiner la culture locale avec un *design* moderne, tout en évitant une utilisation excessive du béton et en privilégiant l'utilisation de matériaux locaux. Le site choisi, une péninsule en bordure de la baie Magenta, était bordé au nord par des marais de mangroves et au sud par une plage où un village traditionnel célébrant les huit aires linguistiques de l'île serait construit. Parmi les 170 candidatures reçues par l'État, seules dix équipes ont été sélectionnées. Bien que Renzo Piano ait remporté le premier prix, les projets d'Henri Ciriani et d'Aurelio Galfetti⁸⁴⁶ ont également été salués par la presse et le public. Le projet de Ciriani proposait un bâtiment aux articulations complexes, en contraste avec celui de Piano, qui était très accessible et utilisait des modèles numériques et une vidéo pour présenter chaque partie du centre au jury. Ciriani a cherché à intégrer le futur centre dans le contexte préexistant [Figure 147 et 148], en tenant compte de la pente naturelle de la presqu'île. Le bâtiment, composé de saillies, de poteaux, de voiles et d'une toiture en shed permettant l'éclairage zénithal des pièces [Figure 149], est organisé autour d'un hall d'accueil flanqué de la zone administrative, de la cafétéria, des commerces et du théâtre au centre [Figure 150]. En plus de ces espaces, d'autres espaces plus intimes étaient prévus pour des médiathèques, des ateliers et des salles polyvalentes.

Dans le projet pour la Grande Bibliothèque de France (1989), l'architecte adopta une approche similaire à celle du projet pour l'IMA en positionnant l'entrée perpendiculaire à la Seine. La salle de

sauvée, quoi que nous fassions », 1976, *quand le muséum d'histoire naturelle tombait en ruine*, [vidéo : image animée], Images d'archive INA, Institut National de l'Audiovisuel, 1976, 6 min. 14 secondes.

⁸⁴⁵ Verre émaillé, l'une des faces est laquée par plusieurs couches de couleurs, des émaux colorés.

⁸⁴⁶ Aurelio Galfetti (1936-2021), est un architecte suisse, diplômé de l'école polytechnique fédérale de Zurich (1960). Tout au long de sa carrière, il collabore avec Mario Botta, Livio Vacchini, et Luciano Schiavon. Il enseigne aussi à Lausanne, Paris, et Mendrisio. Parmi ses réalisations : le jardin d'enfants, Biasca (1963-1964) ; la médiathèque Jean-Jacques Rousseau, Chambéry (1989-1991) ; la cité des arts, Chambéry (1999-2001).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

lecture inclinée, surplombant la ville, symbolisant la prééminence du savoir sur le monde, évoquant notamment la bibliothèque de la faculté d'architecture de Lima, où un volume architectural domine les autres bâtiments. Le plan global se composait de deux bâtiments en forme de « C » intégrés dans la parcelle, créant un point de convergence dans le tissu urbain du quartier. Les fondations souterraines abritaient l'administration et les réserves, et comme dans le projet de l'Opéra, on pouvait distinguer les parties typiques (le bâtiment principal) des zones atypiques (comme la salle de lecture).

En poursuivant son engagement dans des concours architecturaux, Henri Ciriani a également joué un rôle essentiel dans le développement de l'Institut de Recherche sur la Province Antique (IRPA), renommé ensuite musée archéologique Arles antique (1987-1995), un projet qui s'est avéré significatif dans sa carrière. Selon l'architecte, c'était une opportunité exceptionnelle, grâce à un client remarquable, une ville extraordinaire, et des concurrents qui allaient à l'encontre des souhaits des organisateurs du concours. Sans ces conditions particulières, il n'aurait jamais remporté ce projet⁸⁴⁷.

Lancé en 1983, ce concours résulte d'une réflexion approfondie menée par le conservateur des musées arlésiens, Jean-Maurice Rouquette⁸⁴⁸, qui deviendra une référence constante pour Ciriani tout au long de la conception et de la réalisation du musée⁸⁴⁹. Pour lui, l'établissement doit établir un dialogue urbain avec la ville historique d'Arles, ses monuments et son environnement, plutôt que de se présenter comme une nouvelle architecture imposante. Le maire de l'époque, Jean-Pierre Camoin⁸⁵⁰, soutient les décisions de Rouquette. Le concours pour l'IRPA illustre clairement la diversité des acteurs impliqués dans la commande publique de cette époque. Pendant une période de quinze ans, Henri Ciriani entretient ainsi des relations avec le jury du concours, l'administration de la ville, les conservateurs, ce qui reflète la complexité de la gestion des projets publics. Cette complexité se manifeste dès la sélection du terrain pour le futur musée [Figure 151], car la mairie n'en est pas encore propriétaire. En effet Jean-Maurice Rouquette organise l'acquisition d'un terrain de 7 hectares en dehors du centre-ville, alors qu'à l'époque, cet espace était occupé par des friches urbaines. L'objectif était de garantir à l'Institut de Recherche sur la Province Antique l'espace

⁸⁴⁷ « Une chance inouïe », grâce à « un client qui était absolument génial, une ville complètement incroyable » et « des concurrents qui faisaient le contraire de ce qui était souhaité par les organisateurs du concours, sans ces conditions-là je n'aurais jamais gagné ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁸⁴⁸ Jean-Maurice Rouquette (1931-2019), historien et spécialiste de la Provence antique et romaine, conservateur en chef des musées d'Arles et conservateur du musée départemental Arles antique.

⁸⁴⁹ « Faire le musée d'Arles a été, avec Maurice Rouquette, un plaisir immense ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁸⁵⁰ Jean-Pierre Camoin (1942-), maire d'Arles entre 1983 et 1995.

nécessaire pour son installation. Pour ce faire, il achète le terrain auprès de 54 propriétaires privés, procède à des expropriations et organise le relogement des propriétaires initiaux. Cependant, une fois le terrain choisi et acquis, de nouveaux défis surgissent, avec l'arrivée de divers acteurs, tels que les banques et les agences immobilières, qui souhaitent construire sur ce site⁸⁵¹. Une fois de plus, Jean-Maurice Rouquette se trouve en position de devoir défendre le terrain et son utilisation prévue pour le musée.

Rouquette est impliqué dans toutes les étapes du projet, de la tenue du concours à la sélection de l'architecte et au respect du programme qu'il avait élaboré et présenté à l'UNESCO en 1968 lors de l'assemblée générale à Mexico. Dès cette époque, il avait exprimé à la municipalité la nécessité de disposer d'un lieu pour réunir les collections romaines de la ville. En 1983, il définit les points clés du programme, qui englobent les aspects architecturaux et logistiques⁸⁵², tout en tenant compte des besoins des collections archéologiques⁸⁵³. Pour l'aspect architectural, il préconise une approche moderne, en contraste avec la nature archaïque des collections archéologiques. Pour le programme scientifique, Rouquette effectue une sélection de 1 850 objets à exposer parmi les 30 000 objets de la collection. Il réalise un travail d'inventaire en photographiant, mesurant et notant les dimensions et les poids des objets, dans le but de fournir aux candidats au concours une documentation pour leur recherche. Le dernier volet du programme concerne les circulations dans le musée. Rouquette s'inspire des travaux de Paul Nelson⁸⁵⁴, qui avait souligné l'importance de l'accessibilité dans ses projets d'hôpitaux. Le conservateur comprend l'importance de l'accessibilité spatiale dans un musée, ainsi que des déplacements des visiteurs. Il envisage donc un musée entièrement de plain-pied, permettant d'accueillir les personnes à mobilité réduite. Cette décision est également motivée par le poids des œuvres, en particulier des sarcophages et des pièces de l'Antiquité romaine, difficiles à déplacer. Pour Rouquette, un musée à un seul niveau était la seule solution possible, car de nombreuses pièces pesaient près d'une tonne. Il était du reste essentiel que le lieu donne l'impression de toucher le sol compte tenu de la masse des objets exposés⁸⁵⁵.

⁸⁵¹ « Le maire, les banques, les agences immobilières sont arrivés pour construire ». Annexe n° 27, transcription de l'entretien avec Jean-Maurice Rouquette, Arles, 27 juin 2018, 1h 11'46''.

⁸⁵² Les trois points du programme conçu par Rouquette sont : architectural, scientifique et les circulations.

⁸⁵³ Annexe n° 27, transcription de l'entretien avec Jean-Maurice Rouquette, Arles, 27 juin 2018, 1h 11'46''.

⁸⁵⁴ Paul Nelson (1895-1979) est un architecte français d'origine américaine. Il construit le centre hospitalier mémorial France États-Unis de Saint-Lô (1946-1956), la polyclinique François 1^{er} au Havre, les hôpitaux de Dinan (1968) et d'Arles (1965-1974).

⁸⁵⁵ « N'importe quelle pièce qui allait se retrouver dans ce musée-là pesait une tonne », et c'est pourquoi « il fallait retrouver quelque chose qui donnait l'impression qu'elle touchait terre, par rapport au poids des éléments ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Lors du concours, les architectes sont également confrontés à d'autres éléments spécifiques, tels que la découverte du cirque romain dans la presqu'île d'Arles où devait se situer le musée⁸⁵⁶, la volonté de Jean-Maurice Rouquette d'inscrire le nouveau bâtiment dans l'histoire de la ville romaine, la situation stratégique mais peu attrayante de la parcelle à proximité de l'autoroute Nîmes-Marseille (ce qui rend l'emplacement peu central et proche du nouveau quartier du Barriol, banlieue problématique de la ville décrite par des journalistes comme un *campo santo*⁸⁵⁷), et enfin la forme triangulaire du site, limitée d'un côté par le Rhône et de l'autre par le canal du Midi.

Parmi les candidats au concours, plusieurs équipes d'architectes ont présenté leurs propositions. Tourvieille, Lemaire et Legrand, Mandlakakis et Delaugere, et Grumbach, proposaient une extension du musée sur l'ensemble de la ville⁸⁵⁸, et Jean Nouvel, imagina un bâtiment avec ses fondations dans le Rhône⁸⁵⁹. Selon Henri Ciriani, Grumbach avait une approche fortement historiciste, mais en désaccord avec les aspirations de l'historien local⁸⁶⁰, tandis que Jean Nouvel avait conçu une proposition qui visait à maintenir son image architecturale⁸⁶¹.

Malgré l'intérêt que chacune de ces propositions pouvait susciter, Henri Ciriani était le seul à respecter l'ensemble du programme établi. La forme triangulaire choisie permettait de lier symboliquement le bâtiment avec l'histoire d'Arles, l'architecte souhaitant inscrire le musée dans le passé romain de la ville, en ajoutant la forme géométrique manquante aux structures régulières de l'Antiquité. Le triangle bleu comble donc un vide et s'aligne visuellement avec l'ancien cirque romain découvert quelques années auparavant sur la presqu'île [Figure 152]. Cette continuité entre passé et présent reflète le principe du mouvement spatial qui sous-tend le projet. L'approche de l'architecture de Ciriani inclut également le contexte urbain et les éléments naturels tels que les rues, les parcs, les cours d'eau, ainsi que les vestiges archéologiques. Dans le cas du musée d'Arles, l'orientation du troisième côté du bâtiment parallèlement au fleuve était délibérée, symbolisant ce qui arrive et ce qui continue, liant le bâtiment à l'histoire et au mouvement de la rivière⁸⁶². De plus, la façade principale établit une connexion visuelle avec le cirque romain et l'autoroute voisine.

⁸⁵⁶ L'un des rares exemple en Europe à avoir conservé sa piste, il est aujourd'hui coincé entre une route à haute vitesse et le viaduc en contre-plongée.

⁸⁵⁷ « Henri Ciriani, Archaeological Museum at Arles, 1984 », *Architectural Design*, n° 11-12, vol. 54, 1984, pp. 44-47.

⁸⁵⁸ « A proposé de faire ce que Rouquette ne voulait pas, toute la ville [comme un] musée ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, 2h 44' 46'', Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018.

⁸⁵⁹ « Faire le musée comme un puits de pétrole dans la mer du Nord, au milieu du fleuve ». *Ibid.*

⁸⁶⁰ « Une valeur historiciste grande, mais contraire à la volonté de l'historien local ». *Ibid.*

⁸⁶¹ « Qui faisait une proposition qui lui permettait de maintenir son image ». *Ibid.*

⁸⁶² « On était parallèle au fleuve, parce que le fleuve représente ce qui vient et ce qui continue, le fleuve représentait l'histoire ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Après les nombreux travaux menés dès 1988 pour adapter la zone choisie⁸⁶³, le chantier pouvait enfin commencer. Le musée, s'étalant sur une surface de 7 400 m², présente une forme triangulaire avec des côtés mesurant 130 mètres chacun. Les visiteurs sont accueillis dans un hall d'entrée de 400 m². Il comprend une zone d'exposition permanente de 2 800 m² ainsi qu'une zone d'exposition temporaire de 300 m². D'autres installations comprennent une salle de réunion, une librairie, des services éducatifs, un restaurant de 840 m², des réserves de 900 m², des bureaux administratifs et une zone du personnel (200 m²), ainsi que des locaux techniques (200 m²).

Le bâtiment conçu par Ciriani a posé de nombreux défis, auxquels s'ajoute une évolution constante du projet, que l'architecte a continuellement adapté, même après le début du chantier. Les ouvriers, sous la direction de l'ingénieur Measso, ont dû faire face à des modifications⁸⁶⁴ fréquentes. Ciriani n'a pas hésité à solliciter le constructeur, qu'il considérait comme « la seule personne à convaincre⁸⁶⁵ », pour interrompre le travail. Selon Ciriani, ces changements étaient indispensables, au point qu'il aurait été incapable de continuer sans les mettre en œuvre⁸⁶⁶.

Ces modifications constantes ont suscité de la confusion et des difficultés. Ainsi, en 1995, les relations entre Ciriani et les habitants d'Arles se sont compliquées. Après le deuxième mandat de Camoin, un nouveau maire a repris le projet, se montrant moins favorable aux choix parfois audacieux de Ciriani, en grande partie parce qu'il « avait horreur du musée ». En conséquence, il a confié la gestion de l'IRPA au conseil général, et « à partir de ce moment, les technocrates du comité général se sont occupés⁸⁶⁷ » du projet.

Les enjeux politiques se sont révélés être un obstacle majeur à la réalisation de cette œuvre. Le conseil d'administration, les élus et le budget ont tous connu des changements entre 1983 et la fin du projet. Les fluctuations politiques au niveau municipal et du musée ont eu des répercussions sur les relations entre les parties prenantes et, par conséquent, sur la réalisation du bâtiment. Celui-ci n'est plus sous la responsabilité de la commune d'Arles, mais relève désormais d'une gestion départementale. Claude Sintès⁸⁶⁸, qui était conservateur-adjoint à l'époque des événements, se souvient du manque de fonds et de financements que l'administration ne souhaitait pas accorder au

⁸⁶³ Notamment, la démolition des anciennes habitations et six mois de fouilles, en novembre 1988.

⁸⁶⁴ « À un moment donné de cette quête », il appelait le chantier : « "Measso on part demain très tôt, il faut arrêter, il faut changer" ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ Annexe n° 27, transcription de l'entretien avec Jean-Maurice Rouquette, Arles, 27 juin 2018, 1h 11'46''.

⁸⁶⁸ Claude Sintès (1953-), archéologue et conservateur, est en 1984 est conservateur adjoint du musée départemental Arles antique et, de 1995 à 2019, il en est le directeur.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

musée⁸⁶⁹. En 1990, un premier litige a éclaté en raison des fouilles archéologiques qui avaient bloqué l'avancement du chantier, entraînant des coûts supplémentaires et des retards dans les travaux. Le bâtiment n'a finalement pu être livré qu'en 1995, et des problèmes de qualité ont émergé, notamment des défauts au niveau du sol et de la toiture, provoquant des fuites⁸⁷⁰. La responsabilité a été partagée entre la mairie, qui avait interrompu le chantier, le maître d'ouvrage SPIE Méditerranée⁸⁷¹ et Ciriani en raison de ses modifications fréquentes tout au long de la réalisation du bâtiment⁸⁷². Le concours d'Arles, avec ses deux contentieux⁸⁷³, illustre de manière concrète les enjeux politiques et la logique des concours des années quatre-vingts qui, malgré une réglementation visant à instaurer la démocratie dans la gestion de ce type de travaux, ne parvenaient pas toujours à établir des relations positives ni à obtenir un consensus absolu parmi le public, les administrations et les architectes.

Par la suite le système de concours organisés par l'État a suscité de nombreuses critiques. Les grands travaux ont certes célébré par la construction d'édifices monumentaux la grandeur nationale, cependant, cela a aussi conduit à négliger la construction de logements sociaux. Le système des concours publics en France donnait l'impression que l'État cherchait à « assumer le risque du débat culturel dans le domaine de la construction architecturale », tout en dépassant les « réticences et les préjugés provenant de ses organes efficaces et compétents en planification territoriale⁸⁷⁴ ». Mais il prenait des décisions architecturales à un niveau différent de celui opéré par ces organismes. Ce qui se dégage des projets entrepris par Henri Ciriani au cours de cette décennie quatre-vingts, c'est, en effet, un effort en faveur d'une unité dans l'approche des concours mais un éloignement de ses préoccupations sur les aspects sociaux qui caractérisaient ses projets de logements des années soixante-dix, l'architecte adoptant une vision plus conceptuelle de la discipline.

c) Un architecte intransigeant : la mise en chantier de la justice

⁸⁶⁹ Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ SPIE Méditerranée suit à ce moment du chantier sous la Manche.

⁸⁷² Ces arguments avaient contribué à rendre Camoin impopulaire au sein de la population locale : sa volonté de développer la commune par des projets culturels eut finalement des conséquences négatives sur le budget d'Arles, qui se trouva par la suite en 4^e position parmi les villes les plus endettées de France.

⁸⁷³ Le deuxième contentieux est lié à une extension du bâtiment qui en 2013 dénature le projet de Ciriani, sans avoir eu l'approbation de son auteur.

⁸⁷⁴ « *L'impressione che lo Stato voglia scegliere il rischio del dibattito culturale nel campo dell'iniziativa architettonica. Ciò superando anche alcune resistenze e pregiudizi che provengono dall'efficienza e capacità dei suoi stessi apparati di pianificazione del territorio, tentati talvolta al di là delle loro stesse competenze, di compiere scelte architettoniche non certo dello stesso livello delle scelte di piano che essi stessi compiono* », TdA, Gregotti, Vittorio, « Il caso Francia », *Casabella*, n° 489, mars 1983, s. p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

« On attend d'un édifice public qu'il soit l'expression plus d'une culture que d'un pouvoir, plus des habitants que d'une centralisation administrative. Certains appellent cela démocratie, d'autres utopie⁸⁷⁵. »

L'action politique qui accompagne la réalisation de nombreuses commandes d'État au cours des années quatre-vingts ne se limite pas aux projets initiés par le ministère de la Culture. En fait, trois ministères jouent un rôle actif dans la promotion de la construction de bâtiments de qualité : le ministère de la Culture, celui des Finances, et celui de la Justice⁸⁷⁶. Un exemple impressionnant d'un projet financé par le ministère de l'Économie, des Finances et du Budget sera le nouveau siège de Bercy (1982-1989), conçu par Paul Chemetov et Borja Huidobro.

Henri Ciriani a également participé au réaménagement des locaux du ministère des Finances avec un projet plus modeste, à savoir un bâtiment annexe au nouveau ministère des Finances (1987-1992), préfigurant le plus imposant palais de justice de Pontoise (1997-2005). Situé dans le 13^e arrondissement de Paris, boulevard Vincent-Auriol, il fait partie d'un programme de bâtiments administratifs situés des deux côtés de la Seine. Construit presque simultanément que le projet de Chemetov et Huidobro, le projet de Ciriani rappelle incontestablement les théories corbuséennes⁸⁷⁷ et les projets qu'il a entrepris avec l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture. Dans ce projet, Ciriani opte pour une forme de barre compacte, mais à des proportions plus modestes, adoucie par la courbe qui suit le dessin de l'angle de la rue. L'étage supérieur est dédié aux bureaux et aux services administratifs, tandis que l'espace du rez-de-chaussée reste plus flexible, ouvert aux commerces, et s'intègre harmonieusement à l'urbanisme public parisien et à l'échelle des piétons.

Le résultat est une composition de volumes, de piliers et d'espaces qui apporte une touche de chaleur à un édifice qui, par sa typologie, n'arbore aucune prétention identitaire particulière. Malgré l'opacité des volumes, les courbes qui accompagnent la régularité de la barre et la variété des échelles employées révèlent la passion de Ciriani pour la composition architecturale et les structures spatiales. Ces éléments contrastent avec une façade épurée, marquée simplement par des fenêtres longitudinales. Bien que la façade reste essentiellement horizontale, on peut néanmoins distinguer une différence de traitement entre la partie supérieure, consacrée à l'administration, et la partie inférieure, ouverte au public.

⁸⁷⁵ Propos de Christian Dupavillon, 1980, Monnier, Gérard, *L'architecture moderne en France. Tome 3, De la croissance à la compétition, 1967-1999*, Paris : Picard, 2000, 311 p., p. 126.

⁸⁷⁶ Monnier, Gérard, *L'architecture moderne en France...*, *op. cit.*, p. 169.

⁸⁷⁷ En particulier la Cité du Refuge, conçue par l'Armée du Salut entre 1929 et 1933 à Paris, bâtiment d'habitation en ciment armé (pour l'ossature) et vitrage sans ouvrant.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Les projets liés à l'architecture judiciaire financés par le ministère de la Justice se multiplient par ailleurs en France, englobant la construction des Chambres régionales des comptes, des Hôtels régionaux et départementaux, ainsi que des tribunaux. Pour représenter le rôle de l'administration dans la société, le ministère opte pour une esthétique monumentale. Les palais de Justice, depuis le XVII^e siècle, évoquent souvent la forme des palais de l'Antiquité, qui se caractérisent par leur architecture imposante, employant des éléments qui reflètent l'importance et la solennité de l'application de la loi, tels que les frontons, les rangées de colonnes et les imposants escaliers en façade, qui ont fait de ces palais des symboles de pouvoir et de gouvernance. Toutefois, à l'époque contemporaine, la rigidité du respect de la législation cède la place à une autre valeur symbolique associée à l'architecture des tribunaux : la transparence, représentant la liberté conquise par les démocraties. Ce changement de paradigme a débuté en 1974 avec le palais de Justice de Nancy (1972-1980) et a conduit à la création du terme de « Cité judiciaire », marquant une intégration dans la cité et la vie quotidienne, plutôt que l'expression du droit et du pouvoir de punir⁸⁷⁸. Contrairement aux grands projets soutenus par le ministère de la Culture, visant à créer des édifices emblématiques, le ministère de la Justice privilégie des bâtiments s'intégrant dans le tissu urbain préexistant. Ainsi, l'ampleur architecturale est réservée à l'espace intérieur, dénotant une « monumentalité introvertie⁸⁷⁹ ».

Pour Ciriani, la justice représente un principe fondamental, une valeur qui donne de la cohérence à la vie sociale en s'appuyant sur la rationalité. Elle est le socle sur lequel repose le système civil. Cette vision rend délicat le défi de concevoir un lieu qui ne se contente pas de symboliser la justice, mais qui la favorise et la rend possible au quotidien⁸⁸⁰. L'architecte se penche sur la nouvelle conception de la justice en France, telle que promue par son ministère. En 1978, lors de sa participation au concours pour la Cité judiciaire de Draguignan (finalement remporté par Yves Lion), Ciriani élabore un programme visant à regrouper au sein d'un même édifice les services jusqu'alors éparpillés dans la ville, souvent dans des locaux inappropriés. Ce projet doit aussi s'adapter aux contraintes urbaines, notamment en s'intégrant au centre-ville de Draguignan. La proposition d'Henri Ciriani et de Jacques Lucan⁸⁸¹ répond à ces exigences : l'édifice se développe horizontalement et s'intègre discrètement à son environnement. Les volumes de l'édifice suivent la

⁸⁷⁸ Monnier, Gérard, *L'architecture moderne en France...*, op. cit., p. 171.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁸⁰ « *To me, justice is what makes life worthwhile, other than emotion. Justice is a value without which there are no values. Justice conforms to principles of reason, which is the basis of the French civil system. Bearing all this in mind, it is difficult to build – or even to envisage – a place that can not only represent justice but also foster and enable it* », TdA, « Henri Ciriani – Courthouse, Pontoise, Paris, France », *Ume*, n° 21, 2007, pp. 22-32.

⁸⁸¹ Jacques Lucan (1947-), architecte et historien, enseigne à l'École d'Architecture de la Ville et des Territoires à Marne-la-Vallée (EAVT), et à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL). Entre 1978 et 1988 il est rédacteur de la revue *AMC*, depuis 1993, il participe à des concours d'urbanisme.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

topographie du terrain, l'avenue Jean Jaurès et une voie traversant le site [**Figure 153**], avec une place aérée introduisant la façade principale. Un jardin en contrebas à l'ouest établit un lien entre la nature et la transparence architecturale. Le choix du verre, symbole de la transparence de la justice et du caractère public des audiences, contribue à la construction d'une démocratie ouverte, s'opposant à la privatisation des litiges et à l'opacité des agences de résolution des conflits⁸⁸².

En 1979, toujours membre de l'AUA, Henri Ciriani participe au concours pour la Cité judiciaire de Bobigny [**Figure 154 et 155**], en collaboration avec Valentin Fabre et Jean Perrottet⁸⁸³. Le projet privilégie là aussi une organisation horizontale, reliant les zones de travail, les salles d'audience et la salle des pas perdus dans un agencement linéaire. Cependant, cet espace n'est pas unidimensionnel, et offre une unité spatiale animée par une lumière intérieure⁸⁸⁴.

Ces deux exemples de cités judiciaires illustrent comment l'architecture, au cours du XXe siècle, a participé activement à la construction symbolique de la justice, qui doit désormais représenter l'évolution d'une valeur fondamentale au sein des démocraties occidentales. Les institutions jouent un rôle crucial en structurant la société, en garantissant les droits des citoyens, et en éduquant les membres des communautés politiques à non seulement faire appel à la justice pour faire valoir leurs revendications, « mais aussi en appeler à elle pour avoir la capacité de contester et de comprendre ce que le droit peut et doit faire⁸⁸⁵ ».

Au XXI^e siècle, le paysage architectural de la justice connaît encore une autre transformation. Entre 1991 et 2001, un vaste programme de construction de palais de Justice et de modernisation des bâtiments existants est en effet promu par le ministère de la Justice. En l'espace de dix ans, plus de 24 bâtiments judiciaires sont érigés. Ce changement est marqué par un retour aux modèles monumentaux inspirés des palais antiques, « afin de renouveler l'image de l'institution que les cités judiciaires de la période précédente avaient contribué à banaliser⁸⁸⁶ ». Les éléments imposants et iconiques, tels que les colonnes, la majesté des volumes et la lumière, sont privilégiés pour véhiculer cette nouvelle vision que le gouvernement veut transmettre. Le choix d'une esthétique monumentale pour les palais de Justice ne relève pas du hasard, mais s'inscrit plutôt dans une stratégie officielle. Bien que les architectes aient une certaine liberté dans la conception de ces

⁸⁸² Branco, Patrícia, Dumoulin, Laurence, « La justice en trois dimensions : représentations, architectures et rituels », *Droit et société*, n° 87, février 2014, pp. 485-508.

⁸⁸³ Aux trois architectes s'ajoute une équipe composée par des étudiants de l'UP : Michel Kagan, Laurent Salomon, Patrice de Turenne et Vincent Sabatier.

⁸⁸⁴ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, op.cit.

⁸⁸⁵ Branco, Patrícia, Dumoulin, Laurence, « La justice en trois dimensions : représentations, architectures et rituels », *Droit et société*, op. cit., pp. 485-508.

⁸⁸⁶ Bels, Marie, *Les grands projets de la justice française : stratégies et réalisations architecturales du ministère de la Justice (1991 - 2001)*, thèse de doctorat, sous la direction de Giánīs Tsiōmīs, université Paris Est, 2013.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

édifices, l'État a tendance à privilégier des professionnels jouissant d'une reconnaissance internationale, comme le prouvent le tribunal judiciaire de Bordeaux, conçu par Richard Rogers en 1998, et le palais de Justice de Nantes réalisé par Jean Nouvel en 2000. Malgré la diversité des formes architecturales, chaque bâtiment est guidé par la même logique politique, caractérisée par la majesté des constructions, leur emplacement central en ville, la séparation des fonctions carcérales et judiciaires, ainsi que la « réalisation de statues, de peintures, d'allégories, présence d'une symbolique forte, définition d'un langage cohérent en matière d'architecture judiciaire⁸⁸⁷ ».

L'augmentation du nombre de tribunaux régionaux et d'édifices liés à des instances internationales telles que la Cour européenne de Justice, la Cour permanente d'arbitrage ou la Cour pénale internationale s'explique par les changements qui ont affecté l'administration française au cours des années quatre-vingts. La multiplication des procédures et des institutions a entraîné une diversification des activités liées à l'application de la justice, nécessitant ainsi la création de nouveaux espaces pour répondre à ces besoins. Dans l'ensemble, ces lieux ont des caractéristiques spécifiques tant dans leur structure extérieure, qui doit se fondre dans la *polis* moderne, que dans les espaces internes, qui rapprochent la sacralité judiciaire de l'autorité religieuse. Les salles d'audience évoquent des chapelles, tandis que la salle des pas perdus rappelle une nef transversale. Ces espaces servent à justifier les processus légaux tout en prétendant à la clarté des démarches, bien que parfois en décalage avec les formes spatiales et les rituels traditionnels qui caractérisent les tribunaux.

La réalisation du palais de Justice de Pontoise entre 1997 et 2005 [Figure 156 et 157], reprend largement les éléments distinctifs des tribunaux au XXI^e siècle ainsi que les nouvelles idéologies qui guident cette typologie architecturale. Néanmoins, les exemples auxquels Ciriani se réfère sont plutôt modernes, comme la Haute Cour du Pendjab et de l'Haryana à Chandigarh, conçue par Le Corbusier, et le tribunal de Göteborg en Suède, réalisé par Gunnar Asplund⁸⁸⁸. Le palais de Pontoise occupe une place d'Acropole, dominant la ville depuis ce « lieu particulier d'une société qui veut pérenniser quelque chose⁸⁸⁹ ». Il est situé sur un terrain de 27 000 m² et présente un plan composé de deux trapèzes symétriques se rejoignant à l'extrémité [Figure 158], évoquant la forme d'un sablier. L'entrée se trouve à la convergence de ces deux formes, et est marquée par un rétrécissement. Le terrain, caractérisé par un dénivelé de 12 mètres, contraint l'architecture à s'intégrer dans un tissu urbain enraciné dans les anciens remparts de la ville royale, à l'angle sud-

⁸⁸⁷ Madranges, Étienne, *Les palais de justice en France*, Paris : Lexisnexis, 2011, 592 p., p. 174.

⁸⁸⁸ Gunnar Asplund (1885-1940), architecte suédois, diplômé de l'institut royal de technologie de Stockholm (1909), est l'un des représentants de l'architecture néoclassique des années 1920. Parmi ses réalisations : la bibliothèque municipale, Stockholm (1924-1928) ; le cimetière, Skogskyrkogården (1917-1920).

⁸⁸⁹ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

ouest. Cette position en hauteur offre une vue panoramique sur les paysages environnants qui surplombent l'Oise et les environs [Figure 159].

Le portique d'entrée est constitué d'un escalier d'honneur et d'une colonnade qui soutient une toiture en porte-à-faux [Figure 160, 161 et 162]. Il est situé au centre du lotissement, du côté ouest, et se connecte à la façade opposée, côté est [Figure 163]. Cet espace tridimensionnel permet d'intégrer le palais dans la ville, traversant l'architecture pour s'adapter à un contexte urbain complexe, notamment dans une ville historique comme Pontoise, caractérisée par une combinaison de bâtiments médiévaux et du XIX^e siècle.

Le lien étroit avec la ville se renforce grâce à la transparence de l'édifice, perceptible depuis l'extérieur, révélant la salle des pas perdus [Figure 162, 165 et 166] qui loge en face les salles d'audience, ainsi que la division interne du palais : l'entrée centrale sépare l'aile de la juridiction, opaque, de l'aile des salles d'audience, transparente. Ces deux ailes suivent une promenade diagonale (la salle des pas perdus) qualifiée de « rue à laquelle la lumière et les couleurs calmes et détendues confèrent un caractère non seulement paisible mais aussi émouvant⁸⁹⁰ ». Cette salle traverse l'architecture du nord-est au sud-ouest. Elle est « la raison d'être du bâtiment » et « l'équivalent de l'intérieur des cathédrales dans le moyen âge ». Ce parallèle se manifeste principalement via les qualités sonores de la salle des pas perdus, rappelant l'acoustique lorsqu'on marche dans une cathédrale, mais aussi une place publique intérieure. Pour Ciriani, il s'agit d'un « lieu l'où on marche avec son avocat, il explique comment il va vous défendre », respectant le droit de chaque individu « d'être traité comme un être humain⁸⁹¹ ». La salle des pas perdus est conçue comme un morceau de la ville intégré dans le palais, introduisant progressivement les avocats et les justiciables dans les salles d'audience, où le silence est privilégié. Les 11 salles d'audience sont conçues comme des « boîtes magiques où l'on passe du bruit au silence⁸⁹² » [Figure 167]. Le volume de ces pièces est obtenu par la superposition de deux modules, inondant l'espace de lumière naturelle, en opposition aux salles d'audience traditionnellement sombres des tribunaux⁸⁹³. Ciriani éloigne le plafond, afin de donner de l'ampleur à l'espace. La salle d'assises est réalisée avec une attention particulière [Figure 168, 169 et 170]. Étant donné la gravité des crimes jugés dans cette

⁸⁹⁰ « *Una calle a la que la luz y un colorido distendido y placido brindan un carácter no sólo apacible sino emotivo* », TdA, Cooper, Frederick, « Palacio de Justicia, Pontoise, Francia 1997-2005, Enrique Ciriani arquitecto », *Arkinka*, n° 128, juillet 2006, pp. 16-37.

⁸⁹¹ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ « *I know how much I was afraid of going into a courtroom because they are very dark, and it is easy to distrust yourself as someone who is innocent or simply not guilty* », « Je sais à quel point j'avais peur d'entrer dans une salle d'audience parce qu'elles sont très sombres, et qu'il est facile de se méfier de quelqu'un qui est innocent ou qui n'est tout simplement pas coupable ».

TdA, « Henri Ciriani – Courthouse, Pontoise, Paris, France », *Ume, op. cit.*, pp. 22-32.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

pièce, elle est la seule salle qui s'ouvre directement sur la promenade des pas perdus. Elle sert également de lieu pour les cérémonies célébrées au Palais.

Le mobilier, y compris les bancs et les tables dans la salle des pas perdus, permet aux avocats de se réunir avec leurs clients avant les audiences. Pour les bancs des salles d'audience, Ciriani estime qu'ils ne doivent pas être « trop confortables, parce que ce n'est pas un cinéma ». Ainsi, « ils doivent être confortables dans leurs dimensions mais durs, pour qu'on sache quand même qu'il ne faut pas s'endormir ». Cependant, afin d'apporter un peu de réconfort à ceux qui vont bientôt être jugés, l'architecte a laissé « un bout de caoutchouc, en bordure, pour que les gens jouent avec les doigts⁸⁹⁴ », dans l'idée que cette distraction puisse soulager l'angoisse du moment. La polychromie contribue également à un sentiment de détente que l'architecte souhaite transmettre aux usagers. Cependant, le sérieux du contexte et un budget serré conditionnent le choix de Ciriani, qui opte pour des panneaux en béton coloré inspirés de l'œuvre d'Henri Matisse [**Figure 171 et 172**]. Ces touches de couleurs s'intègrent discrètement dans l'architecture en béton blanc. Dans les salles d'audience, des textes de loi décorent les murs principaux, et les profils de dalles de béton vernis en rouge [**Figure 173**] ajoutent une touche de couleur mesurée. Cette approche chromatique se retrouve également dans les pans de verre qui composent la façade en plaques d'émailit polychrome, arborant un bleu clair, presque vert [**Figure 174**]. Dans le palais de Justice de Pontoise, les possibilités chromatiques du verre et de l'émailit varient selon les endroits, créant des effets visuels variés [**Figure 175 et 176**]. Tout en respectant les choix stylistiques et symboliques de l'État, Ciriani cherche à atténuer les sentiments de crainte et de respect que l'architecture judiciaire cherche à transmettre. Avec le projet de Pontoise, il tente de combiner la complexité d'un édifice qui doit à la fois apporter la paix, assurer le respect des lois et juger les citoyens. En même temps que l'ordre et la rigueur de la forme et des volumes, l'architecte suggère que la justice est une « autorité qui punit certes, mais qui doit avant tout protéger⁸⁹⁵ ».

Le travail de Ciriani sur le palais de Justice de Pontoise est salué par la critique pour sa capacité à rendre « immédiatement sensible la possibilité de se saisir du chaos du monde pour en construire un nouveau, ordonné et pacifié⁸⁹⁶ ». Ce bâtiment est loué pour son « engagement envers le statut civique et symbolique de la profession d'avocat » ce qui se traduit par une architecture caractérisée par « une dimension profonde et complexe⁸⁹⁷ ». Le palais de Justice de Pontoise résulte d'une

⁸⁹⁴ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁸⁹⁵ Caille, Emmanuel, « Le palais de justice de Pontoise », *D'Architectures*, op. cit., pp. 68-71.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ « La inteligencia y sensibilidad con que su diseño interpreta al sitio, sino del criterio con que se ha plasmado su funcionamiento, y del compromiso con el rango cívico y simbólico del quehacer jurídico, una dimensión profunda y compleja evidentemente ha

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

réflexion sur l'architecture moderne, sur la disparition des contraintes au profit de la forme, et la création de volumes composés malgré des difficultés spatiales. Le défi relevé par Ciriani était de donner au programme « une dimension noble et généreuse⁸⁹⁸ », élevant ainsi le statut de la fonction publique de l'architecture.

Linda Mulcahy souligne que malgré les efforts de Ciriani pour rendre l'architecture de Pontoise plus proche des citoyens, la place principale au sein des cités judiciaires ou des palais de Justice est encore réservée aux juges et aux avocats⁸⁹⁹. Les processus judiciaires évoluent avec l'architecture et ses espaces, mais les justiciables restent à l'écart de ce monde. Cette séparation est accentuée par la division des lieux, « à travers l'invention de circuits et espaces de circulation distincts (les couloirs spécifiques pour acheminer les accusés détenus...) », ainsi que d'espaces « de convivialité ou d'aisance systématiquement séparés ». Une séparation qui est particulièrement marquée par des éléments tels que le box, qui « isole l'accusé non seulement du reste de l'assemblée et de la communauté mais aussi de son propre avocat⁹⁰⁰ ». Cette séparation contredit des principes tels que la présomption d'innocence. Mulcahy explique cette situation en soulignant la différenciation sociale des rôles de la victime et de l'accusé au sein de la société, qui rend impossible une équivalence dans les espaces. Ainsi, malgré les tentatives pour résoudre ces problèmes, le palais de Justice de Pontoise ne peut pas échapper à l'hypocrisie sous-tendue par l'architecture judiciaire. Les façades en verre cachent des circuits souterrains et des cellules réservées aux justiciables, qui sont mis à l'écart [Figure 177 et 178], en contradiction avec la prétendue transparence des processus judiciaires.

Les architectures jouent un rôle essentiel dans la mise en scène du pouvoir établi, selon la perspective de Michel Foucault, qui soutient que le pouvoir n'est pas seulement exercé par des institutions gouvernementales ou des lois, mais est également véhiculé par un « ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques⁹⁰¹ » et bien d'autres éléments. L'architecture, en tant qu'élément de cet ensemble, participe activement à la distribution des

jugado el rol de mas trascendencia en la concepción de su arquitectura », TdA, Cooper, Frederick, « Palacio de Justicia, Pontoise, Francia 1997-2005, Enrique Ciriani arquitecto », *Arkinka, op. cit.*, pp. 16-37.

⁸⁹⁸ « *Se muestra asociada a una función de gran trascendencia* », « *eleva el rango de su función pública a una dimensión noble y generosa* », TdA, Cooper, Frederick, « Palacio de Justicia, Pontoise, Francia 1997-2005, Enrique Ciriani arquitecto », *Arkinka, op. cit.*, pp. 16-37.

⁸⁹⁹ Mulcahy, Linda, *Legal Architecture : Justice, Due Process and the Place of Law*, Londres : Routledge, 2010, 224 p.

⁹⁰⁰ Branco, Patrícia, Dumoulin, Laurence, « La justice en trois dimensions : représentations, architectures et rituels », *Droit et société, op. cit.*, pp. 485-508.

⁹⁰¹ Mazabraud, Bertrand, « Foucault, le droit et les dispositifs de pouvoir », *Cités*, n° 42, février 2010, pp. 127-189.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

individus, à leur orientation et influence leurs actions. Les bâtiments et les espaces sont souvent conçus de manière à refléter et, ou, à renforcer des normes, des valeurs et des structures de pouvoir. Le *panopticon* de Jeremy Bentham⁹⁰² est un exemple emblématique de cette technique de contrôle exercée par l'État à travers l'architecture. Il s'agit d'un modèle de prison

« ... circulaire, composé d'un anneau de cellules ayant une tour en son centre. Toutes les cellules disposent d'une ouverture, orientée vers la tour, ce qui offre une visibilité totale de l'activité de leurs occupants. Le "lieu" du pouvoir est donc logé dans la tour centrale de l'édifice, se donnant à tous en spectacle⁹⁰³ ».

Avant la construction de Pontoise, Ciriani avait visité l'ancien tribunal romain de Pompéi, cet « espace rectangulaire fermé avec un déambulatoire à portique sur les quatre côtés et un espace ouvert au milieu », où, au centre du mur principal, se trouvait une niche réservée au juge : « Les gens se promenaient dans le déambulatoire jusqu'à ce que leur tour soit venu d'être entendu par le tribunal⁹⁰⁴. » Ces édifices mettent en évidence la manière dont l'architecture judiciaire et carcérale, de l'Antiquité à nos jours, combine des éléments pour créer un modèle de société qui privilégie la transparence tout en dissimulant, d'après Foucault, le véritable objectif de contrôle social. Ces espaces exposent les citoyens à un discours politique sur la justice, d'où l'importance de comprendre les intentions qui ont présidé à la configuration de ces lieux et « prendre aussi en considération les effets qui sont produits sur les expériences individuelles et concrètes de justice⁹⁰⁵ ». La matérialité et les objets présents dans ces espaces jouent un rôle crucial dans les interactions judiciaires et influencent la perception de la justice ou de l'injustice. Cela souligne le fait que les projets architecturaux, loin d'aider les citoyens à se rapprocher des institutions, semblent plutôt renforcer un sentiment de soumission face au pouvoir de l'État. Les architectes, dans leur quête pour concevoir des espaces qui inspirent le respect de la loi, donc tous confrontés à un défi complexe, à savoir trouver un équilibre entre la nécessité de symboliser l'autorité et celle de protéger les droits fondamentaux des citoyens. Ainsi, l'architecture de ces espaces se situe au cœur d'un débat profond sur la justice, le pouvoir et la société.

⁹⁰² Jeremy Bentham (1748-1832), philosophe, juriconsulte et réformateur britannique, ainsi que théoricien de la philosophie du droit.

⁹⁰³ Ottaviani, Didier, « Foucault - Deleuze : de la discipline au contrôle », dans Da Silva, Emmanuel (dir.), *Lectures de Michel Foucault, Foucault et la philosophie*, Volume 2, Lyon : ENS Éditions, 2003, 136 p.

⁹⁰⁴ « *An enclosed rectangular space with a porticoed ambulatory on all four sides and an open space in the middle. A niche is located on the main wall where the judge sat. People walked around in the ambulatory until it was their turn to be heard in court* », TdA, « Henri Ciriani – Courthouse, Pontoise, Paris, France », *Ume, op. cit.*, pp. 22-32.

⁹⁰⁵ Branco, Patrícia, Dumoulin, Laurence, « La justice en trois dimensions : représentations, architectures et rituels », *Droit et société, op. cit.*, pp. 485-508.

d) *Un patrimoine architectural : sauvez les œuvres !*

Pendant plus de deux décennies, Henri Ciriani a travaillé pour l'État. En raison du contexte historique, ses positions ont coïncidé avec les demandes et les idéologies officielles. Cela lui a permis d'accéder aux commandes sans devoir faire trop de compromis. Tout en respectant les exigences de ses clients, les besoins des gouvernements et des budgets relativement limités, il n'acceptait pas d'utiliser des matériaux de qualité inférieure, ce qui le poussait à surveiller de près les chantiers et lui permettait parfois d'apporter des modifications aux projets en cours tout en conseillant les ouvriers. C'était une démarche pédagogique qui s'inscrivait dans sa philosophie. Il effectuait des changements en cours de réalisation afin de voir si le projet correspondait toujours à sa vision initiale et s'il pouvait l'améliorer⁹⁰⁶. Cette attitude, bien qu'elle puisse parfois entraîner des pertes financières⁹⁰⁷, révèle la passion de Ciriani pour l'enseignement. Ainsi, les chantiers devenaient des lieux de partage de connaissances, transformant le travail de réalisation en une leçon sur l'importance de produire une architecture de qualité⁹⁰⁸, en accord avec l'idée que chaque projet méritait un traitement respectueux et attentif.

La préservation des bâtiments constitue également une forme de respect que le client adresse en retour à l'architecte ainsi qu'aux édifices financés par le gouvernement. Et face aux menaces de destruction qui pèsent sur l'architecture du XX^e siècle, les interrogations concernant les mécanismes de patrimonialisation de l'architecture publique sont nombreuses. Les réalisations de Ciriani s'inscrivent par exemple dans un contexte historique spécifique et reflètent une volonté d'améliorer les conditions de vie des citoyens, mise en œuvre par l'État. De plus, certains de ses projets contribuèrent à façonner l'urbanisme des banlieues, de la même façon que les boulevards parisiens ont contribué à la construction de la capitale⁹⁰⁹. Les composants urbains conçus par Ciriani (dont de nombreux exemples se trouvent à Lognes, Marne-la-Vallée, ou Colombes) ont par ailleurs joué un rôle essentiel dans la création de tissus urbains cohérents. Ils font partie intégrante d'un ensemble, que ce soit d'un quartier, d'un lotissement ou d'une ville nouvelle, comme on le voit en 2015 au

⁹⁰⁶ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹⁰⁷ De nombreux constructeurs « n'ont jamais fait deux projets avec moi : [les sociétés voient] Ciriani et [ne posent pas] leur candidature. [...] Elles disent "c'est super de travailler avec Ciriani, mais on perd beaucoup d'argent" ». Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

⁹⁰⁸ « Le matin du chantier, je réunis tous les intervenants et je dis, "Messieurs, [...] on va faire un palais. On ne va pas faire un édifice, on ne va pas faire un truc en béton, non. On va faire un palais et ce palais a des proportions. Et les proportions voilà ce que c'est". [...] Ça introduit un élément de plaisir chez les constructeurs, [...] une manière de respect[er] [...] l'œuvre ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

sein de l'exposition intitulée *AUA, une architecture de l'engagement 1960-1985*⁹¹⁰, à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Cette exposition a célébré les réalisations de l'Atelier, et Henri Ciriani a été mis en avant avec son projet de La Noiseraie (1975-1980). En 2019, deux rétrospectives à Paris ont mis en lumière le travail de l'architecte : *Henri Ciriani, L'espace émouvant*, à la Cité de l'architecture, et *Henri Ciriani, la Ville Debout*, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine (ENSAPVS). Aujourd'hui, des esquisses, des plans et des maquettes illustrant ses projets font partie des collections nationales du Centre Pompidou et de la Cité de l'architecture et du patrimoine.

Pourtant, à l'exception du Tétrodon⁹¹¹, aucun projet de Ciriani n'a fait l'objet d'une protection. La recherche de Xavier Dousson, Guillaume Meigneux, Simon Texier et Elise Guillerm, *Les réalisations culturelles 1945- 1985 en France, une architecture du XXI^e siècle ?*⁹¹², s'interroge sur la relative absence d'intervention de l'État dans la dynamique de protection de l'architecture du XX^e siècle. En analysant la transformation de cinq équipements emblématiques de la période des Trente Glorieuses⁹¹³, on s'aperçoit que même « si des réalisations architecturales si consacrées et admirées », telles que les édifices de Jean Dubuisson⁹¹⁴, d'Oscar Niemeyer ou d'André Wogenscky⁹¹⁵, « identifiés et protégés par les services de l'État, n'arrivent plus à être préservés, les difficultés risquent de s'amonceler sur des opérations moins célèbres, qui seront probablement moins défendues⁹¹⁶ ».

Henri Ciriani fait toutefois partie de ces architectes qui défendent farouchement leur œuvre. En 2013, par exemple, il a exprimé des critiques à l'égard de l'extension du musée archéologique

⁹¹⁰ Cohen, Jean-Louis, Grossman, Vanessa (dir.), *AUA : une architecture de l'engagement...*, *op. cit.*

⁹¹¹ Voir page 138 : attribution du label Patrimoine du XX^e siècle, le 3 juillet 2012 au groupe des Tétrodons de Martigues.

⁹¹² Dousson, Xavier, Meigneux, Guillaume, Texier, Simon, Guillerm, Elise, *Les réalisations culturelles 1945- 1985 en France, une architecture du XXI^e siècle ? Cinq réhabilitations au crible d'une recherche pluridisciplinaire*, [rapport de recherche] ArchiXX-2022-DOU, BRAUP ; LACTH, ENSAP de Lille, INAMA, ENSA Marseille, ATE Normandie EA 7464, ENSA Paris-Val de Seine, université de Picardie - Jules Verne, Cinémathèque de Grenoble, service de la culture du conseil général de Seine Saint-Denis ; Cité de l'architecture et du patrimoine, 2022, 265 p.

⁹¹³ Le Musée national des arts et traditions populaires, par Jean Dubuisson (1953-1972) ; la maison de la Culture d'Amiens, par Pierre Sonrel, Jean Duthilleul et Marcel Gogois (1960-1965) ; la maison de la Culture de Grenoble, par André Wogenscky (1966-1968) ; le Volcan, maison de la Culture du Havre, par Oscar Niemeyer (1978-1982) ; le musée départemental Arles antique, par Henri Ciriani (1983-1995).

⁹¹⁴ Jean Dubuisson (1914-2011), est diplômé des Beaux-Arts de Lille (1937), et des Beaux-Arts de Paris (atelier Pontremoli, 1939). Parmi les représentants majeurs de l'architecture de Trente Glorieuses, il construit des grands ensembles tels que le Shape Village, Saint-Germain-en-Laye (1951-1952) ; la Caravelle, Villeneuve-la-Garenne (1959-1964) et le bloc de logements Maine-Montparnasse, Paris (1959-1964). Il obtient le Grand Prix national de l'architecture en 1996.

⁹¹⁵ André Wogenscky (1916-2004), est diplômé de l'ENSA. Entre 1936 et 1956 il est assistant, chef d'atelier et directeur adjoint de Le Corbusier. En 1956 il fonde son agence, et obtient le Grand Prix national d'architecture en 1989. Parmi les principales réalisations : (avec Le Corbusier) la Cité radieuse de Marseille (1945-1952) ; le couvent de la Tourette (1953-1959) ; (indépendant) la piscine municipale, Firminy (1965-1970) ; la préfecture des Hauts-de-Seine, Nanterre (1965-1972).

⁹¹⁶ Dousson, Xavier, Meigneux, Guillaume, Texier, Simon, Guillerm, Elise, *Les réalisations culturelles 1945- 1985 en France, une architecture du XXI^e siècle ? Cinq réhabilitations au crible d'une recherche pluridisciplinaire*, *op. cit.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

d'Arles, qui avait été réalisée sans son accord. Selon lui, le nouveau bâtiment commandité par le conseil départemental des Bouches-du-Rhône, occupant une surface de 800 m², ne constituait pas simplement une extension, car sa construction avait entraîné la dénaturaion de nombreux éléments du projet d'origine, notamment

« L'autonomie de la façade, le hall, le parcours en boucle, la lumière naturelle zénithale!

L'angle nord du triangle en hélice est une partie essentielle. Il a été saccagé⁹¹⁷. »

Le musée archéologique d'Arles illustre le processus de réalisation d'un projet architectural du point de vue personnel de l'architecte. C'est un édifice qui a profondément influencé la façon dont il travaille et qui met en lumière la relation privilégiée entre l'architecte et son œuvre, dans tout ce qu'il y a de plus noble⁹¹⁸. Le musée a été finaliste du prix européen Mies van der Rohe en 1996, suscitant des éloges de la part de la critique française et internationale lors de son inauguration.

Cependant, l'unicité du bâtiment est reléguée au second plan lorsque, au fond du Rhône, un chaland romain de 30 mètres de long, unique au monde⁹¹⁹, est découvert en parfait état de conservation. À cette époque, Marseille et la Provence sont choisies en 2010 comme futures capitales européennes de la Culture. Par conséquent, des budgets conséquents sont alloués aux autorités régionales pour la réalisation d'œuvres emblématiques avant 2013. Or l'envergure du chaland retrouvé pose problème : il ne peut pas être présenté dans le bâtiment conçu par Ciriani, car il est trop grand pour les salles du musée. Par conséquent, une extension s'avère nécessaire, et les autorités se sont rapidement mobilisées, conscientes d'avoir « absolument besoin de faire cette extension avant cette date pour pouvoir y loger le bateau et bénéficier de l'argent de l'Europe⁹²⁰. »

Cependant, entre-temps, Henri Ciriani déclare qu'il n'a pas été consulté et que personne n'a sollicité son autorisation. Les Arlésiens chargés du projet affirment avoir envoyé des lettres⁹²¹ et tenté de le contacter, mais qu'il était introuvable en raison de son déménagement au Pérou. Face à une situation d'urgence et dans le souci de respecter les délais fixés par la Commission européenne, un projet d'extension, sans concours, est proposé et se voit attribuer un financement de 6 millions d'euros. Ce projet est confié à deux architectes employés du département, Gérard Lafont, directeur général adjoint de la construction, de l'environnement, de l'éducation et du patrimoine, et Jean-

⁹¹⁷ Desmoulin, Christine, « Architectures en péril », *Le Monde*, 6 avril 2012, s. p.

⁹¹⁸ Il s'agit d'un édifice qui « a changé [sa] manière de faire » et « qui montre le rapport d'un architecte avec son œuvre, de ce qu'il y a de plus noble ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹¹⁹ Des navires similaires se trouvent au Vasa Museum de Stockholm ; au Marie-Rose Museum de Portsmouth ; des morceaux de bateau sont présentés dans les musées de Naples et de Rome.

⁹²⁰ Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

⁹²¹ Le mystère reste irrésolu. L'adresse avait-elle changée après le départ de l'architecte à la retraite ? Les lettres sont-elles arrivées à destination ? Le conseil de l'ordre des architectes ne connaît pas l'adresse d'Henri Ciriani au moment des faits.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

François Hérelle, responsable de l'Atelier départemental de maîtrise d'œuvre [Figure 179 et 180].

Le conservateur, le conseil général, les responsables du projet, et les deux architectes manifestent leur volonté de respecter le langage architectural de Ciriani, tout en soutenant l'idée d'extension⁹²².

Une deuxième version, proposée par Monique Agier, directrice générale des services au conseil général, explique que ni l'organisation d'un concours ni une extension réalisée par Ciriani n'auraient été envisageables, en raison du manque de précision sur les dimensions exactes du chaland et de l'inadéquation de l'œuvre de Ciriani aux exigences du constructeur⁹²³.

Quant au choix du site, Jean-François Hérelle a situé l'extension à l'endroit où son prédécesseur aurait également envisagé de la placer : « Le bâtiment de Ciriani, notamment son angle nord, serait une invitation "opportune" à y glisser l'extension comme un diverticule greffé sur le parcours⁹²⁴ ». Néanmoins, la proposition d'extension présentée par Ciriani lors du procès se trouvait dans la zone du musée consacrée aux mosaïques. L'architecte avait conçu les fondations de manière à pouvoir étendre l'édifice dans le lit du Rhône, suivant une approche similaire à celle de son projet pour l'Historial de Péronne, au projet de concours de Jean Nouvel pour le musée d'Arles, ou encore au ministère des Finances à Bercy.

En 2012, lors de la pose de la première pierre, Henri Ciriani, les historiens et les critiques s'insurgent, parmi lesquels François Chaslin et Jean-Paul Cassulo⁹²⁵. Kenneth Frampton a exprimé son indignation, déclarant : « Je n'ai pas de mots pour exprimer le choc et la répulsion que j'ai ressentie lorsque j'ai été informé de l'intervention barbare que votre administration a cru bon d'infliger à l'un des plus magistraux bâtiments réalisés en France lors de la dernière décennie⁹²⁶. » William Curtis a qualifié cette situation de « gifle en plein visage » et « d'une double insulte et d'un scandale dans un pays où les créations architecturales sont censées être protégées par le droit d'auteur et le *copyright*⁹²⁷ ». Il a souligné que personne n'oserait envisager de toucher un angle de la Villa Savoye ou du château de Versailles en France, et que « personne en France, sûrement pas à Paris, ne proposerait de mettre un isolant extérieur dans une façade en pierre de taille⁹²⁸ », alors que le détournement de l'architecture de la période moderne semble moins choquer les habitants.

⁹²² « C'était un exploit, on a été le record du monde des archéologues, pour sortir ce bateau de l'eau, le restaurer et le présenter en trois ans ». Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

⁹²³ Desmoulin, Christine, « Architectures en péril », *Le Monde*, *op. cit.*

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ Président du conseil régional de l'ordre des architectes de Provence-Alpes-Côte d'Azur.

⁹²⁶ Desmoulin, Christine, « Architectures en péril », *Le Monde*, *op. cit.*

⁹²⁷ « *Slap in the face anywhere but a double insult and scandal in a country where architectural creations are supposed to be protected by copyright and droit d'auteurs* », TdA, Curtis, William, « Vandalism in the Land of Patrimony », *Architectural Review*, n° 1383, avril 2012, s. p.

⁹²⁸ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

Suite au débat, un procès est engagé, mettant en avant la violation du droit moral de l'architecte et la demande de remise en état de son œuvre, ainsi que d'une compensation pour la dénaturation subie. Cependant, les administrations d'Arles ont pu démontrer qu'elles avaient tenté de contacter l'architecte, et Hérelle a argumenté en faveur du respect de l'esthétique du projet initial. Henri Ciriani a finalement obtenu la somme de 30 000 €, mais sa demande de destruction de l'extension n'a pas été satisfaite. En conséquence, il a engagé un deuxième procès en appel, qui a abouti à la suppression de la somme précédemment accordée et des frais de justice à sa charge.

L'interprétation de la réaction de Ciriani peut être double. D'une part, il s'agit de la défense passionnée d'un artiste cherchant à protéger son œuvre et à préserver son intégrité. D'autre part, cet épisode à Arles soulève des questions plus larges sur la relation entre l'architecte et son œuvre une fois celle-ci achevée. Faut-il considérer que l'architecture cesse d'appartenir à son auteur une fois qu'elle est terminée, ou bien doit-on continuer à respecter la vision de l'architecte même après la fin de la construction⁹²⁹ ?

Un exemple pertinent de cette problématique se trouve dans les transformations subies par l'Historial de la Grande Guerre à Péronne (1987-1992), où l'architecte a été consulté lors de la réalisation de l'extension. En 2021, des réserves supplémentaires sont nécessaires, et le projet est confié à l'agence de Laurent et Emmanuelle Beaudouin ainsi qu'à Jean-Claude Laisné [Figure 181, 182 et 183], sur la recommandation d'Henri Ciriani. L'architecte avait été contacté lors de la réflexion sur l'extension, et il s'était accordé avec Beaudouin sur la démarche à suivre⁹³⁰. Pendant l'étude, Paolo Tarabusi, Jean-Claude Laisné et Henri Ciriani ont pris en compte la matérialité du bâtiment initial en béton blanc et les ouvertures en briques de verre, afin de concevoir une extension en lien avec le bâtiment d'origine. Les réserves contemporaines ont été entièrement réalisées en briques de verre, « pour préserver la cohérence avec l'Historial⁹³¹ » tout en conservant une autonomie entre les deux volumes.

La préservation des logements sociaux, quant à elle, présente une complexité particulière, et les enseignements tirés de la Cité Radieuse de Marseille ont déjà illustré la possibilité de classer un immeuble d'habitation. Cependant, à mesure que le temps passe et que les avancées techniques se multiplient, les typologies d'habitat se confrontent aux « progrès techniques qui semblent améliorer l'habitabilité⁹³² », sans toujours accorder une place centrale à l'aspect émotionnel parmi les critères essentiels. Selon Ciriani, l'indifférence dont fait preuve l'État à l'égard des politiques de préservation

⁹²⁹ « Les bâtiments, à un moment, n'appartiennent plus à l'architecte ». *Ibid.*

⁹³⁰ Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

⁹³¹ [Source : [RÉSERVES DE L'HISTORIAL | Emmanuelle et Laurent Beaudouin - Architectes](#)].

⁹³² Annexe n° 13, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

des logements reflète l'attitude des pouvoirs publics français envers ces typologies architecturales, considérant certains bâtiments comme privés de « dignité », contraignant par exemple les résidents à habiter des logements sans espaces extérieurs. Cependant, la destruction et la dénaturation de ces architectures commencent souvent par le manque d'entretien.

Avant même qu'ils ne deviennent obsolètes, les administrations et les autorités locales ne garantissent pas systématiquement la préservation d'un état digne de ces édifices. À La Noiseraie, par exemple, des travaux de maintenance ont été réalisés environ vingt ans après sa construction, alors que certains matériaux, comme ceux des *bow-windows*, nécessitaient un remplacement décennal⁹³³. En conséquence, même si ces « bâtiments sont bons, du point de vue du construit, du matériel, des détails⁹³⁴ », le manque de suivi entraîne la détérioration de ces mêmes matériaux.

En France, malgré les efforts déployés par les architectes pour transmettre leur vision à travers leur travail, l'attention accordée au logement social a peu à peu diminué. Ainsi, « en même temps que 1968 cessait d'être un événement majeur, le logement social souffrait le même abandon⁹³⁵ ». Alors que les logements conçus par Ciriani, en comparaison avec les immeubles des grandes ensembles⁹³⁶, ont cherché à répondre aux besoins des résidents en respectant les avancées sociales et techniques⁹³⁷, l'architecture moderne des logements sociaux a perdu de son attrait.

Un exemple illustrant cette situation est la destruction de l'immeuble de Courcouronnes conçu par Paul Chemetov en 1983, qui a mobilisé plus de vingt architectes préoccupés par la préservation des bâtiments à risque. En automne 2019, La Noiseraie elle-même a été menacée de modifications potentielles susceptibles de considérablement altérer l'esthétique de sa façade. Le projet de rénovation envisageait l'ajout d'une isolation qui aurait augmenté l'épaisseur de la paroi de 10 centimètres et aurait modifié les caractéristiques structurelles distinctives de l'édifice, créant une apparence « mollasson, un coté mou » qui trahissait la « force de matérialité⁹³⁸ » propre de La Noiseraie. Ces changements étaient dictés par la nécessité de répondre à de nouvelles réglementations encourageant la rénovation des immeubles de logements. En invoquant son droit moral en tant qu'architecte, Ciriani a réussi à stopper les travaux prévus initialement. L'architecte

⁹³³ « Tandis qu'il y avait des matériaux comme ceux des *bow-windows* qui étaient décennales, c'est-à-dire qu'au bout de dix ans il fallait les changer ». Annexe n° 13, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

⁹³⁶ Qui « étaient très fines, de 8 m de large et donc entre les deux façades il y avait très peu de matière, donc il fallait les isoler absolument ». *Ibid.*

⁹³⁷ « À Marne j'ai fait un bâtiment d'une épaisseur rare, où l'inertie thermique de la forme était la base même du projet ». *Ibid.*

⁹³⁸ Annexe n° 13, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

chargé des modifications a finalement accepté les propositions avancées par l'auteur⁹³⁹. Ainsi, pour répondre aux besoins en matière d'isolation thermique, les fenêtres ont été remplacées par des doubles vitrages, et une isolation supplémentaire a été appliquée aux parkings et à la toiture.

Cela soulève la question de l'engagement actuel de l'État envers les réalisations qu'il avait soutenues durant les années soixante-dix et quatre-vingts, à une époque où l'architecture était un outil de propagande.

« En France, le ministère de la Culture fait très attention à la notion de *patrimoine*. Le mot implique un héritage collectif transmis de génération en génération et s'applique à bien d'autres choses qu'à l'architecture. C'est un concept qui a des connotations vaguement politiques liées à l'idée même de République [...] et qui implique le rôle de l'État dans la protection d'objets, de sites et de lieux considérés comme étant dans l'intérêt général de la société à long terme⁹⁴⁰. »

Il est également instructif de jeter un regard sur le contexte péruvien actuel, où le boom économique a entraîné un processus de renouvellement urbain, mettant en lumière des enjeux similaires en matière de préservation architecturale et de mémoire nationale. Les promoteurs privés, soutenus par le gouvernement, ont entrepris des projets de grande envergure dans divers secteurs de la capitale. Cela s'est traduit par la substitution d'édifices existants, augmentant ainsi la capacité de construction des terrains et la densité de population par hectare, que ce soit pour les logements ou les immeubles de bureaux⁹⁴¹.

Dans ce contexte, la population a tendance à oublier l'époque du président Belaúnde Terry et l'architecture moderne de qualité des années soixante. Toutefois, un projet mené par l'Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima (IDIC), en collaboration avec des étudiants en architecture, cherche à préserver la mémoire nationale et l'histoire architecturale du pays. L'objectif de ce projet est d'établir une liste d'édifices caractéristiques du XX^e siècle, souvent méconnus, qui mettent en lumière la singularité du Pérou. Ce répertoire est connu sous le nom de *Catalogue d'Architecture du Mouvement Moderne du Pérou* (CAMMP)⁹⁴².

Un exemple intéressant de la défense de l'architecture moderne se trouve à Lima, avec la Residencial San Felipe. Malgré les tentatives de la municipalité pour entreprendre des

⁹³⁹ Au départ, l'architecte répond aux requêtes de Ciriani par des phrases qui suscitent la perplexité : « Elle ne savait pas qui était Ciriani, elle ne savait pas que le bâtiment était important » ; « Elle m'a dit, "Architecte, il faut vivre avec son temps" ». *Ibid.*

⁹⁴⁰ « *The Ministry of Culture in France makes a big deal out of the notion of patrimoine or patrimony. The word implies a collective heritage handed on from generation to generation and applies to many other things than just architecture. It is a concept which has vaguely political overtones to do with the very idea of a republic [...] and it implies the role of the state in the protection of objects, site and places considered to be in the general interest of society in the long terms* », TdA, Curtis, William, « Vandalism in the Land of Patrimony », *op. cit.*

⁹⁴¹ Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, *op. cit.*

⁹⁴² *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre héritage du passé et nouvelle architecture pour la France

Chapitre Premier : Le rôle de l'État français dans la construction de l'œuvre

transformations du secteur⁹⁴³, le comité de quartier s'oppose à ces changements. Adolfo Córdova, membre du groupe, milite pour l'inscription de la Residencial dans une liste du patrimoine architectural péruvien à préserver. Cependant, le processus est lent⁹⁴⁴, et les habitants du quartier prennent l'initiative de protéger le bâtiment eux-mêmes, résistant fermement aux politiques de transformation. Leur attachement à cet édifice témoigne du succès du projet moderne péruvien, où les habitants s'approprient les espaces tout en respectant les intentions de l'architecte⁹⁴⁵.

Qu'il s'agisse du contexte français ou péruvien, la protection de l'État en ce qui concerne l'architecture du XX^e siècle demeure une rareté. Il est intéressant de noter que ce sont souvent les architectes eux-mêmes qui militent le plus activement pour la préservation du patrimoine architectural moderne. En France, en l'an 2000, le ministère de la Culture a soutenu la création d'une plaquette intitulée *Patrimoine du XX^e siècle. Liste indicative d'édifices du XX^e siècle présentant un intérêt architectural ou urbain majeur pouvant justifier une protection au titre des Monuments Historiques ou des Zones de Protection du Patrimoine Architectural, Urbain et Paysager*⁹⁴⁶. Cependant, malgré ces intentions louables, les édifices répertoriés sur cette liste n'ont pas été protégés ni labellisés. Cette absence de classement, combinée à la passivité du ministère de la Culture et des collectivités locales, contraste de manière saisissante avec la reconnaissance internationale accordée aux architectes, qui sont souvent récompensés et célébrés pour leur travail. L'architecture du XX^e siècle reste donc un domaine où la protection et la préservation patrimoniale présentent encore des défis considérables. La méconnaissance de la valeur de ces édifices et la réticence à les classer comme monuments historiques reflètent des enjeux plus larges en matière de conservation. Ces constatations soulèvent l'importance de promouvoir l'architecture du XX^e siècle dans les sociétés contemporaines.

⁹⁴³ Notamment pour ce qui est des voies de circulations externes, aujourd'hui transformées en voies rapides.

⁹⁴⁴ Pour le moment, les seuls bâtiments qui profitent d'une protection légale, ce sont des maisons individuelles : « Seule une maison est considérée comme un monument, [car] c'est un cas particulier ». Annexe n° 18 bis, traduction de l'entretien avec Adolfo Córdova, Lima, 20 novembre 2019, 1h 31' 19''.

⁹⁴⁵ Des admirateurs de Ciriani l'ont accueilli lors d'une de ses visites en 2018 : ils « me montrent comment ils ont occupé tous les espaces », qu'ils « sont heureux, ils se sont appropriés leur logement ». Ciriani affirme que cela lui « fait mal comme architecte, mais ça me plaît comme [citoyen] du monde. [...] Et chaque fois que j'arrive, ils disent, "regarde", ils m'amènent pour que je voie comment ils ont détruit. Au début ça fait du mal mais après je suis fan ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁹⁴⁶ Direction de l'architecture et du patrimoine (ministère de la Culture et de la Communication), *Patrimoine du XX^e siècle. Liste indicative d'édifices du XX^e siècle présentant un intérêt architectural ou urbain majeur pouvant justifier une protection au titre des Monuments Historiques ou des Zones de Protection du Patrimoine Architectural, Urbain et Paysager*, coordination Jean-Marc Richet, avec le concours de Bernard Toulhier et la participation de Christelle Le Picard, Tatiana Marti et Marion Taillefer, Paris, septembre 2000, 46 p. (Archives de François Goven), note 40, dans Dousson, Xavier, Meigneux, *Mémoires en mouvement, mémoires du mouvement - Les édifices culturels face à leur(s) histoire(s) : pour des transformations informées*, dans Dousson, Xavier, Meigneux, Guillaume, Texier, Simon, Guillerm, Elise, *Les réalisations culturelles 1945- 1985 en France, une architecture du XXI^e siècle ? Cinq réhabilitations au crible d'une recherche pluridisciplinaire*, op. cit.

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

« [Au Pérou] j'étais corbuséen, mais d'une manière superficielle. Et le connaître a fait que je suis devenu vraiment corbuséen⁹⁴⁷. »

Le contexte historico-politique des années soixante-dix a exercé une influence significative sur le domaine de l'architecture, en particulier à travers les commandes et les concours publics. Ces derniers ont joué un rôle déterminant dans l'affirmation des professionnels de l'architecture et la progression de leur carrière. Pendant cette période, l'État et les médias ont activement contribué à la redécouverte et à la diffusion du langage architectural moderne.

Au début des années quatre-vingts, historiens et architectes ont entrepris une rétrospective des expériences vécues depuis l'après-guerre. Cette période a vu émerger une pluralité de points de vue et de forces contradictoires, permettant à l'architecture de s'ouvrir au grand public par le biais de débats, de publications et d'expositions significatives⁹⁴⁸. En 1981, l'événement *Architecture en France : Modernité / Postmodernité* à l'Institut Français d'Architecture a cristallisé ce débat, qui s'est articulé autour de deux tendances majeures : l'approche historiciste du Mouvement moderne et l'éclectisme post-moderne.

Dans ce contexte théorique, Henri Ciriani a toujours revendiqué son héritage moderniste et sa fidélité à l'influence de Le Corbusier. Cependant, en exprimant cette admiration, il a également su réinterpréter les principes architecturaux du Mouvement moderne à travers sa propre perspective. Cette démarche soulève la question de la place de Le Corbusier au sein du corpus de l'œuvre de Ciriani en tant qu'auteur. Comment se répartissent donc les références entre la théorie et la pratique architecturale dans ce contexte particulier ?

Henri Ciriani reconnaît son admiration pour Le Corbusier et les modèles qu'il a légués, modèles ouverts à des interprétations multiples. Chacun de ses projets peut servir d'inspiration à d'autres architectes, car ils transcendent l'esthétique pour englober des aspects plus vastes. Les théories de Le Corbusier ont particulièrement enrichi le discours pédagogique de Ciriani, mais dans ce cadre, d'autres références émergent. Il classe en trois catégories ceux qu'il considère comme des maîtres en

⁹⁴⁷ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁹⁴⁸ « Architecture 1980. Doctrines et incertitudes », *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 6-7, octobre 1980, 168 p. ; « Construire. Tendances de l'architecture en France », *AMC*, n° 52-53, juin-septembre 1980 ; « Tendances actuelles de l'architecture contemporaine », *Techniques et Architecture*, n° 339, décembre 1981, s. p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

architecture⁹⁴⁹, sources d'inspiration pour sa pensée créative⁹⁵⁰. Il explique ainsi : « Malgré le fait que j'aimais Le Corbusier, j'ai continué à [explorer] des nouvelles [idées]⁹⁵¹. »

Face à la crise identitaire qui secouait la discipline architecturale dans les années soixante-dix, remettant en question les préceptes établis, Ciriani a choisi de s'inspirer de Le Corbusier pour conserver un respect envers le Mouvement moderne⁹⁵². L'exemple de Le Corbusier l'a ainsi encouragé à ne pas se conformer aux tendances éphémères⁹⁵³ et à explorer au-delà des aspects techniques et structurels⁹⁵⁴.

La diffusion des théories modernistes n'est pas limitée à l'Occident. Dès les années quarante en Amérique du Sud, et plus tard dans le sud-ouest asiatique, l'adoption du modernisme a impliqué une rupture avec certaines traditions architecturales anciennes⁹⁵⁵. Henri Ciriani a utilisé les principes du modernisme pour s'enraciner dans la culture architecturale française, qu'il a adoptée comme sienne. Les codes et les modèles corbuséens, flexibles et adaptables, ont permis à l'œuvre de l'architecte d'évoluer. « Faire du Le Corbusier » signifie avoir la capacité de s'approprier ces outils et de développer une réflexion personnelle. En particulier, le principe de transformation sociale systémique porté par le Mouvement moderne souligne le rôle actif que l'architecte doit jouer au sein de la société, en harmonie avec la vision des événements de Mai 68.

Tout comme Le Corbusier, l'architecte doit être un intellectuel, un homme politique, un professionnel et un artiste simultanément. Il ne représente pas seulement un style architectural, mais aussi une mentalité et une démarche progressistes. Le Corbusier est donc un symbole et un repère historique, qui permet à Ciriani à la fois de s'inscrire dans une tradition architecturale et de se démarquer.

⁹⁴⁹ Ciriani parle d'une série A, qui part de l'antiquité et qui va jusqu'à nos jours. Cette classe comprendrait Imhotep, Ictinos, Brunelleschi et Le Corbusier. Dans la série B, il y aurait Michel-Ange, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright et d'autres. Les architectes contemporains qui ne sont pas dans ces séries se doivent de rester dans la série C. Dans Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Je ne suis pas un homme pressé*, op. cit., pp. 228-229.

⁹⁵⁰ Lors d'un échange privé avec Henri Ciriani, le 13 juin 2021, il affirme qu'au cours de son enseignement il cherchait toujours à animer ses étudiants et les pousser à une réflexion, expliquant que les jeunes ont besoin de ce type d'approche qui choque.

⁹⁵¹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁹⁵² « De me dire : "Il est quand même plus fort que toi !" ». Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 45''.

⁹⁵³ « On était en pleine période qu'on appelle architecture du béton brut. Tout le monde faisait du béton brut, sauf lui ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

⁹⁵⁴ « Lui, c'était la poésie, c'était autre chose. [...] On [le] ressent, quand on visite pour la première fois : il y avait dans son œuvre quelque chose qui n'était pas simplement avoir résolu le programme ». *Ibid.*

⁹⁵⁵ « The 'neutrality' of Modernism vocabulary also served to diffuse inter-ethnic tensions », p. 361, dans Haddad, Elie G., Rifkind David, *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*, Burlington : Ashgate Publishing Company, 2014, 501 p.

a) *L'espace fluide et son application dans une nouvelle réalité contemporaine*

« Il n'y a plus personne pour faire un espace fluide. Qui est celui d'ici⁹⁵⁶ ! Ça, c'est un espace fluide, c'est-à-dire que l'espace en soi dit "continue, marche mec !" Ou tu as quelque chose à penser et tu écris. Mais sinon, marche. Et quand on marche, c'est l'infini qui s'installe. C'est l'horizontal, on avance⁹⁵⁷. »

Pendant les années trente, l'architecture a été profondément transformée par une conception majeure mise en avant par le Mouvement moderne, à savoir la vision de l'espace. À l'origine, cet intérêt était principalement physique. Les premiers Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) ont porté sur des questions telles que l'utilisation du sol, la hauteur des bâtiments et l'importance de repousser les limites de villes figées. Par la suite, les professionnels ont commencé à s'interroger sur le rôle de l'espace vide, une réflexion qui a été initiée en partie par Walter Gropius, qui a matérialisé cette notion avec l'introduction des espaces verts. Parallèlement, le concept d'espace construit, ou le « plein architectural », a également évolué.

Ces réflexions ont été alimentées par la nécessité de résoudre les problèmes d'insalubrité dans les métropoles, dont la taille ne cessait d'augmenter au début du XX^e siècle. Lors du deuxième CIAM à Francfort-sur-le-Main en 1929, les discussions portaient sur des sujets tels que la taille minimale des appartements et les conditions de vie des résidents. À partir de ce moment, l'espace a cessé d'être uniquement un facteur matériel ; il est devenu le point de départ pour une réflexion sémantique qui remettait en question la vision traditionnelle de l'architecture. C'est ainsi qu'est apparu la notion « d'espace fluide », une notion étroitement liée à une approche holistique de l'architecture.

Dans son ouvrage *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*⁹⁵⁸, Bruno Zevi souligne l'existence d'un accord entre le dessin architectural et les objectifs d'un projet. De la même manière que le dessin, l'espace fluide est capable de saisir les trois dimensions de l'architecture, en y ajoutant une quatrième, à savoir le temps. La révolution moderne réside donc dans la compréhension que l'espace va au-delà de sa dimension physique, et qu'il peut en parallèle offrir aux utilisateurs une expérience émotionnelle. Le Corbusier a concrétisé cette perception spatiale à travers la « promenade architecturale », une approche de l'espace qui intègre l'interaction de

⁹⁵⁶ De l'appartement-atelier de Le Corbusier, à Boulogne-Billancourt.

⁹⁵⁷ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

⁹⁵⁸ Zevi, Bruno, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Roma : Newton, 2005, 751 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

l'homme. Guidé par la main de l'architecte, le spectateur découvre des volumes conçus pour créer un parcours défini et subtil. Ciriani a expérimenté cette démarche en observant le hall du Pavillon suisse⁹⁵⁹, une œuvre qui a été à l'origine de sa réflexion théorique sur l'espace et le mouvement, lui permettant de comprendre « comment les poteaux et les parois bougent physiquement, comment la virtualité est un fait⁹⁶⁰ ».

Le temps, complémentaire de l'espace, donne naissance au mouvement continu au sein de l'architecture. Cette notion permet d'insuffler de la vie à des structures qui, autrement, resteraient « immobiles ». La dimension temporelle permet de véritablement faire vivre les espaces architecturaux. Le Mouvement moderne s'oppose à une approche passive de l'architecture, où l'observation se fait depuis l'extérieur, en proposant une expérience spatiale interne aux visiteurs. Ainsi, l'architecture cesse d'être un simple objet, et les professionnels encouragent la participation active des occupants au sein de leurs réalisations. Ils cherchent une unité, à la fois physique et abstraite, entre l'espace intérieur et extérieur, en créant une fluidité entre le bâtiment et son environnement. Les éléments constitutifs de l'architecture sont désormais connectés, et la notion de séparation des espaces est rejetée, que ce soit au sein de la ville ou des édifices qui la composent. La modernité repose sur l'idée de créer une expérience globale, en établissant un lien entre le bâtiment et son contexte, entre la ville et le paysage. Ainsi, le lien entre la ville et l'architecture a ouvert la voie à une réflexion sur l'espace moderne en tant que solution aux problèmes sociaux émergeant au sein des métropoles. La critique de l'organisation des grandes agglomérations a souligné comment cette forme urbaine n'était pas adaptée pour valoriser l'individualité des habitants.

En France, l'intérêt pour la relation entre le contexte et l'architecture remonte aux années quarante : des exemples sont le Plan Voisin de Paris (1925) de Le Corbusier et le plan de reconstruction de Maubeuge, conçu par André Lurçat en 1945. Avec les CIAM et *La Charte d'Athènes*, Le Corbusier a identifié « le passage de la ville à l'urbain » comme une « dissolution de la ville⁹⁶¹ ». En conséquence, il a remis en question la séparation traditionnelle entre la ville et l'architecture, encourageant une conception intégrée de ces deux éléments. Dans de grandes villes d'Amérique latine, des architectes ont aussi proposé des aménagements urbains, comme à Sao Paulo en 1953, ou à Lima, où Mario Bianco a participé aux projets d'aménagement des villes de Lima et de Buenos Aires dès 1946.

⁹⁵⁹ Le Pavillon suisse de la Cité universitaire de Paris, situé dans le 14^e arrondissement, est un bâtiment conçu par Le Corbusier en 1931. Résidence étudiante, il est caractérisé par une architecture moderniste, avec des lignes épurées, des façades blanches et des pilotis, ainsi qu'une utilisation novatrice de l'espace intérieur.

⁹⁶⁰ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

⁹⁶¹ Gerosa, Giorgio, « Les horizons de la ville corbuséenne », p. 22, dans *Le Corbusier : la ville, l'urbanisme, rencontres des 9 et 10 juin 1995*, Paris : Fondation Le Corbusier, 1995, 173 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

Henri Ciriani a pleinement compris l'importance de ce principe spatial et a construit son œuvre autour de l'expérience du mouvement en architecture. Chaque détail contribue à un ensemble unifié, où la fluidité, caractéristique de la spatialité moderne, transcende le simple mouvement horizontal. Selon Ciriani, cette notion de fluidité verticale⁹⁶² a été introduite par Le Corbusier dans chacune de ses créations. Son projet qui illustre le mieux l'application des théories sur le mouvement continu et l'espace fluide est le musée départemental Arles antique⁹⁶³ (1983-1995) **[Figure 184]**. Sa vision pour le musée d'Arles s'inscrit ainsi dans la lignée des recherches menées pour le musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright à New York en 1959 et le musée à croissance illimitée conçu par Le Corbusier à Tokyo en 1955. L'édifice est conçu en mettant l'accent sur le parcours du visiteur, car, comme le souligne Ciriani, « un musée, c'est une circulation », et « le fait de se déplacer est la raison même d'un projet de musée⁹⁶⁴ ».

Au-delà de son admiration pour les travaux de ses prédécesseurs, Ciriani critique la complexité des déplacements imposés aux visiteurs dans ces deux édifices, rendant leur expérience peu intuitive. Au Guggenheim, par exemple, « il faut monter un ascenseur jusqu'au niveau le plus haut et après descendre ». À Tokyo, « il fallait passer sous l'immeuble pour arriver jusqu'au centre et après rentrer et développer vers l'extérieur cette circulation ayant comme objectif d'être inarrêtable⁹⁶⁵ ».

S'appuyant sur ces observations, le musée d'Arles propose des solutions plus accessibles. L'entrée, qui est aussi la sortie du bâtiment, est conçue comme un « espace public en miniature », et représente un travail réfléchi sur l'expérience de « "l'entre-deux"⁹⁶⁶ » **[Figure 185]**. Cette correspondance entre l'entrée et la sortie rend le circuit de visite plus compréhensible grâce à sa circularité, qui s'aligne parfaitement avec le plan triangulaire du bâtiment, répondant ainsi aux besoins du programme établi par Jean-Maurice Rouquette, qui avait dirigé la conception du projet. Ainsi, les visiteurs ont la possibilité de choisir entre deux itinéraires (court et long) qui se rejoignent pour former un parcours en boucle autour d'un espace central, le hall⁹⁶⁷.

Le programme du musée est divisé en trois secteurs – scientifique, culturel et muséal – et est réparti sur les trois côtés du triangle **[Figure 186]**. Les angles du bâtiment sont délibérément ouverts pour

⁹⁶² « Dès qu'on veut une fluidité verticale, [...] il faut s'intéresser à Le Corbusier », afin de rentrer « dans un univers formel fabuleux ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

⁹⁶³ Le travail sur le mouvement continu se retrouve aussi dans l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, où la lumière indique la voie à suivre, bien plus que les volumes. Le principe qui dirige le projet est donc moins spatial que conceptuel.

⁹⁶⁴ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ L'entre-deux se réfère à l'espace intérieur et extérieur. Pélissier, Alain, « Concours du musée de l'Arles antique, projet lauréat », *Techniques et Architectures*, n° 355, août 1984, pp. 25-27.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 25-27.

éviter une position statique excessive, favorisant une circulation elliptique propice à la promenade architecturale. Un patio central, espace vide, facilite le développement de ce parcours circulaire, et un escalier au centre de ce patio permet d'introduire la dimension verticale [Figure 187]. Cet élément architectural guide les visiteurs vers le toit-terrasse, offrant une vue panoramique sur le paysage du sud et une perspective qui rappelle qu'ils se trouvent dans un musée spécifiquement lié à cette ville. Ainsi, « sur ce toit du musée on rentrait dans le territoire d'Arles⁹⁶⁸ » [Figure 188], et le bâtiment là rétablit son lien avec son environnement local.

Ne pouvant pas appliquer les recherches urbaines à l'échelle de la ville d'Arles, Ciriani décide d'appliquer ces réflexions à un niveau plus restreint, celui de la muséographie (1993-1995), avec l'aide de Jacky Nicolas. Ce travail se veut une synthèse des études sur la complémentarité des espaces, formant une « une trame qui reconstruit un mausolée romain avec des salles byzantines et carolingiennes⁹⁶⁹ ». À Arles, du mobilier à l'agencement des espaces de visite, tout est conçu comme une ville miniature.

En 1983, au moment du concours visant à sélectionner l'architecte chargé de la construction du bâtiment, l'administration du musée et Jean-Maurice Rouquette envisagent la possibilité de choisir un deuxième professionnel pour s'occuper de la muséographie. Le jury pensait initialement un personnage médiatique tel que Jean-Michel Wilmotte⁹⁷⁰ ou Gae Aulenti⁹⁷¹. Toutefois, Rouquette insiste pour confier à Ciriani une extension de mission afin qu'il puisse également prendre en charge la muséographie et décider de la scénographie intérieure. Cela répond à la nécessité d'assurer une « continuité entre l'enveloppe extérieure et la cohésion intérieure » qui, selon Rouquette, serait mieux assurée par « quelqu'un qui avait la maîtrise complète⁹⁷² ».

Ciriani, confronté pour la première fois à la muséographie, se montre très réceptif aux conseils de Jean-Maurice Rouquette et Claude Sintès, spécialistes de l'archéologie romaine, qui savent comment mettre en valeur au mieux les pièces antiques. Sintès se souvient notamment de la première proposition de Ciriani concernant la scénographie de l'allée des sarcophages, qu'il

⁹⁶⁸ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹⁶⁹ « Arles », *Arkinka*, n° 9, août 1999, p. 14-29.

⁹⁷⁰ Jean-Michel Wilmotte (1948-) est diplômé de l'école Camondo et en architecture, il fonde sa propre agence en 1975, et en 1976 son studio de *design*. Il se spécialise dans des projets de muséographie et de mobilier urbain. Parmi ses réalisations : la muséographie du Grand Louvre (1988-2000) ; la muséographie du musée des Beaux-Arts, Lyon (1991-1998) ; le mobilier urbain des Champs-Élysées (1994) ; la restauration du Centre national du costume de scène, Moulins (2006) ; la muséographie Rijksmuseum, Amsterdam (2013).

⁹⁷¹ Gae Aulenti (1927-2012), formée en architecture à Milan, elle rejoint le mouvement *Neoliberty* et fait partie de la rédaction de *Casabella-continuità* (1955-1965), elle enseigne à l'IUAV de Venise (1960-1962) et au Politecnico de Milan (1964-1967). Spécialisée en ameublement et aménagement des espaces publics. Parmi ses réalisations : la transformation de la gare d'Orsay (1980-1986) ; le réaménagement du centre Pompidou (1982-1985).

⁹⁷² Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

souhaitait présenter sur des socles très élevés. Sintès estime que cette approche ne prend pas en compte de nombreuses informations que le spectateur peut tirer de l'observation d'un sarcophage, notamment de son intérieur, car lorsque présenté de cette manière, seule la façade sculptée est visible⁹⁷³. En réponse aux observations de Sintès, Ciriani révisé sa proposition initiale et, reconnaissant la pertinence de ces commentaires, propose une deuxième version où les socles sont placés au même niveau que ceux situés aux Alyscamps, une nécropole romaine située à Arles⁹⁷⁴.

Jean-Maurice Rouquette se souvient avec affection des discussions qu'il a eues avec Ciriani tout au long du processus de conception de la muséographie⁹⁷⁵. Le respect que Ciriani éprouve pour Rouquette⁹⁷⁶ a grandement contribué à la compréhension mutuelle de l'œuvre, en particulier sur la manière de mieux exposer les objets. Pour le directeur des musées d'Arles, regrouper les collections en un seul lieu était un objectif essentiel. Il avait milité pendant trente ans pour éviter que les collections ne soient dispersées dans plusieurs édifices de la ville.

La sélection finale comprend 1 850 objets à exposer⁹⁷⁷. Ce choix a été fait pour éviter que les visiteurs ne se sentent submergés par une surabondance d'œuvres. Le mobilier d'exposition est le résultat de recherches visant à assurer l'indépendance des objets. Ciriani s'est notamment inspiré du travail de Carlo Scarpa⁹⁷⁸ au Museo Civico di Castelvecchio à Vérone en 1956, dont il était un grand admirateur⁹⁷⁹. Les vitrines du musée italien ont profondément marqué Ciriani⁹⁸⁰, du travail de présentation des œuvres, à la manière dont Scarpa les encadrait et les suspendait, en passant par l'utilisation du métal et du bois⁹⁸¹. La visite de Castelvecchio a montré à Ciriani les possibilités offertes aux architectes pour mettre en valeur des pièces archéologiques. Il affirme même que la muséographie d'Arles n'existerait pas sans Scarpa.

Carlo Scarpa est un architecte italien incontournable qui occupe une place significative dans l'univers architectural d'Henri Ciriani. L'exploration de l'œuvre et de la pensée de Scarpa permet

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ Champs Élysées en provençal.

⁹⁷⁵ Annexe n° 27, transcription de l'entretien avec Jean-Maurice Rouquette, Arles, 27 juin 2018, 1h 11'46''.

⁹⁷⁶ Il « représentait tout ce que j'aime dans les hommes cultivés, le plaisir d'expliquer et de parler au-delà de la parole ». Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

⁹⁷⁷ Les collections d'Arles comptent à l'époque environ 30 000 objets.

⁹⁷⁸ Carlo Scarpa (1906-1978) étudie aux Beaux-Arts de Venise. Il obtient un diplôme de dessinateur d'architecture en 1926. Il travaille d'abord dans des industries de Verre de Murano (Cappellin et Venini), durant 14 ans. En 1942, il est scénographe de la Biennale de Venise, collaboration qu'il maintient pendant 30 ans. Il se confronte ensuite au réaménagement de musées. Parmi ses réalisations : le palais Abatellis, Palerme (1953) ; le museo civico de Castelvecchio, Vérone (1956) ; la gipsoteca Canovaina, Possagno (1955) ; le magasin Olivetti, Venise (1957) ; la tombe Brion, San Vito d'Altivole (1969).

⁹⁷⁹ Il décrit le musée de Vérone comme le « chef-d'œuvre intégral sur la mise en scène des œuvres », « c'est la chose la plus sophistiquée que l'Italie n'ait jamais produite ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

⁹⁸⁰ « Pour la première fois de ma vie je rentrais dans un musée et je ne regardais absolument pas les œuvres ». *Ibid.*

⁹⁸¹ « Il y avait des peintures fabuleuses, et moi, je regardais la façon dont elles étaient tenues ensemble ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

d'élargir la perspective sur l'architecture en évitant de la réduire à une discipline rigide. À travers des projets emblématiques tels que la transformation du musée de Castelvecchio de Vérone (1958-1964), les interventions au palais Abatellis de Palerme (1953-1954), les travaux à la Fondazione Querini Stampalia de Venise (1961-1963) et la création de la boutique Olivetti (1957-1958), Scarpa métamorphose les projets de musées en des récits ou des rêves architecturaux. Dans son approche, la restauration des sites historiques devient un prétexte pour mettre en scène des œuvres d'art, et l'architecture sert de préfiguration. Scarpa s'inspire d'une multitude de sources, notamment Frank Lloyd Wright. Ce Vénitien visionnaire utilise les références historiques comme un support ou un point de départ, évitant ainsi de les réduire à de simples explications. Son travail encourage une vision plus fluide et poétique de l'architecture, élargissant ainsi les horizons créatifs de la discipline.

À Arles, Ciriani est aussi à la recherche d'un mouvement spatial actif, et les œuvres ne sont pas disposées en ligne droite, mais incitent les visiteurs à varier leur trajet, à contourner les objets, créant ainsi une expérience muséale dynamique. De plus, les vitrines ne sont pas placées à hauteur du regard, obligeant les visiteurs à chercher un contact visuel en se déplaçant autour des objets. L'alternance entre les parois fixes et mobiles contribue également à cette fluidité spatiale, centrée sur le mobilier architectural qui occupe le centre de la salle [**Figure 189**]. Les parois amovibles reprennent un élément introduit par Carlo Scarpa au musée de Palerme en 1954, qui a été reproduit par la suite à Castelvecchio. Ces parois sont constituées de supports en plâtre coloré avec des fonds monochromes en tons de bleu-gris et de rouge pompéien [**Figure 190 et 191**]. La différence réside dans le fait que, chez Scarpa, ces fonds isolent les sculptures et leur donnent de l'espace, tandis que chez Ciriani, les couleurs primaires vives (en particulier le jaune et le vert) sont utilisées pour mettre en valeur les collections.

Une autre innovation présentée par Scarpa à Vérone et réutilisée par Ciriani à Arles sont les supports métalliques pour les sculptures, créant ainsi l'illusion d'une suspension. Ces supports servent de base à la présentation des sarcophages en marbre, et les socles conçus par l'architecte contribuent à l'effet de légèreté de ces objets, qui semblent retenus par le métal [**Figure 192**]. Tout comme à Castelvecchio, les ouvertures et les fenêtres à Arles deviennent des cadres pour les œuvres [**Figure 193**]. Les baies donnant sur le Rhône relient les objets au paysage environnant et rétablissent le lien avec le contexte dans lequel ils ont été créés, tandis que le visiteur progresse le long d'une voie centrale bordée de tombes romaines. À sa droite, un mur en rouge pompéien, en harmonie avec l'aile scientifique, et à sa gauche, le patio central qui ouvre la perspective vers l'extérieur.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

La zone des mosaïques est le résultat d'une autre réflexion sur la spatialité, prenant en compte le contexte historique des œuvres à exposer. Cette partie est particulièrement importante car le musée abrite également une école de fouilles située dans l'aile scientifique au sud. Par le biais d'un escalier-passerelle, le visiteur se retrouve en surplomb par rapport aux mosaïques, ce qui permet une observation depuis une position élevée, tout en laissant les mosaïques à leur emplacement d'origine, au sol [Figure 194]. De plus, le visiteur semble virtuellement marcher sur ces mosaïques, sans jamais les toucher. Le musée d'Arles abrite également une importante collection d'objets romains liés à la mer, témoignant de l'importance de l'ancien port de la ville. Un meuble d'exposition pour les amphores, conçu pour évoquer les vagues du Rhône sur lesquelles elles voyageaient dans les fonds des navires, sert de modèle pour le mobilier d'exposition [Figure 194].

À travers la diversité des vitrines et la conception du parcours de visite, Ciriani suit donc effectivement l'exemple de Scarpa qui, au cours de ses projets de muséographie et d'aménagement intérieur, notamment au musée de Castelvechio, a modifié la manière de visiter un musée et la perception de ses collections. Les espaces conçus par Ciriani sont animés par le mouvement, la présence du mobilier, de passerelles, d'ouvertures sur la ville et d'un jeu constant de lumière qui évolue tout au long de la visite. La palette chromatique et les matériaux stimulent le visiteur dans la découverte des collections, tout comme les chapitres thématiques qui enrichissent le parcours chronologique, évitant ainsi de rendre la visite trop rigide. Les espaces muséaux permettent de convoquer les collections à une époque spécifique du passé (Haut et Bas-Empire, Antiquité tardive) et de se représenter le contexte et les éléments de la période romaine (les dieux, les monuments du jeu, le port fluvial, la mort), grâce notamment aux maquettes des monuments romains d'Arles. Avec le musée archéologique de la ville, Ciriani reprend bien le concept corbuséen de la promenade architecturale pour créer une cité muséale et un parcours pédagogique qui encouragent une déambulation libre.

La vision de Ciriani pour ce musée contraste avec l'approche plus rigide que Le Corbusier avait adoptée dans la *Charte d'Athènes*⁹⁸². Le point de convergence entre Ciriani et Le Corbusier réside dans leur intérêt commun pour l'espace continu et fluide, ainsi que dans l'utilisation d'une volumétrie à l'échelle humaine. Là où Ciriani se distingue, c'est dans sa volonté de proposer un travail plus modeste et mesuré sur la spatialité, mettant toujours l'accent sur le service aux usagers. Il se concentre sur la création d'espaces qui améliorent la qualité de vie et offrent des expériences

⁹⁸² Le Corbusier, *La Charte d'Athènes, suivi d'Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, 189 p., pp. 75-86.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

positives aux individus, plutôt que de privilégier une compréhension formelle abstraite. Cela montre comment Ciriani, tout en s'inspirant des théories de Le Corbusier, les adapte.

b) *Ruptures et constructions du discours : le débat entre modernes et post-modernes*

« Je voulais que s'installe une polémique architecturale. Les historicistes nous ont donné une base pour le faire. On a pu affirmer le modernisme face à l'historicisme ; c'était bien. Et puis avec le post-modernisme, on a pu affirmer le modernisme à nouveau⁹⁸³. »

Après 1981, de nombreuses expositions et événements suivent *Architecture en France. Modernité / postmodernité*, à l'IFA. Ils avaient pour objectif de présenter les nouvelles tendances de l'architecture française au grand public, en cherchant à les sortir du cercle des spécialistes. Ces innovations ont été mises en avant lors de festivals et dans des publications, visant ainsi une reconnaissance internationale. La Biennale de Venise, où l'architecture italienne s'est confrontée à celle d'autres pays⁹⁸⁴, a joué un rôle significatif dans la concrétisation du débat sur le post-modernisme et ses multiples facettes, telles que l'historicisme, le néo-vernaculaire, l'adhocisme, le contextualisme, ainsi que l'architecture métaphorique et métaphysique⁹⁸⁵. En 1980, l'édition, controversée à l'époque, intitulée *La Strada Nuovissima*⁹⁸⁶ et organisée par Paolo Portoghesi⁹⁸⁷, avait pour thème la persistance du passé dans l'architecture.

En France, les débats concernant ces courants opposés n'ont pas émergé de manière soudaine. En 1976, le projet pour le nouveau secteur du parc de La Villette à Paris y avait déjà participé. En répondant aux exigences de développement social et urbain du gouvernement, l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture avait participé au concours⁹⁸⁸. Le projet comportait des éléments caractéristiques de l'esthétique de l'AUA, tels que la géométrie homogène et un goût presque traditionnel, s'opposant ainsi aux maniérismes en vogue à l'époque. Cependant, la proposition pour La Villette révélait une

⁹⁸³ Péliissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, op. cit., pp. 25-27.

⁹⁸⁴ L'AUA est aussi présente à la Biennale de Venise, en 1976.

⁹⁸⁵ « Storicismo, neo-vernacolare, adocismo, contestualismo, architettura metaforica e metafisica », TdA, [source : <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/08/25/biennale-di-venezia-1980-la-strada-novissima.html>].

⁹⁸⁶ COLLECTIF, *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale di architettura*, [Cat. Exp. Biennale de Venise, 27 juillet 1980], Venise : La Biennale de Venise, 1980, 352 p.

⁹⁸⁷ Paolo Portoghesi (1931-2023), architecte et historien italien, est diplômé de la faculté d'architecture de Rome (1958). Enseignant (Politecnico de Milan, université de Rome), il ouvre son bureau d'étude en 1964 à Rome. En 1980, au moment de l'introduction de l'architecture à la Biennale de Venise, Portoghesi est chargé de sa direction.

⁹⁸⁸ Avec une équipe composée de Ciriani, Chemetov, Corajoud, Huidobro, Lion, Rayon et Montes.

certaine hésitation, oscillant entre une préférence pour le modernisme et un penchant pour le post-modernisme.

Le terme de « post-modernisme » demeure par ailleurs ambigu, laissant place à diverses interprétations. Hayden White définit ce mouvement comme émergeant du postulat que le projet de modernisation des Lumières touche à sa fin. Selon cette perspective, une « "modernité" nouvelle et différente est nécessaire pour un monde devenu global, multi-ethnique, post-national et menacé d'"écocide" industriel⁹⁸⁹ ». Les événements perdent leur connotation factuelle pour se rapprocher du domaine de l'imaginaire, qui est désormais considéré comme tout aussi légitime que la réalité tangible. Cette démarche a été accueillie avec réticence par les partisans de l'histoire moderne, qui observent avec scepticisme cette nouvelle tendance.

Robert Venturi⁹⁹⁰, Charles Willard Moore⁹⁹¹, Robert A. M. Stern⁹⁹², Hans Hollein⁹⁹³, James Stirling⁹⁹⁴, Philip Johnson⁹⁹⁵, et Ricardo Bofill sont généralement reconnus comme les précurseurs du post-modernisme en architecture. Ce mouvement se caractérise par son appel à la créativité et à l'utilisation de vocabulaires hétérogènes. Ces architectes ont ainsi rompu avec l'héritage du modernisme pour affirmer une nouvelle forme d'originalité. Cette évolution de l'approche architecturale a émergé à la fin des années soixante-dix, coïncidant avec la remise en question des architectes charismatiques et une réévaluation de l'histoire de l'architecture jusqu'à cette période : « L'intérêt pour le sens s'étiola souvent dans une manipulation superficielle de signes et de

⁹⁸⁹ White, Hayden, « Postmodernisme et histoire », p. 839, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

⁹⁹⁰ Robert Venturi (1925-2018), architecte précurseur du post-modernisme, diplômé de Princeton (1947). Il collabore avec Eero Saarinen et Luis Kahn, il ouvre son agence en 1958. En 1989, l'agence devient *Venturi, Scott Brown and Associates*. Il obtient le prix Pritzker en 1991. En 1966, il publie son étude *Complexity and Contradiction in Architecture*. Parmi ses réalisations : la maison Vanna Venturi, Chestnut Hill, Philadelphie (1962) ; l'extension de l'Allen Art Museum, Oberlin (1973-1976) l'extension de la National Gallery, Londres (1990).

⁹⁹¹ Charles Willard Moore (1925-1993), architecte américain considéré comme l'un des fondateurs du post-modernisme. Suit sa formation à Princeton et à Berkeley, et ensuite il fonde le groupe MLTW avec Donlyn Lyndon, William Turnbull et Richard Whittaker. Il est enseignant à Yale, où il fonde le Yale Building Project (1967). Parmi ses réalisations : la Piazza d'Italia, Nouvelle Orléans (1978) ; la National Dong Hwa University, Hualien, Taiwan (1992) ; la Haas School of Business, Berkeley (1995).

⁹⁹² Robert A. M. Stern (1939-), diplômé de Yale, est dessinateur pour Richard Meier (1966) avant de créer son agence en 1969 (Stern & Hagmann). Il enseigne à Columbia et devient doyen de Yale. Il est connu pour ses projets pour la société Disney, dont : le Walt Disney World Casting Center, Floride (1989) ; l'Espace Euro Disney, France (1990). Parmi ses réalisations : la Torre Almirante, Rio de Janeiro (2000) ; la mansion Peachtree, Atlanta (200) ; la tour Carpe Diem, Paris (2013).

⁹⁹³ Hans Hollein (1934-2014) est diplômé des Beaux-Arts de Vienne, de l'institut de technologie de l'Illinois, Chicago (1959) et de Berkeley (1960). Figure majeure du post-modernisme, il expose ses théories dans la revue *BAU*. Parmi ses réalisations : le musée de Mönchengladbach (Museum Abteiberg, 1980) ; le musée d'art moderne de Francfort (1987-1991).

⁹⁹⁴ James Stirling (1926-1992) est diplômé en architecture à Liverpool (1950). En 1956, il fonde avec James Gowan son agence. En 1971, il s'associe avec Michael Wilford. Stirling se rapproche d'une lecture néo-classique du modernisme, et conçoit des musées allemands (Düsseldorf, Cologne et Stuttgart). Avec son projet de Stuttgart (Neue Staatsgalerie) il se voit attribué l'étiquette de post-moderne. Il reçoit le prix Pritzker en 1981. Parmi ses réalisations : le bâtiment des ingénieurs, université de Leicester (1959) ; la faculté d'histoire, université de Cambridge (1968) ; le musée Staatsgalerie (1984).

⁹⁹⁵ Philip Johnson (1906-2005), architecte américain, est d'abord associé au Mouvement moderne et ensuite au post-modernisme. Il obtient le prix Pritzker en 1979. Diplômé en philologie d'Harvard, il est critique d'architecture et directeur du département d'architecture du MoMA (1930-1936) où il organise l'exposition *Le Style International : l'architecture depuis 1922*. Parmi ses réalisations : le Seagram Building à New York (avec Mies van der Rohe, 1958) ; le Lincoln Center, New York (1964) ; le IDS Center à Minneapolis (1973) ; la Porte de l'Europe, Madrid (1996).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

références, mais il aiguïsa en même temps la réflexion concernant les bases du langage architectural et le rôles des modèles anciens dans le travail de conception⁹⁹⁶ ».

Ces architectes ont initié un débat transnational au sein duquel diverses personnalités se sont regroupées ou opposées autour de thèmes communs. Parmi ces thèmes figurent l'intérêt pour la banlieue et la remise en question des grands ensembles, l'importance des logements sociaux et des études urbaines sur la ville. Malgré leurs différences, ces architectes partagent une critique commune de ce qu'ils perçoivent comme les aspects négatifs de l'architecture. Ils dénoncent notamment :

« ...l'architecture sans âme des casernes, l'absence de tout respect pour l'environnement et l'arrogance solitaire des immeubles de bureaux informes, les grands magasins monstrueux, les palais des congrès et les universités monumentales, l'absence d'urbanité et l'inhumanité des villes satellites, l'ampleur de la spéculation, l'agressivité de constructions inspirées des blockhaus, la production de masse de pavillons à chiens assis et la destruction des centres-villes au nom de l'automobile... autant de cris de ralliement parmi lesquels on n'entend pas de voix discordantes⁹⁹⁷ ».

L'impact de la Biennale de 1980 a été tellement significatif que l'année suivante, une reprise de cet événement a été organisée en France, à la Salpêtrière de Paris, dans le cadre du Festival d'automne⁹⁹⁸. Ce débat a marqué le début d'une nouvelle ère caractérisée par l'opposition de deux groupes et de leurs idéologies divergentes. Ces manifestations opposaient « le camp de ceux qui explorent des horizons sur lesquels la modernité se serait jusqu'à maintenant "cassé les dents" » au « camp de ceux pour qui le "langage" et les problématiques modernes sont un héritage à faire fructifier⁹⁹⁹ ».

D'un côté, lors du Festival d'automne de Paris, se tenait alors *La Modernité, un projet inachevé*¹⁰⁰⁰. De l'autre côté, il y avait *La Modernité ou l'esprit du temps*¹⁰⁰¹, présentée dans les salles des Beaux-Arts au cours de la Biennale de Paris, organisée par Jean Nouvel avec la collaboration de Robert

⁹⁹⁶ Curtis, William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon, 1982, 736 p., p. 589.

⁹⁹⁷ Habermas, Jürgen, « L'autre tradition », p. 24, note 7, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes*, [Cat. Exp. Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, Festival d'automne, 30 septembre – 15 novembre, 1982], Paris : Le Moniteur, 1982, 143 p.

⁹⁹⁸ COLLECTIF, *La Présence de l'histoire. L'après-modernisme*, [Cat. Exp. Festival d'automne, Paris, 1981], Paris : L'Équerre, 1981, 304 p.

⁹⁹⁹ Lucan, Jacques, *Architecture en France (1940-2000)*, op. cit., p. 278.

¹⁰⁰⁰ COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes*, [Cat. Exp. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, Festival d'Automne, du 30 septembre au 15 novembre, 1982], Paris : Le Moniteur, 1982, 143 p.

¹⁰⁰¹ COLLECTIF, *La Modernité ou l'esprit du temps*, [Cat. Exp. biennale de Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, du 2 octobre au 14 novembre 1982], Paris : L'Équerre, 1982, 248 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

Venturi, Lucien Kroll¹⁰⁰² et Cedric Price¹⁰⁰³, et qui rassemblait une trentaine d'architectes de moins de quarante ans pour exprimer que l'architecture ne pouvait plus se confiner aux principes du Mouvement moderne. Il fallait rompre avec tout dogmatisme et promouvoir divers modèles urbains contemporains. Même si le modernisme avait contribué à l'architecture, il appartenait désormais au passé. L'exposition remettait en question les concepts anciens et idéologiques¹⁰⁰⁴, qui semblaient éloignés des préoccupations des années quatre-vingts.

Les participants à la Biennale de Paris¹⁰⁰⁵ partageaient les critiques formulées par Kroll, Venturi et Price. Le retour aux mouvements architecturaux historiques était interprété comme le signe d'une « peur extrême, caractéristique d'un manque de confiance en soi d'une part et dans la nouveauté d'autre part¹⁰⁰⁶ ». En conséquence, l'adhésion inconditionnelle au Mouvement moderne était perçue comme un obstacle à l'innovation et à la recherche de nouvelles solutions pour des problèmes contemporains, éloignés des théories académiques. Les architectes étaient encouragés à adopter une approche artistique de leur discipline, remettant en question la conception de l'architecture comme idéologie : « Les nazis étaient des idéologues. L'idéologie a et a souvent eu, dans ses applications rigoureuses ou extrêmes, une propension à encourager la simplification ou le fanatisme¹⁰⁰⁷ ».

Les architectes qui revendiquent toujours leur appartenance au modernisme se retrouveraient parallèlement engagés dans un jeu élitiste, déconnecté de la réalité quotidienne de la pratique architecturale. Robert Venturi, dans son ouvrage *Complexité et Contradiction*¹⁰⁰⁸, propose une esthétique riche en symboles, mettant de côté les revendications sociales au profit d'une exploration plus poussée du langage architectural, avec des influences qui s'inspirent davantage du monde du cinéma et de la musique, plutôt que des courants architecturaux comme Archigram, les métabolistes ou Le Corbusier¹⁰⁰⁹. Cette vision de la modernité est partagée par Jean Nouvel, pour qui « la

¹⁰⁰² Lucien Kroll (1927-2022), diplômé de l'ENSAV de Bruxelles (1951), fonde un atelier d'architecture avec sa femme Simone Pelosse, en 1957. Il critique le modernisme et ses aspects fonctionnalistes, cherchant à se rapprocher des habitants d'après le concept « d'incrémentalisme », par la collaboration avec des sociologues, des psychologues et des ethnologues.

¹⁰⁰³ Cedric Price (1934-2003) est diplômé de l'Architecture Association School of Architecture de Londres (1957). Il propose des nouvelles identités à la ville et une participation intellectuelle de l'architecture au développement social. Parmi ses réalisations : le Snowdon Aviary, zoo de Londres (1961) ; la Robert Fraser Gallery, Londres (1962).

¹⁰⁰⁴ « La modernité du Mouvement moderne était idéologique et centrale (l'affirmation d'un modèle universel représente l'absolu de la centralité). Celle d'aujourd'hui installée dans la crise dénie l'histoire et la centralité », Barré, François, p. 15, « Fréquence Modernité », dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes, op. cit.*

¹⁰⁰⁵ Arquitectonica, Peter Edmond et Maggie Corrigan, Massimiliano Fuksas et Anna Maria Scconi, Itsuko Hasegawa, Rem Koolhaas, Stefano de Martino, Eric Moss, Boris Podrecca, Bert Prince, Helmut Richter et Heidulf Gerngross, Doris et Ralph Thut, Team zoo, William Alsop, John Lyall, Marc Beri, Philippe Gazeau, Lionel Thomann, Ugo Coombari, Giuseppe de Boni, Antonio Diaz, École de Philadelphie, Future Systems, Osamu Ishiyama, Toyo Ito, Françoise Jourda, Gilles Peraudin, Felix J. Martorano, Ian Ritchie, Glen Small, Shin Takamatsu, Peter Wilson, Maurizio Baruffi, Roberto de Santi, Jean René Hissard, Alain Potoski, Rainer Verbizh.

¹⁰⁰⁶ Entretien avec Price, Cédric, par Kroll, Lucien, p. 44, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes, op. cit.*

¹⁰⁰⁷ Entretien avec Venturi, Roberto, par Eisenmann, Peter, p. 38, dans *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ Venturi, Roberto, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1984, 144 p.

¹⁰⁰⁹ Barré, François, « Fréquence Modernité », p. 17, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes, op. cit.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

modernité, c'est risquer l'invention, c'est utiliser tout le potentiel du temps présent, connecter les informations¹⁰¹⁰ », et surtout, l'opposition à l'académisme.

Les projets de l'exposition *La Modernité ou l'esprit du temps* expriment une approche différente de ceux de l'exposition *La Modernité, un projet inachevé*, créant ainsi un contraste qui engendre des critiques et des débats. François Barré qualifie ces réactions opposées de « même nature », expliquant que les architectes du second groupe cherchent à inscrire leur travail « dans une filiation pieuse et militante du Mouvement moderne ». Ils considèrent ce mouvement comme « un projet imparfait », mais « dont la rationalité et l'idéologie donnaient un sens à l'histoire autant qu'elles en procédaient¹⁰¹¹ ».

Paul Chemetov, porte-parole du groupe exposé au Festival d'automne, décrit le post-modernisme comme une « une abondance de fausse créativité, d'étalage stérile, qui proviennent de l'incapacité à maîtriser les moyens de notre époque¹⁰¹² ». Pour lui, c'est une version édulcorée de la modernité, insuffisante pour remettre en question un mouvement architectural incontournable¹⁰¹³. Selon les modernistes, l'avant-garde revendiquée par le groupe post-moderne n'est que superficielle, se rapprochant davantage du domaine de l'art que de l'architecture. Ils remettent en question les objectifs du post-modernisme et doutent de sa capacité à proposer un nouvel ordre architectural en dehors de la simple critique du passé. Pour Chemetov, les questions fondamentales posées par le Mouvement moderne demeurent pertinentes, même s'il est d'avis qu'une réévaluation critique de ces questions est nécessaire – il met par ailleurs en avant le fait que la valeur idéologique du modernisme est tout sauf méprisable. Au contraire, il considère que l'unité du style moderne peut s'affirmer sur la scène internationale, tout en autorisant des variations locales, ce qui permet aux professionnels de s'adapter.

Les débats qui ont secoué la scène architecturale française dans les années quatre-vingts sont finalement le reflet d'une crise qui a ébranlé les fondations du Mouvement moderne et a ouvert la voie à des solutions alternatives. Le post-modernisme est né de cette ouverture, même si, comme l'explique Bruno Fortier, il n'est que « l'expression du désert théorique auquel a fini pour conduire la banalisation de la modernité », et même « la conclusion de sa crise¹⁰¹⁴ ». De nombreux

¹⁰¹⁰ Nouvel, Jean, « La modernité : critères et repères », p. 20, dans *Ibid.*

¹⁰¹¹ Barré, François, « Fréquence Modernité », p. 16, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes, op. cit.*

¹⁰¹² COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes, op. cit.*, p. 7.

¹⁰¹³ Habermas, Jürgen, « L'autre tradition », « ce n'est pas la première fois qu'on rompt avec l'architecture moderne, et qu'elle vit encore ! », p. 22, dans *Ibid.*

¹⁰¹⁴ « É soprattutto l'espressione del deserto teorico al quale ha finito per condurre la banalizzazione della modernità. E la conclusione della sua crisi », TdA, Fortier, Bruno, « Progetti urbani in Francia », *Casabella, op. cit.*, pp. 58-63.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

modernistes s'y sont opposés¹⁰¹⁵. Certains, comme Kenneth Frampton, ont préféré évaluer l'état actuel de l'architecture et se sont détournés des oppositions entre « figuratif et abstrait, décoratif et structurel, et surtout post-moderne et moderne, que semblent de bien peu d'intérêt face à tout ce qui nous attend¹⁰¹⁶ ». Cette attitude reflète le désarroi lié au contexte contemporain, où les confrontations dialectiques ne semblent pas contribuer à une meilleure perspective pour l'avenir de l'architecture.

Ciriani, quant à lui, prend part au débat sur le post-modernisme en le comparant à une escarmouche¹⁰¹⁷. À ses yeux, les tendances architecturales contemporaines ne font pas progresser la discipline, et il estime que la mode passagère du post-modernisme ne peut rivaliser avec les théories du Mouvement moderne. Il voit le post-modernisme comme un échec, notamment dans sa tentative de démocratisation et d'égalitarisme, qui, selon lui, mène à une médiocrité généralisée. Il soutient que la démocratie ne signifie pas que tout un chacun puisse être aussi médiocre que son voisin, et il considère « la période post-moderne, sans aucune valeur, sans aucune idée du futur », et « un moment parfaitement négatif¹⁰¹⁸ ».

Jean-Pierre Crousse indique que Ciriani développe à cette époque des arguments en faveur de la modernité qui se révèlent intransigeants, dans le but de maintenir la perspective sur les possibilités qu'offre encore le Mouvement moderne aux architectes. Cette période nourrit ses réflexions et contribue à façonner sa pédagogie, fondée sur la théorie du projet¹⁰¹⁹. Ciriani développe cette base théorique, principalement dans le cadre de son enseignement, et elle se renforce davantage au fil des débats, qui sont l'occasion d'échanges et de constructions intellectuelles. Ciriani estime par exemple qu'il est essentiel de ne pas répéter l'erreur commise en Italie, où la physionomie des centres historiques a empêché la construction de bâtiments modernes¹⁰²⁰.

Au sein du débat visant à remettre en question l'architecture moderne au profit d'une révolution stylistique, Mauro Galantino¹⁰²¹ observe que le travail de Ciriani témoigne d'une filiation plutôt que d'une paternité avec l'œuvre de Le Corbusier. L'architecte renforce son engagement envers le passé dans le cadre de son enseignement pour souligner l'importance de valeurs sociales en voie de disparition. Dans cette perspective, il préconise de s'appuyer sur le vocabulaire corbuséen, fondé sur

¹⁰¹⁵ Schmidt, Burghart, « Le postmodernisme ou la peur des conflits », p. 42, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes*, op. cit.

¹⁰¹⁶ Frampton, Kenneth, « Réflexions sur l'état de la modernité : fragments polémiques. », p. 15, dans *Ibid.*

¹⁰¹⁷ Dagnino, Tomás, « Vivir y trabajar en Paris », *El Cronista, Arquitectura & Diseño*, 16 février 1994, s. p.

¹⁰¹⁸ Chaslin, François, « L'œil du maître : fugue et variations sur un thème corbuséen », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 252, septembre 1987, pp. 52-55.

¹⁰¹⁹ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

¹⁰²⁰ Dagnino, Tomás, « Vivir y trabajar en Paris », *El Cronista, Arquitectura & Diseño*, op. cit.

¹⁰²¹ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000*, op. cit., p. 56.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

une méthodologie plus qu'un style, dans le but de créer des environnements orientés vers les individus plutôt que des objets urbains¹⁰²².

Parmi les questionnements du modernisme que les architectes continuent de considérer pertinents figure l'importance accordée à l'habitat social, avec l'Unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier (1947-1952) comme exemple principal. Toutefois, les partisans de *La Modernité : un projet inachevé* émettent des réserves quant à ce bâtiment, soulignant les erreurs inhérentes à une utopie qui, tout en cherchant à répondre aux besoins du peuple, négligeait ses diversités¹⁰²³. Ciriani se distingue au sein de ce groupe en exprimant une réclamation plus marquée de l'héritage de Le Corbusier, une position qui est parfois perçue avec scepticisme par les autres membres. Pour William Curtis, la synthèse de Ciriani reflète une ambivalence, présentant des références parfois très explicites à Le Corbusier tout en étant capable de s'affirmer *via* une réinterprétation marquée de « l'abstraction cultivée », caractérisée par « un ordre géométrique qui obéit aux notions architecturales fondamentales des façades et des processions tout en étant dénué de références historiques directes¹⁰²⁴ ».

L'exemple de Ciriani illustre une période particulière où de nombreuses voix contribuent à la redéfinition du domaine de l'architecture. Paradoxalement, ce débat, qui semble à première vue diviser un certain monolithisme architectural, introduit l'individualisme de ses auteurs, une tendance qui se renforce de plus en plus au cours des années quatre-vingts et qui aboutira à l'émergence de *l'archi-star*, supplantant le concept de groupes d'architectes.

De nombreuses étiquettes commencent alors à être apposées sur l'œuvre de Ciriani, mettant en avant une filiation formelle plutôt que théorique avec le Mouvement modernité¹⁰²⁵. Or l'appropriation du langage corbuséen n'a pas chez lui seulement une dimension historique ou formelle, mais aussi psychologique¹⁰²⁶. Le Corbusier représenta ainsi une passerelle vers la culture occidentale et permit à l'architecte latino-américain de revendiquer des racines européennes¹⁰²⁷. De plus, si Le Corbusier a suscité de nombreux admirateurs, il n'eut pas véritablement d'héritier, en partie en raison de certains aspects controversés de sa vie, notamment sa collaboration avec le régime de Vichy. Ainsi, Ciriani tente de se rapprocher d'une figure qui, à sa manière, a révolutionné

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ Habermas, Jürgen, « L'autre tradition », p. 31, dans COLLECTIF, *La Modernité : un projet inachevé, 40 architectes*, op. cit.

¹⁰²⁴ Curtis, William J.R., *L'architecture moderne depuis 1900*, op. cit., p. 674.

¹⁰²⁵ Comme l'ont remarqué de nombreux anciens étudiants, Ciriani s'inscrit dans une filiation plus théorique qu'esthétique. Desmoulin, Bernard, dans Arnold Françoise, Cling Daniel, *Transmettre en architecture*, op. cit., pp. 55-76.

¹⁰²⁶ Curtis, William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, op. cit., p. 591.

¹⁰²⁷ « Corbu, lorsqu'en voyage il dessinait, n'était pas dur et puritain. Il était dur et acéré lorsqu'il entra en vive concurrence avec l'*intelligentia* parisienne pour s'affirmer. [...] Ma chance est d'ailleurs de ne pas l'avoir connu : râleur, bien sûr, infernal », Chaslin, François, « L'œil du maître : fugue et variations sur un thème corbuséen », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 52-55.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

l'histoire de l'architecture, tout en démontrant avec son exemple qu'il peut avoir un engagement politique et social irréprochable.

Le projet de la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine (1981-1985) à Paris, rue de Citeaux [Figure 195, 196 et 197], illustre par ailleurs que l'approche de Ciriani transcende les débats entre post-modernistes et modernistes. Il est en effet difficile de percevoir un simple retour au modernisme dans le travail de l'architecte¹⁰²⁸, car à bien des égards, il semble en réalité avoir créé progressivement des prototypes architecturaux hybrides. La fusion des idéaux du Constructivisme avec les réflexions modernes est de fait clairement observable dans le projet de Saint-Antoine. Ici, Ciriani transforme une cuisine hospitalière en un espace de rencontre pour les travailleurs, une forme « d'architecture urbaine moderne qui donne une expression programmatique aux préceptes idéologiques du modernisme », et qui « utilise la lumière pour modeler l'espace d'une manière tout à fait moderne, et trouve son vocabulaire dans l'articulation des matériaux modernes et de leurs techniques de fabrication¹⁰²⁹ ».

Ce projet de cuisine hospitalière (pour une trentaine d'employés chargés de préparer 3 000 repas par jour) est situé dans un bâtiment existant datant de plus d'un siècle (un fragment urbain de 90 m² qui doit se confronter à son emplacement). Ciriani est donc face à un environnement préexistant constitué de bâtiments de différentes époques et échelles¹⁰³⁰. Malgré ces contraintes, il parvient à créer une identité architecturale qui s'intègre dans le tissu urbain existant tout en préservant son individualité. Il transcende ainsi les difficultés du contexte pour créer un bâtiment capable de réconcilier des dissonances préexistantes.

Ciriani démontre ainsi la capacité d'une tradition issue du mouvement moderne à dialoguer avec des contextes historiques en intégrant des rapports, des proportions et des matériaux, tout en maintenant une distance critique et un caractère distinctif. La différence d'échelle entre les bâtiments voisins est ainsi résolue par une progression des volumes qui se superposent du bas vers le haut, avec des positions stratégiques variables sur le toit-terrasse.

La cuisine de l'hôpital Saint-Antoine est donc une composition architecturale qui s'exprime à travers des thèmes tels que la promenade architecturale, le plan libre et la transparence

¹⁰²⁸ Pour Juan Carlos Doblado, « lorsque nous voyons le travail de Ciriani, nous ne nous rendons même pas compte qu'il y a un retour au modernisme ». Annexe n° 23 bis, traduction de l'entretien avec Juan Carlos Doblado, Lima, 19 octobre 2018, 57' 02''.

¹⁰²⁹ « *This is a modern urban architecture which gives programmatic expression to the ideological precepts of modernism, uses light to model space in a wholly modern way, and finds its vocabulary in the articulation of modern materials and their techniques of fabrication* », TdA, « H. Ciriani Hospital kitchen », *International Architect UIA*, n° 1, 1983, pp. 22-23.

¹⁰³⁰ Allant du style parisien au néo-classicisme en pierre de taille

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

volumétrique tout en préservant le caractère de son contexte¹⁰³¹. Comme l'a souligné Jean-Paul Robert, le bâtiment « semble avant tout une démonstration destinée à soutenir un cours théorique¹⁰³² ». Même la superficie du terrain, un carré de 30 mètres de côté, renvoie à l'exercice de l'école d'architecture UNO où les étudiants étaient contraints d'utiliser ce module pour concevoir des bâtiments tels que des maisons, des bibliothèques ou des musées.

Dans le cas de cette cuisine parisienne, Ciriani applique la distinction typique-atypique en réservant l'angle droit du carré à toutes les fonctions de service du bâtiment. Cette division s'inscrit dans la logique d'un hôpital, où les espaces doivent être isolés pour des raisons d'hygiène, et où les circuits sont soigneusement séparés. La préparation des plats est reléguée en sous-sol, et chaque étape du travail est clairement disjointe des autres [Figure 198]. Les espaces sont divisés par des circulations étroites qui aboutissent à un escalier externe desservant les différents niveaux de la cuisine [Figure 199, 200 et 201]. De plus, ces circulations relient le bâtiment moderne à son contexte urbain en débouchant sur une terrasse offrant une vue sur le paysage environnant [Figure 202].

L'approche adoptée par Ciriani dans le projet de la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine illustre donc aussi une attention particulière portée à la logique programmatique et aux besoins des utilisateurs. Le résultat est une architecture à la fois fonctionnelle et intégrée dans son environnement. La décision de choisir comme façade principale la façade arrière du bâtiment découle du contexte spécifique du site, qui a contraint l'architecte à déplacer les locaux de service au premier étage. Cette décision permet également d'obtenir une double orientation, mettant en valeur la transparence de l'édifice, un thème cher au Mouvement moderne. La façade introduit une rupture avec la typologie linéaire et devient une véritable œuvre architecturale, jouant avec un rythme de pleins et de vides. L'opacité et la transparence se manifestent horizontalement, tandis que la lumière naturelle et l'expansion de l'espace sont explorées verticalement. La liberté employée pour traiter la façade pousse Luciana Miotto à parler de « coupe "libre"¹⁰³³ », réinterprétation du plan libre corbuséen : une architecture décalée « lisible en coupe » qui doit « être comprise comme le lieu de convergence des élévations intérieures¹⁰³⁴ ».

L'intention architecturale principale de ce projet est du reste de maximiser la présence de la lumière, qui inonde les espaces de manière inattendue, y compris la salle récréative pour le personnel [Figure 203 et 204]. Cette lumière contribue à faire percevoir le bâtiment comme une silhouette.

¹⁰³¹ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, pp. 55-61.

¹⁰³² « *Sembra anzitutto una dimostrazione destinata a supportare un corso teorico* », TdA, Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella*, n° 523, avril 1986, pp. 4-14.

¹⁰³³ Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, Paris : Canal Éditions, 1998, 95 p., p. 42.

¹⁰³⁴ « *Leggibile in sezione [...] la si deve comprendere come luogo di convergenza delle elevazioni interne* », TdA, Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella, op. cit.*, pp. 4-14.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

Grâce à son positionnement, la cuisine est toujours visible en contre-jour depuis la rue, offrant une perception élancée, accentuée par la tour d'extraction d'air située à l'angle du toit-terrasse. L'immeuble encadre la lumière, reliant ainsi tous les éléments malgré le tissu urbain étroit qui aurait pu l'étouffer.

Le projet de Saint-Antoine, mené à bien par Henri Ciriani, se distingue nettement de l'appauvrissement architectural qui prévalait à l'époque, en particulier dans les réalisations de logements. Il plonge résolument dans le modernisme, adoptant un langage architectural novateur qui rejette l'historicisme théorique caractéristique des post-modernes. La solution architecturale conçue par Ciriani se révèle être à la fois unitaire et adaptable aux différents contextes et besoins spatiaux, incarnant ainsi un rejet de l'uniformité architecturale imposée par certains de ses contemporains. En effet, sa transgression des conventions architecturales s'oppose à la tradition revendiquée par d'autres architectes de son époque, qui tendaient parfois vers une esthétique historiciste ou réactionnaire.

Toutefois, la résolution de ce débat sur les différentes approches architecturales pourrait résider dans la recherche approfondie « d'une culture du projet où la liberté de construire était acceptée comme interne à certaines règles d'urbanisme, et comme protagoniste de situations chaque fois spécifiques¹⁰³⁵ ». Cette vision de Ciriani repose sur une conviction profonde selon laquelle l'architecture doit s'adapter et évoluer en fonction des besoins particuliers de chaque projet, plutôt que de suivre des préceptes figés ou des tendances à la mode. Cette flexibilité conceptuelle et l'acceptation de la liberté créative enracinée dans des principes urbains bien définis ont permis à Ciriani de développer une approche architecturale à la fois novatrice et fonctionnelle, contribuant ainsi à sa réputation d'architecte à la vision avant-gardiste.

Cette perspective de Ciriani transcende les débats entre modernistes et post-modernistes, car elle établit un pont entre l'héritage du modernisme et la nécessité d'innovation constante. Il démontre ainsi que l'architecture ne doit pas être simplement une répétition d'anciens modèles, mais plutôt une expression de créativité, de fonctionnalité et d'adaptabilité aux contextes spécifiques. En fin de compte, le projet de Saint-Antoine incarne cette philosophie en offrant une solution architecturale qui s'éloigne des conventions tout en honorant l'essence du modernisme, tout en établissant un précédent pour la recherche d'une véritable « culture du projet » dans le domaine de l'architecture.

¹⁰³⁵« *Di una cultura del progetto dove la libertà di costruire fosse accettata come interna a certe regole dell'urbanistica, e come protagonista di situazioni ogni volta specifiche* », TdA, Fortier, Bruno, « Progetti urbani in Francia », *Casabella, op. cit.*, pp. 58-63.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

L'intérêt de Henri Ciriani pour l'œuvre de Le Corbusier ne se limite donc pas à la simple citation, comme le montre également son intervention dans le projet de réaffectation de l'Unité d'Habitation de Firminy. En 1995, l'Office Public d'HLM (OPHLM) et un comité de suivi¹⁰³⁶ ont invité l'architecte à participer à un concours visant à donner une nouvelle destination à cet immeuble qui était en grande partie fermé depuis 1983¹⁰³⁷. La zone nord de l'immeuble, d'une superficie de 12 000 m², était principalement libre, contrairement à la partie sud de l'immeuble et à l'école maternelle qui se trouvait sur le toit. Cependant, les façades, les pignons et les pilotis de l'édifice avaient été classés comme monuments historiques en 1993, ce qui limitait les interventions possibles.

L'étude menée par Henri Ciriani en collaboration avec Denis Joxe avait pour objectif de réaliser une analyse urbaine et architecturale afin de redonner vie à l'immeuble tout en respectant les intentions de son concepteur d'origine, Le Corbusier. L'idée était de réhabiliter l'Unité d'Habitation pour qu'elle puisse accueillir des habitants, en suivant le rêve corbuséen selon lequel tous les citoyens ont droit au soleil, à la lumière et à l'espace. Pour cela, l'immeuble avait été construit en hauteur sur la colline du Chazeau, à proximité d'équipements sportifs, d'une maison de la culture et d'une église. L'Unité d'Habitation de Firminy, conçue par Le Corbusier en collaboration avec le maire Claudius Petit, défenseur de l'architecture moderne. La collaboration avec Le Corbusier a donné naissance à un complexe résidentiel audacieux en béton brut, caractérisé par des formes géométriques audacieuses, des loggias en saillie, et des espaces communautaires. Bien que le projet n'ait pas été achevé de son vivant, il illustre l'impact positif de la collaboration entre l'architecture et la vision urbaine sur la qualité de vie des citoyens. Cependant, malgré des bonnes intentions, l'Unité d'Habitation n'avait pas réussi à surmonter les difficultés économiques de la région, ce qui avait conduit à son abandon partiel.

Le projet de réaffectation de l'Unité d'Habitation de Firminy offre à Henri Ciriani une occasion unique de se confronter directement au travail de son maître. Sa démarche est celle de progresser au sein de la pensée de l'architecte et de pratiquer la centralité¹⁰³⁸. Plutôt que de célébrer l'œuvre de Le Corbusier, Ciriani propose une approche inattendue : la quasi-destruction de l'architecture en place. Il suggère de vider trois niveaux sur la trame de l'Unité pour permettre de voir la fameuse coupe de Le Corbusier et de créer un espace de recul pour la mettre en valeur¹⁰³⁹ [Figure 205 et 206]. Il justifie ce choix en soulignant que certaines parties de la typologie de l'Unité n'étaient pas

¹⁰³⁶ En collaboration avec la DAU, la DRAC Rhône-Alpes, la Caisse des dépôts et la DDE Loire.

¹⁰³⁷ Seulement 190 logements sont occupés sur 414.

¹⁰³⁸ Schaffer, Sylvie, « Firminy retrouve son unité d'habitation », *D'Architectures*, n° 64, avril 1996, pp. 30-31.

¹⁰³⁹ « J'avais proposé qu'on vide trois niveaux sur la trame pour qu'on puisse voir la coupe fameuse de Le Corbusier, et faire un espace de recul pour la voir. » Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement de Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

considérées comme pures, mais plutôt comme une adaptation d'un mode de fabrication de trois pièces¹⁰⁴⁰. Son projet inclut la création d'une entrée indépendante avec un ascenseur sur le pignon nord pour décharger l'entrée principale, ainsi qu'un aménagement en double hauteur des espaces internes des rues¹⁰⁴¹. Il propose également de retirer complètement la façade latérale pour la rendre visible en coupe¹⁰⁴².

Membre des Amis de Le Corbusier, entre 1990 et 2002, Ciriani doit se confronter à un âpre refus de la part de la Fondation Le Corbusier, dont la majorité demeure sceptique vis-à-vis de sa proposition expérimentale. Pour Bruno Reichlin¹⁰⁴³, l'intervention de Ciriani à Firminy, est plus proche d'une création que d'une restauration¹⁰⁴⁴. L'avant-projet n'a pas été approuvé, et la Fondation, en particulier André Wogenscky, a critiqué ce qui n'est en réalité qu'une amorce de projet, considérant que cela romprait le rapport de continuité entre l'extérieur et l'intérieur, un élément essentiel de l'architecture corbuséenne¹⁰⁴⁵.

L'épisode de la proposition de Ciriani pour l'Unité d'Habitation de Firminy illustre sa prise de distance par rapport au mythe corbuséen. Pour lui, la Fondation Le Corbusier devrait se concentrer sur la promotion de l'œuvre du maître du modernisme plutôt que sur sa défense figée¹⁰⁴⁶. Il a même proposé la construction d'une copie du Pavillon de l'Esprit Nouveau ou, de manière provocatrice, l'utilisation des dessins de Le Corbusier pour des tapis Ikea¹⁰⁴⁷, montrant ainsi sa volonté de réinterpréter son héritage de façon créative.

¹⁰⁴⁰ Une partie « de la typologie de l'Unité avait des cellules que je ne considérais pas pures », mais « une adaptation d'un mode de fabrication de trois pièces ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹⁰⁴¹ Archives de la Fondation Le Corbusier, CA du 6 mars 1996 : Unité d'Habitation de Firminy.

¹⁰⁴² « Je voulais enlever deux parcelles », ainsi que la « façade latérale, pour la rendre visible en coupe, dans cet espace j'aurais enlevé tout. » Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁰⁴³ Bruno Reichlin (1941-), est un architecte suisse, diplômé de l'École polytechnique de Zurich. Il ouvre son agence en 1970 avec Fabio Reinhart, à Lugano. Son influence principale est le travail de la Tendenza Italienne et d'Aldo Rossi. Parmi ses réalisations : la maison Tonini, Torricella-Taverne (1974) ; la maison Croci, Mendrisio (1979-1989) ; le théâtre Carlo Felice, Gène (1981-1990, avec Aldo Rossi) ; l'usine Coesfeld-Lette, Allemagne (1983-1987, avec Santiago Calatrava).

¹⁰⁴⁴ Reichlin, Bruno, « Sauvegarde du moderne : question et enjeux », *Faces*, n°42/43, 1997-1998, pp. 3-5.

¹⁰⁴⁵ La proposition était « de conserver les façades et les loggias, mais d'ouvrir derrière celles-ci des vides nommés "fenêtres" destinés [...] à donner plus d'espace et de lumière à l'intérieur du bâtiment ». Wogenscky, André, « La transformation de l'Unité de Firminy », *Faces*, n°42/43, 1997-1998, pp. 6-9.

¹⁰⁴⁶ Archives de la Fondation Le Corbusier, CA du 30 mai 2002 : Mobilier Cassina, bourses, Maison de L'Homme-Zurich.

¹⁰⁴⁷ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

c) *Concevoir la ville : le concept moderne d'espace intermédiaire*

« On ne fait pas de l'architecture pour impressionner son voisin, pour être différent des autres, ni pour imiter Corbu et être à la mode. On fait de l'architecture pour émouvoir¹⁰⁴⁸. »

Henri Ciriani, au sein du débat architectural des années quatre-vingts, met en avant l'idée qu'un architecte doit être capable d'exploiter les connaissances du passé pour mieux envisager l'avenir. Son attachement au Mouvement moderne ne se limite pas à des principes théoriques. Selon lui, la ville doit être repensée de manière à satisfaire l'ensemble de ses habitants, car l'espace urbain ne peut être approprié par une catégorie spécifique de population¹⁰⁴⁹. Les architectes doivent répondre à ce défi en proposant des formes architecturales qui favorisent les rencontres entre des citadins aux identités et origines sociales différentes.

Cette vision de l'architecte s'inscrit dans une tradition préexistante de création d'espaces publics au sein de bâtiments résidentiels, un concept qui s'illustre déjà dans des œuvres comme le Carpenter Center de Le Corbusier (1963), le projet pour le Golden Lane (1952), l'Economist Building d'Alison et Peter Smithson (1959-1965) ou le Holyoke Center à Cambridge conçu par Josep Lluís Sert (1960-1966). Tous ces bâtiments ont été conçus pour être des lieux de rassemblement et visaient à lutter contre l'isolement des citoyens en articulant une nouvelle perception de l'espace public situé à proximité des logements. Ces réalisations favorisaient alors la co-présence d'intérieur et d'extérieur, créant ainsi un sentiment d'appartenance, de sécurité et d'humanité¹⁰⁵⁰.

Pendant les années soixante-dix, les architectes modernistes ont été témoins de la disparition de l'espace public au sein de la ville, et les principes corbuséens qui prônaient la création de communautés internes aux bâtiments sont devenus obsolètes. Henri Ciriani a été l'un des architectes à révolutionner le paradigme spatial du Mouvement moderne en proposant une nouvelle interprétation de cette dualité public-privé. Il a introduit des zones de partage dans toutes ses réalisations, qu'elles soient ouvertes ou non sur l'extérieur du bâtiment. Ces espaces publics et semi-publics existent pour favoriser les rencontres et les échanges sociaux entre tous les habitants de la ville, pas seulement entre les locataires. Les espaces de passage, qu'ils soient situés dans des lieux publics ou privés, créent une dualité architecturale qui permet à l'extérieur de circuler à l'intérieur.

¹⁰⁴⁸ Chaslin, François, « L'œil du maître : fugue et variations sur un thème corbuséen », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit., pp. 52-55.

¹⁰⁴⁹ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine*, Paris : Armand Colin, 2015, 127 p., p. 93.

¹⁰⁵⁰ Notamment avec le CIAM VIII (1951).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

Cela se matérialise par des halls d'entrée ouverts, des balcons partagés et d'autres éléments architecturaux qui contribuent à générer une communauté interne à l'édifice. Henri Ciriani a réussi à créer cette dualité en concevant des espaces internes-externes qui ne se limitent pas aux expérimentations de l'après-guerre ni aux réflexions des CIAM.

Il a parallèlement élaboré sa propre interprétation du plan libre et de la promenade architecturale en combinant divers enseignements et influences, allant de Frank Lloyd Wright à Le Corbusier, des théories de Bruno Zevi aux codes issus du modernisme. L'émergence d'une nouvelle vision urbaine était moins impérative en Amérique latine, car ce continent n'avait pas subi les mêmes ravages que l'Europe à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, Ciriani a ainsi conçu des logements avec des qualités spatiales similaires à celles traditionnellement réservées à l'architecture publique. Il a imaginé des typologies architecturales visant à réduire la séparation traditionnelle entre les logements et les équipements. Toutes ses réalisations ont été traitées avec un respect égal, en prenant en compte des points théoriques communs, souvent hérités de la pédagogie de l'UNO. Bien que les logements et les équipements soient intrinsèquement différents, l'architecture a été utilisée pour donner des vertus et des possibilités similaires à tous ses projets.

Ainsi, le concept du bâtiment linéaire, ou immeuble-rue, est étroitement lié à l'idée de créer des pièces urbaines. Il s'agit d'une typologie architecturale visant à remédier aux problèmes des places publiques, qui peuvent parfois devenir des espaces trop vastes et impersonnels, ne favorisant pas la rencontre entre les citoyens. Henri Ciriani considère que certaines places, comme la Place de la République à Paris, peuvent devenir des échecs urbains si elles sont excessivement vastes et qu'elles sont monopolisées par des groupes agressifs. En opposition à cette conception des places, il privilégie la notion de « boulevard parisien », espace public linéaire¹⁰⁵¹. Selon lui, les boulevards ont réussi à favoriser l'appropriation de l'espace par les citoyens. Dans cette optique, Ciriani associe l'espace public à la rue, considérée comme un point central du quartier et un front urbain accueillant les habitants dès leur entrée dans la ville.

Le concept de bâtiment linéaire a été mis en application pour la première fois dans le cadre du concours pour Évry I en 1971, avec la création d'une galerie commerciale servant d'espace intermédiaire. Henri Ciriani a également développé cette réflexion en collaboration avec l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture à La Villeneuve de Grenoble, où un modèle de complémentarité entre espaces publics et privés a été élaboré. Ce modèle visait à créer des quartiers où les citoyens pouvaient se réunir, interagir et s'approprier l'espace urbain de manière plus efficace.

¹⁰⁵¹ Annexe n° 3, transcription de l'entretien à Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

L'immeuble Noisy III, George Sand, construit de 1979 à 1981 à Noisy-le-Grand [Figure 207 et 208], est une autre réalisation qui témoigne de l'attrait d'Henri Ciriani pour la solution typologique linéaire. Cet ensemble architectural se compose de 88 logements, ainsi que de locaux communs et d'un centre pour personnes handicapées. La particularité de cet immeuble est qu'il est conçu avec les équipements communautaires situés aux extrémités du corps architectural. Cette disposition permet de créer un espace public partagé au centre de l'immeuble, favorisant les interactions entre les habitants et contribuant à une meilleure appropriation de l'espace par la communauté. Il représente

« ...le modèle construit de la théorie des bâtiments linéaires. Très performant du point de vue fonctionnement, constructif, économique, il est la démonstration didactique des 9 points se rapportant aux bâtiments linéaires, les 9 propositions formelles d'une ligne : le haut, le milieu, le bas ; l'avant, le centre, l'arrière ; la tête, le corps, la queue¹⁰⁵² ».

L'immeuble George Sand se démarque quelque peu des projets précédents d'Henri Ciriani¹⁰⁵³ offrant une synthèse des enseignements qu'il a tirés de ces derniers, en allant au-delà de la simple recherche de connexion urbaine avec son environnement. La parcelle très étroite sur laquelle il est situé est ce qui a conduit, d'après Mauro Galantino¹⁰⁵⁴, à une réflexion spécifique. Bien que le concept du porche urbain soit toujours présent avec un socle pour le parking, la variété des plans des appartements est réduite, à l'exception du dernier étage qui comporte des duplex. Pour différencier les fonctions, telles que les locaux communs et les espaces sociaux, l'architecte a opté pour des variations de couleurs¹⁰⁵⁵ et de matériaux. Cette approche permet de créer une diversité visuelle tout en optimisant l'utilisation de l'espace réduit disponible.

L'immeuble se distingue aussi par l'autonomie de sa façade. Du côté sud, qui donne sur la rue, celle-ci est revêtue d'un ciment préfabriqué perforé, créant une grille qui prend son sens grâce aux loggias décalées [Figure 209]. Cette façade déconnecte visuellement le bâtiment du reste de son volume, donnant l'impression de plans parallèles décomposés. En revanche, du côté de la cour intérieure, la façade est plus fermée [Figure 210]. Cette approche confère à Noisy III une forme qui se développe sur elle-même par des passages successifs. Dans le contexte spécifique du quartier, où un canal structure le paysage, l'immeuble-linéaire doit non seulement s'adapter à son environnement mais aussi agir comme une porte urbaine symbolique, représentant le quartier dans son ensemble¹⁰⁵⁶. Les

¹⁰⁵² Pélessier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit., op. cit.*, pp. 20-24.

¹⁰⁵³ Notamment les ensembles de logements de La Noiseraie à Marne-la-Vallée et de La Cour d'angle à Saint-Denis.

¹⁰⁵⁴ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁵⁵ Les couleurs d'origine des balcons ont été changées et ne sont plus présentes aujourd'hui.

¹⁰⁵⁶ Pélessier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 20-24.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

loggias de Noisy III, bien que privées, favorisent la communication avec la ville nouvelle. La façade devient ainsi un espace intermédiaire important, assurant à la fois l'intimité quotidienne des locataires et la socialisation entre les habitants.

L'immeuble-villa succèdera à l'immeuble-rue dans la typologie des bâtiments conçus par Henri Ciriani. Il vise à offrir le confort d'une maison individuelle au sein d'une structure collective. Le projet d'Évry Canal est un exemple réussi de cette typologie, qui propose une variation de la petite villa parisienne, visant à améliorer l'espace de vie dans un environnement urbain complexe et dense¹⁰⁵⁷. Cette typologie est principalement adaptée à Paris. Inspiré par le travail corbuséen sur les villas puristes, l'idée est de développer l'espace de vie et d'améliorer ses volumes, ce qui est souvent nécessaire dans les appartements parisiens de petite taille. L'élément caractéristique de cette typologie est le balcon, qui est généralement plus petit que les terrasses que l'on trouve dans les villes nouvelles. Selon Ciriani, à Paris, un petit balcon suffit pour sortir et profiter de la vue sur la ville¹⁰⁵⁸.

L'immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret (1987-1991) [**Figure 211, 212 et 213**] est un prototype même de petite villa parisienne conçu par l'architecte. Il s'agit du premier logement dans la capitale selon ce modèle, qui sera par la suite développé pour le projet de Bercy (1991-1994). Pour Bruno Fortier et Jean-Louis Cohen¹⁰⁵⁹, l'immeuble-villa s'inspire des ateliers d'artistes, qui sont des maisons groupées dans un seul bâtiment. Ces ateliers d'artistes se caractérisent par leur physionomie sculpturale, et entretiennent une relation constante avec l'extérieur. Les ateliers et les *lofts* présentent un ensemble de caractéristiques que l'on retrouve dans la typologie de Ciriani, notamment la double hauteur, de grandes baies vitrées ouvertes vers le nord et des parois blanches.

L'immeuble de la rue Chevaleret présente également un défi intéressant en termes de création architecturale. Il devait être à la fois capable de transcender la tradition tout en s'intégrant dans un tissu urbain préexistant. Les petites villas de cet immeuble sont principalement des duplex, à l'exception des logements latéraux à un seul étage avec jardin. Les appartements sont insérés dans une trame de 5, 60 mètres de large qui régit la structure du bâtiment. Cette grille directrice est adaptée en fonction de la pente de la parcelle et tient de l'utilisation de la mezzanine et des balcons en béton.

¹⁰⁵⁷ Desmoulin, Christine, « H. Ciriani : variations sur l'immeuble villa et enjeu urbain et valeur d'usage », *Architecture intérieure CREE*, n° 267, septembre 1995, pp. 40-43.

¹⁰⁵⁸ Dagnino, Tomás, « Vivir y trabajar en Paris », *El Cronista, Arquitectura & Diseño*, op. cit., s. p.

¹⁰⁵⁹ Cohen, Jean-Louis, Fortier, Bruno, *Paris, la ville et ses projets*, [Cat. Exp. Permanente, 13 décembre 1988, Pavillon de l'Arsenal, Paris], Paris : Édition Babylone, Pavillon de l'Arsenal, 1992, 331 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

La façade de l'immeuble est constituée d'un façade-rideau blanc perforé, recouvert de carreaux carrés de 2 centimètres de côté. Ce matériau est résistant à la pollution [Figure 214], ce qui contribue à maintenir son apparence au fil du temps. Un troisième matériau, l'aluminium laqué des fenêtres, apporte des touches de couleurs primaires au niveau des ventilations [Figure 215], ajoutant de la vitalité à l'ensemble. À l'origine, l'architecte avait envisagé une présence plus prédominante de la couleur, couvrant l'intégralité des balcons [Figure 216].

L'immeuble de la rue Chevaleret se caractérise par une recherche spatiale qui exploite la double hauteur pour créer des espaces lumineux et aérés. Cette approche permet à la lumière naturelle de baigner les espaces intérieurs, ce qui est d'abord réalisé en façade, dans le volume des balcons. Ensuite, cette double hauteur est appliquée au centre des appartements [Figure 217 et 218], où elle favorise la continuité entre les différents volumes et pièces. Cela permet d'ouvrir les espaces privés sur le reste de l'habitat. L'architecte considère que ces solutions « ne font pas partie du programme, elles donnent simplement des pistes pour une vie de famille plus riche et plus épanouie : et je suis impressionné de voir avec quelle habileté les utilisateurs ont géré l'espace disponible¹⁰⁶⁰ ».

Après avoir exploré l'articulation entre espace public et privé dans plusieurs de ses projets précédents, Henri Ciriani a eu l'opportunité de développer davantage cette thématique dans le cadre de la transformation du quartier de Bercy, où il a collaboré avec d'autres architectes¹⁰⁶¹ partageant des convictions similaires. L'aménagement de ce quartier, sous la direction de Jean-Pierre Buffi¹⁰⁶², visait à repenser la ville en intégrant des espaces intérieurs publics, tels que des cours piétonnes, des balcons filants et des rues traversant les blocs de logements sociaux et de luxe, programme inspiré directement par la casa Rustici de Giuseppe Terragni¹⁰⁶³. Les architectes choisis pour le projet ont été confrontés à la nécessité de répondre aux contraintes du programme avec des solutions variées. Le projet final, 1 200 logements dont la moitié donne sur le parc, est un ensemble d'îlots qui

¹⁰⁶⁰ « *Queste soluzioni non fanno parte del programma, forniscono semplicemente le indicazioni per una vita familiare più ricca e piena: e sono colpito di constatare con quanta abilità gli utenti abbiano saputo gestire lo spazio a disposizione* », TdA, Devilliers, Christian, interview à Henri Ciriani, « Edificio d'abitazione a Parigi », *Casabella*, n° 592, juillet-août 1992, pp. 56-61.

¹⁰⁶¹ La longue façade d'immeuble de Franck Haummoutène, Chaix & Morel et Fernando Montès, qui utilise un édifice transparent incluant des équipements. L'opération en multi-matériaux d'Yves Lion. Les voiles de Dusapin & Leclercq. L'édifice tout en saillies et reculs de Christian de Portzamparc.

¹⁰⁶² Jean-Pierre Buffi (1937-), diplômé de la faculté d'architecture de Florence, s'installe à Paris en 1964, pour travailler avec Jean Prouvé. En 1979, il fonde son agence d'architecture et d'urbanisme. Parmi ses réalisations : l'université de Vaucluse, Avignon (1997) ; le stade Vélodrome, Marseille (1998) ; le musée national de la Préhistoire, Les Eyzies (2004).

¹⁰⁶³ Giuseppe Terragni (1904-1943), pionnier du mouvement moderne du Rationalisme italien, est diplômé du Politecnico de Milan. En 1927, il ouvre son agence à Côme, et devient membre du *Gruppo 7*, très proche du fascisme italien. Son œuvre majeure est la Casa del Fascio à Côme (1936).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

dialoguent et qui « montrent comment s'est constituée en France, petit à petit, une réelle "culture commune" de la conception urbaine¹⁰⁶⁴ ».

Dans ce contexte, Henri Ciriani conçoit un immeuble de 108 logements collectifs (1991-1994) situé en face du parc créé par Bernard Huet [Figure 219 et 220]. Les deux blocs d'habitations sont séparés par un passage piéton de 12 mètres, qui sert d'accès principal aux bâtiments et se prolonge dans des halls d'entrée transparents. Cette conception renforce la sensation de continuité entre l'extérieur et l'intérieur [Figure 221]. Pour la façade donnant sur le parc, Ciriani a conçu des balcons continus qui ne s'arrêtent pas aux angles, favorisant ainsi l'interaction entre les habitants et le parc. De l'autre côté, la façade présente une paroi-loggia qui s'harmonise avec les bâtiments voisins [Figure 222].

Pour l'intérieur des appartements de ce projet, l'architecte privilégie la typologie du duplex, qui, en coupant diagonalement les pièces [Figure 223 et 224], offre des vues sur l'extérieur et s'inscrit dans l'ensemble du projet urbain. Il exploite la variété des espaces offerts par cette configuration, s'inspirant largement de ses travaux précédents pour la rue de Chevaleret [Figure 225, 226, 227 et 228]. Toutefois, pour les logements donnant sur la rue de Pommard, avec un plan en « L », une typologie de logement plus compacte (des *flats*) est adoptée, créant ainsi une variation. La présence de halls traversants entre ces deux types de logements ajoute une transparence inattendue, liant ainsi l'intérieur de l'îlot à la rue¹⁰⁶⁵.

Bercy représente un projet urbain unique résultant de « cinquante ans de pratique d'urbanisme en France », et a été possible « uniquement parce qu'il existait un système de production et de décision bien organisé¹⁰⁶⁶ » propre aux projets publics des Zones d'Aménagement Concerté (ZAC). Ce quartier se distingue par son identité propre¹⁰⁶⁷, n'étant pas contraint par l'historicisme. Il est le fruit d'une collaboration entre architectes partageant la volonté de réaliser un programme de premier ordre, allant au-delà de leurs intérêts personnels, et cette complicité trouve ses racines dans les concours urbains où ils ont appris à travailler en équipe¹⁰⁶⁸, selon Ciriani.

¹⁰⁶⁴ « Dimostra quanto si sia costruita a poco a poco in Francia una vera e propria "cultura comune" della progettazione urbana », TdA, Croset, Pierre-Alain, Milesi, Silvia, « A Bercy e Villejuif : due quartieri parigini a confronto », *Casabella*, n° 617, novembre 1994, pp. 27-39.

¹⁰⁶⁵ Fromonot, Françoise, « Entre rue et parc, une promenade à Bercy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 295, octobre 1994, pp. 72-79.

¹⁰⁶⁶ « Cinquant'anni di pratica del progetto urbano in Francia », « solamente per il fatto che esisteva un sistema di produzione e di decisione ben organizzato », TdA, Croset, Pierre-Alain, Milesi, Silvia, « A Bercy e Villejuif : due quartieri parigini a confronto », *Casabella*, *op. cit.*, pp. 27-39.

¹⁰⁶⁷ Dans les mêmes années, une opération similaire dirigée par Alexandre Chemetoff voit le jour à Villejuif, *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

L'ensemble de logements parisiens de la rue Croulebarbe [**Figure 229**], dans le 13^e arrondissement, en face du Mobilier national d'Auguste Perret et tout proche de la tour Croulebarbe d'Édouard Albert, représente quant à lui l'aboutissement de la typologie de la petite villa parisienne développée par Henri Ciriani. Cet immeuble offre une séquence variée d'appartements en duplex et triplex, mettant en avant la luminosité des espaces et l'intégration d'espaces extérieurs, tout en soulignant la division astucieuse des circulations internes pour créer une symbiose entre public et privé. L'idée est d'abord définie par un avant-projet (1998-2007), suivi par la réalisation de l'immeuble (2011-2015). Repartis en 11 duplex et deux triplex, proposés dans une séquence visible de la façade, les appartements s'organisent en deux villas en duplex sur patio au rez-de-chaussée et au 1^{er} étage ; quatre villas en duplex avec loggia sur rue, aux 2^e et 3^e étages ; aux 4^e et 5^e étages se trouvent deux villas en duplex avec un jardin-terrasse ; et aux 4^e, 5^e et 6^e étages, l'architecte situe les triplex. La luminosité des espaces, pourtant assez fermés aux regards des passants, assurée à chaque villa, est le point fort de l'immeuble, ainsi que la division des circulations internes : les appartements sur la rue Croulebarbe sont séparés de ceux sur cour par un cheminement, qui montre encore une fois l'importance d'une architecture intermédiaire capable de combiner l'espace public et le privé.

Le lien entre l'intérieur et l'extérieur des appartements constitue l'un des principes fondamentaux qui sous-tendent chaque projet conçu par Henri Ciriani. Ce principe est appliqué non seulement aux terrasses et aux balcons des logements, mais également aux halls d'entrée, conçus comme des espaces d'accueil empreints de solennité¹⁰⁶⁹. Souvent en double hauteur, ces halls sont des zones où les résidents sont accueillis par une sensation d'ouverture et de liberté, rejetant ainsi la configuration traditionnelle des couloirs, comme en témoigne l'exemple de l'immeuble à Bercy [**Figure 230**]. Dans cet édifice, le hall se trouve dans l'angle, et bien que la double hauteur ne soit pas réalisable, cette limitation est contournée grâce à un vestibule conçu en s'étirant horizontalement. Cette disposition évite toute impression d'enfermement en ouvrant l'espace sur la rue et sur la cour [**Figure 231 et 232**]. Inspirés des halls d'hôtels new-yorkais, ces espaces comportent des éléments classiques tels que des boîtes aux lettres, mais aussi un banc où l'on peut s'asseoir et attendre, transformant ainsi le hall en un lieu de rencontre. Ce banc situé à l'entrée du bâtiment n'a malheureusement pas été apprécié par tous les propriétaires, certains craignant que des jeunes ne s'y installent et salissent le hall. Cette réaction a incité à reconsidérer l'objectif du banc, initialement

¹⁰⁶⁹ (avec) Devilliers, Christian, « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC, op. cit.*, pp. 16-35.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

destiné aux personnes âgées qui montent les escaliers et ont besoin de faire une pause¹⁰⁷⁰. Grâce à l'intervention de Marcela Espejo¹⁰⁷¹, le banc a malgré tout été préservé.

Henri Ciriani se distingue là par son intérêt pour l'échelle humaine, en contraste avec les volumes démesurés des grands ensembles architecturaux. Son approche redonne une échelle à la mesure des piétons, réintroduisant des concepts tels que les patios, les rues intérieures et les squares de voisinage¹⁰⁷². Chaque projet de logement conçu par Ciriani est ainsi associé à une typologie ou hypothèse distincte, adaptée au contexte spécifique et aux besoins des résidents. Ces typologies sont le fruit d'une réflexion globale qui guide l'intégration de l'immeuble dans le tissu urbain et explore les fondements de l'architecture. La recherche de la continuité entre les espaces extérieurs et intérieurs constitue le fil conducteur de cette approche, illustrant l'autonomie du travail de l'architecte par rapport à son bagage culturel et historique.

Et cela ne se limite pas aux projets de logements. Bien que Ciriani sépare ses discours pédagogiques sur les projets résidentiels de ceux des équipements publics, il accorde la même importance à ces deux catégories. Il réduit ainsi la frontière entre l'architecture privée et publique, en se concentrant sur un espace intermédiaire plus subtil défini par les typologies mêmes. Les destinations des bâtiments et des espaces se mêlent, mais demeurent reconnaissables grâce aux bases théoriques sous-jacentes qui les régissent. Les circuits internes, inspirés par et liés aux chemins extérieurs, renforcent la vie communautaire, et tiennent compte de l'importance pour les utilisateurs de se déplacer : « La "mobilité", si souvent sollicitée, n'a sans doute jamais été aussi présente dans le discours sur la ville, à partir du moment où celui-ci admet que la ville doit dorénavant davantage s'adapter à la société et aux mutations de ses structures – sociales, familiales, économiques – que prétendre à un nouvel ordre¹⁰⁷³. »

L'approche architecturale d'Henri Ciriani, axée sur la création d'espaces ambivalents et intermédiaires, n'a pourtant pas toujours été bien accueillie par les usagers. Parfois, ses solutions peuvent être perçues comme inconfortables, obligeant les résidents à des déplacements supplémentaires ou à s'adapter à une forme de vie qui ne correspond pas à leurs préférences. Il

¹⁰⁷⁰ « Ils pensaient aux jeunes qui s'asseyaient et laissaient les cannettes de bières », alors qu'il avait été pensé pour « le petit vieux qui [fait] la montée, quand il est au bout il s'assoit ». Annexe n° 14 bis, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

¹⁰⁷¹ « Marcela, en plus un jour elle [y est allé], le temps [que ces jeunes] s'asseyent et elle a dit, "on est très contents que vous soyez là parce que ça montre que vous aimez le bâtiment, mais s'il vous plaît à la fin vous pouvez mettre les cannettes de bière dans les poubelles ?". Et ils l'ont fait. », Annexe n° 14 bis, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

¹⁰⁷² Des idées qui avaient déjà été mises en pratique par des architectes comme Josep Lluís Sert et Paul Lester Wiener dans les plans de Chimote et de Lima en 1948, alors que Ciriani était encore étudiant à la faculté d'architecture.

¹⁰⁷³ Rouillard, Dominique. « La théorie du *cluster* : généalogie d'une métaphore », pp. 75-95, dans Fayolle-Lussac, Bruno (dir.), Papillaut, Rémi (dir.), *Le Team X et le logement à grande échelle en Europe: Un retour critique des pratiques vers la théorie, op. cit.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani : entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre II : l'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

semble que, habitués à l'idée d'espaces intermédiaires dans des contextes architecturaux publics, les gens n'aient pas toujours saisi la valeur de cette approche lorsqu'elle était appliquée à leur lieu de vie privé. Au lieu de percevoir ces espaces intermédiaires comme des ajouts bienvenus favorisant l'ouverture et la convivialité, ils pouvaient les percevoir comme envahissants ou inutiles. Cette divergence entre la vision de l'architecte et la perception des solutions proposées souligne bien l'importance de la communication et de la compréhension mutuelle dans le domaine de l'architecture et du bâti.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Chapitre III : Hétérogénéité des sources, le puzzle architectural d'Henri Ciriani

« Je pense que les architectes ont beaucoup de références parce qu'ils n'ont pas décidé de sélectionner, ils se méfient de la sélection. [...] Moi je ne doute pas. Je sais que mes références sont les meilleures¹⁰⁷⁴. »

Au Pérou, l'intérêt pour l'architecture européenne et nord-américaine a commencé à se manifester avec la publication de la revue *EAP*, qui a introduit dans le pays les théories modernes dans l'enseignement et la pratique de l'architecture. Initialement soutenue par un groupe restreint d'architectes, elle est rapidement devenue très populaire parmi les étudiants. Entre 1944 et 1956, les visites fréquentes en Amérique latine de personnalités occidentales telles que Le Corbusier, Paul Lester Wiener¹⁰⁷⁵, Richard Neutra, Josep Lluís Sert, Ernesto Nathan Rogers (en 1949) et Walter Gropius (en 1953)¹⁰⁷⁶ ont contribué à la diffusion du langage moderne et de ses avancées. Lors de leurs interventions, Rogers et Gropius ont abordé des questions communes aux préoccupations des CIAM, en défendant le rôle central de l'homme au sein de l'architecture, un principe qui devait être assumé avant toute réflexion technique ou esthétique. Rogers a ainsi proposé une nouvelle définition de l'architecte en tant « qu'interprète de la société » dont le but est de « résoudre les problèmes liés à l'espace » et de « produire des œuvres durables dans le temps ». Il affirmait également que « l'architecture était une question collective impliquant plusieurs professions » et que « le rôle de l'architecte était de les coordonner¹⁰⁷⁷ ». Dans le même esprit, pour Gropius, l'architecte devait se considérer comme le « gardien de la beauté », car il avait « la capacité d'exprimer des concepts abstraits à travers des matériaux concrets tels que le béton et la pierre ». Il devait donc élever « son travail au niveau incontestable de l'art¹⁰⁷⁸ ».

Les intellectuels occidentaux ne se rendent pas en Amérique latine uniquement pour promouvoir la valeur artistique de l'architecture et ses objectifs sociaux. Ils sont également en quête de nouveaux clients et d'un nouveau public. Certains d'entre eux élisent le Pérou comme patrie d'adoption,

¹⁰⁷⁴ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁰⁷⁵ Grâce à un cycle de conférences, Paul Lester Wiener crée un réseau de contacts qui lui permettra de proposer le projet d'urbanisme pour la ville de Chimbote (*plan piloto* de Chimbote), dans le nord du Pérou, qu'il projeta avec la collaboration de Sert, Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry*, *op. cit.*, pp. 221-223.

¹⁰⁷⁶ La visite de Walter Gropius, accompagné par Sert, fut organisé par Paul Linder, en tant qu'ancien étudiant du Bauhaus. L'influence de Gropius au Pérou, ainsi que des théories du Bauhaus, est confirmé par l'exposition pour ses 70 ans, organisée par Linder en 1952.

¹⁰⁷⁷ Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry*, *op. cit.*, pp. 231-233.

¹⁰⁷⁸ « Walter Gropius se dirige a la Promoción 1953 », *El Arquitecto Peruano*, Lima, année 17, n° 196-197, septembre 1953, s. p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

parfois de manière temporaire, à l'instar de Paul Linder, Teodoro Cron¹⁰⁷⁹, George Rudolf¹⁰⁸⁰, Gian Felice Fogliani¹⁰⁸¹ et Mario Bianco. Quant aux architectes de l'Agrupación Espacio, ils diffusent ces théories modernes tout en les adaptant à une perspective proprement péruvienne. Leurs efforts contribuent à approfondir la réflexion autour de l'architecture et à promouvoir la reconnaissance de la profession. Le gouvernement organise également des conférences et des séminaires animés par ces architectes très respectés pour faciliter la diffusion et la compréhension des thèmes et des typologies architecturales modernes. Cela inclut des sujets tels que l'urbanisme, les parcs urbains (*park systems*) et les nouvelles formes de logements sociaux.

Pendant ce temps, l'architecture française prend elle aussi un nouvel élan, surtout à l'approche des années soixante-dix. Pour la France, tout comme pour le Pérou dans les années cinquante, il semblait difficile de surpasser l'influence du Mouvement moderne, et les nouvelles approches n'atteignaient pas la même crédibilité que celles de Le Corbusier et d'autres maîtres. En conséquence, les professionnels français étaient souvent moins audacieux que leurs homologues italiens ou anglais. C'est pourquoi ils commencent à manifester un intérêt croissant pour la production et les théories venant de ces pays.

Les nouvelles inspirations ne se limitaient pas aux influences européennes. Par exemple, les membres de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture ont manifesté un intérêt particulier pour les idées des métabolistes japonais¹⁰⁸². Noboru Kawazoe¹⁰⁸³, proche du groupe Team X, a réussi à intégrer des objectifs et des volontés contradictoires au sein d'une seule forme architecturale, créant ainsi un système urbain surveillant son propre développement, tout en permettant à l'architecte de maintenir un contrôle afin d'éviter toute dérive. Cette recherche a abouti au concept structuré du « *cluster* » et à la vision de la ville comme organisme vivant, s'inspirant du fonctionnement des cellules en constante évolution. La référence aux formes naturelles est une caractéristique distincte de l'approche japonaise en architecture. Pour décrire certaines de leurs réalisations de la première moitié des années cinquante, Kenzo Tange¹⁰⁸⁴ a utilisé la métaphore de la forme d'un arbre,

¹⁰⁷⁹ Teodoro Cron (1921-1964), est un architecte suisse, diplômé de l'École polytechnique fédérale de Zurich. Il se passionne pour la culture précolombienne et les textiles néo-andins. Pour ses bâtiments péruviens, qu'il commence à construire après son arrivé en 1948, ces références sont toujours présentes. Mais Cron ne copie pas directement les éléments précolombiens, il en génère des abstractions, grâce à sa grande affinité avec le patrimoine naturel et culturel du Pérou. Cela lui permet d'établir des liens plus vivants entre l'architecture et sa vision. Il réalise l'un des premiers bâtiments modernes de Lima, la Compañía de Seguros Peruano-Suiza.

¹⁰⁸⁰ George Rudolf réalisa notamment la maison-atelier Zuzunaga, Lima (1962).

¹⁰⁸¹ Gian Felice Fogliani enseigne à la UNI dans les années soixante et rejoint le groupe de l'AE.

¹⁰⁸² Mouvement architectural biomimétique japonais de l'après-guerre, dont les membres fusionnent les idées sur les mégastructures avec celles de la croissance biologique organique. La première exposition internationale du groupe est organisée lors de la réunion des CIAM (1959). Les idées promues par les métabolistes sont appliquées d'abord par les étudiants du studio de Kenzo Tange.

¹⁰⁸³ Noboru Kawazoe (1926-2015), critique d'architecture et ancien rédacteur en chef du magazine *Shinkenchiku*, commence sa collaboration avec le groupe des Métabolistes lors de la Tokyo World Design Conference, en 1960.

¹⁰⁸⁴ Kenzo Tange (1913-2005), diplômé de l'École des hautes études de Hiroshima et du Département d'architecture de l'université impériale de Tokyo travaille pour Kunio Maekawa (1941), et crée son agence en 1981. Parmi ses réalisations : le gymnase olympique

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

évoquant des éléments tels que la cellule, ainsi que les feuilles et les tiges. Ces termes sont désormais couramment employés dans le discours architectural pour décrire ce type d'approche.

Aux côtés des projets de *cluster*, le concept de *stem* est lancé dans la banlieue londonienne dès les années cinquante, principalement grâce à des figures telles que Peter et Alison Smithson, à travers les initiatives promues par le *London County Council (LCC)*¹⁰⁸⁵. L'esthétique d'Archigram trouvera là un terreau propice. Cette poétique s'intégrera en effet harmonieusement dans le contexte de l'architecture britannique de l'époque, où les influences se croisent. Archigram, avec son foisonnement de dessins, semble poursuivre la quête entamée par le duo britannique, parvenant ainsi à créer un effet de monumentalité grâce à l'ensemble des éléments qui composent la ville, plutôt qu'en mettant l'accent sur des édifices isolés.

En France, « les rebelles des Beaux-Arts étaient complices avec les Archigram », notamment « l'atelier C du Grand Palais, Candilis et autres, Grumbach, Huet, ils avaient des complicités avec des rebelles anglais¹⁰⁸⁶ ». Henri Ciriani, en tant qu'acteur de cette époque, a également contribué à élargir le paysage architectural de son pays d'adoption. En combinant sa démarche pédagogique à sa pratique personnelle, il s'est efforcé de renforcer les bases de son travail, en cherchant avant tout à le rendre socialement pertinent et basé sur une connaissance éclairée. Ce faisant, il rejoint le mouvement international de promotion du rôle des architectes qui a pris de l'ampleur vers la fin des années soixante, en partie grâce au groupe de la *Tendenza*, avant-garde italienne, et aux architectes américains du *New York Five*¹⁰⁸⁷. Quant à l'héritage japonais, il se retrouve également dans les projets de Ciriani, qui privilégient une échelle humaine, notamment dans le cas du *Tétrodon*. De plus, il a partiellement mis en application les théories de mégastructure de Fumihiko Maki¹⁰⁸⁸. Cette « mégaforme » se définissant comme un système comparé à deux autres modèles

« ...celui à rejeter de la "forme compositionnelle" de l'urbanisme fonctionnaliste ; celui de la "forme de groupe", présente dans "le village, le groupe d'habitation et le bazar". La "forme de

de Yoyogi, Tokyo (1963) ; le Grand Prince Hôtel Akasaka, Tokyo (1983) ; les tours de la mairie, Tokyo (1991) ; la Shinjuku Park Tower, Tokyo (1994).

¹⁰⁸⁵ Conseil du Comté de Londres (LCC). Après la Seconde Guerre mondiale, Londres s'est lancé dans une campagne de reconstruction très prolifique. L'organisation à l'origine de ce projet était le LCC, et en particulier le département des architectes.

¹⁰⁸⁶ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹⁰⁸⁷ Lucan, Jacques, *Composition, non-composition*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 514-515 et pp. 531-536.

¹⁰⁸⁸ Fumihiko Maki (1928-) est diplômé en architecture à l'université de Tokyo (1952). Il poursuit sa formation aux États-Unis. Il enseigne à l'université Washington de Saint-Louis (1956). En 1959, il forme le Mouvement métaboliste avec Kisho Kurokawa, Kiyonori Kikutake entre autres. Jusqu'en 1965 il travaille pour Skidmore, Owings and Merrill, et pour Sert Jackson and Associates. En 1965, à Tokyo, il fonde son agence et commence à enseigner à l'université de Tokyo (1979-1989). Parmi ses réalisations : l'Hillside Terrace Complex, Tokyo (1969, 1973, 1987 et 1992) ; le Kyoto Craft Center, Kyoto (1981) ; le National Museum of Modern Art, Kyoto (1986) ; le Makuhari Messe, Chiba (1989) ; le Floating Pavilion, Groningue (1996) ; le Four World Trade Center, New York (2013).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

groupe" est représentée comme un ensemble de petites unités proches, formant une sorte de grappe, mais dénuée de liens¹⁰⁸⁹ ».

Le Grand Prix national d'architecture qu'il a obtenu en 1984 représente une reconnaissance pour celui qui était à la fois « enseignant, militant syndical de l'architecture, [et] après soixante-huitard ». Cette distinction reflète une image renouvelée de l'architecte, celui « qui sait construire, calculer le prix de référence, discuter avec un promoteur, écouter les locataires, discuter de politique municipale avec des élus, mais quand il aborde ces sujets, il parle architecture ». Cette image ne lui est pas exclusive, comme il le souligne : « Je ne suis pas le prototype : je fais partie de l'après-soixante-huit et on est comme ça¹⁰⁹⁰. »

Il pousse cette vision à l'extrême en affirmant que pour être un véritable architecte, il faut vouer un engagement total à la discipline. Cette conception passionnée trouve un écho favorable au sein d'une génération en quête de modèles. Parmi les architectes qui l'entourent, on identifie une « même ligne de conduite, une même préoccupation sociale, une grande foi en l'architecture en tant que valeur culturelle¹⁰⁹¹ ».

Chacun des édifices conçus par Ciriani résulte de son observation de modèles allant au-delà du modernisme et de l'œuvre de Le Corbusier. Dans cette dynamique, chaque projet nourrit le suivant et tout comme il avait réinterprété les enseignements du maître suisse, une attitude critique guide son regard sur le travail d'Archigram¹⁰⁹² et de la Tendenza. Par conséquent, la production de Ciriani forme un ensemble cohérent, bien que son style ne soit pas figé, et son discours évolue en permanence en réponse à ses multiples influences. L'analyse des principales références auxquelles l'architecte s'est constamment référé tout au long de sa carrière met en évidence une démarche historique continue visant à transformer l'architecture. Cette relation avec le passé émerge de la volonté de laisser une empreinte, de s'inscrire dans un *continuum* historique, en rejetant l'idée de la *tabula rasa*.

¹⁰⁸⁹ Rouillard, Dominique. « La théorie du *cluster* : généalogie d'une métaphore », pp. 75-95, dans Fayolle-Lussac, Bruno (dir.) ; Papillaut, Rémi (dir.), *Le Team X et le logement à grande échelle en Europe: Un retour critique des pratiques vers la théorie*, op. cit.

¹⁰⁹⁰ Pélissier, Alain, « Concours du musée de l'Arles antique, projet lauréat », *Techniques et Architectures*, op. cit., pp. 25-27.

¹⁰⁹¹ « *Una misma línea de conducta, una sola preocupación social, una gran fé en la arquitectura como valor cultural, y una incorregible moralidad en mi trabajo, son quizás la explicación de este reconocimiento* », TdA, courrier d'Henri Ciriani à Fernando Belaúnde Terry, 20 janvier 1984. Archives personnelles, Henri Ciriani.

¹⁰⁹² Numéro 5 de la revue, Cook, Peter, Chalk, Warren, Crompton, Dennis, Greene, David, Webb, Mike, Herron, Ron, *Archigram*, London: Studio Vista London, 1972, 144 p., p. 24.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

a) *L'imaginaire anglo-saxon et le testament graphique d'Archigram*

« J'ai vu tant de choses, que vous, humains, ne pourriez pas croire... De grands navires en feu surgissant de l'épaule d'Orion, j'ai vu des rayons fabuleux, des rayons C, briller dans l'ombre de la Porte de Tannhäuser. Tous ces moments se perdront dans l'oubli, comme les larmes dans la pluie. Il est temps de mourir¹⁰⁹³. »

Entre des paysages *cyberpunks* néo-futuristes, des casques orbitaux et des corps mécaniques, le parallèle entre l'esthétique d'Archigram et l'imaginaire de la science-fiction vient immédiatement à l'esprit. Insérant leur travail dans le contexte marqué par la critique du système capitaliste caractéristique de la fin des années soixante, le groupe composé par Warren Chalk¹⁰⁹⁴, Peter Cook¹⁰⁹⁵, Dennis Crompton¹⁰⁹⁶, Ron Herron¹⁰⁹⁷, David Green¹⁰⁹⁸ et Michael Webb¹⁰⁹⁹ adopte un langage teinté d'humour typiquement britannique, associé à des propositions utopistes qui cachent une intention on ne peut plus sérieuse : placer l'humain au cœur du processus de conception plutôt que de le considérer simplement comme le destinataire final. Les projets d'Archigram, bien que semblant au premier abord être des utopies irréalisables, dévoilent une admiration pour les avancées techniques et le progrès, tout en proposant l'application de l'esthétique de l'époque au domaine de l'architecture, y compris à des formes encore peu performantes, comme les logements sociaux. De plus, des technologies inattendues sont incorporées dans le cadre bâti, notamment les capsules et les combinaisons spatiales. Dans cette vision, chaque édifice peut être dynamique et en perpétuel mouvement.

¹⁰⁹³ « *I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tanhauser gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die* », TdA, Scott, Ridley, *Blade runner*, [vidéo : image animée], The Ladd Company : Hollywood, 1982.

¹⁰⁹⁴ Warren Chalk (1927-1988) est un architecte anglais diplômé de la Manchester School of Art ; il travaille au conseil du comté de Londres et il enseigne à l'Architectural Association School of Architecture (AA), Londres. Sa principale contribution à l'architecture sont les magazines Archigram.

¹⁰⁹⁵ Peter Cook (1936-) est diplômé du Bournemouth College of Art (1958) et de l'Architectural Association School of Architecture de Londres (1960). Il a été directeur de l'Institute of Contemporary Arts de Londres (1970-1972) et il a enseigné à la Bartlett School of Architecture de l'University College de Londres (1990-2006). Parmi ses réalisations : le Monte Carlo Entertainments Centre (1970) ; le Museum of Antiquities, Austria (1992) ; la faculté de droit et administration, Vienna Business and Economics University (2009).

¹⁰⁹⁶ Dennis Crompton (1935-) est diplômé en architecture à la Manchester University et membre d'Archigram. Il est connu pour son travail d'archivage des projets du groupe.

¹⁰⁹⁷ Ron Herron (1930-1994) a étudié à la Brixton School of Building et à la Regent Street Polytechnic de Londres. Entre 1965 et 1993, il est professeur et directeur de l'école d'architecture de l'université d'East London. Il travaille au conseil du comté de Londres avec Warren Chalk et de Dennis Crompton, avec qui il forme Archigram. Herron est connu pour le projet "Walking City".

¹⁰⁹⁸ David Green (1937-), architecte membre d'Archigram, continue sa carrière dans le *design* de la mode.

¹⁰⁹⁹ Michael Webb (1937-) est diplômé de l'École polytechnique de Regent Street, Londres. Après avoir fondé le groupe Archigram, Webb s'est installé aux États-Unis en 1965 pour enseigner (Virginia Tech, Rhode Island School of Design, au NJIT, à l'université Columbia, au Barnard College, à la Cooper Union, à l'université de Buffalo, au Pratt Institute et à l'université de Princeton).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Parmi les professionnels de l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, certains ont également été influencés par Archigram, établissant ainsi un lien entre les deux mouvements architecturaux. Dans le groupe, Henri Ciriani se distingue par son talent de dessinateur, une qualité qu'il a cultivée depuis ses années de formation. Sa démarche est donc également marquée par le développement de l'esthétique graphique, se matérialisant à travers des dessins soignés et singuliers où la main de l'auteur est toujours reconnaissable, tout comme ses sources d'inspiration.

La filiation entre les architectes français et Archigram laisse souvent de côté la dimension graphique, contrairement à Ciriani pour qui le groupe anglo-saxon a justement apporté un élément supplémentaire concernant ce point, notamment sur le plan esthétique. Alors que la France l'a influencé sur le plan intellectuel, l'Angleterre a ouvert la porte à une réflexion plus centrée sur la forme. L'appropriation d'un langage graphique, qui s'est stabilisé au fil des années, est particulièrement visible dans les esquisses pour des projets tels qu'Évry I (1971-1972), La Villeneuve de Grenoble (1971-1975) et surtout le Tétrodon (1970). Bien que les projets architecturaux soient développés de manière autonome tout en tenant compte des préoccupations sociales, on observe une unité dans l'esthétique formelle, idée se rapprochant sensiblement de l'orientation d'Archigram.

L'exemple le plus remarquable en la matière est la proposition pour l'hôtel de ville d'Amsterdam [Figure 233, 234, 235, 236 et 237]. En 1967, le conseil municipal de la ville néerlandaise a organisé un concours international auquel Henri Ciriani et Borja Huidobro ont collaboré en tant que binôme. Parmi les 803 propositions soumises, le jury a évalué leur adéquation au programme initial, qui exigeait que l'Hôtel de Ville soit conçu comme un lieu de rencontre et d'échange entre la population et les élus. Les critères comprenaient l'intégration de l'Hôtel de Ville dans le réseau routier, l'harmonie avec le reste de la ville, ainsi que l'accueil offert à l'ensemble de la population¹¹⁰⁰.

Le projet lauréat, conçu par Wilhelm Holzbauer¹¹⁰¹, était un édifice compact, l'intérieur d'une grande sobriété. En revanche, le projet de l'Atelier Ciriani-Huidobro évoquait le développement horizontal de la ville et respectait cette linéarité en proposant un bâtiment inclusif. Il reposait sur deux éléments fondamentaux : « La solidité dans la forme et le mouvement dans l'espace¹¹⁰². » La forme en tonneau cylindrique regroupait l'Hôtel de Ville, la gare, ainsi que des espaces sociaux tels

¹¹⁰⁰« Amsterdam, Concours international pour l'hôtel de ville », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 146, 1969, pp. XXXVII-XLIII.

¹¹⁰¹ Wilhelm Holzbauer (1930-2019), diplômé de l'Académie des beaux-arts de Vienne et du Massachusetts Institute of Technology (1957), il ouvre son agence en 1964, à Vienne, et un deuxième bureau à Amsterdam, en 1969. Parmi les réalisations : l'Andromeda Tower, Vienne (1996-1998) ; le gazomètre D, Vienne (1999-2001) ; le Tech Gate Tower, Vienne (2003-2005).

¹¹⁰² Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, op. cit., pp. 20-24.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

que des bars et la poste, le tout compris dans un seul volume constitué de coques de métal incurvé et d'acier Corten rouge. Ces formes cherchaient à tisser un lien avec une ville parcourue de canaux sinueux. La structure métallique abritait les espaces administratifs et s'élevait au-dessus de la place carrée ouverte, devenant ainsi le cœur extérieur du quartier.

Les voies de circulation reproduisaient les sinuosités des canaux d'Amsterdam, conférant un aspect futuriste à l'ensemble, matérialisé par des passerelles et des rampes évoquant des vaisseaux spatiaux. Les voies piétonnes étaient soigneusement séparées des voies de circulation automobile, mais l'espace urbain demeurait fluide. L'Hôtel de Ville ne se détachait pas de la ville, il l'englobait dans un mouvement perpétuel, typique des métropoles. Les rues extérieures pénétraient le volume de l'Hôtel de Ville, et les espaces intérieurs étaient conçus pour permettre des modifications en permanence. Cette flexibilité était rendue possible grâce à des parois pivotantes en verre et émail rouge, offrant une variabilité des volumes allant jusqu'à la toiture, qui pouvait éventuellement être ouverte.

Or le projet de Ron Herron et Warren Chalk conçu en 1963, *Interchange* [Figure 238], résonne de manière remarquable avec l'étude de la mairie d'Amsterdam. Les deux sont des exemples de lieux futuristes pensés comme des centres rassemblant différents modes de transport, offrant la possibilité d'échanges entre les zones qui les composent. Le concept de ville horizontale développé par Chalk et Herron s'inscrit au milieu d'un paysage composé de tours, au sein duquel une cellule ellipsoïdale est utilisée pour organiser les voies de circulation, créant une structure évoquant les pattes d'un insecte robotique.

Bien que la forme anthropomorphe soit moins présente dans le projet pour la mairie d'Amsterdam de Ciriani, l'objectif de relier le centre névralgique de la ville au reste de la capitale néerlandaise résonne avec *Interchange*. De plus, les courbes métalliques et les couleurs vives mentionnées par l'architecte en 1969 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹¹⁰³, rappellent aussi la palette esthétique de *Interchange*. Les idées de transformation des espaces, de mouvement continu et de panneaux mobiles se retrouvent également dans les deux projets.

Par ailleurs, la décision d'aménager les espaces sur différents niveaux rappelle les recherches d'un autre groupe d'architectes contemporains d'Archigram, issus du Mouvement moderne, le Team X. Ces architectes ont exploré les concepts de *cluster* et de mégastuctures, remettant en question les échelles monumentales des plans d'urbanisme de Chandigarh et de Brasília, qui n'étaient plus considérés comme des systèmes de taille adéquate. Ciriani, en tant que Péruvien, est influencé par la

¹¹⁰³ « Projet pour l'hôtel de ville d'Amsterdam », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 145, septembre 1969, pp. 95-100.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

critique de l'urbanisme moderne nord-américain¹¹⁰⁴, qui a produit des villes fantômes et des *New Towns* impersonnelles. Dès 1951, le schéma intitulé *The City* créé par Alison et Peter Smithson [Figure 239] évoque un sentiment de confusion et de chaos, tout en explorant des agglomérations à l'échelle humaine, s'éloignant ainsi de la dimension colossale du Plan Voisin. Les Smithson ont appliqué ces concepts à la banlieue londonienne, remettant en question la mégastructure telle qu'elle avait été conçue lors des CIAM. Bien que la forme en bloc soit maintenue, elle est adaptée à des édifices de taille plus modeste. Les Smithson se sont également éloignés de la tendance brutaliste qui prédominait à l'époque, privilégiant la poésie rugueuse¹¹⁰⁵ à la taille et à la forme démesurées.

Le projet de concours pour l'aérogare de Luxembourg (1967-1968) illustre cette démarche, semblant poursuivre la réflexion engagée par les Smithson [Figure 240 et 241] presque deux décennies plus tôt. Ciriani porte une attention particulière aux circulations et aux connexions internes de cet édifice, qu'il conçoit comme une ville en miniature sur plusieurs niveaux. Il cherche à établir un lien entre l'individu et son environnement à travers les espaces collectifs, où le ciel, comme l'avaient souligné les Smithson, joue un rôle central. Le plafond de l'aérogare, avec sa forme conique tronquée, évoque l'ascension des avions tout en évitant de couper brusquement l'espace aérien par une ligne verticale. C'est en quelque sorte une transposition intérieure de la rue dans les cieux, une caractéristique présente dans les projets de logements sociaux. Ainsi, Ciriani démontre une adaptation astucieuse d'une morphologie architecturale anglaise, qu'il parvient à transfigurer avec la voie couverte de Grenoble, où l'ensemble du projet vise à intégrer le ciel, à l'exception de la rue piétonne. Les esquisses pour l'aérogare [Figure 242 et 243] évoquent les couleurs et le *design* d'Archigram, un fil conducteur qui se poursuit dans le projet ultérieur de La Villeneuve, comme en témoigne la brochure de présentation confiée à l'architecte.

Archigram ne se limite pas à être une simple influence stylistique. Malgré le lien évident entre leur *design* pop-rock propre aux années soixante et les dessins de Ciriani, ce dernier aspire à créer une architecture qui fusionne ces deux univers poétiques. Archigram, sans posséder de manifeste ou de programme officiel, rassemble des architectes partageant des idées exprimées dans les pages de leur revue anglaise. Leur objectif est de présenter une vision qui envisage l'architecture comme un moteur de changement. Cette approche, bien qu'ayant des similitudes avec celle de l'AUA, est à la fois plus détendue et humoristique. Cependant, elle n'est pas moins précieuse que les théories apparemment plus élaborées des grands maîtres modernes. Comme l'explique Reyner Banham¹¹⁰⁶,

¹¹⁰⁴ Jacobs, Jane, *The Life and Death of the Great American Cities*, Random House : New York, 1961, 458 p.

¹¹⁰⁵ « Rough poetry », Lucan, Jacques, *Architecture en France (1940-2000) Histoire et théories*, Paris : Éditions du Moniteur, 2001, 376 p., p. 159.

¹¹⁰⁶ Peter Reyner Banham (1922-1988), historien de l'architecture. Ses théories sont au centre des débats du Team X.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

« vous pouvez apprécier Archigram à sa propre valeur ou pas du tout, mais il n'y a rien de tel que ça depuis Frank Lloyd Wright, Mies et Corbu¹¹⁰⁷ ». Comme les modernistes, les architectes d'Archigram se soucient de la condition humaine, tout en ajoutant une critique des travaux des grands maîtres. Archigram met en lumière les limites d'une architecture conçue uniquement comme « une machine à habiter » :

« Corbu parlait de machines françaises, des machines d'une beauté ravissante, même si leur fonctionnement n'était pas toujours parfait. Les machines de Corbu étaient des machines imprégnées de poésie, tout comme les machines conçues par Archigram. Alors, qu'en est-il du facteur humain ? À mon avis, il est difficile d'imaginer un langage plus humaniste que celui de la poésie. Que cela vous plaise ou non, la bande d'Archigram est composée de poètes aux idées folles¹¹⁰⁸. »

La poésie d'Archigram est étroitement liée à l'utopie, avec pour objectif sous-jacent d'insuffler de l'art partout, que ce soit dans les bâtiments ou dans les modes de vie. Ainsi, le langage percutant employé dans chaque revue stimule le lecteur à la fois sur le plan verbal et stylistique, aboutissant à un impact visuel fort. Les images ont un effet immédiat sur la compréhension du public, qui est le véritable destinataire de ce travail, car « leurs idées sont toujours pour les gens, pour une meilleure vie pour les gens¹¹⁰⁹ ».

Les préoccupations et les projets d'Archigram s'inscrivent donc dans un contexte marqué par un désir de révolution architecturale, où l'art et la poésie jouent un rôle central, et où l'utopie n'est jamais loin. Cependant, cela n'empêche pas leur vision de se confronter la réalité, exprimant une critique de l'architecture existante et plaidant pour son adaptation aux avancées techniques et industrielles. Leur démarche explore un modernisme réinventé, dépourvu de traditionalisme : « Une nouvelle génération d'architecture doit naître avec des formes et des espaces qui semblent rejeter les préceptes du "moderne" tout en les conservant¹¹¹⁰. » C'est dans cet esprit que naissent des projets tels que le *Metal Cabin Housig* (1962) et le *Plug-in Capsule Home* (1962-1964), qui sont les modules à la base du *Plug-in City* [Figure 244], mis en place

¹¹⁰⁷ « You accept Archigram at its own valuation or not at all, and there's been nothing much like that since Frank Lloyd Wright, Mies and Corb », dans Cook, Peter, Chalk, Warren, Crompton, Dennis, Greene, David, Webb, Mike, Herron, Ron, *Archigram*, Londres°: Studio Vista London, 1972, 144 p., p. 5.

¹¹⁰⁸ « Critics of Archigram [...] are sure to ask : 'What about the human factor ?' – or something like that. The answer, I think, is this: Le Corbusier's most widely quoted dictum was: 'A house is a machine for living in' [...]. None of his questioners really understood, for Corbu was talking about French machines – machines that are ravishingly beautiful, but don't necessarily work terrifically well. Corbu's machines were poetic machines; and Archigram's machines are equally poetic. 'What about the human factor?' Well, I cannot think of a more humanistic language than the language of poetry; and whether they like it or not, the Archigram gang is a gang of wild-eyed poets », TdA, *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁰⁹ « Their idea are always for people, for a better life for people », TdA, *Ibid.*, p. 6.

¹¹¹⁰ « A new generation of architecture must arise with forms and spaces which seems to reject the precepts of 'Modern' yet in fact retains these precepts », TdA, *Ibid.*, p. 8.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

« ...en appliquant une structure en réseau à grande échelle, comprenant des voies d'accès et des services essentiels, sur n'importe quel terrain. À l'intérieur de ce réseau sont disposées des unités qui répondent à tous les besoins. Ces unités sont prévues pour devenir obsolètes. Les unités sont desservies et manœuvrées au moyen de grues fonctionnant depuis une voie ferrée située au sommet de la structure. L'intérieur contient plusieurs installations électroniques et machines destinées à remplacer les opérations de travail actuelles¹¹¹¹. »

En parallèle de la conception de la *Plug-in City*, Warren Chalk commence à élaborer le concept de la capsule en 1964, une mégastructure en béton. Ce projet peut servir en tant qu'équipement, être transformé en immeuble de bureaux, et il se veut polyvalent, tout comme le projet du Tétrodon de l'AUA. Similaires au poisson-coffre français, les cellules anglaises peuvent se superposer pour former une tour [Figure 245], tout en pouvant être assemblées à partir d'un module de base. Le but global du projet, bien que du reste assez utopique, vise à améliorer à la fois l'organisation des circulations pour les piétons et les véhicules, et à remettre en question les concepts traditionnels de la maison et de la ville, qui doivent dorénavant être conçus en fonction des besoins des usagers :

« La ville pourrait abriter un mélange défini de modes de vie, semblable à un hôtel. Parallèlement, elle marque un tournant décisif en transcendant les mythes associés à la conception urbaine traditionnelle, hiérarchisée et au traitement du logement en tant qu'art populaire¹¹¹². »

Les principes et objectifs d'Archigram se reflètent dans certains des discours avancés par l'AUA et André Gomis. Les projets VVF et Tétrodon par exemple, qui sont des aménagements de villages de vacances et des chantiers de construction destinés à la fois aux touristes et aux ouvriers, illustrent cette recherche constante visant à repousser les limites de l'architecture. Ces expériences mettent en lumière la polyvalence des cellules mobiles, dont l'intérêt n'a été pleinement reconnu que tardivement. En 2010, Marc Saboya¹¹¹³ a d'ailleurs tiré la sonnette d'alarme concernant les 80 Tétrodons situés dans le VVF de Claouey, qui commençaient à être vendus aux enchères¹¹¹⁴.

Les brochures créées par Henri Ciriani au cours de ses années de travail à l'Atelier, ainsi que ses projets pour les concours d'Amsterdam, de l'aérogare du Luxembourg et de La Villeneuve de Grenoble, révèlent une dette manifeste envers Archigram. Cette dette se manifeste par la

¹¹¹¹ « Set up by applying a large scale network-structure, containing access ways and essential services, to any terrain. Into this network are placed units, which cater for all needs. These units are planned for obsolescence. The units are served and manoeuvred by means of cranes operating from a railway at the apex of the structure. The interior contains several electronic and machine installations intended to replace present-day work operations », TdA, *Ibid.*, p. 39.

¹¹¹² « It suggest that the city might contain a defined conglomeration of such a lifestyle, rather like a hotel; At the same time it is definitive, and would bypass many of the myths of urban design which depend upon hierarchies of incident and the treatment of housing as a folk art », TdA, *Ibid.*, p. 44.

¹¹¹³ Marc Saboya est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Michel de Montaigne-Bordeaux III.

¹¹¹⁴ Certains Tétrodon sont encore disponibles dans des sites de vente en ligne (<https://www.zorrobot.de/en>).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

prépondérance accordée au texte et par la superposition de dessins stylisés et d'une écriture épaisse, des éléments qui caractérisent fréquemment les premières réalisations françaises de l'architecte. Dans ces projets, Ciriani revendique une monumentalité à l'échelle variable, adaptée aux exigences contextuelles. Cette esthétique futuriste d'Archigram a profondément influencé toute une génération d'architectes, parmi lesquels Rem Koolhaas¹¹¹⁵, Nicholas Grimshaw¹¹¹⁶, Will Alsop¹¹¹⁷, Renzo Piano et Richard Rogers (notamment dans leur travail sur le Centre Pompidou). L'apport d'Archigram dépassait largement le simple aspect esthétique ; le groupe proposait une vision de l'architecture comme organisme vivant, où « les bâtiments doivent répondre aux vies qui se déroulent à l'intérieur et autour d'eux, et que lorsque ces vies changent, ils doivent pouvoir changer aussi ». Cette perspective s'accompagnait de la conviction que « quoi que vous fassiez, vous devez le faire avec enthousiasme¹¹¹⁸ ».

Cependant, il est important de reconnaître qu'Archigram et le Team X, tout en étant porteurs d'idéaux progressistes, n'ont pas toujours réussi à répondre pleinement aux besoins réels des populations et à résoudre les problèmes concrets de l'urbanisme. Des critiques légitimes ont été formulées quant à leur focalisation excessive sur la planification théorique et leurs négligences concernant l'enveloppe architecturale, ainsi que sur leur tendance à privilégier des diagrammes abstraits au détriment de solutions pragmatiques, des « représentations idéalisées et non nécessaires, formelles et non efficaces de la conduite des gens, systématisée et enregistrée dans une structure servant à engendrer le projet¹¹¹⁹ ». Effectivement, Archigram a souvent limité ses utopies à un futur façonné par la technologie, et une approche qui privilégiait la science-fiction et le *design* emprunté aux bandes dessinées. Comme l'a souligné Vittorio Gregotti, ces éléments étaient considérés comme les « matériaux essentiels de la morphologie de la future grande métropole, concentrée et en

¹¹¹⁵ Rem Koolhaas (1944-), fonde en 1975 à Londres l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) et se fait connaître par son texte *New York Délire (Delirious New York)*, publié en 1978. Parmi ses réalisations : le Netherlands Dance Theater, La Haye (1988) ; le Kunsthal, Rotterdam (1992) ; le Guggenheim Museum, Las Vegas (2002) ; la casa da Música, Porto (2005).

¹¹¹⁶ Nicholas Grimshaw (1939-), diplômé de l'Edinburgh College of Art et de l'Architectural Association School of Architecture à Londres (1965) intègre la Royal Institute of British Architects en 1967 et crée sa propre agence, *Nicholas Grimshaw & Partners*, en 1980. Parmi ses réalisations : le pavillon britannique de l'Expo '92, Séville (1992) ; les terminaux de la gare internationale Waterloo, Londres (1993) ; le National Space Centre, Leicester (2001) ; le pavillon d'accueil des thermes, Bath (2006).

¹¹¹⁷ Will Alsop (1947-2008) est diplômé de l'Architectural Association School of Architecture. En 1981 il ouvre son agence. Ses bâtiments avant-gardistes se distinguent par l'utilisation de couleurs vives et de formes inhabituelles, qu'il associe à une attention particulière à l'égard des clients et de la communauté locale où ses édifices s'insèrent. Parmi ses réalisations : le Cardiff Bay Visitor Centre (1991, démoli en 2010) ; le terminal de ferry, Hambourg (1993) ; la Peckham Library, Londres (2000) ; le Colorium, Düsseldorf (2001) ; le Sharp Centre for Design, Toronto (2004).

¹¹¹⁸ « *That buildings should respond to the lives that go on in and around them, and that when those lives change they should be able to change too. Also the belief that, whatever you do, you should do it with zest* », TdA, Moore, Rowan, « The world according to Archigram », *The Observer*, novembre 2018, s. p.

¹¹¹⁹ Rouillard, Dominique. « La théorie du *cluster* : généalogie d'une métaphore », pp. 75-95, dans Fayolle-Lussac, Bruno (dir.) ; Papillaut, Rémi (dir.), *Le Team X et le logement à grande échelle en Europe : Un retour critique des pratiques vers la théorie, op. cit.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

morphogénèse continue¹¹²⁰ ». Cependant, il est essentiel de se rappeler que la technologie n'est qu'un aspect de la réponse morphologique possible pour l'architecture et l'urbanisme.

b) *Rencontre avec l'Italie : le Rationalisme et la Tendenza, Mario Bianco et Vittorio Gregotti*

« Tout mon environnement, c'est un environnement qui a disparu en France, c'était issu de Mai 68, on avait des revues, on avait les débats, on était internationaux, on faisait des voyages, on discutait avec les Italiens, on allait faire nos achats à Londres¹¹²¹. »

En quête des bases théoriques, la pensée française est confrontée aux propositions des Britanniques, avec qui se tisse un lien surtout esthétique. Mais au sein du débat qui oppose modernisme et post-modernisme, l'Italie trouve aussi sa place. Tout au long de la décennie, les échanges entre les deux pays voisins s'intensifient¹¹²². À la même époque, des relations franco-allemandes et franco-espagnoles se développent et, par conséquent, un réseau architectural européen apparaît, offrant à la discipline un renouvellement de son langage.

La connexion d'Henri Ciriani avec l'Italie est imprégnée de son affinité pour la culture méditerranéenne, ses origines, et sa formation au rationalisme italien, puisque lors de son apprentissage à Lima, il a été exposé à des enseignants tels que Mario Bianco. La formation de Bianco, influencée par des expériences telles que l'Exposition Internationale de l'Industrie et du Travail de Turin en 1911 et la réorganisation des écoles d'architecture de Turin en 1939, lui a permis de développer une perspective internationale, qu'il a ensuite appliquée au contexte péruvien. Lorsque Ciriani a enseigné à la faculté d'architecture, il avait assimilé cette vision rationaliste de la modernité¹¹²³.

Le lien entre Ciriani et l'Italie a été renforcé lors de son séjour à Paris, où il a été témoin du « choc violent de la pensée architecturale italienne dans les milieux français », qui a séduit de nombreux intellectuels et a contribué à ce qu'on pourrait décrire comme un « inceste systématique¹¹²⁴ » entre la France et l'Italie en matière d'architecture. Les bouleversements qui ont secoué l'Europe à partir

¹¹²⁰ « *Materiali essenziali della morfologia della futura grande metropoli, concentrata e in continua morfogenesi* », TdA, Gregotti, Vittorio, *Lezioni veneziane, op. cit.*, p. 90.

¹¹²¹ Annexe n° 17, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris maison La Roche, 16 juin 2021, 3h 13' 04''.

¹¹²² Nombreuses sont les recherches sur le sujet, et les historiens soulignent ces multiples rapports et échanges : Jean-Louis Cohen (*La coupure entre architectes et intellectuels, op. cit.*) et la thèse plus récente de Nicole Cappellari (*Les architectes de l'urbain. Retour de la ville et approche historique France, 1966-1989, op. cit.*).

¹¹²³ COLLECTIF, *Mario Bianco, El espacio moderno en el Perú, op.cit.*

¹¹²⁴ Pélissier, Alain, « Moins de symboles, plus de spatialité », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 56-57.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

de Mai 68, notamment le rapprochement entre l'urbanisme et l'architecture, ont également renforcé les liens entre les deux pays.

Mais le dialogue architectural contemporain entre la France et l'Italie ne datait pas de cette époque et s'était construit au fil des années. Il remontait aux années cinquante, avec la diffusion du rationalisme italien et les voyages ainsi que les séminaires entrepris par des architectes tels qu'Ernesto Nathan Rogers, Pier Luigi Nervi¹¹²⁵, Aldo Rossi¹¹²⁶ et Manfredo Tafuri¹¹²⁷ à travers l'Europe. Ces séjours avaient permis d'introduire les architectes français aux études morphologiques et aux théories de Zevi, mettant en avant l'importance qu'il accordait au dessin, à l'espace intérieur et à la forme fonctionnelle en relation étroite avec les activités qui se déroulent à l'intérieur des bâtiments. Les choix de matériaux en tant qu'outils au service de l'espace étaient également à l'ordre du jour¹¹²⁸. Les revues et ouvrages italiens, tels que *Casabella*¹¹²⁹ et *Verso una architettura organica*¹¹³⁰ présentaient et commentaient des projets qui résonnaient avec le travail des architectes français au-delà des Alpes¹¹³¹. En retour, les Italiens se sont appropriés la pensée et les écrits français dans leurs propres publications. De nombreux architectes italiens s'inscrivent par ailleurs dans des écoles d'architecture en France, ce qui aboutit à des réalisations concrètes¹¹³².

Cette effervescence est liée à l'apparition d'une nouvelle génération d'architectes italiens dans les années soixante, qui a souvent été qualifiée de génération du renouveau lorsqu'elle émerge sur la scène internationale. Ces architectes cherchent à rompre avec le passé compromis de leurs prédécesseurs, qui avaient collaboré avec le régime fasciste et suivi les dogmes du style international. Divers événements historiques ont contribué à cette prise de conscience. Par exemple, la période de la reconstruction de Milan dans les années cinquante, à laquelle collaborent de nombreux professionnels (les BBPR¹¹³³, Ignazio Gardella¹¹³⁴, Luigi Caccia Dominioni¹¹³⁵ et

¹¹²⁵ Pier Luigi Nervi (1891-1979) est un ingénieur italien, formé à l'université de Bologne (1913). Ses réflexions sur le béton armé permettent à l'architecture de résoudre des problèmes structurels jusque-là insolubles et il contribue à en faire le matériau de prédilection en Europe. Parmi ses réalisations : le stade Artemio Franchi, Florence (1929-1932) ; le palazzetto dello Sport, Rome (1960).

¹¹²⁶ Aldo Rossi (1931-1997) est diplômé du Politecnico de Milan (1959), rédacteur de la revue *Casabella-Continuità* (1961-1964) et enseignant (IUAV de Venise, Politecnico de Milan, École polytechnique fédérale de Zurich, Cooper Union de New York et de Venise). Au cours des années soixante, il participe à l'affirmation de l'école de pensée de la Tendenza. Parmi ses réalisations : le quartier Gallarate, Milan (1969-1970, avec Carlo Aymonino) ; l'école élémentaire de Fagnano Olona (1972-1976) ; le Teatro del Mondo, Venise (1979) ; l'ossuaire, le cimetière de San Cataldo, Modène (1984).

¹¹²⁷ Manfredo Tafuri (1935-1994) est théoricien de l'architecture italien ; il critique notamment la vision de la Renaissance en tant qu'âge d'or.

¹¹²⁸ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹¹²⁹ *Casabella* est une revue d'architecture italienne fondée à Milan en 1928. Elle est renommée pour son exploration des tendances architecturales contemporaines, la promotion de l'architecture italienne et internationale, et les numéros spéciaux thématiques.

¹¹³⁰ Zevi, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Turin : Einaudi, 1945, 152 p.

¹¹³¹ Cohen, Jean Louis, *La coupure entre architectes et intellectuels*, op. cit.

¹¹³² Le Centre Pompidou conçu par Richard Rogers et Renzo Piano, inauguré en 1977, est le projet le plus emblématique.

¹¹³³ BBPR est l'acronyme du groupe d'architectes italiens formé en 1932 par Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) et Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Leurs travaux s'inscrivent dans les thèmes du rationalisme des années trente, le projet le plus connu est la colonia elioterapica, Legnano (1938).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Ottavio Cabiati¹¹³⁶), a offert aux architectes l'opportunité d'observer les résultats concrets du mélange des théories modernes dans la pratique architecturale. Cette expérience a renforcé la conviction que l'architecture devait évoluer et s'adapter pour répondre aux besoins changeants de la société et de l'époque¹¹³⁷. Les problèmes contemporains exigeaient une nouvelle approche, en opposition au langage géométrique des modernistes.

Avant de se constituer en un mouvement architectural à part entière, connu sous le nom de la *Tendenza*, ces architectes entreprendront une réflexion approfondie sur la relation entre la ville et l'architecture, en promouvant une approche plus enracinée dans le contexte urbain et historique : Ernesto Nathan Rogers affirme par exemple qu'il faut « regarder le passé, saisir ses essences positives, sans crainte, et chercher à pouvoir réaliser nous-mêmes¹¹³⁸ ». Ainsi, les éléments historiques sont un appui à la conception des projets et les professionnels adoptent une approche marxiste pour intégrer les changements sociaux et économiques de l'Italie dans leur démarche. Cette réorientation vers un urbanisme plus contextualisé est alimentée par des publications, des cours donnés dans des écoles d'architecture et des travaux de recherche sous forme d'ouvrages. Le débat qui anime cette période se déroule principalement à Milan, Rome et Venise, en étroite collaboration avec les institutions éducatives où ces architectes exercent¹¹³⁹.

En 1973, la quinzième Triennale de Milan a permis à la *Tendenza* de se manifester en tant que mouvement, et le collectif s'est finalement constitué en 1976, à l'occasion de la Biennale de Venise¹¹⁴⁰, s'inscrivant dans le sillage des théories de Franco Purini, Manfredo Tafuri, Aldo Rossi (*L'architettura della città*¹¹⁴¹), Carlo Aymonino (*Origine e sviluppo della città moderna*¹¹⁴²), Vittorio Gregotti (*Il territorio dell'architettura*¹¹⁴³), Giorgio Grassi (*La costruzione logica della*

¹¹³⁴ Ignazio Gardella (1905-1999) est un architecte et ingénieur italien, diplômé de l'IUAV de Venise (1949). Proche du Mouvement moderne italien, il compte parmi ses réalisations : la maison Borsalino, Alessandria (1952) ; la maison Tognella, Milan (1946-1953) ; le Pavillon d'Art Contemporain (PAC), Milan (1947-1954).

¹¹³⁵ Luigi Caccia Dominioni (1913-2016) est un architecte et urbaniste italien, diplômé du Politecnico de Milan (1931). Il ouvre son agence en 1937, et il travaille à la production de projets industriels. Parmi ses réalisations, il y a de nombreux immeubles de bureaux et de logements à Milan, l'église San Biagio, Monza (1968).

¹¹³⁶ Ottavio Cabiati (1889-1956), architecte et urbaniste italien, est diplômé de l'académie des Beaux-Arts de Brera (1913). Il ouvre son agence en 1919 à Milan, et il réalise des œuvres inspirées du style « Novecento ». Il participe au projet pour le nouveau plan d'urbanisme de Milan, en 1927, où il arrive deuxième. Parmi ses réalisations : le cinéma Reale, Milan (1925) ; l'église du Sacro Volto, Milan (1934-1936) ; le cinéma Smeraldo, Milan (1938).

¹¹³⁷ La variété des réponses s'observe dans la comparaison des bâtiments qui datent de cette période : l'immeuble de logements de la via del Circo, réalisé par Marcello Fagiolo (1941-) et Paolo Portoghesi, édifice inspiré du travail d'Auguste Perret pour la reconstruction du Havre (1945-1964) ; le réaménagement du musée du Castello Sforzesco avec ses jardins, en 1949, par les BBPR s'inspire à sa façon de l'histoire de la ville.

¹¹³⁸ « Oggi possiamo guardare al passato, coglierne le essenze positive, senza paura, e cercare soltanto di essere capaci di realizzare noi stessi », TdA, Rogers, Ernesto Nathan, « Henry van de Velde o dell'evoluzione », *Casabella*, n° 237, 1960, p. 28.

¹¹³⁹ COLLECTIF, Migayrou, Frédéric (dir.), *La Tendenza : Architecture Italiennes 1965-1985*, [Cat. Exp. Centre Georges Pompidou, du 20 juin au 10 septembre 2012], Paris : Centre Georges Pompidou, 2012, 160 p.

¹¹⁴⁰ Initialement, le collectif réunit Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart.

¹¹⁴¹ Rossi, Aldo, *L'architettura della città*, Milan : il Saggiatore, 1966, 253 p.

¹¹⁴² Aymonino, Carlo, *Origine e sviluppo della città moderna*, Padova : Marsilio, [1999], 2009, 109 p.

¹¹⁴³ Gregotti, Vittorio, *Il Territorio dell'Architettura*, Milan: Feltrinelli, 1966, 192 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

*città*¹¹⁴⁴) entre autres. La Tendenza Italienne réalise par exemple le cimetière San Cataldo, à Modène, conçu par Aldo Rossi en 1971, et l'ensemble de logements Monte Amiata, situé dans le quartier du Gallaratese à Milan et construit de 1967 à 1974, fruit de la collaboration entre Aldo Rossi et Carlo Aymonino [**Figure 246 et 247**]. Ce projet incarne de manière exemplaire tous les éléments théoriques et les aspirations de la Tendenza, illustrant la volonté de ce mouvement de réinventer l'architecture en Italie.

Au Gallaratese, la rue joue un rôle central, et le quartier réinterprète les codes traditionnels de l'architecture du nord du pays, en accord avec les études théoriques menées à l'IUAV de Venise dans les années soixante-dix. Ces études appliquent la vision du rationalisme à la forme typologique de l'habitat. L'ensemble, d'une superficie totale de 52 700 m² pour une population de 2 400 habitants, est situé en périphérie de Milan, aligné sur l'axe nord-ouest de la métropole, conformément à la théorie de la « ville linéaire ». Le site, plutôt banal en lui-même, a permis une approche antithétique par rapport à son environnement, grâce à la conception d'un plan d'ensemble aussi compact que possible. Le complexe se compose de cinq bâtiments de hauteurs et de profondeurs variées, « disposés en éventail autour d'une charnière, et reliés entre eux par des chemins d'accès et des espaces commerciaux et de loisirs¹¹⁴⁵ ».

Le projet repose sur l'interaction de deux formes triangulaires et trouve son unité dans un théâtre en plein air situé à la jonction des bâtiments conçus par Aymonino et Rossi [**Figure 248**]. Ce théâtre sert de lieu de rencontre et de socialisation pour les habitants. L'accès au complexe se fait par des passerelles qui relient la rue aux bâtiments [**Figure 249**], offrant aux résidents un parcours spécifique à travers l'espace. Aymonino innove en s'éloignant de la cellule d'habitat corbuséenne, et en élargissant son point de vue de l'échelle individuelle à celle du quartier. Bien que le programme des appartements demeure classique dans ses plans, les architectes ont varié les types en utilisant des duplex et des espaces à double hauteur, notamment dans le projet d'Aymonino, tandis qu'Aldo Rossi semble s'inspirer des tableaux de Giorgio De Chirico¹¹⁴⁶.

Les espaces publics et privés ont été conçus avec la même attention, avec une emphase particulière sur les points d'intersection des voies, qui sont la clé du projet. Ces intersections permettent

¹¹⁴⁴ Grassi, Giorgio, *La costruzione logica della città*, 1967, Milano : Franco Angeli Edizioni, 214 p.

¹¹⁴⁵ « Mediante la definizione di cinque corpi di fabbrica di altezze e profondità diverse, disposti a ventaglio intorno a un cardine, e connessi tra loro dai percorsi di collegamento e dagli spazi commerciali e di svago », TdA, Biraghi, Marco, Ferlenga, Alberto, (dir.), *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*, vol. I et II, Torino : Einaudi, 2013, 1770 p., s. p.

¹¹⁴⁶ Giorgio De Chirico (1888-1978) était un peintre italien, associé au mouvement surréaliste et au courant artistique de la peinture métaphysique.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

d'expérimenter une alternative morphologique¹¹⁴⁷. Le Gallaratese représente une tentative innovante de dépasser la séparation traditionnelle entre les zones privées et publiques en architecture. Pour Aymonino, il s'agit d'*Urbatettura*, une discipline capable de concevoir l'architecture et l'urbanisme de manière à la fois unifiée et fragmentée. Selon lui, il faut traiter l'ensemble comme un agrégat de parties, chaque partie étant reconnaissable dans sa forme partielle¹¹⁴⁸. L'urbanisme n'est plus relégué à l'extérieur des structures, mais est intégré dans les bâtiments par le biais de parcours internes, de balcons filants et de portiques qui relient les espaces, qu'ils soient ouverts ou fermés. Cette démarche reflète l'échelle domestique tout en reproduisant la complexité des connexions au sein d'une métropole [Figure 250, 251 et 252]. Les réflexions d'Aldo Rossi se manifestent à travers une géométrie épurée et simple, une palette chromatique dominée par le blanc, tandis que l'expressionnisme architectural d'Aymonino apporte une polychromie dynamique et des articulations fantaisistes. Ce chef-d'œuvre de la Tendenza incarne une fusion entre la tradition architecturale italienne et une vision futuriste, évoquant à la fois une métropole de l'avenir et une ville traditionnelle du passé.

Entre 1970 et 1980, une lecture différente de l'architecture italienne se répand en France, principalement influencée par trois figures majeures : Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni¹¹⁴⁹ et Giuseppe Samonà¹¹⁵⁰. À cette période, des initiatives, telles que des expositions sur des architectes italiens comme Vittorio Gregotti à l'Institut français d'architecture en 1981, ou la participation italienne au projet pour l'Exposition universelle de 1989¹¹⁵¹, illustrent cette collaboration fructueuse entre les deux pays. Tout au long des années quatre-vingts et jusqu'en 1990¹¹⁵², le travail des architectes italiens suscite un grand intérêt, et la pensée de la Tendenza s'impose dans le milieu français plus fortement que dans d'autres pays. En 2012, cette résonance a été confirmée par une exposition monographique au Centre Pompidou consacrée au groupe de la Tendenza, intitulée *La Tendenza : Architectures Italiennes, 1965-1985*¹¹⁵³. Ces échanges ont enrichi

¹¹⁴⁷ « *Radicando l'oggetto architettonico nel contesto di inserimento oppure, dove questo manca, "strumentarlo in chiave di una alternativa morfologica"* », TdA, Biraghi, Marco, Ferlenga, Alberto, (dir.), *Architettura del Novecento, Opere, progetti, luoghi*, op. cit.

¹¹⁴⁸ « *Un insieme di parti, ciascuna riconoscibile nella sua forma "parziale" in quanto relazionata a un "insieme"* », TdA, Aymonino, Carlo, « *Progetto architettonico e formazione della città, e Complesso edilizio per abitazioni - Milano, Quartiere Gallaratese 1967-1969* », *Lotus*, n° 7, 1970, s. p.

¹¹⁴⁹ Ludovico Quaroni (1911-1987), diplômé de l'université de Rome (1934), travaille comme urbaniste et architecte. Dans l'après-guerre, il est membre de l'APAO (Association pour l'Architecture Organique) qu'avait fondée Bruno Zevi en 1945. Son travail s'inscrit dans les recherches du rationalisme italien et du néoréalisme architectural. Il fut aussi membre de l'Institut National d'Urbanisme (1947-1951) et participe à des études d'urbanisme (Rome, Ivrea, Ravenne, Bari). Parmi ses réalisations : l'INA-Casa del Tiburtino, Rome (1947-1955) ; l'église della Sacra Famiglia, Gène (1956) ; le théâtre dell'Opera, Rome (1983).

¹¹⁵⁰ Giuseppe Samonà (1898-1983), architecte et urbaniste italien, diplômé de l'université de Palerme (1922), il dirige la IUAV de Venise (1943-1971) ; il est connu pour ses théories sur les logements populaires en Italie. Parmi ses réalisations : l'étude urbaine de la zone portuaire, Messine (1929) ; la villa Scimemi, Palerme (1950) ; la mairie de Gibellina (1971).

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵² Cohen, Jean Louis, *La coupure entre architectes et intellectuels*, op. cit., p. 16.

¹¹⁵³ COLLECTIF, Migayrou, Frédéric (dir.), *La Tendenza : Architectures Italiennes 1965-1985*, op. cit.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

la scène architecturale française et ont contribué à une compréhension plus profonde des évolutions de l'architecture moderne en Europe.

Parmi les théoriciens italiens de la *Tendenza*, Henri Ciriani attribue à Aldo Rossi un rôle significatif soulignant son « style épuré, [qui] a permis à ceux qui ne savaient pas créer¹¹⁵⁴ » de s'initier à l'architecture, contribuant à une meilleure compréhension de la discipline. Rossi a, selon Ciriani, sauvé l'Italie de l'ignorance en matière d'architecture¹¹⁵⁵. Cependant, c'est avec Franco Purini et Vittorio Gregotti qu'il ressent le plus d'affinités, une amitié ayant pris forme lors de leur invitation commune à la Biennale de Venise : « C'est sûrement là que nous nous sommes rencontrés¹¹⁵⁶ », précise-t-il.

Avec Purini, Ciriani partage une approche similaire du projet architectural. Purini, explique-t-il, enseigne non seulement le projet, mais surtout la réflexion sur le projet. Pour ces deux architectes, la discipline est un domaine qui englobe la théorie, la société, les techniques de construction et l'histoire architecturale. Leur intérêt pour l'héritage historique est palpable, comme l'exprime Ciriani : « Pour bien exercer l'architecture, il faut revenir aux Grecs¹¹⁵⁷. » Tant Purini que Ciriani accordent une grande importance au vocabulaire propre à une approche théorique, allant au-delà de l'aspect pratique. Pour Purini, la théorie n'est pas une simple répétition, et il emploie le terme « un architecte sans qualités » (en référence à un concept de Nietzsche, « l'homme sans qualités »), pour illustrer la nécessité de l'architecte de s'adapter aux qualités du futur¹¹⁵⁸. Le rôle de l'architecte consisterait ainsi à synthétiser les théories passées et futures pour les adapter à son époque, un processus mental en accord avec la philosophie de Giorgio Agamben¹¹⁵⁹.

Quant à Vittorio Gregotti, il dépasse le statut de simple référence pour Ciriani, qui confesse :

« Si je fais quelque chose qui je suis à peu près sûr que Gregotti va aimer, je la fais. Gregotti n'a jamais su que j'étais en train de faire en pensant à lui¹¹⁶⁰. »

Les idées architecturales de Gregotti présentent en effet des similitudes frappantes avec celles de Ciriani. Dans son ouvrage *Lezioni veneziane*¹¹⁶¹, l'architecte originaire de Novare met en lumière l'importance de la fonction théorique en tant qu'outil pour prendre conscience des choix et des

¹¹⁵⁴ Péliissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai: entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, *op. cit.*, pp. 20-24.

¹¹⁵⁵ « Il a évité aux Italiens de ne pas savoir faire de l'architecture ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹¹⁵⁶ Annexe n° 11 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 4 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹¹⁵⁷ Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

¹¹⁵⁹ Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?*, *op. cit.*

¹¹⁶⁰ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹¹⁶¹ Gregotti, Vittorio, *Lezioni veneziane*, *op. cit.*, 136 p.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

conditions historiques et sociétales qui structurent notre action¹¹⁶². Ainsi, les théories de la Tendenza enrichissent non seulement les formes architecturales de la tradition locale, mais également les conditions géographiques et sociales, les théories transmises de génération en génération, que ce soit sur les chantiers ou dans les salles de cours.

Dans sa réflexion sur ses influences, Henri Ciriani mentionne son admiration pour le classicisme italien, une fascination qui a d'abord émergé lors de ses voyages, mais qui a ensuite profondément influencé sa pratique architecturale. Sur le plan formel, on peut observer des échos entre son travail et l'héritage narratif classique exploité par le mouvement de la Tendenza. Il partage également l'accent mis sur l'autonomie architecturale et sur la compréhension de la ville à travers le prisme du projet, de la circulation et de la conception de l'urbanisme (*town planning*).

C'est de ces réflexions qu'est née la théorie urbaine du « fil conducteur », notion élaborée en 1977, qui puise d'abord son inspiration dans le couloir de Vasari¹¹⁶³, dont le tronçon du Ponte Vecchio à Florence fait partie, et qui mène jusqu'au Palazzo Pitti. Une « construction en ligne¹¹⁶⁴ » datant de 1458, qui incarne l'idée d'une structure architecturale continue et historiquement significative. C'est cette construction qui a servi de fondement à la théorie du fil conducteur formulée par Ciriani. Le concept atteint son apogée avec une référence aux colonnades de Palmyre¹¹⁶⁵.

Le « fil conducteur », concept qui trouve une résonance dans les théories et les œuvres (notamment dans l'ensemble du Gallaratese) de la Tendenza, est une idée urbaine qui renverse la manière dont les projets architecturaux sont envisagés et la façon de structurer l'espace urbain. Au lieu de concevoir la structure bâtie comme élément central, Ciriani propose que la rue devienne l'élément structurant, décrivant cette approche comme « le degré zéro de la mégastucture », et il encourage l'application de cette idée comme une « règle qui doit permettre l'intervention de différents architectes¹¹⁶⁶ ». Cette philosophie est clairement illustrée dans ses projets, notamment la ZAC des Sept Planètes à Dunkerque en 1974, et sa participation au concours des Hauts du Lac à L'Isle-d'Abeau en 1975.

Ainsi, Ciriani utilise régulièrement la rue en tant qu'articulation centrale, tout comme l'avaient fait Carlo Aymonino et Aldo Rossi à Milan – le but de ces architectes étant de réaliser *in fine* un monument pour la classe ouvrière. Le bâtiment qui illustre le mieux cette recherche se trouve à

¹¹⁶² « La funzione della teoria sia la presa di coscienza e la scelta di quali condizioni della storia del soggetto e della società costituiscono elemento strutturale e materiale essenziale del nostro agire », TdA, *Ibid.*, p. 52.

¹¹⁶³ Il *corridoio vasariano* est un parcours surélevé qui connecte le Palazzo Vecchio au Palazzo Pitti, à Florence, en traversant les Uffizi et le Ponte Vecchio.

¹¹⁶⁴ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 27".

¹¹⁶⁵ La Grande Colonnade de Palmyre (158 après J.-C.) est une avenue à colonnade qui se situe dans la cité antique de Palmyre (désert syrien), d'une longueur de 1 100 mètres, elle joint le temple de Bêl à l'arc tétrapyle.

¹¹⁶⁶ Lucan, Jacques, *France, Architecture 1965-1988, op. cit.*, p. 183.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

Marne-la-Vallée : Noisy II ou La Noiseraie (1975-1980) [Figure 253, 254 et 255]. Ce projet a été conçu alors que Ciriani faisait encore partie de l'AUA, tout en ayant déjà créé sa propre agence informelle au sein de l'Atelier. Réalisé à la veille de ses 40 ans, âge auquel Le Corbusier avait construit la villa Savoye (1928-1931), la Noiseraie a permis à Ciriani de comprendre l'importance d'être architecte, il s'est senti « complètement libéré de ses doutes » et le projet a symbolisé l'opportunité d'une vie : « Soit je construisais cela, soit je devenais théoricien, un architecte sur papier¹¹⁶⁷. »

À partir d'une réflexion sur la rue, Noisy II est le projet qui formalise pour la première fois le concept de la « pièce urbaine ». Comme le souligne Ciriani :

« Nous ne pouvions pas accepter cette incapacité à construire une utopie, et nous avons donc décidé de pousser l'idée d'utopie jusqu'à la limite qu'elle permettait. C'est ainsi qu'est née la pièce urbaine¹¹⁶⁸. »

Si le projet liménien de San Felipe montrait déjà les prémices d'une réflexion sur la pièce urbaine, c'est le rapprochement avec les théories italiennes qui a perfectionné les bases de cette notion fondatrice pour toute la carrière de Ciriani. La rue surélevée de San Felipe a constitué le point de départ d'une réélaboration des concepts urbains modernes. Cependant, c'est grâce à la collaboration avec l'AUA et à la compréhension des théories de la Tendenza que Ciriani est devenu « plus conscient du pouvoir¹¹⁶⁹ » que chaque bâtiment a pour construire la rue. Soit un discours beaucoup plus européen que sud-américain, car il s'agissait de construire par rapport à l'espace public, ce qui était considéré comme un problème urbanistique plutôt qu'architectural au Pérou.

Or la pièce urbaine est une requalification de la rue à travers la typologie du logement. Cette combinaison crée « une autonomie à l'intérieur d'un programme » qui « réside dans le fait que la pièce ne se présente pas comme une charge pour la ville, mais résout sur son terrain la problématique de l'ensemble¹¹⁷⁰ ». Pour l'architecte, cette théorie est une manière de transformer l'architecture en monument, de « célébrer le logement, une célébration des HLM, grande conquête sociale, trop souvent présentée comme une défaite architecturale¹¹⁷¹. »

Ce cheminement intellectuel s'inscrit dans la vision que Rossi et Aymonino avaient appliquée au projet du Gallaratese. Tel que décrit par Kenneth Frampton, c'est « un moyen de renforcer les

¹¹⁶⁷ (avec) Devilliers, Christian, « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC, op. cit.*, pp. 16-21.

¹¹⁶⁸ « *Non potevamo accettare quella incapacità di costruire un'utopia, così abbiamo deciso di spostare l'idea di utopia fino al limite di ciò che essa permette. E questo è stato l'inizio della pièce urbaine* », TdA, Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, note 1, p. 11.

¹¹⁶⁹ Annexe n° 21 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 25 novembre 2019, 1h 12' 14''.

¹¹⁷⁰ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 20-24.

¹¹⁷¹ Ciriani, Henri, « 300 logements sociaux à Marne-la-Vallée », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 196, avril 1978, pp. 50-55.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

potentialités topographiques du tissu urbain existant¹¹⁷² ». La Noiseraie représente une transformation radicale dans la manière de construire au sein des villes nouvelles. C'est un édifice conçu pour résister aux espaces non définis de l'expansion des mégapoles¹¹⁷³. Le bâtiment surmonte les contraintes liées à l'absence d'un tissu urbain établi « grâce à l'articulation des masses qui génère des espaces à la fois "intérieurs" et "extérieurs"¹¹⁷⁴ ».

S'étalant sur une superficie de 7, 2 hectares, La Noiseraie est un « complexe polyvalent vaste mais unitaire, capable d'engendrer une condition civique à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ses propres limites¹¹⁷⁵ ». C'est une tentative unique en France, depuis l'Unité d'habitation de Marseille, « qui représente et démontre, par sa réalisation, une nouvelle possibilité pour parvenir (même de façon fragmentaire) à un niveau de civilité comparable à la qualité urbaine que l'on trouve dans des civilisations anciennes¹¹⁷⁶ ». Commandé par le Foyer du Fonctionnaire et de la Famille (FFF) et comprenant 900 unités, le programme global se divise en trois phases, la première phase comprenant 300 logements, et se nommant La Noiseraie. Cette partie du projet se compose de trois bâtiments de sept étages disposés en forme de « T ».

Le premier bloc, s'étendant sur 180 mètres, est particulièrement significatif en raison de la topographie inclinée du terrain¹¹⁷⁷. Ce bâtiment, également appelé « front d'urbanisation » [Figure 256, 257 et 258], est inspiré par les porches monumentaux de l'architecture italienne. Il sert de façade et d'entrée au reste du quartier, tout en constituant la base pour les deux autres bâtiments perpendiculaires. Étonnamment, la disposition majoritairement ouverte de cette structure crée une impression de fermeture des bâtiments et crée une rue interne au sein de l'ensemble¹¹⁷⁸ [Figure 259]. Cette rue piétonne interne, associée à la relative modestie en hauteur des bâtiments, contraste avec les grandes barres des ensembles réalisés dans les années cinquante, lesquelles n'avaient pas contribué à créer une spatialité spécifique en périphérie.

Les logements suivent une organisation classique, mais l'architecte introduit plusieurs « variations d'épaisseur du bâtiment » où « les espaces de jour occupent les parties les plus épaisses¹¹⁷⁹ ». Le bâtiment se compose ainsi d'un volume compact, animé par les loggias [Figure 260 et 261]. Les bâtiments perpendiculaires à la rue piétonne présentent des volumes en gradins qui donnent sur

¹¹⁷² COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français...], *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷³ « *They resist the placelessness of Megalopolitan development.* », Frampton, Kenneth, « Henri Ciriani – Noisy II, la barre à Marne-la-Vallée, 1980 », *Architectural Design*, n° 7/8, juillet-août 1982, pp. 92-99.

¹¹⁷⁴ « *By virtue of inflecting the masses in such a way as to engender both 'inside' and 'outside' spaces* », TdA, « Architectural competitions in France^o: a comparative analysis », *Architectural Design*, n° 8/9, août-septembre 1978, s. p.

¹¹⁷⁵ « *A fairly large but unitary multiuse complex that was capable of engendering a civic condition both within and beyond its own confines* », Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Londres : Thames & Hudson, 2007, 376 p.

¹¹⁷⁶ Frampton, Kenneth, « Henri Ciriani-Noisy II, la barre à Marne-la-Vallée, 1980 », *Architectural Design*, *op. cit.*, pp. 92-99.

¹¹⁷⁷ Meier, Richard, Guerra, Lucas, Riera Ojeda, Oscar, *Henri Ciriani*, Rockport : Rockport publication, 1997, 129 p., p. 60.

¹¹⁷⁸ Ciriani, Henri, « 300 logements sociaux à Marne-la-Vallée », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 50-55.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

celle-ci [Figure 262], et les façades en bordure de rue reprennent la même esthétique que celle de la façade principale. Le matériau dominant est le béton armé, en dalles [Figure 263 et 264], établissant une continuité visuelle avec le Mouvement moderne tout en s'éloignant de la typologie des blocs de dalles caractéristique de l'esthétique promue lors des CIAM d'avant-guerre. Ciriani apporte sa touche personnelle en utilisant du vernis dans le béton, qu'il coule ensuite dans des coffrages en tôle pour les parties situées à l'avant de l'ensemble et en carrelage pour les parties en retrait. Les menuiseries en bois vert s'harmonisent avec la palette de couleurs choisie.

Les niveaux de sous-sol réservés aux parkings sont conçus comme un socle, renforçant la perception de l'architecture comme sculpture-monument et célébration de l'habitat en banlieue. Ce socle souterrain amplifie l'échelle de l'édifice, conçu pour être perçu à distance¹¹⁸⁰, et offrant ainsi une présence reconnaissable, presque classique, à la ville-nouvelle de Marne-la-Vallée. Il évoque les viaducs romains, rappelant immédiatement l'héritage de cette civilisation¹¹⁸¹. Ce projet témoigne de la volonté de proposer un ensemble viable, écartant les effets que pouvaient avoir les barres des Trente Glorieuses. L'architecture de Noisy II devient grandiose grâce à des modules répétés, reprenant la géométrie du carré, toujours présente et déclinée, mais « jamais mis en situation de proliférer¹¹⁸² ». C'est presque une révolte contre la vision conventionnelle des villes nouvelles, ces vastes zones morcelées par des voies de circulation aux proportions gigantesques et aux parcelles éparpillées, dépareillées, et parfois hétéroclites. Une vision où il est difficile « d'appréhender une totalité "urbaine" », sauf par le biais d'une « projection tellement imaginaire qu'elle n'en serait qu'effrayante¹¹⁸³ ».

La Noiseraie ne se limite pas à répondre à un simple programme, elle incarne des questionnements profonds. L'architecte cherchait à développer une « autonomie architecturale sans que celle-ci compromette "l'à venir" de la ville¹¹⁸⁴ ». Ce complexe de logements devait être un espace défini capable de créer une identité propre à la ville, et son objectif premier était de favoriser les liens sociaux entre les citoyens à travers ses espaces publics intérieurs, extérieurs et verts. À l'instar du Gallarate, ces zones étaient conçues pour animer des circuits qui guideraient les habitants à la découverte de leur quartier. L'architecture urbaine créée pour Marne-la-Vallée prenait en compte la vie communautaire de la rue et se caractérisait ainsi par une volumétrie ouverte.

La rue intérieure, les loggias, les balcons, les terrasses en escalier, la présence du parc (notamment le bois situé au nord-ouest du terrain que Ciriani devait préserver) [Figure 265], ainsi que la

¹¹⁸⁰ COLLECTIF, Henri Ciriani, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁸¹ Curtis, William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, *op. cit.*, p. 593.

¹¹⁸² Lucan, Jacques, « Ville nouvelle : logements collectifs, Noisy 2 à Marne-la-Vallée », *AMC*, n° 42, juin 1977, pp. 41-46.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ Ciriani, Henri, « 300 logements sociaux à Marne-la-Vallée », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 50-55.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

polychromie des matériaux qui se marient avec la structure en béton armé, sont des éléments caractéristiques des logements sociaux conçus par Ciriani et devenus sa marque de fabrique. Noisy II représentait en réalité l'évolution de ses projets précédents tels qu'Évry I, l'Arlequin, et la mairie d'Amsterdam. Il était le prototype d'un nouvel espace qui interagissait avec le quartier, une ville miniature évoquant la poétique d'Aldo Rossi, que l'on retrouvera dans la muséographie d'Arles. La pièce urbaine rappelait également les cabanes d'Elba¹¹⁸⁵, en termes de volonté de créer des espaces proches des habitants susceptibles de susciter des émotions. Cependant, là où Rossi travaillait sur la mémoire individuelle à une échelle réduite, Ciriani visait à représenter la mémoire collective dans toute sa grandeur.

Le projet de logements connu sous le nom de La Cour d'angle (1978-1982) à Saint-Denis [Figure 266, 267 et 268] illustre une fois de plus l'application de solutions urbaines et formelles similaires à celles explorées par Ciriani dans ses précédents travaux et c'est la deuxième pièce urbaine où Ciriani cherchait à créer une échelle intermédiaire entre la typologie du logement et la morphologie urbaine. À Saint-Denis, le concept de la pièce urbaine s'inspire du langage architectural corbuséen, en particulier de celui qui avait été appliqué sur le chantier d'Ahmedabad en Inde¹¹⁸⁶. Cette approche monumentale confère une dimension dramatique¹¹⁸⁷ à la banlieue parisienne ainsi qu'aux villes nouvelles. Le langage architectural employé dans ce projet est en constante résonance avec la tradition italienne, souvent puisée dans les idées de la Tendenza, et se nourrit également d'éléments plus classiques telles que Filippo Brunelleschi¹¹⁸⁸, Leon Battista Alberti¹¹⁸⁹ ou Giotto¹¹⁹⁰, de manière particulière à travers les choix de revêtements polychromes qui sont mis en œuvre¹¹⁹¹.

Le projet de Saint-Denis a été conçu par Ciriani pour répondre aux besoins de renouvellement urbain de la ville, qui avait commencé dans l'après-guerre par des interventions d'André Lurçat¹¹⁹², et qui a connu une renaissance architecturale sous le mandat de Marcelin Berthelot (1971-1991), maire qui soutient la réalisation de quelques projets de l'AUA. La ville cherchait à établir un lien

¹¹⁸⁵ Rossi, Aldo, *Autobiografia scientifica*, Milan : il Saggiatore, 2009, 133 p.

¹¹⁸⁶ Le projet se compose de Mill Owners' Association Building (1951-1956), la villa Sarabhai (1955-1956), la villa Shodhan (1951-1956) et du Sanskar Kendra Museum (1951-1956).

¹¹⁸⁷ Cohen, Jean-Louis, *L'architecture du XXe siècle en France : modernité et continuité*, Paris : Hazan, 2014, 275 p., p. 220.

¹¹⁸⁸ Filippo Brunelleschi (1377-1446), architecte et ingénieur italien de la Renaissance, célèbre pour ses réalisations architecturales emblématiques, notamment la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence (1296-1436).

¹¹⁸⁹ Leon Battista Alberti (1404-1472), érudit de la Renaissance italienne, et actif en tant qu'architecte, écrivain et humaniste. Il a écrit des ouvrages importants sur l'architecture et l'art, dont *De re aedificatoria* (1452), traité architectural influent. Alberti a également conçu des bâtiments emblématiques, dont la façade de l'église Santa Maria Novella à Florence (1246-1420).

¹¹⁹⁰ Giotto di Bondone (1266-1337), peintre et architecte italien de la période pré-renaissance, est l'un des premiers artistes à introduire des techniques de représentation plus réalistes dans la peinture. Parmi ses œuvres : les fresques dans la chapelle des Scrovegni, à Padoue (1303-1305) et le Campanile de Giotto, à Florence (1334-1359).

¹¹⁹¹ Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, op. cit., p. 35.

¹¹⁹² André Lurçat (1894-1970), diplômé des Beaux-Arts de Paris (1923) il travaille ensuite pour Robert Mallet-Stevens. Il est parmi les fondateurs des CIAM, mais il abandonne le groupe pour rejoindre l'Union des artistes modernes en 1929. Parmi ses réalisations : la maison Guggenbühl, Paris (1926-1927) ; le groupe scolaire Karl-Marx, Villejuif (1932-1933) ; le plan de reconstruction de Maubeuge (1945).

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

entre son centre-ville historique et la zone d'aménagement concerté (ZAC) des années soixante-dix, « une série d'équipements, tous disparates, mis en situation avec quelques petites maisons, une espèce de salade¹¹⁹³ ». Le projet de La Cour d'angle s'insère dans un îlot délimité par deux rues principales, la rue Auguste Poullain au sud (un axe principal de 14 mètres de large et 95 mètres de long) et la rue Jean Mermoz à l'est (un autre axe de 10 mètres de large et 80 mètres de long). Il respecte les réglementations locales en limitant la hauteur à huit niveaux et en plaçant les logements le long de la rue, tandis que les services sont situés à l'intérieur. Le plan architectural s'articule autour d'un « L » de 50 mètres de long pour la façade principale et suit une trame de 70 centimètres [Figure 269]. Le projet comprend un sous-bassement avec 230 parkings et un rez-de-chaussée avec des loggias. Les logements proposés varient du studio au 6 pièces, avec une surface minimum majorée. Les deux derniers étages sont aménagés en duplex. L'architecture de l'ensemble est caractérisée par des proportions proches de la forme carrée, avec des terrasses en gradins de forme pyramidale, « grand classique dans les valeurs de civilisation de l'architecture¹¹⁹⁴ », inspirées de la Saline royale de Claude-Nicolas Ledoux¹¹⁹⁵ [Figure 270]. Ces terrasses, disposées de manière symétrique par rapport à la façade principale, sont conçues de manière à donner une impression de légèreté malgré leur forme pyramidale inversée, le tout devenant un « espace captif, un non-poids, une densité d'air lourde », ce qui renforce la sensation de transparence jusqu'au dernier étage du toit¹¹⁹⁶ [Figure 271].

La Cour d'angle présente un « front d'urbanisation » qui est associé à un bâtiment plus court orienté au nord, « recouvert d'un voile vertical en béton régulièrement percé de carrés¹¹⁹⁷ » [Figure 272]. Cette partie du bâtiment abrite la crèche « Au coin du feu », un projet architectural indépendant conçu pour accueillir 60 enfants qui a été récompensé par le prix de l'Équerre d'argent en 1983. L'angle dynamique situé à l'intérieur du bâtiment constitue le point d'union entre ces deux structures et abrite les circulations internes, y compris une cage d'escalier avec une verrière en toiture [Figure 273 et 274]. Les coursives, semblables à celles de La Noiseraie à Marne-la-Vallée, servent d'espaces de rencontre pour les locataires. Les matériaux et les couleurs utilisés dans le projet mettent en valeur une géométrie dominante basée sur des modules de 5, 60 mètres de largeur [Figure 275 et 276], qui se retrouvent dans la disposition en trois rideaux successifs de la façade, ainsi que dans les fenêtres et la frise qui couronne la toiture en losanges, les escaliers intérieurs

¹¹⁹³ Robichon, François, « Saint-Denis sous l'angle Ciriani », *D'Architectures*, n° 66, juillet 1996, pp. 40-41.

¹¹⁹⁴ « La façade épaisse », *Bulletin d'informations architecturales*, op. cit.

¹¹⁹⁵ Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, op. cit., p. 35.

¹¹⁹⁶ (avec) Devilliers, Christian, « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC*, op. cit., pp. 16-35.

¹¹⁹⁷ Robichon, François, « Saint-Denis sous l'angle Ciriani », *D'Architectures*, op. cit., pp. 40-41.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

rappelant quant à eux les gravures de Giovanni Battista Piranèse¹¹⁹⁸. Cette géométrie crée une composition monumentale presque cubiste qui sert à structurer la rue et l'espace intérieur du bâtiment.

Saint-Denis, à la fois laboratoire et projet contextuellement performant, incarne une fusion d'intérêts formels et esthétiques¹¹⁹⁹, singularisée par une grille en béton blanc brisée par des bandes horizontales de carrelage rouge et de béton. Les parties intérieures teintées en bleu « Gauloises¹²⁰⁰ » [Figure 277], créent un contraste qui amplifie l'échelle du bâtiment, « un effet d'optique qui tend à agrandir l'ensemble, à le faire apparaître plus haut qu'il n'est », un effet « utilisé dans l'architecture classique, en Italie notamment¹²⁰¹ ». Cependant, chaque élément de cette composition colorée et structurée a sa justification économique, par exemple « les rayures permettent d'économiser la moitié des surfaces en carrelage » ou la grille « qui permet de résoudre avec un minimum de matière le problème de l'angle¹²⁰² », contribuant ainsi à l'efficacité et à la fonctionnalité du projet.

La Noiseraie et La Cour d'angle marquent un tournant dans la carrière de Ciriani, soulignant son engagement envers des idéaux sociaux tout en lui permettant de développer un langage architectural plus international en même temps qu'une indépendance créative. Les concepts de « pièce urbaine », de « front d'urbanisation » et « d'épaisseur » deviennent des clés de compréhension essentielles. La façade épaisse ne se limite pas à la profondeur physique ou à l'échelle des bâtiments, mais elle évoque une monumentalité qui transcende les typologies conventionnelles. Pour Jacques Lucan, le succès de ces projets dépend de leur intégration dans le contexte, et les bâtiments risquent de rester « ancrés dans leur solitude, si "l'environnement" reste sourd à leur appel », et « s'il ne s'établit pas entre eux et le futur de la ville-nouvelle une poursuite¹²⁰³ ». Cette question demeure un défi majeur, non seulement pour les projets de Ciriani, mais aussi pour ceux de la Tendenza dans leur ensemble. En effet, bien que ces architectes aient créé des œuvres de qualité, leur impact sur le paysage architectural global a souvent été limité. Cette dualité entre des projets visionnaires et un environnement urbain résistant au changement met en évidence les défis persistants de la création architecturale et de son intégration dans des contextes divers.

¹¹⁹⁸ Giovanni Battista Piranèse (1720-1778), graveur et architecte italien, dont l'œuvre la plus connue est les *Carceri* (les Prisons imaginaires), seize vues d'architecture et d'outils de constructions. Il se fait aussi connaître par ses reproductions en eau-forte des antiquités et décors romains.

¹¹⁹⁹ (avec) Devilliers, Christian, « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC, op. cit.*, pp. 16-35.

¹²⁰⁰ La couleur a été critiquée pour son impossibilité à « entrer en fusion totale avec le ciel d'Ile-de-France ». Robichon, François, « Saint-Denis sous l'angle Ciriani », *D'Architectures, op. cit.*, pp. 40-41.

¹²⁰¹ « Logements sociaux, Saint-Denis, France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 202, avril 1979, pp. 28-32.

¹²⁰² Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants, op. cit.*, p. 35.

¹²⁰³ Lucan, Jacques, « Ville nouvelle : logements collectifs, Noisy 2 à Marne-la-Vallée », *AMC, op. cit.*, pp. 41-46.

« Si pour Le Corbusier l'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière, pour Henri Ciriani elle est le jeu savant, correct et magnifique de la lumière au-dessus des volumes¹²⁰⁴. »

Le modernisme occupe une place essentielle dans l'œuvre d'Henri Ciriani, et il se positionne favorablement parmi les partisans de *La Modernité, un projet inachevé*. L'architecte exprime une réserve critique envers l'apparente superficialité du discours post-moderne, préférant s'inspirer de Le Corbusier, qu'il considère davantage comme une figure intellectuelle que comme un architecte, et qui incarne l'importance de fonder la discipline sur des bases culturelles et historiques solides. Le Corbusier en tant que penseur, plutôt qu'architecte, devient un rempart pour le groupe des modernes, permettant une identification aisée à une personnalité marquante. Cette filiation apporte une cohérence historique qui préserve son travail du risque de dispersion théorique, évitant ainsi la banalité. Ses sources d'inspiration, bien qu'en phase avec les tendances de son époque, conservent ainsi toujours un lien fort avec la modernité corbuséenne.

Pour autant, Archigram et la Tendenza Italienne eurent également une influence substantielle sur son travail et Ciriani élargit ses connaissances en explorant différentes approches architecturales tout au long du XX^e siècle. Son positionnement est en réalité le plus souvent nuancé, montrant une certaine réserve vis-à-vis des propositions des CIAM, tout en évitant les critiques directes envers l'évolution du Team X.

Au fil de sa carrière, il affirmera une autonomie stylistique, tout en maintenant un engagement constant en faveur des valeurs sociales et de l'idée que l'architecture doit servir les usagers et la société. Les architectes qui ont influencé Ciriani n'entravèrent pas son évolution, en grande partie grâce à la distance qu'il sut maintenir entre les idées et les personnalités : par exemple, Ciriani n'a

¹²⁰⁴ « *Se per Le Corbusier l'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce, per Henri Ciriani essa è il gioco sapiente, corretto e magnifico della luce sopra i volumi. [...] Alla luce che rivela si oppone dunque la luce che cerca* », Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, p. 7.

Deuxième partie : la maturité et les choix projectuels d'Henri Ciriani, entre l'héritage du passé et une nouvelle architecture pour la France

jamais cherché à rencontrer Le Corbusier. Conscient du risque de désillusion dans une rencontre directe, il préférera conserver l'admiration à distance, privilégiant l'assimilation des apports architecturaux pour nourrir sa propre réflexion. Selon lui, chaque architecte a la responsabilité de défendre les valeurs qu'il considère fondamentales, et l'architecture doit toujours rester au cœur de ses préoccupations¹²⁰⁵.

¹²⁰⁵ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement de Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

Troisième partie : l'indépendance architecturale

« Pour désigner la profession de Ciriani, il faudrait inventer un nouveau mot, tant l'architecte est un pédagogue et le pédagogue est un architecte. Autrefois, on aurait dit "maître"¹²⁰⁶. »

Une formation transnationale, riche de diverses influences, a permis à l'œuvre d'Henri Ciriani, ainsi qu'à son enseignement et à sa pédagogie, de gagner en autonomie et en indépendance à travers l'adoption de codes architecturaux spécifiques. Ces codes incluent le choix des matériaux, la création d'une palette distinctive pour des volumes singuliers et l'évolution de la notion de monumentalité au fil du temps. En effet, si au départ Ciriani préconisait une architecture horizontale, à l'apogée de sa carrière, il a métamorphosé cette monumentalité en une exploration de volumes verticaux. Ces éléments physiques sont réunis par des thèmes récurrents, notamment l'importance de l'histoire, la valeur de l'architecture en tant qu'outil éducatif pour la société, et la profonde signification de la discipline, capable d'éveiller des rêves chez ses usagers.

En ce sens, les musées d'Arles (1983-1995) et de Péronne (1987-1992) illustrent comment une construction peut devenir le réceptacle d'une mémoire sociale, tandis que les crèches de Saint-Denis (1978-1983) et de Torcy (1986-1989) inculquent aux enfants l'importance de grandir dans des espaces imprégnés de couleurs, baignés de lumière naturelle et caractérisés par une volumétrie changeante. Enfin, les maisons de plage de Punta Negra (1998-1999 et 2011-2012), dans le sud de Lima, rappellent que l'architecture, au-delà de sa valeur sociale et historique, demeure une forme d'art, permettant à son créateur d'exprimer la vision qu'il souhaite partager avec le monde. Sachant que ces principes et ces concepts restent abstraits si l'on omet un aspect souvent négligé dans les études sur Henri Ciriani, soit le rôle de son épouse, Marcela Espejo, qui a activement contribué à l'ascension de la carrière de son mari tout en choisissant de demeurer dans l'ombre.

¹²⁰⁶ « Per indicare il mestiere di Ciriani, si dovrebbe inventare un nuovo vocabolo, tanto l'architetto è pedagogo e tanto il pedagogo è architetto. Un tempo, lo si sarebbe chiamato "maestro" », TdA, Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella, op. cit.*, pp. 4-14.

Troisième partie : l'indépendance architecturale

Ces différents points nous permettent d'évaluer l'héritage laissé par Ciriani aux générations suivantes, à ceux qui ont suivi ses cours au sein des Unités Pédagogiques, ainsi que l'empreinte qu'il a laissée dans l'histoire contemporaine. À la lumière de ces éléments, nous pouvons nous interroger : la figure de Ciriani s'oppose-t-elle toujours aux tendances de son époque et quel est son apport à son temps ?

Les deux premières parties de cette thèse ont permis d'explorer en profondeur l'œuvre d'Henri Ciriani, en se penchant sur ses racines historiques et en suivant son évolution chronologique. Cependant, reste à mettre en lumière l'esthétique de ses créations et leur impact sociologique. Cette troisième partie, en rupture apparente avec une approche purement chronologique, se concentre donc sur les apports artistiques qui ont façonné l'architecture de Ciriani et sur la manière dont celle-ci a interagi avec la société de son époque. À travers cette nouvelle perspective, il s'agira de dévoiler une facette riche et nuancée de l'héritage de l'architecte, démontrant que l'art de bâtir ne se limite pas à la simple création de structures physiques.

Chapitre Premier : réinventer son cheminement

La valeur théorique des principes modernistes et corbuséens occupe une place de premier plan dans l'œuvre de Ciriani. Dès ses années de formation, le jeune architecte éprouve une admiration pour Le Corbusier, principalement en raison de la vision moderne qu'il porte sur la société, l'homme et l'architecture. Cela se manifeste notamment à travers la primauté accordée à la lumière naturelle, l'indissociabilité entre les espaces intérieurs et extérieurs, l'usage prépondérant du béton dans la construction des bâtiments, ainsi que la fluidité qui relie ces espaces. À ce stade, Ciriani s'identifie également aux idéaux politiques humanistes et à la vision architecturale promue par le président Fernando Belaúnde Terry. Cela transparaît dans sa quête de convivialité entre les occupants des espaces et son aspiration à améliorer la qualité de vie de la population par le biais de l'architecture.

Cependant, Henri Ciriani ne se contente pas de reproduire mécaniquement les codes formels établis par ses prédécesseurs. Tout en respectant les matériaux, les couleurs et les volumétries préconisés par les architectes qu'il admire, il les réinterprète à travers un prisme novateur, résultant d'un mélange de sources et d'une intégration personnelle de ces acquis. Par conséquent, son langage architectural, empreint de la modernité, évite de sombrer dans l'historicisme, selon les mots de Mauro Galantino¹²⁰⁷. Il s'inscrit plutôt dans une « avant-garde archétypale », qui découle de sa perception de la modernité comme révolution inachevée. Cette perspective le distingue nettement d'une interprétation plus médiatisée de l'architecture en France à la même époque, qui imposait entre autres l'usage répété de la technologie dans la construction.

Ciriani oppose à cette vision une approche architecturale presque artisanale, caractérisée par l'utilisation de matériaux parfois rares, sélectionnés en fonction de chaque projet. Son architecture transmet fréquemment un « symbolisme sans symboles », basé sur les actions et les gestes incarnés par les murs, les poutres, les poteaux et les ouvertures. Elle repose sur une « vision humaniste de l'art de bâtir » et un « vocabulaire de plus en plus dépouillé, à la limite de l'anonymat inspiré¹²⁰⁸ ». En vérité, à travers son travail, Henri Ciriani tend vers une simplification des espaces, marquée par des variations volumétriques et l'usage de la couleur et de matériaux qui servent toujours de soutien à une pensée architecturale ancrée dans une certaine idéologie humaniste.

¹²⁰⁷ « Una dimensione di una "avanguardia" archetipa deriva dal considerare incompiuta la rivoluzione moderna » ; « gli fa estraneo tutto ciò che è già stato oggetto di una storia », TdaA, Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000*, op. cit., p. 7.

¹²⁰⁸ Vision «umanistica dell'arte del costruire», et « vocabolario sempre più asciutto, spinto fino alla soglia di un ispirato anonimato », TdaA, Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000*, op. cit., p. 11.

a) *Les matériaux*

« Si je ne pouvais n'utiliser que du béton, je serais très heureux. Mais bien construire en béton coûte cher. Je construirais des bâtiments avec les murs que je veux transparents en verre, libres, et les parois que je veux opaques en béton. Cela me suffirait. Ensuite, il s'agit d'ajouter de la couleur¹²⁰⁹. »

« J'ai l'habitude de dire : " Si tu sais ce que tu veux, fais-le en béton ; si tu doutes, fais-le en métal parce que cela peut se démonter¹²¹⁰. »

Pour le célèbre architecte japonais Kengo Kuma¹²¹¹, le travail architectural est étroitement lié à la matérialité et à sa transformation physique. À travers la création d'un édifice, l'architecture opère une sorte de métamorphose, faisant ainsi passer des éléments pour ce qu'ils ne sont pas, tel « [qu'une] toiture qui se fait passer pour une feuille, un béton qui devient translucide¹²¹² ». Car se référer aux matériaux, ce n'est pas uniquement se référer au béton, au fer ou au verre, mais aussi aux techniques de construction employées, à l'industrialisation et aux processus de création. En effet, au-delà des avancées stylistiques et formelles, le Mouvement moderne s'attache aux structures et révolutionne la pratique architecturale grâce à des procédés tels que la préfabrication, l'utilisation d'ossatures en acier, l'introduction de vastes surfaces vitrées et l'adoption des innovations technologiques, en effet, dans le domaine du béton armé. Les architectes comprennent dès lors l'importance d'une collaboration étroite avec d'autres métiers, en particulier l'ingénierie, ce qui les encourage à repousser les limites traditionnelles de leur travail. Henri Ciriani, toujours à l'affût des progrès techniques, a entretenu des collaborations fructueuses avec les ingénieurs au cours de sa carrière. Un exemple éloquent de cette collaboration se trouve dans son travail sur le projet du palais de Justice de Pontoise (1997-2005), où il s'est efforcé de résoudre des problèmes liés à l'acoustique et à l'éclairage, tout en favorisant une approche privilégiant la lumière naturelle. En partenariat avec l'ingénieur Measso, Ciriani a conçu des salles d'audience dotées de parois vitrées

¹²⁰⁹ « *Se potessi utilizzare soltanto il cemento, sarei molto contento. Ma costruire bene in cemento costa molto. Farei degli edifici con le pareti che voglio trasparenti in vetro, libere, e le pareti che voglio opache in cemento. Mi basta quello. E poi si tratta di aggiungere qualche colore* », TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 59.

¹²¹⁰ Laurent, Norbert, « L'espace, la lumière et la mer : Pérou, maison de plage », *Construction Moderne*, n° 105, 4^{ème} trim., 2000, pp. 1-6.

¹²¹¹ Kengo Kuma (1954-) est diplômé de l'université de Tokyo (1979) et de Columbia de New York. Il fonde son agence en 1987, au sein de laquelle il travaille à une architecture proche de la tradition japonaise, de la nature mais aussi des codes contemporains du XXI^e siècle. Parmi ses réalisations : la cité des arts et de la culture, Besançon (2013) ; le fond régional d'art contemporain, Marseille (2013) ; le V&A, Dundee (2018) ; la restructuration du bâtiment du Musée départemental Albert-Kahn, Boulogne-Billancourt (2021).

¹²¹² Houdart, Sophie, Minato, Chihiro, *KUMA KENGO : Une monographie décalée*, op. cit., p. 143.

dans leur partie supérieure. Leur système acoustique novateur consistait à disposer des matériaux absorbants entre deux vitres, créant ainsi des ouvertures similaires aux ergots de pharmacie. Ce dispositif permettait au son de pénétrer à l'intérieur, où il était ensuite capté et maîtrisé de manière optimale¹²¹³.

Néanmoins, les avancées techniques les plus significatives que Ciriani intègre dans sa pratique architecturale sont souvent liées à sa préférence pour un matériau par rapport à d'autres. Grâce au béton, Ciriani s'inscrit aussi dans une tradition architecturale et technique française, remontant à la fin du XIX^e siècle, lorsque le premier brevet pour ce matériau a été déposé. Son utilisation dans la construction est devenue systématique au début du XX^e siècle, en grande partie grâce aux avancées des frères Perret, qui ont repoussé les limites des capacités constructives de l'époque. Après la Seconde Guerre mondiale, l'utilisation du béton armé est devenue prédominante, en grande partie grâce aux politiques de reconstruction, qui ont perduré jusqu'en 1953. Toutefois, la véritable percée du béton dans le domaine de la construction s'est produite dans les années quarante, lorsque l'État français a imposé une normalisation de la construction pour les architectes, les ingénieurs et les entrepreneurs. Cela a conduit à la production en série d'éléments modulaires et préfabriqués, standardisés, facilitant ainsi le travail des professionnels¹²¹⁴.

C'est pourquoi la préférence de Ciriani pour le béton armé ne se limite pas à des considérations pratiques ou budgétaires, elle s'enracine également dans des motivations esthétiques et historiques. Sa rigidité malléable lui permet de s'adapter à une variété de projets et de formes, tout en transmettant un sentiment de stabilité rassurant, en particulier pour les immeubles de logements sociaux, qui acquièrent ainsi un ancrage visuel plus prononcé. Tout au long de sa carrière, Ciriani explore la versatilité et la malléabilité de ce matériau. Ces derniers cherchent en effet à créer des formes uniques et personnelles qui témoignent du savoir-faire de l'auteur. Or Ciriani reconnaît cette qualité intrinsèque au béton, une qualité qui ne peut être atteinte avec le bois ou la brique : « Quand je demande quelque chose au béton, il est comme un soldat¹²¹⁵. Cette capacité à s'adapter à des formes variées permet une transformation constante de l'architecture. Le béton ouvre de fait un éventail infini de possibilités, sans limites, en partie grâce à la préfabrication. À une époque qui valorise la prouesse technique, la compréhension et l'utilisation judicieuse des matériaux constituent alors une nouvelle compétence essentielle.

¹²¹³ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹²¹⁴ Un exemple précoce de cette tendance est l'îlot 4 à Orléans, conçu en 1945 par l'architecte Pol Abraham. Cette réalisation met en lumière l'importance de revoir les processus de construction sur les chantiers, ainsi que l'évolution des formes architecturales. Lucan, Jacques, *Architecture en France (1940-2000) Histoire et théories*, op. cit., p. 33.

¹²¹⁵ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

L'invention du Ductal¹²¹⁶, développé par les groupes français Bouygues, Rhodia et Lafarge, représente une variante améliorée du béton fibré, offrant des performances accrues en termes de résistance mécanique et de résistance aux agressions physiques et chimiques. Ciriani affectionne particulièrement le Ductal et l'incorpore fréquemment dans son travail¹²¹⁷. Pour lui, les avancées techniques dans le domaine de la construction permettent de rendre les matériaux plus adaptés aux besoins des architectes. Cela se traduit par la création d'un « béton qui soit thermique, étanche¹²¹⁸ » et qui produise des effets sonores.

Le béton armé offre donc une multitude d'avantages. Sa capacité à prendre des formes diverses, son coût abordable et sa rapidité de fabrication permettent la réalisation d'édifices respectant les budgets et les délais imposés par l'État. De plus, ce matériau assure une stabilité dans l'ancrage au sol, comme en témoigne le musée archéologique d'Arles (1983-1995). Les fondations de ce bâtiment sont composées d'un système de pieux battus moulés, enracinés jusqu'à 25 mètres de profondeur et ayant un diamètre de 42 à 52 centimètres, capables de résister aux éventuels séismes. Des surcharges de 3 tonnes par mètre carré ont été ajoutées pour soutenir le poids des objets exposés. Le plancher, conçu de manière à ne pas reposer directement sur le sol, a été réalisé d'un seul tenant, sans joint de dilatation, pour éviter toute compression et maintenir la dalle du rez-de-chaussée autonome. Combiné à des fers de couture visant à réduire les fissures, ainsi qu'à un film polyane désolidarisant absorbant les dilatations, le sol du musée archéologique est conçu pour offrir une plus grande résistance. Le béton est également employé pour la construction du toit-terrasse, des *sheds*, sous forme « d'une dalle fine, d'un isolant, d'une étanchéité et d'une dalle de protection préfabriquée en béton¹²¹⁹ », ainsi que pour l'escalier de 19 mètres de hauteur menant au toit.

Un autre exemple qui met en lumière les progrès techniques apportés par le béton dans le travail de conception d'Henri Ciriani est l'étude urbaine pour le nouveau quartier de Chambéry (1981-1982). Jean-Louis Cohen le décrit comme un immeuble caractérisé par une « très rigoureuse modulation horizontale » et un « jeu de grille superposée en façade, insérée dans une trame de 40 centimètres qui découpe avec finesse l'ensemble du bâtiment ». Cela permet au béton de ne pas être simplement perçu comme un « mur de béton peint¹²²⁰ », s'opposant ainsi à la tendance française des années quatre-vingts.

¹²¹⁶ Ductal® : béton fibré à ultra hautes performances (BFUP).

¹²¹⁷ « L'arrivée dans le monde de l'architecture les progrès du Ductal pour le béton, on peut faire 12 m de portée pour 3 centimètres d'épaisseur [...], on devrait faire du logement qu'avec du Ductal ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ Régnier, Nathalie, « Musée : le triangle d'Arles », *AMC*, n° 17, avril 1991, s. p.

¹²²⁰ Cohen, Jean-Louis, « Abitazioni popolari a Chambéry », *Casabella*, *op. cit.*, pp. 2-10.

Dans les projets de logements situés dans les zones périurbaines, Henri Ciriani s'était déjà penché sur la question de l'utilisation du béton en façade, où le sentiment de sécurité s'associe aux opportunités esthétiques. L'acte d'habiter est en effet imprégné d'un sentiment réconfortant que les habitants recherchent inconsciemment, comme on l'observe dans le projet de La Cour d'angle (1978-1982) à Saint-Denis, et dans l'immeuble de logements à Évry Canal (1981-1986). Ainsi, le choix d'utiliser le béton armé a un impact significatif sur la perception de chaque bâtiment. Dans le cas de La Noiseraie (1975-1980), ce matériau confère une impression de statisme marquée, tandis que dans l'Historial de Péronne (1987-1992), il permet au musée de se fondre harmonieusement dans le paysage environnant. Cependant, dans des réalisations telles que le musée d'Arles ou le palais de Justice de Pontoise, le béton est dissimulé derrière des plaques d'émailit, perdant ainsi son caractère imposant.

Ce choix d'utilisation du béton et de sa visibilité ou de sa dissimulation contribue de manière significative à l'esthétique des édifices conçus par Henri Ciriani. Avec ses propositions, il démontre la capacité du béton à se plier, à acquérir une légèreté, à transmettre une flexibilité au sein de sa masse compacte. Cette flexibilité est enrichie par l'interaction entre l'ombre et la lumière, une multitude de textures, ainsi que des couleurs primaires qui amplifient la perception des volumes en tant que formes ouvertes. Pour François Chaslin, il s'agit d'une

« ...architecture extraordinairement statique mais qui se prête à être traversée, pénétrée ou quittée. Elle vous saisit puis elle vous lâche, vous oppose des frontalités et vous désigne des obliques, des points de fuite, des libertés¹²²¹ ».

Cette adaptabilité du béton, jouant à la fois un rôle structurel et esthétique, s'avère être au cœur de la philosophie architecturale de Ciriani. Ses recherches s'inscrivent dans la lignée de ses enseignants péruviens, qui avaient cherché à harmoniser des matériaux et des techniques modernes avec des éléments locaux, dans le but de permettre aux occupants de mieux s'appropriier les espaces qu'ils allaient habiter. L'association du béton avec des matériaux tels que le verre, la brique ou le bois démontre son impressionnante adaptabilité, capable de servir à la fois de décor et de structure.

Car Ciriani va en effet combiner le béton, notamment pour différencier les fonctions de chaque espace. À titre d'exemple, dans le cadre du projet du palais de Justice de Pontoise, il opte pour l'utilisation de « béton blanc dans toutes les parties publiques et de béton gris dans les espaces où le juge rencontre individuellement les personnes¹²²² ». Ce choix revêt une symbolique puissante, incarnée par l'opacité du béton plus sombre, réservée aux espaces individuels, tandis que la

¹²²¹ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 11.

¹²²² Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

transparence caractérise les espaces publics, avec une utilisation prédominante du verre et de l'émailit. Cette approche méticuleuse dans la sélection des matériaux et leur intégration dans la conception architecturale est une démonstration de l'engagement de Ciriani à créer des espaces à la fois fonctionnels et esthétiques, reflétant une profonde compréhension des besoins des usagers, du contexte et des éléments locaux.

Outre le béton, l'émailit est l'autre matériau qui contribue à l'effort d'esthétisation de l'architecture moderne. Ce dernier, fréquemment utilisé dans les années soixante, se présente sous la forme de plaques de verre coloré d'une épaisseur de 8 millimètres, fabriquées par Saint-Gobain¹²²³. À l'origine, ces plaques étaient utilisées dans les écoles des années cinquante et étaient encadrées par des menuiseries. La rencontre d'Henri Ciriani avec l'émailit a eu lieu lors du concours pour le pavillon d'accueil du Jardin des Plantes en 1984. Il a été captivé par le fait que l'émail « était [situé] derrière une vitre de 5 à 8 millimètres d'épaisseur », de sorte que la couleur se trouvait à l'intérieur. En conséquence, lorsqu'on regarde à travers la vitre, l'image « s'appuie sur le fond¹²²⁴ » et ne vous renvoie pas votre propre reflet comme le ferait un miroir. Cet effet particulier confère aux plaques de verre une convivialité immédiate pour les usagers. Ces plaques ont été principalement utilisées dans deux projets, à savoir le musée d'Arles et le Palais de Justice de Pontoise. Elles sont fixées sur une structure en béton armé et maintenues en place par six points de fixation, « recouverts de cabochons laqués en époxy bleu », soulignant ainsi le caractère protecteur de cette enveloppe, semblable à un « blindage¹²²⁵ » [Figure 278].

En collaboration avec Saint-Gobain, Ciriani entreprend une réinterprétation de l'émailit, en quête de nuances de bleu correspondant au ciel de chaque région de France. Cependant, il finit par se concentrer sur la création de teintes pour le ciel de l'Île-de-France et du Sud, suivant l'idée que ces plaques allaient « condenser dans 20 centimètres une certaine idée qu'on se fait du ciel ». Par exemple, « le bleu d'Arles est un bleu qui s'accorde avec son soleil et son vent », tandis que pour le bâtiment de Pontoise, il s'agit d'une question de « perfection », dans le sens où il évoque « un ciel qui donne envie d'agir¹²²⁶ », de travailler et d'être dans l'action [Figure 279].

Sur le plan esthétique et symbolique, l'émailit contribue à l'ancrage de l'édifice. Par exemple, le ciel d'Arles est un élément de la ville qui n'a pas connu de changement depuis l'Antiquité. Afin

¹²²³ Saint-Gobain, anciennement appelé Manufacture royale des glaces, est une entreprise française qui produit et transforme des matériaux. Fondée en 1665 par Jean-Baptiste Colbert, elle est aujourd'hui présente dans 76 pays. Saint-Gobain est connu pour avoir participé à la production des miroirs pour la galerie des Glaces du château de Versailles et au verre qui compose la pyramide du musée du Louvre.

¹²²⁴ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²²⁵ Régnier, Nathalie, « Musée°: le triangle d'Arles », *op. cit.*

¹²²⁶ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

d'accentuer l'effet de profondeur, Ciriani apporte des modifications à la structure de l'émailit. Le verre, initialement coloré d'un seul côté, est désormais teint des deux côtés des plaques. En conséquence, le béton de la façade semble disparaître, et il doit combler « l'espace entre deux plaques d'émailit ». Alors qu'au départ, il s'agissait d'une « surface appliquée à une structure¹²²⁷ », cette modification transforme la surface en volume. Le béton participe ainsi à la déconstruction de la matière physique, transformant la paroi bidimensionnelle en un mur transparent. Comme le souligne Jean-Pierre Crousse, cet élément a une dimension symbolique, car « dans les espaces où les murs sont à l'extérieur, il y avait aussi le fait que de l'intérieur, on pouvait voir le bleu du ciel¹²²⁸ ». Pour Ciriani l'émailit est un matériau précieux et élégant, en partie du fait de son utilisation non directe avec la structure. Les plaques ne sont pas en contact direct avec la peau du bâtiment, elles revêtent le volume en béton du musée, façon originale de sublimer cette Cité de l'archéologie, comme si elle était parée de sa tenue de soirée¹²²⁹.

Cependant, malgré son esthétisme captivant, l'émailit demeure un matériau extrêmement fragile. Claude Sintès, ancien conservateur du musée, souligne que l'émailit n'est en réalité rien de plus que du verre de Saint-Gobain revêtu d'une peinture cuite et émaillée. Il suffit de jeter « un caillou dessus, et ça casse¹²³⁰ ». La gestion de ce matériau s'avère ainsi quasiment impossible, étant donné que des plaques se cassent fréquemment, que ce soit par inadvertance ou à la suite d'actes de vandalisme [**Figure 280**]. En outre, la question de la taille des plaques ajoute à la complexité, car elles ne sont pas toutes de même dimension. Chacune d'entre elles constitue un module différent, ce qui multiplie les commandes à passer, et ce, exclusivement auprès de Saint-Gobain, l'entreprise détenant le brevet du matériau. Par conséquent, le musée se retrouve dans l'obligation d'attendre qu'un nombre important de plaques soient brisées avant de pouvoir effectuer une commande, ce qui entraîne un coût exorbitant¹²³¹. Pour remédier ces coûts élevés et à la fragilité inhérente de l'émailit, la direction du musée d'Arles a tenté (sans succès) de remplacer les plaques en verre par des plaques en métal peintes en bleu, conçues par des artisans arlésiens. Cependant, il n'a pas été possible d'obtenir le même effet, car le métal peint changeait de couleur sous l'effet du soleil, et dès la pause immédiate, les visiteurs remarquaient que la réflexion n'était pas la même¹²³² [**Figure 281**].

¹²²⁷ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

¹²²⁸ *Ibid.*

¹²²⁹ « Quand l'on fait une Cité de l'archéologie, on s'habille pour sortir dans la ville », Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹²³⁰ « Vous avez des fois des brises qui sont faites de manière accidentelle, quand les gens passent les tondeuses à gazon », et « à côté d'un quartier des gens pauvres, du Barriol, on a des gens qui reviennent du centre-ville, [...] ils s'amusent à prendre une pierre et ça casse ». Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

¹²³¹ D'après le conservateur, une seule plaque revient à 2 000 €. Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

¹²³² Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

Bien que les bâtiments en émailit soient aujourd'hui très appréciés par les citoyens, leur acceptation initiale n'a pas été une tâche facile. Cette réticence à l'égard du matériau s'est manifestée dès le début du chantier du palais de Pontoise par exemple, lorsque les habitants semblaient peu enclins à apprécier l'esthétique contemporaine de l'édifice, surtout dans un contexte médiéval¹²³³. Néanmoins, Ciriani a réussi à persuader la municipalité en utilisant des arguments qui s'adressaient aux émotions de ses interlocuteurs. Il a évoqué le film « Peau d'âne » de Jacques Demy (1970) et a révélé la symbolique derrière le choix de la couleur des plaques d'émailit. Il a expliqué qu'il s'agissait d'une « robe couleur du temps¹²³⁴ », et que la façade réfléchissante incitait les passants à se voir d'un côté et à être retenus à l'intérieur de l'autre.

Dans les projets d'Arles et de Pontoise, le béton s'associe de manière ingénieuse à la transparence de l'émailit, notamment grâce au fait que les plaques ne sont ni encastrées dans une structure ni collées les unes aux autres. À Arles, l'émailit n'est pas intégré dans une structure ou dans des menuiseries, ce qui permet à la lumière et au vent de pénétrer dans l'épaisseur des plaques de verre. Ainsi, « il y a une lumière qui entre dans les petits 5 millimètres », dans ces « éléments détachés de la façade, [maintenus] par des boulons », espacés les uns des autres « pour que la lumière puisse inonder la couleur ». Le Mistral, par exemple, « souffle¹²³⁵ » à travers la façade, créant une dimension presque immatérielle, et établissant une harmonie entre les matériaux et le paysage environnant.

Au-delà des considérations fonctionnelles et techniques, Ciriani a souvent laissé transparaître ses préférences personnelles en matière de matériaux, en fonction de son attirance esthétique et du résultat qu'il souhaitait obtenir dans ses œuvres. Cette tendance à privilégier certains matériaux en raison de leurs qualités sensorielles est un aspect marquant de son travail. Parmi ces matériaux, on trouve le *stucco antico* et la *pietra serena*, qui reflètent son intérêt pour la tradition classique italienne et que l'architecte utilise pour la muséographie et certaines parties du musée archéologique d'Arles. Ce choix contribue à l'esthétique distinctive de ses projets et démontre sa capacité à combiner l'innovation contemporaine avec des influences historiques.

Le *stucco antico*, également connu sous les noms de *marmorino* ou stucco vénitien, est découvert par Ciriani lors de sa rencontre avec l'œuvre de Carlo Scarpa au musée de Castelvecchio à Vérone. Si, comme le dit Ciriani, « la couleur, c'est Le Corbusier », alors « Scarpa m'a donné la

¹²³³ « Les bourgeois qui habitaient les petites maisons sont allés tous en groupe se plaindre » ; « [Le maire] me dit, vous m'enlevez immédiatement tout ça ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹²³⁴ « Ce qui m'avait frappé de tout le film dont je ne me rappelle que de cette image-là ». *Ibid.*

¹²³⁵ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

matière¹²³⁶ ». Le stucco antico est un enduit qui, au toucher, évoque à la fois la soie et l'aquarelle. Il possède des qualités tactiles exceptionnelles¹²³⁷. Bien que ses origines remontent à l'Antiquité¹²³⁸, c'est dans les palais de la noblesse vénitienne qu'il a trouvé son application la plus raffinée, et de là que naît l'utilisation qu'en fait Scarpa. Composé de carbonate de calcium et de magnésium mélangés à de la chaux éteinte, de la poudre de pierre ou de marbre, ce matériau permet d'obtenir des reliefs aux couleurs vives. L'application du *stucco antico* à la spatule est la technique traditionnelle, mais aussi la plus complexe, nécessitant entre trois et six passages pour atteindre le résultat souhaité.

L'utilisation du *stucco antico* dans le musée d'Arles s'est avérée particulièrement réussie, créant des effets visuels saisissants, notamment dans le mur rouge pompéien du fond et les parois amovibles de l'exposition permanente [Figure 282 et 283]. Les couleurs fraîches et la rugosité des surfaces obtenues grâce à ce matériau confèrent une atmosphère unique à l'espace muséal. En revanche, dans le même bâtiment, l'expérience avec la *pietra serena*, une roche de grès gris foncé provenant des carrières de Firenzuola, dans la province de Florence, n'a pas connu le même succès. Cette pierre présente des qualités esthétiques indéniables et se mariait parfaitement avec les intérieurs et les sols des bâtiments florentins de la Renaissance, tels que ceux conçus par Brunelleschi, notamment à Santa Maria dei Fiori. Néanmoins, elle est particulièrement sensible aux agents atmosphériques extérieurs et tend à se détériorer avec le temps, montrant des signes d'exfoliation, des fissures, des épaufures et des taches. En effet, la pierre florentine peut rester stable lorsqu'elle est utilisée en gros blocs et au sol, mais devient moins prévisible lorsqu'elle est travaillée en pierre fine. Cette complexité d'utilisation de la *pietra serena* met en évidence le défi que constitue de combiner des matériaux traditionnels à l'architecture contemporaine.

Ciriani utilise la *pietra serena* pour la première fois dans le projet du musée arlésien, et dès l'inauguration, des problèmes apparaissent. Les parties de remplissage entre les deux pans d'émailit, dans la future cafeteria du musée, sont notamment sujettes à des chutes de pierres. Par conséquent, le service de sécurité décide de les enlever pour prévenir les accidents [Figure 284]. Ainsi, ce matériau a probablement été un mauvais choix, étant donné que la pierre n'est pas rigide et absorbe l'humidité, surtout si elle est utilisée à l'extérieur. Cependant, ce n'était pas la seule pierre utilisée dans le projet d'Arles. L'estaillade, une roche sédimentaire calcaire d'un blanc crayeux mais

¹²³⁶ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹²³⁷ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²³⁸ Les premières traces du *stucco antico* remontent à plus de 5 000 ans, et ont été trouvées dans les ruines laissées par les Elamites, à la frontière de la Mésopotamie ; le stuc serait originaire des provinces orientales d'Iran. On retrouve aussi du stuc antique 3 000 ans avant J.-C. chez les Crétois.

homogène, à grains fins compacts et originaire de la montagne du Luberon, a également été employée pour sa résistance aux écarts de température, ce qui la rend plus adaptée à un usage extérieur que la pierre florentine.

L'utilisation de matériaux et de techniques françaises et italiennes permet à Ciriani de s'ancrer dans une tradition culturelle classique tout en apportant ses propres interprétations personnelles. Cette approche rappelle l'attachement inconditionnel de l'architecte Kengo Kuma au bois dans ses créations architecturales. De la même manière, lorsque Ciriani s'inscrit dans une tradition locale, il aspire également à participer à l'histoire universelle de l'architecture en proposant de nouveaux paradigmes¹²³⁹. Ses édifices portent en eux une certaine essence française (ou italienne), mais ne cherchent pas à simplement reproduire la culture qui les a inspirés¹²⁴⁰. Pour lui, le choix des matériaux ne se limite plus à leurs propriétés structurelles ou intrinsèques, mais devient un moyen de façonner l'identité de chaque projet architectural. S'inscrivant dans cette démarche, la commande privée pour l'école de formation d'infirmières, le De Stadspoort College, à Groningue (1996-2001), se présente comme une synthèse des recherches de Ciriani sur les matériaux. Elle incarne un dialogue en évolution constante, mêlant des éléments du passé et du présent, des ressources locales et des poétiques architecturales.

Située aux Pays-Bas, cette école est le fruit de la nécessité d'un nouveau bâtiment suite à la réorganisation de l'institution [**Figure 285, 286 et 287**]. Le choix du site à proximité du centre-ville a été conditionné par la présence d'un édifice historique [**Figure 288**]. Il est important de noter que Groningue est l'une des dix plus grandes villes des Pays-Bas, et est caractérisée par sa jeunesse en raison de la forte population étudiante qui y habite en raison de la présence d'universités. De plus, dès la fin des années quatre-vingts, la municipalité a promu une politique de valorisation architecturale et urbaine, qui a conduit à des projets majeurs dans la ville. L'un de ces projets a été la conception du nouveau musée d'art en 1987, sous la direction de l'architecte Alessandro Mendini¹²⁴¹, avec la contribution de Philippe Starck¹²⁴² et de Michele De Lucchi¹²⁴³.

¹²³⁹ Houdart, Sophie, Minato, Chihiro, *KUMA KENGO, op. cit.*, p. 107.

¹²⁴⁰ Pour le projet Bôeichô auquel travaille Kengo Kuma, Sophie Houdart rapporte la réflexion de l'un des architectes travaillant sur le projet, qui affirme devoir « faire quelque chose qui contienne suffisamment de caractère japonais mais sans répliquer la culture japonaise. » *Ibid.*, p. 113.

¹²⁴¹ Alessandro Mendini (1931-2019), diplômé du Politecnico de Milan en 1959, fait partie du mouvement *Radical design*, et fonde l'Atelier Mendini avec son frère. Il collabore avec Swatch et conseille Alessi, Philips et Swarovski. Sa démarche entre décorative et moderne, s'attache aux objets du quotidien, comme l'on voit dans des objets conçus pour le grand public : le fauteuil de Proust (1978) ; le tire-bouchon *Anna G*, Alessi (1994), la chaise *Zigzag* (1978).

¹²⁴² Philippe Starck (1949-), étudiant à l'école Camondo à Paris, commence sa carrière chez Pierre Cardin, ouvre ensuite sa firme et entame des collaborations avec Driade, Alessi, Kartell, Drimmer, Vitra, ou encore Disform. Son travail s'adresse principalement au grand public, ajoutant à ses objets de l'humour et de la surprise aux actes quotidiens. Il est *designer* autant qu'architecte, il dessine aussi des yachts au cours de sa carrière, ainsi que des projets pour la confection de produits tels que des étiquettes pour le champagne. Parmi ses réalisations : le presse agrumes Juicy Salif, Alessi (1988) ; la chaise Victoria et Louis Ghost (2005) ; le *design* de la carte Navigo (2011).

Lors d'un entretien avec Rob Van Gemert¹²⁴⁴, chargé du *design* intérieur du projet et urbaniste de la ville, il explique les raisons qui ont conduit la direction de l'école à choisir Henri Ciriani pour concevoir le De Stadspoort College. En raison des caractéristiques du site, de sa complexité historique et géographique, ainsi que d'un budget très restreint, il était essentiel de trouver un architecte capable de respecter ces contraintes tout en développant un discours en harmonie avec le contexte historique et urbain. Aux Pays-Bas, la réalisation d'écoles est souvent confiée à des agences spécialisées dans ce domaine. Néanmoins, la commission chargée du projet a préféré opter pour un architecte en dehors de ses circuits habituels, pour trouver quelqu'un capable de relever ces défis spécifiques¹²⁴⁵. Alors que l'école avait d'abord été proposée à une agence renommée, le Team 4 architecten¹²⁴⁶, réputé pour son *design* minimaliste et industriel, basé sur l'utilisation de matériaux locaux, et ayant déjà réalisé de nombreux projets à Groningue, Rob Van Gemert et Niek Vardonis ont suggéré qu'un architecte à l'identité plus affirmée collabore avec Klaas Paul de Boer et son agence¹²⁴⁷. C'est ainsi que le nom d'Henri Ciriani est apparu comme une option. À une époque marquée par la prolifération de l'architecture post-moderne, ce choix était presque une déclaration en faveur de l'architecture moderne¹²⁴⁸.

Le projet de l'école est résolument novateur, répondant aux attentes de la commission chargée du choix des architectes, qui souhaitait un édifice de quatre étages capable de refléter les ambitions éducatives de la direction. L'objectif était de créer « une école ouverte, une nouvelle façon d'éduquer les élèves expérimentale¹²⁴⁹ ». Ciriani a su saisir ces attentes et a proposé l'idée d'un *Open Learning Center*. Ce concept se traduit par un bâtiment ouvert, offrant de vastes espaces intermédiaires et des halls communs [Figure 289 et 290]. Les salles de classe, quant à elles, sont conçues pour accueillir des groupes d'une quinzaine d'étudiants, avec une abondance de lumière naturelle [Figure 291]. La présence de *sheds* dans le toit et de fenêtres latérales assure un éclairage naturel doux, pensé pour ne pas perturber le déroulement des cours [Figure 292].

Le choix des matériaux et des couleurs dans ce projet est soigneusement adapté à l'école. À l'origine, les étudiants étaient répartis entre deux bâtiments, l'un pour les infirmiers et l'autre pour les travailleurs sociaux. Henri Ciriani a imaginé deux volumes distincts, l'un en brique pour le travail social et l'autre en béton blanc pour les infirmières¹²⁵⁰ [Figure 293 et 294], les réunissant

¹²⁴³ Michele De Lucchi (1951-), diplômé de l'université de Florence (1975), est un architecte et *designer* italien, connu pour la chaise *First* (1983) et la lampe de bureau *Tolomeo* (1986).

¹²⁴⁴ Annexe n° 30 bis, traduction de l'entretien avec Rob Van Gemert, Groningue, 16 octobre 2019, 53' 46''.

¹²⁴⁵ *Ibid.*

¹²⁴⁶ <https://www.team4.nl>

¹²⁴⁷ <https://www.kpbarchitecten.nl/#home>

¹²⁴⁸ Annexe n° 30 bis, traduction de l'entretien avec Rob Van Gemert, Groningue, 16 octobre 2019, 53' 46''.

¹²⁴⁹ *Ibid.*

¹²⁵⁰ Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

dans un hall commun. Cette décision de combiner la brique et le béton armé découle d'une volonté de concilier l'esthétique du bâtiment avec le paysage architectural local. En effet, la brique est le matériau dominant à Groningue, et cela permettait ainsi de créer un lien visuel avec les bâtiments environnants [Figure 295]. La chaleur des couleurs extérieures se reflète dans une palette de couleurs vives aussi à l'intérieur, présente sur les grands panneaux et les sols, jusqu'aux casiers destinés aux étudiants [Figure 296 et 297].

Cependant, malgré les intentions initiales de l'architecte, le résultat final ne respecte pas entièrement la répartition des espaces prévue¹²⁵¹. Les espaces intérieurs des deux bâtiments sont en effet entremêlés, et des modifications substantielles ont depuis été apportées à l'édifice. La surface des salles de classe a été étendue pour accueillir un plus grand nombre d'étudiants¹²⁵², car le nombre d'inscrits est passé de 1 600 l'année d'ouverture, à 3 500 en 2019. Le système manuel de fermeture des volets a été remplacé par un système automatique, et les systèmes de climatisation et de ventilation, à l'origine conçus pour être naturels, ont été modernisés pour plus d'efficacité. L'école envisage actuellement la possibilité d'ajouter un étage supplémentaire ou même de construire un nouveau bâtiment pour faire face à l'augmentation de ses effectifs¹²⁵³.

Mais plus que l'école pour infirmiers aux Pays-Bas, le projet de l'Institut de Recherche en Informatique et en Automatique (INRIA), et le pôle Innovation et Communication à Rocquencourt (1996-2001), illustre un dialogue réussi entre les matériaux et le paysage [Figure 298]. Cet édifice se compose de deux ailes de 96 mètres de long qui s'étendent horizontalement, dominant la ville de Versailles. Comme à Groningue, les fonctions du centre, notamment l'espace documentaire et le centre de conférence, sont réparties et séparées par une entrée en angle de 45 degrés.

Dans ce projet, les matériaux ont été sélectionnés avec l'intention de se fondre dans le bois environnant. Les parois transparentes et l'émailit prédominent, offrant des vues sur les espaces intérieurs. Malgré la présence de béton et d'éléments modernes, tels que le toit-terrasse, la structure de l'édifice laisse une grande place au verre. Les *sheds* permettent une abondance de lumière naturelle, créant une atmosphère de fusion avec l'environnement extérieur. Les matériaux, y compris le bois clair et le bronze pour les menuiseries, renforcent cette sensation d'harmonie avec l'extérieur. L'importance des variations chromatiques, une caractéristique constante dans les projets de Ciriani, est ici exprimée par l'utilisation de matériaux multiples cherchant à créer une continuité

¹²⁵¹ « Entre l'idée que j'avais de l'école et ce qui a été construit, il y a trop de distance ; et je suis vraiment d'accord avec le projet réalisé quand il y a peu de distance entre le projet et la réalisation ». *Ibid.*

¹²⁵² « Une conséquence du fait que nous avons mis plus de gens dans une seule pièce ». Au De Stadspoort College, les salles étaient conçues pour 20/25 étudiants. Aujourd'hui certaines classes comptent 36 étudiants. Annexe n° 25 bis, traduction de l'entretien avec Cor Dekker, Groningue, 16 octobre 2019, 11'00''.

¹²⁵³ Pour l'instant les étudiants ont été répartis dans des groupes, afin de ne pas générer une affluence journalière trop excessive au Stadspoort College.

entre l'intérieur et l'extérieur : dans l'accueil, la salle de documentation, et l'escalier principal [Figure 299].

Pour Henri Ciriani, la couleur n'est pas seulement un moyen de définir les volumes, mais aussi d'assurer la continuité des surfaces¹²⁵⁴. Ainsi, ses recherches sur les textures et les matériaux sont une signature qui le distingue en tant qu'architecte¹²⁵⁵. Il cherche à établir un équilibre entre la tradition et la modernité, tout en usant de la polychromie pour enrichir la perception de l'espace. Ses choix de matériaux et ses combinaisons audacieuses contribuent de fait à la singularité de chaque bâtiment, créant des édifices qui transcendent la simple fonction utilitaire pour devenir de vraies œuvres architecturales.

b) La couleur

« La couleur est une nécessité humaine. L'homme est un artiste¹²⁵⁶. »

L'utilisation de la couleur facilite l'appropriation de l'espace architectural par les usagers¹²⁵⁷. Cela est illustré par l'exemple français des années cinquante, où l'utilisation de couleurs vives s'accompagnait de formes spatiales précises. Or la couleur revêt bien une importance capitale dans le travail d'Henri Ciriani, qui considère la polychromie comme un élément essentiel de l'architecture dès ses premières réalisations. Il attribue même un caractère presque « magique » à la couleur, capable d'ajouter un sentiment intangible, la décrivant comme « l'une des conditions de l'humanité¹²⁵⁸ ».

La couleur dans l'architecture permet du reste d'établir un lien direct avec le monde de l'art, et offre la possibilité de s'inspirer d'une tradition picturale riche et variée. Cette influence chez Ciriani s'étend du néoplasticisme de Piet Mondrian à l'œuvre de Pablo Picasso, en passant par les tapis d'Eileen Gray¹²⁵⁹. Pour l'architecte, la couleur est un élément essentiel de son travail, et il considère

¹²⁵⁴ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, op. cit., s. p.

¹²⁵⁵ « *Nel campo dell'architettura comincio ad avere quanto meno una certa maestria, perché comincio a identificarmi con la tavolozza cromatica* », « Dans le domaine de l'architecture, je commence à avoir du moins une certaine maîtrise, car je commence à m'identifier à ma palette chromatique », TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 58.

¹²⁵⁶ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes*, op. cit., s. p.

¹²⁵⁷ Shin, Moon-Kee, *Le rôle de la couleur dans l'espace architectural contemporain : étude sur l'utilisation de la couleur chez l'architecte Henri Ciriani et ses prédécesseurs*, op.cit.

¹²⁵⁸ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²⁵⁹ Eileen Gray (1978-1976), *designer* et architecte irlandaise, elle participe à l'esthétique Art déco pour ensuite évoluer vers le Style international dans les années vingt, notamment par ses objets en acier tubulaire. Dans le champ de l'architecture, elle est connue pour avoir créé la Villa E-1027 (1929) avec Jean Badovici, à Roquebrune-Cap-Martin.

que s'intéresser à la couleur exige un préalable intérêt pour la peinture, et l'acquisition d'une culture artistique équivalente à une solide connaissance de l'histoire de l'architecture. Ciriani exprime par exemple le souhait fantasmé que chaque porte ou élément mobile de ses bâtiments puissent être peint par Matisse¹²⁶⁰, soulignant de la sorte son désir de procurer aux usagers le même plaisir que celui qu'ils pourraient ressentir en contemplant un tableau.

En parallèle, d'autres influences plus proches du monde de l'architecture, telles que le groupe néerlandais De Stijl, en particulier Théo van Doesburg, ont guidé Henri Ciriani vers une recherche picturale qui se combine à la création spatiale. En 1989, dans le cadre d'un travail de recherche¹²⁶¹, Henri Ciriani et Claude Vié se sont penchés sur l'apport pictural du travail de Theo van Doesburg et de De Stijl envers l'architecture moderne. À travers les dessins d'axonométrie, notamment ceux de la maison Schröder de Gerrit Rietveld à Utrecht (1924) [Figure 300], on peut « imaginer une architecture abstraite¹²⁶² » composée de segments orthogonaux utilisés pour créer un espace pictural. Les architectes néerlandais ont exploité la polychromie comme un outil de conception des volumes. Les vues axonométriques transmettent ainsi une sensation d'épaisseur tout en maintenant un flottement entre les plans, permettant de visualiser leur dissociation.

Les dessins de De Stijl, grâce à une utilisation judicieuse de la couleur, révèlent une perception de l'espace comme « un continu à trois dimensions¹²⁶³ » résultant d'un travail plastique de tous les arts. La couleur apporte un équilibre positif et une nouvelle dimension qui interfère dans la relation entre le temps et l'espace¹²⁶⁴. Cette approche a contribué à une redéfinition de l'architecture elle-même, qui se traduit dans la dissociation des plans dans les axonométries, dans l'absence d'une logique structurelle entre les volumes, ainsi que dans l'attention égale portée à la couleur, la mesure, la proportion, l'espace et les matériaux, qui évoquent une abstraction théorique de la forme et la dualité entre intérieur et extérieur.

Dans cette perspective, la couleur n'est plus considérée comme un élément distinct de l'architecture, mais comme un matériau essentiel. Elle devient indispensable et indissociable de la forme architecturale, car, selon Ciriani, « la peinture séparée de la construction architecturale n'a aucune raison d'être¹²⁶⁵ ». Ainsi, la présence de la couleur est inextricablement liée à une conception

¹²⁶⁰ « *Porte come quadri ; se ogni porta o elemento mobile potesse essere dipinta da Matisse, che meraviglia... Cemento, vetro e porte dipinte da Matisse* », « Si chaque porte ou élément mobile pouvait être peint par Matisse, quel bonheur... Béton, verre et portes peints par Matisse ». TdA, Volpi, Cristiana, *Cinquantuno domande a Henri E. Ciriani*, op. cit., p. 59.

¹²⁶¹ Ciriani, Henri, Vié, Claude, *L'Espace de l'architecture moderne, ses éléments et ses modes opératoires*, op. cit.

¹²⁶² Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²⁶³ Henri, Poincaré, « Pourquoi l'espace à trois dimensions ? », *Dernières pensées*, 1923, s. p.

¹²⁶⁴ Ciriani, Henri, Vié, Claude, *L'Espace de l'architecture moderne, ses éléments et ses modes opératoires*, Paris : école d'architecture Paris-Belleville, ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, rapport de recherche final, 1989, 168 p.

¹²⁶⁵ Ciriani, Henri, Vié, Claude, *L'Espace de l'architecture moderne, ses éléments et ses modes opératoires*, op. cit., p. 25.

spatiale unitaire. Alors, par l'intermédiaire des formes géométriques, Ciriani et Vié remettent en question le « rôle et les effets architecturaux de la construction », en optant pour la « dématérialisation des plans-écrans par leur coloration pure¹²⁶⁶ ». Cette transformation fait de la couleur un outil architectural autonome, accentuant sa contribution essentielle à la création de l'espace.

Un exemple de cette philosophie architecturale se manifeste dans la maison de la petite Enfance de Torcy [**Figure 362, 365 et 367**], conçue par Ciriani entre 1986 et 1989, qui peut être considérée comme une version française de la Maison d'Utrecht. L'agencement des volumes y crée un contraste entre l'intérieur et l'extérieur, avec la masse de l'édifice cherchant une unité plastique à travers un espace continu, en intégrant le facteur temporel. Cette expérience architecturale ne propose pas tant une observation passive que la création de points d'intérêt visuel, principalement grâce à l'implication active de la couleur. La palette polychrome choisie se réfère directement à celle de De Stijl. La Maison de la Petite Enfance devient ainsi une architecture abstraite, contribuant à une réflexion sur l'autonomisation des dimensions spatiales et temporelles¹²⁶⁷.

Cependant, malgré l'apport théorique du groupe néerlandais à son travail, c'est encore une fois Le Corbusier qui ouvre à Ciriani d'autres perspectives concernant l'utilisation de la couleur. Dans l'espace fluide corbuséen, la couleur devient en effet un moyen de soutenir la promenade architecturale et d'enrichir l'expérience de l'espace. Un exemple éclairant de cette approche est l'appartement-atelier parisien de Le Corbusier, qui démontre comment la peinture et l'éclairage peuvent modeler la succession des espaces et influencer le déplacement du visiteur.

Contrairement à Théo van Doesburg, Le Corbusier choisit d'aborder la question de la couleur de manière plus isolée, en l'appliquant principalement à l'intérieur des bâtiments, tout en insistant sur le fait que la polychromie ne doit pas être dissociée de l'architecture, car cela réduirait la couleur à une simple décoration et empêcherait de saisir la transformation de l'espace¹²⁶⁸. Cette approche s'inscrit dans la continuité des recherches du maître suisse, dont l'objectif a toujours été de comprendre l'architecture autant que la peinture. La palette chromatique accompagne ensuite l'ensemble des volumes architecturaux comme illustré dans la villa La Roche (1923-1925). Dans cette réalisation, Le Corbusier utilise la couleur non seulement sur les murs, mais également dans le choix des œuvres d'art destinées à Raoul La Roche. La couleur accompagne et module les espaces,

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁶⁸ Blois, Yves-Alain, Troy, Nancy, *De Stijl et l'architecture à Paris*, p. 54, dans Blois, Yve-Alain, Rayon, Jean-Paul, Reichlin, Bruno, Troy, Nancy, *De Stijl et l'architecture en France*, [Cat. Exp. IFA, Paris, 1985], Paris : Pierre Mardaga éditeur, 1985, 175 p.

interagissant avec les ombres et les lumières naturelles qui proviennent des ouvertures donnant sur le jardin, le toit-terrasse et la rue privée.

Ces références historiques ont joué un rôle essentiel dans l'élaboration d'une palette chromatique précise par Henri Ciriani, caractérisée par une prédominance des couleurs primaires. Cependant, lors de ses premières réalisations au Pérou, subsiste l'influence de la palette traditionnelle de l'époque coloniale, où les ocres et les teintes chaudes, accompagnées de nuances de bleu pour les façades des bâtiments liméniens, ainsi que du gris pour les éléments architecturaux des escaliers, demeurent prépondérantes. C'est à San Felipe que la tendance évolue vers une préférence pour le blanc et le gris [Figure 46]. Les matériaux utilisés, majoritairement d'origine locale, sont choisis en fonction des teintes sélectionnées. La pierre, la brique, le verre et le métal sont autant d'éléments intégrés dans les conceptions, reflétant une attention particulière portée à la matérialité et aux textures. Cette approche découle d'une période architecturale précolombienne, s'inscrivant dans une culture architecturale hybride qui se dessinait déjà dans les années quarante.

Ainsi, Henri Ciriani hérite d'un riche bagage de références historiques, qu'il fait évoluer au fil de son parcours académique. Son esthétique se traduit par une démarche visant à humaniser les espaces, dans le but d'améliorer la qualité de vie des résidents, en accordant une attention réfléchie à l'utilisation de la couleur. C'est notamment dans le quartier de l'Arlequin que l'architecte a saisi l'importance de la couleur en tant qu'élément de cohésion urbaine [Figures 103 et 107]. Il ne se contente pas de jouer avec des formes sinueuses dans les rues ni d'ajouter des éléments graphiques captivants. Au contraire, il comprend que la polychromie est un lien essentiel entre les édifices, bien que, dans un premier temps, la couleur conserve une dimension plus conceptuelle que tangible.

Un exemple manifeste de cette approche est perceptible dans les dessins de présentation du projet du Tétrodon [Figure 96], où les formes et les couleurs occupent des places distinctes, reconnaissables et en harmonie avec des configurations architecturales précises. Avec le temps, Henri Ciriani évolue donc d'une vision chromatique statique et contrainte vers une liberté d'expression polychrome, où les couleurs accompagnent les édifices plutôt que ne les remplit.

Dans ses projets plus récents, Henri Ciriani aborde la couleur de manière indépendante de son support constructif. Alors qu'il tient toujours compte des éléments standardisés de l'habitat, tels que la salle à manger, la chambre ou le balcon, il ne recherche plus une cohésion basée sur les principes modernes traditionnels. Son objectif principal est l'abstraction et la capacité de susciter des émotions à travers l'architecture, en exploitant des instruments tels que la couleur. Pour ce faire, sa palette s'éloigne des tons traditionnellement associés à l'esthétique corbuséenne. On y trouve

notamment le rouge « Ferrari », une teinte singulière qui se distingue des autres nuances¹²⁶⁹, et qui correspond au rouge d'Ellsworth Kelly¹²⁷⁰ [Figure 301]. Ciriani exprime clairement son admiration pour l'approche de l'artiste, affirmant : « J'aimerais concevoir les bâtiments comme Ellsworth Kelly conçoit la couleur¹²⁷¹. »

Les choix chromatiques s'étendent également aux variations de rouge, telles que le saumon ou le rosé, ainsi qu'au vert bouteille ou au vert Matisse. Le jaune, décrit comme le « paquet de crackers », évoque les teintes du tournesol de Van Gogh ou de la coquille d'œuf, et se retrouve, par exemple, dans la conception de la crèche de Torcy. En ce qui concerne le bleu, Ciriani le qualifie comme étant le plus proche de sa vision du ciel, qu'il désigne parfois sous le nom de « Gauloise¹²⁷² ». Pour lui, ce bleu doit permettre de « capturer le ciel en un centimètre¹²⁷³ », reflétant ainsi sa quête d'incarner cet élément si vaste dans des détails architecturaux subtils.

Ciriani observe par ailleurs que certaines couleurs s'apprécient parce qu'elles diffèrent les unes des autres. Par conséquent, le jaune et le noir préfèrent rester ensemble, tandis que le rouge et le bleu invitent d'autres couleurs à se joindre à eux pour partager l'espace¹²⁷⁴. L'association du bleu avec le blanc, par exemple, évoque une fraîcheur, que l'on retrouve notamment dans ses projets de maisons de plage. Cependant, il reconnaît également que certaines couleurs sont incompatibles. Par exemple, le jaune orangé ne peut pas être marié au bleu, et de manière générale, le jaune ne peut pas être mélangé¹²⁷⁵. Ciriani accorde une grande importance à l'absence de couleur, qui doit toujours être en opposition avec un mur coloré, car, comme il l'explique, si on place de la couleur « sur deux murs, l'un perpendiculaire à l'autre, vous verrez certainement l'un éclairé¹²⁷⁶ » et l'autre moins éclairé, ce qui altère la perception spatiale. Il considère la polychromie comme un élément intrinsèque de la continuité des surfaces¹²⁷⁷, avec une attention particulière donnée aux associations chromatiques et aux contrastes.

Mais Ciriani va encore plus loin en attribuant à chaque élément architectural sa propre couleur en fonction d'une syntaxe précise. En règle générale, le bleu est réservé aux éléments contextuels,

¹²⁶⁹ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²⁷⁰ Ellsworth Kelly (1923-2015), est un peintre et sculpteur abstrait américain, formé à New York, qui trouve la dimension abstraite de sa peinture au cours de ses années parisiennes (1948-1954). Parmi ses œuvres : *Méditerranée* (1952) ; *Spectrum of Colors Arranged by Chance* (1951-1953) ; *Sculpture for a Large Wall* (1957).

¹²⁷¹ « *Me gustaria concebir edificios como Ellsworth Kelly concibe el color* », TdA, (avec) Beaudouin, Laurent, *Todavía la arquitectura, op. cit.*, p. 94.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 96.

¹²⁷³ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹²⁷⁴ *Ibid.*

¹²⁷⁵ (avec) Beaudouin, Laurent, *Todavía la arquitectura, op. cit.*, p. 96.

¹²⁷⁶ « *Si usted coloca el color en dos paredes, una perpendicular a la otra, verà sin duda una con luz y la otra con meno claridad, lo que modifica su capacidades espaciales* », TdA, (avec) Beaudouin, Laurent, *Todavía la arquitectura, op. cit.*, p. 97.

¹²⁷⁷ Petit, Jean, *Ciriani : paroles d'architectes, op. cit.*, s. p.

tandis que le rouge est privilégié pour les parties fonctionnelles¹²⁷⁸, et le gris pour la charpenterie¹²⁷⁹. Cette association des couleurs aux espaces est particulièrement remarquable dans ses deux projets pour les musées d'Arles et de Péronne, où les jeux de lumière et les tons jouent un rôle essentiel dans la création de sensations. Ils contribuent à instaurer une ambiance qui invite le spectateur à la réflexion tout en appréciant la mise en scène. Dans le cas du musée archéologique, Ciriani distingue chaque façade en lui attribuant une matérialité et une couleur spécifiques, en fonction des trois fonctions de l'institution. Le blanc représente la pensée et se reflète dans les blocs en avancée sur l'aile culturelle, l'aile scientifique revêt une teinte rouge caractéristique grâce à sa peau en terre cuite, faisant référence aux vestiges archéologiques pompéiens. Quant à la *pietra serena* grise et au béton, ces matériaux froids et élégants marquent l'espace muséal, soulignant son rôle crucial dans la préservation des œuvres. Ces expérimentations révèlent l'émergence de ce que l'on pourrait appeler un « espace pictural¹²⁸⁰ », où la couleur ne se limite plus à un simple rôle d'ombrage ou de fond pour les formes, mais prend une autonomie pour devenir l'espace lui-même. La couleur, dans ce contexte, n'est pas seulement une abstraction, mais renforce la signification de chaque zone de l'architecture : le bleu évoque la permanence du ciel, tandis que le rouge évoque la proximité des sarcophages [Figure 283]. Comme le décrit Ciriani, « ce grand mur rouge et le reste du musée étaient conditionnés par le fleuve, le musée lui-même en venant de la ville se présentait comme un fond de scène pour le cirque romain¹²⁸¹ ». L'approche poétique de la couleur, initiée avec le musée archéologique d'Arles, atteint son apogée dans le projet de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (1987-1992) [Figure 302]. Dans cette réalisation, la prédominance du béton blanc traduit une profonde réflexion sur l'expérience intérieure du visiteur face aux objets exposés, en relation avec le thème de la guerre.

Dans le cadre de son projet pour le centre universitaire ARTEM (Art, Technologie et Management), à Nancy, en 2006 [Figure 303 et 304], Henri Ciriani propose une relation complexe entre la lumière et l'architecture. Ici, les couleurs ne sont plus subordonnées à un emplacement spécifique, elles acquièrent une indépendance par rapport à l'architecture. Le projet ARTEM, situé dans le quartier Blandan de la ville, est conçu pour répondre aux besoins d'une grande communauté universitaire. Le site s'étend sur 8 hectares et englobe les anciennes casernes Molitor-Manutention. Il comprend également trois pôles universitaires, à savoir l'École des Mines, l'École de Management et l'École

¹²⁷⁸ Dossier *Henri Ciriani* : Ciriani, Henri, « Musée d'archéologie en Arles », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 282, septembre 1992, pp. 82-121.

¹²⁷⁹ (avec) Beaudouin, Laurent, *Todavía la arquitectura*, op. cit., p. 94.

¹²⁸⁰ « *É un colore che non ha più unicamente la funzione di scandire o sfumare, di creare uno sfondo rispetto alle forme, ma che si fa autonomo per divenire esso stesso spazio* », TdA, *Ibid.*, pp. 4-17.

¹²⁸¹ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

Nationale Supérieure d'Art. L'objectif était d'accueillir 5 000 étudiants et le programme prévoyait la création d'un campus, le tout couvrant une surface totale de 65 600 mètres carrés. Le projet a obtenu un soutien ministériel¹²⁸² en 2001 et a été accepté par l'État en 2004. L'année suivante, lors du concours international, le jury a sélectionné six équipes. Parmi elles, on retrouvait Henri Ciriani et Michel Corajoud, Jacques Herzog¹²⁸³ et Pierre de Meuron¹²⁸⁴, Rem Koolhaas, Nicolas Michelin¹²⁸⁵ (lauréat du concours), Dominique Perrault, et Richard Rogers.

ARTEM témoigne de l'importance de l'architecture et de la couleur dans la formation de l'environnement urbain et éducatif. Ciriani et son collaborateur, Michel Corajoud, ont donc divisé le site en un espace de paysage et un espace d'architecture, créant un lien harmonieux entre les bâtiments et le parc environnant, les circulations piétonnes (100 mètres de largeur et 350 mètres de longueur), une voie pour les transports en commun, et un trottoir de 7 mètres de large reliant l'ensemble du quartier, rythmé par un pont, des passerelles et deux digues. En ce qui concerne le programme architectural, il comportait un bâtiment de sept étages organisé autour d'un axe nord-sud, abritant les cinq écoles qui étaient reliées entre elles par des passerelles. Ces passerelles établissaient ensuite des connexions sur trois niveaux horizontaux. Le premier niveau reliait les halls d'accueil et les entrées des amphithéâtres, le deuxième créait une rue intérieure interconnectant les différentes écoles, et le troisième s'étendait sur la façade avant des bâtiments¹²⁸⁶. Cette conception reprenait certains principes de Paul Rudolf¹²⁸⁷ pour l'école d'architecture de Yale¹²⁸⁸ (1958), qui était caractérisée par trois lignes parallèles le long du parc, logeant respectivement l'administration, les salles de travail et les laboratoires. Mais le projet de Ciriani et Corajoud s'affirmait comme une expression distincte de la liberté des architectes vis-à-vis de la ville. Les volumes étaient alternativement opaques et colorés, baignés de lumière naturelle grâce aux parois vitrées, celles-ci devenant un élément fondamental de la composition spatiale.

En somme, la philosophie artistique d'Henri Ciriani, telle qu'elle se manifeste à travers son utilisation de la couleur dans ses réalisations architecturales, passe d'un usage esthétique à la

¹²⁸² Les ministères de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, de la Culture, et de l'Industrie.

¹²⁸³ Jacques Herzog (1950-), diplômé de l'école polytechnique fédérale de Zurich (1975), fonde son agence avec Pierre de Meuron, avec qui il obtient le prix Pritzker en 2001. Parmi ses réalisations : l'extension de la Tate Modern, Londres (2016) ; le stade national de Pékin (2003-2008) ; le stade Allianz Arena, Milan (2002-2005).

¹²⁸⁴ Pierre de Meuron (1950-), diplômé de l'école polytechnique fédérale de Zurich (1975), fonde son agence avec Jacques Herzog.

¹²⁸⁵ Nicolas Michelin (1955-), diplômé en physique de l'université Paris VI, entreprend par la suite des études d'architecture et d'urbanisme (1980). En 2000, il ouvre son agence, ANMA, ayant une approche écologique de la discipline. Parmi ses réalisations : le théâtre de la Piscine, Châtenay-Malabry (2008) ; le théâtre de Cornuaille, Quimper (1998) ; la Halle aux Farines, Paris (2006).

¹²⁸⁶ Séron-Pierre, Catherine, « Artem Nancy, un grand projet universitaire et urbain », *AMC*, n° 164, octobre 2006, pp. 21-32.

¹²⁸⁷ Paul Rudolf (1918-1997), est diplômé de l'Auburn University (1940), et de Harvard Graduate School of Design. Il ouvre son agence en 1952. Son esthétique architecturale est proche du brutalisme. Parmi ses réalisations : le Yale Art & Architecture Building (1958) ; le Milam Residence (1961) ; la Tuskegee University Chapel (1969) ; le centre gouvernemental, Boston (1971) ; le Lippo Center, Hong Kong (1987).

¹²⁸⁸ Scoffier, Richard, « Artem, nouvelle École de Nancy ? », *D'Architectures*, n° 159, novembre 2006, pp. 34-39.

considération de cette dernière en tant que matériau. La couleur n'est progressivement plus un simple facteur de décoration, mais un élément fondamental qui influence la composition des espaces, l'ambiance qu'ils dégagent, et l'expérience des utilisateurs. Au cours des projets, la couleur s'affranchit donc de ses contraintes traditionnelles pour devenir autonome.

c) *L'échelle d'une architecture quotidienne*

« Les monuments sont des repères qui ont été créés comme des symboles pour représenter des idéaux, des objectifs, et pour des actions. Les monuments sont l'expression des plus hauts besoins culturels. Ils doivent satisfaire l'éternelle question des hommes de traduire leur force collective dans des symboles. Les monuments les plus vitaux sont ceux qui expérimentent le sentiment et la pensée de cette force collective – des hommes. Chaque période passée qui a dessiné une vraie vie culturelle a eu le pouvoir et la capacité de créer des symboles¹²⁸⁹. »

En 1943, le manifeste de Sigfried Giedion, Fernand Léger¹²⁹⁰ et Josep Luís Sert, *Nine Points on Monumentality*, souligne la connexion entre l'architecture et l'art, à travers la question du monument. Cela s'inscrit dans la lignée des principes du Mouvement moderne, qui cherchaient à promouvoir la co-présence des arts. L'idée sous-jacente était que l'architecture ne se réduit pas à un simple espace physique utilitaire, mais qu'elle doit également contribuer à améliorer la qualité de vie des habitants par le biais des formes bâties proposées. Dans cette optique, les monuments et les immeubles peuvent revêtir une signification culturelle et historique, devenant des symboles de la société qui les a conçus.

« Les gens veulent des bâtiments qui représentent leur vie sociale et communautaire, pour donner plus qu'une réalisation fonctionnelle. Ils veulent que leur aspiration à la monumentalité, à la joie, à la fierté, et à l'excitation soient satisfaites¹²⁹¹. »

¹²⁸⁹ « *Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. [...] Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force-the people. Every bygone period, which shaped a real cultural life, had the power and the capacity to create these symbols. [...]. Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value* », Giedion, Sigfried, Léger, Fernand, Sert, Jean-Luis *Nine Points on Monumentality*, 1943.

¹²⁹⁰ Fernand Léger (1881-1955) est un peintre français. Il ne termine jamais sa formation d'architecte, après son arrivée à Paris. Il découvre les nouvelles avant-gardes, et est très influencé par le travail de Cézanne, de Picasso et Braque, le futurisme mais aussi par l'œuvre littéraire de Guillaume Apollinaire et de Blaise Cendrars.

¹²⁹¹ « *The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied* », TdA, Giedion, Sigfried, Léger, Fernand, Sert, Josep Lluís, *Nine Points on Monumentality*, op. cit.

Ainsi, l'architecture ne se limite plus à la création de lieux de résidence. Les immeubles doivent offrir un sentiment d'appartenance, et interagir harmonieusement avec l'espace urbain. En conséquence, pour les modernistes, l'architecture monumentale dépasse le strict aspect fonctionnel pour retrouver une « valeur lyrique¹²⁹² », capable d'exprimer des émotions et des aspirations profondes.

Ce lyrisme revêt une importance accrue dans les quartiers périphériques ou dans les villes dévastées par la guerre, qui ont perdu tout ou partie de leur identité historique. À l'époque, les architectes se sont efforcés de trouver des solutions pour combler le vide, à la fois matériel et moral, laissé par les ravages de la Seconde Guerre mondiale. Des figures telles que les Smithson, le Team X et les membres des CIAM se sont attaquées aux problèmes posés par les formes monumentales et ont exploré la fusion des espaces publics et privés afin de renforcer le tissu urbain, tout en répondant à la quête collective d'identité.

Au Pérou, la construction de logements sociaux dans les années cinquante reflétait la capacité du pouvoir politique à remodeler les modes de vie de la classe populaire. Les promoteurs de ces projets avaient pour ambition de devenir des symboles, voire de s'inscrire dans la mémoire collective¹²⁹³. Leur objectif était de « monumentaliser » l'architecture moderne dans les villes, afin de cristalliser les valeurs d'une nouvelle société et de trouver des formes architecturales adaptées à la situation. Les unités de logement et les nouveaux quartiers étaient conçus comme des monuments destinés à contrer l'implacable passage du temps¹²⁹⁴, tout en mettant en avant les avancées technologiques du pays. Cette époque a vu l'émergence de nombreuses réalisations architecturales impressionnantes à Lima, comme le quartier de Santa Marina (1950) situé dans la zone du Callao, qui accueille les visiteurs par le biais de quatre entrées¹²⁹⁵.

C'est dans ce processus de création formelle que le concept de mégastucture voit le jour. Il fait référence non seulement à la forme architecturale elle-même, mais également à son intégration dans son contexte. La mégastucture implique que le volume architectural s'adapte en fonction des particularités culturelles, sociales et historiques. Théorisée par Fumihiko Maki en 1964¹²⁹⁶, cette approche visait à fusionner l'architecture et l'urbanisme au sein d'un seul système constructif, créant

¹²⁹² « Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value », TdA, *Ibid.*

¹²⁹³ « Los promotores buscan convertirse en mitos y, eventualmente, formar parte de la memoria de los pueblos », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ..., op. cit.*, p. 372.

¹²⁹⁴ « El objetivo de monumentalizar la arquitectura moderna en las ciudades estaba en poder cristalizar los valores de una nueva sociedad y encontrar formas apropiadas al mundo moderno. [...] Es innegable que muchos de los edificios se usaron como monumentos para combatir el irrefutable paso del tiempo », TdA, *Ibid.*, p. 372.

¹²⁹⁵ Le projet, par la suite, a été transformé et la hauteur réduite. Abarca, Héctor, « Una arquitectura a dos veces. La transferencia arquitectónica del Piamonte a Latinoamérica », pp. 99-128, dans COLLECTIF, Mario Bianco, *El espacio moderno en el Perú, op. cit.*

¹²⁹⁶ Maki, Fumihiko, « Investigations in Collective Form », pp. 40-67, dans *Nurturing Dreams. Collected Essays in Architecture and the City*, Cambridge: The MIT Press, 1964, 263 p.

ainsi une sorte de superstructure capable d'englober toutes les fonctions nécessaires à une ville moderne. À mesure que les métropoles se développaient, elles réunissaient des populations diverses, souvent contraintes de coexister dans un espace commun. Face aux problèmes sociaux potentiels découlant de cette vie commune complexe, les architectes se sont tournés vers une approche centrée sur les habitants. Cela impliquait des études approfondies sur les espaces communs et privés, les systèmes d'échange et de connexion, ainsi que sur les processus et activités caractéristiques des nouvelles villes. L'objectif était de trouver des solutions capables d'intégrer ces divers éléments hétérogènes et de favoriser une coexistence réussie.

Comme Louis Wirth¹²⁹⁷ l'affirme, tout phénomène urbain est complexe et doit être abordé de manière multiple. Cette complexité est en adéquation avec la fragmentation des relations sociales au sein d'un environnement urbain qui englobe forcément « les divers aspects de l'activité sociale qui se déploient dans des lieux et des contextes d'interaction plus ou moins séparés¹²⁹⁸ ». En réponse à cette fragmentation, de nombreuses approches ont commencé à influencer la réflexion des architectes. Par exemple, la sociologie urbaine offre des outils pour comprendre la diversité des acteurs au sein d'une structure socio-spatiale donnée. En conséquence, les professionnels de l'urbanisme accordèrent de plus en plus d'importance aux effets de ségrégation. En effet, l'émergence des villes nouvelles s'inscrivait dans une logique de séparation, où une partie de la population se retrouvait exclue de la capitale de leur pays en raison de disparités socio-spatiales. Ces disparités se traduisaient souvent par un accès inégal aux équipements culturels, à l'éducation et au marché du travail, entraînant ainsi une ségrégation *de facto*¹²⁹⁹.

La problématique de la ségrégation urbaine a eu des résonances mondiales, et elle s'est manifestée différemment à travers l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme. En France, cette ségrégation a pris racine avec la construction des grands ensembles dans les années soixante et au cours des années soixante-dix, notamment avec le travail de Michel Andrault et Pierre Parat¹³⁰⁰. Le quartier de Toulouse-Le Mirail, conçu par l'équipe de Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods en 1961, a servi de modèle pour le projet de La Villeneuve à Grenoble, confié à l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture entre 1971 et 1974. Ces initiatives urbaines cherchaient à résoudre les défis posés au monde de l'architecture pendant cette décennie. Elles ont donné naissance à des « situations

¹²⁹⁷ Wirth, Louis, « Le phénomène urbain comme mode de vie », dans Grafmeyer, Yves, Joseph, Isaac, *L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris : Flammarion, 2009 (1979), 390 p.

¹²⁹⁸ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine, op. cit.*, p. 18.

¹²⁹⁹ Des épisodes de ségrégation positive, comme le déplacement vers l'Ouest parisien de la part des catégories sociales supérieures au cours du XVIII^e siècle, sont plus proches d'une volonté d'émigration de la part d'une population spécifique qui souhaite s'extraire d'un contexte qui lui semble inadapté. *Ibid*, p. 39.

¹³⁰⁰ Michel Andrault (1926-2020) et Pierre Parat (1928-2019), diplômés des Beaux-Arts de Paris (atelier Eugène Beaudouin), ouvrent leur agence en 1957 (ANPAR). Parmi leurs réalisations : la basilique-sanctuaire de la Vierge des Larmes, Syracuse (1966-1994), la Tour Totem, Paris (1979) ; la tour Séquoia, Paris, La Défense (1989-1990).

d'habitat inédites¹³⁰¹ » où des catégories sociales diverses coexistaient au sein de structures architecturales uniformes. Ces expérimentations ont connu une certaine réussite, principalement grâce à l'émergence de formes de solidarité au sein de ces communautés.

Le paysage architectural des années soixante-dix et quatre-vingts en France s'inscrit dans un contexte où les architectes ont un accès croissant à la commande publique grâce à leur expertise, leurs réseaux et leur philosophie architecturale, influencée par les enseignements sociologiques issus des événements de Mai 68. Dans ce cadre, Henri Ciriani s'attache à observer la mise en pratique des principes modernes, les études sociales et la prise en compte croissante des besoins des usagers. Sa participation au concours d'Évry I en 1971, où il revisite la vision de Kenzo Tange pour le MIT (1959) en créant une « mégastructure linéaire axée autour d'une rue¹³⁰² », illustre son engagement en faveur de l'architecture monumentale, tout en y intégrant des éléments tels que la couleur et la matière, qui deviennent des moyens de connexion sociale personnels.

Le projet de la ZAC des Sept Planètes à Dunkerque (1973-1976) marque une nouvelle étape dans la réflexion de Ciriani sur la mégastructure et la monumentalité. Il propose une grille carrée de 350 mètres accueillant 7 000 logements, intégrant une maille plus réduite de 175 mètres de côté. Cette composition crée un réseau de voies de circulation pour les véhicules d'un côté et pour les piétons de l'autre. Les unités d'habitation sont positionnées dans des coursives surélevées à 6 mètres, permettant d'insérer les logements dans une échelle monumentale. Ces deux mailles deviennent les axes majeurs du projet, formant deux rues à différentes échelles et « ce qui autrefois était un *creux* libéré par le bâti (la rue) devient aujourd'hui un *plein*¹³⁰³ ». Cette approche explore les moyens de repenser la ville et d'améliorer la vie de ses habitants en combinant les besoins de déplacement urbain et les parcours piétons. Même si le projet pour Dunkerque ne sera pas réalisé, il constitue une étape clé dans l'évolution de la vision de Ciriani et de sa recherche pour la ville et une meilleure qualité de vie pour ses citoyens.

Henri Ciriani adopte une approche que Yves Grafmeyer et Jean-Yves Authier décrivent comme une « métamorphose villageoise ». Cette approche vise à créer un « village dans la ville », où les habitants sont unis par de multiples liens tels que « le voisinage, la parenté, l'amitié et les solidarités professionnelles¹³⁰⁴ ». Elle se fonde sur des dynamiques locales et reflète le concept de « *people-centred* ». Dans cette optique, l'architecte doit revoir sa manière de concevoir les bâtiments et l'espace urbain pour contribuer à la création d'une véritable communauté dans les banlieues et les

¹³⁰¹ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine, op. cit.*, p. 39.

¹³⁰² Cohen, Jean-Louis, *L'architecture du XX^e siècle en France : modernité et continuité, op. cit.*, p. 198.

¹³⁰³ Ciriani, Henri, « Le fil conducteur », *Plan Construction Actualités*, n° 1, janvier-mars 1980, s. p.

¹³⁰⁴ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine, op. cit.*, p. 77.

villes nouvelles, des espaces où les habitants se reconnaissent et se sentent intégrés à la ville. Cette réinterprétation du concept de quartier-village en y ajoutant l'échelle monumentale, vise à lutter contre l'anonymat caractéristique des banlieues périphériques. C'est du reste dans ce contexte que naît l'idée de la pièce urbaine, également appelée « front d'urbanisation¹³⁰⁵ ».

Cette évolution témoigne de la transformation des idées architecturales à l'époque et de la recherche d'une véritable connexion entre les citoyens et leur environnement bâti. Elle s'inscrit dans un contexte plus global de remise en question des approches urbanistiques et architecturales traditionnelles. L'approche de l'échelle monumentale dans l'architecture d'Henri Ciriani ne se limite en effet pas à un aspect formel ou fonctionnel. Elle revêt une dimension stratégique qui établit un lien direct avec l'art de la sculpture, empruntant ainsi la voie ouverte par Le Corbusier, un bâtisseur qui disposait ses édifices verticalement comme des totems, afin de traduire un besoin ancestral de se reconnaître dans des monuments. Or les travaux d'Henri Ciriani traduisent également la monumentalité urbaine et architecturale en une expérience pour les habitants. Et ces réflexions furent influencées par la pensée sud-américaine, d'abord incarnée par l'Agrupación Espacio, puis par l'AUA ensuite en France.

Les premiers projets pour les ensembles péruviens ont ainsi permis à Henri Ciriani d'explorer diverses échelles d'intervention, de la plus modeste à la plus monumentale. Cette progression lui a donné l'assurance nécessaire pour aborder des projets de grande envergure tout en maintenant une cohérence à tous les niveaux, jusqu'aux moindres détails. Projet après projet, une assurance s'installe chez l'architecte, qui permet l'apparition de ce que François Chaslin définit comme « une dimension titanesque, une monumentalité, une prétention au grandiose », qui pourrait être jugée excessive ou même « dérisoire et coupable si, par toute une gradation d'intervention d'échelle successives, il n'en assurait la cohérence absolue jusqu'au détail¹³⁰⁶ ». C'est de cette façon qu'il a pu concevoir des réalisations telles que La Noiseraie, Évry-Canal et La Cour d'angle, où l'échelle monumentale est parfaitement équilibrée avec la finition minutieuse des éléments architecturaux. De plus, son implication dans des projets tels que La Villeneuve de Grenoble, avec ses maxi-écritures et ses totems, montre sa capacité à intégrer l'art urbain à son approche architecturale, créant ainsi des espaces qui transcendent l'aspect purement fonctionnel pour devenir des lieux d'expression et de monumentalité [Figure 305 et 306].

C'est suivant ces besoins que l'architecte inclut systématiquement la double hauteur, une « dilatation verticale énorme » et l'une des conditions fondamentales de l'architecture, qui permet à

¹³⁰⁵ Le concept a aussi été évoqué au sein de la deuxième partie, chapitre 3, *Rencontre avec l'Italie : le Rationalisme et la Tendenza*, Mario Bianco et Vittorio Gregotti. Et COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 85.

¹³⁰⁶ COLLECTIF, *Henri Ciriani*, [Cat. Exp. « Trois architectes français... »], *op. cit.*, p. 10.

ceux « qui n'ont pas les moyens de se payer un architecte » d'avoir néanmoins une dignité dans l'espace privé des logements, une monumentalité interne et « une vision spatiale des zones¹³⁰⁷ ». De plus, avec la réduction progressive des surfaces au sol, les architectes sont contraints de construire « à la verticale » et de développer d'autres formes intérieures. Dès lors, « le triplex permet de résoudre les problèmes que le duplex avait résolu jusque-là, en offrant de l'autonomie à l'appartement si nécessaire¹³⁰⁸ ».

La forme monumentale ne se limite pas aux logements sociaux. À partir des années quatre-vingts, les concours et les commandes d'État illustrent la capacité du pouvoir officiel à réaliser des projets qui impressionnent la population. En France, les grands travaux se caractérisent par des œuvres à la géométrie simple qui mettent en avant la grandeur de leur forme, telles que la Grande Arche de La Défense ou la pyramide du Louvre, qui ont été construites entre 1985 et 1989. Ces néo-monuments¹³⁰⁹ sont destinés à créer des symboles reconnaissables qui qualifient l'espace public, d'autant plus qu'ils sont souvent associés à de vastes esplanades¹³¹⁰. L'État désacralise ainsi cette forme urbaine et la rend au peuple, alors qu'elle était autrefois réservée aux défilés officiels. Cette approche permet de mieux comprendre les choix des projets lauréats, où l'espace urbain ouvert met en valeur la monumentalité de l'architecture, offrant une liberté visuelle qui favorise une symbolique démocratique, plutôt que de répondre simplement à un programme.

Dans un contexte différent de celui de la France, les projets d'immeubles de logements hollandais réalisés par Henri Ciriani pour une clientèle privée reflètent une utopie qui, moins soucieuse des besoins sociaux des habitants, offre à l'architecte l'opportunité d'engager une interprétation autonome de la monumentalité en tant que symbole moderne. La possibilité pour Henri Ciriani d'explorer une nouvelle liberté architecturale aux Pays-Bas est également due à l'intérêt constant que le pays a porté à l'architecture moderne dans sa forme la plus pure, qui avait déjà caractérisé les édifices des années vingt et de l'entre-deux-guerres¹³¹¹. Cette ouverture aux influences étrangères dans les programmes architecturaux, combinée à un soutien politique aux interventions architecturales financées par l'État, a permis de stimuler l'innovation dans le paysage contexte néerlandais.

¹³⁰⁷ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

¹³⁰⁸ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹³⁰⁹ Monnier, Gérard, *L'architecture en France, une histoire critique*, op. cit., p. 127.

¹³¹⁰ Celle de La Défense, du Centre Pompidou, du musée du Louvre, du parc de la Villette.

¹³¹¹ Dont les réalisations de Johannes Pieter Oud (1890-1963), Johannes Brinkman (1902-1949), Johannes Bernardus van Loghem (1881-1940), Johannes Hendrik Van Den Broek (1898-1978) et Willem van Tijen (1894-1974), Van Dijk, Hans, « Pays-Bas : nuages sur la tradition moderne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 266, décembre 1989, pp. 116-127.

Le projet de Groningen II, par exemple, est une expérimentation d'immeuble au milieu d'un îlot public, tandis que le projet d'immeuble à Nimègue I, représente l'effort de créer un édifice sans jardin collectif capable de servir de barrière acoustique avec la voie ferrée adjacente¹³¹². Bien que la taille de ces tours dépasse celle à laquelle l'architecte était habitué, une unité globale est maintenue grâce à l'utilisation d'une trame (le *cluster*) à l'intérieur et à l'extérieur de ces projets.

L'immeuble de logements de La Haye (1989-1995) [Figure 307 et 308] se distingue quant à lui par sa « perméabilité verticale¹³¹³ », une approche complémentaire au projet de Chambéry, qui mettait l'accent sur la perméabilité horizontale. Henri Ciriani explore ici le concept de l'espace intermédiaire, contribuant ainsi à la création d'un nouveau quartier résidentiel qui s'intègre aux côtés de Jean Nouvel et d'Arquitectonica dans un plan global dirigé par Rem Koolhaas¹³¹⁴. Situé au sud-ouest de La Haye, ce projet a été initié par la municipalité et s'inspire du modèle du Weissenhof de Stuttgart en 1927¹³¹⁵. Il est divisé en trois secteurs, chacun réservé à des types de logements spécifiques. Le secteur le plus au nord accueille des pavillons individuels à un étage, le secteur central abrite des villas sur quatre niveaux, tandis que le secteur le plus au sud est dévolu à la construction de quatre immeubles-tours. Les architectes sélectionnés pour ce projet devaient concevoir des typologies et des modèles innovants tout en respectant des contraintes budgétaires et en maintenant une certaine sobriété dans les formes.

Dans cette tour unique, Henri Ciriani a conçu trois espaces verticaux équivalents [Figure 309 et 310], dont seuls les deux côtés abritent des logements, la bande centrale restant vide. Le volume, initialement de la même taille, était destiné aux circulations, et comprenait un ascenseur et un escalier [Figure 311 et 312]. À chaque palier, des passerelles traversent le vide pour donner accès à deux terrasses juxtaposées¹³¹⁶ et aux appartements de trois pièces (à l'exception du rez-de-chaussée et du premier étage, qui disposent de duplex, ainsi que des logements au dernier étage, qui sont plus spacieux). Cependant, pour des raisons économiques, cet espace a été réduit lors de la construction, modifiant le projet de l'architecte, qui jouait un rôle essentiel dans l'ensemble de la structure. Les balcons des appartements sont séparés par des parois en verre dépoli qui offrent des vues sur les espaces communs de la tour. Cette transparence rappelle l'idée d'interaction entre les résidents, comme dans la Residencial San Felipe, où chaque occupant pouvait apercevoir les balcons de ses voisins [Figure 313]. À La Haye, au sein de cette zone centrale, on peut entrevoir l'intérieur des

¹³¹² Annexe n° 14 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 14 novembre 2019, 49' 23''.

¹³¹³ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹³¹⁴ Desmoulins, Christine, « H. Ciriani : variations sur l'immeuble villa et enjeu urbain et valeur d'usage », *Architecture intérieure CREE, op. cit.*, pp. 40-43.

¹³¹⁵ Le Weißenhofsiedlung est un quartier construit pour l'exposition Deutscher Werkbund (1927) à Stuttgart, considéré comme une vitrine internationale de l'architecture moderne pour la typologie de logements bon marché et de qualité.

¹³¹⁶ « Au festival de La Haye, Ciriani », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 266, décembre 1989, pp. 126-127.

appartements, y compris la cuisine et la salle à manger, ce qui crée un sentiment de proximité et de partage de la vie quotidienne des autres résidents.

Henri Ciriani poursuit sa réflexion sur l'architecture des gratte-ciels conventionnels, considérés comme dépourvus de dialogue avec leur environnement et dénués d'émotion¹³¹⁷, avec un projet de quatre tours de 30 étages à Groningue 1 (1988) [Figure 314 et 315]. Ici Ciriani s'associe à d'autres architectes de renommée internationale, dont John Hedjuk¹³¹⁸, Giorgio Grassi¹³¹⁹, Rem Koolhaas, et Josef-Paul Kleihues¹³²⁰, qui dirige l'ensemble du projet. Il cherche à repenser la forme architecturale classique des gratte-ciels en les intégrant dans un concept plus large de « gratte-ciels horizontaux ». Cette vision s'inscrit dans sa quête d'une nouvelle conception spatiale de la ville moderne, inspirée par une phrase de Paul Cézanne, « la ligne sépare le haut et le bas et au même temps les joint¹³²¹ », qui l'a conduit à réexplorer les notions de lignes horizontales et verticales.

Dans sa quête d'une nouvelle spatialité, il conçoit une architecture où la hauteur devient une extension du sol, créant des structures qui servent de « cocons » pour la vie humaine. Ces édifices, tout en s'inspirant de la typologie de l'immeuble-villa, se distinguent par une échelle différente, formant ainsi ce que l'architecte considère comme un « édifice prototypique¹³²² », soit une matérialisation qui transcende les considérations physiques traditionnelles, en se penchant sur l'essence de l'architecture : l'espace et la forme. Son projet des quatre tours de Groningue est alors une manifestation de cette réflexion, où les structures ne sont pas conçues comme des entités indépendantes, mais plutôt comme des plans qui interagissent dans l'espace¹³²³ [Figure 316 et 317]. Les différentes composantes de ce projet, deux équerres verticales (deux plans à 90°), noire et blanche au nord-est, et deux bâtiments moins hauts au sud-ouest, ainsi que les bassins qui reflète les édifices, les orientations qui permettent au soleil de rentrer dans les immeubles les plus hauts, les passerelles et les jardins suspendus, et enfin la palette variée de couleurs (rouge sur jaune, gris sur

¹³¹⁷ Devillers, Christian, « Au pays du sol artificiel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 266, décembre 1989, pp. 9-11.

¹³¹⁸ John Hedjuk (1929-2000), diplômé de la Cooper Union School of Art and Architecture (où il sera professeur entre 1964 et 2000), de l'université de Cincinnati et de Harvard Graduate School of Design, crée sa propre agence en 1965 à New York. Son travail d'enseignant contribue à l'apparition d'une pensée critique de l'architecture, basée sur des exercices sur la forme, semblable à ceux formulés par UNO. Parmi ses réalisations : la Kreuzberg Tower and Wings, Berlin (1988) ; la Wall House II, Groningue (2001).

¹³¹⁹ Giorgio Grassi (1935-), diplômé du Politecnico de Milan (1960), intègre le mouvement du rationalisme italien et le groupe de la Tendenza. Dans son travail, on remarque les influences classiques et néoclassiques, mais aussi l'apport des théories modernes, surtout provenant de l'Allemagne des années vingt. Parmi ses réalisations : le centre municipal du château Visconteo, Abbiategrasso (1970) ; des édifices à Potsdamer Platz, Berlin (1993).

¹³²⁰ Josef-Paul Kleihues (1933-2004), diplômé de l'université de Stuttgart (1957) et de l'institut de technologie de Berlin (1959), est connu pour sa participation à la reconstruction de Berlin. En 1962, il fonde son agence, avec Hans Heinrich Moldenshardt. Parmi ses réalisations : le Block 270, Berlin (1971) ; le Sprengel Museum, Hanovre (1972) ; le musée de la préhistoire, Francfort (1980-1986).

¹³²¹ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹³²² Devillers, Christian, « Au pays du sol artificiel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

¹³²³ Devillers, Christian, « Au pays du sol artificiel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

jaune, jaune sur noir, bleu sur blanc), contribuent à créer un ensemble architectural cohérent et flamboyant à la fois.

Le projet des tours de Groningue I a d'ailleurs servi de source d'inspiration pour la conception de la ville industrielle de Nimègue 1, commandée par le même promoteur. Nimègue 1 [Figure 318], réalisée en 1989, consiste en 180 logements répartis sur 18 300 m², avec 7 500 m² d'espaces verts et 2 000 m² d'espace commercial au rez-de-chaussée. Le site se trouve sur un terrain triangulaire entre la rive du Waal au nord et une voie ferrée au sud-est. Les deux projets présentent des similitudes dans la disposition des volumes et l'utilisation de différentes couleurs, avec des pans de façade clairs et aveugles au nord et des couleurs plus vives à l'ouest – la principale différence résidant dans la présence, à Nimègue, d'un parc vertical [Figure 319 et 320].

Malgré l'introduction de nouveaux concepts, certains thèmes chers à Henri Ciriani demeurent présents dans ses projets hollandais. Parmi ces thèmes, on retrouve la dualité entre l'espace intérieur et extérieur, l'importance accordée au confort des usagers, l'utilisation de la couleur, ainsi que l'échelle monumentale comme moyen de valoriser la forme construite et, par extension, la ville elle-même. La persistance de ces valeurs, à la fois stylistiques et morales, a permis à Ciriani d'éviter le piège qui menace potentiellement l'architecture moderne, la réduisant parfois à un simple slogan esthétique soumis aux lois du marché¹³²⁴.

Les projets néerlandais de l'architecte se distinguent toutefois de son travail en France, mettant en lumière sa capacité à s'accorder une liberté créative loin des influences historiques corbuséennes et d'une rigidité intransigeante. Travailler à l'étranger lui a permis d'aborder ses projets avec un regard neuf¹³²⁵. Cette liberté s'est traduite par une approche de la monumentalité presque immatérielle dans ses projets aux Pays-Bas, ce qui transparaît en particulier dans ses dessins et esquisses pour les tours d'habitation. Grâce à cette indépendance conceptuelle, Ciriani a pu imaginer des formes moins conventionnelles et plus expérimentales, sans les restrictions théoriques qui parfois limitent l'exploration architecturale.

¹³²⁴ « *Il rischio il cui incorre l'architettura è di vedersi trasformata in un prodotto di consumo sottomesso alle leggi del mercato* », TdA, « Henri E. Ciriani », *Casabella*, n° 630-631, janvier 1996, p. 45.

¹³²⁵ Devillers, Christian, « Au pays du sol artificiel », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

Chapitre II : faire de l'architecture une valeur

Le travail d'Henri Ciriani s'efforce de suivre un cheminement cohérent et homogène, partiellement en accord avec une tendance internationale qui s'était ouverte à partir des années quarante puis réaffirmée avec l'institutionnalisation des concours d'État et la formalisation d'un langage architecturale national. Au service du pouvoir ou d'une cause politique, l'architecte adopte (en y croyant ou malgré lui) une esthétique de plus en plus consolidée, marquée par des éléments propres au style moderne.

Dans le même temps et progressivement, le produit architectural afin « [d'être] identifiable, doit toujours rester *le même* », et pour être « concevable, consommable, il doit constamment *changer* » causant la fin de la présence des valeurs « de situation (création de lieux dans une géographie) et de permanence » dans la forme physique des édifices, qui deviennent « des produits inspirés du *design* industriel¹³²⁶ » à l'échelle internationale. Cohérents avec cette vision, les *archi-stars* post-modernes appliquent un style reconnaissable qui leur permettra de s'inscrire dans la postérité, alors que paradoxalement, on obtient « la réduction de l'architecture à un message sans identité linguistique spécifiquement attaché à des sites ou à des traditions¹³²⁷ ».

À cette mode majoritaire, un groupe d'architectes oppose la valeur artistique de l'architecture, qu'ils concrétisent d'un côté dans « l'articulation des formes, l'utilisation de règles géométriques plus complexes, un nouvel intérêt pour les aspects organiques du projet¹³²⁸ », et de l'autre, à travers un sens renouvelé donné à l'histoire. Ce groupe d'artistes-architectes résistent à l'homogénéisation et à l'internationalisation des langages, à l'imposition d'un modèle unique et à la limitation de la discipline, grâce, notamment, à une nouvelle attention accordée au projet.

Henri Ciriani montre qu'au risque de transformer l'architecture en produit on peut opposer une réflexion personnelle, mélangeant une base culturelle et artistique à la valeur éthique de la discipline. Dès son déménagement en France, il contribue au « système de métissage » qui participe au renforcement de l'internationalisme local, et revendique toujours l'importance morale de son métier, à l'opposé d'une « nostalgie fantasmatique » pour des principes purement esthétiques, ou d'une « autonomie disciplinaire comme illusion de la possibilité d'établir un champ libre pour

¹³²⁶ « *Il nostro prodotto, per essere identificabile deve restare sempre lo stesso; e per essere designabile, consumabile, esso deve cambiare continuamente* », et « *di situazione (creazione di luoghi in una geografia) e di permanenza, sostituendoci prodotti ispirati al disegno industriale* », TdA, « Henri E. Ciriani », Casabella, op. cit., p. 45.

¹³²⁷ « *La riduzione dell'architettura a messaggio senza identità linguistica specificamente commessa a siti o tradizioni* », TdA, Gregotti, Vittorio, *Nei nostri cieli privi di idee*, Casabella, n° 630-631, janvier 1996, pp. 46-51.

¹³²⁸ « *Una articolazione delle forme, di utilizzazione di regole geometriche più complesse che vive insieme ad un nuovo interesse per gli aspetti organici del progetto* », TdA, Ibid.

l'expression subjective » ; ou encore « la reconstruction d'un devoir-être social projeté sur le plan métahistorique du salut de la nature comme salut du monde¹³²⁹ ».

Dans un système qui encourage la prouesse technique des ingénieurs aux dépens de la créativité des architectes, la fragmentation de la discipline et l'affirmation des démarches individualistes, Henri Ciriani coopère certes à la formulation d'un langage officiel par sa participation aux concours d'État, mais avec des solutions qui vont au-delà d'une réponse immédiate aux besoins politiques. À sa manière, il propose une vision différente de vivre la ville et le logement, et fait évoluer la réflexion des modernistes, en reconnaissant l'importance de ses bases historiques, mais contestant sa dérive post-moderne comme sa mise à la mode. Son architecture ne se réduit jamais à la copie d'un modèle célébré, il regarde toujours ses sources avec un œil critique qui permet un renouvellement perpétuel, et un respect envers la société, les citoyens, l'art et la poésie. Du reste, plus encore qu'à travers les instruments architecturaux (la couleur, la matière, l'échelle), c'est à travers des thèmes récurrents que Ciriani reste fidèle à cette mission. Car le rôle de l'architecte, comme le souligne Vittorio Gregotti, « n'est pas de décrire un résultat, mais de proposer des solutions¹³³⁰ ».

a) *L'architecture entre mémoire et histoire*

Le thème de l'histoire est un élément inhérent à la discipline de l'architecture. Après la Seconde Guerre mondiale, l'importance de la mémoire historique a pris une nouvelle dimension. La mémoire est devenue un instrument non seulement pour les historiens, mais aussi pour les psychanalystes¹³³¹, permettant à diverses disciplines d'appréhender le réel et le présent à travers le prisme du passé. Ainsi, les musées d'histoire ont émergé de la nécessité de documenter et de donner vie à des événements, parfois encore récents, mais mal compris. À l'origine, ces musées avaient des liens avec le monde des antiquaires et des cabinets de curiosités, reliant les objets anciens au récit historique élaboré par la littérature savante¹³³².

¹³²⁹ « *Dell'autonomia disciplinare come illusione della possibilità di istituire un libero campo all'espressione soggettiva* », « *La ricostruzione di un dover essere sociale proiettato sul piano metastorico della salvezza della natura come salvezza del globo* », TdA, Gregotti, Vittorio, *Nei nostri cieli privi di idee*, Casabella, op. cit.

¹³³⁰ « *Il nostro compito di architetti non è di descrivere un risultato ma di proporre soluzioni* », TdA, *Ibid.*

¹³³¹ Cependant, dans la psychanalyse, la mémoire du passé hante le vivant, alors que l'histoire, elle, distribue l'espace plutôt que de le conditionner. Dosse, François, « Histoire et psychanalyse », pp. 341-356, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

¹³³² Poulot, Dominique, « Musée d'histoire », pp. 535-541, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit.

Un exemple précurseur de cette démarche est le musée des Monuments français, inauguré pendant la Révolution française. Ce musée illustre le besoin de raviver le passé tout en s'appuyant sur des principes scientifiques et nationalistes. Les musées d'histoire, à travers leurs choix muséographiques, ont par ailleurs souvent une vocation pédagogique, et incitent par nature les architectes à concevoir des édifices commémoratifs. Bien que ces lieux aient généralement pour objectif de présenter une vision partagée d'un sujet donné, ainsi que de médiatiser certains épisodes, qu'il s'agisse d'une critique de la guerre ou de la célébration d'un événement, certains explorent aussi des récits plus alternatifs. Ils deviennent ainsi des laboratoires capables de multiplier les perspectives offertes aux visiteurs. Cette approche est particulièrement prévalente dans les musées ethnographiques, les écomusées et les musées commémoratifs.

Le musée d'histoire contemporain est donc davantage que la simple vulgarisation de la mémoire. Il s'accompagne d'une architecture symbolique « qui participe d'une perspective commémorative ». Sa création découle souvent de « la volonté politique de placer certains souvenirs au premier plan de la conscience collective », et il vise à favoriser un processus de réconciliation avec le passé en mettant en avant une « vérité du passé ancrée dans le présent¹³³³ ». Cette vérité est imprégnée de valeurs civiques et politiques, servant à promouvoir une compréhension plus profonde de l'histoire.

Le musée devient alors un dispositif semblable à un scénario cinématographique¹³³⁴, où le mouvement des visiteurs évoque un récit qui s'articule autour de multiples points de vue et perspectives¹³³⁵. À l'instar du cinéma, l'architecture est façonnée par des parcours et des itinéraires. Comme le soulignait René Clair¹³³⁶, l'art qui se rapproche le plus du cinéma est l'architecture moderne¹³³⁷, car les plans architecturaux et les plans filmiques sont influencés par la relation entre le mouvement et les événements et, en effet, le mouvement ne se limite pas à indiquer une direction, il mobilise l'espace, tout comme les plans délimitent des initiatives spatiales¹³³⁸.

L'intrigue de certaines œuvres cinématographiques, à l'instar de *Paris qui dort*¹³³⁹, est d'ailleurs parfois centrée sur l'architecture moderne. En prime, dans les cultures occidentales, nos souvenirs sont fréquemment liés aux villes et à leur représentation. L'homme devient ainsi un élément

¹³³³ Poulot, Dominique, « Musée d'histoire », pp. 535-541, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas (dir.), *Historiographies I, Concepts et débats*, op. cit., p. 539.

¹³³⁴ Cela fait écho aux propos de Jean Nouvel, d'après qui « l'architecture, comme le cinéma, existe dans les dimensions du temps et du mouvement ». Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion : Journey in Art, Architecture and Film*, Londres : Verso, 2002, 519 p., p. 27.

¹³³⁵ Tschumi, Bernard, *The Manhattan transcripts*, St. Martin's Press : New York, 1981, 83 p., p. 7.

¹³³⁶ René Clair (1898-1981), réalisateur, scénariste et écrivain français, participe aussi à la réalisation de films d'avant-garde et dadaïstes, comme le ballet *Relâche*, écrit par Francis Picabia. Parmi ses films : *Paris qui dort* (1925) ; *Sous les toits de Paris* (1930) ; *Le Million* (1931) ; *La Beauté du diable* (1949).

¹³³⁷ Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion : Journey in Art, Architecture and Film*, op. cit., p. 27.

¹³³⁸ Bruno, Giuliana, *Histoires de corps et espace de fiction*, pp. 57-76, dans Sorlin, Pierre, Ropars Willeumier, Marie-Claire, Lagny, Michelle, *Art(s) et fiction*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1997, 160 p.

¹³³⁹ Clair, René, *Paris qui dort*, [vidéo : image animée], 1924.

essentiel de l'architecture, ou plutôt de « l'architexture¹³⁴⁰ », cette perception façonnée par son corps et les sensations qui en découlent. Le Corbusier a invité les usagers à explorer ses réalisations à travers ce qu'il a appelé la promenade architecturale, transformant ainsi le spectateur en acteur. Comme pour le cinéma, l'architecture s'inscrit donc dans un contexte qui se présente comme un spectacle ; tout comme l'image cinématographique, elle est traversée par des spectateurs.

Les créations de Ciriani illustrent cette interaction, où les bâtiments évoluent et se transforment en fonction de la présence humaine, offrant une scénographie vivante. Un exemple concret de cette dynamique se trouve dans l'apparition de la Residencial San Felipe dans le documentaire de Gonzalo Benavente Secco, *La Revolución y la Tierra*¹³⁴¹. Dans ce film, le quartier se métamorphose en une scénographie pour les entretiens relatant l'histoire du pays, tout au long de la période de sa construction. De nombreux films documentaires témoignent également de l'impact architectural de Henri Ciriani, tels que ceux consacrés à La Villeneuve de Grenoble¹³⁴².

Or c'est notamment à travers ses projets de musées que l'on peut observer comment l'architecture se rapproche d'un film, cherchant à raconter une mémoire au sein d'un dispositif bâti. L'architecture devient alors un symbole et le lien social entre le passé, le futur et le présent. Les exemples du musée départemental Arles antique (1983-1995), de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (1987-1992) et du Lugar de la Memoria de Lima (2010) illustrent ces notions, bien que de manière différente.

À Arles, les habitants entretiennent un lien profond avec le passé romain de la ville, qui sert de socle à leur identité. Les monuments et les vestiges archéologiques font leur fierté et sont célébrés. À Péronne, c'est une histoire plus douloureuse qui refait surface, une histoire dont le traumatisme a profondément marqué la population. Les habitants souhaitent rendre hommage au sacrifice de ceux qui ont perdu la vie pendant la guerre. Une émotion similaire imprègne la décision de la ville de Lima de construire le Lugar de la Memoria, où la population peut évoquer les événements tragiques liés au terrorisme perpétré par le *Sendero Luminoso* à partir de la fin des années quatre-vingts, et dont les cicatrices sont encore douloureuses. À Lima comme à Péronne, le musée devient un outil de guérison. Au-delà de toute subjectivité, il incarne l'ancrage de la mémoire collective au carrefour des récits personnels. Le souvenir collectif facilite la résolution des traumatismes individuels. En exposant le passé, la mémoire reprend vie, et dans les deux cas, la mise en scène du traumatisme

¹³⁴⁰ Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion : Journey in Art, Architecture and Film*, op. cit., p. 4.

¹³⁴¹ Benavente Secco, Gonzalo, *La Revolución y la Tierra*, [vidéo : image animée], 2019.

¹³⁴² Herenger, Demis, *Guy Môquet, premier baiser* [vidéo : image animée], 2014. Massot, Vincent, Viénot, Flore, *La Villeneuve, l'utopie malgré tout* [vidéo : image animée], Paris : ON Y VA ! MEDIA, 2015. Poche, Agathe, *Villeneuve* [vidéo : image animée], Paris : Le Fémis, 2015. Rohmer, Eric, *La Forme de la ville* [vidéo : image animée], Paris : Institut National de l'Audiovisuel, 1975, 49 min.

permet un processus de deuil, qui implique la remémoration et la mise à distance des événements, tout en évitant le danger de l'oubli.

Henri Ciriani adapte son discours en fonction des besoins de chaque projet. Lorsqu'il travaille sur le musée départemental Arles antique (1983-1995), il entame un dialogue approfondi avec le conservateur Jean-Maurice Rouquette et travaille sa connaissance de l'histoire romaine de la ville. En conséquence, il propose une vision qui célèbre l'histoire, en créant un palais qui évoque également les ruines antiques. Il conçoit un édifice poétique qui met en scène l'héritage romain d'Arles, rassemblant ainsi ses trésors pour permettre à la société de se refléter à travers l'architecture¹³⁴³. Cette approche témoigne de son ouverture d'esprit et de sa sensibilité aux préoccupations de ses commanditaires¹³⁴⁴. De plus, cette expérience lui permet d'acquérir des connaissances fondamentales sur la nature des musées et leur traitement, ce qui enrichit grandement sa réflexion sur l'architecture muséale. Lors de son travail à Arles, l'une des caractéristiques qui le marque le plus, et qui influence son choix d'un musée « bleu arlésien », c'est le ciel et la lumière :

« Au départ, tout est lumière. On commence avec une enveloppe entièrement lumineuse et on décide des opacités pour recevoir la luminosité. Tout ce qui n'est pas éclairé apparaît comme fluide dans un espace en dilatation, dans l'espace du déplacement. L'opacité qui reste dans l'ombre ne conditionne pas la valeur de l'espace¹³⁴⁵. »

Afin de mettre en valeur cette qualité propre à la ville d'Arles, l'architecte opte pour un éclairage zénithal filtré à travers des *sheds* [Figure 321 et 322] atténuant ainsi la forte lumière du sud et créant une ambiance d'exposition tamisée [Figure 323 et 324]. Cette approche transforme le musée en un véritable dispositif cinématographique. La lumière apporte en effet une dynamique à l'ensemble et guide les visiteurs dès leur entrée, les plongeant dans l'obscurité pour ensuite les éclairer progressivement au fur et à mesure de leur progression dans l'espace. En entrant dans les collections permanentes, les visiteurs découvrent des salles aménagées selon la disposition du mobilier et des vitrines. De plus, des ouvertures-fenêtres encadrent des vues sur le paysage, le cirque et le Rhône, établissant une connexion constante entre la ville et le musée. À l'intérieur, une ambiance dense se crée grâce à un jeu scénographique d'ombres et de lumières artificielles, qui complètent la lumière naturelle filtrée du nord, car sans ce filtrage, elle serait jugée comme étant

¹³⁴³ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹³⁴⁴ *Ibid.*

¹³⁴⁵ Pélissier, Alain, « Moins de symboles, plus de spatialité », *Techniques et Architecture*, op. cit., pp. 56-57.

« extrêmement dure, trop forte¹³⁴⁶ ». Le musée d'Arles atteint son apogée sur le toit-terrasse, point culminant de la visite, offrant une vue panoramique.

Pour autant les vitrines, bien que conceptuellement intéressantes, présentent des problèmes de fonctionnement : reliées par un couloir intérieur, le module central est doté d'un système à tiroirs permettant aux conservateurs de changer les objets. Cependant, les portes coulissantes entraînent des mouvements qui mettent les œuvres en danger. De plus, les projecteurs situés dans les plafonds des vitrines n'éclairent que le niveau supérieur (sur trois niveaux), et les glaces transparentes projettent des ombres sur les objets du niveau inférieur¹³⁴⁷. Tandis qu'il recherchait une scénographie capable de replacer ces objets dans leur contexte d'origine, conçus pour s'intégrer au paysage, aux places publiques ou aux cimetières, Ciriani a donc sous-estimé l'importance de certains dispositifs muséographiques. Cependant, il a réussi à créer un espace capable de célébrer l'histoire de la ville à travers des parcours et des ambiances riches en effets dramatiques, tout en maintenant un lien permanent avec leur environnement, qui constitue la source principale du discours de fierté locale promu au sein du musée. L'abstraction des espaces montre une concordance entre la nature et la géométrie architecturale, « comme si cette pensée [avait été] cristallisée et délicatement posée dans un paysage¹³⁴⁸ ».

En revanche, à Péronne et à Lima, Ciriani est confronté à une mémoire douloureuse que les témoins souhaitent conserver, mais en dehors de toute célébration. Cela entre en conflit avec la vision de l'architecte, car selon lui, « l'architecture ne peut pas représenter l'absurdité qu'était la guerre ». En tant que fils de militaire, Ciriani a une relation particulière avec la guerre : il n'est pas attiré par sa violence ni par la notion de victoire, ce qui explique le choix de proposer, dans les deux cas, un édifice « qui célèbre la paix¹³⁴⁹ », tout en gardant à l'esprit que la « paix n'est pas forcément glorieuse¹³⁵⁰ ».

En 1987, Henri Ciriani se lance dans une exploration approfondie de l'espace muséal comme lieu d'introspection grâce à son projet pour l'Historial de la Grande Guerre de Péronne (1987-1992). Située à un peu plus d'une heure au nord de Paris, la ville de Péronne fut le théâtre de féroces affrontements entre les troupes françaises et britanniques d'un côté, et l'armée allemande de l'autre.

¹³⁴⁶ Annexe n° 29, transcription de l'entretien avec Claude Sintès, Arles, 27 juin 2018, 1h 45' 04''.

¹³⁴⁷ Des rails ont été ajoutés au plafond, afin d'éclairer la zone des sarcophages. Pour Claude Sintès, la zone des mosaïques est éclairée « par des espèces de marmites » ce qui ne permet pas un travail de la lumière au-dessus. Quand une ampoule éclate, « pour la changer il faut mettre un échafaudage sur la mosaïque, il faut enlever la mosaïque pour une ampoule » : ainsi, le musée a modifié le système d'éclairage et positionné des ampoules LED, ayant une espérance de vie plus longue. *Ibid.*

¹³⁴⁸ Beaudouin, Laurent, « L'espace continu, lecture de l'Historial », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 282, septembre 1992, pp. 91-99.

¹³⁴⁹ Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹³⁵⁰ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

Face à cet héritage, le conseil général de la Somme a lancé en 1987 un concours pour la construction d'un musée et d'un centre d'études connectés au château-musée médiéval préexistant [Figure 325, 326, 327 et 328]. La superficie totale de la construction est de 3 560 m², et le projet impliquait également la rénovation du château existant, couvrant une superficie de 315 m².

Ce musée allait accueillir une vaste collection d'objets, de photographies, de cartes postales et d'œuvres en lien avec la Première Guerre mondiale. Cette collection avait pour but de présenter la guerre sous un jour différent, mettant en avant son aspect social et quotidien¹³⁵¹. La ville de Péronne avait été quasiment entièrement détruite pendant les six mois de conflit, et ce projet revêtait une grande importance pour la communauté locale. En dépit de la gravité de la guerre, la Somme n'avait alors aucun monument commémoratif de cette période sombre, en dehors des cimetières militaires. Il n'existait aucun lieu permettant d'expliquer ce passé aux habitants. C'est ainsi qu'est né le concept et le lieu de « l'Historial », un néologisme évoquant une nouvelle approche muséographique. Cette approche ne s'appuyait pas sur « une collection déjà constituée », mais découlait « [d'un] programme historique établi par un groupe d'historiens et de conservateurs¹³⁵² ». Ce concept symbolise le changement de paradigme entre les musées consacrés à la Première Guerre mondiale ouverts dans les années vingt et les nouveaux musées, comme l'Historial, qui se voulaient se pencher sur la vie et la culture des populations pendant la guerre. Ce changement de perspective justifiait en partie le choix de présenter des objets plus ordinaires que militaires, inscrivant ainsi le musée dans une démarche ethnographique visant à exposer la Grande Guerre sous un angle inédit.

Ciriani établit pour ce projet un lien significatif avec l'ancienne forteresse de la parcelle, qu'il intègre comme point d'appui et vestibule. Les salles de l'exposition temporaire y sont installées, et cela sert à détourner l'attention du visiteur à son arrivée. Lorsqu'on pénètre dans la cour intérieure après l'entrée principale, on découvre un centre éducatif, une galerie d'art, des boutiques et une librairie. Cette connexion avec le château permet aux visiteurs de poursuivre leur promenade à travers deux édifices qui interagissent malgré les époques qui les séparent. Cette relation est renforcée par une approche volumétrique qui rapproche les formes architecturales, avec des structures simples et des hauteurs similaires.

L'emplacement de l'entrée au sein de l'épaisseur du mur de la forteresse, décrite comme « un passage étroit taillé dans la masse des remparts qui débouche sur les transparences du hall

¹³⁵¹ Arnold, François, Michel, Florence, « Lumière et nature, réponses concrètes », *Architecture Intérieure CREE*, n° 246, décembre 1991, p. 118.

¹³⁵² Dossier *Henri Ciriani* : Marie Jeanne, « Historial de la Grande Guerre à Péronne », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 282, septembre 1992, pp. 82-83.

d'entrée¹³⁵³ » [Figure 329 et 330], crée un effet de transition, guidant le visiteur d'un environnement obscur vers la lumière [Figure 331 et 332]. Cette transition vise à désorienter pour mieux introduire les salles de l'Historial et ainsi commencer à expliquer le conflit. Ciriani accorde une importance primordiale à cette entrée, se concentrant davantage sur son aspect architectural que sur l'aménagement intérieur¹³⁵⁴.

L'intégration de l'Historial avec le château-fort permet de créer un point de repère architectural et d'associer une image émotionnelle à un épisode historique. L'entrée et la sortie du musée sont regroupées, en suivant un schéma de visite circulaire, subdivisé en quatre ailes muséographiques, couvrant une superficie de 1 800 m². Vu de l'extérieur, le bâtiment est conçu pour évoquer une colombe blanche, symbolisant la paix, et créer l'illusion qu'il flotte. Cette impression est renforcée par la présence d'un vaste plan d'eau¹³⁵⁵, l'étang du Cam, conférant au musée une position entre ciel et terre¹³⁵⁶. L'étang du Cam évoque une image puissante, celle d'un « soldat émergeant de la boue » ou « de la terre humide des tranchées ». Cette « masse blanche » rappelle les soldats, presque comme des fantômes¹³⁵⁷ [Figure 333 et 334]. L'approche du musée est toujours latérale. Son architecture est opaque, ne révélant pas son intérieur, mais plutôt un lieu qui dénonce l'absurdité de la guerre, recherchant la quiétude et la paix par ses volumes.

Le musée est posé sur des pilotis, créant un espace en-dessous pour une promenade tout en abritant des fonctionnalités pratiques telles qu'une bibliothèque, une boutique, des zones de stockage et une cafétéria au rez-de-chaussée [Figure 335 et 336]. Suivant la pente du terrain, le musée s'étend du haut vers le bas, avec un dénivelé de 5% par rapport à l'entrée du vestibule. Il utilise une élévation pour créer une sorte de « faille » entre les salles, qui devient un des éléments essentiels du projet [Figure 337, 338 et 339]. Ces ouvertures architecturales, mesurant 2,26 mètres de large, incarnent la discontinuité entre les différentes phases de la guerre, rappelant également les tranchées. Présentes dans l'espace muséal, le visiteur est forcé de les franchir à quatre moments de sa visite [Figure 340] : la période précédant la guerre, l'entrée en guerre et la bataille de la Somme en 1916, l'armistice et l'après-guerre. Le parcours muséographique est entièrement axé sur les protagonistes de ces conflits et l'idée d'une « cassure de l'histoire¹³⁵⁸ », que l'architecte symbolise à travers ces brèches dans la structure du bâtiment.

¹³⁵³ « Henri Ciriani : Péronne, Historial de la Grande Guerre », *AMC*, n° 10, avril 1990, pp. 36-39.

¹³⁵⁴ Le hall est « la chose la plus importante » du projet pour Ciriani, qui « se concentrait plus sur cela et moins sur l'aménagement intérieur ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹³⁵⁵ Faire « flotter le bâtiment, aidé par le fait qu'il y avait un plan d'eau important ». *Ibid.*

¹³⁵⁶ « Henri Ciriani : Péronne, Historial de la Grande Guerre », *AMC*, *op. cit.*, pp. 36-39.

¹³⁵⁷ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹³⁵⁸ « Ciriani : s'en va-t'en guerre », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 252, septembre 1987, pp. 74-75.

L'approche de l'Historial de Péronne est à l'opposé de celle du musée d'Arles. Alors que ce dernier est baigné dans une lumière réconfortante et cherche à s'intégrer dans le contexte historique des lieux, à Péronne, l'architecte rejette, du moins à l'extérieur, toute présence de lumière et de paysage. Le bâtiment est une masse en béton de ciment blanc épurée de tout élément décoratif, à l'exception des petits cylindres de marbre projetant des ombres sur la paroi externe, en accord avec ce concept que « le marbre représente la perfection de la matière, le béton la vie¹³⁵⁹ ». Ces cylindres revêtent également une signification symbolique, représentant à la fois l'individu et l'écoulement du temps, comme de petits cadrans solaires en miniature¹³⁶⁰.

En outre, à Péronne, la mise en avant de la couleur est délibérément écartée au profit d'une expérience plus introspective. La sacralisation de l'histoire gagne en profondeur, effaçant l'extérieur pour mieux laisser place au passé, célébré par la matérialité blanche qui offre un reflet miroir à l'étang qui « introduit de la vitalité dans la mélancolie ». Cette structure, « moulée dans un seul bloc, recoupée par d'impeccables joints », évoque la « plénitude matérielle qu'un temple grec¹³⁶¹ ». La qualité du béton, en particulier sa couleur, a nécessité des efforts considérables de la part de Ciriani et de l'entreprise en charge, Léon Grosse¹³⁶². Des granulats clairs, permettant d'obtenir le ton blanc cassé Marmorella de la matière, ont été extraits d'une carrière locale, stockés et livrés au rythme de l'avancement du chantier. Ce béton, à la fois dur et résistant, a été facile à décoffrer grâce à l'utilisation d'une ossature métallique spécialement conçue pour le chantier, composée de modules de 2, 80 mètres sur 6 mètres. De plus, un coffrage circulaire a été employé pour les parties courbes des murs. Ciriani a minutieusement supervisé chaque étape du travail, y compris les joints, en veillant à ce que chaque coulage soit soumis à son approbation¹³⁶³.

Cette architecture qui cherche à transmettre un sentiment de paix trouve un écho dans les collections, où le paysage extérieur se lie aux espaces internes, suspendant la forme physique et le temps dans une expérience immersive. Car lorsque l'on pénètre dans les collections, la surprise est palpable. De l'extérieur, le bâtiment apparaît comme totalement opaque, sans fenêtres apparentes, ce qui crée un contraste saisissant avec la luminosité de l'intérieur. On se demande alors d'où provient cette lumière qui inonde les espaces internes¹³⁶⁴. Ciriani a dû développer un système ingénieux de

¹³⁵⁹ Joffroy, Pascale, « L'Historial de la Grande Guerre à Péronne », *AMC*, n° 34, septembre 1992, pp. 28-39.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 28-39.

¹³⁶¹ Beaudouin, Laurent, « L'espace continu, lecture de l'Historial », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 91-99.

¹³⁶² Le béton a été coulé sur place, grâce à l'installation par l'entreprise d'une centrale à béton sur le site, afin d'éviter les changements de couleur de la matière. Laurent, Norbert, « L'Historial de la Grande Guerre à Péronne », *La Construction Moderne*, n° 74, décembre 1992, pp. 2-8.

¹³⁶³ Laurent, Norbert, « L'Historial de la Grande Guerre à Péronne », *La Construction Moderne*, *op. cit.*, pp. 2-8.

¹³⁶⁴ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

lumière zénithale et horizontale, offrant une ambiance douce et renforçant l'effet du passage de la « lumière jaune à la lumière bleue¹³⁶⁵ » à mesure que les visiteurs progressent dans les différentes salles. Le parcours muséographique suit habilement cette évolution lumineuse.

Les espaces consacrés aux collections sont organisés selon un réseau d'équerres, s'inscrivant dans une trame carrée de 7 x 7 mètres, et entrecoupés de failles qui apportent à la fois de la lumière, de l'espace dilaté et l'impression d'un passage entre des espaces distincts. Ces ouvertures au sol accueillent des objets originaires de différents pays. Sans ces brisures architecturales, les différentes salles sembleraient constituer un *continuum* ininterrompu. Trois étages de vitrines exposent des souvenirs matériels, de l'Allemagne en haut, de la France au milieu, et de l'Angleterre et des alliés en bas [Figure 341]. Un réseau de bornes interactives et de vidéos, exposant la mémoire du front, établit un lien entre les tranchées et les vitrines. Ce dispositif est conçu pour rester en constante évolution, évitant ainsi de figer l'interprétation de l'histoire, en suivant le modèle des musées ethnographiques, pour éviter toute simplification de l'histoire.

Chaque salle se divise en deux zones distinctes, « l'une en lumière naturelle (toujours indirecte) totalement dépourvue d'œuvres, l'autre en lumière artificielle, lieu de l'exposition¹³⁶⁶ ». Cette distinction permet de bien séparer la description architecturale de l'espace du discours muséal. La première salle, consacrée aux années précédant la guerre, a « un plan basilical, dont l'axialité bascule latéralement vers la transparence¹³⁶⁷ » [Figure 342]. Dans la deuxième salle, dédiée à la période entre 1914 et 1916, les poteaux qui étaient prédominants dans la première salle disparaissent dans la structure, laissant place à une disposition plus centrale. Avant d'entrer dans la troisième salle, une pièce audiovisuelle projette des documentaires sur la bataille de la Somme. La salle suivante traite de l'accélération du conflit, marquée par un mur courbé qui est perceptible depuis l'extérieur [Figure 343]. Enfin, la dernière salle, consacrée au thème du retour à la paix, est d'une dimension plus réduite, et la lumière y provient du sud, symbolisant l'espoir qui accompagne la fin d'un conflit.

La salle des portraits, mesurant 14 mètres sur 14 et s'élevant à près de 7 mètres de hauteur, se distingue par son caractère neutre et sombre. Elle abrite des photographies en noir et blanc disposées en drapeaux autour d'un centre, auquel on accède par le biais d'une rampe en spirale. Ce

¹³⁶⁵ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2 h 11' 32''.

¹³⁶⁶ « *Di due zone, una in luce naturale (sempre indiretta) completamente priva di opere, l'altra in luce artificiale, luogo dell'esposizione* », TdA, Galantino, Mauro, « Historial de la Grande Guerre a Péronne di Henri E. Ciriani », *Casabella, op. cit.*, pp. 4-19.

¹³⁶⁷ Joffroy, Pascale, « L'Historial de la grande guerre à Péronne », *AMC, op. cit.*, pp. 28-39.

lieu est conçu comme un environnement clos, dans lequel on descend¹³⁶⁸. Il occupe une position géométrique centrale, légèrement en hauteur par rapport au reste de l'espace [Figure 344 et 345]. Ciriani a ici pleinement respecté le programme qui exigeait de l'architecte la création d'une salle représentant « l'individu dans le conflit¹³⁶⁹ ». Au cœur de cette salle, les gravures d'Otto Dix¹³⁷⁰ occupent une place centrale, observant l'ensemble de l'espace muséal et soulignant ainsi l'importance des êtres face au pouvoir et au conflit. Cette salle marque la conclusion d'une séquence de quatre salles agencées en forme d'hélice à quatre ailes autour d'un axe central¹³⁷¹, évoquant la révolution, et contribuant à établir un lien entre les différentes phases du conflit. Cette disposition rappelle le concept du musée à croissance illimitée de Le Corbusier à Tokyo (1938) ou encore celle de Frank Lloyd Wright (St Mark's Tower, Suntop House et villa Johnson), où « l'organisation classique de la croix », qu'elle soit structurelle ou distributive, se combine à une « disposition centrifuge, en spirale, des pièces¹³⁷² ». Cette idée avait déjà été proposée par Ciriani dans son projet pour le concours de l'Opéra Bastille de Paris. La salle des portraits constitue le véritable cœur de l'Historial, donnant vie à un mouvement continu, marqué par une présence simultanée de l'intérieur et de l'extérieur. Le visiteur perçoit cette dynamique à travers les bannières des portraits, le mobilier d'exposition des gravures, les jeux de lumière, les espaces vides et les volumes pleins. Cet espace incarne les relations complexes et essentielles entre la lumière et les volumes, allant au-delà du « lien pictural d'un site naturel cadré par un volume architectural¹³⁷³ », et dévoilant ainsi une nouvelle dimension de l'architecture au visiteur.

En 2010, Ciriani s'est attaqué à un autre défi complexe : la conception du Lugar de la Memoria, à Lima, un musée dont l'architecture et la scénographie sont dédiées à la préservation de la mémoire collective et à la réflexion sur l'histoire de l'humanité. Ciriani, qui n'a pas remporté le concours pour ce projet (les lauréats étant Jean-Pierre Crousse et Sandra Barclay), conçoit un lieu public de rencontre, visant à explorer une partie de l'histoire nationale et permettant aux visiteurs de redécouvrir et de préserver la mémoire collective à travers l'architecture.

Situé le long de la Costa Verde de la capitale péruvienne, l'édifice s'insère dans le paysage en suivant la ligne horizontale des falaises. Il ne perturbe pas la beauté naturelle des environs, mais

¹³⁶⁸ Annexe n° 23 bis, traduction de l'entretien avec Juan Carlos Doblado, Lima, 19 octobre 2018, 57' 02''.

¹³⁶⁹ Joffroy, Pascale, « L'Historial de la grande guerre à Péronne », *AMC*, *op. cit.*, pp. 28-39.

¹³⁷⁰ Otto Dix (1891-1969), peintre allemand représentant de la *Neue Sachlichkeit*, actif sous la République de Weimar, devient connu pour le choix de thèmes et d'un style cru : la guerre et la mort, les soldats, les difformités. Durant le nazisme, il sera jugé comme artiste dégénéré et sera obligé de partir de Dresde, après que certaines de ses œuvres aient été brûlées.

¹³⁷¹ « Henri Ciriani : Péronne, Historial de la Grande Guerre », *AMC*, *op. cit.*, pp. 36-39.

¹³⁷² « Dove l'organizzazione classica della croce (strutturale o distributiva) coniuga la disposizione centrifuga, a spirale, dei locali », TdA, Galantino, Mauro, « Historial de la Grande Guerre a Péronne di Henri E. Ciriani », *Casabella*, *op. cit.*, pp. 4-19.

¹³⁷³ Beaudouin, Laurent, « L'espace continu, lecture de l'Historial », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 91-99.

contribue à inscrire les souvenirs dans le dynamisme de la ville. L'entrée du musée est au niveau de la rue, et les visiteurs peuvent accéder aux niveaux via un ascenseur. Chaque élément rappelle la primauté de l'homme sur le reste [Figure 346 et 347] : de nombreux espaces sont réservés au silence et à la réflexion, et la terrasse devant l'entrée principale, avec vue sur l'océan, offre un moment de recueillement avant d'entrer dans le musée, qui est décrit comme « une enceinte dépouillée qui permet de s'éloigner du quotidien et d'avoir le recul nécessaire pour affronter ce qui est grave¹³⁷⁴ ». Malgré sa simplicité décorative, l'espace est bordé de murs portant les noms des victimes du terrorisme [Figure 348]. Pour respecter la volonté de s'intégrer dans la ligne horizontale de la côte, Ciriani conçoit l'ensemble du projet en verticalité [Figure 349 et 350]. La lumière joue un rôle clé pour signaler le parcours, qui commence par une introduction générale sur les actions et la violence du groupe du *Sendero Luminoso*. Ensuite, les visiteurs montent aux niveaux supérieurs pour découvrir les autres salles d'exposition ainsi qu'un auditorium.

Ces trois musées mettent en lumière les priorités architecturales essentielles de Ciriani. À travers ces projets, l'architecte explore la spatialité et les aspects fondamentaux de la modernité architecturale. Dans le contexte de l'Historial, Ciriani atteint un équilibre subtil entre forme et couleur, théorie et créativité, tout en poursuivant un travail « acharné d'amélioration de chaque angle de vue, jusqu'à ce que l'ensemble atteigne un état de fluide cohésion¹³⁷⁵ ». Il réalise une fusion entre l'intérieur et l'extérieur, entre le plein et le vide. Ces recherches, amorcées dès le projet du musée d'Arles, s'adaptent aux spécificités de chaque situation, démontrant ainsi la maturité de l'architecte et sa capacité à articuler un discours allant au-delà de la simple esthétique¹³⁷⁶.

b) Éduquer à l'architecture

« J'aimerais plus faire pleurer quelqu'un avec un mur blanc que de le faire monter dans le vide à 60 mètres par seconds [...]. L'architecture, c'est émouvoir avec rien. Notre travail consiste à produire l'espace émouvant¹³⁷⁷. »

¹³⁷⁴ « Un recinto desnudo que permite alejar lo cotidiano y tener la distancia necesaria para enfrentarse a lo grave », TdA, plaquette de présentation pour le concours, archives personnelles Hector Loli.

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Dans son article « Historial de la Grande Guerre à Péronne di Henri E. Ciriani », *Casabella*, *op. cit.*, pp. 4-19, Mauro Galantino expose les nombreuses références modernes auxquelles lui fait penser le travail de Ciriani pour l'Historial : Ando, Siza, Chipperfield.

¹³⁷⁷ « Mi piacerebbe di più far piangere qualcuno con un muro bianco che farlo salire nel vuoto a 60 metri al secondo. [...] L'architettura è commovente con niente. Il nostro mestiere consiste nel produrre lo spazio commovente », TdA, Devillers, Christian, « Centro per la prima infanzia a Torcy di Henri E. Ciriani », *Casabella*, n° 568, mai 1990, pp. 12-20.

L'aspect pédagogique présent dans les trois projets de musées met en évidence la capacité de l'architecture à éduquer les individus au travers des édifices. Grâce à la spatialité, la couleur et la fluidité des espaces, l'homme apprend ainsi à mieux apprécier la diversité du monde. Cependant, il est crucial de noter que cette sensibilité envers l'environnement architectural n'est pas innée pour l'ensemble des citoyens. Pour ceux ayant grandi, par exemple, dans des espaces dépourvus de qualité architecturale et volumétrique, il peut être plus facile d'accepter de vivre dans des logements inadaptés ou dans des villes manquant de services répondant aux besoins des habitants. Dans cette optique, les deux projets de crèches d'Henri Ciriani constituent des réalisations conceptuelles emblématiques, car il les conçoit comme des formes affranchies de contraintes, autonomes dans leur réalisation finale.

La crèche « Au coin du feu¹³⁷⁸ » à Saint-Denis [Figure 351 et 352], construite entre 1978 et 1983, illustre en effet la vision de Ciriani, alors même qu'il faisait encore partie de l'AUA. Située au rez-de-chaussée de l'immeuble de l'ensemble de logements de La Cour d'angle, à côté de la rue Jean Mermoz, la crèche, conçue pour accueillir 60 berceaux, va bien au-delà de sa fonctionnalité. Ciriani, en tant « qu'architecte-psychologue »¹³⁷⁹, s'est attaché à comprendre les besoins des enfants et à les initier à la richesse de la qualité architecturale dès leur plus jeune âge. Dans cette optique, il a créé des espaces baignés de couleurs contrastées rappelant De Stijl (rouge, jaune, bleu, blanc, gris et noir), tandis que la blancheur translucide du carrelage crée un chemin horizontal dont la ligne, décrite comme une « dilatation diagonale¹³⁸⁰ », guide les occupants depuis l'entrée modeste donnant sur la rue jusqu'au jardin. Ce dernier est inondé d'une lumière occidentale, offrant un espace protégé, comme « deux bras ouverts¹³⁸¹ », chaleureux et sécurisants pour les tout-petits.

Tout dans ce projet reflète la priorité accordée à l'épanouissement des enfants. La crèche offre une série de salles de jeu éclairées par des lumières changeantes qui se tamisent dans les espaces dédiés au repos. Les échelles varient grâce à des panneaux pleins percés de hublots à hauteur d'adulte et de fenêtres rectangulaires à hauteur d'enfant¹³⁸². L'univers enfantin conçu pour le projet de Saint-Denis se caractérise par des lignes courbes et fluides, une esthétique également appliquée aux espaces de travail destinés au personnel adulte, comme les vestiaires et la buanderie. La coexistence des adultes et des enfants, qui interagissent à tout moment, est au cœur de l'édifice, qui tente de favoriser un dialogue intergénérationnel à travers ses formes.

¹³⁷⁸ Le projet reçoit le Grand Prix national d'architecture (avec les projets de Noisy-le-Grand et de Saint-Denis, dont la crèche fait partie) et l'Équerre d'argent, prix qui récompense aussi l'enseignement de Ciriani à l'UP7 (1969-1977) et à l'UP8 (1977-2002).

¹³⁷⁹ « *Es casi como uno psicologo de la arquitectura* », TdA, Jonathan Duwend, Annexes, transcription des questionnaires adressés aux étudiants de l'atelier du projet, UPC, 2018.

¹³⁸⁰ Cohen, Jean-Louis, « Le producteur comme auteur », *AMC*, n° 1, mai 1983, pp. 66-76.

¹³⁸¹ Pousse, J.-F., « Crèche – Saint Denis, Ville de Saint Denis : Henri Ciriani, 1983 », *AMC*, n° 229, déc. 2013, pp. 246-247.

¹³⁸² Cohen, Jean-Louis, « Le producteur comme auteur », *AMC*, *op. cit.*, pp. 66-76.

La recherche sur la relation entre l'intérieur et l'extérieur se poursuit dans la crèche de Saint-Denis, où les volumes intérieurs, modulés par un jeu de lumière et une disposition de formes courbes, s'intègrent avec l'utilisation des couleurs primaires. L'objectif dépasse la simple création d'un espace harmonieux et sensoriel, car il vise à conférer une dignité spécifique aux équipements publics faisant partie intégrante de la vie quotidienne des jeunes Français. Néanmoins, « Au coin de feu » conserve des éléments du style corbuséen et des exercices enseignés par Ciriani au sein de UNO. La géométrie du carré est ainsi toujours présente, rythmant les déplacements des visiteurs, qui sont parfois guidés par des éléments tels que le mobilier fixe, les murets et les cloisons, et bien que la lumière ne soit pas encore aussi autonome que dans les projets d'Arles et de Péronne, elle occupe déjà une place importante dans la conception architecturale.

Un autre projet de crèche conçu par Henri Ciriani est la maison de la petite Enfance de Torcy [Figure 353 et 354], réalisée entre 1986 et 1989. Ce projet marque une étape dans l'exploration par Ciriani d'une architecture à la fois spatiale et picturale. Située à proximité d'un centre commercial sur un terrain en pente (d'un dénivelé qui passe de 2 à 6 mètres) d'une surface de 2 094 m² (45 x 45 mètres environ), qui se situe à l'est du lac de Val Maubuee, et à l'ouest d'une zone résidentielle, cette crèche occupe un espace central en surplomb du bassin d'eau. Elle est répartie sur trois étages, formant un ensemble de volumes blancs carré décomposés, suivant une structure déterminée par des poteaux porteurs et un plan libre, évoquant à la fois le rationalisme italien et les principes théoriques du groupe UNO (notamment l'exercice « 30 x 30 »). L'entrée principale est située en haut du site, tandis que l'entrée de service se trouve en bas, près d'un petit square, dans la zone la moins construite du programme. L'ensemble est enclos par un mur linéaire recouvert « d'un matériau unique, un carrelage antidérapant de type 10 x 10¹³⁸³ », créant une enveloppe extérieure simple et durable. Les murets alternant avec des portions de clôture plus ouvertes offrent des aperçus sur le parc de la crèche, créant l'impression globale d'un bloc de béton blanc en parfaite harmonie avec l'environnement paysager [Figure 355 et 356].

L'entrée de la maison de l'Enfance est située du côté est, donnant ainsi une échelle au bâtiment et faisant face à un petit parking d'environ 30 places (car la rue qui longe le bâtiment est étroite). La façade sud-est est accessible via un escalier menant à un petit square, offrant une vue sur un immeuble résidentiel et sur le jardin de la crèche de l'autre côté. La façade ouest donne sur un autre ensemble de logements. L'aspect unitaire du bâtiment est renforcé par la composition des façades, ainsi que par la présence de l'équerre qui relie les quatre côtés du carré. La façade nord, structurée

¹³⁸³ « Covered completely with a single material, an off-white non-slip tile, type 10 x 10 », TdA, « Children's centre in Torcy », GA Document, n° 18, avril 1987, pp. 32-35.

dans un rectangle, offre une variété de formes architecturales, notamment en ce qui concerne les ouvertures des fenêtres, les volumes en saillie ou en retrait, et la loggia. Elle illustre également la diversité des matériaux utilisés, comme le verre et les briques de verre. Cette façade révèle les théories architecturales de Ciriani, dépassant toute complexité inutile, pour faire place à une poésie épurée. L'observateur, incapable de saisir immédiatement la forme, est amené à prendre un moment pour absorber cette abstraction qui, à la fois, ne révèle rien de trivial et ne dévoile jamais trop. Dans sa subtilité, l'architecte permet à « l'édifice de s'expliquer au regard » et démontre que « l'architecture n'est pas dans l'exhibition obligatoire¹³⁸⁴ ».

L'arrangement des volumes verticaux, réalisé grâce au concept du plan libre, rompt avec la fermeture typique d'un bâtiment en béton massif. Le jeu de couleurs, de pleins et de vides incite les visiteurs à se déplacer autour de la structure [Figure 357 et 358]. L'utilisation alternée de volumes horizontaux et verticaux à l'extérieur crée une continuité murale « partant du sol et atteignant le ciel, englobant virtuellement le vide, mais sans jamais le clore¹³⁸⁵ » [Figure 359, 360, 361, 362 et 363]. Cette stratégie vise à ouvrir l'espace et à briser la compacité du bloc architectural, sans sacrifier sa cohérence. Aucun volume n'affiche deux faces de la même couleur, ce qui accentue la perception d'une fracture au sein de ce bloc compact. Cette rupture est également obtenue grâce à l'utilisation d'un plan plié blanc, tout en évitant une monumentalité frontale unique¹³⁸⁶.

Ceci représente un changement par rapport aux précédents travaux de Ciriani, qui privilégiaient la frontalité urbaine. En effet, des projets comme La Noiseraie, La Cour d'angle ou Évry Canal s'appuient sur ce concept de frontalité, s'inscrivant ainsi dans la lignée des tendances de recherche contemporaines sur la mégastucture, et ils prenant leur sens dans la nécessité d'apporter une organisation à une ville qui, jusqu'alors, manquait d'une véritable direction urbaine. La maison de la Petite Enfance de Torcy embrasse un nouvel idéal de légèreté et de fluidité architecturale, conforme à sa fonction et à l'absence de nécessité d'intégrer des habitants aux besoins variés. Jacques Lucan souligne la liberté dont dispose ici l'architecte, qui diffère considérablement des contraintes plus strictes associées au logement¹³⁸⁷. En créant un environnement pour les jeunes enfants, Ciriani peut dès lors explorer de nouvelles voies.

Une volonté d'unité se manifeste par ailleurs à l'intérieur de la crèche de Torcy. Tout comme dans le projet de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, la première impression extérieure diffère de l'expérience à l'intérieur de la crèche. Cela correspond à l'idée d'une « architecture enveloppante »,

¹³⁸⁴ Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la Maison de l'enfance », *AMC, op. cit.*, pp. 26-35.

¹³⁸⁵ *Ibid.*

¹³⁸⁶ Galantino, Mauro, *Henri Ciriani : architecture 1960-2000, op. cit.*, p. 160.

¹³⁸⁷ Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la maison de l'enfance », *AMC, op. cit.*, pp. 26-35.

visant à créer des lieux spacieux qui ne submergent ni les enfants ni le personnel¹³⁸⁸. Les façades au rythme convexe et la masse compacte de l'édifice contrastent avec l'espace du hall d'accueil intérieur aéré, qui peut être vu comme une métaphore du ventre maternel, autour duquel se déploient les salles, les escaliers, les étages et les demi-niveaux [Figure 364]. Dans cette zone se trouve également un parking à poussettes, situé derrière le comptoir d'accueil, en relation directe avec l'entrée pour les usagers.

Le programme comprend quatre parties distinctes : une crèche collective (occupant une partie du rez-de-chaussée, la mezzanine et le dernier étage, couvrant la moitié du programme), une halte-garderie (située au dernier étage), une PMI (installations pour la Protection Maternelle et Infantile, située dans la mezzanine et conçue comme une zone d'attente pour les mères et les enfants) et une crèche familiale (située dans l'angle sud-est de l'immeuble). Ces parties sont différenciées dès le hall d'entrée en double hauteur, qui « alimentent les systèmes de circulation ouverts menant aux différentes installations et les systèmes de circulation communs¹³⁸⁹ ». Cependant, elles restent indépendantes et ne se croisent jamais, préservant ainsi leur autonomie.

Les circulations qui relient les différentes parties de la crèche prennent leur départ depuis le hall d'entrée, qui repose sur quatre piliers aux coins d'un carré, de même hauteur que ceux du hall. Ces piliers contribuent notamment à l'effet centrifuge de l'espace. Ce traitement évoque l'idée d'une version intérieure d'un portique ou d'une colonnade¹³⁹⁰, soulignant l'importance publique du programme, positionné au cœur même de la structure. Entre les coursives, les murs et les escaliers, l'atmosphère est caractérisée par une alternance de transparence et d'opacité, créés par les jeux d'ombres et de lumières qui inondent les espaces [Figure 365, 367 et 368].

Ce lien entre les différentes parties de l'édifice génère une impression de continuité, de profondeur et de fluidité. Le carré du hall dialogue avec le carré extérieur du jardin, offrant une mise en abîme de l'édifice. À cet égard, le projet tout entier repose sur une dualité de contrastes : la fluidité s'oppose aux moments d'arrêt (tant temporels que physiques) dans les volumes, la luminosité des espaces trouve sa plénitude dans les zones ombragées, et l'ouverture spatiale ne saurait exister sans les espaces clos qui l'entourent.

D'autres espaces importants de la crèche sont soigneusement situés à l'intérieur de l'édifice. Par exemple, les salles de jeux sont placées à proximité du jardin et d'une terrasse de plain-pied [Figure

¹³⁸⁸ Ferré-Lemaire, Isabelle, « Une architecture pédagogique. Torcy, maison de la petite enfance », *Urbanismes et Architecture*, n° 248, juin 1991, pp. 88-89.

¹³⁸⁹ « *Feed the open circulation systems leading to the different facilities and common spaces* », TdA, « Children's centre in Torcy », *GA Document, op. cit.*, pp. 32-35.

¹³⁹⁰ Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la Maison de l'enfance », *AMC, op. cit.*, pp. 26-35.

369 et 370], permettant ainsi aux enfants de profiter de l'extérieur. En outre, des espaces communs au rez-de-chaussée, tels qu'une petite bibliothèque, une salle de jeux et une aire de jeu commune, sont accessibles directement depuis le hall d'entrée.

Dans l'ensemble du projet, les couleurs jouent le rôle essentiel de fil conducteur du mouvement architectural, « elles participent à l'établissement de séries, d'opposition » et « précisent des éléments et exaltent des plans¹³⁹¹ ». La palette de couleurs comprenant des tons de gris, de blanc, de rose et de jaune réagit au jeu de lumière du soleil, créant une ambiance chaleureuse et dorée sur les parois ombragées et renforçant « les contrastes lumineux nés de l'ensoleillement des volumes¹³⁹² ». Contrairement aux projets précédents, Ciriani exploite la couleur comme une composante spatiale à Torcy, où le plein est occupé par la matière structurelle et le vide est rempli par la couleur¹³⁹³. Les couleurs utilisées ici évoquent le vocabulaire pictural historique, rappelant les univers artistiques de Matisse et de Picasso. La coexistence de la couleur et du volume favorise une approche de l'espace qui renforce la vision de l'architecture moderne cherchant à créer un espace continu et unifié tout en conservant une abstraction marquée. Il est possible de discerner un lien conceptuel avec le travail de l'architecte Luis Barragán¹³⁹⁴, qui utilise l'élimination de la sensation de volume pour transmettre une impression de plans autonomes, une forme de peinture qui modèle l'espace avec de la matière colorée¹³⁹⁵.

Torcy est indéniablement un espace pictural où l'on peut observer des variations primaires à la fois à l'extérieur, sur les façades, et à l'intérieur, tant sur les portes que sur les murs. Cela crée un environnement capable de renforcer « le sentiment de fusion de l'intérieur et de l'extérieur qui naît du mouvement des formes¹³⁹⁶ ». Même les matériaux modestes utilisés se transforment en éléments nobles, prenant des teintes chatoyantes en fonction de l'heure du jour. « La couleur compense l'absence de matériaux riches¹³⁹⁷ », donnant de cette façon une impression de pérennité aux matériaux périssables. Ciriani démontre ici qu'il n'est pas nécessaire de recourir à de nouveaux

¹³⁹¹ *Ibid.*

¹³⁹² Chaslin, François, « Une architecture généralisée, centre de la petite enfance à Torcy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 269, juin 1990, pp. 132-143.

¹³⁹³ Beaudouin, Laurent, « L'espace continu, lecture de l'Historial », numéro spécial *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 91-99.

¹³⁹⁴ Luis Barragán (1902-1988), architecte et ingénieur mexicain, est né et a étudié à Guadalajara. Il est diplômé de la Escuela Libre de Ingenieros (1923). Il remporte le prix Pritzker en 1980. En 1945, il commence à exercer en tant qu'architecte. Influencé par le modernisme, il recherche une « architecture émotionnelle », utilisant des matériaux bruts comme la pierre ou le bois. Parmi ses réalisations : les jardins de Pedregal, Mexico (1945) ; la maison et studio Barragán, à Tacubaya (1947) ; le couvent de las Capuchinas Sacramentarias à Tlalpan, Mexico (1955) ; les tours de Satélite, México (1957) ; San Cristóbal Estates, Mexico (1967).

¹³⁹⁵ Robert, Jean-Paul, « Tableau des clartés », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 274, avril 1991, pp. 76-84.

¹³⁹⁶ Chaslin, François, « Une architecture généralisée, centre de la petite enfance à Torcy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 132-143.

¹³⁹⁷ Faloci, Pierre-Louis, « A propos d'un bâtiment cultivé », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 269, juin 1990, p. 144

matériaux¹³⁹⁸ et que les architectes contemporains confondent souvent le progrès avec le spectacle, qui finalement n'apporte aucune valeur sociale réelle aux citoyens.

Cependant, le véritable tournant à Torcy réside dans l'utilisation du plan libre, une conception de l'espace qui va au-delà de sa seule dimension horizontale pour composer une « relation complexe des composants élémentaires de l'horizontale et de la verticale¹³⁹⁹ ». Ce rappel des théories déconstructivistes de Théo van Doesburg pourrait être considéré comme la version française de la maison de Gerrit Rietveld. Dans les deux cas, il s'agit de plans en suspension, dont l'unité n'apparaît que dans une vision globale, qu'il faut vivre pour réellement la comprendre. Ciriani estime d'ailleurs que les Néerlandais ont fait une erreur en ne tirant pas parti des pilotis, posant en somme l'architecture directement sur le sol. En revanche, à Torcy, « le sol n'est jamais le lieu d'un mouvement continu, il est [le point de départ] à partir duquel le mouvement continu est évalué¹⁴⁰⁰ ».

Ces expériences spatiales intenses que l'on ressent à chaque instant nous font comprendre comment l'architecte prête « une attention extraordinaire au moindre geste de l'enfant, des mères et du personnel », et sa volonté de permettre aux enfants de grandir dans une « émotion spatiale¹⁴⁰¹ ». Cela correspond à l'aversion naturelle des enfants pour les espaces clos et s'aligne avec l'idée que « l'objectif principal de l'architecture moderne, c'est éviter l'enfermement¹⁴⁰² », ce qui reflète la vision de Jacques Lucan, qui considère le bâtiment comme un « monde qui va devoir trouver en lui-même ses propres principes de cohérence formelle ». La crèche n'est pas la transformation « d'un monde à venir¹⁴⁰³ », mais le bâtiment est déjà un monde en soi, qui demande à être découvert.

Les projets des crèches « Au coin du feu » et de la Maison de la Petite Enfance sont salués par la critique comme les réalisations les plus abouties de Ciriani. Cette reconnaissance s'explique en grande partie par l'effort consciencieux de l'architecte pour créer une architecture qui transcende ses principes théoriques, en accord avec sa conviction que « pour l'éducation, le sérieux est plus important que ce que je considère comme l'idéologie, la théorie¹⁴⁰⁴ ». Avec ces deux bâtiments, il apporte une contribution nouvelle à la vie sociale des villes de Saint-Denis et de Torcy, et dans le

¹³⁹⁸ « *Per quel che mi riguarda sentirò il bisogno di nuovi materiali quando non riuscirò più a costruire con quelli di cui dispongo* », « En ce qui me concerne, je ressentirai le besoin de nouveaux matériaux lorsque je ne pourrai plus construire avec ceux que j'ai », TdA, Devillers, Christian, « Centro per la prima infanzia a Torcy di Henri E. Ciriani », *Casabella, op. cit.*, pp. 12-20.

¹³⁹⁹ Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la Maison de l'enfance », *AMC, op. cit.*, pp. 26-35.

¹⁴⁰⁰ « *A Torcy il suolo non è mai il luogo del movimento continuo, è il luogo dal quale il movimento continuo viene valutato* », TdA, Devillers, Christian, « Centro per la prima infanzia a Torcy di Henri E. Ciriani », *Casabella, op. cit.*, pp. 12-20.

¹⁴⁰¹ Chaslin, François, « Une architecture généralisée, centre de la petite enfance à Torcy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 269, juin 1990, pp. 132-143.

¹⁴⁰² Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹⁴⁰³ Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la Maison de l'enfance », *AMC, op. cit.*, pp. 26-35.

¹⁴⁰⁴ Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

cas de Torcy, il développe même un programme novateur réunissant quatre services au sein d'un même édifice pour répondre à divers besoins.

Ces projets réaffirment les fondements du Mouvement moderne, tout en allant au-delà de ses codes esthétiques pour en confirmer la véritable essence : un espace fluide, une promenade architecturale dans l'esprit de Le Corbusier (visible par la présence de rampes à Torcy), ou encore un mouvement qui évolue de l'orthogonal au sphérique. Tout cela crée une expérience architecturale qui laisse les visiteurs dans un état émotionnel singulier, résultant de leur interaction avec une architecture à la fois radicalement différente et unifiée dans ses formes et ses matériaux.

De nombreux historiens et architectes, même ceux qui avaient précédemment critiqué le travail de Ciriani pour son formalisme, reconnaissent la valeur exceptionnelle de ces réalisations. Le projet de Torcy, en particulier, est vu comme l'œuvre la plus accomplie réalisée par Ciriani jusqu'alors¹⁴⁰⁵, témoignant de sa réflexion méticuleuse sur l'architecture. Pierre-Louis Faloci¹⁴⁰⁶ souligne par exemple que, dans un contexte de débat constant sur la nature de l'architecture moderne, de nombreux professionnels ont trahi les principes de cette discipline pour s'assurer une place sur le marché de la construction. On attend désormais des architectes « d'être moderne, de répondre vite, d'avoir par obligation un vrai langage de communication, d'exprimer l'idée-projet d'une manière lisible au premier coup d'œil, de savoir faire un show et en plus, paraît-il, d'être cultivé¹⁴⁰⁷ ». Cette situation a conduit à une perversion du travail de l'architecte, contraint de céder aux slogans face aux demandes des maîtres d'ouvrage.

Le travail d'Henri Ciriani montre qu'il est toujours possible de réaliser des projets intègres et cohérents tout en demeurant fidèle aux principes de la modernité. Les réalisations de Torcy et Saint-Denis incarnent de plus des thèmes chers à l'enseignement de Ciriani, tels que le plan libre, l'utilisation du projet pour aller au-delà du programme et la création d'un espace urbain intérieur en relation avec l'extérieur. Elles démontrent que la véritable difficulté de l'architecture ne réside pas dans le respect de ces principes, mais dans la réalisation d'un résultat aussi bien unitaire que complexe. Le résultat accorde de l'importance à chaque élément de l'édifice et revendique une signification plus profonde que la simple esthétique symbolique. La crèche de Torcy, surtout, démontre que le processus de création, la réflexion de l'architecte et le travail sur l'espace peuvent résister à la dégradation culturelle qui menace la discipline. Ainsi, « les reproches faits à Ciriani sur

¹⁴⁰⁵ Dans la quasi-totalité des articles consacrés à la crèche de Torcy, les auteurs en parlent comme de l'œuvre la plus réussie de Ciriani, une œuvre de la maturité qui marque une nouvelle étape dans sa carrière.

¹⁴⁰⁶ Pierre-Louis Faloci (1949-), enseignant à l'école d'architecture de Paris-Belleville, diplômé de l'université Paris 7 (1974), ouvre son agence en 1975. Il a reçu l'Équerre d'argent (1996) et le Grand Prix national d'architecture (2018). Parmi ses réalisations : le CERD Natzweiler et musée Struthof (2007-2008) ; le musée de la bataille de Valmy (2011-2015) ; le musée de Lens '14-18 (2013-2015).

¹⁴⁰⁷ Faloci, Pierre-Louis, « A propos d'un bâtiment cultivé », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit., p. 144.

le dogme, sur l'héritage Le Corbusier n'ont aucune importance car Ciriani, par son attitude, protège l'essence même de ce métier¹⁴⁰⁸ ». La force de ces réalisations réside dans le fait que « ce que l'on voit est plus fort que les explications que l'on peut en donner¹⁴⁰⁹ ».

c) *L'architecture idéale : des villas en bord de plage*

« Avec les immenses baies ouvrant vers le Pacifique et les vues plongeantes sur la fraîcheur du patio, c'est un peu l'essence de la vie en bord de mer qui est ici condensée¹⁴¹⁰. »

Vers la fin des années quatre-vingts, Henri Ciriani a acquis une certaine notoriété dans le domaine de l'architecture en France grâce à ses réalisations, notamment les musées d'Arles et de Péronne, ainsi que ses contributions au domaine des crèches. Bien qu'il ait également gagné en reconnaissance à l'échelle internationale au cours de la même décennie, il conserve un statut prépondérant au sein de la scène architecturale française, où son engagement professionnel était largement salué notamment du fait de la réalisation de logements sociaux. En outre, il réaffirme son idéologie architecturale à travers des projets publics tels que le palais de Justice de Pontoise et la cuisine de l'hôpital Saint-Antoine à Paris, qui servent de vitrine à l'importance qu'il accorde aux principes modernes qu'il avait embrassés au début de sa carrière. Parallèlement à ses réalisations architecturales, ses projets non réalisés ont également contribué à nourrir une réflexion théorique riche, ancrée dans une base historique, faisant de son travail un ensemble cohérent, tout en reconnaissant l'autonomie propre à chaque projet.

Il est essentiel de mentionner que les activités de *design* et de conception de mobilier, bien que moins fréquentes, ont également joué un rôle important tout au long de sa carrière. Il a constamment mis en avant l'importance de la praticité et du confort pour les utilisateurs dans la conception de ses bâtiments, en veillant à optimiser l'aménagement des espaces. Son implication dans ce domaine s'aligne alors sur la philosophie de Le Corbusier, qui insistait sur le fait que les meubles devaient avant tout être pratiques et fonctionnels. Ciriani partage également l'idée de Le Corbusier selon laquelle il est préférable d'opter pour les meubles conçus par de grands designers modernes, tels

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁰⁹ « *Che ciò che si vede è più forte delle spiegazioni che se ne possono dare* », TdA, Devillers, Christian, « Centro per la prima infanzia a Torcy di Henri E. Ciriani », *Casabella*, *op. cit.*, pp. 12-20.

¹⁴¹⁰ Boudet, Dominique, « Henri Ciriani : villa en bord de mer, Lima, Pérou », *AMC*, n° 105, mars 2000, pp. 30-35.

qu'Alvar Aalto et Charlotte Perriand¹⁴¹¹, qu'il mentionne dans une interview. De plus, il valorise les produits artisanaux nationaux classiques, à l'instar des chaises de bistrot parisiennes, qu'il considère très confortables. Les verres à encoches¹⁴¹², présents dans les œuvres de Le Corbusier, incarnent également cette approche de conception simple mais efficace.

Ciriani a amorcé sa première incursion dans le domaine du *design* en 1968 lors de la réalisation de la plaquette de présentation de La Villeneuve de Grenoble, où il s'est attelé à la création de mobilier urbain pour ce quartier et révèle son intérêt pour la dimension créative de la discipline. En 1988, il a poursuivi son exploration du mobilier en concevant un fauteuil, une crédence et des lampes de table pour le bureau du président du conseil régional de Champagne-Ardenne¹⁴¹³ [Figure 371, 372, 373 et 374]. Ces créations étaient le reflet d'une esthétique aux lignes courbes rappelant l'Art déco, avec un mélange de matériaux tels que le bois, le métal tubulaire et le cuir, évoquant le début du modernisme. Un prototype d'un ensemble de mobilier de bureau comprenant un bureau, un caisson et une table basse a également été réalisé en 1984 [Figure 375 et 376]. Bien que ce prototype ait été exposé au Grand Palais, il s'est avéré trop coûteux à produire, ce qui a conduit à son abandon¹⁴¹⁴. Par la suite, il a continué d'explorer le *design* en travaillant sur des projets de muséographie et de signalétique pour les musées d'Arles (1993-1995) et de Péronne (1992), élargissant ainsi son champ d'investigation. Entre 1988 et 1995, il est sollicité pour concevoir le mobilier des bureaux du conservateur et de l'administrateur, ainsi que l'espace muséal pour le musée d'Arles¹⁴¹⁵. Il a également créé le mobilier de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, notamment la billetterie, les comptoirs d'accueil et le bureau du conservateur. Ces exemples révèlent une cohérence théorique plus que purement esthétique avec le travail architectural de l'auteur. On pourrait s'attendre à un mobilier beaucoup plus sobre et épuré, mais Ciriani met au service de ces objets une créativité inattendue.

Parallèlement, certains bâtiments de l'architecte se distinguent en partie en raison de leur emplacement géographique, et en partie du fait d'avoir été commandés par une clientèle privée, ce qui les placent à part d'un corpus autrement plutôt rationnel. Les projets hollandais, en particulier les tours de Groningue et de Nimègue, développent ainsi un discours plus autonome par rapport aux

¹⁴¹¹ Charlotte Perriand (1903-1999), architecte et *designer* française, figure majeure dans l'architecture moderne, elle collabore, entre 1927 et 1937, avec Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ayant comme charge l'équipement des projets conçus au sein de l'agence.

¹⁴¹² « Les verres magnifiques qui avaient les encoches, comme les colonnes doriques, qui sont dans tous les tableaux de Corbu ». Annexe n° 17, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, maison La Roche, 16 juin 2021, 3h 13' 04''.

¹⁴¹³ Dans son ouvrage, Jean Petit cite cet ensemble comme réalisé, mais aucune trace n'a été retrouvée dans les archives. Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace*, op. cit., p. 357.

¹⁴¹⁴ « Les fabricants l'ont utilisé comme critère pour dire qu'ils faisaient aussi du haut de gamme, on n'en a pas vendu un. » Annexe n° 17, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, maison La Roche, Paris, 16 juin 2021, 3h 13' 04''.

¹⁴¹⁵ Et aussi les tables pour la salle de réunion et de lecture, banque d'accueil et bancs du musée. Par la suite, Ciriani réalisa le présentoir-vitrine du musée, et la boutique. Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace*, op. cit., p. 357.

réalisations françaises, qui, bien qu'affichant chacune des spécificités, peuvent être facilement attribuées à un même auteur. Tout en demeurant cohérent avec une vision de la discipline proche du discours moderne, Ciriani démontre avec ces projets une certaine liberté et semble moins contraint dans un contexte qui ne correspond pas à sa carrière « officielle ».

Cette liberté est clairement mise en évidence dans les souvenirs de Jean-Pierre Crousse¹⁴¹⁶, en particulier en ce qui concerne sa participation au concours new-yorkais pour la construction de l'hôtel Sofitel¹⁴¹⁷ en 1997. Prévu pour être érigé au cœur de Manhattan, le projet a été initié au même moment que les immeubles hollandais et, comme pour les commandes néerlandaises, il a impliqué un client privé, le père d'un ancien étudiant de Ciriani et ami de Patrick Colombier, qui était à la tête de la chaîne hôtelière Accord¹⁴¹⁸. La société américaine a d'abord sollicité un architecte local, et parmi cinq noms proposés, celui de Michael Graves¹⁴¹⁹ a été retenu. Cependant, le partenaire français a insisté pour que le nom de Ciriani soit associé au projet, dans le but de créer un bâtiment emblématique qui rappellerait l'influence de la France au sein du groupe. Trois projets ont été soumis lors d'un concours restreint. En compétition avec une agence américaine, Henri Ciriani, en partenariat avec Richard Meier, a présenté un projet composé d'une rue ouverte, qui rappelait les tours du nord des Pays-Bas, tout en évoluant vers une plus grande liberté spatiale.

Le projet de Ciriani n'a pas été retenu, principalement en raison du non-respect des besoins du client. Les demandes en termes de nombre de chambres avaient été réduites de moitié par l'architecte, qui proposait une configuration où les chambres étaient situées d'un seul côté du couloir de l'hôtel¹⁴²⁰, libérant ainsi une façade du bâtiment. Cette proposition s'éloignait de la réalité pour embrasser une idée rêvée, notamment parce que la typologie d'un hôtel ne nécessite pas fondamentalement de répondre à un impératif social. Dans sa description, l'architecte évoque un univers onirique, qui atteint son apogée dans le *design* de l'ascenseur, l'élément le plus fascinant du projet, aux côtés de la piscine entièrement en verre située au dernier étage, dans la tour la plus haute, offrant une vue imprenable sur la métropole et proposant quelque chose de « légèrement différent de ce qu'il avait fait jusqu'à ce moment¹⁴²¹ ». La piscine était en effet positionnée en porte-

¹⁴¹⁶ Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

¹⁴¹⁷ Aucune trace de ce projet n'a été retrouvée dans les articles, les seules qui en restent sont les témoignages récoltés au cours des entretiens.

¹⁴¹⁸ Annexe n° 11 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 4 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹⁴¹⁹ Michael Graves (1934-2015) est un architecte américain connu notamment pour son travail pour la société Disney, pour laquelle il conçoit le Walt Disney World Dolphin and Swan Hôtels (1988-1989) et des hôtels à Disneyland Paris (1992).

¹⁴²⁰ « Ils ont dit : "Vous n'avez mis que la moitié des chambres qu'on vous a demandées, [...] on ne peut pas défendre votre projet, mettez au maximum 30% de pièces en moins, pas 50% en moins" ». *Ibid.*

¹⁴²¹ Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

à-faux par rapport aux façades, évoquant ainsi les théories des constructivistes russes qui encourageaient les gens à défier la gravité¹⁴²².

Ciriani poursuit cette recherche architecturale plus indépendante avec la réalisation de deux maisons de plage à Lima, au Pérou : la casa Santillana (1998-1999) et la casa Madonna (2011-2013). Ces maisons se trouvent à 40 kilomètres au sud de la capitale péruvienne, dans la localité aisée de Punta Negra, en bordure de l'océan Pacifique [Figure 377]. Ces projets, bien que toujours inspirés par les idéaux sociaux du modernisme, se caractérisent par une plus grande liberté de conception¹⁴²³, qui découle probablement de l'éloignement physique et mental de la France. De plus, l'architecte a bénéficié d'une carte blanche totale pour ces deux projets. Les clients de ces maisons sont soit des membres de sa famille, comme son neveu Gonzalo Santillana, soit des amis proches, comme Amedeo, un ami de la famille de Marcela, sa femme. De retour au Pérou, Ciriani jouit par ailleurs d'une grande notoriété en tant qu'architecte national et symbole de réussite professionnelle¹⁴²⁴. Son travail, en particulier sur la casa Santillana, aura un impact significatif au pays, et son approche architecturale, caractérisée par une plus grande ouverture et une plus forte abstraction, influencera « le langage et la ligne de construction des maisons de plage au Pérou¹⁴²⁵ ».

Pour Henri Ciriani, le projet de la casa Santillana (1998-1999) [Figure 378 et 379], située à Playa Escondida et récompensée du prix Hexagone de Oro¹⁴²⁶ en 2000, représente la concrétisation, à l'échelle d'une villa unifamiliale, des idées développées dans ses projets des tours hollandaises conçues presque une décennie plus tôt¹⁴²⁷. La forme de la maison est plus compacte, prenant l'aspect d'un cube blanc d'une épaisseur de 12,5 à 25 centimètres, construit sur un terrain de 226 m² (la parcelle mesure 11 x 11 mètres) et disposé horizontalement sur une pente qui sert de socle à la construction. La villa est située dans un lotissement récent comprenant plusieurs maisons individuelles de tailles et de couleurs similaires. Du côté sud, elle est adossée à une villa voisine. Le béton, peint avec de la peinture blanche plastique à l'extérieur et laissé brut à l'intérieur, offre une protection contre les problèmes d'humidité fréquents dans la région. De plus, les parties supérieures des murs sont doublées, et le toit est constitué de dalles en terre cuite et d'asphalte pour assurer

¹⁴²² Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement Le Corbusier, Paris, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

¹⁴²³ Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

¹⁴²⁴ On se base ici sur les rencontres et échanges avec les professeurs et les étudiants en architecture de plusieurs universités (UNI, UPC, Catolica), tout comme avec un certain nombre d'architectes travaillant dans la capitale.

¹⁴²⁵ Annexe n° 23 bis, traduction de l'entretien avec Juan Carlos Doblado, Lima, 19 octobre 2018, 57' 02''.

¹⁴²⁶ Connue comme « l'Hexagone d'or », il s'agit du prix Fernando Belaúnde Terry Architect, la plus haute récompense nationale décernée par l'Association péruvienne des architectes, attribuée suite à la Biennale d'architecture du pays.

¹⁴²⁷ « C'était ma façon de faire à l'échelle d'une maison ce que je ne pouvais pas faire à l'échelle d'un immeuble en Hollande ». Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

l'étanchéité. Ce choix permet à l'humidité absorbée par les dalles de s'évaporer sous l'effet du soleil pendant la journée, tout en protégeant le béton grâce à la couche d'asphalte¹⁴²⁸.

La casa Santillana possède un socle en béton qui forme un « ruban continu » définissant la « spatialité fondamentale de la maison¹⁴²⁹ ». L'escalier-patio, situé à l'intérieur et composé de briques de verre, avec un mur extérieur revêtu de mosaïque bleue et blanche [Figure 380], est conçu comme un élément à la fois artistique et industriel, tout en servant de point central. Cet escalier-patio traverse le cube dans son intégralité, créant un noyau permettant à la circulation de s'épanouir dans la villa, de la zone du garage au deuxième étage [Figure 381]. Le volume vide, rempli d'un palmier, souligne l'importance de la nature dans ce lotissement majoritairement construit en matériaux minéraux, tout en indiquant la direction ascensionnelle et le mouvement continu qui caractérisent la maison. Le palmier évoque également le Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925) et la villa Curutchet à La Plata (1948), conçus par Le Corbusier, où un arbre est intégré au cœur de l'architecture.

Les pièces sont réparties autour de cet espace vide sur trois étages [Figure 382, 383 et 384]. Au rez-de-chaussée se trouvent les chambres et un garage accessible depuis la façade avant, offrant de l'espace pour un bateau et deux voitures [Figure 385]. Le premier étage abrite une seule pièce ouverte, comprenant un salon avec un coin cuisine, ainsi qu'une terrasse [Figure 386]. L'entrée de la maison se situe à ce niveau, à l'opposé de la façade donnant sur la mer [Figure 387]. Enfin, le dernier étage abrite la chambre principale et un solarium [Figure 388]. De manière générale, l'édifice donne l'impression d'être « traversée par la mer¹⁴³⁰ », offrant des vues directes ou diagonales sur l'océan.

Conformément aux principes modernes de la relation entre l'extérieur et l'intérieur, Ciriani cherche à créer une continuité entre les espaces fermés et les espaces ouverts dans chaque partie de la maison. Par exemple, la pièce située au premier étage, dans l'angle nord-ouest, est composée d'une zone de repas et d'un salon en double hauteur [Figure 389, 390 et 391], adjacente à un couloir-terrasse extérieur où se trouve une piscine étroite [Figure 392]. Cette zone est sans doute la plus transparente, avec de grandes baies vitrées offrant une vue directe sur l'océan. Elle constitue le cœur du projet, conçu pour les activités familiales telles que les repas et les moments de partage, et pensé pour rester inchangée, préservant l'essence même de la vie de la maison, indépendamment des évolutions des modes de vie. Elle définit les autres parties de la villa, qui elles peuvent être adaptées en fonction des besoins des propriétaires.

¹⁴²⁸ Annexe n° 8 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 20 septembre 2018, 1h 17' 49''.

¹⁴²⁹ Laurent, Norbert, « L'espace, la lumière et la mer : Pérou, maison de plage », *Construction Moderne, op. cit.*, pp. 1-6.

¹⁴³⁰ *Ibid.*

La chambre principale, située à l'étage supérieur, est dotée d'une paroi coulissante en miroir qui reflète la vue extérieure [Figure 393] et est visible depuis le salon. Cette chambre met particulièrement en avant l'utilisation judicieuse des matériaux, tels que le sol et les meubles en bois, ainsi que les menuiseries en bois peint, créées par des artisans locaux. La palette de couleurs inclut des tons de jaune, de rose pâle, de noir et de rouge. Les meubles noirs avec leurs bords peints en rose contribuent au dynamisme de l'espace, faisant écho, en partie, au style de la crèche de Torcy. Une autre partie de la maison, en relation avec l'étage médian, comprend les chambres pour les enfants, les invités et le personnel [Figure 394].

Dans ce projet de maison de plage, le dialogue entre les lignes horizontales et verticales crée un mouvement ininterrompu entre les espaces. Les parois verticales transparentes offrent une vue panoramique sur l'océan sans compromettre l'intimité des occupants. L'architecte réussit à maintenir une « transparence totale¹⁴³¹ », même dans des espaces destinés à l'intimité, permettant aux résidents de se déplacer librement, ou simplement de rêver, sans se sentir confinés dans des espaces restreints et isolés. Ces explorations conceptuelles ont débuté avec le projet de la crèche de Torcy, où Ciriani a réalisé que des plans abstraits, capables de générer de l'émotion par leur capacité à franchir des frontières, pouvaient également définir l'espace¹⁴³². Cependant, dans le cas de la maison de la Petite Enfance, le « ruban générateur de toute continuité spatiale¹⁴³³ » n'avait qu'une seule face et était principalement orienté vers l'intérieur. En revanche, dans la maison de plage, le mouvement est beaucoup plus complet et bidirectionnel, créant une interaction fluide entre les espaces intérieurs et extérieurs.

La recherche d'une synthèse entre les principes architecturaux qui ont guidé toute la carrière de Ciriani se poursuit avec le projet de la casa Madonna (2011-2013) [Figure 395]. Cette maison est située sur la côte sud de Lima, non loin de la casa de playa Escondida. Le terrain présente une pente descendante vers la mer. Ciriani affirme que, bien que les deux maisons soient très différentes les unes des autres, elles ont été construites selon les mêmes principes fondamentaux, mais adaptées aux besoins spécifiques de chaque client¹⁴³⁴.

La casa Madonna s'étend sur trois niveaux. L'entrée se fait par un double accès, une porte pour les propriétaires et une autre pour les voitures, offrant deux places de parking [Figure 396 et 397]. Cet étage est divisé en deux parties, une pour le garage et une autre en retrait, comprenant une zone de

¹⁴³¹ « Una trasparenza totale, pur con la compresenza di aree in cui poter girare nudi, fare l'amore o semplicemente sognare a occhi aperti senza chiudersi in un ridicolo, minuscolo guscio », TdA, Galantino, Mauro, « Strategie compositive », *Casabella*, n° 681, septembre 2000, pp. 22-25.

¹⁴³² Boudet, Dominique, « Henri Ciriani : villa en bord de mer, Lima, Pérou », *AMC, op. cit.*, pp. 30-35.

¹⁴³³ « Il nastro generatore di ogni continuità spaziale con solo una faccia, conteneva soltanto lo spazio interno », TdA, Galantino, Mauro, « Strategie compositive », *Casabella, op. cit.*, pp. 22-25.

¹⁴³⁴ Annexe n° 10 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

stockage et des chambres, suivant un modèle similaire à celui de la casa Santillana. De plus, l'architecte ajoute une aire de repos avec un banc et un jardin, d'où débute une fresque qui couvre tout le mur opposé à l'océan [Figure 398]. La présence d'un pilotis renforce l'impression de légèreté du volume supérieur qu'il soutient, donnant la sensation que la maison flotte, surtout depuis l'extérieur. Le rez-de-chaussée est délibérément laissé vide, non seulement pour des raisons esthétiques, mais aussi pour répondre à la demande du client d'avoir un espace spacieux pour organiser des réceptions et des fêtes pouvant accueillir un grand nombre d'amis. Cette disposition justifie le choix d'un sol en marbre précieux.

Au premier étage de la casa Madonna [Figure 399], Ciriani place un espace essentiel, en forme de « U », qui est destiné aux activités principales de la vie de famille. Au fond de cet espace se trouve la cuisine, qui est ouverte sur le séjour [Figure 400]. Le séjour lui s'ouvre directement sur une piscine [Figure 401 et 402], parallèle à la mer. Contrairement à la casa Santillana, la disposition est plus frontale en raison de la forme du terrain, qui s'étend en profondeur plutôt qu'en largeur. Cependant, l'idée du cube en béton, ouvert sur l'extérieur pour intégrer le paysage à l'intérieur de la villa, est reprise pour ce projet.

La terrasse et le salon communiquent et forment un seul espace grâce à des parois en verre coulissantes [Figure 403]. De plus, cet étage est directement connecté aux niveaux inférieur et supérieur. La disposition des volumes permet de percevoir le patio en dessous et le deuxième étage où se trouvent les chambres. La partie centrale est complètement transparente, offrant des vues sur l'océan et sur toutes les autres parties de la maison (rez-de-chaussée, chambre principale, chambres d'amis, cuisine). Un escalier relie le premier et le deuxième étage, volume vide qui permet de percevoir la lumière venant des deux côtés du cube [Figure 404].

Au deuxième étage, dédié à la vie privée de la famille, se trouvent aussi les chambres d'amis et la chambre principale, qu'on perçoit depuis le séjour [Figure 405]. La chambre parentale est là encore un cube avec des ouvertures qui donnent une impression de légèreté à l'architecture. Comme à casa Santillana, un mur opposé à la mer couvert de miroirs augmente l'omniprésence de l'océan. De plus, un balcon en surplomb du séjour et de la zone de la piscine contribue à créer une connexion visuelle avec l'extérieur [Figure 406]. Cette partie du bâtiment reprend le concept de la fente architecturale que Ciriani avait développé pour l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, ce qui contribue à donner l'impression de deux volumes distincts, bien que le bâtiment soit en réalité un seul cube.

Les chambres d'amis, situées à l'étage supérieur et du côté opposé à la mer, présentent une caractéristique unique : en plus des lits doubles standard, une sorte d'étagère en hauteur surplombe

l'espace, où se trouvent deux lits superposés, intégrés à la structure du bâtiment [Figure 407 et 408]. La lumière pénètre par le haut grâce à une fenêtre située en face des lits en hauteur, offrant aux chambres secondaires une vue panoramique sur l'océan [Figure 409].

Les villas Santillana et Madonna confirment la capacité de Ciriani à aller au-delà des programmes. Plutôt que de se laisser emporter par des considérations purement esthétiques et formelles, il insiste sur la nécessité de concevoir une architecture qui suscite une réflexion sur le rôle de cette discipline dans la société contemporaine. Alors que de nombreux architectes utilisent des projets de maisons privées pour mettre en avant des avancées techniques, Ciriani utilise cette typologie pour mettre en forme une pensée théorique complexe et pour aborder la question de la pérennité en architecture. Il privilégie le progrès technique seulement lorsqu'il est essentiel pour répondre aux besoins du bâtiment, évitant ainsi le recours systématique à de nouveaux matériaux. Cela met en lumière le défi que l'architecture contemporaine affronte en ce qui concerne la durabilité, étant donné l'obsolescence fréquente des édifices. Ciriani insiste sur le fait que la permanence est inhérente à la nature de l'architecture, qui doit transcender les époques¹⁴³⁵. Ainsi, les projets de maisons privées de Ciriani visent à créer des espaces permanents, résistants aux changements du temps et aux évolutions de la vie de leurs occupants. Il cherche du reste à résoudre le problème de l'obsolescence aussi en créant des espaces adaptables mais ancrés dans des valeurs intemporelles¹⁴³⁶. Cela se traduit par un « minimalisme architectural » qui sépare l'apparence de la fonction, permettant aux occupants de personnaliser plus facilement les espaces tout en préservant l'intégrité du bâtiment d'origine. L'auteur maintient sa concentration sur son objectif fondamental : créer des espaces architecturaux novateurs qui incitent les occupants à percevoir le monde sous un nouvel angle. Dans les projets des villas Santillana et Madonna, Ciriani explore les concepts de plein et de vide, tout en jouant avec les notions de légèreté et de pesanteur. Il privilégie un matériau qui, selon lui, offre la meilleure expression de ces idées : le béton. Ce matériau se plie, franchit, s'élève, change de direction et semble, d'une certaine manière, satisfaire sa propre existence. Il confère une forme qui transcende la notion de « lourdeur gravitationnelle¹⁴³⁷ ».

Cette approche s'étend au-delà des typologies architecturales qui visent à améliorer la qualité de vie des citoyens les moins favorisés. Car si tout au long de sa carrière, Ciriani s'est principalement consacré à ce segment de la population, avec ses deux projets de villa, il met en évidence la nécessité d'élargir cette perspective à d'autres couches de la société. Les villas liméniennes illustrent dès lors cette capacité à s'adresser aux besoins et aux aspirations de groupes sociaux différents, tout

¹⁴³⁵ Boudet, Dominique, « Henri Ciriani : villa en bord de mer, Lima, Pérou », *AMC, op. cit.*, pp. 30-35.

¹⁴³⁶ Laurent, Norbert, « L'espace, la lumière et la mer : Pérou, maison de plage », *Construction Moderne, op. cit.*, pp. 1-6.

¹⁴³⁷ *Ibid.*

Troisième partie : l'indépendance architecturale
Chapitre II : faire de l'architecture une valeur

en continuant à repousser les limites de l'architecture en tant qu'expression artistique et en tant que discipline au service de la société.

Chapitre III : sociologie d'un architecte

L'histoire des mentalités et la socio-histoire cherchent à conjuguer « la pratique des savoir-faire historiens – l'archive et l'histoire dite orale – et l'usage raisonné de la conceptualisation sociologique autorisant à construire autrement les objets et à lire autrement les sources historiques¹⁴³⁸ ». Cette approche permet d'équilibrer la trajectoire empirique de l'historien avec celle plus active du sociologue. C'est aussi un travail de déconstruction des catégories, visant à faire comprendre de manière critique, en utilisant des informations obtenues de sources directes. Au fil du temps, les historiens ont du reste commencé à formuler des hypothèses à partir de leur perspective personnelle, « à condition de rester sous le contrôle de ses sources¹⁴³⁹ ». Malgré l'objectivité recherchée, Wilhelm von Humboldt¹⁴⁴⁰ souligne que l'histoire ne peut pas se débarrasser de la subjectivité, car les historiens étudient des êtres humains et sont eux-mêmes des êtres humains. En conséquence, le chercheur ne doit pas nécessairement sacrifier ses croyances pour atteindre un consensus au sein de la communauté intellectuelle¹⁴⁴¹, car la connaissance découle toujours d'une perspective individuelle et n'est jamais exempte de conditionnement.

Or on peut envisager que pour réussir, Henri Ciriani a dû mettre de côté une partie de son identité et travailler à créer une image qui résonnerait davantage auprès de son entourage, à compter du moment où il a intégré le monde de l'architecture française en 1964. Il a, à partir de là, acquis un statut d'architecte et d'enseignant influent bien sûr, dont le travail a été reconnu, et il est devenu un modèle et une source d'admiration pour sa génération ensuite, mais quel système de croyances lui a permis de s'ancrer dans la société française ? Ou juste, quel est le vocabulaire qu'il utilise ?

Pendant cette période, bien qu'il parle très peu français, on remarque par exemple chez Ciriani une « nécessité de compléter par le dessin¹⁴⁴² » son discours oral. Cela lui permettait de développer un sens pédagogique très fort pour expliquer ce qu'il était en train de faire. Cet exercice est rapidement devenu une partie intégrante de sa nouvelle vie à Paris, alors qu'il commençait à travailler comme assistant dans l'atelier d'André Gomis. Cette expérience l'a contraint à créer un vocabulaire spécifique qu'il a continué à utiliser tout au long de sa carrière dans les universités, formant un

¹⁴³⁸ Offenstadt, Nicolas, « Socio-histoire », pp. 618-623, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁴³⁹ Noiriél, Gérard, « Objectivité », pp. 792-801, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁴⁴⁰ Wilhelm von Humboldt (1767-1835), érudit prussien, diplomate et ministre de l'Éducation. Il a réformé le système éducatif prussien, promouvant une éducation humaniste.

¹⁴⁴¹ Noiriél, Gérard, « Objectivité », pp. 792-801, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁴⁴² Annexe n°3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

langage populaire hybride qui combine donc la parole et le dessin¹⁴⁴³. Comme il le dit lui-même, « la parole sert à un moment à enthousiasmer, à créer les conditions pour que le projet [se réalise]¹⁴⁴⁴ », mais c'est le dessin qui perdure.

Il est crucial de souligner un autre aspect de la vie de Ciriani : le soutien de sa femme qui, par sa présence constante, a conditionné son travail tout au long de sa carrière. Marcela Espejo mériterait de fait une place de premier plan dans les études consacrées à son mari, mais elle en est presque toujours absente. Elle n'a jamais revendiqué l'importance de son rôle, participant certes au silence qui l'a entourée. Cela invite à une réflexion plus large sur ce que signifie être une femme dans une histoire largement dominée par la présence masculine, alors que Marcela Espejo a travaillé aussi activement que les associés et les collaborateurs qui ont œuvré dans l'agence de son mari à partir des années quatre-vingts. Elle n'est pas une figure accessoire, puisqu'elle a eu un rôle d'organisatrice administrative et de conseil, et il est dès lors important de reconnaître et de valoriser sa contribution. Les architectes ont longtemps été représentés comme des créateurs solitaires, dont le succès reposait principalement sur leur travail. La recherche négligeait souvent le contexte social et familial, ce qui contribuait à l'effacement des femmes qui avaient néanmoins joué un rôle crucial dans l'ascension des protagonistes, que ce soit en tant qu'associées, épouses, compagnes ou mécènes.

Il est donc nécessaire de reconnaître l'importance et la contribution de Marcela Espejo dans la carrière d'Henri Ciriani, bien que l'appréhension de sa place demeure complexe. Ses actions et son influence sont souvent filtrées à travers les souvenirs d'Henri, et elle préfère généralement ne pas discuter de son rôle. Par conséquent, sa présence doit être perçue entre les lignes, principalement à travers les témoignages des associés et des collaborateurs, autrement dit un groupe masculin. Toutefois, on sait que Marcela Espejo a été essentielle dans certaines décisions prises par son mari, par exemple dans le choix de déménager à Paris en 1964, résolution à première vue paradoxale quand on connaît le dynamisme économique qui caractérisait le Pérou des années soixante (une époque qui plus est marquée par une croissance architecturale soutenue par les autorités politiques), mais qui lui permettait à elle, certainement, d'échapper à une société machiste¹⁴⁴⁵.

¹⁴⁴³ « Je dois l'inventer [...] ce sont tous des mots qui existent et qui sont encore utilisés de la même manière. [...] quand un étudiant arrive, j'ai trois secondes, pas plus, pour savoir quoi lui dire de pertinent [...], qui soit en rapport avec son hypothèse. Et en même temps la possibilité de faire un dessin ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁴⁴⁴ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

¹⁴⁴⁵ Miguel Cruchaga se souvient, par exemple, que pendant sa formation à la UNI seulement quelques camarades de classe étaient des filles, alors que « dans la classe que j'ai actuellement à la Faculté d'architecture, soixante-seize [sont] des femmes ». Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

a) *Enrique vs Henri*

« L'architecture se fait avec des phrases et les phrases avec des mots. [...] Il y a des architectes qui n'ont jamais fait des phrases ; mais quelle beauté des mots ! Quelle force dans les mots !¹⁴⁴⁶ »

Dans les années soixante, la France a accueilli de nombreux professionnels originaires de pays qui avaient développé des formes locales d'architecture proches du mouvement moderne. Cela était même en accord avec l'idée selon laquelle le modernisme n'était pas seulement un style, mais un phénomène culturel et discursif dynamique. Ce phénomène entretenait des relations parfois complexes avec les traditions architecturales propres à chaque pays¹⁴⁴⁷. Au Pérou, cette démarche a facilité la fusion de plusieurs approches architecturales, donnant naissance à une culture hybride¹⁴⁴⁸ qui a permis la coexistence avec des traditions ayant survécu au colonialisme. On est passé d'une forme de suppression des caractéristiques des civilisations passées à une légitimation de l'histoire locale, de la diversité des langues et des cultures, et à un mélange technique et architectural qui variait en fonction de chaque région et du niveau social de la population, ensemble qui a constitué la base d'un projet moderne péruvien hétérogène¹⁴⁴⁹. Néanmoins, malgré cette reconnaissance en dehors du territoire nord-américain et européen, les professionnels qui quittaient leur pays d'origine pour atteindre le Vieux Monde se sont souvent retrouvés confrontés à un discours nationaliste.

Ainsi, l'ethnocentrisme dominant n'a pas toujours permis aux autres cultures de s'affirmer dans le contexte occidental, même si ce contexte avait été marqué depuis de nombreuses décennies par l'arrivée de populations étrangères, en quête d'une amélioration de la qualité de vie et des opportunités de travail. L'accueil des étrangers est un sujet sensible dans l'histoire française, marquée par plusieurs moments clés. Les historiens reconnaissent deux époques d'immigration, séparées par la Seconde Guerre mondiale¹⁴⁵⁰. Avant le conflit, dès 1793, lors de la Révolution, Saint-Just affirmait que le peuple français était « l'ami de tous les peuples » et que « les étrangers et

¹⁴⁴⁶ Péliissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai: entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, *op. cit.*, pp. 20-24.

¹⁴⁴⁷ « *Modernism [is] not a style but a dynamic cultural and discursive phenomenon [...]. To be modernist meant that, as an architect, one had fraught relationship with architectural tradition* », TdA, Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, *op. cit.*, p. 92, note 51.

¹⁴⁴⁸ García Canclini, Néstor, *Cultura híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires : Paídos, 2011, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, *op. cit.*

¹⁴⁴⁹ Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, Lima^o: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, 455 p., et Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas ...*, *op. cit.*

¹⁴⁵⁰ À partir de l'après-guerre, on assiste à une aggravation de la perception des immigrés sur le territoire, conséquence de l'augmentation du pourcentage de cette partie de la population. Les étrangers, qui étaient jusque-là appréciés pour les emplois qu'ils effectuaient, sont désormais mal vus.

leurs usages seraient respectés en son sein¹⁴⁵¹. » Malgré ces déclarations, des lois limitant ce principe d'hospitalité ont été rapidement promulguées¹⁴⁵². Par la suite, entre 1840 et 1920¹⁴⁵³, le discours nationaliste devient de plus en plus populaire, reflétant une quête identitaire visant à homogénéiser la population. L'une des conséquences les plus tragiques en a été la persécution des minorités, survenant en même temps que l'Affaire Dreyfus en 1894, et marquant une rupture définitive entre les différents courants politiques. Gérard Noiriel¹⁴⁵⁴ identifie 1880 comme l'année de fracture qui a entraîné la politisation des débats sur l'immigration, marquée par l'institutionnalisation des papiers d'identité dans le but de contrôler le statut des étrangers¹⁴⁵⁵.

Pendant les années trente, les mesures restrictives à l'égard des étrangers se durcissent¹⁴⁵⁶, cette décennie ayant été marquée par une politique d'expulsion vis-à-vis des « indésirables¹⁴⁵⁷ ». Après une interruption pendant la Seconde Guerre mondiale, cette démarche a été reprise en 1945, lorsque l'Office National de l'Immigration (ONI) a commencé à surveiller l'accès au marché du travail. La guerre d'Algérie en 1962 n'a fait qu'accentuer les sentiments xénophobes au sein de la population¹⁴⁵⁸. En 1974, le gouvernement de Giscard d'Estaing a adopté une politique coercitive, notamment en fermant les frontières et en promulguant des lois visant à réduire les flux migratoires vers la France¹⁴⁵⁹.

Henri Ciriani a échappé aux politiques restrictives qui visaient un certain type d'immigration, car il est arrivé à Paris en tant qu'étudiant, bénéficiant d'une bourse française, et a ensuite obtenu un poste prestigieux au sein de l'agence d'André Gomis. En général, les étrangers qui sont acceptés dans la société adoptent une attitude d'intégration, se pliant aux valeurs et à l'histoire nationale : en 1976, Ciriani a été naturalisé français, ce qui lui a permis d'être admis dans l'Ordre des Architectes d'Île-de-France et de progresser dans sa carrière professionnelle.

¹⁴⁵¹ Wahnich, Sophie, « L'hospitalité et la Révolution Française », pp. 9-27, dans Fassin, Didier, Morice, Alain, Quiminal, Catherine, (dir.), *Les lois de l'inhospitalité : les politiques de l'immigration à l'épreuve des sans-papiers*, Paris : La Découverte, 1997, 278 p.

¹⁴⁵² *Ibid.* p. 24.

¹⁴⁵³ À ce moment la migration sur le sol français se compose majoritairement des populations internes à l'Europe.

¹⁴⁵⁴ Noiriel, Gérard, *Réfugiés et sans-papiers. La République face au droit d'asile, XIX^e – XX^e siècle*, Paris : Fayard, 2012, 350 p., p. 22.

¹⁴⁵⁵ Le 11 août 1926, une loi oblige les étrangers qui veulent trouver un emploi en France à avoir une carte d'identité ayant la mention « travailleur ». Lochak, Danièle, « Les politiques de l'immigration au prisme de la législation sur les étrangers », p. 30, dans Fassin, Didier, Morice, Alain, Quiminal, Catherine, (dir.), *Les lois de l'inhospitalité... », op. cit.*

¹⁴⁵⁶ Notamment suite aux assassinats de deux chefs d'Etat sur le sol français : celui du président Paul Doumer (6 février 1932) et l'attentat contre le roi Alexandre de Yougoslavie (octobre 1938), les deux attentats ayant été accomplis par des étrangers.

¹⁴⁵⁷ Voir notamment le décret-loi du 12 novembre 1938, ayant comme objectif le contrôle des étrangers.

¹⁴⁵⁸ Des actions pour la protection des étrangers sont néanmoins avancées par des associations, voir par exemple le Centre d'Action et de Défense des Immigrés (CADI), fondé par le Parti communiste français (PCF) en 1944. De plus, la première loi contre le racisme (loi n° 72-546) est promulguée le 1^{er} juillet 1972.

¹⁴⁵⁹ L'accueil des étrangers doit alors se limiter à 35 000 personnes par an. Lochak, Danièle, « Les politiques de l'immigration au prisme de la législation sur les étrangers », p. 33, dans Fassin, Didier, Morice, Alain, Quiminal, Catherine, (dir.), *Les lois de l'inhospitalité... », op. cit.*

À son arrivée, Ciriani était profondément enraciné dans la culture sud-américaine, incarnant le stéréotype machiste d'un environnement parfois violent. Cependant, grâce à l'architecture et son environnement professionnel, il a découvert une dimension intellectuelle qui était très prisée dans la période post-1968. Par son talent de dessinateur, il a développé un discours composé de graphiques et d'esquisses pour expliquer ses concepts et ses visions parfois abstraites de l'architecture, tant aux étudiants qu'à ses collègues. Surtout au cours de ses premières années à Paris, les barrières linguistiques l'ont contraint à s'exprimer à l'aide d'un stylo sur papier et craie sur tableau noir, une approche qui est restée sa signature¹⁴⁶⁰.

Le dessin a toujours été une seconde nature pour Ciriani, qu'il considère comme un moyen de se faire comprendre – bien plus qu'un simple support esthétique. Pour lui, le dessin est l'essence même de l'architecture, et sans cet outil, un professionnel n'est qu'un « fabricant d'images¹⁴⁶¹ ». Il utilise également le dessin pour sa propre réflexion : « Si je veux savoir ce que je pense, il est plus simple pour moi de faire un dessin¹⁴⁶². » Il explique : « Tant que je n'ai pas dessiné, je ne sais pas ce que j'en pense¹⁴⁶³. » Le dessin est sa manière de « penser l'architecture¹⁴⁶⁴ ».

Les nombreuses esquisses qui accompagnent et précèdent l'œuvre finale¹⁴⁶⁵, ainsi que les dessins illustrant les projets soumis aux concours, témoignent de l'importance de la pratique dans le processus de création de Ciriani. En effet, le contenu du projet pour « chaque concours était préalablement dessiné dans de petits carnets de croquis », démontrant encore une fois sa « maîtrise parfaite du dessin pour exprimer l'essence de l'idée¹⁴⁶⁶ ». Ces mêmes esquisses étaient ensuite photocopiées et distribuées à chaque collaborateur, sans explications supplémentaires, pour les impliquer au maximum dans la compréhension du concept et les laisser réfléchir.

Ciriani, qui était très méticuleux dans son travail, se chargeait personnellement de réaliser tous les dessins à l'échelle 1: 500 au sein de son agence, puis les remettait aux collaborateurs pour qu'ils les réduisent. Jean-Pierre Crousse se souvient que ces dessins étaient « parfaits » et qu'ils pouvaient

¹⁴⁶⁰ « Quand il parle, il est beaucoup plus détaillé [que] quand il écrit, il est très synthétique ». Annexe n° 23 bis, traduction de l'entretien avec Juan Carlos Doblado, Lima, 19 octobre 2018, 57' 02''.

¹⁴⁶¹ « Le dessin c'est l'architecte ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁴⁶² « Dessiner bien ne veut pas dire dessiner de la sorte que les gens aiment, non. Je dessine de manière que les gens comprennent ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018, 1h 59' 03''.

¹⁴⁶³ « Et donc à ces moments-là le dessin est moi, et toi tu es le dessin ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁴⁶⁴ « S'il y a quelque chose que je ne peux pas dessiner, je ne sais pas le faire. » Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹⁴⁶⁵ « Le client a appelé une semaine avant pour savoir s'il avait déjà le croquis. N'importe quoi à montrer, et [...] je me souviens qu'il s'est assis, il avait déjà pensé à tout. C'était incroyable, il s'est assis, a mis le A3, car il travaillait toujours en A3. Et en un après-midi, il a réalisé le projet. Et c'était magnifique ». Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

¹⁴⁶⁶ Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Val-de-Seine.

être pratiquement agrandis tels quels¹⁴⁶⁷. En plus d'être un excellent dessinateur, Ciriani était profondément attaché à la méthode du dessin à la main. Pour lui, cela n'était pas seulement meilleur pour le résultat final¹⁴⁶⁸, c'était aussi une nécessité personnelle, une façon de vérifier sa propre pensée. C'est pourquoi il rejetait fermement l'utilisation d'outils numériques. Il considérait que l'ordinateur n'était pas un simple substitut du crayon, mais plutôt une manière de s'éloigner du processus de conception architecturale, créant une distance entre l'individu et l'architecture. Il expliquait que lorsqu'il dessinait à la main, il se produisait un « dialogue, un trilogue fondamental entre la main et ce que l'on voit¹⁴⁶⁹ », et que cela peut parfois même surprendre. Ce lien profond entre le travail et son créateur est d'après lui rompu lorsque le dessin est réalisé à travers une machine.

En plus de son talent de dessinateur, Henri Ciriani revendiquait une filiation avec l'œuvre de Le Corbusier, une façon supplémentaire pour lui de s'intégrer dans un milieu spécifique. Le Corbusier, grâce à la résonance internationale de ses écrits, était vu comme un homme moderne qui avait réussi à s'imposer dans le milieu architectural français, malgré le fait d'avoir été un étranger. Jacques Ripault¹⁴⁷⁰ a souligné que le choix de Le Corbusier de devenir le porte-parole d'une pensée à la fois humaniste¹⁴⁷¹ et utopique lui avait permis de remettre en question un système préétabli¹⁴⁷² et d'établir un nouveau modèle pour la France. Le parcours de Le Corbusier résonnait avec les événements de Mai 68 et le changement de paradigme qui découla de la rupture entre l'enseignement de l'architecture et l'école des Beaux-Arts. Les architectes-enseignants remettaient alors en question les connaissances imposées par l'académisme et la tradition, tout en cherchant activement une méthodologie propre à leur discipline, à l'instar de ce que Le Corbusier avait entrepris quelques décennies plus tôt. Dans ce contexte, Henri Ciriani a proposé une pédagogie qui reprenait les réflexions sur l'espace moderne, les concepts théoriques qu'il avait découverts lors de sa formation au Pérou, ainsi que le rôle du dessin et du projet, qui étaient proches de la vision corbuséenne¹⁴⁷³.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*

¹⁴⁶⁸ Annexe n° 5, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Stéphanie Quantin, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 13 juillet 2018, 2h 44' 46''.

¹⁴⁶⁹ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁴⁷⁰ Jacques Ripault (1953-2015), diplômé en 1985 à l'UP8. Il enseigne à l'école d'architecture de Versailles. Parmi ses réalisations : l'immeuble de logements, Gennevilliers (1999), le centre d'art et de culture, Meudon (2000), le centre de conférence de L'Oréal, Aulnay-Chanteloup (2004), le musée d'art contemporain du Val-de-Marne MAC VAL, Vitry-sur-Seine (2005), la salle de musique La Carène, Brest (2007).

¹⁴⁷¹ Pour Jean-Louis Cohen, il s'agit d'un « humanisme » littéral et connecté au système des proportions du Modulor, dans Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture ...*, op. cit., p. 161.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁷³ « Une chose très importante sur Corbu en ce qui me concerne, c'est le dessin. Il est en simultané avec les modes de dessiner qui s'appelle [...] la ligne claire, est une rupture avec la manière de dessiner l'archi totale. [...] Je dois à Corbu le fait que je suis capable de passer des heures à regarder un dessin à moi, [...] parce que je ne suis plus devant le dessin, je suis en train de faire un autre dessin,

C'est ainsi que l'architecte s'est engagé dans la création d'un langage architectural spécifique. « Faire du Ciriani » signifiait réduire le vocabulaire, simplifier un thème et clarifier les objectifs pour les maîtriser¹⁴⁷⁴. Cette démarche a émergé à l'intersection des cultures péruvienne et française, devenant la base de son enseignement comme de sa pratique. Imprégné d'une sensibilité moderne, il combinait les éléments de manière novatrice, évoluant au gré des différents projets. Par exemple, pour le concours de l'Opéra Bastille en 1983, il utilise le binôme « typique-atypique » pour expliquer la séparation entre les parties spécifiques d'un opéra (comme la salle de concert) et les parties communes à tous les programmes (bureaux, toilettes, circulations). Ces binômes, parmi d'autres (opaque/translucide, fermé/ouvert, extérieur/intérieur, plein/vide, dynamique/statique), ont été réutilisés dans de nombreuses réalisations. En outre, il a introduit les concepts de la « pièce urbaine » et de la « façade épaisse » pour expliquer et accompagner ses œuvres architecturales. Ce vocabulaire était également employé dans le cadre de ses cours à l'Unité Pédagogique.

Ciriani redéfinit alors une terminologie qui était jusque-là rigide et propre à la langue française, dans le but de rapprocher l'architecture de valeurs intercommunautaires et transnationales, plutôt que de la restreindre à des aspects techniques de construction. Il a illustré cette approche lors de son intervention à Bordeaux en 1993¹⁴⁷⁵, où il a délibérément évité d'utiliser des termes conventionnels liés à la structure bâtie (comme "murs" ou "parois"), préférant des expressions qui incitaient les interlocuteurs à remettre en question les concepts corbuséens. Pour Michel Dènes, cette appropriation peut être considérée comme une « version parlante et colorisée¹⁴⁷⁶ » du modèle du maître suisse. Ainsi, il apparaît que la pédagogie de Ciriani ne se distingue pas seulement par les mots qu'il utilise, mais aussi par sa manière d'organiser les théories héritées de modèles historiques. Il a développé une pédagogie et un système de pensée qui reflètent sa vision de l'architecture, ce qui lui a permis de la transmettre aux nouvelles générations, tout en prenant conscience de son rôle d'éducateur. Il convient également de noter que la naturalisation de Ciriani en 1976 a coïncidé avec une période politique particulièrement favorable aux architectes. Avec l'élection de François Mitterrand en 1981, les valeurs sociales et l'autonomie intellectuelle ont pris le devant de la scène. Bien qu'il ait soutenu que l'architecte ne pouvait pas s'engager de manière radicale, car cela supposerait de ne pas construire¹⁴⁷⁷, Ciriani a pleinement adhéré au discours officiel du nouveau

d'extraire le jus au maximum pour qu'il en reste pour un prochain dessin. [...] On est toujours triste quand un projet ne se fait pas, mais quand on retient le plaisir d'avoir fait le projet, ça aide à dormir ». Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement de Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 27".

¹⁴⁷⁴ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai: entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture*, op. cit., pp. 20-24.

¹⁴⁷⁵ Ciriani, Henri, (et al.) *Enseigner le projet d'architecture* [actes du colloque organisé à Bordeaux, 1 et 2 avril 1993], Bordeaux, EA Bordeaux, 1994, 361 p.

¹⁴⁷⁶ Dènes, Michel, *Le Fantôme des Beaux-arts*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁷⁷ Ciriani, Henri, dans Arnold, Françoise, Cling, Daniel, *Transmettre en architecture ...*, op. cit., p. 246.

gouvernement, dont l'arrivée a également marqué un changement dans la politique à l'égard des immigrés en France¹⁴⁷⁸.

En tant que naturalisé ayant un emploi légal, Henri Ciriani a par ailleurs grandement bénéficié des efforts du gouvernement en faveur du travail des architectes en France, et bien qu'il soit évident que sa formation au Pérou ait été essentielle dans sa trajectoire (il a de fait bénéficié intellectuellement des enseignements de l'Agrupación Espacio), Ciriani a choisi de ne pas revendiquer ses influences latino-américaines¹⁴⁷⁹. Cette décision pourrait donc être interprétée comme une réaction défensive, adoptée pour préserver son intégration. Car l'attitude de Ciriani évoque en réalité les politiques d'assimilation de l'époque. En France, il cherchait à transcender ce qu'il avait déjà réalisé au Pérou. Ses actions témoignent de son désir de prouver sa légitimité au sein de la communauté des architectes intellectuels occidentaux. En tant que Sud-Américain parmi des Européens, son besoin d'intégration était total, et il avait fait des choix idéologiques auxquels il ne voulait pas déroger. Pour lui, l'architecture primait sur tout le reste : il pouvait consacrer « entre 4 000 et 6 000 heures¹⁴⁸⁰ » à n'importe quel projet, y compris la recherche de connaissances historiques et la maîtrise d'autres disciplines¹⁴⁸¹.

Son rythme de travail était du reste difficilement conciliable avec une pratique architecturale en équipe. Après avoir quitté l'AUA, où « l'amitié était trop liée à cette construction de la pensée qui dépassait la sphère de l'architecture elle-même¹⁴⁸² », il a ouvert son propre cabinet, où il travaillait de manière « individuelle, presque obsessionnelle¹⁴⁸³ ». Cette période de sa carrière coïncidait avec une rupture qui résultait de l'ajustement entre le travail concret, les amitiés, et le produit final. En tant que chef d'agence, il était pleinement en mesure de prendre les décisions qu'il jugeait cruciales, en accord avec sa conviction qu'il ne pouvait pas déléguer¹⁴⁸⁴. Cette rigueur, à la fois envers lui-même et envers la profession, était en lien avec sa croyance que la valeur intellectuelle était primordiale en architecture.

¹⁴⁷⁸ Le 1^{er} janvier 1981, le gouvernement de Mitterrand prévoit une carte de séjour pour les immigrés sans situation stable, mais ayant un emploi. 130 000 personnes sont enfin régularisées. Lochak, Danièle, « Les politiques de l'immigration au prisme de la législation sur les étrangers », p. 35, dans Fassin, Didier, Morice, Alain, Quiminal, Catherine, (dir.), *Les lois de l'inhospitalité...*, *op. cit.*

¹⁴⁷⁹ « Je faisais le tour du Pérou, pour chercher des terrains pour construire des logements, ça c'est le Pérou que j'ai connu. [...] Visiter les ruines Incas, ce n'était pas un truc pour moi, le truc c'était de visiter des villes, avec un environnement. J'ai une connaissance du Pérou plus géographique que culturelle. [...] Je venais pour faire du logement pour tout le monde ». Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

¹⁴⁸⁰ Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 20-24.

¹⁴⁸¹ « Il ne faut jamais passer vingt heures à chercher une solution pour laquelle l'Histoire nous a déjà donné 15 exemples. Il faut les connaître », *Ibid.*

¹⁴⁸² Annexe n° 19 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 19 septembre 2018, 1h 11' 45''.

¹⁴⁸³ « Mon rêve était de travailler en équipe, j'ai dû l'abandonner petit à petit pour garder mes amis ». Pélissier, Alain, « Pour une architecture d'art et d'essai : entretien avec Henri Ciriani », *Techniques et Architecture, op. cit.*, pp. 20-24.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*

Les choix de Ciriani divergent de la vision de Carlos Williams¹⁴⁸⁵, qui soutient que les racines historiques de chaque pays offrent à l'individu la possibilité de retrouver partout une unité ou une identité perdue. Renoncer à ces racines au profit d'une autre histoire risque de rendre l'œuvre de l'artiste qui emprunte cette voie moins authentique. Le travail final pourrait alors se réduire à un reflet des luttes sociales ou des révoltes de son époque. En conséquence, l'œuvre devient davantage alimentée par une « fascination intellectuelle » que par l'émotion et son intégration sociale est plus lointaine. Niemeyer, par exemple, sut s'inspirer de la singularité du Brésil pour créer une architecture évoquant « les pas de la samba » ou « un carnaval¹⁴⁸⁶ ». C'est pourquoi il est important de développer une doctrine locale capable de s'opposer à la domination culturelle européenne¹⁴⁸⁷ tout en reconnaissant ses contributions positives.

En fin de compte, malgré ses efforts pour s'intégrer pleinement dans la sphère architecturale française, Henri Ciriani a dû faire face à des désillusions. À la fin de sa carrière, il a exprimé l'idée que l'enseignement de l'architecture avait atteint son terme avec le XX^e siècle. Il a regretté que les études sur la pédagogie de l'architecture soient principalement menées par des individus qui ne concevaient pas de projets architecturaux concrets. Selon lui, l'enseignement de l'architecture se réduisait alors à la reproduction de tendances à la mode¹⁴⁸⁸, et il observait une croissance d'individualisme au sein des écoles¹⁴⁸⁹.

Cette déception a marqué la fin de sa carrière, et au début des années 2000, il a préféré travailler dans un contexte de plus en plus solitaire¹⁴⁹⁰, prenant ses distances avec le milieu français. Son retour au Pérou et son exploration d'une architecture plus libre, bien que toujours profondément intellectuelle, illustrent la fin d'un cycle. Ce changement reflète le regard nouveau qu'il portait sur son métier, conscient que son époque historique avait laissé place à une nouvelle ère. Ciriani a reconnu que sa figure d'architecte-intellectuel avait cédé face à celle de l'*archi-star*, tandis que la quête effrénée de reconnaissance¹⁴⁹¹ avait pris le pas sur la création de bâtiments de qualité. Cette transformation, partagée par de nombreux architectes de la génération de Ciriani, a eu comme conséquence pour lui de ne plus être en phase¹⁴⁹² avec les valeurs contemporaines.

¹⁴⁸⁵ Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 198.

¹⁴⁸⁶ Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

¹⁴⁸⁷ Miró Quesada Rada, Francisco, « La ideología de Acción Popular », dans Adrianzén, Alberto, *Pensamiento político peruano, 1930-1968*, Lima : DESCO, 1990, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 199.

¹⁴⁸⁸ Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

¹⁴⁹⁰ « Il y a eu différentes choses qui l'ont faits éloigner complètement et cela a coïncidé plus ou moins avec la fermeture de l'agence ». Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

¹⁴⁹¹ (avec) Allain-Dupré, Elisabeth, Hauvette, Christian, « Enseignement. L'univers des formes », *AMC*, n° 27 Hors-série, 1991, pp. 107-127.

¹⁴⁹² Annexe n° 22 bis, traduction de l'entretien avec Miguel Cruchaga Belaúnde, Lima, 18 septembre 2018, 1h 35' 14''.

b) *Une femme parmi les architectes : la place de Marcela*

« Tant que les universitaires ont été recrutés dans les milieux bourgeois, l'histoire des classes populaires est restée dans l'ombre. Tant que la communauté n'a accepté que des hommes, l'histoire des femmes a été ignorée¹⁴⁹³. »

L'œuvre d'un architecte est souvent étudiée en profondeur, analysée sous tous les angles. Cependant, dans le cas d'Henri Ciriani, il ne faut pas négliger un élément fondamental : le rôle de Marcela Espejo, son épouse et collaboratrice dévouée. En considérant son influence sur l'œuvre de son mari, nous ouvrons une nouvelle perspective sur la compréhension de son travail.

Cette réflexion nous ramène à une époque où la place des femmes dans la société et dans le domaine académique était en pleine évolution. Malgré les revendications féministes de la fin des années soixante, l'essor des études sur les femmes est un phénomène relativement récent. Le mouvement féministe a toutefois donné naissance aux premiers séminaires sur la question de la place des femmes, organisés dans les universités françaises en 1973, notamment à Aix-Marseille et à Paris 7-Jussieu, mettant en lumière, principalement, la condition de ces dernières dans le milieu ouvrier. À cette époque, il est devenu de plus en plus évident que les femmes étaient largement sous-représentées dans les archives diplomatiques et étatiques¹⁴⁹⁴, ce qui a rendu les nouvelles recherches dans ce domaine particulièrement difficiles. La reconnaissance des femmes en tant que groupe dans l'histoire officielle et dans les études universitaires n'a en définitive réellement émergé que dans les années deux-mille.

L'architecture n'a pas fait exception à cette tendance. L'idée d'intégrer le point de vue féminin correspond à de nouvelles démarches qui ont débuté dans les années soixante-dix. Ces approches ont été principalement influencées par les théories examinant la structuration spatiale de l'architecture. Des exemples notables incluent les travaux d'Henri Lefebvre, auteur de *La production de l'espace*¹⁴⁹⁵ en 1974, et de Michel Foucault, auteur de *Surveiller et punir*¹⁴⁹⁶ en 1975. Ces

¹⁴⁹³ Noiriél, Gérard, « Objectivité », pp. 792-801, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁴⁹⁴ Les informations sur les femmes sont plutôt à rechercher dans les archives démographiques, judiciaires ou de santé, ou dans les sources orales et personnelles (autobiographies, journaux intimes). Zancarini-Fournel, Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », pp. 208-219, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁴⁹⁵ Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, pp. 15-32, dans *L'Homme et la société*, n° 31-32, 1974.

¹⁴⁹⁶ Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, [1975], 1993, 360 p.

théories ont mis en lumière comment l'organisation de l'espace découle d'une compréhension physique du corps, ce qui a conduit à la reconnaissance de la nécessité de tenir compte des ressentis spécifiques des femmes, qui diffèrent de ceux des hommes. Pendant cette même période, les recherches de Pierre Bourdieu sur les rituels et les habitudes¹⁴⁹⁷ ont contribué à la prise en compte du genre en architecture. Selon Helen Hills, ces réflexions ont souligné le rôle crucial de cette question dans le cadre du bâti, tout comme dans la division du travail, l'organisation des espaces et des objets. Il est apparu clairement que l'espace pouvait non seulement refléter, mais aussi renforcer la division entre les hommes et les femmes, tout comme d'autres aspects de la société¹⁴⁹⁸.

Progressivement, les approches économique-historiques ont laissé la place à une démarche culturelle qui a commencé à questionner le rôle de la femme, avec pour objectif d'étudier les effets concrets de la construction culturelle au féminin dans la vie quotidienne de celles-ci¹⁴⁹⁹. À partir de la deuxième moitié des années quatre-vingts, ces travaux se sont non seulement intéressés au groupe des femmes dans différentes sociétés, mais ont également examiné les rapports sociaux entre les sexes, en particulier à travers le prisme politique du pouvoir mis en avant par Foucault¹⁵⁰⁰. Ainsi, le rôle des femmes et leur importance dans l'histoire et la recherche ont été de plus en plus reconnus au fil des années.

Les premiers bilans de ces travaux ont été publiés en France en 1998¹⁵⁰¹, et depuis lors, ces thèmes se sont généralisés, accompagnés de la diffusion des études et des articles sur le genre¹⁵⁰². Ces études ont mis en évidence la marginalisation des femmes dans l'histoire de l'art et de l'architecture. Dans le cas des couples d'architectes, la femme est souvent décrite pour son rôle de soutien, plus que pour son apport intellectuel ou créatif. Elle n'a pas participé activement au travail, ni par sa vision personnelle ni par son travail pratique. Au lieu de cela, son rôle est souvent perçu comme facilitant l'expression professionnelle de l'homme, notamment en soutenant sa vie domestique. Ainsi, les femmes sont souvent associées à la figure de l'homme avec qui elles partagent les responsabilités, voire vivent à travers le reflet de leur mari ou de leur partenaire :

« [Elle] avait conscience d'être, incontestablement, la femme d'un grand homme. Lorsque son mari parlait en public, son visage se métamorphosait, comme si les mots le lavaient de toute

¹⁴⁹⁷ Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Les Éditions de minuit, 1979, 670 p. ; Bourdieu, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1980, 475 p.

¹⁴⁹⁸ Kuhlmann, Dörte, *Gender Studies in Architecture, space, power and difference*, New York : Routledge, 2013, 272 p., p. 5.

¹⁴⁹⁹ Zancarini-Fournel, Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », pp. 208-219, dans Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick, Offenstadt, Nicolas, *Historiographies II, Concepts et débats*, op. cit.

¹⁵⁰⁰ À travers l'étude des associations, réseaux féministes, luttes et témoignages individuels. *Ibid.*

¹⁵⁰¹ Thébaud, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon : ENS Éditions, 2017, 313 p. ; Perrot, Michelle, *Les femmes ou Les silences de l'histoire*, Paris : Flammarion, 2020, 704 p. ; Sohn, Anne, Marie, Thélamon, Françoise, *L'Histoire sans les femmes est-elle possible ?* Paris : Perrin, 1998, p. 444 ; Bourdeau, Pierre, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, 192 p.

¹⁵⁰² Auslander, Leora, Zancarini-Fournel, Michelle, « Le genre de la nation », *CLIO, Histoire, femmes et société*, n° 12, 2000.

trace de fatigue et de vieillesse. Il était totalement différent, transfiguré : ses yeux brillaient d'un vif éclat, ses pommettes se relevaient et tendaient sa peau¹⁵⁰³. »

Certains chercheurs ont tenté d'expliquer l'absence du genre féminin dans les récits historiques¹⁵⁰⁴. Cette révision de l'histoire de l'architecture a ouvert la voie à une réévaluation de la contribution des femmes à ce domaine. Ces recherches mettent notamment en évidence comment la réduction du rôle de la femme à simple spectatrice dans l'histoire est une conséquence de l'affirmation du point de vue masculin dans la société.

Un exemple parlant est le règlement en vigueur au Bauhaus de Weimar en 1919. Malgré les discours égalitaires entre les sexes promulgués par Walter Gropius, il prend la décision d'appliquer un traitement différent aux étudiantes de l'école, justifié par leur minorité (en 1919, il y avait tout de même 50 étudiantes pour 100 étudiants) : des frais d'inscription plus élevés et l'interdiction de fréquenter les cours d'architecture¹⁵⁰⁵ rendent pratiquement impossible pour les femmes d'obtenir un diplôme en la matière à cette époque. Gropius a souvent affirmé que les hommes possédaient des valeurs plus fortes, en particulier le sens de la responsabilité, ce qui expliquait la prétendue inadéquation des femmes au travail d'architecte. L'architecture n'était donc pas étrangère aux pratiques discriminatoires qui prévalaient dans un monde qui différenciait systématiquement les genres.

Stéphanie Dadour souligne que c'était encore le cas pendant la période post-moderne nord-américaine (1970-1990), où les voix des femmes étaient rarement prises en compte¹⁵⁰⁶. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'un groupe de femmes historiennes de l'architecture, inspirées par les théories françaises sur la déconstruction (Michel Foucault et Henri Lefebvre entre autres), a commencé à publier des textes critiques sur l'invisibilité des voix féminines concernant les questions post-modernes et les aspects épistémologiques de cette période.

Les témoignages directs des femmes offrent donc toujours une perspective différente sur les problèmes et les questions en architecture. Un exemple éloquent de cette réalité est le récit fait par Denise Scott Brown¹⁵⁰⁷ en 1975, où elle expose la discrimination qu'elle a endurée après son mariage avec son ancien associé Roberto Venturi¹⁵⁰⁸. Bien qu'elle ait cofondé l'agence avec Venturi,

¹⁵⁰³ Tokarczut, Olga, *Les Pérégrins, Les Pérégrins*, Les Éditions Noir sur Blanc : Lausanne, 2010, 381 p., p. 19.

¹⁵⁰⁴ Comini, Alessandra, « Gender or Genius ? The Women Artists of German Expressionism », dans Broude, Norma, Garrard, Mary D., *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York : Harper & Row, 1982, pp. 271-302.

¹⁵⁰⁵ Elles pouvaient, par contre, suivre des cours de céramique et de tissage, mais cela juste au départ, car rapidement la seule option deviendra celle du tissage. *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁰⁶ Dadour, Stéphanie, (dir.), *Des voix s'élèvent, féminismes et architecture*, Paris : Éditions de La Villette, 2022, 382 p., pp. 38-41.

¹⁵⁰⁷ Denise Scott Brown (1931-) est architecte et urbaniste, elle a cofondé l'agence Venturi, Scott Brown and Associates avec son mari, Robert Venturi, contribuant au mouvement post-moderne en architecture.

¹⁵⁰⁸ Scott Brown, Denise, « Une place au sommet ? Sexisme et star-system en architecture », pp. 258-272, dans Dadour, Stéphanie, (dir.), *Des voix s'élèvent, féminismes et architecture*, *op. cit.*

Scott Brown a néanmoins été confrontée à une différenciation de statut par rapport à ce dernier. Elle a également dû faire face à une dévalorisation médiatique de son travail et à des vexations sociales, telles que son exclusion des dîners professionnels, des entretiens, et la sous-représentation de ses réalisations dans les articles sur l'agence, pour ne citer que quelques exemples.

Cette différenciation et cette discrimination systématique ont persisté dans la société jusqu'au début du XXI^e siècle. En réponse, une critique féministe a émergé dans le monde de l'architecture en France au début des années 2010. Cette critique visait également à expliquer les mécanismes sous-jacents ayant contribué à l'exclusion et à la subordination des femmes dans ce domaine. Depuis lors, des expositions, des rencontres et des collectifs de femmes architectes ont commencé à se manifester. Une réécriture de l'histoire de l'architecture est en cours, avec pour objectif la valorisation de la contribution des femmes, tout en remettant en question les espaces bâtis, notamment dans le cadre domestique, qui ont été conçus historiquement par et pour les hommes.

Ces études sont pertinentes non seulement pour l'avancement théorique et social de la profession, mais aussi pour une meilleure compréhension du rôle d'autres femmes proches du milieu des architectes. En plus des femmes architectes, on trouve également les femmes maîtres d'ouvrage, les femmes clientes et les femmes employées au sein des agences. Souvent reléguées au simple rôle de muse, leur travail et leur contribution restent souvent méconnus de l'histoire, tout comme leur apport en termes d'innovation¹⁵⁰⁹.

La prise de conscience de cette dynamique est essentielle pour comprendre et analyser la figure de Marcela Pricila Daría Espejo Macera, l'épouse d'Henri Ciriani et collaboratrice précieuse. Née à Arequipa, capitale de la province du département péruvien du même nom, située dans les Andes, Marcela est la fille de Roberto Enrique Gastón Espejo Delgado¹⁵¹⁰ et de Sara Macera del Fierro, et elle a trois frères et sœurs : Sara Elena Espejo Macera, Gastón Carlos César Espejo Macera et Rosa Cecilia Isabel Espejo Macera. Il est difficile de trouver des informations sur sa vie, qu'elles soient d'ordre privé ou professionnel. Marcela n'a jamais pris la parole en public ni accordé d'entretiens, ce qui la rend largement méconnue du grand public, à l'exception des témoignages de son mari et des collaborateurs des agences dans lesquelles il a travaillé, qui parlent en son nom.

Grâce au récit d'Henri Ciriani, on découvre que le rôle de Marcela n'est pas aussi secondaire qu'on pourrait le penser. Si elle est à la base de la décision prise par le couple de partir pour Paris en 1964 (à un moment où Ciriani aurait pu « s'embourgeoiser »), l'architecte reconnaît qui plus est sa

¹⁵⁰⁹ Friedman, Alice T., « Not a Muse : The Client's Rôle at the Rietveld Schröder House », pp. 217-232, dans Agrest, Diana, Conway, Patricia, Kanés Weisman, Leslie, (dir.), *The Sex of Architecture*, New York : Harry N. Abrams, 1996, 320 p.

¹⁵¹⁰ La seule date de naissance qu'on ait retrouvé est celle du père de Marcela Espejo (1908-1966).

prévoyance en déclarant : « Elle a raison quand elle dit, "si tu [étais] resté là-bas, ce n'est pas sûr que tu aurais eu la carrière que tu as eue"¹⁵¹¹ ». Il affirme également : « Sans ma femme Marcela, je serais encore au Pérou¹⁵¹². » En effet, celle-ci est partie de Lima avant son mari, ce dernier attendant la bourse du gouvernement français de son côté. Selon les paroles d'Henri, sa femme a quitté l'école et a contribué à faciliter l'adaptation du couple au contexte européen¹⁵¹³. De plus, ce déménagement leur a permis de s'éloigner d'une famille très présente, imprégnée d'attitudes machistes qui ne correspondaient pas à l'état d'esprit indépendant du jeune couple, surtout de celui de Marcela, décrite comme « la meilleure étudiante de l'Alliance Française à Lima » et désireuse de se libérer de la pression exercée sur les femmes dans son environnement.

Ce qui devait n'être qu'une escapade de quelques mois s'est rapidement transformé en un déménagement définitif. Après un an de voyage à travers l'Italie, l'Angleterre et l'Espagne, le couple n'était plus certain de vouloir retourner au Pérou. C'est surtout leur séjour à Paris qui a convaincu Marcela et Henri de rester :

« On s'est regardés avec ma femme et on s'est dit pourquoi est-ce qu'on va retourner ? Si on habite déjà la plus belle ville au monde¹⁵¹⁴. »

Leur décision de rester en France n'était pas teintée de regrets ni d'obligations. Pendant les six premières années, Marcela s'est révélée être une figure indispensable pour son mari, tant au sein de leurs agences que dans toutes celles auxquelles il a collaboré. Lors de son association avec Michel Corajoud, le rôle de Marcela était par exemple décrit comme essentiel par Henri. Non seulement était-elle « la seule à savoir ce dont je ne me [souvenais] pas », mais elle gérait également la comptabilité, l'administration, l'archivage des projets et le système interne de l'atelier. Elle était en charge des relations avec les clients, les collaborateurs et les maîtres d'ouvrage, la rédaction des contrats, et elle agissait comme une véritable directrice d'agence, imposant de l'ordre et une organisation nécessaire¹⁵¹⁵, le tout dans un contexte où la présence masculine était dominante. Elle donnait des directives claires, permettant à son mari et à ses collaborateurs de se concentrer sur les

¹⁵¹¹ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

¹⁵¹² Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁵¹³ « Depuis qu'elle a quitté l'école, elle dirigeait tout, [...] elle a une énergie colossale. Ce n'est que parfois que le fait de savoir si on est bon ou pas est secondaire. [...] Venir en Europe avec elle a été facile ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁵¹⁴ « On venait pour un an, simplement pour voir l'Europe [...]. On a parcouru pendant une année, surtout toute l'Italie, et la France et un peu le monde latin, et après un an, [...] on a décidé de rentrer, et je me suis dit, bon il va falloir que je dessine Paris. » Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹⁵¹⁵ Elle est « toujours active comme l'abeille dans sa ruche, se glissant dans cette composition hétérogène pour l'homogénéiser et lui donner la consistance voulue ». Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, à l'école d'architecture Val-de-Seine.

aspects proprement architecturaux de leur travail¹⁵¹⁶. Marcela a ainsi libéré Henri de nombreuses tâches administratives, lui permettant de créer en toute liberté¹⁵¹⁷. Henri Ciriani exprime régulièrement de la gratitude pour le dévouement de sa femme, soulignant que sans elle, il aurait certainement couru à la catastrophe¹⁵¹⁸ et que l'agence aurait probablement dû fermer ses portes. Marcela a joué un rôle fondamental dans le succès de leur entreprise et *in fine* dans la carrière de son mari.

Ciriani le reconnaît : « [C'est] très facile d'avoir ma vie si on a quelqu'un qui s'occupe de tout¹⁵¹⁹. » Grâce à l'efficacité de Marcela, il n'a pas non plus eu à se préoccuper de sa propre image publique en tant qu'architecte. C'est elle qui s'est chargée de la façon dont il était perçu par le grand public, car, selon lui : « Elle sait mieux que moi, l'image que je dois donner¹⁵²⁰. » Marcela s'occupe des aspects pratiques et économiques de l'agence, lui rappelant constamment de ne pas compromettre la vision de leur discipline. Elle ne permet jamais que des contacts non conformes à leur vision soient établis, et c'est pourquoi « Marcela n'a jamais invité quelqu'un à la maison pour trouver du travail¹⁵²¹ ». Le couple discute constamment des priorités de l'agence, et grâce à ces discussions, le corpus de réalisations sera toujours cohérent avec les revendications sociales de leur époque¹⁵²².

Marcela Espejo ne joue pas le rôle traditionnel de muse passive ou de femme soumise cantonnée au travail de secrétaire. Elle incarne plutôt une égérie rebelle, influençant activement la vie de son mari tout comme sa carrière. Elle ne se laisse pas simplement admirer, mais inspire des décisions personnelles, allant du choix d'arrêter de fumer lors de leurs vacances en Bretagne¹⁵²³ à des réflexions sur la foi¹⁵²⁴. Ces exemples mettent en lumière le fait que Marcela était une force motrice influente de la vie de son mari et qu'elle dirigeait en quelque sorte sa carrière, tout en remettant par là en question les normes traditionnelles de la société péruvienne. En outre, pour Henri, les

¹⁵¹⁶ « Elle te disait que tu dois finir à telle heure », « elle dirigeait tout ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁵¹⁷ Elle permet à Ciriani « d'accomplir son œuvre librement, détaché de ces obligations ». Témoignage de Jacky Nicolas au cours de la table ronde du 25 avril 2019, *op. cit.*

¹⁵¹⁸ « Elle a abandonné ce qu'elle faisait. Parce que j'allais à l'encontre de la catastrophe, si elle ne s'en occupait pas... On aurait fermé l'agence ». Annexe n° 15 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 19 novembre 2019, 2h 35' 26''.

¹⁵¹⁹ « C'est une femme incroyable, je lui dois la vie ». *Ibid.*

¹⁵²⁰ « Une chose est le machiste, une chose est d'être égocentrique [...]. Pour être architecte, il faut être égocentrique. [...] Mais tous les égocentrismes ne sont pas mauvais ». Annexe n° 9, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 25 septembre 2018, 58' 10''.

¹⁵²¹ « En ça nous sommes totalement d'accord, mais c'est plus elle que moi. ». Annexe n° 9, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 25 septembre 2018, 58' 10''. Et « S'il n'y avait pas Marcela, qui aurais-je été ? ». Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹⁵²² « Dès que je m'assois et je parle avec ma femme, j'arrête ». Annexe n° 17, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris maison La Roche, 16 juin 2021, 3h 13' 04''.

¹⁵²³ « Je me souviens que c'était pendant des vacances en Bretagne, on s'est préparés avec un médecin, sinon c'était impossible, et puis je ne suis jamais retourné à la plage, parce que pour moi le mieux était le retour de la plage et fumer une cigarette, c'était le plaisir maximum du retour de la mer ». « Elle voulait arrêter et pas moi, donc on n'en finissait pas ». Annexe n° 10 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 27 septembre 2018, 42' 54''.

¹⁵²⁴ « Elle m'a demandé un jour si je croyais en Dieu, je ne m'étais jamais posé le problème ». Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

architectes pour lesquels la présence d'une femme a été importante sont rares. Il reconnaît que les architectes ont constamment besoin de quelqu'un avec qui partager leur opinion et qui leur rappelle le sens de leur travail¹⁵²⁵. C'est pourquoi Marcela lui « interdit de changer des choses qui sont bonnes pour lui¹⁵²⁶ » et le pousse à maintenir une certaine cohérence, qu'elle perçoit plus précisément en tant qu'observatrice.

Marcela s'impose ainsi dans l'univers majoritairement masculin de l'architecture française après 1968. Sa place au sein de l'agence revêt une importance égale à celle d'Henri Ciriani, bien que cela concerne davantage l'organisation de l'atelier que la conception des projets. Si un collaborateur oubliait un aspect administratif, cela était considéré comme aussi grave que s'il avait commis une erreur dans un plan ou un dessin¹⁵²⁷. Cette approche est en lien avec la volonté d'Henri de soutenir le travail de Marcela et de lui assurer une place réelle. Leur relation est donc à la fois fusionnelle et parfois conflictuelle en raison de leurs méthodes de travail différentes. C'est pourquoi au sein du bureau, une « relation de force¹⁵²⁸ » se forme, non pas entre eux en tant qu'individus, mais par rapport aux autres collaborateurs.

Bien que Marcela n'ait pas occupé le rôle de protagoniste, elle n'est jamais restée dans l'ombre, et son mari a invariablement souligné le rôle qu'elle a joué dans sa vie. Dans les entretiens de 2018 et 2019, il exprime ainsi que sa carrière est guidée par deux fils conducteurs : Marcela et l'architecture¹⁵²⁹. Le récit d'Henri Ciriani se détache ici partiellement du modèle masculin dominant qui prévalait dans le monde de l'architecture à l'époque, mais la voix de la femme demeure filtrée par celle de son « protecteur ».

Marcela est décrite comme une incomparable maîtresse d'agence, démontrant son indépendance et son rôle actif dans l'entreprise. Elle n'est en aucun cas une simple épouse. Leur relation exceptionnelle demeure mal comprise de la majorité de ceux qui connaissent ce couple. Comme Henri l'explique, « les gens connaissent très mal mes rapports avec Marcela », et tout le monde s'est fait sa propre idée. Cependant, il insiste sur la complexité de leur relation en soulignant qu'ils ont évolué ensemble, et Marcela a transformé sa perspective sur le monde, contribuant à son évolution

¹⁵²⁵ « Chacun doit avoir une personne dont l'opinion compte », car « on ne peut pas vivre en autarcie, c'est impossible ». Annexe n° 7 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 13 septembre 2018, 1h 45' 41''.

¹⁵²⁶ Annexe n° 16, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Paris, appartement Le Corbusier, 3 mai 2021, 3h 54' 2''.

¹⁵²⁷ « Elle faisait tout pour l'administration. Et tout ce qui était administratif était fait par elle, évidemment pas avec le même poids que l'architecture, mais l'administration était [organisée] pour essayer d'avoir le même poids ». Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

¹⁵²⁸ Annexe n° 20 bis, traduction de l'entretien avec Jean-Pierre Crousse, Lima, 1^{er} octobre 2018, 1h 16' 17''.

¹⁵²⁹ Annexe n° 2, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Alice Agostini, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juin 2018.

en tant qu'homme et à la remise en question de son propre machisme¹⁵³⁰. Ainsi, Marcela Espejo joua un rôle premier et singulier dans la vie d'Henri Ciriani.

¹⁵³⁰ « Marcela a toujours été l'opinion pour moi. [...] Elle est l'opinion, je ne suis pas en train de juger, je dis simplement, je vis avec elle depuis un demi-siècle [...] et au début tout ce que je pensais des femmes, elle l'a transformé complètement. Et je pense que la première chose qu'un machiste doit changer, c'est ça. Donc je lui dois le fait que je ne suis plus un machiste. » Annexe n° 9, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 25 septembre 2018, 58' 10''.

L'architecture d'Henri Ciriani incarne une vision profondément ancrée dans les principes modernistes et corbuséens. Sa carrière est marquée par une recherche constante de la lumière naturelle, une fusion harmonieuse entre espaces intérieurs et extérieurs, une prédominance de l'utilisation du béton dans ses constructions, ainsi qu'une fluidité caractéristique qui relie ces espaces. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des architectes qui cherché à promouvoir une vision humaniste de l'architecture, visant à améliorer la qualité de vie de la population. Ce qui distingue Henri Ciriani de ses pairs, c'est sa capacité à ne pas se contenter de reproduire mécaniquement les codes formels établis par ses prédécesseurs. Il réinterprète ces influences à travers un prisme novateur, mélangeant différentes sources et les intégrant personnellement. Ainsi, son langage architectural, bien qu'imprégné de modernité, évite de sombrer dans l'historicisme.

L'influence du travail et de l'enseignement d'Henri Ciriani dépasse largement les frontières françaises, comme en atteste sa reconnaissance médiatique. À partir de 1967, les principales revues d'architecture françaises, notamment *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹⁵³¹, *Architecture Intérieure*, *CREE*, *Architecture Modernité et Continuité* AMC, et occasionnellement *Urbanisme*, *Architecture française* et *Techniques et Architecture*, publient des articles célébrant son travail. À partir de 1973, des revues spécialisées étrangères telles que *Architectural Review*, *Progressive Architecture et Architectural Design* pour le monde anglo-saxon, *Controspazio* et *Casabella* en Italie, ainsi que les revues japonaises *A+U* et *GA Document*, et *Arkinka* au Pérou s'ajoutent à la liste¹⁵³². Ces articles, rédigés tant par Ciriani lui-même que par des historiens et des architectes renommés, tels que Jacques Lucan, François Chaslin, Jean-Louis Cohen, Bruno Fortier et Mauro Galantino, entre autres, saluent généralement les qualités sociales de son travail et la cohérence entre son discours et ses réalisations architecturales.

¹⁵³¹ « Il y avait trois revues d'architecture et elles inondaient le monde et parmi les trois il y avait l'*Archi d'Aujourd'hui*, qui était un catalogue magnifique de tout ce qui se faisait, pas très structuré, au point de vue de la pensée ». Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''.

¹⁵³² Voir dans les annexes, « Articles spécifiques sur l'œuvre d'Henri Ciriani ».

L'architecture de Ciriani se prête particulièrement bien aux magazines d'architecture, où la photographie joue un rôle essentiel pour un public qui ne peut pas toujours visiter physiquement les bâtiments conçus. Les édifices de Ciriani se caractérisent en effet par une spatialité moderne marquée par un effet de frontalité prédominant. Cette particularité, qui privilégie l'impact visuel, se révèle être « plus payante du point de vue médiatique¹⁵³³ » que par exemple l'utilisation répandue de diagonales à cette époque.

Pour Henri Ciriani, la reconnaissance est aussi largement due à sa capacité à construire en fonction d'une esthétique précise, basée sur des éléments architecturaux tels que la couleur, l'échelle monumentale, les matériaux, ainsi que des valeurs sociales et humaines telles que la mémoire, l'éducation et la beauté, soit des éléments reconnaissables et généralement partageables. L'importance de cette reconnaissance architecturale est également liée à la collaboration de sa femme, Marcela Espejo, qui, au lieu de renoncer à sa propre carrière, a joué un rôle essentiel dans la transformation de celle de son mari.

Cependant, malgré le statut et la reconnaissance qu'Henri Ciriani a acquis au sein de la société architecturale française, il a fait le choix de terminer sa carrière au Pérou. Cette décision lui a permis de renforcer son image d'éducateur envers une génération de jeunes architectes qui avaient un besoin urgent de son enseignement, eux qui, contrairement à Ciriani, n'avaient pas eu la chance d'avoir accès à la formation des professeurs de l'Agrupación Espacio.

¹⁵³³ Pélissier, Alain, « Moins de symboles, plus de spatialité », *Techniques et Architecture*, op. cit., p. 56-57.

Conclusion

« Il est comme trois personnes en une seule, un professeur, un architecte et un gourou, trois personnes qui se battent entre elles. C'est extraordinaire, je ne connais personne comme lui, avec cette dévotion à l'architecture, c'est fou et beau à même temps¹⁵³⁴. »

Face à la carrière d'architecte et d'enseignant d'Henri Ciriani, le recours à des approches sociologiques et historiques s'avère être un précieux complément à l'approche esthétique. Les différentes perspectives telles que la micro-histoire, l'histoire socio-urbaine, l'histoire orale et des mentalités, sont autant d'outils pour une meilleure compréhension du personnage. Ces clés d'analyse servent en effet à enrichir l'étude monographique, qui doit aussi prendre en compte le contexte social, économique et politique. L'examen de l'environnement et l'observation de la carrière de Ciriani d'un point de vue biographique permettent ainsi de formuler (et de répondre) à des hypothèses sur l'un des architectes qui symbolise le mieux une époque (l'après Mai 68) dans son domaine. L'œuvre bâtie, les études et les cours conçus pour les nouvelles Unités Pédagogiques restent les éléments essentiels qui composent son parcours, puisque ce sont les traces visibles qui lui ont permis de s'inscrire dans l'histoire de la discipline en tant que personnalité singulière, tout en intégrant la chronique collective de son temps.

Dès ses années de formation et le début de sa carrière, l'architecture est impactée par des réformes, tant au Pérou (et en Amérique latine) qu'en France (et en Europe). Il s'agissait donc de comprendre ces changements ayant touché un pays éloigné de la réalité occidentale, mais dont la trajectoire ressemble alors à celle en cours dans le contexte européen. Les événements au Pérou préparent de fait Henri Ciriani aux manifestations de Mai 68, suivant l'énoncé d'Alain Badiou selon lequel pour mieux se préparer à un événement futur (et donc imprévisible), nous devons rester fidèles à un événement antérieur, en nous opposant à « l'ordre dominant [qui] cherche à montrer que les

¹⁵³⁴ Annexe n° 26 bis, traduction de l'entretien avec Hector Loli, Lima, 14 septembre 2018, 53' 54''.

Conclusion

événements antérieurs n'ont créé aucune nouvelle possibilité¹⁵³⁵ ». Ces épisodes contribuent à la maturation de l'architecte, qui répète souvent n'avoir rien choisi : « J'ai eu la chance d'arriver en un très bon moment en France, avant j'avais [eu] la chance d'être né à un très bon moment au Pérou, et je suis sûr que je vais mourir à un très bon moment aussi¹⁵³⁶. »

On peut pourtant affirmer que Ciriani a su construire un parcours autonome et se distinguer de ses confrères, notamment par l'assimilation et la réinterprétation des principes théoriques et stylistiques dérivés du modernisme, comme des mouvements architecturaux en vogue à partir des années soixante. Malgré la cohérence idéologique et esthétique propre au Mouvement moderne, il a en effet su faire place à l'apport formel de courants et de groupes très appréciés à l'époque, et puiser dans les tendances anglo-saxonnes (dont Archigram) et italiennes (en particulier le groupe de la *Tendenza*).

Grâce à l'apprentissage péruvien, encadré par les membres de l'*Agrupación Espacio*, l'architecte avait par ailleurs précédemment compris la nécessité d'une réappropriation personnelle des théories historiques qui sont certes toujours propres à un contexte et à une époque mais non sans valeur. La fréquentation des professionnels péruviens et du doyen de la faculté d'architecture, Fernando Belaúnde Terry, qui soutenaient les réformes et la requalification de l'image de la discipline au sein de la société liménienne, permit aussi à Ciriani de saisir l'importance d'une reconnaissance officielle de l'architecture et de son rôle social vis-à-vis des usagers. Ainsi, en France, Henri Ciriani appliquera les leçons qu'il avait tirées de son pays d'origine, qui se transformeront en une véritable éthique professionnelle. Les perturbations de Mai 68 le rapprocheront des mêmes convictions qui avaient motivé ses confrères péruviens, et il partagera désormais ces idéaux avec ses collègues parisiens. Dans les deux cas, tous refusaient de réduire leur métier à la simple application de connaissances formelles.

C'est ainsi qu'Henri Ciriani trouva sa place au sein de plusieurs groupes de professionnels et d'agences, notamment aux côtés d'André Gomis et de l'AUA. Ces collaborations influencèrent sa perspective sur l'architecture, qu'il considéra comme un moteur de changement social et humain au sein d'un pays. Sa vision fut également façonnée par les demandes de l'État et les besoins des commanditaires qui sollicitèrent son expertise et ses connaissances techniques. Dans les années quatre-vingts, le gouvernement de François Mitterrand fera ainsi écho au premier mandat du président péruvien Fernando Belaúnde Terry, chacun ayant soutenu la réalisation de projets

¹⁵³⁵ Badiou, Alain, Tarby, Fabien, *La philosophie et l'événement*, op. cit., p. 23.

¹⁵³⁶ Annexe n° 4, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Jean-Baptiste Minnaert, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 11 juillet 2018, 2h 11' 32''

Conclusion

architecturaux pour leur pays, visant par là à instaurer une nouvelle identité locale et à parallèlement obtenir une reconnaissance internationale.

Dans la France post-68, une société où les architectes-intellectuels ont une visibilité grandissante, Henri Ciriani occupa une place importante. De manière similaire à son expérience à Lima pendant sa formation, Ciriani et ses collègues réalisent alors leur vision théorique de l'architecture en la concrétisant par le bâti. Cette conjoncture favorable contribua de manière significative à la réussite de ces professionnels, leur permettant d'accéder à la renommée notamment grâce au système des concours, tout en gagnant en visibilité grâce à des distinctions et des expositions suscitant l'intérêt du public. Ces événements ont permis à des individus en révolte de matérialiser un engagement politique soutenant l'affirmation de valeurs sociales et politiques visant à rendre le monde plus équitable. Dans le contexte des années soixante-dix, l'architecture et l'art jouaient un rôle dans le renouveau de la société. Plus tard, au-delà de la rupture avec le système des Beaux-Arts, la période post-1968 deviendra encore plus favorable aux architectes dans les années quatre-vingts, du fait de l'amplification de la politique des grands travaux.

L'intérêt pour les architectes « de gauche » et les bâtiments de haute qualité susceptibles d'améliorer la vie des habitants s'éteindra pourtant, aussi bien au Pérou qu'en France, avec les changements de régime, ne laissant qu'une trace dans le cadre d'une politique propre à une époque. Les *Unidades Vecinales* par exemple, construites dans les années soixante, ne répondront plus aux besoins des décennies suivantes. Elles avaient été conçues en suivant le concept de la cellule urbaine, en tant qu'élément de décentralisation ou de cité-dortoir facilitant l'accès de la main-d'œuvre nécessaire à la production¹⁵³⁷, mais n'étaient plus utiles dans un monde qui ne considérait plus les travailleurs comme de simples unités de production au service de la société capitaliste.

Ce changement s'appliquera également à la création de logements populaires en ville nouvelle ou en banlieue française. Même si l'objectif était d'améliorer la vie des populations moins fortunées, ces modèles urbains ont eu pour effet de repousser un groupe de citoyens dans des quartiers éloignés, ce qui rendit difficile le développement d'un véritable sentiment de communauté. Ainsi, les réalisations architecturales de l'après-68 ont contribué à façonner une forme urbaine qui « nie la possibilité d'une "communauté naturelle" et la subordonne à quelque chose "d'artificiel"¹⁵³⁸ ». Cette transformation s'accompagne du maintien de certaines inégalités, étant donné que les espaces verts, les commerces, les logements et les flux de population sont soumis à des réaménagements

¹⁵³⁷ « *Es una célula urbana, es un elemento de descentralización, es una ciudad-dormitorio que facilita a los centros de trabajo la mano de obra necesaria para la producción. Los habitantes ya no son los esclavos de la ciudad, sino sus servidores* », Curtis, William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, op. cit., p. 386.

¹⁵³⁸ « *La metrópoli niega la posibilidad de una "comunidad natural" y condiciona su existencia a algo "artificial"* », dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 263.

continuels. Après un intérêt pour des typologies architecturales du quotidien, comme les logements sociaux, l'attrait pour ces derniers s'est finalement estompé, conduisant à un manque d'entretien de ces immeubles d'habitation, parfois même de leurs équipements, réalisés par les architectes de la génération d'Henri Ciriani. Ces bâtiments, autrefois célébrés dans la presse et par le discours national, notamment à travers l'attribution de prix, sont aujourd'hui délaissés, sans qu'aucune mesure de protection ou de mise en valeur n'ait été lancée.

Le travail et le parcours d'Henri Ciriani sont incontestablement le reflet d'une époque. Dans quelle mesure l'architecte a-t-il incarné la contemporanéité propre aux années qui suivent 1968 ? Reprenant les réflexions de Friedrich Nietzsche en 1874, Giorgio Agamben parle de la contemporanéité comme d'une période historique à laquelle nous sommes tous confrontés, en nous pliant à ses défauts et à ses contradictions. Cependant, l'individu peut échapper aux pièges de la société contemporaine grâce à sa prise de conscience. Ainsi, seul celui qui ne se conforme pas entièrement à son époque peut véritablement être contemporain, car l'individu qui coïncide parfaitement avec son temps et s'y soumet peut être submergé et dépassé par lui. En revanche, celui qui est en décalage avec sa période historique et sa société, qui présente des éléments d'anachronisme, sera plus à même de percevoir et de comprendre son époque¹⁵³⁹. Pour comprendre sa période historique, il faut être capable de prendre du recul par rapport à elle, de la regarder d'un œil détaché, de discerner ses aspects positifs et négatifs¹⁵⁴⁰. Si « seuls ceux qui ne se laissent pas aveugler par les lumières du siècle peuvent se dire contemporains¹⁵⁴¹ », alors Henri Ciriani a réussi, en tant qu'architecte, à adopter cette perspective, en particulier en consolidant des valeurs qui transcendent le présent : il a accordé une importance primordiale à la mémoire historique dans son travail, a manifesté un profond respect pour les citoyens en concevant des bâtiments fonctionnels qui ont amélioré le mode de vie de leurs habitants, a eu pour ambition d'éduquer à travers l'architecture, et a valorisé la beauté de l'œuvre architecturale en tant qu'objet concret et intemporel, pouvant être apprécié au-delà des contextes sociaux ou politiques. Ainsi, la couleur, les matériaux, les échelles variables et la réinterprétation des théories et techniques du modernisme sont devenus des outils au service d'une transcendance de la discipline architecturale.

Cependant, la distance nécessaire décrite par Giorgio Agamben pour prendre du recul par rapport à sa propre époque n'est pas entièrement atteinte par les architectes qui ont participé aux événements

¹⁵³⁹ « Colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale ; ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo », TdA, Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?*, Milano : I sassi nottetempo, 2008, 25 p., p. 8.

¹⁵⁴⁰ « Per percepirne non le luci, ma il buio », TdA, Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁴¹ « Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo », TdA, Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo ?*, Milano : I sassi nottetempo, 2008, 25 p., p. 14.

Conclusion

de Mai 68. Ils ont manifesté un vif intérêt pour l'éthique dans le contexte des bouleversements sociaux car ils croyaient en ces révoltes, ce qui les a profondément identifiés à des événements temporaires et circonscrits. Pour autant, l'œuvre de Ciriani et de ses confrères constituait principalement une réponse aux préoccupations de leur génération et ne put pas pleinement répondre aux besoins des générations ultérieures. Bien que cela ne justifie pas le désintérêt de l'État envers des édifices qu'il avait précédemment commandés et célébrés, cela explique les critiques formulées à l'égard de certains projets réalisés, comme La Noiseraie par exemple. Ce bâtiment emblématique de son époque ne parvient plus à répondre aux besoins de ses habitants, ni aux changements climatiques qui affectent notre société contemporaine¹⁵⁴². Les bâtiments conçus par Ciriani demeurent certes des témoignages de l'histoire, et leur destruction ou leur modification laisserait un vide dommageable dans la construction de la mémoire et de la culture architecturale et urbaine des générations futures. Cependant, lorsque les architectures ne parviennent plus à satisfaire leurs usagers, ces derniers en deviennent prisonniers, et l'importance historique revendiquée par les chercheurs les contraint à vivre de manière inconfortable, leur quotidien devenant parallèlement assujéti à une idéologie dépassée.

Or les projets de logements sociaux promus par l'État à partir de la deuxième moitié des années soixante ont bien parfois ignoré les besoins de la population. Ce qui aurait dû être un catalyseur du changement s'est alors transformé en une œuvre artistique inadaptée. Ainsi, le travail d'Henri Ciriani incarne une époque spécifique, tout comme la vision sociale qu'il défend. L'analyse de ces projets permet de constater que ces immeubles ont certes amélioré la vie domestique des résidents en leur offrant une meilleure spatialité, des surfaces plus confortables et des espaces verts à proximité. Cependant, le travail des architectes doit s'accompagner d'actions de rénovation et d'adaptation en fonction des évolutions architecturales et socio-politiques – une responsabilité qui incombe également à l'État. Or cela ne fut pas le cas, même si un exemple positif en la matière existe, à travers les actions entreprises sur la Residencial San Felipe à Lima, quand bien même ces dernières reposent uniquement sur ses habitants. Ce quartier est décrit comme la « définition urbaine d'une classe moyenne civilisée et consciente de ses droits et devoirs vis-à-vis de ce qui représente le bien-être partagé¹⁵⁴³ ». La réussite communautaire constitue donc ici le fondement qui a permis à l'architecture d'atteindre son objectif, à savoir améliorer la vie d'un groupe de citoyens. Mais cette réalisation demeure exceptionnelle, car dans des Unidades Vecinales telles que Rímac, Matute et

¹⁵⁴² Lors des échanges avec les habitants de La Noiseraie pour les Journées Européennes du Patrimoine (JEP) 2023, de nombreux usagers ont manifesté un mal être propre à leurs habitations, qui sont thermiquement mal isolées et dont les travaux de renouvellement sont insuffisants.

¹⁵⁴³ « La definición urbanística de una clase media civilizada y consciente de sus derechos y deberes respecto a lo que representa el bienestar compartido », dans León, Rafo, « Megabarbaridad en Jesús María », *Somos*, n° 1, mars 2008, p. 28, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas...*, op. cit., p. 413.

Conclusion

Mirones à Lima, ainsi que dans les immeubles de Marne-la-Vallée et de Saint-Denis en France, la plupart des espaces communs destinés à la rencontre des habitants ont été rapidement sécurisés par des clôtures en réponse à des actes de vandalisme¹⁵⁴⁴. Ces problèmes ne se limitent d'ailleurs pas aux immeubles d'habitation, car même le musée d'Arles a dû faire face à des dommages périodiques de son bâtiment bleu¹⁵⁴⁵.

La question qui se pose alors est la suivante : comment expliquer le « succès » d'un projet socio-architectural par rapport à un autre ? Les recherches en sociologie urbaine¹⁵⁴⁶ montrent que les effets du contexte de l'habitat varient en fonction de l'appartenance sociale de la population. Les relations de voisinage sont moins développées en milieu urbain et au sein de logements collectifs (et encore moins dans les grands ensembles) par rapport au milieu rural et aux habitations individuelles¹⁵⁴⁷. En général, chaque cas présente des variations significatives, ce qui rend impossible l'application d'une solution unique à des typologies d'habitat. En d'autres termes, « l'extrême diversité des configurations locales fait de chaque site urbain un cas singulier », tout comme la diversité des individus, car en fonction de « leur âge, leur sexe, leur statut social..., les habitants se saisissent inégalement des occasions de contacts et d'activités ainsi offertes à proximité de leur domicile¹⁵⁴⁸ », que ce soit la présence d'un parc, d'une salle de cinéma, d'installations sportives, d'un centre commercial ou de lieux de rencontre. Certains résidents expriment un besoin de sociabilité dans leur résidence, tandis que d'autres s'impliquent dans la vie du quartier via des associations, et une partie de la population se limite aux interactions proches de chez eux. Quant à la figure du citadin nomade, celui qui est « partagé entre son chez-soi et la vaste ville, mais qui est dépourvu de toute attache avec le quartier dans lequel est inséré son logement¹⁵⁴⁹ », elle demeure minoritaire.

La diversité des habitants et de leurs modes d'appropriation des espaces varie donc en fonction de la localisation, de la morphologie et des caractéristiques sociales des quartiers de banlieue et des villes nouvelles. Toutefois, le manque d'études historico-sociologiques approfondies sur les logements sociaux et leurs résidents limite notre capacité à tirer des conclusions définitives sur des questions cruciales telles que les motifs de la mobilité des locataires, qu'il s'agisse de raisons liées au travail, à

¹⁵⁴⁴ Annexe n° 13, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 12 novembre 2019, 1h 26' 35''.

¹⁵⁴⁵ Pour Arles : « Vous êtes passée par derrière ? Vous avez vu le nombre d'émail qui a été cassé ? [...] Je ne sais pas combien de centaines de verres ont été cassées. Depuis d'ouverture, c'est ahurissant ». Annexe n° 1, transcription de l'entretien avec Alain Charron, Arles, 29 juin 2018, 32' 11'' . Des grilles ont aussi été placées dans les immeubles cités, pour les mêmes raisons d'insécurité (d'après le témoignage des habitants des quartiers).

¹⁵⁴⁶ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine, op. cit.* ; Grafmeyer, Yves, Joseph, Isaac, *L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine, op. cit.*

¹⁵⁴⁷ Héran, François, « Comment les Français voisinent », *Économie et statistique*, n° 195, 1987, pp. 43-59.

¹⁵⁴⁸ Grafmeyer, Yves, Authier, Jean-Yves, *Sociologie urbaine, op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

Conclusion

la famille ou à l'évolution de leur position sociale, ou encore si ceux qui choisissent de rester en banlieue le font par choix ou par contrainte économique – car ces questions ont également un impact. En conséquence, il est difficile d'affirmer catégoriquement si un bâtiment construit en ville-nouvelle au cours des décennies post-68 et jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix peut être considéré comme « réussi » ou non.

Cette approche doit qui plus est se confronter à la vision artistique de l'architecture, plus romantique, qui met l'accent sur les détails qui composent l'œuvre. L'architecte-artiste doit ainsi être capable de capturer des images mémorables qui deviendront partie intégrante de l'histoire de la nouvelle ville¹⁵⁵⁰, créant une *architettura rinnovata* qui s'intégrera à notre quotidien et établira un lien entre les différents aspects de notre vie. Suivant cette idée, l'œuvre d'Henri Ciriani trouve aisément sa place dans le domaine artistique, car mettant en avant l'emploi minutieux de la couleur et de la matière pour transformer les bâtiments en pièces uniques exprimant une dimension singulière propre à l'artiste.

Toutefois l'architecture ne peut pas seulement être évaluée en fonction de ses aspects artistiques ou de son résultat formel, mais doit l'être aussi en termes d'impact concret sur la correction des injustices sociales. Chaque projet a le potentiel de contribuer à l'amélioration des conditions de vie, et cette dimension morale peut difficilement être ignorée. Or cette perspective prend tout son sens dans l'enseignement dispensé par Henri Ciriani, qui considère son rôle pédagogique comme un capital essentiel¹⁵⁵¹. Ses étudiants, qu'ils soient à Lima ou ailleurs, ont attesté de la profondeur de ses cours¹⁵⁵², soulignant la liberté qu'il accorde, ainsi que l'importance du collectif dans la démarche conceptuelle¹⁵⁵³. Ciriani encourage les étudiants à produire des œuvres réfléchies, capables de susciter diverses émotions architecturales¹⁵⁵⁴, mais aussi à en penser les conditions et le contexte. Les étudiants apprennent à concevoir, à se connaître, à philosopher, plutôt qu'à simplement exécuter des tâches de manière automatique¹⁵⁵⁵. Selon Ciriani, il est essentiel que les architectes

¹⁵⁵⁰ « *Cogliere le immagini più dense che faranno la storia della città nuova* », TdA, Rossi, Aldo, *Autobiografia scientifica*, Milan : il Saggiatore, 2009, 133 p., p. 39.

¹⁵⁵¹ « Mon capital était l'enseignement : [...] mon invitation à la Cooper Union, c'était un de mes étudiants. Mon amitié avec Richard Meier c'était un de mes étudiants. Mon amitié avec Ando, c'était un de mes étudiants. Galantino, un de mes étudiants, a écrit un livre phénoménal sur moi [...]. Cela me permet de ne pas changer mes projets ». Annexe n° 12 bis, traduction de l'entretien avec Henri Ciriani, Lima, 18 octobre 2018, 2h 08' 55''.

¹⁵⁵² « *Creo que la mejor forma de conocer a Ciriani, es tratarlo directamente como profesor* », TdA, Anonyme, Annexes, transcription des questionnaires adressés aux étudiants de l'atelier du projet, UPC, 2018.

¹⁵⁵³ « *Cuando nadie sabes nada sobre un tema, se da su tiempo para explicárselo, y la clase es dinámica* », TdA, Jesús Villanueva Gutierrez, Annexes, transcription des questionnaires adressés aux étudiants de l'atelier du projet, UPC, 2018.

¹⁵⁵⁴ « *Hace que se piense más. En lugar de producir gran cantidad de material. Así mismo, esto hace producir algo más pensado, con lo cual se generarán otros tipos de sensaciones arquitectónicas y/o emocionales* », TdA, Heiko Avanto, Annexes, transcription des questionnaires adressés aux étudiants de l'atelier du projet, UPC, 2018.

¹⁵⁵⁵ « *Aprendes a detenerte a pensar y reflexionar, no solo ejecutar inconscientemente, te enseña a que de alguna manera a conocerte y filosofar. No es sencillo porque hoy estamos más acostumbrados a correr y no pensar pero yo siento que los arquitectos no pueden perder esa esencia y calidad* », TdA, Maria de los Angeles Somocurcio Halguin, Annexes, transcription des questionnaires adressés aux étudiants de l'atelier du projet, UPC, 2018.

Conclusion

conservernt cette essence fondamentale de la discipline, qui est la réflexion et la quête de connaissance. Par conséquent, son éducation architecturale vise à cultiver les étudiants, à stimuler leur soif de savoir, à les encourager à voyager, à devenir des citoyens ouverts d'esprit et critiques envers les vérités absolues¹⁵⁵⁶.

Par-delà les louanges ou les critiques, seul le temps pourra révéler si les projets urbains et architecturaux des années soixante-dix et quatre-vingts ont véritablement contribué aux progrès de la société française. Le travail d'Henri Ciriani représente quoi qu'il en soit l'aboutissement d'un effort visant à améliorer à la fois les conditions sociales et architecturales des citoyens. Son engagement était axé sur l'intégration et la sociabilité, des qualités qui l'ont convaincu que le vivre-ensemble pouvait se réaliser non pas dans l'atmosphère de la ville ordinaire, mais dans la concrétisation de *melting-pot* urbains, où la ville devenait le creuset de l'échange, de la rencontre, et de la cohésion en dehors du foyer, du fait des sociabilités « externes¹⁵⁵⁷ ». Ainsi, l'architecture était pour lui un instrument dédié avant tout au bien-être.

Aujourd'hui, le travail et l'approche intègre d'Henri Ciriani contrastent avec la primauté que le geste architectural prend parfois sur les besoins concrets des usagers. Comment équilibrer la valorisation de l'œuvre architecturale et sa capacité à répondre en permanence aux besoins changeants des habitants ? Cette question demeure un défi qui ne peut être résolu que par un observateur éclairé, un architecte capable de distanciation critique envers son époque pour mieux comprendre le rôle intrinsèquement mouvant de sa discipline au sein des sociétés et des époques.

En conclusion, l'approche sociologique et historique adoptée pour examiner la carrière d'Henri Ciriani a révélé les multiples facettes de son influence dans le contexte de son époque. Les outils d'analyse tels que la micro-histoire, l'histoire socio-urbaine, et l'histoire orale ont permis de transcender la simple esthétique de son œuvre pour mettre en lumière les intrications complexes entre sa vie, son environnement social et ses réalisations architecturales. Malgré les défis, dont la difficulté de maintenir une distance critique avec un sujet intimement lié à la recherche, cette approche a offert une compréhension nuancée et contextualisée du travail de Ciriani.

La démarche sociologique a donné une voix à Henri Ciriani, permettant au sujet d'exprimer ses réflexions profondes sur son parcours, ses influences et ses convictions. Cela a enrichi la compréhension des motivations qui ont guidé ses choix architecturaux, tout en soulignant les défis

¹⁵⁵⁶ « Celui qui s'intéresse réellement à la culture n'aime pas qu'on pense constamment s'il a appris ou pas, s'il se rappelle la date 1474, [...] j'ai toujours apparemment négligé devant les étudiants ceci ou cela, mais pas pour être contre la culture, mais parce que à force de parler culture on commence à penser qu'on est [cultivé] parce qu'on sait que Brunelleschi a fait ceci et cela et je ne suis pas allé le visiter. Tandis que moi je préfère un architecte qui va visiter ». Annexe n° 3, transcription de l'entretien avec Henri Ciriani, par Hervé Dubois, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, juin 2018, 2h 25' 46''.

¹⁵⁵⁷ Forsé, Michel, « La sociabilité », *Économie et statistiques*, n° 132, 1981, s. p.

Conclusion

et les compromis inhérents à son engagement dans une époque marquée par des changements sociaux et politiques majeurs. Les lacunes et les impossibilités inhérentes à cette étude, telles que l'analyse de projets non réalisés et le choix délibéré de se concentrer sur des réalisations jugées représentatives, ont été abordées avec transparence, soulignant la rigueur méthodologique de la recherche.

Le choix de privilégier une approche historico-artistique a ajouté une dimension supplémentaire à la compréhension de l'œuvre de Ciriani. En mettant l'accent sur la signification sociale et artistique de ses créations, cette approche a contribué à dépasser les limites traditionnelles de l'analyse architecturale pour offrir une perspective plus complète et nuancée. Ainsi, cette thèse aspire à enrichir le dialogue sur l'impact de l'architecture d'Henri Ciriani, tant dans le panorama architectural que dans le contexte socioculturel qui a façonné son époque.

En conclusion, cette étude s'érige en hommage à la richesse et à la diversité de l'œuvre d'Henri Ciriani, transcendant les frontières conventionnelles de l'analyse architecturale. Elle souligne l'importance de dévoiler la personne derrière les édifices, de donner une voix à l'architecte dans toute sa complexité et de placer son héritage au cœur du dialogue sur l'évolution de l'architecture. Cela pourrait également servir d'exemple pour toute recherche concernant l'œuvre des artistes vivants, démontrant l'impact d'une approche sociologique et historique approfondie.

Ainsi, que cette exploration approfondie serve de point de départ pour de nouvelles réflexions et interprétations. Puissent les idées et les créations d'Henri Ciriani continuer à susciter l'inspiration, à provoquer des questions et à éclairer les futurs architectes. Car au-delà des pages de cette thèse, l'histoire de Ciriani reste un chapitre ouvert, une source inépuisable d'apprentissage et de contemplation pour les générations à venir.

Index des noms

A

Aalto, Alvar, 29, 33, 203, 309
Abriat, Olivier, 154, 155
Adorno, Theodor W., 31
AE, 30, 86, 88, 91, 92, 233
Agamben, Giorgio, 38, 248, 339
Agrupación Espacio, 8, 19, 30, 33, 34, 42, 51, 54, 72, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 102, 103, 107, 118, 123, 159, 233, 283, 324, 335, 337
Agurto Calvo, Santiago, 30, 68, 98
Alberti, Leon Battista, 253
Allégret, Jacques, 46, 136
Alsop, Will, 242
Alvariño, Miguel, 74
Ando, Tadao, 35
Arro, Pierre, 136
Asplud, Gunnar, 189
Astengo, Giovanni, 94, 133
Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, 42, 46, 123, 132, 137
Atelier de Montrouge, 24, 123, 135
AUA, 8, 21, 23, 46, 51, 107, 123, 124, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 156, 157, 169, 171, 176, 188, 195, 211, 239, 241, 250, 253, 283, 301, 324, 337
Aulenti, Gae, 207
Aymonino, Carlo, 67, 244, 245, 249

B

Badiou, Alain, 17, 19, 336

Banham, Peter Reyner, 239
Barragán, Luis, 305
BBPR, 66, 135, 244, 245
Beaudouin, Eugène, 46, 136, 282
Bejarano, Victor, 118, 151, 156
Belaúnde Terry, Fernando, 8, 18, 30, 48, 50, 51, 53, 57, 61, 63, 64, 67, 75, 84, 85, 90, 93, 96, 164, 232, 235, 260, 311, 337
Benjamin, Walter, 31
Berce, Jacques, 132, 136
Bernuy, Mario, 74, 76, 78
Bertrand, Claire, 156
Bianco, Mario, 9, 58, 59, 70, 72, 86, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 132, 133, 205, 233, 243, 281, 283
Blin, Pascale, 23
Bodiansky, Vladimir, 42, 46, 135
Bofill, Ricardo, 135, 144, 164, 212
Botta, Mario, 165, 180
Bourdieu, Pierre, 15, 25, 327
Boutin, Frédéric, 156
Breuer, Marcel, 29
Brevet, Nathalie, 21
Brunelleschi, Filippo, 253
Buffi, Jean-Pierre, 227

C

Cabiati, Ottavio, 245
Caccia Dominioni, Luigi, 244, 245
Candilis, Georges, 86, 141, 282
Cappellari, Nicole, 21, 243
Cárdenas, Carlos, 68
Castro, Roland, 135, 169, 178
Cayo, Javier, 74, 76, 78, 82, 91, 98

Chalk, Warren, 236, 238, 241
Chaslin, François, 171, 197, 264, 283, 334
Chemetov, Paul, 130, 135, 144, 145, 147,
169, 186, 199, 215
Clair, René, 291
Cohen, Jean-Louis, 23, 163, 226, 243, 263,
322, 334
Colombier, Patrick, 150, 310
Cook, Peter, 236
Corajoud, Michel, 132, 136, 137, 140, 142,
145, 146, 278, 330
Córdova, Adolfo, 6, 68, 70, 72, 75, 77, 81, 82,
83, 85, 87, 90, 91, 95, 96, 98, 201
Cosnefroy, Didier, 148
Crompton, Dennis, 236
Cron, Teodoro, 233
Crousse, Jacques, 42, 46, 51, 59, 71, 76, 77,
82, 83, 97, 115, 122, 125, 157, 158, 159
Cruchaga Belaúnde, Miguel, 6, 55, 61, 84,
101, 117, 119, 121, 318, 325, 326

D

Dayot, Michel, 150
De Chirico, Giorgio, 246
de Martis, Carlos, 78
de Meuron, Pierre, 278
de Portzamparc, Christian, 12, 114, 151, 166,
169, 178, 227
Debarre, Anne, 21
Deroche, Jean, 135, 136, 146, 147
Dix, Otto, 299
Doblado, Juan Carlos, 158, 218, 299, 311,
321
Doorly, Richard, 154

Dórich Torres, Luis, 30, 55, 56, 58, 62, 64,
90, 91
Dorst, Jean, 179
Dosse, François, 39
Dousson, Xavier, 6, 195
Du Luart, Nathalie, 154, 155
Dubois, Hervé, 6, 88, 89, 99, 100, 101, 102,
103, 105, 106, 110, 111, 113, 116, 118,
120, 128, 138, 150, 154, 159, 176, 206,
224, 286, 317, 321, 322, 325, 330, 343
Dubuisson, Jean, 195
Duby, Georges, 39
Dugas Dugas, Olivier, 103, 104, 154, 155,
156, 178
Duhart, Emilo, 105

E

Ehn, Karl, 168
Espejo, Marcela, 6, 24, 25, 43, 59, 122, 128,
148, 149, 150, 230, 258, 318, 326, 329,
331, 333, 335

F

Fabre, Valentin, 47, 132, 136, 188
Fagiolo, Marcello, 245
Faloci, Pierre-Louis, 307
Ferranet, Michel, 154, 155
Fogliani, Gian Felice, 233
Fortin, Jean-Patrick, 110, 178
Frampton, Kenneth, 28, 197, 216, 250
Francastel, Pierre, 15
Fuksas, Massimiliano, 164, 165, 214

G

Galatino, Mauro, 22
Galfetti, Aurelio, 180
Galmiche, Jean-François, 148
García Bryce, José, 94, 96, 98
Garcin, Jacques, 150
Gardella, Ignazio, 244, 245
Garnier, Tony, 62, 156
Gaudin, Henri, 12, 114, 136, 151, 166, 169
Geddes, Patrick, 53
Ginsberg, Jean, 144
Ginzburg, Carlo, 15, 16
Giotto di Bondone, 253
Girard, Édith, 110, 177
Gomis, André, 8, 42, 46, 51, 89, 102, 103,
104, 123, 128, 129, 130, 136, 137, 169,
176, 241, 317, 320, 337
Gorel-Le Penec, Alison, 6, 22, 44, 87
Goytisoló, Alberto, 90
Graves, Michael, 310
Gray, Eileen, 273
Green, David, 236
Gregotti, Vittorio, 9, 34, 109, 136, 242, 243,
245, 247, 248, 283, 290
Grimshaw, Nicholas, 242
Gropius, Walter, 28, 30, 54, 56, 66, 92, 101,
135, 204, 232, 328
Grumbach, Antoine, 21, 169
Gruppo 7, 27, 227
Guignard, André, 129
Guillerm, Elise, 195

H

Harth-Terré, Emilio, 53, 64, 90

Hatem, Aurélie, 154
Henriot, Richard, 150
Herron, Ron, 236, 238
Herzog, Jacques, 278
Heuberger, Juerg, 148
Hitchcock, Henry-Russel, 28
Hollein, Hans, 212
Holzbauer, Wilhalm, 237
Howard, Ebenezer, 62
Huapaya Espinoza, José Carlos, 48
Huet, Bernard, 21, 86, 102, 109, 154, 228
Huidobro, Borja, 130, 132, 135, 137, 142,
145, 186, 237

J

Johnson, Philip, 28, 212
Josic, Alexis, 141, 282
Jungmann, Jean-Paul, 135

K

Kahatt, Sharif, 6, 26, 117
Kalisz, Jacques, 47, 135, 136, 146
Kawazoe, Noboru, 233
Kelly, Ellsworth, 276
Koolhaas, Rem, 214, 242, 278, 285, 286
Koon, Chun-Ko, 156
Kostanjevac, Miroslav, 136
Kroll, Lucien, 214
Kuma, Kengo, 261, 269

L

Laisné, Jean-Claude, 154, 198
Land, Peter, 75
Lang, Jack, 177

Le Corbusier, 1, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36,
54, 56, 60, 64, 68, 72, 78, 79, 92, 94, 110,
114, 119, 123, 126, 127, 128, 130, 134,
135, 138, 141, 144, 149, 161, 162, 163,
166, 168, 189, 195, 202, 203, 204, 205,
206, 210, 214, 216, 217, 221, 222, 223,
224, 232, 233, 235, 240, 249, 250, 256, 257,
260, 268, 274, 283, 292, 299, 307, 308,
309, 311, 312, 322, 323, 332

Le Vot, Sibylle, 21

Lefebvre, Henri, 105, 106, 123, 327, 328

Leonardini, Nanda, 58

Lester Wiener, Paul, 56, 90, 93, 230, 232

Lévi-Strauss, Claude, 23

Linder, Paul, 91, 232, 233

Loiseau, Dominique, 25

Loiseau, Georges, 132, 136, 142

Loli Rizo Patron, Hector, 117

Loos, Adolf, 27, 168

Lucan, Jacques, 187, 255, 303, 306, 334

Lurçat, André, 144, 168, 205, 253

Lynch, Kevin, 142

M

Macian, Miguel, 151

Maki, Fumihiko, 234, 281

Malaga, Guillermo, 24, 157

Malizia, Guglielmo, 156

Mandrour, Robert, 39

Mangin, David, 148

Maniaque, Caroline, 21, 102

Marantz, Éléonore, 21, 50

Marcial, Luis, 73, 74

Martino, Pascal, 156

Marty, Michel, 105

Matisse, Henri, 191

May, Ernst, 54, 168

Meigneux, Guillaume, 195

Mellini, Alessandro, 269

Michelin, Nicolas, 278

Miotto, Luciana, 22, 219

Miró Quesada Garland, Luis, 30, 91, 92, 98

Mondrian, Piet, 28, 273

Moon-Kee, Shin, 22

Moore, Charles Willard, 212

Morales Machiavello, Carlos, 55, 90

N

Nadorp, Michel, 154

Namias, Olivier, 156, 157

Nervi, Pier Luigi, 244

Neutra, Richard, 28, 29, 90, 92, 93, 123, 126,
168, 232

Nicolas, Jacky, 150, 155, 156, 157, 207, 321,
331

Nietzsche, Friedrich, 339

Nora, Pierre, 17

Núñez, Oswaldo, 42, 72, 76, 77, 82

O

Odría, Manuel, 58, 68

Olujic, Alexandre, 156

Ortiz de Zevallos, Luis, 53, 55, 56, 62, 64

Oubrerie, José, 110

Ozenfant, Amédée, 29

P

Páez, Jorge, 42, 46, 51, 74, 76, 77, 122, 126, 159
Parent, Jean-François, 136
Paz, Octavio, 26
Peral, Luis, 69
Perraudin, Gilles, 178
Perrault, Dominique, 278
Perret, Auguste, 104, 105, 245
Perriand, Charlotte, 134, 309
Perrottet, Jean, 46, 136, 188
Petit, Jean, 16, 22, 59, 309
Petrocchi, Louis, 136
Philolaos, 130
Piano, Renzo, 106, 154, 155, 164, 180, 242, 244
Piranèse, Giovanni Battista, 255
Poète, Marcel, 53
Ponty, Janine, 25
Porro, Ricardo, 164
Portoghesi, Paolo, 109, 211, 245
Poullain, Auguste, 254
Prado Ugarteche, Manuel, 18, 63
Price, Cedric, 214
Purini, Franco, 106, 109, 156, 245, 248

Q

Quaroni, Ludovico, 247
Quéré, Louis, 17

R

Raymond, Henri, 105
Reichlin, Bruno, 222, 245
Reynaud, Aurore, 21

Richard, Guillaume, 156
Ricœur, Paul, 17
Rogers, Ernesto Nathan, 66, 93, 95, 135, 232, 244, 245, 247
Rogers, Richard, 164, 189, 242, 244, 278
Roosevelt, Franklin Delano, 63
Roselli Cooni, Bruno Carlo Dionigio Amulio Antonio, 58
Rosenthal, Alberto Alexander, 52
Rossi, Aldo, 222, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 253
Rouquette, Jean-Maurice, 6, 181, 182, 183, 184, 206, 207, 208, 293
Rudolf, George, 233
Rudolf, Paul, 278
Ruiz, Gustavo, 148

S

Sabatier, Vincent, 157, 188
Saboya, Marc, 241
Salomon, Laurent, 110, 188
Samonà, Giuseppe, 247
Santillana, Enrique, 156
Sarfati, Alain, 169
Scarpa, Carlo, 208, 209, 268
Schöffler, Nicolas, 103, 104
Schulz van Treeck, Martin, 144
Scott Brown, Denise, 329
Sert, Josep Lluís, 55, 56, 66, 93, 223, 230, 232
Simiand, François, 15
Simoni, Alexandre, 155
Simounet, Roland, 103, 104

Sintes, Claude, 6, 184, 185, 196, 197, 207,
266, 267, 294

Smirnoff, Victor, 74, 78, 82

Smithson, Alison et Peter, 140, 223, 239

Starck, Philippe, 269, 270

Steinebach, Michel, 136, 139

Stern, Robert A. M., 212

Stirling, James, 212

T

Tafari, Manfredo, 244, 245

Tange, Kenzo, 119, 233, 282

Tastemain, Henri, 103, 105

Terragni, Giuseppe, 27, 227

Texier, Simon, 195

Tizianel, Ivan, 156

Torcal, Gonzalo, 156

Tournié, Laurent, 151

Tournon-Branly, Marion, 105

Tribel-Heinz, Annie, 134

U

UNO, 8, 22, 23, 88, 89, 104, 107, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118,
120, 121, 144, 162, 163, 219, 224, 286, 302

V

Valega Sayán, Manuel, 69

Van Gemert, Rob, 6, 270

Vardonis, Niek, 6, 270

Vásquez, Luis, 42, 68

Velarde, Héctor, 53, 64, 85

Venturi, Robert, 212, 214, 329

Vié, Claude, 110, 166, 178, 273

Violeau, Jean-Louis, 21

Violich, Francis, 56

von Humboldt, Wilhelm, 317

W

Wagner, Martin, 66, 68

Webb, Michael, 236

Weston, Richard, 26

Wilmotte, Jean-Michel, 207

Wogenscky, André, 135, 195, 222

Woods, Shadrach, 141, 282

Woodward Smith, Chlothiel, 56

Wright, Frank Lloyd, 28, 29, 30, 54, 92, 123,
142, 203, 206, 209, 224, 240, 299

Z

Zevi, Bruno, 109, 204, 224, 247

Henri Ciriani dans le champ de l'Histoire. D'une morale architecturale à l'esthétique du quotidien

Résumé

Henri Édouard Ciriani, né à Lima le 30 décembre 1936, a construit sa carrière dans l'autonomie de son travail d'architecte et d'enseignant, dans sa pédagogie autant que dans son œuvre bâti. Il s'est libéré de la pensée fonctionnaliste et moderniste, en ouvrant l'architecture aux enjeux socio-politiques et en inscrivant l'émotion au cœur d'un programme professionnel internationalement célébré. L'essence poétique de ses réalisations et de ses études peut être résumée dans l'idée d'une identité urbaine où la seule force de l'architecture s'impose.

Mots-clés : Modernisme, architecture moderne, enseignement architectural, UNO, Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, Unité Pédagogique, pédagogie, projet architectural, Le Corbusier, Pérou, France, vocabulaire moderne, histoire, biographie, morale, éthique, Mai 68, ville-nouvelle.

Henri Ciriani in the field of History: from an architectural morality to the daily's aesthetics

Summary

Henri Édouard Ciriani, born in Lima on 30 December 1936, has built his career on the autonomy of his work as an architect and teacher, in his pedagogy as much as in his built work. He freed himself from functionalist and modernist thinking, opening up architecture to socio-political issues and placing emotion at the heart of an internationally celebrated professional course. The poetic essence of his work and studies can be summed up in the idea of an urban identity in which the power of architecture alone prevails.

Keywords : Modernism, modern architecture, architectural education, UNO, Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, Unité Pédagogique, pedagogy, architectural project, Le Corbusier, Peru, France, modern vocabulary, history, biography, morals, ethics, May 1968, new town.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 124 – Histoire de l'art et archéologie

Sorbonne Université - Faculté des Lettres ; Galerie Colbert-INHA, 2, rue Vivienne, 75002 Paris

DISCIPLINE : Histoire de l'art



SORBONNE UNIVERSITÉ

École doctorale 124 – Histoire de l’art et archéologie

Centre André-Chastel

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l’art (architecture contemporaine)

Présentée et soutenue par :

Alice AGOSTINI

Le : 10 janvier 2024

**Henri Ciriani dans le champ de l’Histoire
D’une morale architecturale à l’esthétique du quotidien**

Vol. 3 : ILLUSTRATIONS

Sous la direction de :

M. Jean-Baptiste MINNAERT - Professeur d’histoire de l’art contemporain, Sorbonne Université

Présidente du jury :

Mme. Catherine MAUMI - Professeur en Histoire et Cultures architecturales, École nationale supérieure d’architecture de Paris La Villette

Membres du jury :

M. Laurent BEAUDOUIN – Architecte

Mme. Bénédicte GANDINI – Architecte, Fondation Le Corbusier

Mme. Caroline MANIAQUE - Professeur d’histoire et cultures architecturales, École nationale supérieure d’architecture de Normandie

M. Gilles RAGOT – Professeur d’histoire de l’art contemporain, université Bordeaux-Montaigne

M. Simon TEXIER – Professeur d’histoire de l’art contemporain, université de Picardie Jules-Verne

SOMMAIRE

Première partie : une vie, un jeu d'acteur	18
Chapitre premier : L'architecture et le Pérou, contexte historique	18
a) <i>Réformer le statut de l'architecte : l'évolution dans la société péruvienne</i>	18
Figure 1 : célébration de la première année de la revue <i>El Arquitecto Peruano</i>	18
Figure 2 : visite de Paul Lester Wiener à Lima	18
Figure 3 : visite de Walter Gropius et Josep Lluís Sert	19
Figure 4 : <i>Plan Piloto</i> , Lima	19
c) <i>La conquête sociale des Unidades Vecinales</i>	20
Figure 5 : Unidad Vecinal n° 3, Lima	20
Figure 6 : Unidad Vecinal Rímac, Lima	20
Figure 7 : Unidad Vecinal Rímac, Lima	21
Figure 8 : Unidad Vecinal Rímac, Lima	21
Figure 9 : Unidad Vecinal Mirones, Lima	22
Figure 10 : Unidad Vecinal Mirones, Lima	22
Figure 11 : Unidad Vecinal Mirones, Lima	23
Figure 12 : Henri Ciriani à l'Unidad Vecinal Mirones, Lima	23
Figure 13 : Unidad Vecinal Matute, Lima	24
Figure 14 : Unidad Vecinal Matute, Lima	24
Figure 15 : Unidad Vecinal Matute, Lima	25
Figure 16 et 17 : Unidades Vecinales Matute et Rímac, Lima	25
Figure 18 : Unidad Vecinal Matute, Lima	26
Figure 19 : Unidad Vecinal Rímac, Lima	26
Figure 20 : Unidad Vecinal Matute, Lima	27
Figure 21 : Unidad Vecinal Mirones, Lima	27
Figure 22 : Unidad Vecinal Matute, Lima	28
Figure 23 : Unidad Vecinal Matute, Lima	28
Figure 24 : Unidad Vecinal Matute, Lima	29
d) <i>Le nouveau modèle de ville-satellite de Ventanilla</i>	30
Figure 25 : ville-satellite de Ventanilla	30
Figure 26 : ville-satellite de Ventanilla	30
Figure 27 : ville-satellite de Ventanilla, école primaire	31
Figure 28 : ville-satellite de Ventanilla, centre civique	31

Figure 29 : ville-satellite de Ventanilla, marché.....	32
Figure 30 : ville-satellite de Ventanilla, église	32
Figure 31 : ville-satellite de Ventanilla	33
Figure 32 : PREVI, Lima.....	33
e) <i>La génération Ciriani et le miracle économique de Fernando Belaúnde Terry</i>	34
Figure 33 : revue <i>El Arquitecto Peruano</i>	34
Figure 34 : Belaúnde devant la maquette de la Residencial San Felipe, Lima.....	34
Figure 35 : Residencial San Felipe, Lima.....	35
Figure 36 : Residencial San Felipe Lima.....	35
Figure 37 : Residencial San Felipe, Lima.....	36
Figure 38 : Residencial San Felipe, Lima.....	36
Figure 39 : Residencial San Felipe, Lima.....	37
Figure 40 : Residencial San Felipe, Lima.....	37
Figure 41 : Residencial San Felipe, Lima.....	38
Figure 42 : Residencial San Felipe, Lima.....	38
Figure 43 : Residencial San Felipe, Lima.....	39
Figure 44 : Residencial San Felipe, Lima.....	39
Figure 45 : Residencial San Felipe, Lima.....	40
Figure 46 : Residencial San Felipe, Lima.....	40
Figure 47 : Residencial San Felipe, Lima.....	41
Figure 48 : Residencial San Felipe, Lima.....	41
Figure 49 : Residencial San Felipe, Lima.....	42
Figure 50 : Residencial San Felipe, Lima.....	42
Figure 51 : Residencial San Felipe, Lima.....	43
Figure 52 et 53 : Residencial San Felipe, Lima.....	43
Figure 54 : Residencial San Felipe, Lima.....	44
Chapitre II: Pérou-France, entre enseignement et transmission	45
a) <i>Lima et la révolution de l'Agrupación Espacio</i>	45
Figure 55 : revues <i>Espacio</i>	45
Figure 56 : revue <i>El Arquitecto Peruano</i>	45
Figure 57 : casa Huiracocha, Lima	46
Figure 58 : casa D'Onofrio, Lima.....	46
Figure 59 : casa D'Onofrio, Lima.....	47
Figure 60 : faculté d'architecture, Lima	47

Figure 61 : faculté d'architecture, Lima	48
Figure 62 : faculté d'architecture, Lima	48
Figure 63 : faculté d'architecture, Lima	49
Figure 64 : faculté d'architecture, Lima	49
Figure 65 : campus de l'université technologique, Compiègne	50
Figure 66 : campus de l'université technologique, Compiègne	50
Figure 67 : école d'architecture, Lima.....	50
Figure 68 : école d'architecture, Lima.....	51
<i>c) UNO et le collectif comme incubateur architecturale</i>	<i>52</i>
Figure 69 : exercice du groupe UNO.....	52
Figure 70 : exercice du groupe UNO.....	52
Figure 71 : exercice du groupe UNO.....	53
Figure 72 : exercice du groupe UNO.....	53
Figure 73 : exercice du groupe UNO.....	54
Figure 74 : exercice du groupe UNO.....	54
Figure 75 : exercice du groupe UNO.....	55
Figure 76 : exercice du groupe UNO.....	55
Figure 77 : aménagement des Halles, projet hors-concours	56
<i>d) Un maître... sans élèves ?.....</i>	<i>56</i>
Figure 78 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima.....	56
Figure 79 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima.....	57
Figure 80 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima.....	57
Chapitre III : Lima-Paris, l'expérience de l'agence	58
<i>a) Les années péruviennes : entre l'agence Crousse-Ciriani-Paez, terrain de recherche et un apprentissage au service de l'État</i>	<i>58</i>
Figure 81 : casa Subiria, Lima.....	58
Figure 82 : casa Subiria, Lima.....	58
Figure 83 : casa Subiria, Lima.....	59
<i>b) L'arrivée en France et André Gomis, la France du loisir</i>	<i>59</i>
Figure 84 : Villages Vacances Familles, Guidel	59
Figure 85 : Villages Vacances Familles, Guidel	60
Figure 86 : Villages Vacances Familles, Guidel	60
Figure 87 : Villages Vacances Familles, Guidel	61
Figure 88 : Villages Vacances Familles, M'Diq (Maroc)	61

Figure 89 : Villages Vacances Familles, M'Diq (Maroc)	62
Figure 90 : développement de La Rochelle	62
Figure 91 : développement de La Rochelle	63
Figure 92 : Tétrodon	63
Figure 93 : Tétrodon	64
Figure 94 : Tétrodon	64
Figure 95 : Tétrodon	65
Figure 96 : Tétrodon, Bordeaux.....	65
Figure 97 : Tétrodon, Bordeaux.....	66
c) <i>A.U.A. : une nouvelle société pour la France ?</i>	66
Figure 98 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	66
Figure 99 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	67
Figure 100 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	67
Figure 101 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	68
Figure 102 : La Villeneuve de Grenoble	68
Figure 103 : La Villeneuve de Grenoble	69
Figure 104 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin.....	69
Figure 105 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	70
Figure 106 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	70
Figure 107 : Tubodon, quartier d'Alsace.....	71
Figure 108 : Lille-Est, réseau des transports VAL	71
Figure 109 : Lille-Est, réseau des transports VAL	72
Figure 110 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry	73
Figure 111 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry	73
Figure 112 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry	74
Figure 113 : L'Isle-d'Abeau, les Hauts du Lac	74
Figure 114 : Tête Défense.....	75
d) <i>Henri Ciriani et son Paris</i>	75
Figure 115 : projet de 173 logements à Chambéry.....	75
Figure 116 : projet de 173 logements à Chambéry.....	76
Figure 117 : projet de 173 logements à Chambéry.....	76
Figure 118 : projet de 173 logements à Chambéry.....	77
Figure 119 : projet de 173 logements à Chambéry.....	77
Figure 120 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes).....	78

Figure 121 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)	78
Figure 122 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)	79
Figure 123 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)	79
Figure 124 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)	80
Figure 125 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)	80
Figure 126 : ZAC du Segrais, Lognes	81
Figure 127 : ZAC du Segrais, Lognes	81
Figure 128 : ZAC du Segrais, Lognes	82
Figure 129 : ZAC du Segrais, Lognes	82
Figure 130 : ZAC du Segrais, Lognes	83
Figure 131 : ZAC du Segrais, Lognes	83
Figure 132 : ZAC du Segrais, Lognes	84
Figure 133 : ZAC du Segrais, Lognes	84
Figure 134 : ZAC du Segrais, Lognes	85
Figure 135 : ZAC du Segrais, Lognes	85
Figure 136 : ZAC du Segrais, Lognes	86

Deuxième partie : entre héritage architectural et champ de l’histoire, la maturité et les choix projectuels	87
Chapitre Premier : Le rôle de l’État dans la construction de l’œuvre	87
<i>a) Une population en quête identitaire : l’engagement des HLM</i>	87
Figure 137 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	87
Figure 138 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	87
Figure 139 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	88
Figure 140 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	88
Figure 141 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	89
Figure 142 : Colombes, quartier des Fossés-Jean	89
<i>b) La Culture, une stratégie au service du pouvoir</i>	90
Figure 143 : Institut du Monde Arabe, Paris	90
Figure 144 : Institut du Monde Arabe, Paris	90
Figure 145 : Institut du Monde Arabe, Paris	91
Figure 146 : Muséum d’histoire naturelle, Paris	92
Figure 147 : Centre culturel kanak, Nouméa	92
Figure 147 : Centre culturel kanak, Nouméa	93

Figure 148 : Centre culturel kanak, Nouméa.....	93
Figure 149 : Centre culturel kanak, Nouméa.....	94
Figure 150 : Centre culturel kanak, Nouméa.....	94
Figure 151 : presqu'île d'Arles, terrain pour le futur musée archéologique d'Arles.....	95
Figure 152 : musée archéologique d'Arles antique	95
c) <i>Un architecte intègre : la mise en chantier de la Justice</i>	96
Figure 153 : Cité judiciaire, Draguignan	96
Figure 154 : Cité judiciaire, Bobigny	96
Figure 155 : Cité judiciaire, Bobigny	97
Figure 156 : palais de Justice, Pontoise	97
Figure 157 : palais de Justice, Pontoise	98
Figure 158 : palais de Justice, Pontoise	98
Figure 159 : palais de Justice, Pontoise	99
Figure 160 : palais de Justice, Pontoise	99
Figure 161 : palais de Justice, Pontoise	100
Figure 162 : palais de Justice, Pontoise	100
Figure 163 : palais de Justice, Pontoise	101
Figure 164 : palais de Justice, Pontoise	101
Figure 165 : palais de Justice, Pontoise	102
Figure 166 : palais de Justice, Pontoise	102
Figure 167 : palais de Justice, Pontoise	103
Figure 168 : palais de Justice, pontoise	103
Figure 169 : palais de Justice, Pontoise	104
Figure 170 : palais de Justice, Pontoise	104
Figure 171 : palais de Justice, Pontoise	105
Figure 172 : palais de Justice, Pontoise	105
Figure 173 : palais de Justice, Pontoise	106
Figure 174 : palais de Justice, Pontoise	106
Figure 175 : palais de Justice, Pontoise	107
Figure 176 : palais de Justice, Pontoise	107
Figure 177 : palais de Justice, Pontoise	108
Figure 178 : palais de Justice, Pontoise	108
d) <i>Un patrimoine architectural : sauvez-les œuvres !</i>	109
Figure 179 : musée archéologique Arles antique	109

Figure 180 : musée archéologique Arles antique, extension	109
Figure 181 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves	110
Figure 182 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves	110
Figure 183 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves	111
Chapitre II : L'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne	112
a) <i>L'espace fluide, pour une nouvelle contemporanéité</i>	112
Figure 184 : musée archéologique Arles antique	112
Figure 185 : musée archéologique Arles antique	112
Figure 186 : musée archéologique Arles antique	113
Figure 187 : musée archéologique Arles antique	113
Figure 188 : musée archéologique Arles antique	114
Figure 189 : musée archéologique Arles antique, meuble d'exposition.....	114
Figure 190 : musée archéologique Arles antique	115
Figure 191 : musée archéologique Arles antique	115
Figure 192 : musée archéologique Arles antique	116
Figure 193 : musée archéologique Arles antique	116
Figure 194 : musée archéologique Arles antique	117
Figure 194 : musée archéologique Arles antique	117
b) <i>Ruptures et constructions : le débat entre modernes et postmodernes</i>	118
Figure 195 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	118
Figure 196 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	118
Figure 197 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	119
Figure 198 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	119
Figure 199 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	120
Figure 200 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	120
Figure 201 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	121
Figure 202 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	121
Figure 203 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	122
Figure 204 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris.....	122
Figure 205 : Unité d'habitation, Firminy, réaménagement	123
Figure 206 : Unité d'habitation, Firminy, réaménagement	123
c) <i>Concevoir la ville : un concept moderne</i>	124
Figure 207 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand	124
Figure 208 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand	124

Figure 209 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand	125
Figure 210 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand,	125
Figure 211 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	126
Figure 212 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	126
Figure 213 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	127
Figure 214 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	127
Figure 215 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	128
Figure 216 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	128
Figure 217 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	129
Figure 218 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	129
Figure 219 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	130
Figure 220 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	130
Figure 222 : immeuble de logements collectifs à Bercy, coupe	131
Figure 223 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	131
Figure 224 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	132
Figure 225 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	132
Figure 226 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	133
Figure 227 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	133
Figure 228 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	134
Figure 229 : immeuble de logements de la rue Croulebarbe, Paris	134
Figure 230 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris.....	135
Figure 231 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	135
Figure 232 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris	136
Chapitre III : hétérogénéité des sources, le puzzle architectural d’Henri Ciriani	137
a) <i>L’imaginaire anglo-saxon et le testament graphique d’Archigram</i>	137
Figure 233 : <i>A Walking City</i>	137
Figure 234 : hôtel de ville, Amsterdam	137
Figure 235 : hôtel de ville, Amsterdam	138
Figure 236 : hôtel de ville, Amsterdam	138
Figure 237 : hôtel de ville, Amsterdam	139
Figure 238 : <i>Interchange</i>	139
Figure 239 : <i>The City</i>	140
Figure 240 : aéroport, Luxembourg	140
Figure 241 : aéroport, Luxembourg	141

Figure 242 : aérogare, Luxembourg	141
Figure 243 : aérogare, Luxembourg	142
Figure 244 : <i>Plug-in City</i>	142
Figure 245 : <i>Capsule Homes</i>	143
b) <i>Ciriani et l'Italie : du Rationalisme à la Tendenza, de Mario Bianco à Mario Botta</i>	143
Figure 246 : Gallarate, Milan	143
Figure 247 : Gallarate, Milan	144
Figure 248 : Gallarate, Milan	144
Figure 249 : Gallarate, Milan	145
Figure 250 : Gallarate, Milan	145
Figure 251 : Gallarate, Milan	146
Figure 252 : Gallarate, Milan	146
Figure 253 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	147
Figure 254: La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	147
Figure 255: La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	148
Figure 256 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	148
Figure 257 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	149
Figure 258 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	149
Figure 259 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	150
Figure 260 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	150
Figure 261 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	151
Figure 262 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	151
Figure 263 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	152
Figure 264 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	152
Figure 265 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée	153
Figure 266 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	153
Figure 267 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	154
Figure 268 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	154
Figure 269 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	155
Figure 270 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	155
Figure 271 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	156
Figure 272 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	156
Figure 273 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	157
Figure 274 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	157

Figure 275 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	158
Figure 276 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	158
Figure 277 : La Cour d'angle, Saint-Denis.....	159
Troisième partie : l'indépendance architecturale	160
Chapitre Premier : réinventer son cheminement.....	160
<i>a) Les matériaux</i>	160
Figure 278 : musée archéologique Arles antique	160
Figure 279 : palais de justice, Pontoise	160
Figure 280 : musée archéologique Arles antique	161
Figure 281 : musée archéologique Arles antique	161
Figure 282 : musée archéologique Arles antique	162
Figure 283 : musée archéologique Arles antique	162
Figure 284 : musée archéologique Arles antique	163
Figure 285 : De Stadspoort College, Groningue	163
Figure 286 : De Stadspoort College, Groningue	164
Figure 287 : De Stadspoort College, Groningue	164
Figure 288 : bâtiment du moyen-âge, Groningue.....	165
Figure 289 : De Stadspoort College, Groningue	165
Figure 290 : De Stadspoort College, Groningue	166
Figure 291 : De Stadspoort College, Groningue	166
Figure 292 : De Stadspoort College, Groningue	167
Figure 293 : De Stadspoort College, Groningue	167
Figure 294 : De Stadspoort College, Groningue	168
Figure 295 : De Stadspoort College, Groningue	168
Figure 296 : De Stadspoort College, Groningue	169
Figure 297 : De Stadspoort College, Groningue	169
Figure 298 : Institut de Recherche en Informatique et en Automatique (INRIA), et le pôle Innovation et Communication, Rocquencourt.....	170
Figure 299 : Institut de Recherche en Informatique et en Automatique (INRIA), et le pôle Innovation et Communication, Rocquencourt.....	170
<i>b) Les couleurs</i>	171
Figure 300 : maison Schröder, Utrecht.....	171
Figure 301 : <i>Red Curves</i>	171
Figure 302 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	172

Figure 303 : centre universitaire ARTEM (Art, Technologie et Management), Nancy.....	172
Figure 304 : centre universitaire ARTEM (Art, Technologie et Management), Nancy.....	173
<i>c) L'échelle d'une architecture quotidienne.....</i>	<i>173</i>
Figure 305 : la Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin.....	173
Figure 306 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin	174
Figure 307 : immeuble de logement, La Haye	174
Figure 308 : immeuble de logement, La Haye	175
Figure 309 : immeuble de logement, La Haye	175
Figure 310 : immeuble de logement, La Haye	176
Figure 311 : immeuble de logement, La Haye	176
Figure 312 : immeuble de logement, La Haye	177
Figure 313 : immeuble de logement, La Haye	177
Figure 314 : immeuble de logement, Groningue	178
Figure 315 : immeuble de logement, Groningue	178
Figure 316 : immeuble de logement, Groningue	179
Figure 317 : immeuble de logement, Groningue	179
Figure 318 : immeuble de logement, Nimègue	180
Figure 319 : immeuble de logement, Nimègue	180
Figure 320 : immeuble de logement, Nimègue	181
Chapitre II : faire de l'architecture une valeur	182
<i>a) L'architecture entre mémoire et histoire</i>	<i>182</i>
Figure 321 : musée archéologique Arles antique	182
Figure 322 : musée archéologique Arles antique	182
Figure 323 : musée archéologique Arles antique	183
Figure 324 : musée archéologique Arles antique	183
Figure 325 : château médiévale, Péronne	184
Figure 326 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	184
Figure 327 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	185
Figure 328 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	185
Figure 329 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	186
Figure 330 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	186
Figure 331 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	187
Figure 332 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	187
Figure 333 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	188

Figure 334 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	188
Figure 335 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	189
Figure 336 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	189
Figure 337 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	190
Figure 338 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	190
Figure 339 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	191
Figure 340 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	191
Figure 341 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	192
Figure 342 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	192
Figure 343 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	193
Figure 344 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	193
Figure 345 : Historial de la Grande Guerre, Péronne	194
Figure 346 : Lugar de la Memoria, Lima	194
Figure 347 : Lugar de la Memoria, Lima	195
Figure 348 : Lugar de la Memoria, Lima	195
Figure 349 : Lugar de la Memoria, Lima	196
Figure 329 : Lugar de la Memoria, Lima	196
b) <i>Éduquer à l'architecture</i>	197
Figure 351 : crèche « Au coin du feu », Saint-Denis.....	197
Figure 352 : crèche « Au coin du feu », Saint-Denis.....	197
Figure 353 : maison de la petite Enfance, Torcy	198
Figure 354 : maison de la petite Enfance, Torcy	198
Figure 355 : maison de la petite Enfance, Torcy	199
Figure 356 : maison de la petite Enfance, Torcy	200
Figure 357 : maison de la petite Enfance, Torcy	200
Figure 358 : maison de la petite Enfance, Torcy	201
Figure 359 : maison de la petite Enfance, Torcy	201
Figure 360 : maison de la petite Enfance, Torcy	202
Figure 361 : maison de la petite Enfance, Torcy	202
Figure 362 : maison de la petite Enfance, Torcy	203
Figure 363 : maison de la petite Enfance, Torcy	203
Figure 364 : maison de la petite Enfance, Torcy	204
Figure 365 : maison de la petite Enfance, Torcy	204
Figure 366 : maison de la petite Enfance, Torcy	205

Figure 367 : maison de la petite Enfance, Torcy	205
Figure 368 : maison de la petite Enfance, Torcy	206
Figure 369 : maison de la petite Enfance, Torcy	206
Figure 370 : maison de la petite Enfance, Torcy	207
c) <i>L'architecture idéale : des villas au bord de plage</i>	207
Figure 371 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	207
Figure 372 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	208
Figure 373 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	208
Figure 374 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	209
Figure 375 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	209
Figure 376 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne	210
Figure 377 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	210
Figure 378 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	211
Figure 379 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	211
Figure 380 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	212
Figure 381 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	212
Figure 382 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	213
Figure 383 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	213
Figure 384 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	214
Figure 385 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	214
Figure 386 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	215
Figure 387 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	215
Figure 388 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	216
Figure 389 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	216
Figure 390 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	217
Figure 391 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	217
Figure 392 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	218
Figure 393 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	218
Figure 394 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)	219
Figure 395 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)	219
Figure 396 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)	220
Figure 397 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)	220
Figure 398 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)	221
Figure 399 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)	221

Figure 400 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	222
Figure 401 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	222
Figure 402 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	223
Figure 403 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	223
Figure 404 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	224
Figure 405 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	224
Figure 406 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	225
Figure 407 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	225
Figure 408 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	226
Figure 409 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima).....	226

Première partie : une vie, un jeu d'acteur

Chapitre premier : L'architecture et le Pérou, contexte historique

a) Réformer le statut de l'architecte : l'évolution dans la société péruvienne

Figure 1 : célébration de la première année de la revue *El Arquitecto Peruano*



Belaúnde est au milieu, photographie, 1964.

Source : Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, thèse de doctorat, sous la direction de Filgueiras Gomes Marco Aurélio A., Universidad Nacional de Ingeniería de Lima et Universidade Federal de Salvador de Bahi, 2014, 394 p.

Figure 2 : visite de Paul Lester Wiener à Lima



De gauche à droite : Paul Lester Wiener, Luis Dórich T. et Fernando Belaúnde Terry, photographie, 1945.

Source : Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, op. cit.

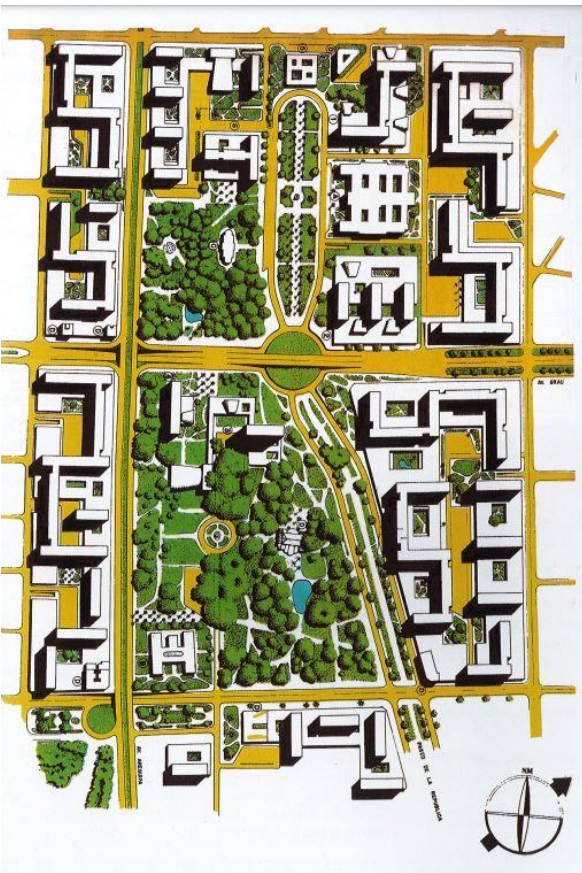
Figure 3 : visite de Walter Gropius et Josep Lluís Sert



Cérémonie de diplôme au Palais Municipal de Lima, département d'architecture, photographie, 1953.

Source : Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, op. cit.

Figure 4 : *Plan Piloto*, Lima

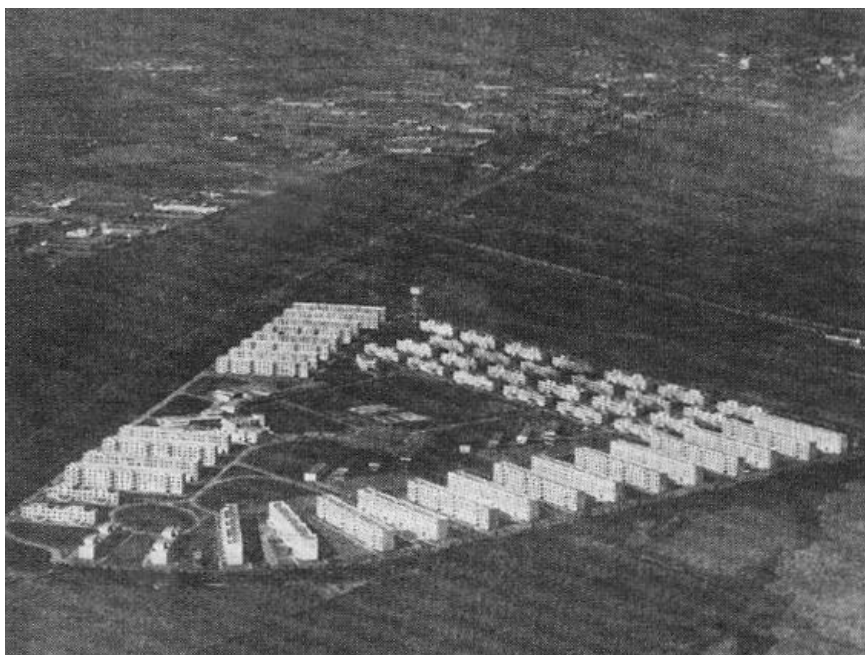


Town Planning Associates, dessin, 1948.

Source : Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968*, op. cit.

c) *La conquête sociale des Unidades Vecinales*

Figure 5 : Unidad Vecinal n° 3, Lima



Vue aérienne, photographie, 1949.

Source : [Divagaciones y Arquitectura: Unidad Vecinal N° 3 \(divagarquitectura.blogspot.com\)](http://divagarquitectura.blogspot.com)

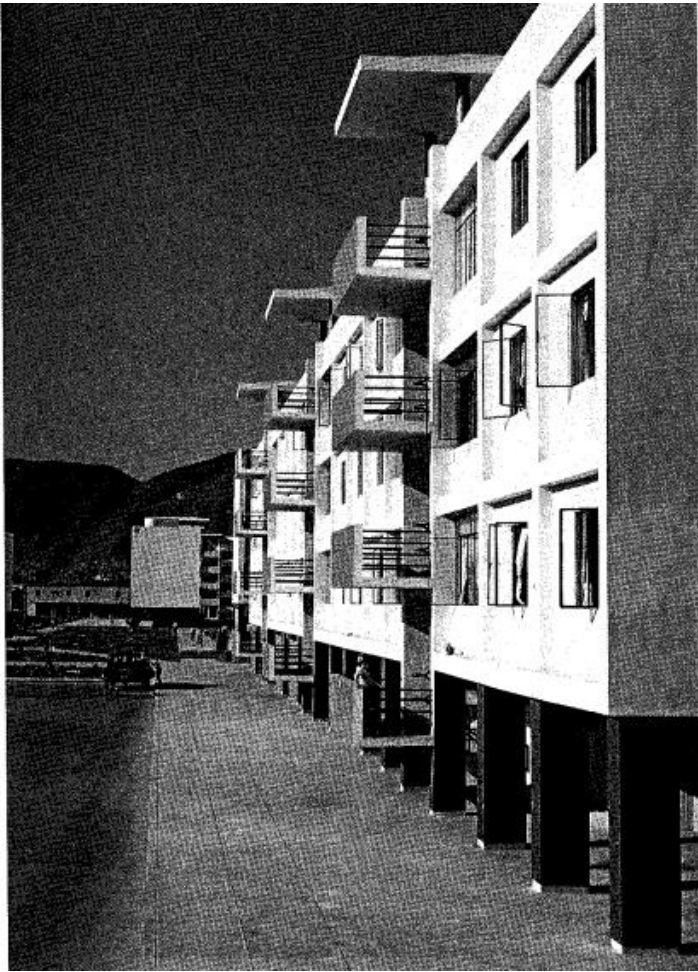
Figure 6 : Unidad Vecinal Rímac, Lima



Santiago Agurto, Corporación Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, Lima, photographie, 1952.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, Lima°: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016, 455 p.

Figure 7 : Unidad Vecinal Rímac, Lima



Santiago Agurto, Corporación Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, vue latérale des immeubles multifamiliaux, photographie, 1952.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

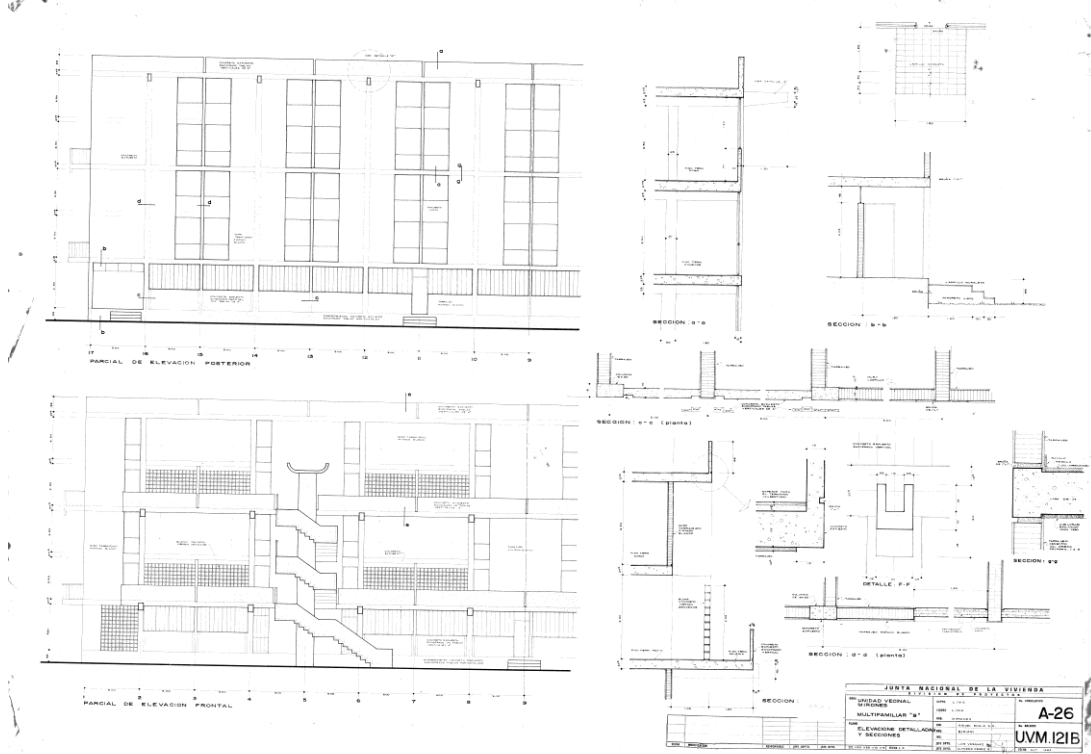
Figure 8 : Unidad Vecinal Rímac, Lima



Henri Ciriani, deuxième tranche des travaux. Sortie avec la faculté d'architecture, Lima, avec Henri Ciriani, photographie.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

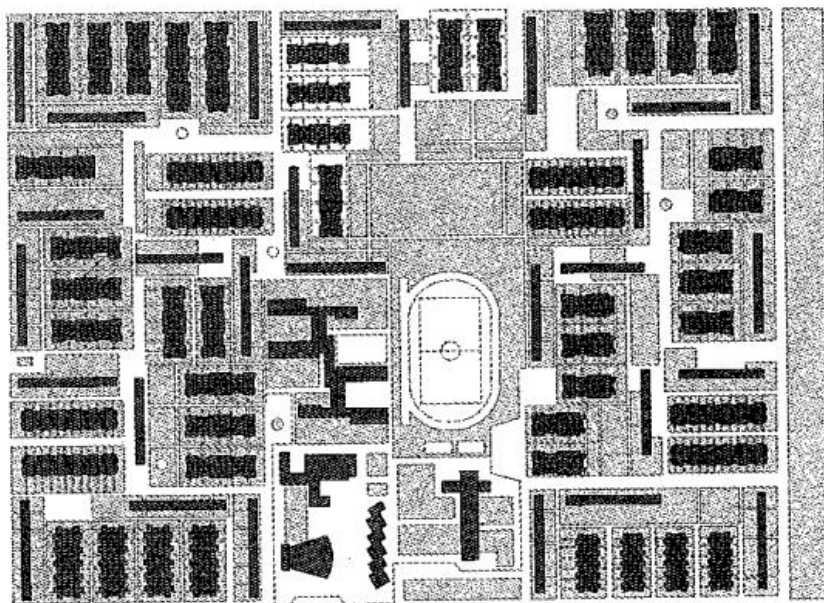
Figure 9 : Unidad Vecinal Mirones, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, maison multifamiliales, type B, deuxième tranche des travaux, plan, élévation et coupe, 1963.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 10 : Unidad Vecinal Mirones, Lima



Santiago Agurto, Corporación Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, plan-masse, 1952.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú, op. cit.*

Figure 11 : Unidad Vecinal Mirones, Lima



Santiago Agurto, Corporación Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, vue aérienne, 1963.

Source : Smirnoff, Victor, « 25 Años de vivienda en el Perú », *El Arquitecto Peruano*, n° 306-307-308, 1963, p. 44-80.

Figure 12 : Henri Ciriani à l'Unidad Vecinal Mirones, Lima



Henri Ciriani, deuxième tranche des travaux. Henri Ciriani devant la plaque commémorative, sortie avec la faculté d'architecture, Lima, photographie.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

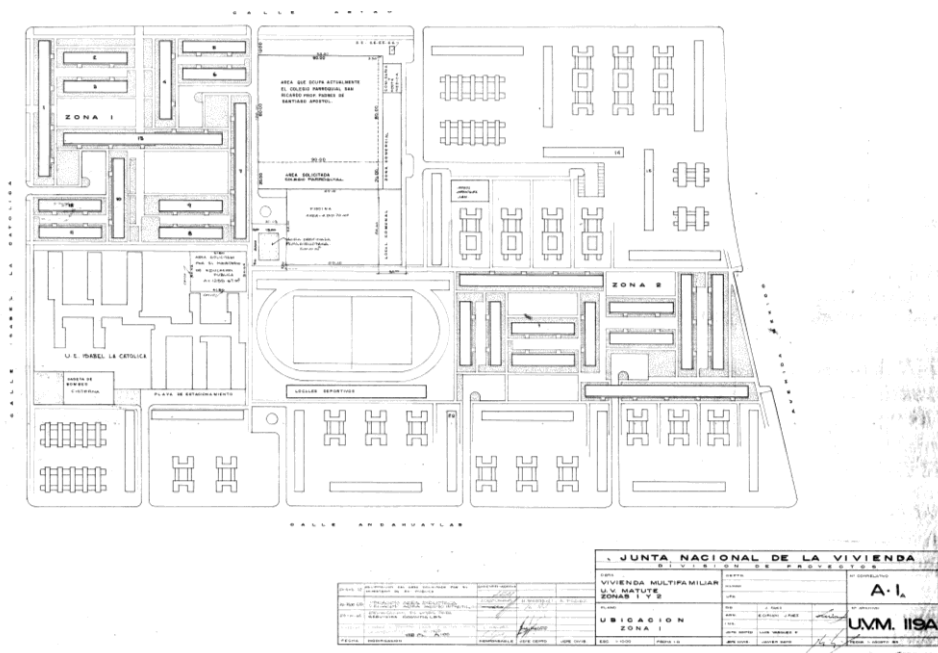
Figure 13 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Santiago Agurto, Corporación Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, vue aérienne, 1952.

Source : Smirnoff, Victor, « 25 année de la Vivienda en el Perú », *El Arquitecto Peruano*, n°306, 307, 308, 1963.
 Dans Ruiz Perez, Mawi Julia, *Unidades vecinales, 40 años de arquitectura urbana moderna en Lima (1945-1985)*, Urbanismo y Artes, thèse sous la direction du Professeur Beingolea Del Carpio, Universidad Nacional de Ingeniería, facultad de arquitectura Lima, Pérou, 2003, 73 p., et tableaux des matières 43 p.

Figure 14 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, deuxième tranche des travaux, plan-masse, 1963.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 15 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, deuxième tranche des travaux. Sortie avec la faculté d'architecture, Lima, avec Henri Ciriani, détail des pilotis, photographie.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

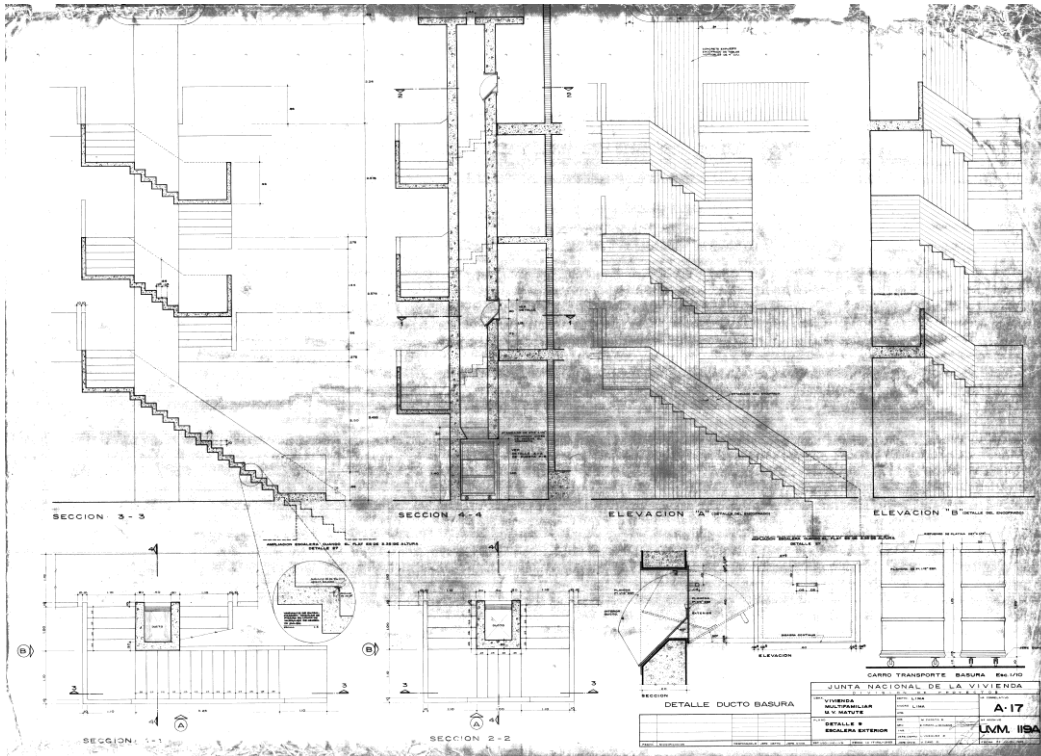
Figure 16 et 17 : Unidades Vecinales Matute et Rímac, Lima



Henri Ciriani, deuxième tranche des travaux. Sortie avec la faculté d'architecture, Lima, avec Henri Ciriani, détail des cages d'escalier, photographie.

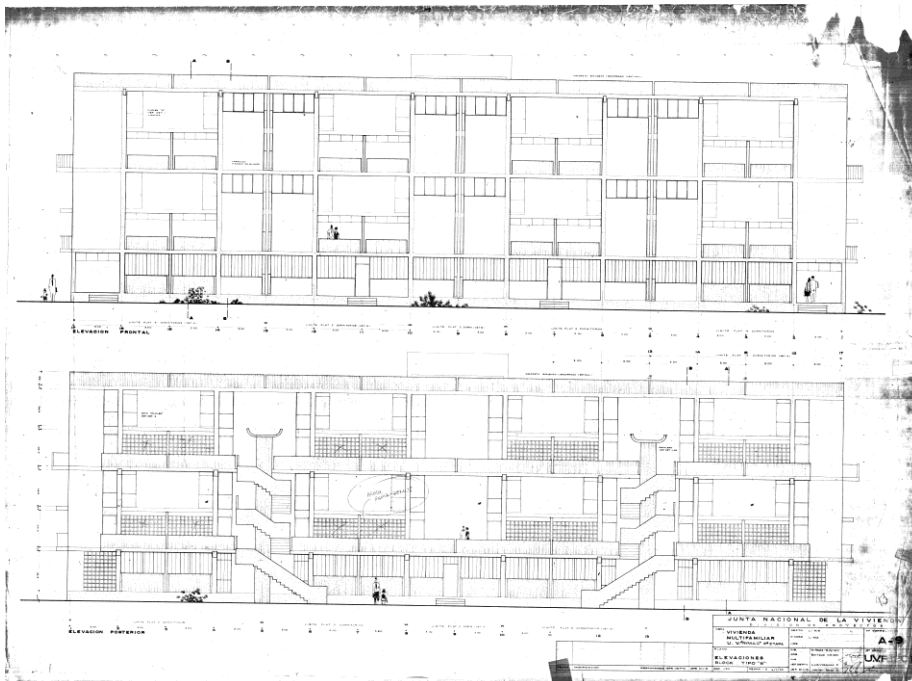
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 18 : Unidad Vecinal Matute, Lima



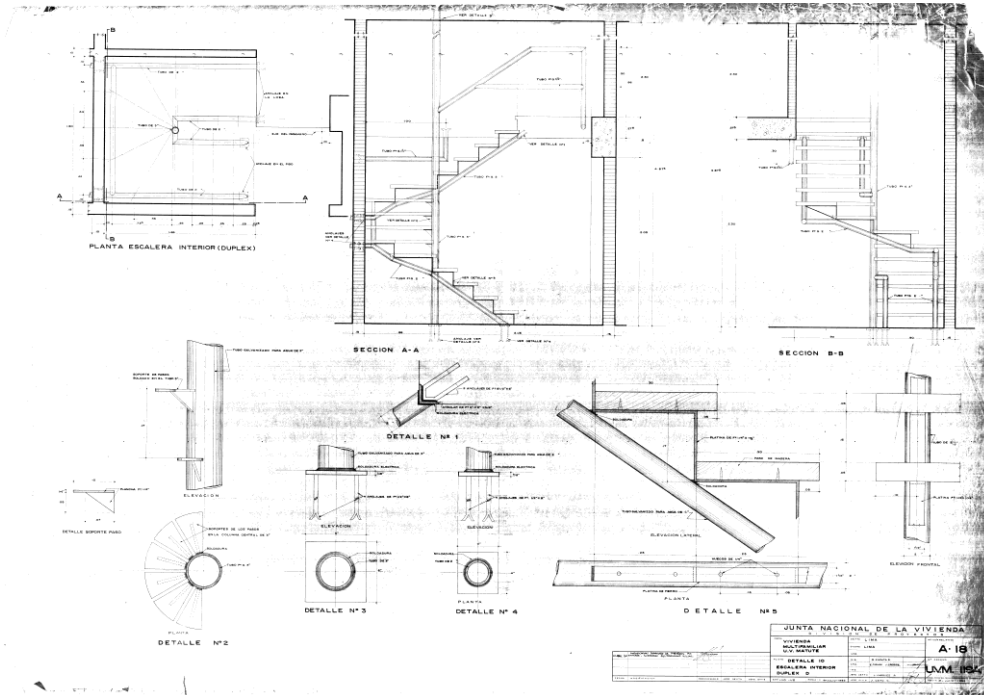
Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, immeubles multifamiliaux, typologie B, coupe d'escalier, 1963.
 Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 19 : Unidad Vecinal Rímac, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, immeubles multifamiliaux, typologie B, élévation, 1965.
 Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

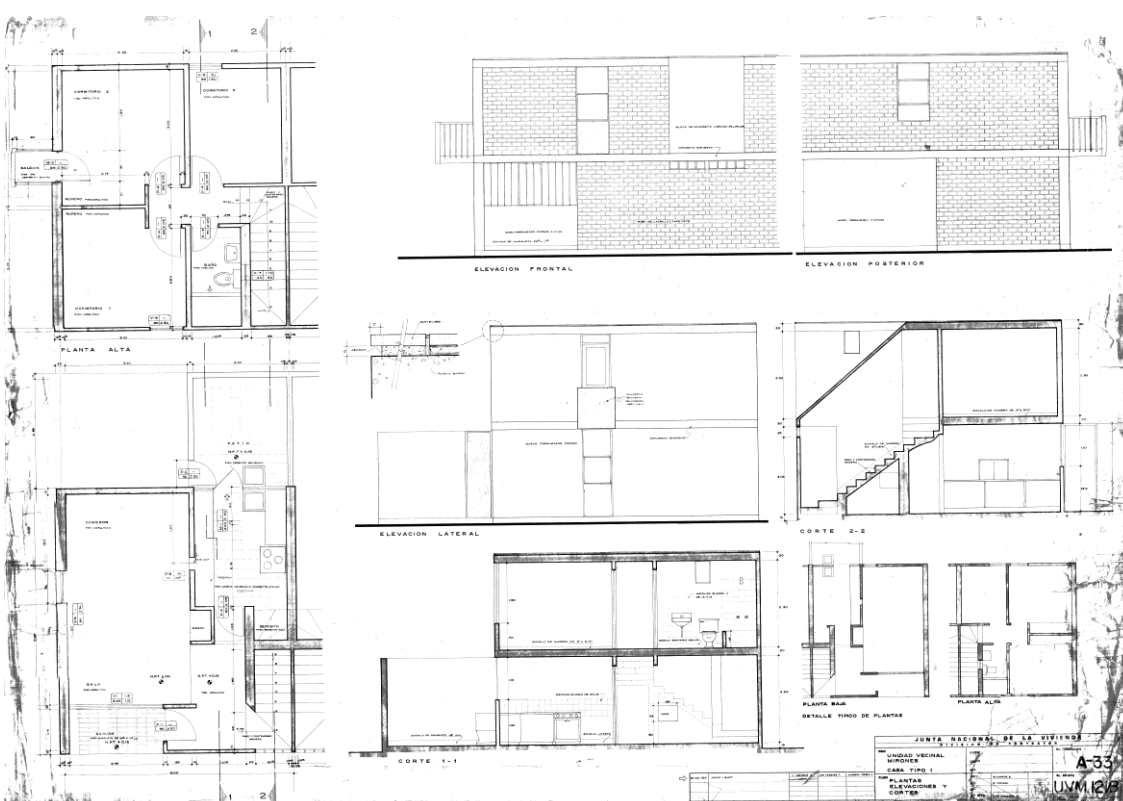
Figure 20 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, inmuebles multifamiliares, détail de l'escalier intérieur et du duplex, coupe d'escalier, 1963.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 21 : Unidad Vecinal Mirones, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, inmueble unifamiliar, plan, coupe et élévation, 1963.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima., n. c.

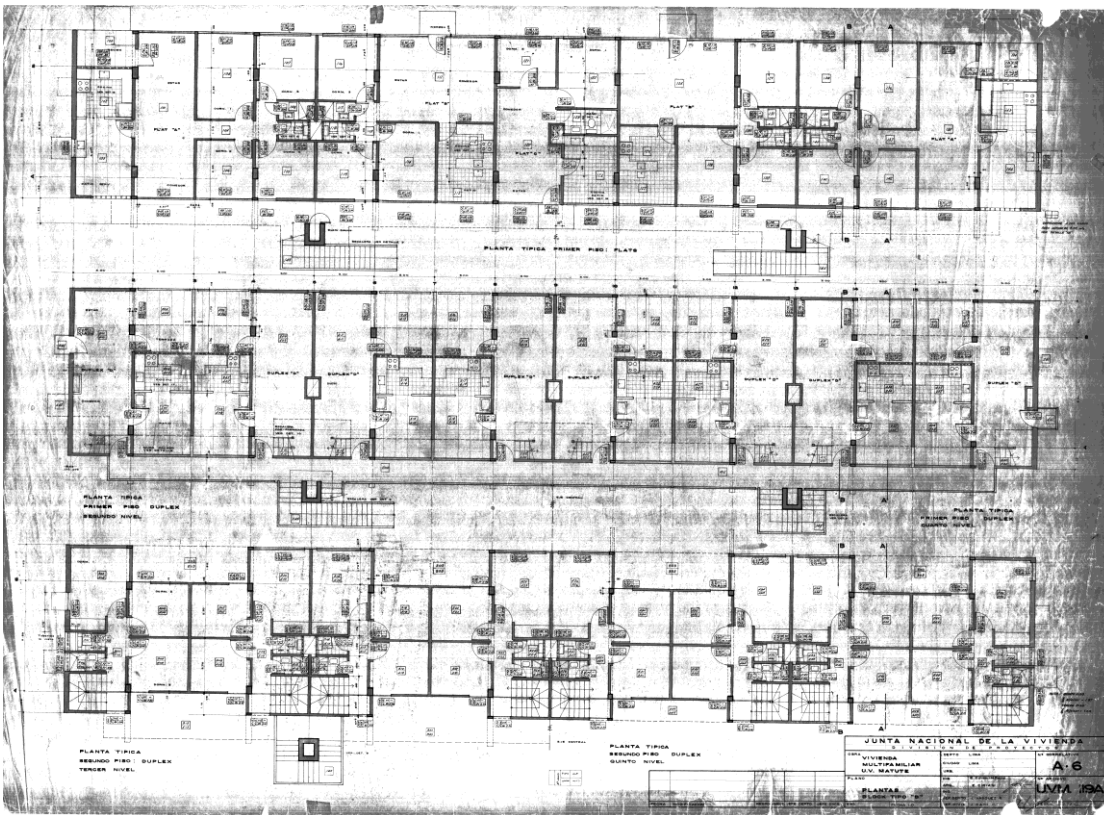
Figure 22 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, deuxième tranche des travaux. Sortie avec la faculté d'architecture, Lima, avec Henri Ciriani, détail de la cour, photographie.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

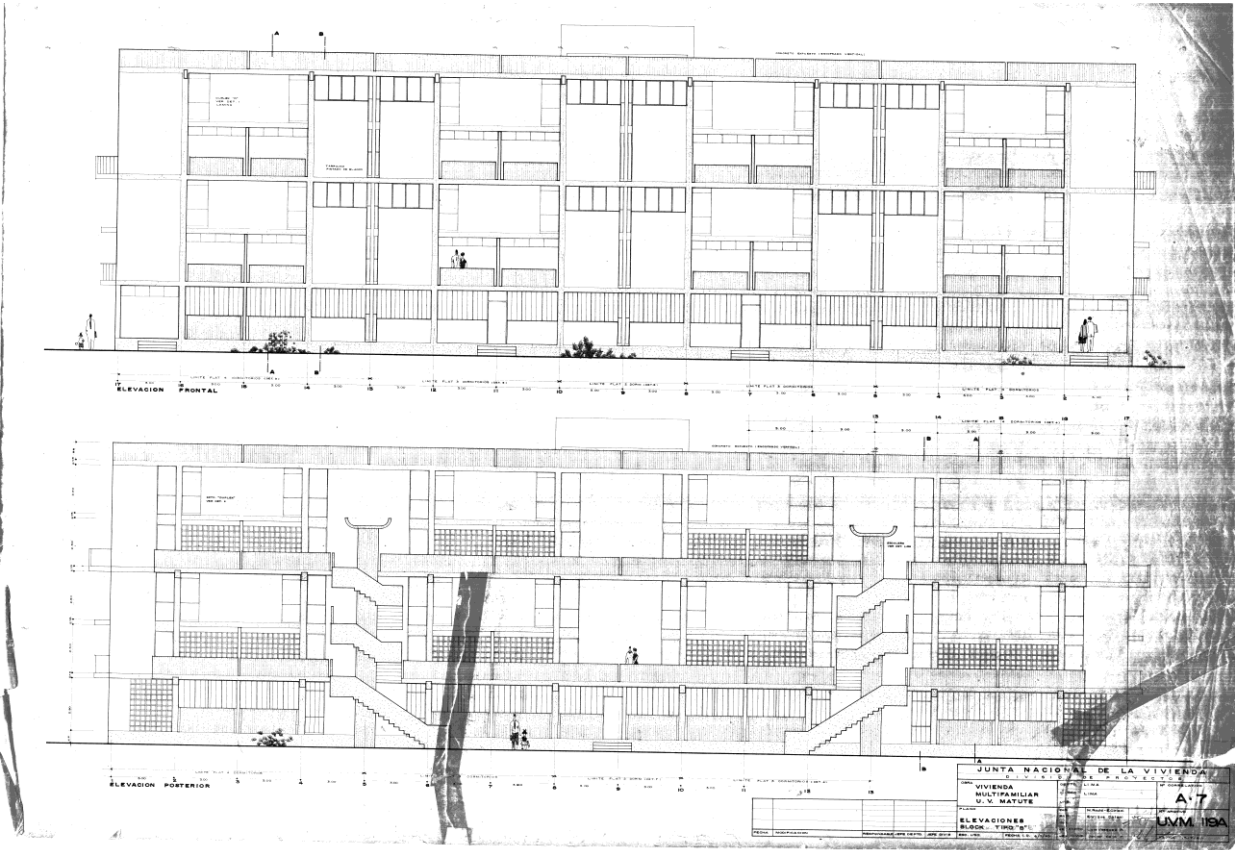
Figure 23 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, immeubles multifamiliaux, typologie B, plan, 1963.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 24 : Unidad Vecinal Matute, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, immeubles multifamiliaux, typologie B, élévation, 1963.
Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

d) *Le nouveau modèle de ville-satellite de Ventanilla*

Figure 25 : ville-satellite de Ventanilla



Henri Ciriani et Jorge Paez, Instituto de la Vivienda, plan et vue aérienne, 1961.

Source : Smirnoff, Victor, « 25 année de la Vivienda en el Perú », *El Arquitecto Peruano*, n° 306, 307, 308, 1963.
Dans Ruiz Perez, Mawi Julia, *Unidades vecinales, 40 años de arquitectura urbana moderna en Lima (1945-1985)*, *op. cit.*

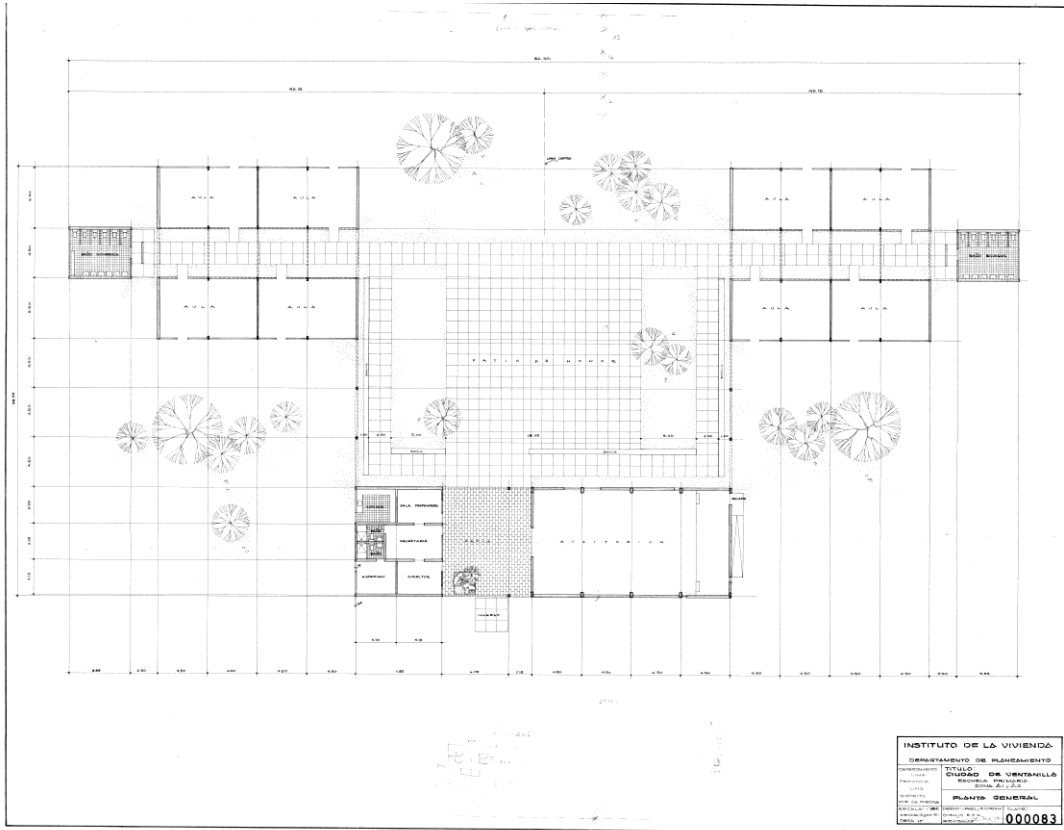
Figure 26 : ville-satellite de Ventanilla



Henri Ciriani et Jorge Paez, Instituto de la Vivienda, secteurs 1 et 2, plan-masse, 1961.

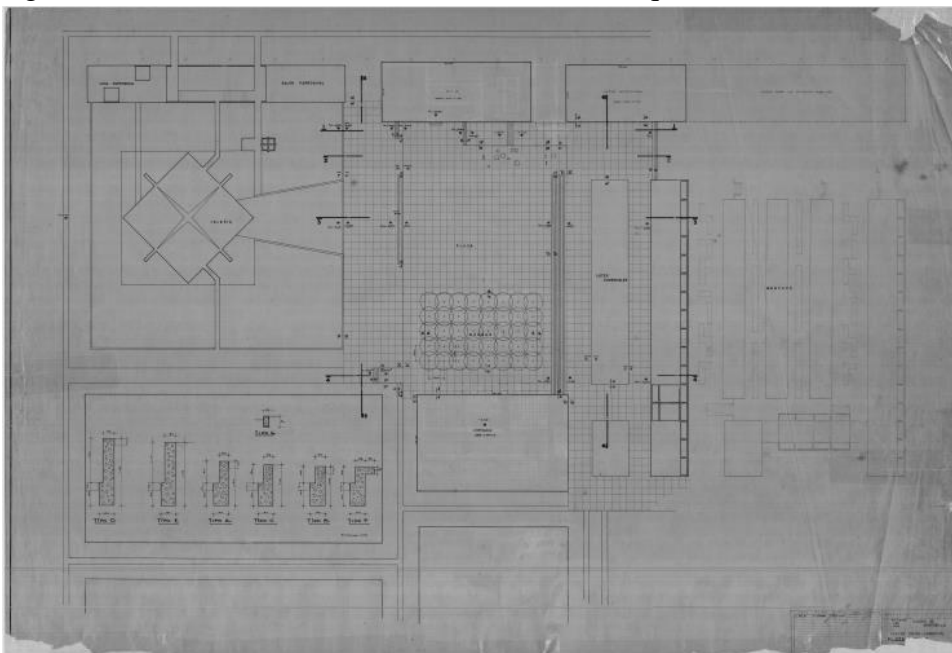
Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 27 : ville-satellite de Ventanilla, école primaire



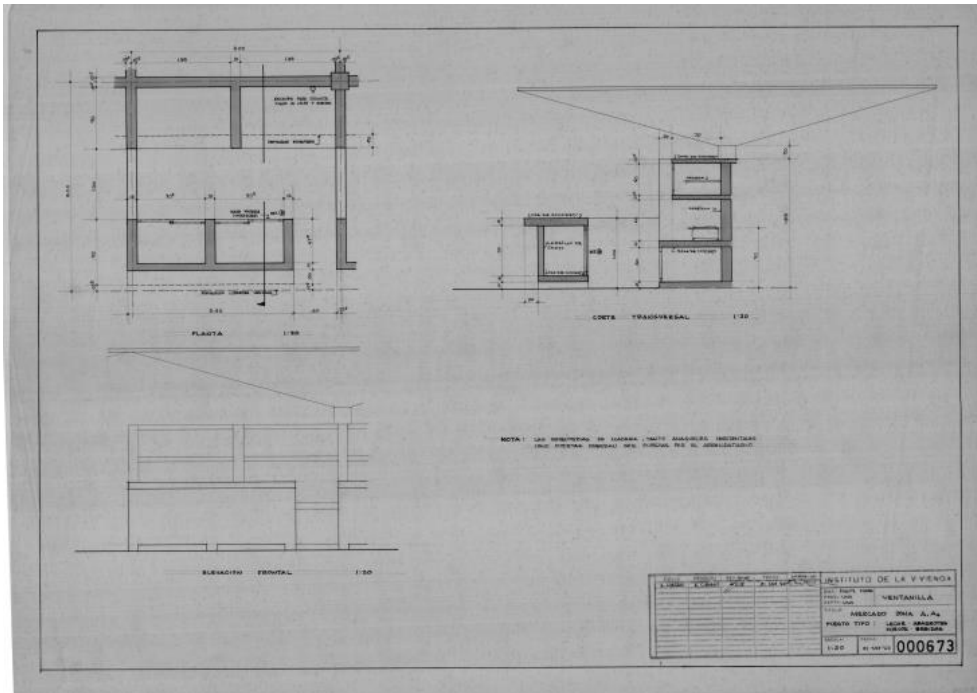
Henri Ciriani et Jorge Paez, Instituto de la Vivienda, sectores 1 et 2, plan-masse, 1961.
 Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 28 : ville-satellite de Ventanilla, centre civique



Henri Ciriani et Miguel Alvarino, Instituto de la Vivienda, plan, coupe et élévation, 1962.
 Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

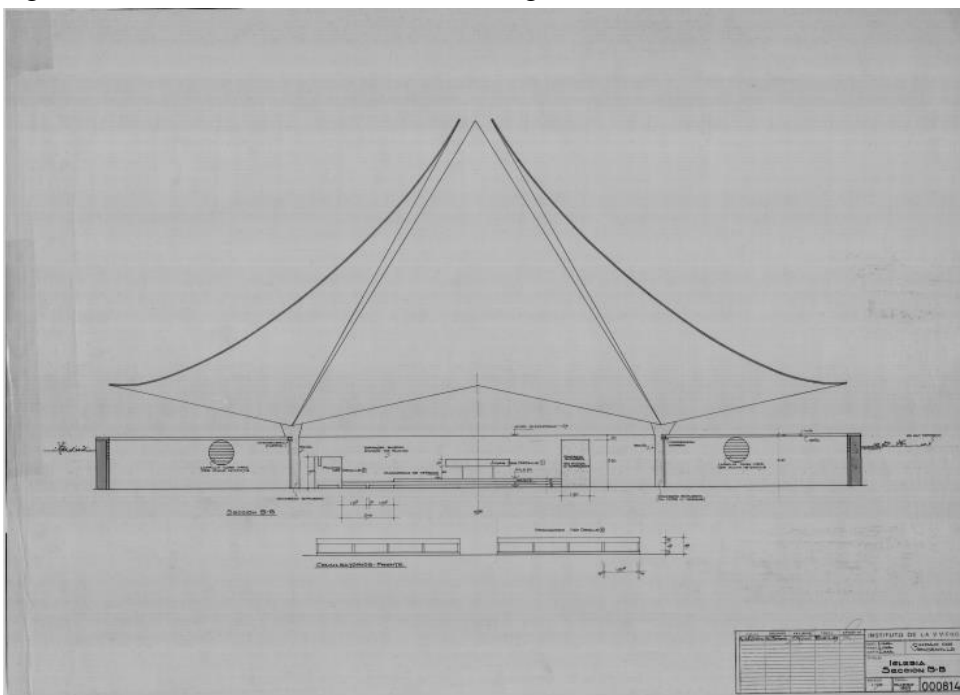
Figure 29 : ville-satellite de Ventanilla, marché



Henri Ciriani, Instituto de la Vivienda, plan, coupe et élévation, 1962.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 30 : ville-satellite de Ventanilla, église



Henri Ciriani, Instituto de la Vivienda, plan, coupe et élévation, 1962.

Source : Archives Ministerio del Fomento y de Obra Pública, Callao, Lima, n. c.

Figure 31 : ville-satellite de Ventanilla



Henri Ciriani, Instituto de la Vivienda, vue aérienne, photographie, 1963.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Figure 32 : PREVI, Lima

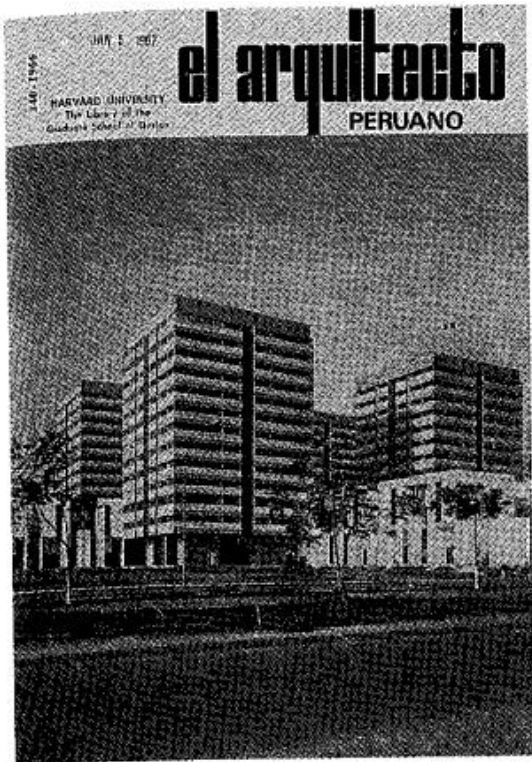


Projet de Peter Land, plan, 1968-1975.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

e) *La génération Ciriani et le miracle économique de Fernando Belaúnde Terry*

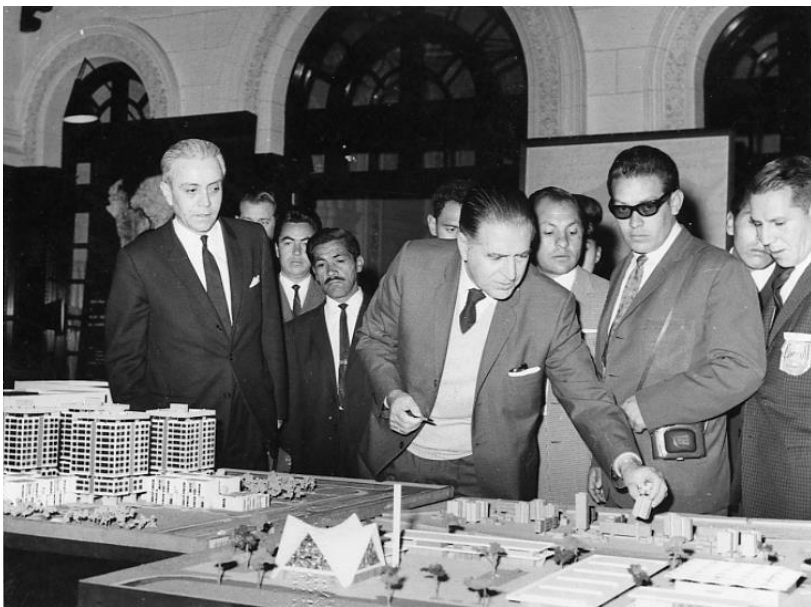
Figure 33 : revue *El Arquitecto Peruano*



Numéro dédié à la Residencial San Felipe, photographie, 1966.

Source : *El Arquitecto Peruano*, n°340, 1966, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas, Las unidades vecinales de Lima*, Lima : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, 518 p.

Figure 34 : Belaúnde devant la maquette de la Residencial San Felipe, Lima



Maquettes pour le projet de modernisation du Pérou, photographie, 1966.

Source : <https://fernandobelaude.com.pe/> [site désactivé]

Figure 35 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, photographie, vue aérienne, photographie 1966.

Source : Archive du Servicio Aerofotográfico Nacional, dans Kahatt, Sharif S., *Utopías construidas, Las unidades vecinales de Lima*, op. cit.

Figure 36 : Residencial San Felipe Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, maquette, photographie, 1962-1963.

Source : Krutxaga, M., « Presidente Belaunde inaugura Primera Etapa de San Felipe », *El Arquitecto Peruano*, n° 340, 1966, p. 28-38.

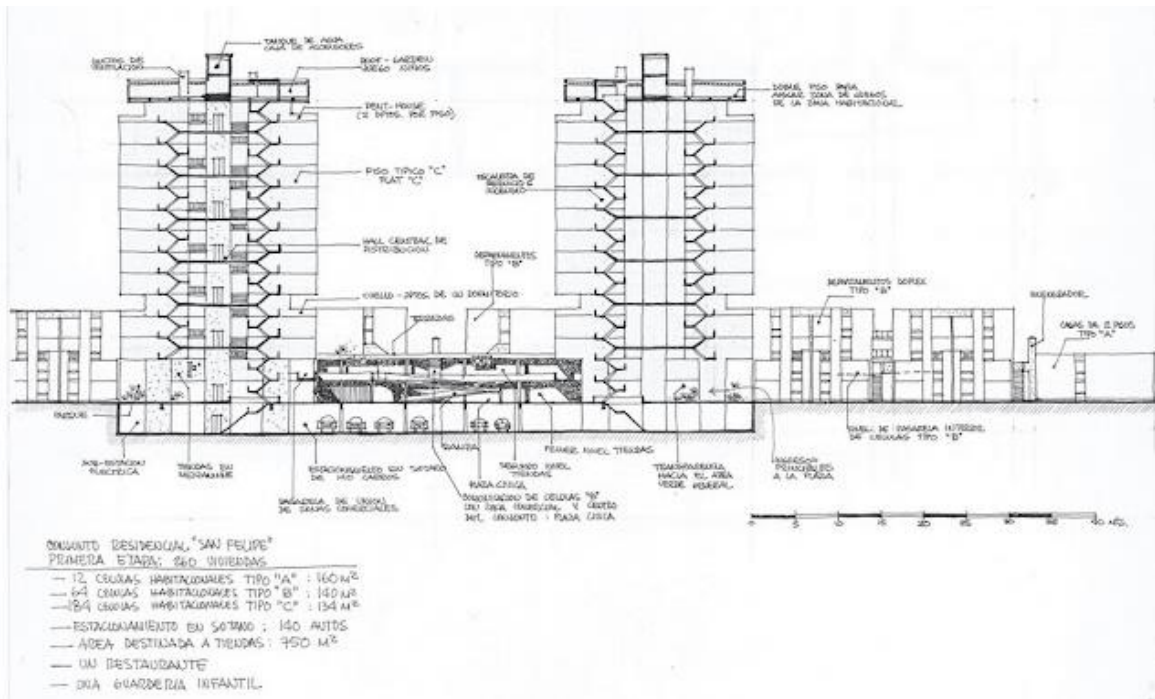
Figure 37 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, vue aérienne, photographie, Lima, 1962-1963.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Figure 38 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, élévation, 1962-1963.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

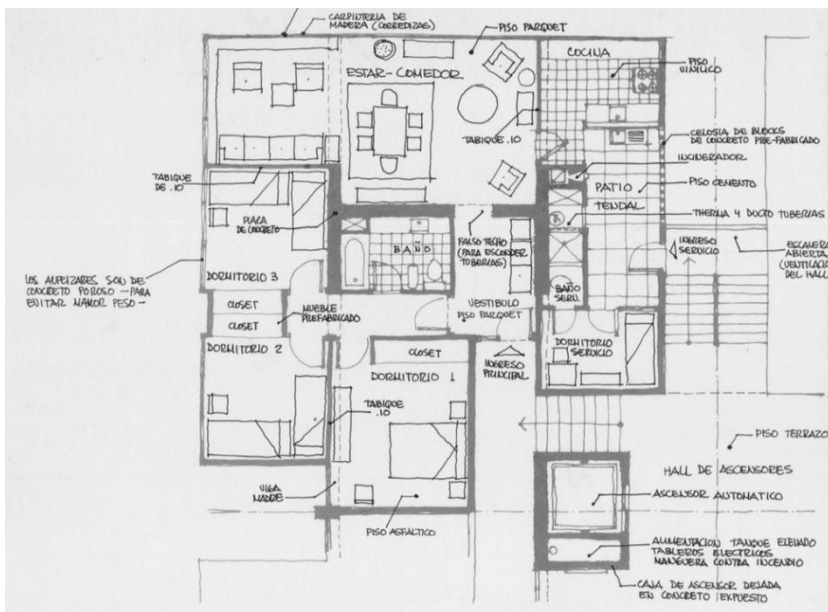
Figure 39 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, détail des tours photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 40 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, plan des appartements, dessin, 1962-1963.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

Figure 41 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, détail des tours, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 42 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, détail des passerelles et des maisons multifamiliales, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 43 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, maison multifamiliale, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 44 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, maison multifamiliales et unifamiliales, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 45 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, salon d'un appartement dans les tours, appartement d'Abraham Lema, 15^{ème} étage, photographie, Lima, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 46 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, agora, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 47 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, rue aérienne, photographie, 1962-1963.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 48 : Residencial San Felipe, Lima



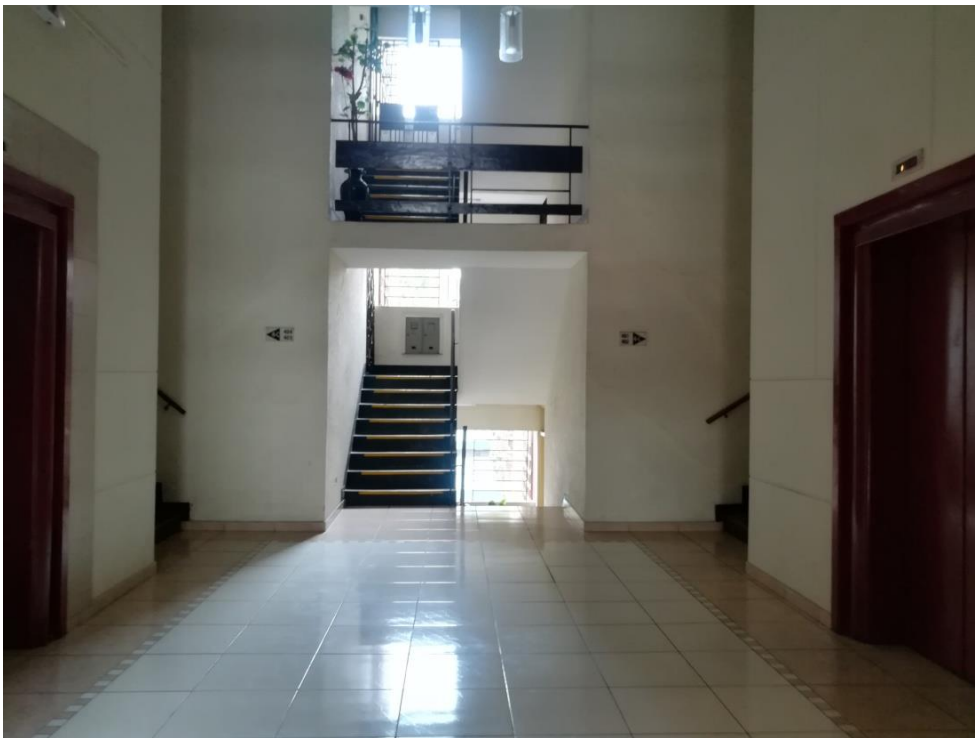
Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, rue aérienne, photographie, 1962-1963.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 49 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, rue aérienne et tours, 1962-1963.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 50 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, hall des ascenseurs dans les tours, photographie, 1962-1963.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 51 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, panneaux des ascenseurs, photographie, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 52 et 53 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, circulations dans les tours, avant et après intervention des usagers, photographie, Lima, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 54 : Residencial San Felipe, Lima



Henri Ciriani, Junta Nacional de la Vivienda, première tranche des travaux, place principale, assemblée générale avec Adolfo Córdova, photographie, Lima, 1962-1963.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Chapitre II: Pérou-France, entre enseignement et transmission

a) Lima et la révolution de l'Agrupación Espacio

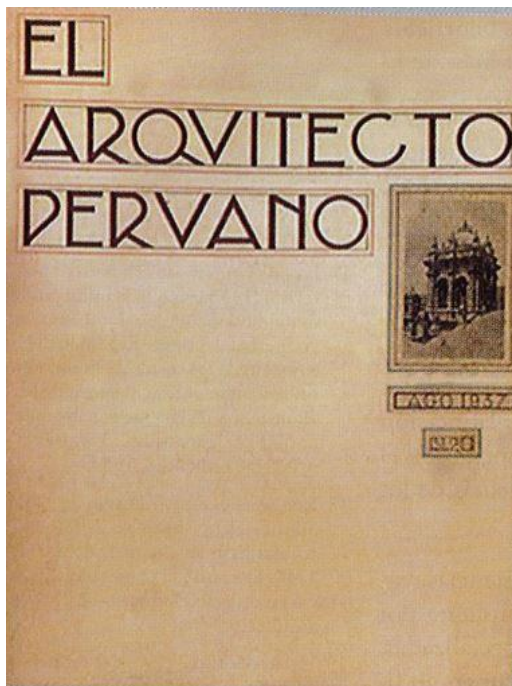
Figure 55 : revues *Espacio*



Numéros 1, 6, 7, 9-10, photographie, 1949-1951.

Source : Archives Museo de Arte de Lima (MALI), n. c.

Figure 56 : revue *El Arquitecto Peruano*



Photographie, 1937.

Source : Huapaya Espinoza, José Carlos, *Fernando Belaúnde Terry y el ideario moderno. Arquitectura y urbanismo en el Perú entre 1936 y 1968 op. cit.*

Figure 57 : casa Huiracocha, Lima



Miró Quesada Garland Luis, photographie, 1947-1948.

Source : <https://www.archdaily.com/985407/luis-miro-quesada-garland-a-forerunner-of-modern-architecture-in-peru/62c247e83e4b313def000060-luis-miro-quesada-garland-a-forerunner-of-modern-architecture-in-peru-photo>

Figure 58 : casa D'Onofrio, Lima



Mario Bianco, photographie, 1948.

Source : <https://platicandoconunarquitecto.blogspot.com/p/casa-donofrio-lima-peru-bianco-cordova.html>

Figure 59 : casa D'Onofrio, Lima



Mario Bianco, vue intérieure, photographie, 1948.

Source : <https://platicandoconunarquitecto.blogspot.com/p/casa-donofrio-lima-peru-bianco-cordova.html>

Figure 60 : faculté d'architecture, Lima



Juan Benites, Mario Bianco, Raúl Morey, Gustavo Tode, Universidad Nacional de Ingeniería, vue aérienne, photographie, 1951- 1953.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

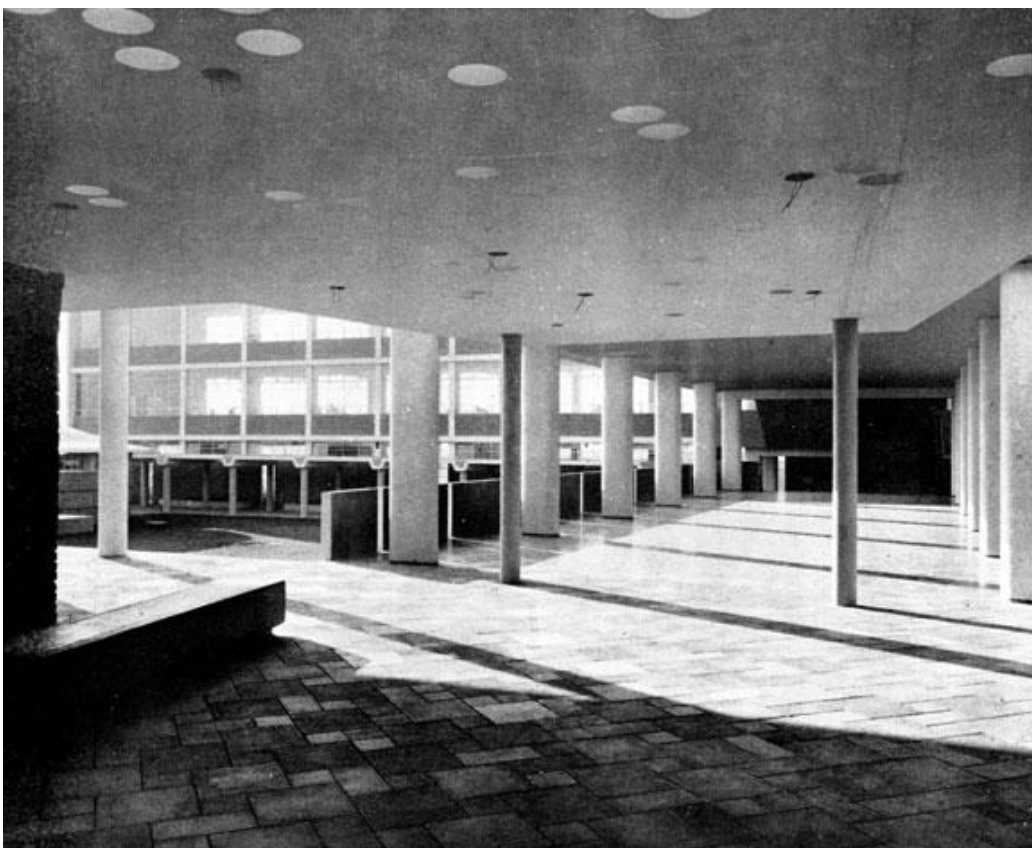
Figure 61 : faculté d'architecture, Lima



Juan Benites, Mario Bianco, Raúl Morey, Gustavo Tode, Universidad Nacional de Ingeniería, entrée principale, photographie, 1951- 1953.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Figure 62 : faculté d'architecture, Lima



Juan Benites, Mario Bianco, Raúl Morey, Gustavo Tode, Universidad Nacional de Ingeniería, hall d'accueil, photographie, 1951- 1953.

Source : <https://cammp.ultima.edu.pe/edificios/universidad-de-ingenieria-facultad-de-arquitectura>

Figure 63 : faculté d'architecture, Lima



Juan Benites, Mario Bianco, Raúl Morey, Gustavo Tode, Universidad Nacional de Ingeniería, bibliothèque, vue intérieure, photographie, 1951- 1953.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Figure 64 : faculté d'architecture, Lima



Juan Benites, Mario Bianco, Raúl Morey, Gustavo Tode, Universidad Nacional de Ingeniería, bibliothèque, vue extérieure, photographie, 1951- 1953.

Cliché Alice Agostini, septembre 2019.

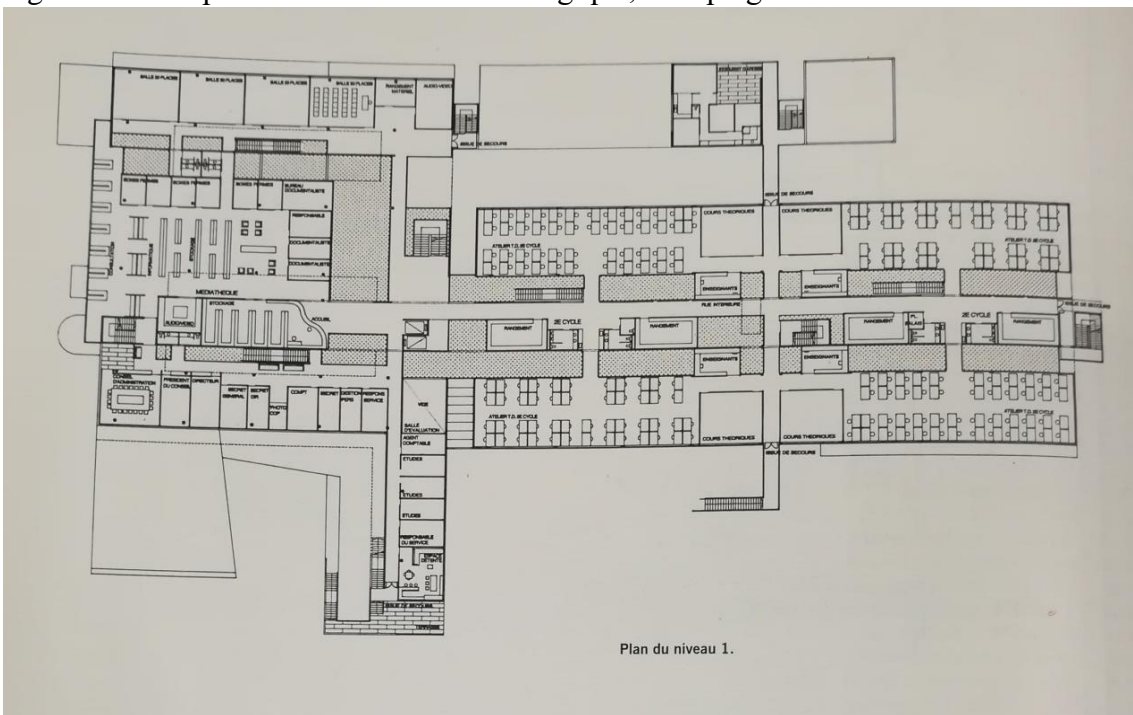
Figure 65 : campus de l'université technologique, Compiègne



Henri Ciriani, façade est, dessin, 1997.

Source : Boudet, Dominique, « Henri Ciriani à Compiègne », *AMC*, n° 80, mai 1997, p. 44-46.

Figure 66 : campus de l'université technologique, Compiègne

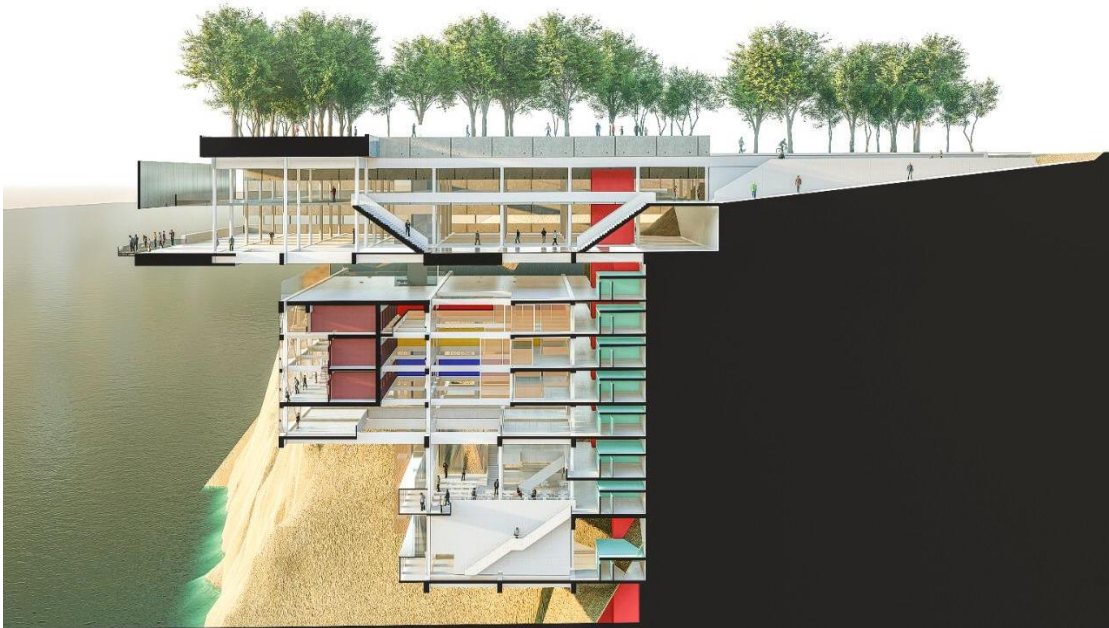


Plan du niveau 1.

Henri Ciriani, plan niveau 1, dessin, 1997.

Source : Boudet, Dominique, « Henri Ciriani à Compiègne », *AMC*, *op. cit.*

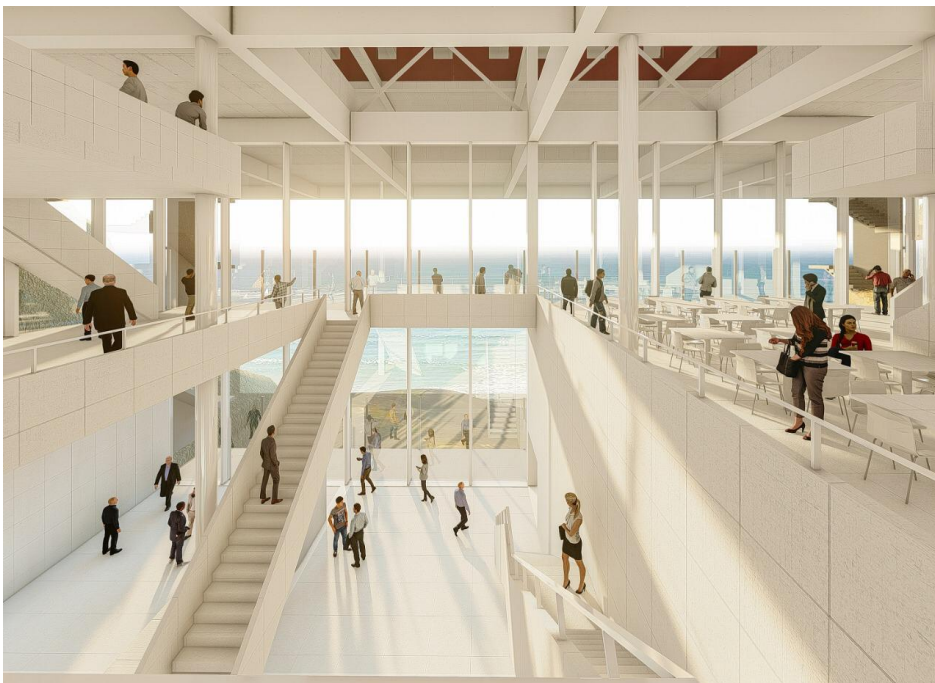
Figure 67 : école d'architecture, Lima



Projet d'étudiants dirigé par Henri Ciriani, Universidad Peruana de Ciencias Aplicada, atelier du post-grade, *rendering* de la coupe, 2018.

© Joseph Manuel Escobedo Flores

Figure 68 : école d'architecture, Lima

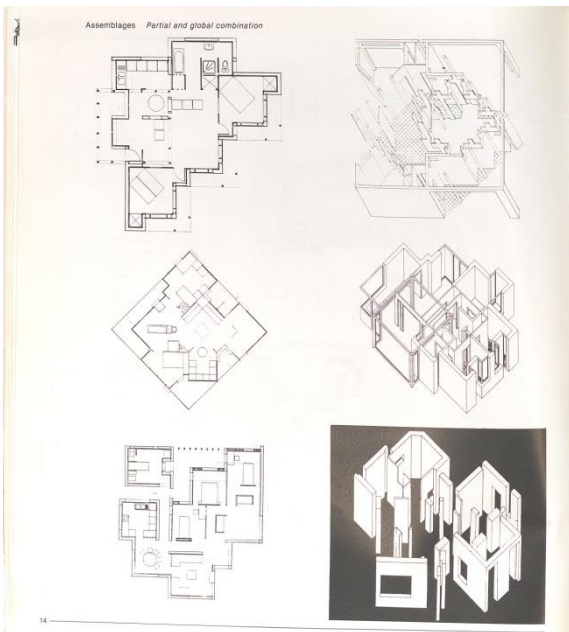


Projet d'étudiants dirigé par Henri Ciriani, Universidad Peruana de Ciencias Aplicada, atelier du post-grade, *rendering* de la vue intérieure, Lima, 2018.

© Joseph Manuel Escobedo Flores

c) UNO et le collectif comme incubateur architecturale

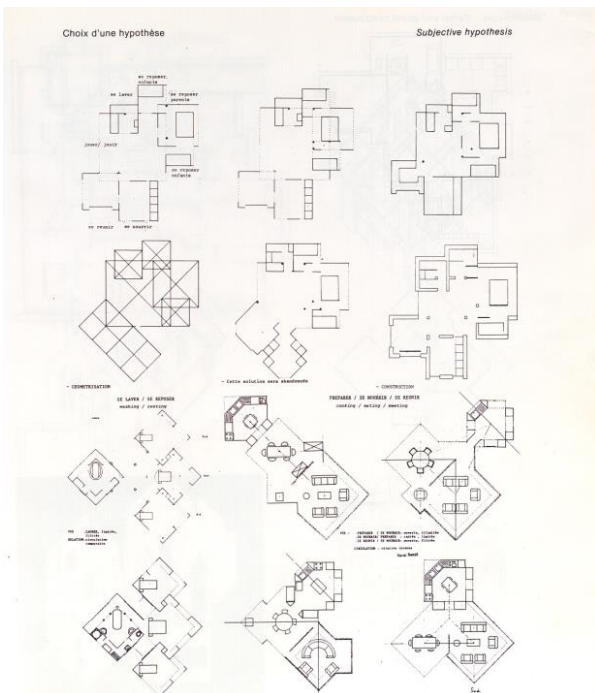
Figure 69 : exercice du groupe UNO



Exercice « Le Logis », assemblage du projet, dessin, 1978.

COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8*, Paris : enseignement et pratique, cop. [Cat. Exp. New York, Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1983], 1984, 63 p., p. 14.

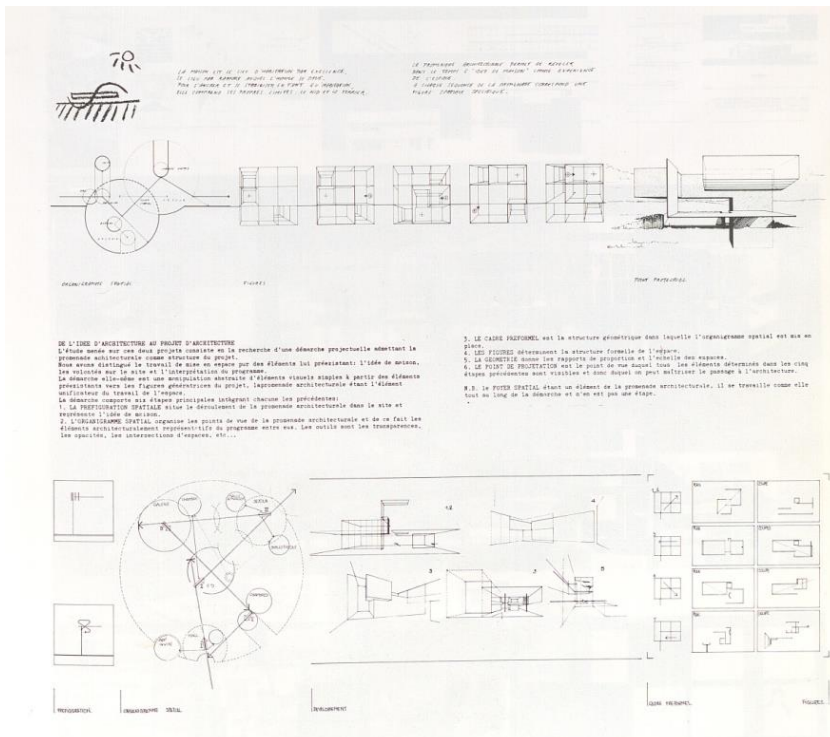
Figure 70 : exercice du groupe UNO



Exercice « Le Logis », choix d'une hypothèse, dessin, 1978.

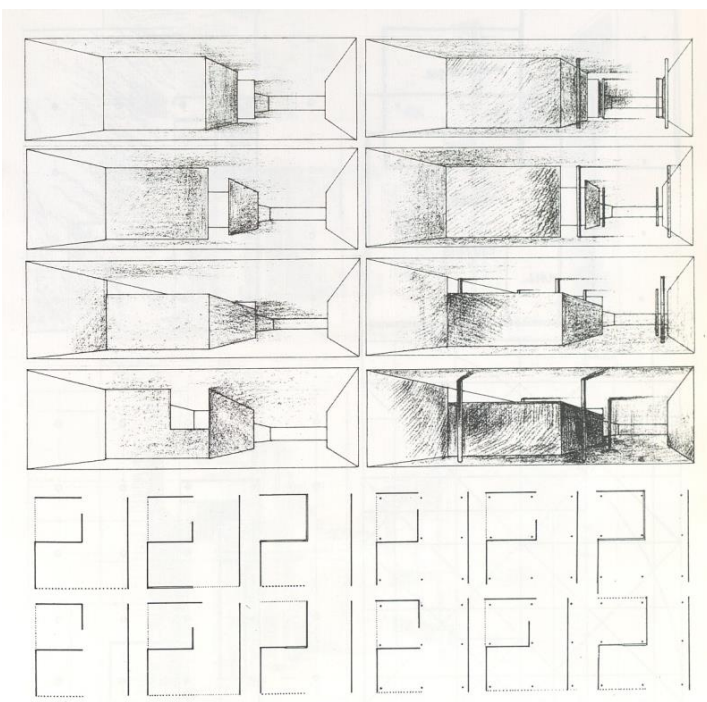
COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8*, op. cit., p. 13.

Figure 73 : exercice du groupe UNO



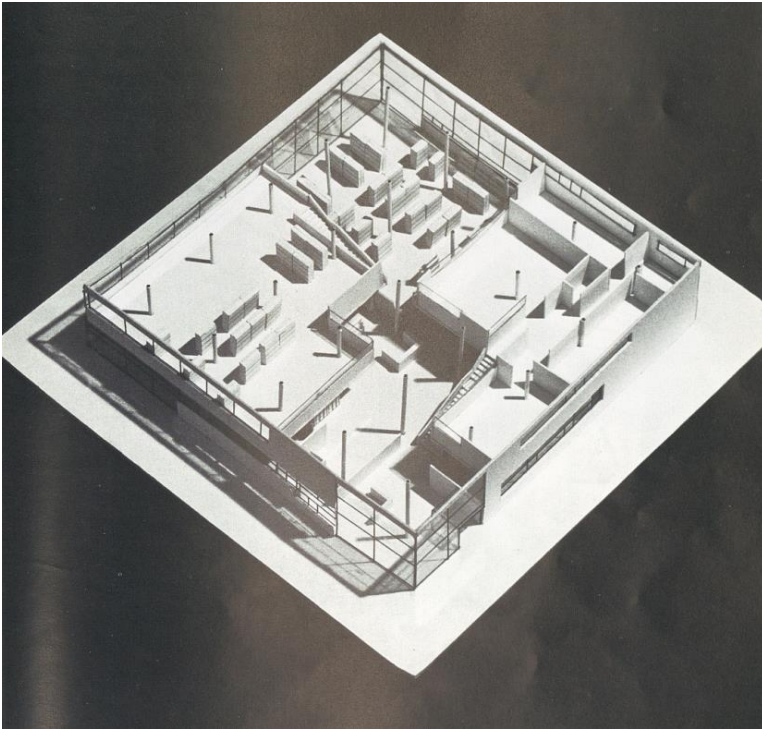
Exercice « La Maison », analyse et processus projectuel, dessin, 1978.
COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8, op. cit.*, p. 21.

Figure 74 : exercice du groupe UNO



Exercice « L'espace 30 x 30 », recherche sur l'espace et sa matérialité, dessin 1978.
COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8, op. cit.*, p. 29.

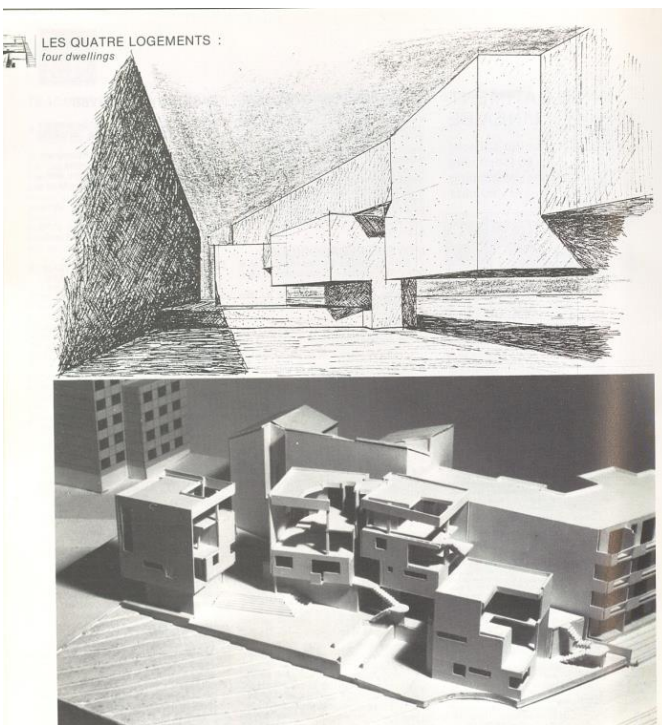
Figure 75 : exercice du groupe UNO



Exercice « L'espace 30 x 30 », résultat : maquette, dessin, 1978.

COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8*, op. cit., p. 35.

Figure 76 : exercice du groupe UNO



Exercice « Les quatre logements », résultat : maquette et dessin, dessin 1978.

COLLECTIF, *UNO Paris : une année d'enseignement 1982-1983 : unité pédagogique d'architecture n° 8*, op. cit., p. 44.

Figure 77 : aménagement des Halles, projet hors-concours

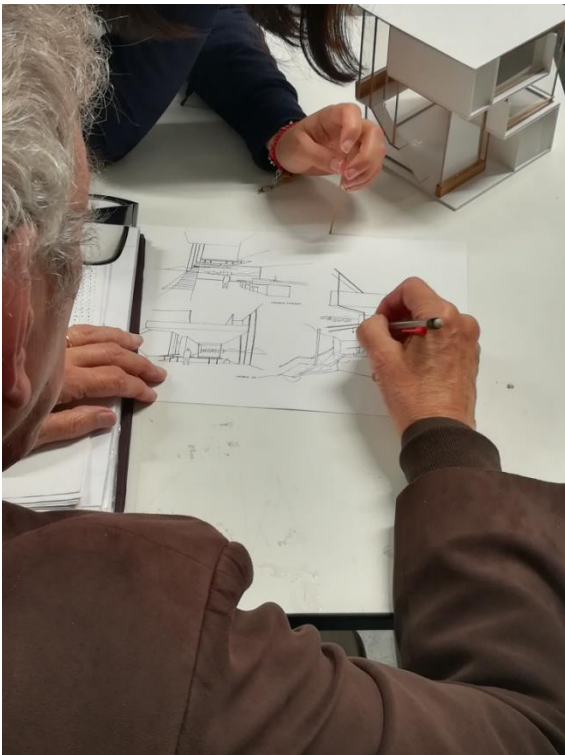


Atelier UNO-Ciriani, dessin, 1978.

Chaslin, François, « Babel, les Halles et la confusion des langages », *Macadam*, février-mars 1980, s. p., fig. 15.

d) *Un maître... sans élèves ?*

Figure 78 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima



Atelier de projet d'Henri Ciriani, correction d'un exercice, photographie, Lima.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 79 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima



Atelier de projet d'Henri Ciriani, correction d'un exercice, photographie, Lima.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 80 : Henri Ciriani à l'Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima

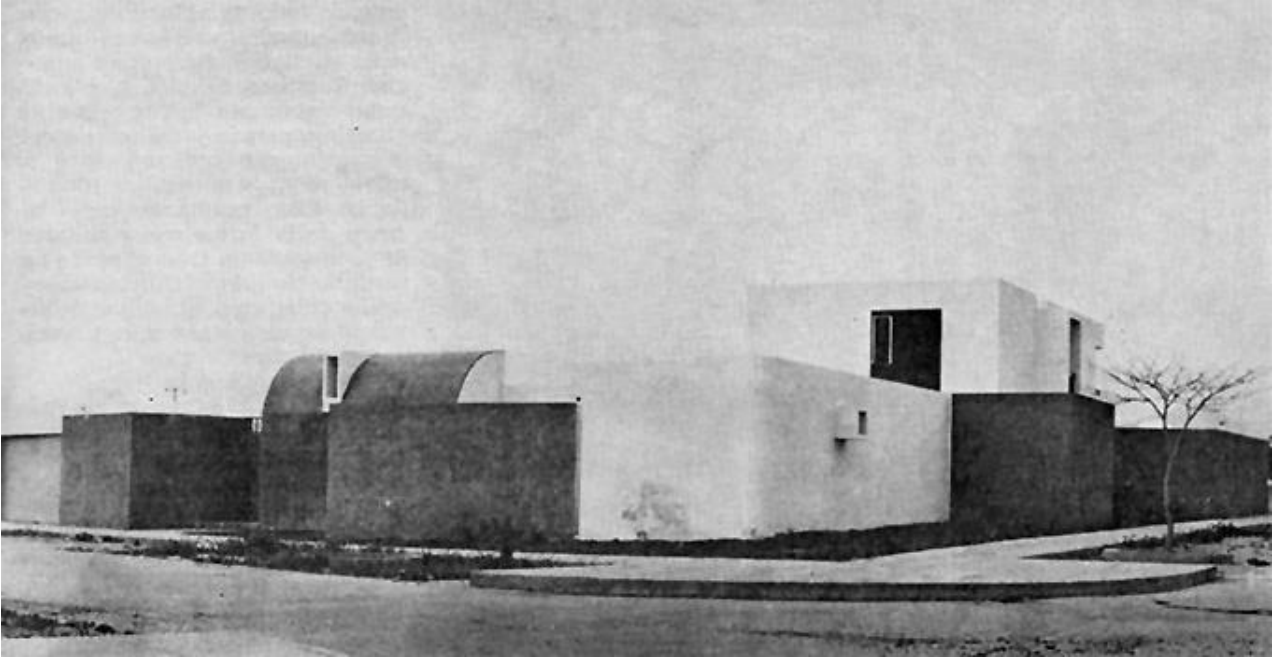


Atelier de projet d'Henri Ciriani, cours de post-grade, photographie, Lima.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Chapitre III : Lima-Paris, l'expérience de l'agence

a) *Les années péruviennes : entre l'agence Crousse-Ciriani-Paez, terrain de recherche et un apprentissage au service de l'État*

Figure 81 : casa Subiria, Lima



Crousse-Ciriani-Paez, façade principale, photographie, 1964.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

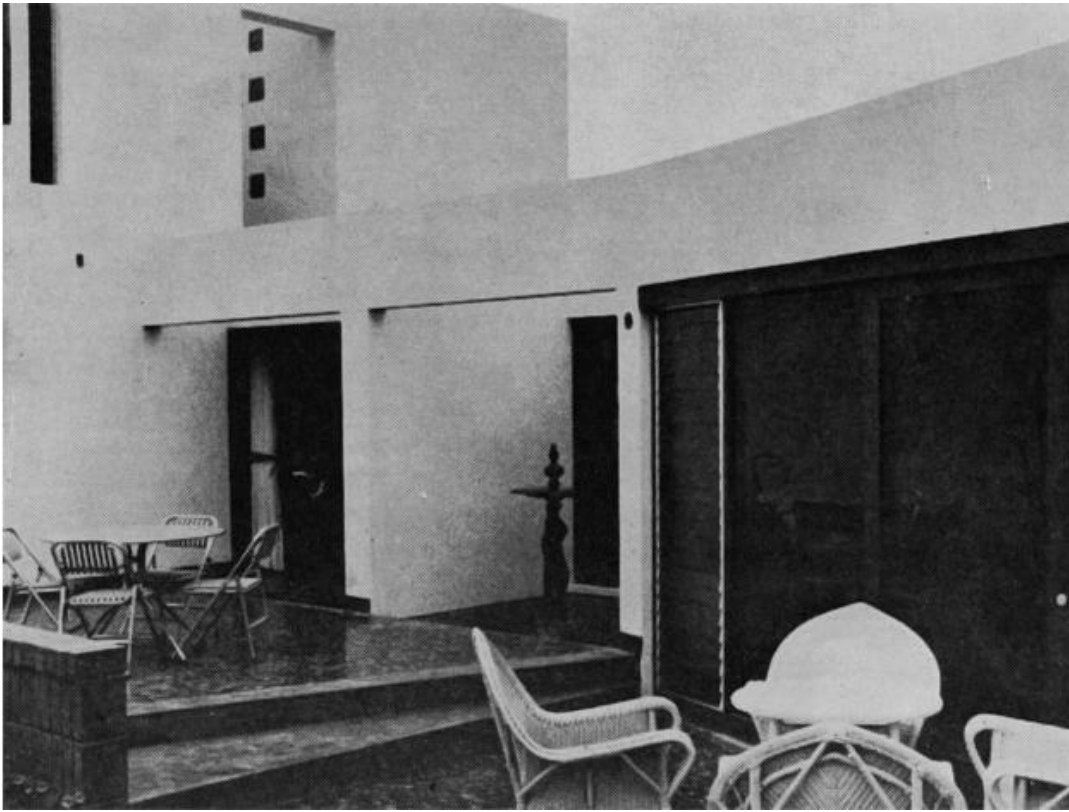
Figure 82 : casa Subiria, Lima



Crousse-Ciriani-Paez, plan, 1964.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

Figure 83 : casa Subiria, Lima

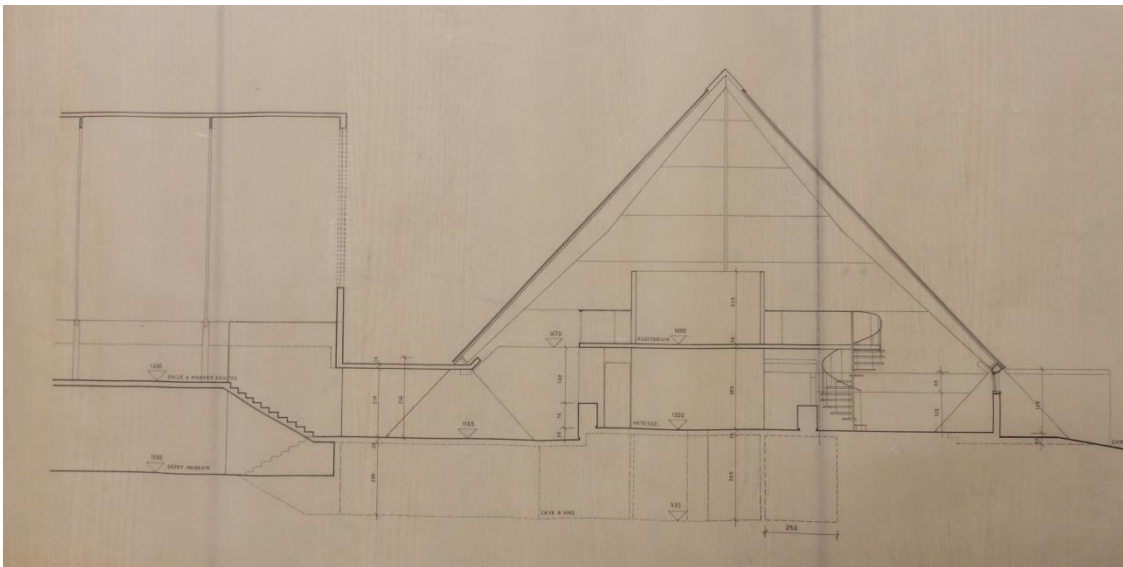


Crousse-Ciriani-Paez, cour intérieure, photographie, 1964.

Source : Acevedo, Alejandra, Llona, Michelle, *Catálogo Arquitectura Movimiento Moderno Perú*, op. cit.

b) L'arrivée en France et André Gomis, la France du loisir

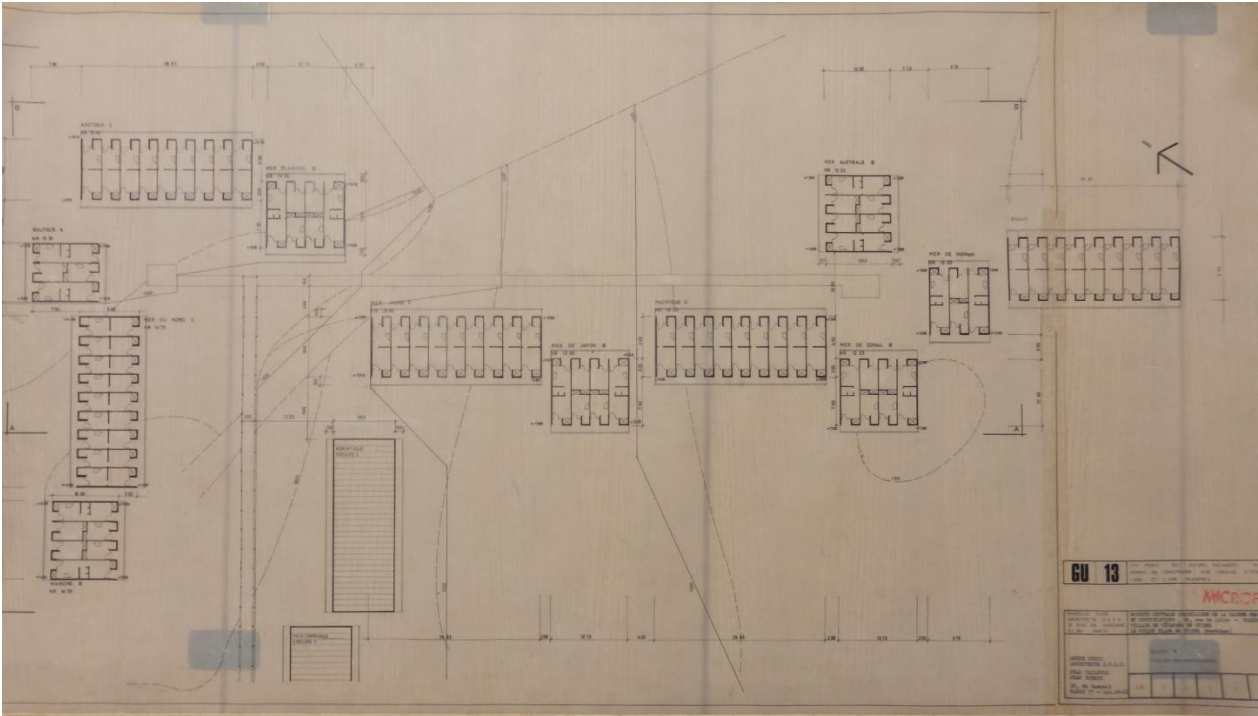
Figure 84 : Villages Vacances Familles, Guidel



André Gomis, Pavillon centrale, coupe, 1962.

Cité de l'architecture & du patrimoine – Centre d'archives d'architecture contemporaine (CAP-CAA), Fond Gomis, 214 Ifa.

Figure 85 : Villages Vacances Familles, Guidel



André Gomis, groupe B, plan du rez-de-chaussée, 1962.

Cité de l'architecture & du patrimoine – Centre d'archives d'architecture contemporaine (CAP-CAA), Fond Gomis, 214 Ifa.

Figure 86 : Villages Vacances Familles, Guidel



André Gomis, vue aérienne, photographie 1965-1967.

Smoulch, Alma, *L'aventure des VVF, Villages Vacances Familles, 1959-1989*, Paris : Éditions du patrimoine, Collection Carnets d'Architecture, 2017, 176 p.

Figure 87 : Villages Vacances Familles, Guidel



André Gomis, façade, photographie, 1965-1967.

Smoulch, Alma, *L'aventure des VVF, Villages Vacances Familles, 1959-1989, op. cit.*

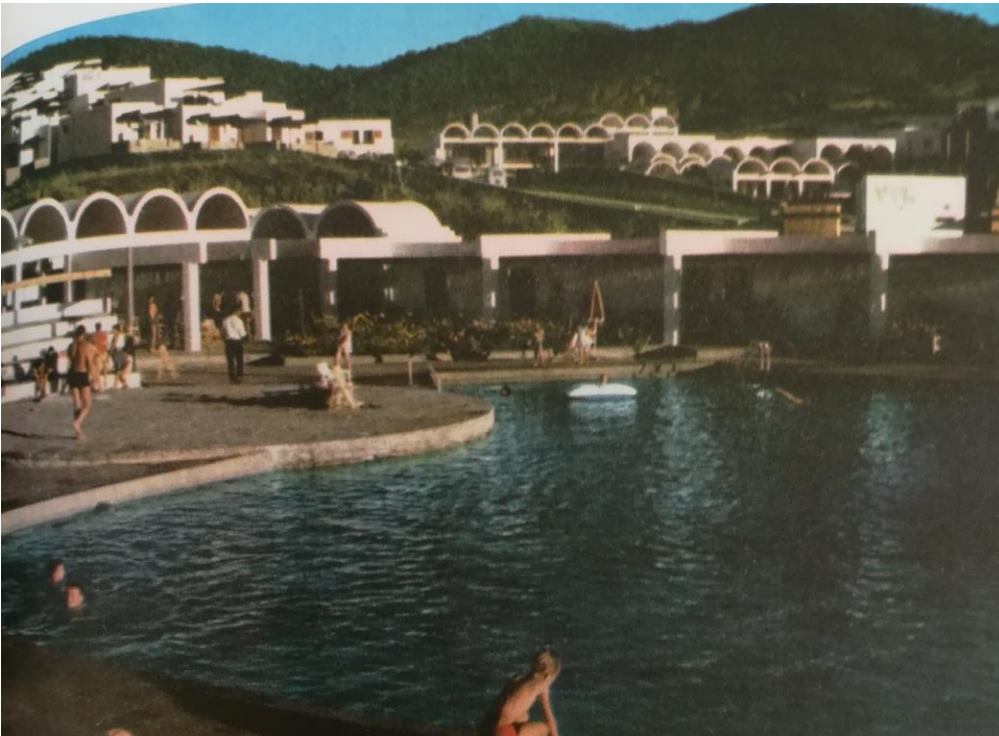
Figure 88 : Villages Vacances Familles, M'Diq (Maroc)



André Gomis, vue d'ensemble, photographie, 1968-1970.

Smoulch, Alma, *L'aventure des VVF, Villages Vacances Familles, 1959-1989, op. cit.*

Figure 89 : Villages Vacances Familles, M'Diq (Maroc)



André Gomis, vue d'ensemble, photographie, 1968-1970.

Smoulch, Alma, *L'aventure des VVF, Villages Vacances Familles, 1959-1989*, op. cit.

Figure 90 : développement de La Rochelle



André Gomis, plan d'ensemble, 1967.

« Développement de La Rochelle », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 132, 1967, s.p.

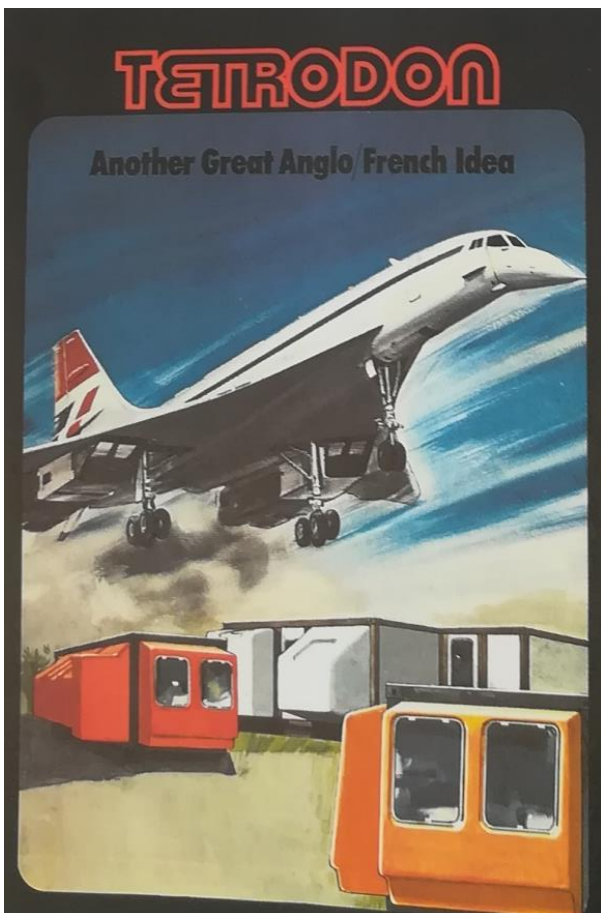
Figure 91 : développement de La Rochelle



André Gomis, vue d'entrée, dessin d'Henri Ciriani, 1967.

Source : « Développement de La Rochelle », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

Figure 92 : Tétrodon



AUA, dessin d'Henri Ciriani, plaquette de présentation, éditée par Barbot, 1970.

Source : Nivet, Soline, « Le Tétrodon, un habitat mobile en liberté », *AMC*, n° 246, novembre 2015, p. 67-74.

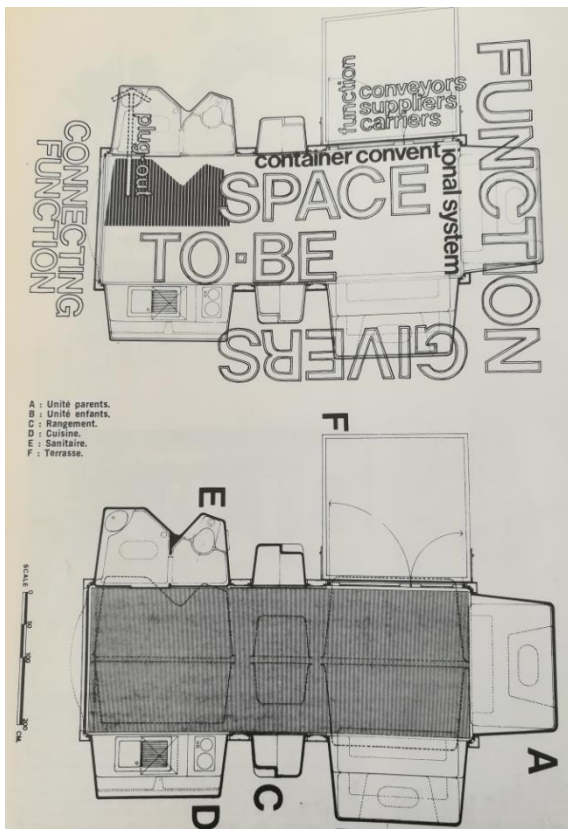
Figure 93 : Tétrodon



AUA, dessin d'Henri Ciriani, plaquette de présentation, éditée par Barbot, 1970.

Source : Nivet, Soline, « Le Tétrodon, un habitat mobile en liberté », AMC, op. cit.

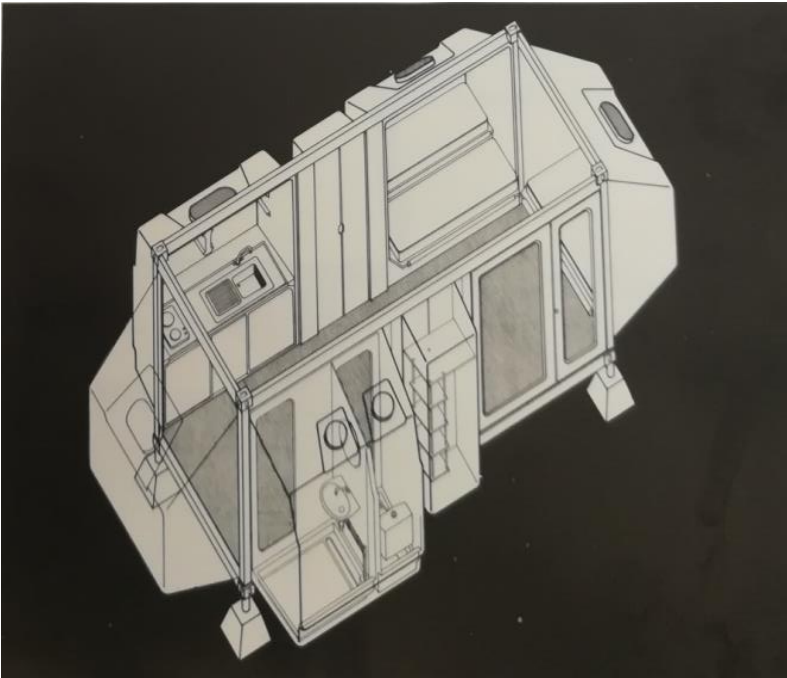
Figure 94 : Tétrodon



AUA, plan, 1970.

Source : « Tétrodon », L'Architecture d'aujourd'hui, n° 162, juin-juillet 1972, p. 70-80.

Figure 95 : Tétrodon



AUA, axonométrie, 1970.

Source : « Tétrodon », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

Figure 96 : Tétrodon, Bordeaux



Centre social Darwin, lycée Edgar Morin, photographie.

Cliché Alice Agostini, décembre 2019.

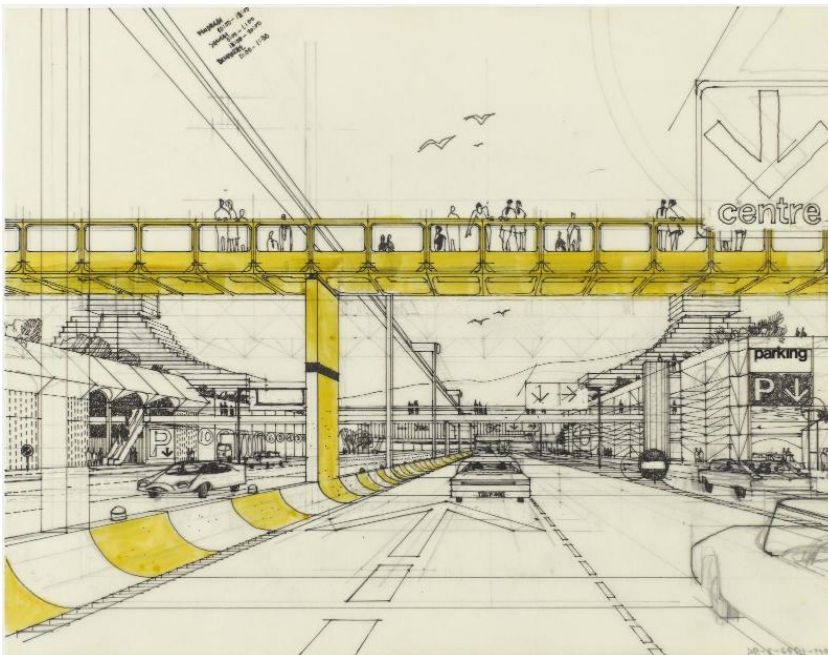
Figure 97 : Tétodon, Bordeaux



Centre sociale Darwin, centre massages, photographie.
Cliché Alice Agostini, décembre 2019.

c) A.U.A. : une nouvelle société pour la France ?

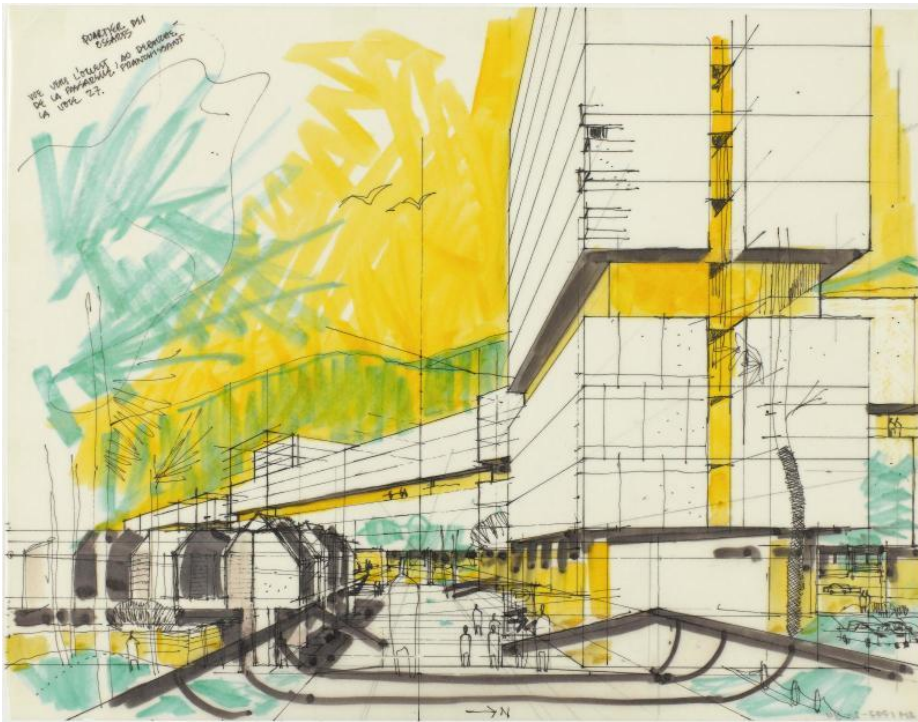
Figure 98 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, dessin d'Henri Ciriani, 1968.

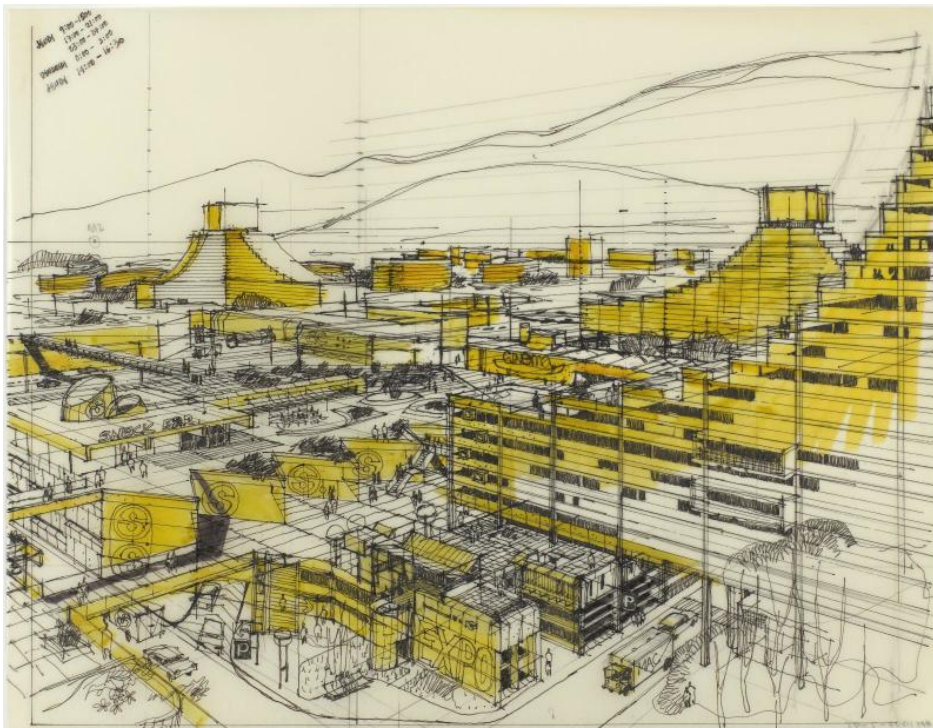
Centre Pompidou, AM 1997-2-96. © droits réservés, Crédit photographique © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 99 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



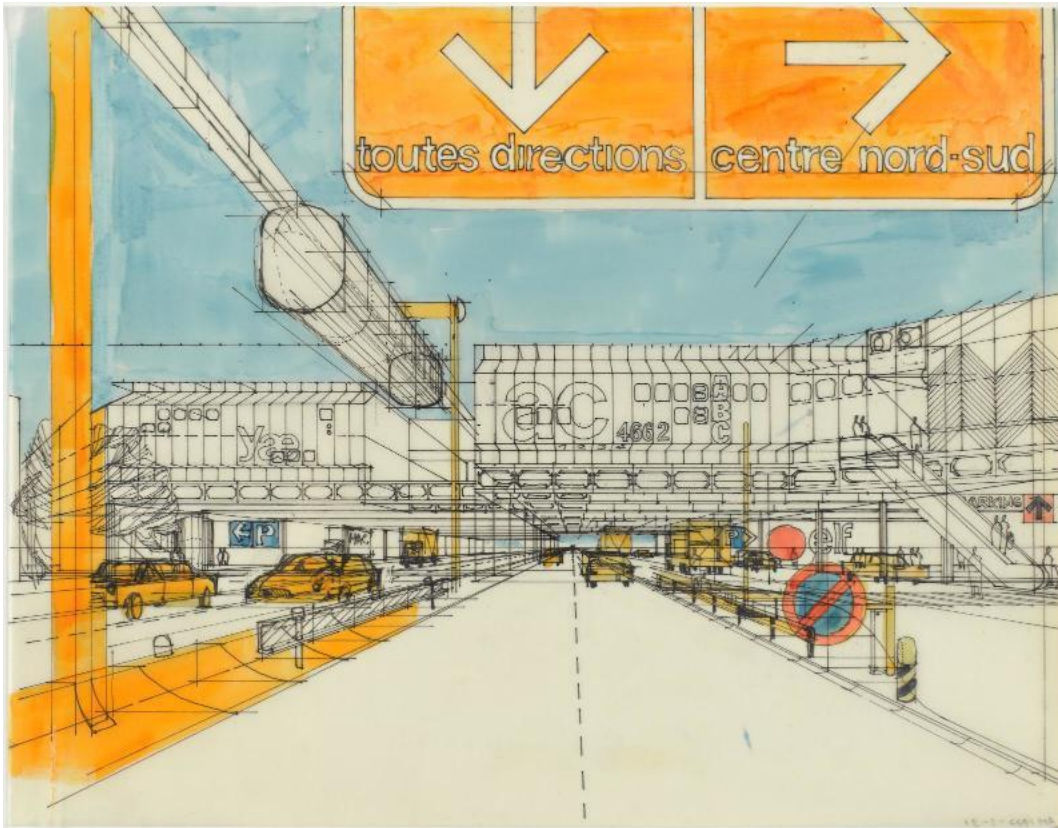
AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, dessin d'Henri Ciriani, 1968.
Centre Pompidou, AM 1997-2-94. © droits réservés, Crédit photographique © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 100 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, dessin d'Henri Ciriani, 1968.
Centre Pompidou, AM 1997-2-95. © droits réservés, Crédit photographique © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 101 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, dessin d'Henri Ciriani, 1968.

Centre Pompidou, AM 1997-2-91. © droits réservés, Crédit photographique © Philippe Migeat – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 102 : La Villeneuve de Grenoble



AUA, projet de George Loiseau et Jean Tribel; vue des logements depuis le parc, photographie.
Cliché Alice Agostini, octobre 2020.

Figure 103 : La Villeneuve de Grenoble



AUA, projet de George Loiseau et Jean Tribel; rue couverte, photographie.
Cliché Alice Agostini, octobre 2020.

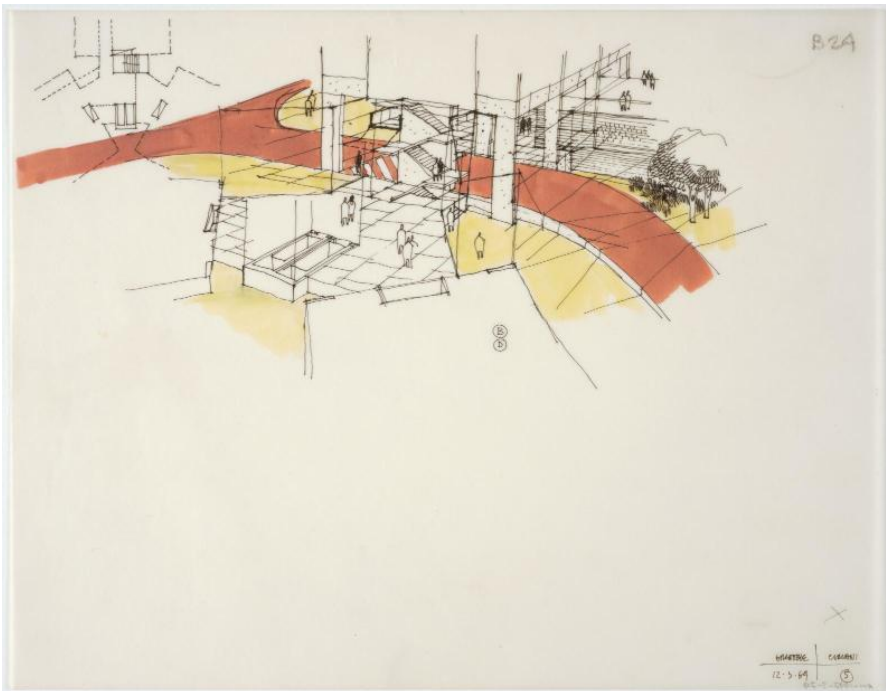
Figure 104 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, premier projet de la rue couverte, dessin d'Henri Ciriani, 1969.

Centre Pompidou, AM 1997-2-77. © droits réservés, Crédit photographique © Adam Rzepka – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

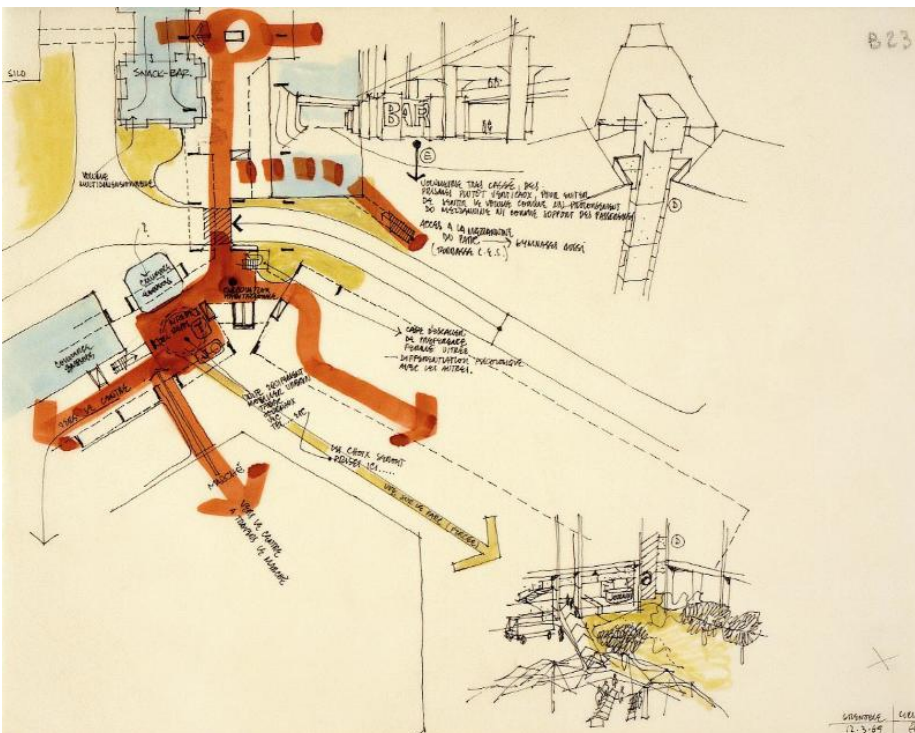
Figure 105 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, premier projet de la rue couverte, dessin d'Henri Ciriani, 1969.

Centre Pompidou, AM 1997-2-79. © droits réservés, Crédit photographique © Adam Rzepka – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

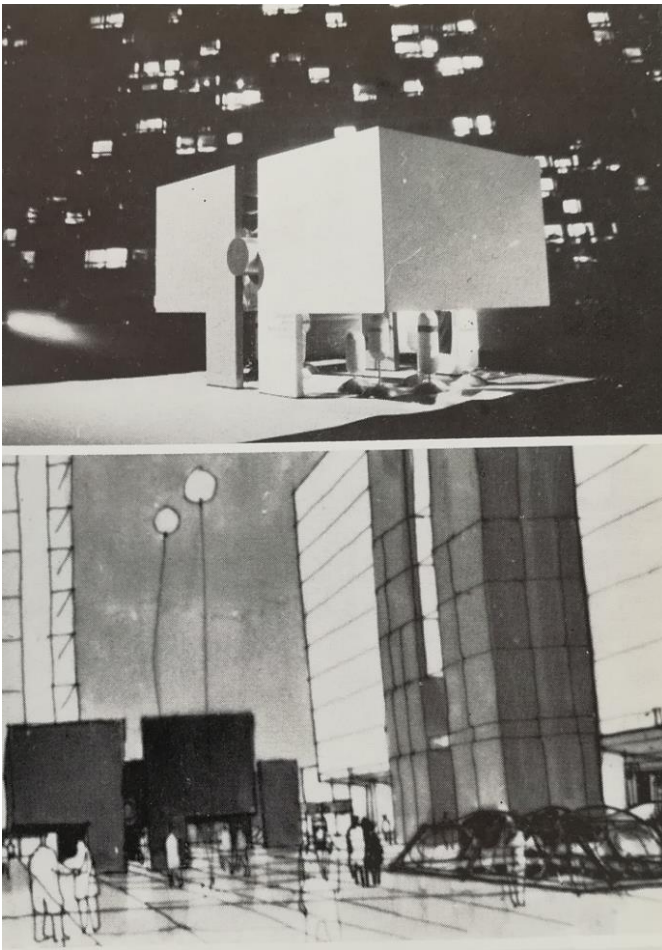
Figure 106 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



AUA, plaquette illustrant le projet de George Loiseau et Jean Tribel, premier projet de la rue couverte, dessin d'Henri Ciriani, 1969.

Centre Pompidou, AM 1997-2-80. © droits réservés, Crédit photographique © Adam Rzepka – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 107 : Tubodon, quartier d'Alsace



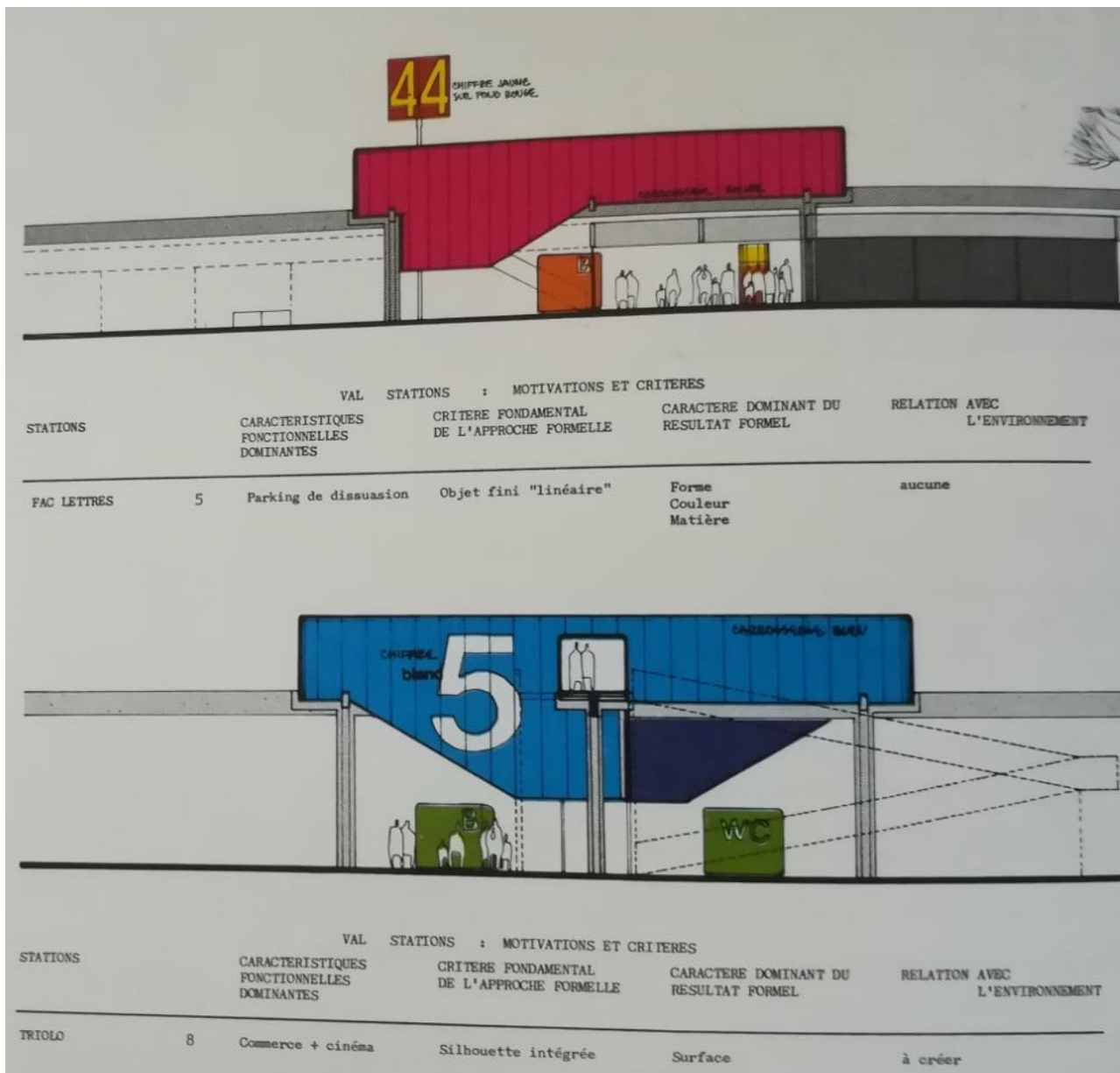
AUA (Michel Corajoud, Henri Ciriani et Borja Huidobro), projet non réalisé, étude urbain, dessin, 1971.
Source : « Animation urbaine, quartier d'Alsace », *Techniques et Architecture*, n° 2, décembre 1971, s. p.

Figure 108 : Lille-Est, réseau des transports VAL



AUA (Michel Corajoud, Henri Ciriani et Borja Huidobro, George Loiseau et Jean Tribel), projet non réalisé, vue perspective, dessin, 1972.
Source : « Lille Est », *Architecture Intérieur, CREE*, n° 16, juillet - août 1972, p. 30-35.

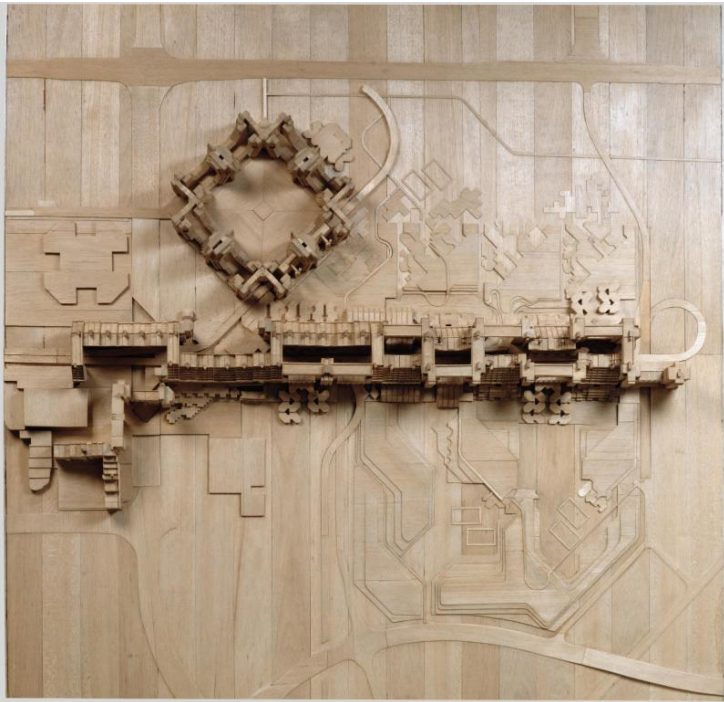
Figure 109 : Lille-Est, réseau des transports VAL



AUA (Michel Corajoud, Henri Ciriani et Borja Huidobro, George Loiseau et Jean Tribel), projet non réalisé, vue perspective, exemple des stations, dessin, 1972.

Source : « Lille Est », *Architecture Intérieur*, CREE, op. cit.

Figure 110 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry



AUA, Taller de Arquitectura, Martin Schultz van Treeck, Jean Ginsberg, projet non réalisé, maquette du rendu, 1971-1972.

Centre Pompidou, AM 1997-2-73. © droits réservés, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

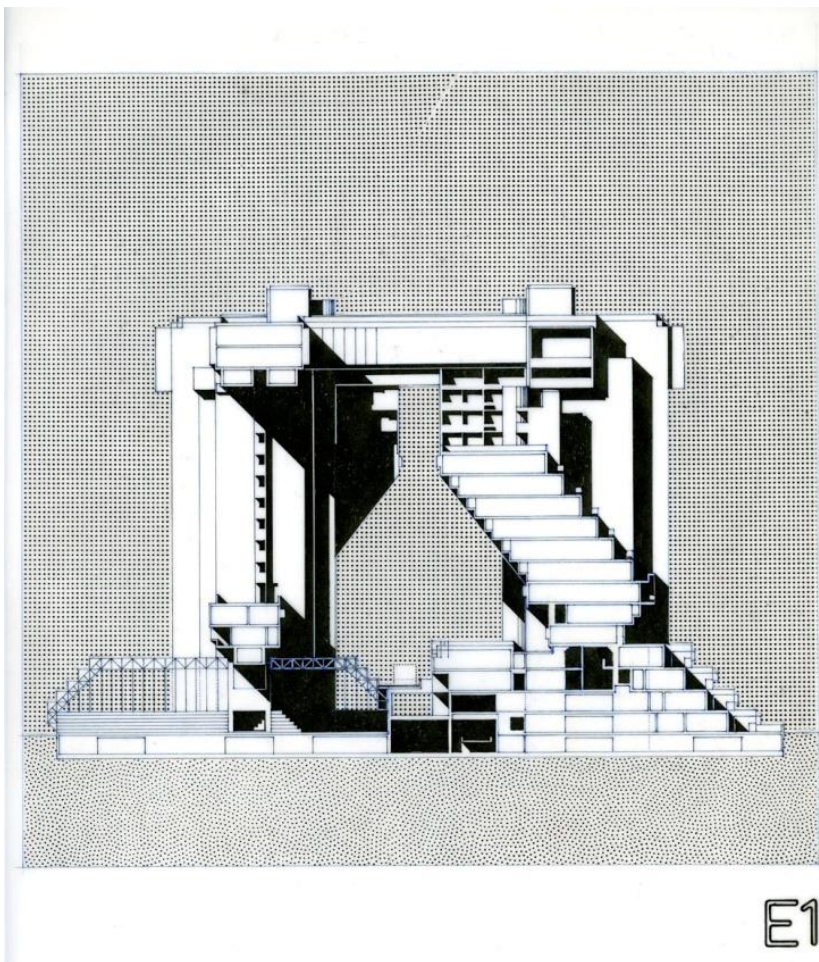
Figure 111 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry



AUA, Taller de Arquitectura, Martin Schultz van Treeck, Jean Ginsberg, projet non réalisé, espace intérieur, 1971-1972.

Centre Pompidou, AM 1994-1-6 © droits réservés, Crédit photographique © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

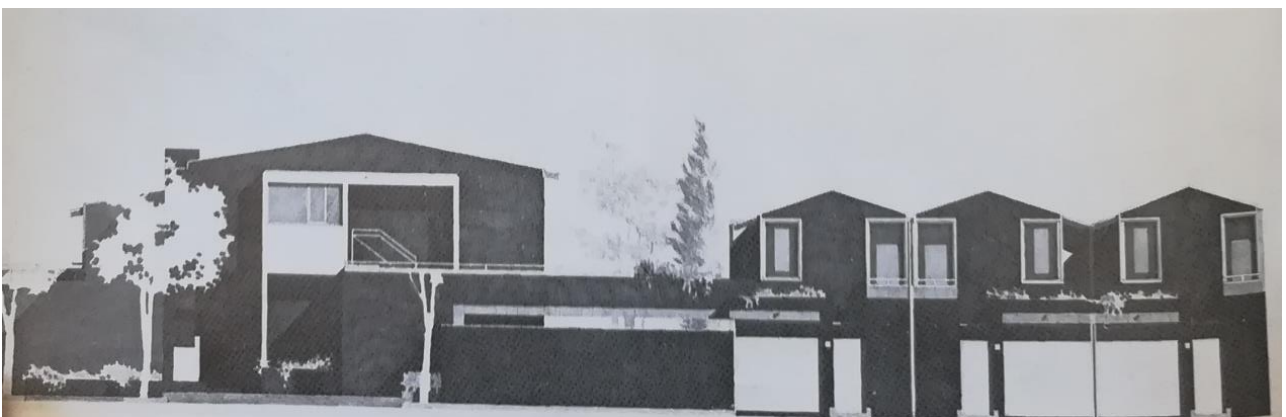
Figure 112 : Évry I, quartier I de la ville nouvelle d'Évry



AUA, Taller de Arquitectura, Martin Schultz van Treeck, Jean Ginsberg, projet non réalisé, coupe transversale, 1971-1972.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.14.5.

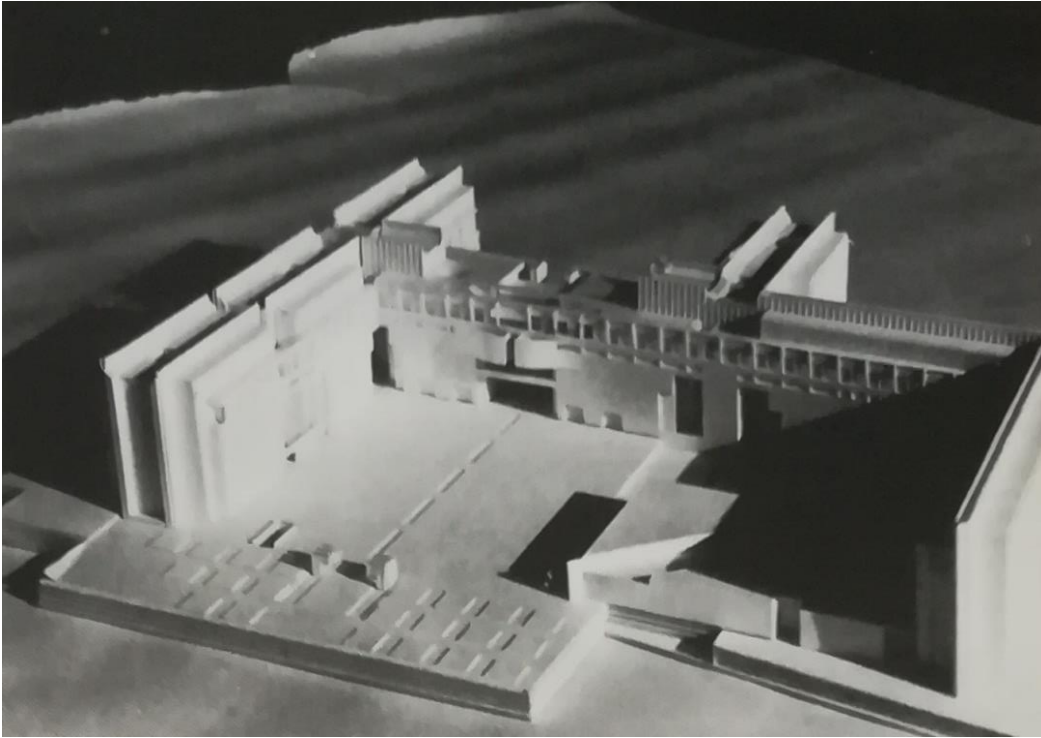
Figure 113 : L'Isle-d'Abeau, les Hauts du Lac



AUA (Michel Corajoud, Henri Ciriani et Borja Huidobro, Paul Chemetov et Yves Lion), projet non réalisé, 66 maisons individuelles locatives, vue frontale, dessin, 1975.

Source : « Les Hauts du Lac, Quartier des Moines, L'Isle-d'Abeau », *Techniques et Architecture*, n° 339, décembre 1981, p. 60-72.

Figure 114 : Tête Défense

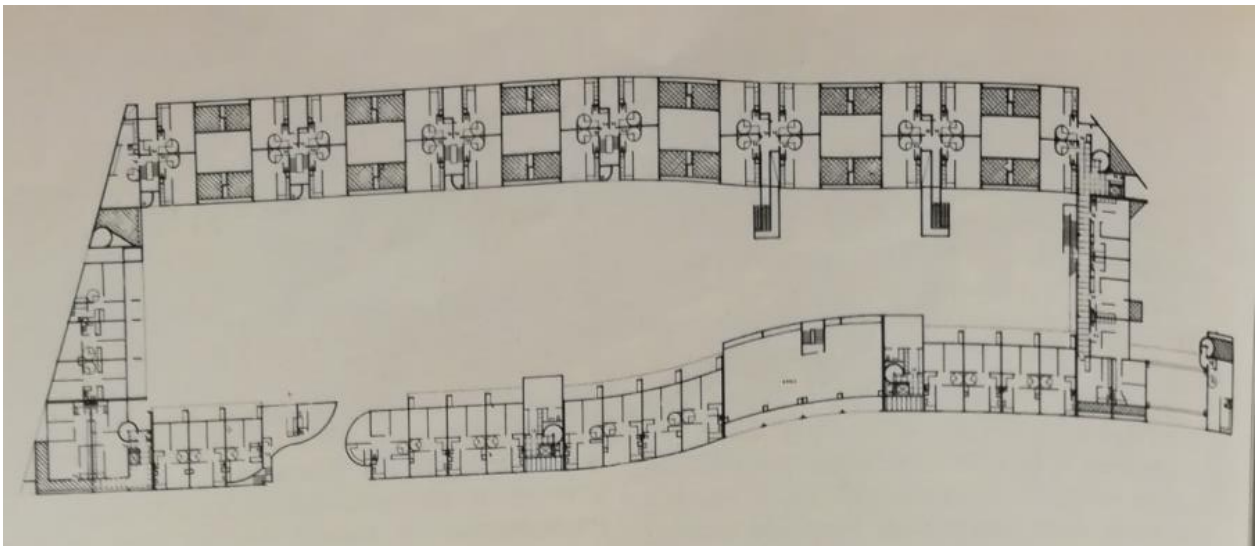


AUA (Ciriani et Kalisz), projet non réalisé, maquette, photographie, 1973.

Source : Chaslin, François, « Défense est faite », *Macadam*, n° 17-18, février - mars 1981, s. p.

d) *Henri Ciriani et son Paris*

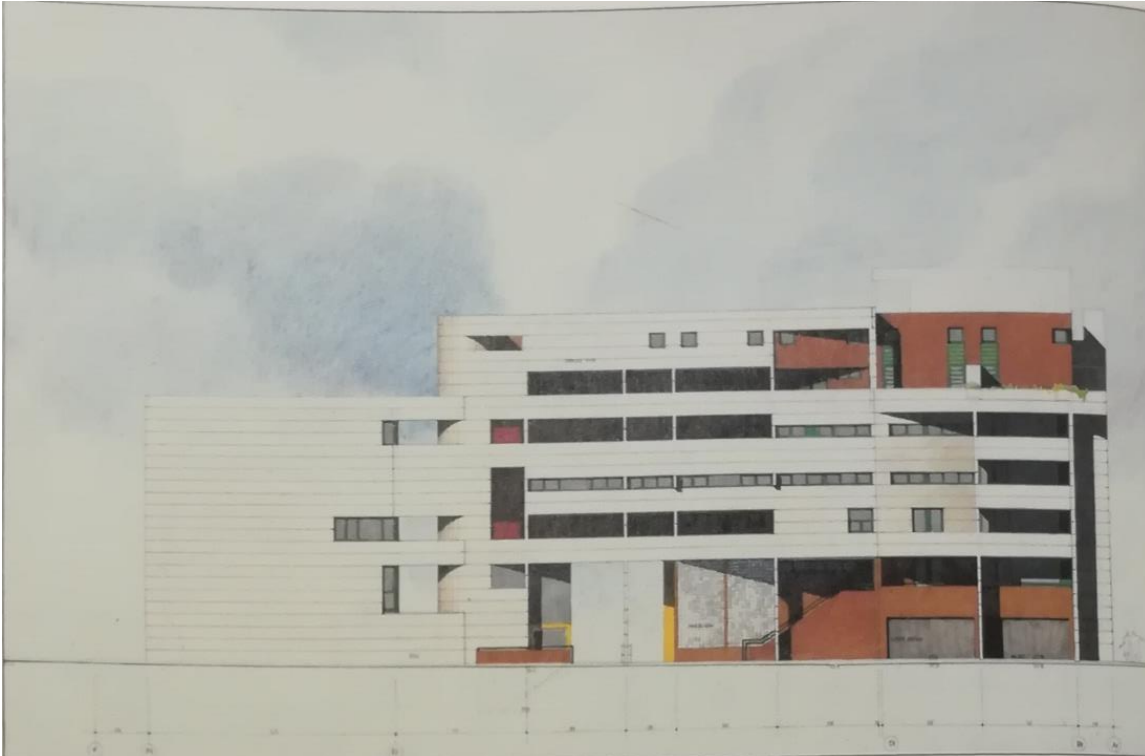
Figure 115 : projet de 173 logements à Chambéry



AUA (Henri Ciriani), projet non réalisé, plan, 1981-1982.

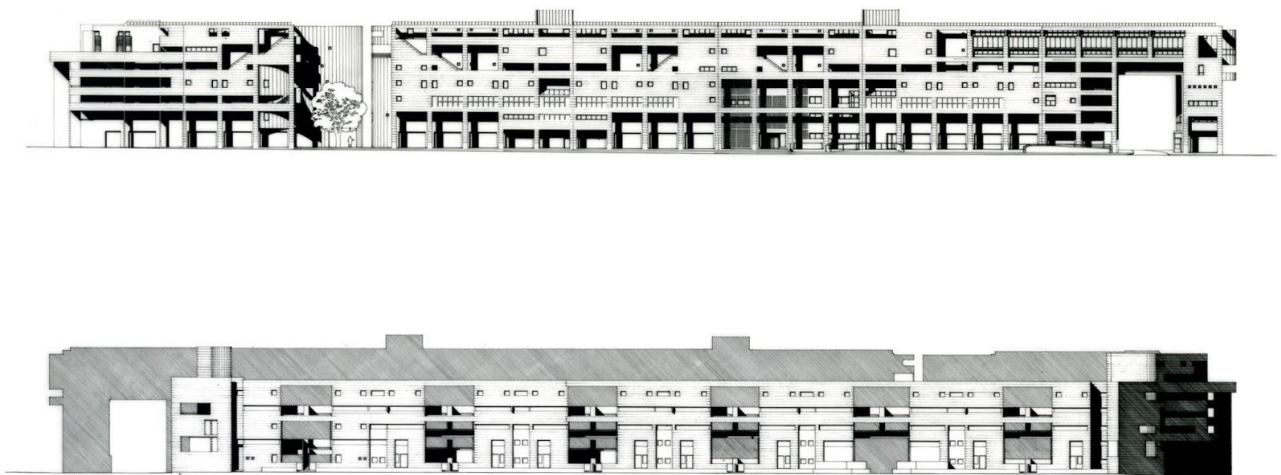
Source : « Une pièce urbaine à Chambéry », *AMC*, n° 2, octobre 1983, p. 37-41.

Figure 116 : projet de 173 logements à Chambéry



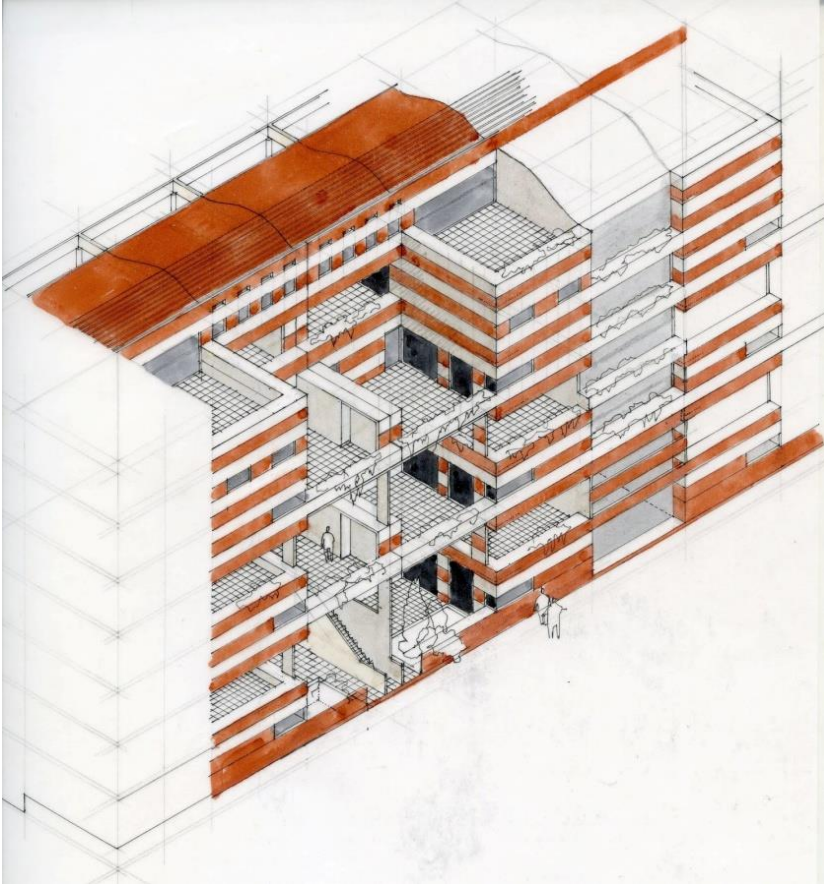
AUA (Ciriani), projet non réalisé, vue de la façade de l'immeuble, 1981-1982.
« Une pièce urbaine à Chambéry », *AMC*, n° 2, octobre 1983, p. 37-41.

Figure 117 : projet de 173 logements à Chambéry



AUA (Henri Ciriani), projet non réalisé, façade sud (en haut) et nord (en bas) avec les plots en premier plan, élévations, 1981-1982.
Source : <https://henriciriani.blogspot.com/2020/03/chambery-1980-1983.html>

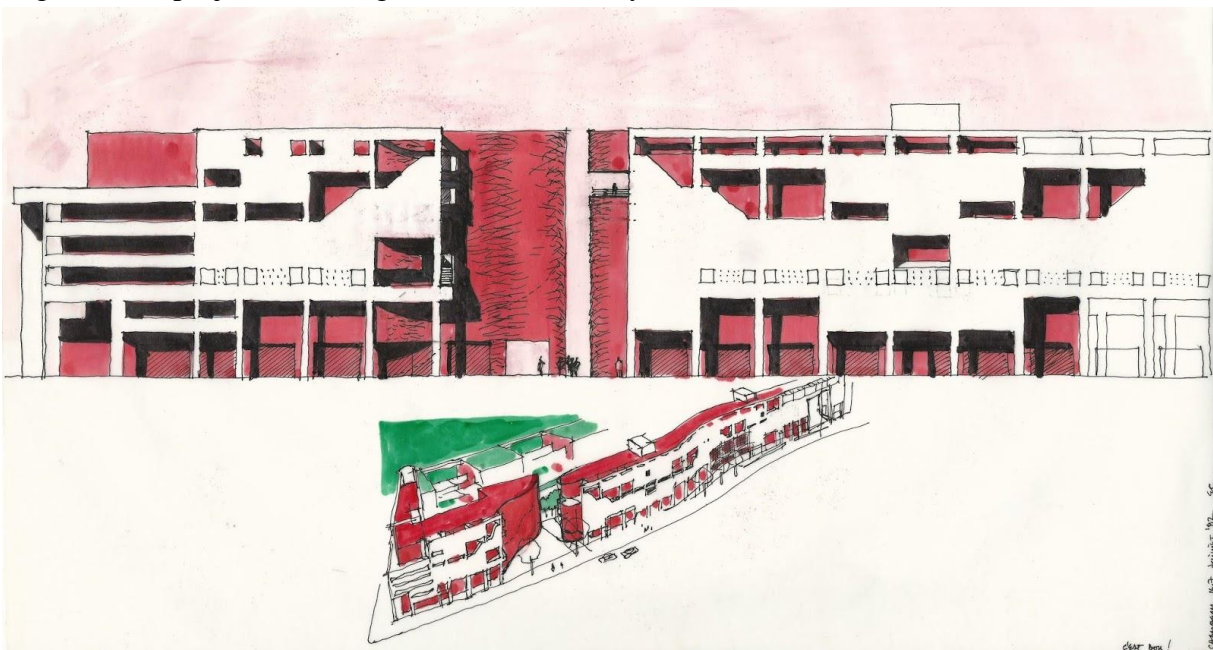
Figure 118 : projet de 173 logements à Chambéry



AUA (Henri Ciriani), projet non réalisé, détail de la façade, 1981-1982.

Source : <https://henriciriani.blogspot.com/2020/03/chambery-1980-1983.html>

Figure 119 : projet de 173 logements à Chambéry



AUA (Henri Ciriani), projet non réalisé, détail de la façade 1981-1982.

Source : <https://henriciriani.blogspot.com/2020/03/chambery-1980-1983.html>

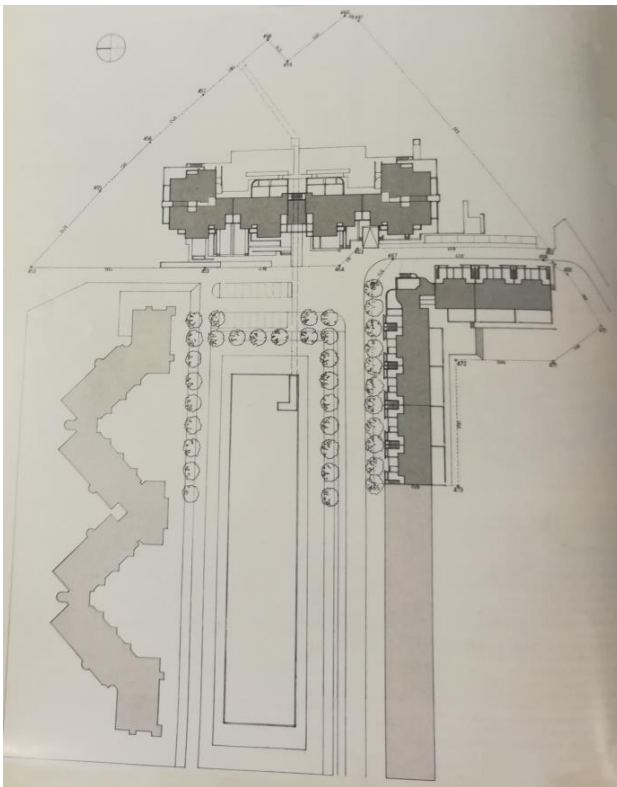
Figure 120 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, façade, photographie, 1981-1986.

Source : <https://henriciriani.blogspot.com>

Figure 121 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, plan, 1981-1986.

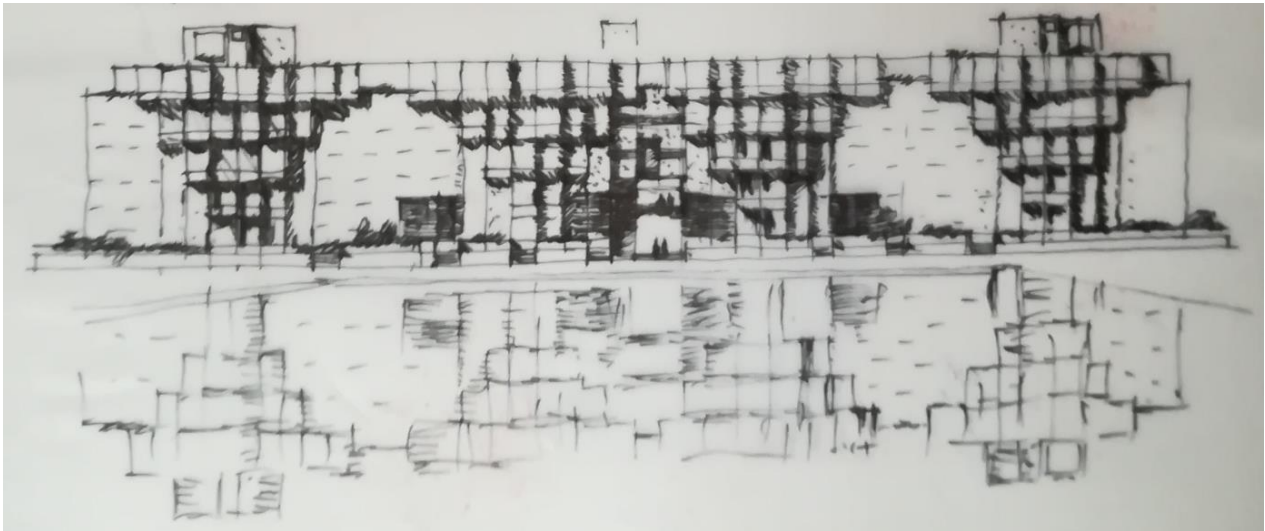
Source : « Entretien avec Henri Ciriani, La genèse du projet Évry-Canal », *AMC*, n° 14, décembre 1986, p. 16-21.

Figure 122 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, étude d'implantation, 1981-1986.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 123 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, vue de la façade sur le canal, dessin, 1981-1986.
Source : archives personnelles Henri Ciriani.

Figure 124 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, vue des circulations internes, photographie, 1981-1986.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 125 : Évry Canal (Évry II ou Évry-Courcouronnes)



Assistants : Jacky Nicolas, Jacques Garcin, Michel Dayot, vue des maisons unifamiliales, photographie, 1981-1986.
Source : <https://henriciriani.blogspot.com>

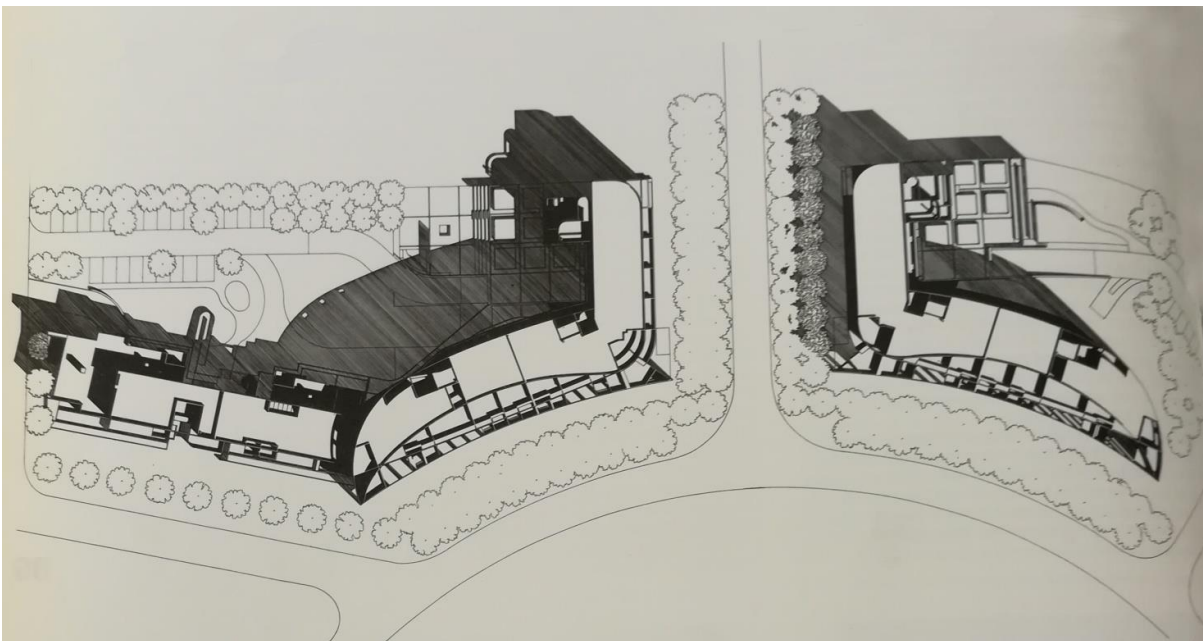
Figure 126 : ZAC du Segrais, Lognes



Vue latérale de la façade, photographie, 1983-1986.

Source : <https://henriciriani.blogspot.com>

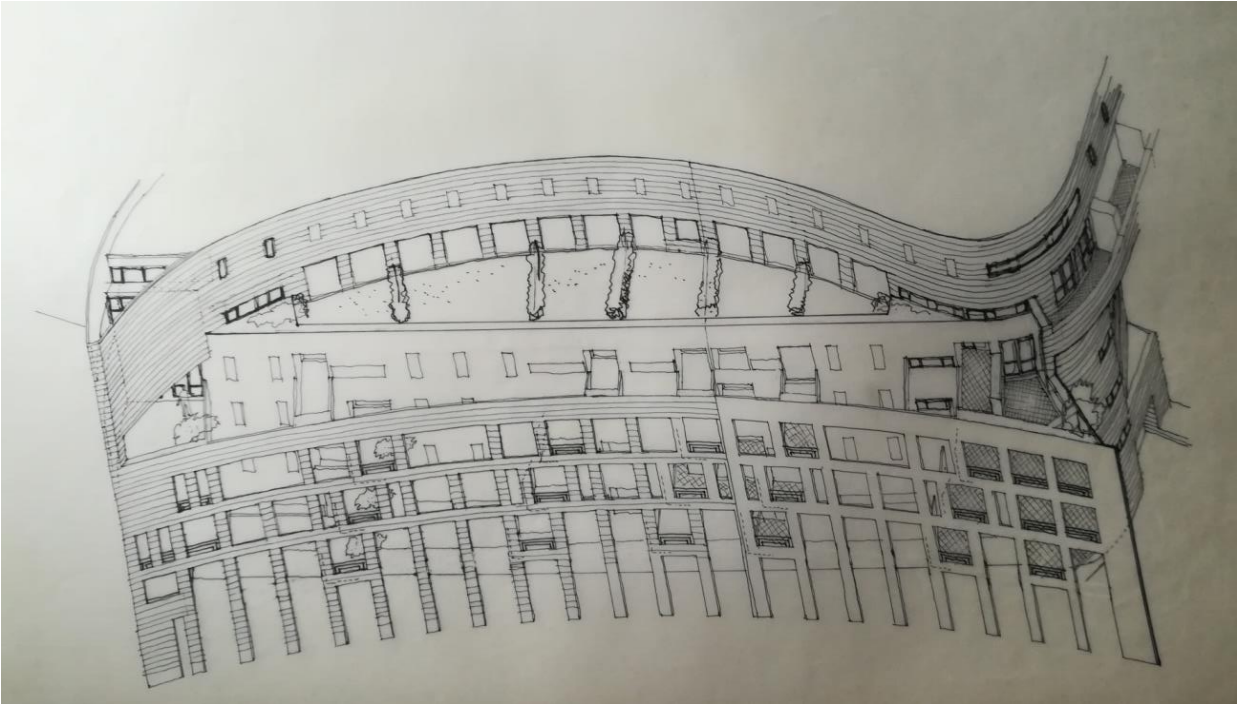
Figure 127 : ZAC du Segrais, Lognes



Plan, 1983-1986.

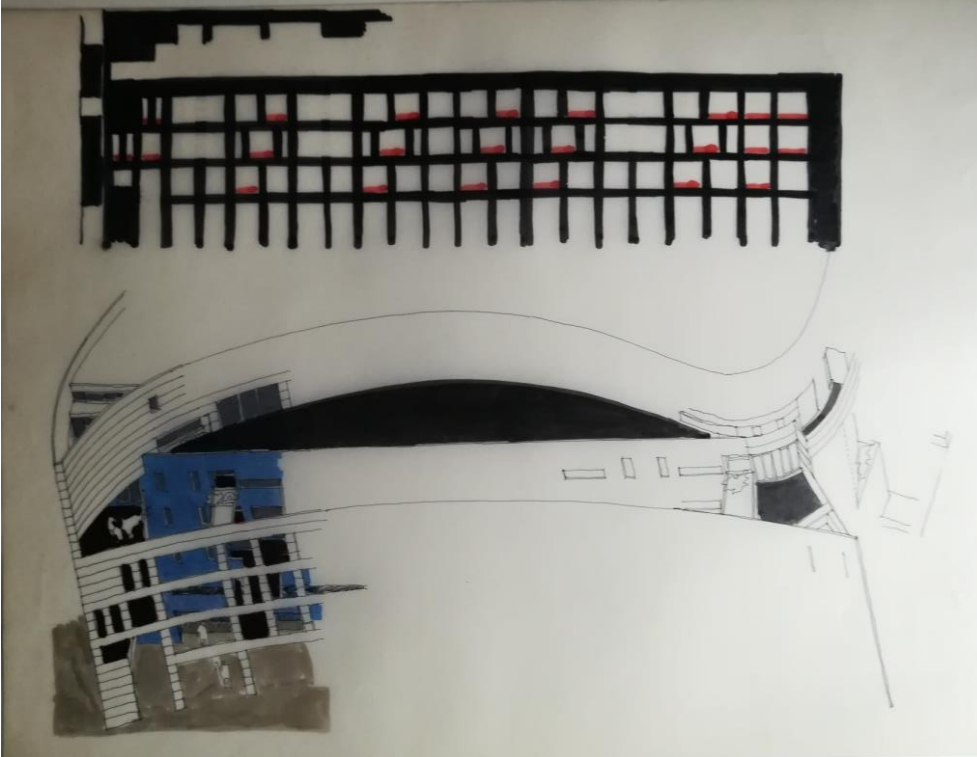
Source : « Description du projet de Lognes », *AMC*, n° 14, décembre 1986, p. 36-51.

Figure 128 : ZAC du Segrais, Lognes



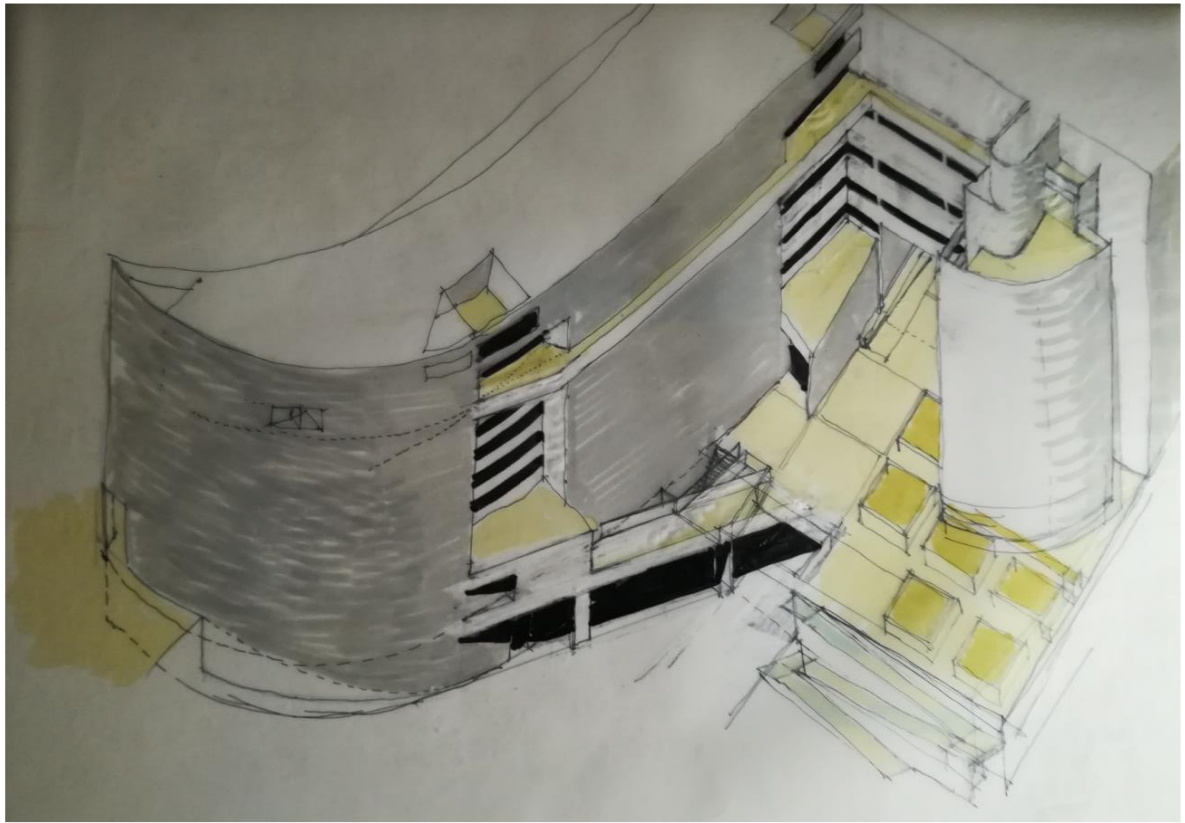
Façade principale, axonométrie, 1983-1986.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 129 : ZAC du Segrais, Lognes



Façade principale, détail de la grille, dessin, 1983-1986.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 130 : ZAC du Segrais, Lognes



Façade sur cour, dessin, 1983-1986.

Source : archives personnels Henri Ciriani.

Figure 131 : ZAC du Segrais, Lognes



Façade sur cour, photographie, 1983-1986.

Cliché Alice Agostini, septembre 2020.

Figure 132 : ZAC du Segrais, Lognes



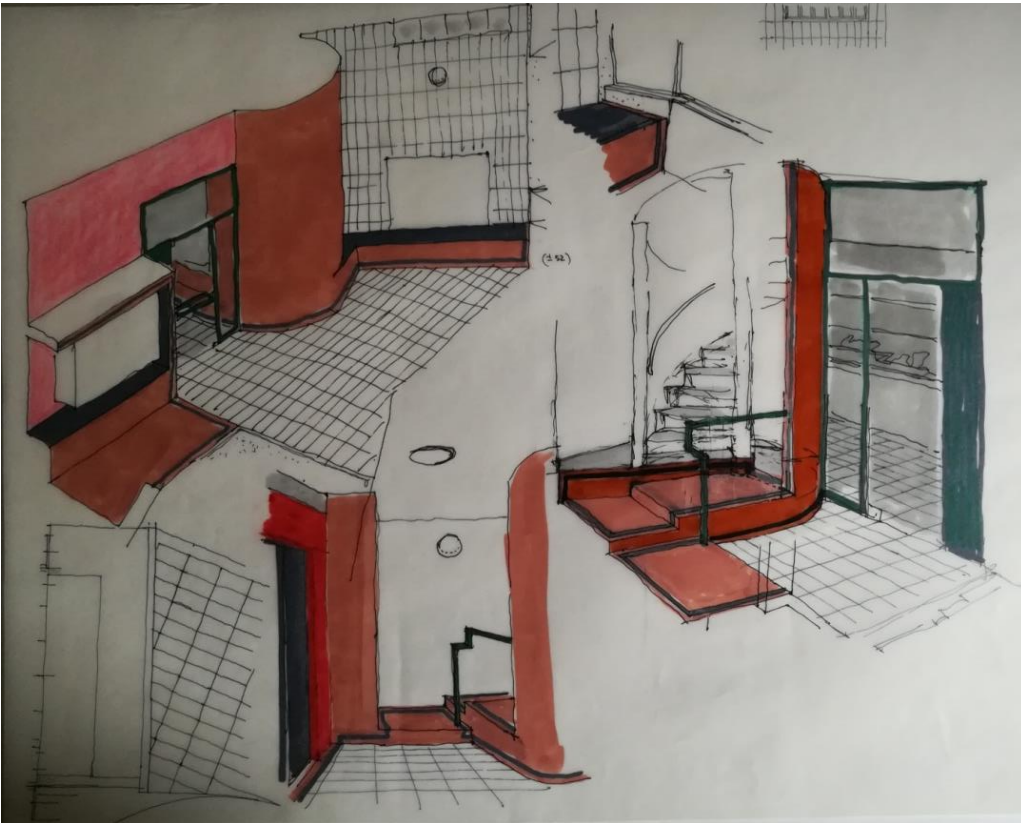
Hall d'entrée, photographie, 1983-1986.
Cliché Alice Agostini, septembre 2020.

Figure 133 : ZAC du Segrais, Lognes



Hall d'entrée, photographie, 1983-1986.
Cliché Alice Agostini, septembre 2020.

Figure 134 : ZAC du Segrais, Lognes



Hall d'entrée, dessin, 1983-1986.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 135 : ZAC du Segrais, Lognes



Façade, détail de la grille, photographie, 1983-1986.

Cliché Alice Agostini, octobre 2020.

Figure 136 : ZAC du Segrais, Lognes



Façade, vue latérale, photographie, 1983-1986.

Cliché Alice Agostini, octobre 2020.

Deuxième partie : entre héritage architectural et champ de l'histoire, la maturité et les choix projectuels

Chapitre Premier : Le rôle de l'État dans la construction de l'œuvre

a) Une population en quête identitaire : l'engagement des HLM

Figure 137 : Colombes, quartier des Fossés-Jean



Façade sur rue, photographie, 1992-1995.

Source : « Complesso residenziale a Colombes », *Zodiac*, n° 13, mars - août 1995, p. 118-121.

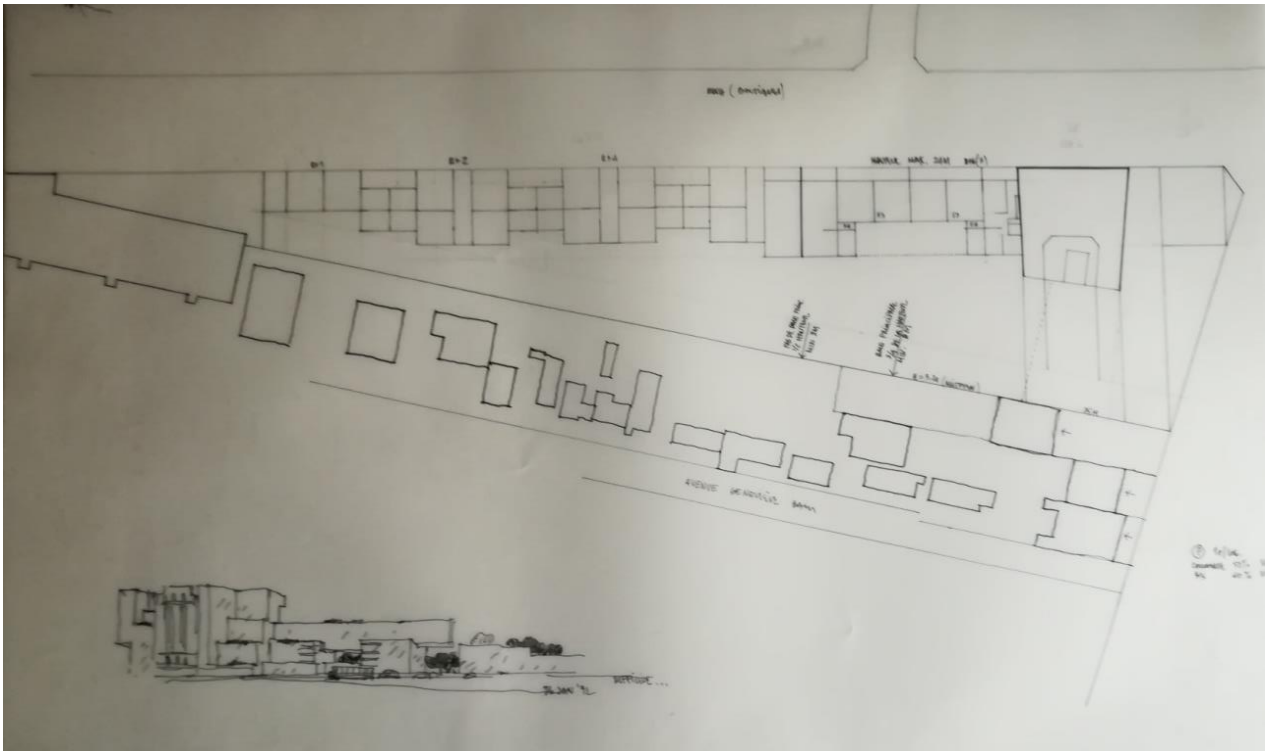
Figure 138 : Colombes, quartier des Fossés-Jean



Façade sur rue, photographie, 1992-1995.

Source : « Complesso residenziale a Colombes », *Zodiac*, *op. cit.*

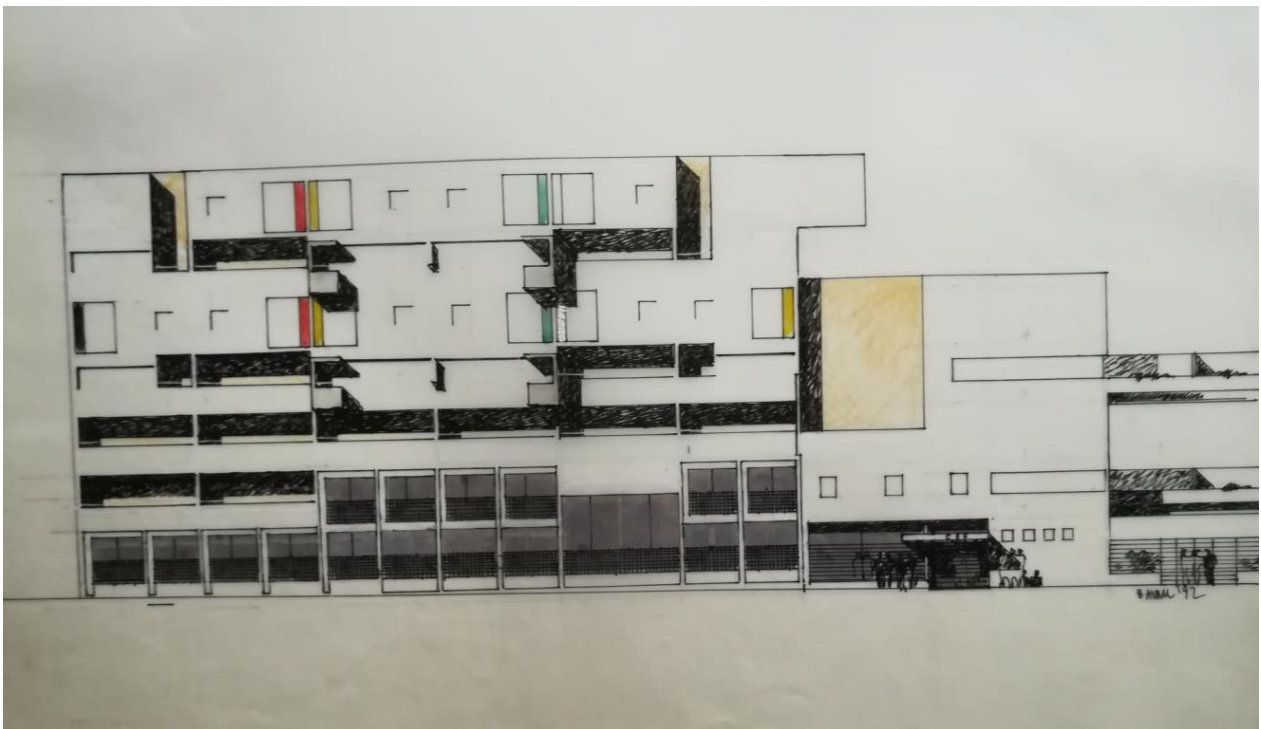
Figure 139 : Colombes, quartier des Fossés-Jean



Plan-masse, 1992-1995.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

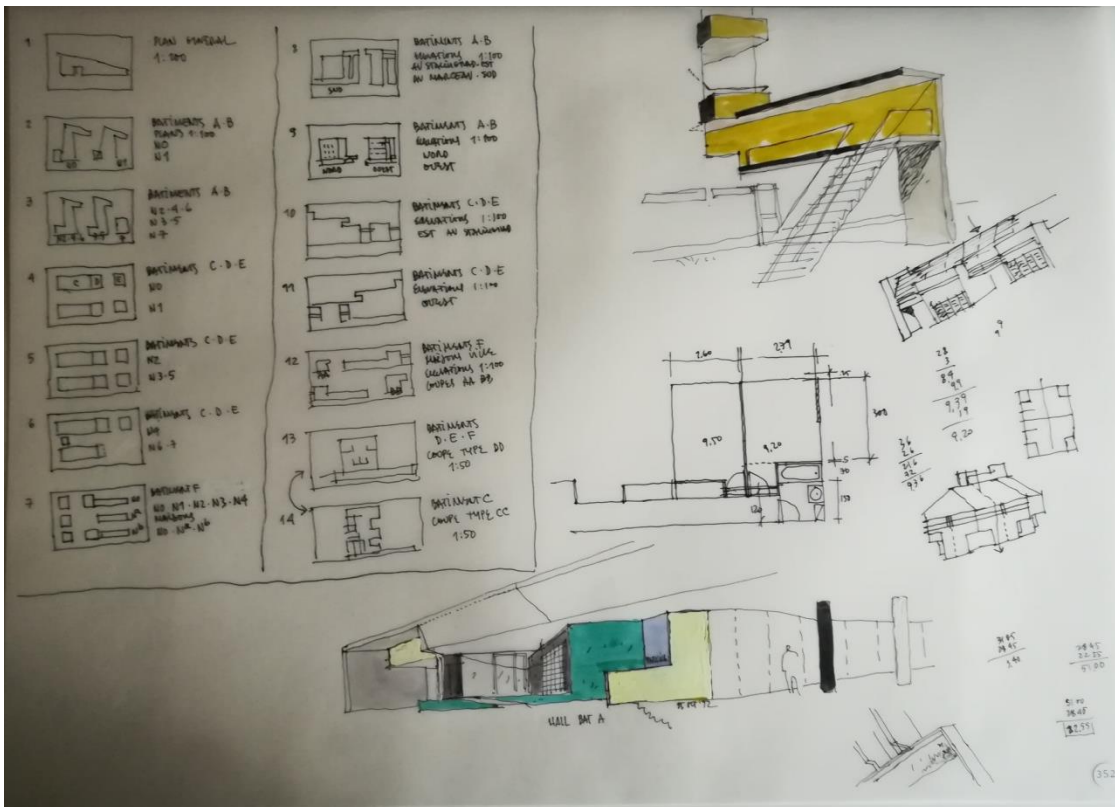
Figure 140 : Colombes, quartier des Fossés-Jean



Façade avenue de Stalingrad, dessin, 1992-1995.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

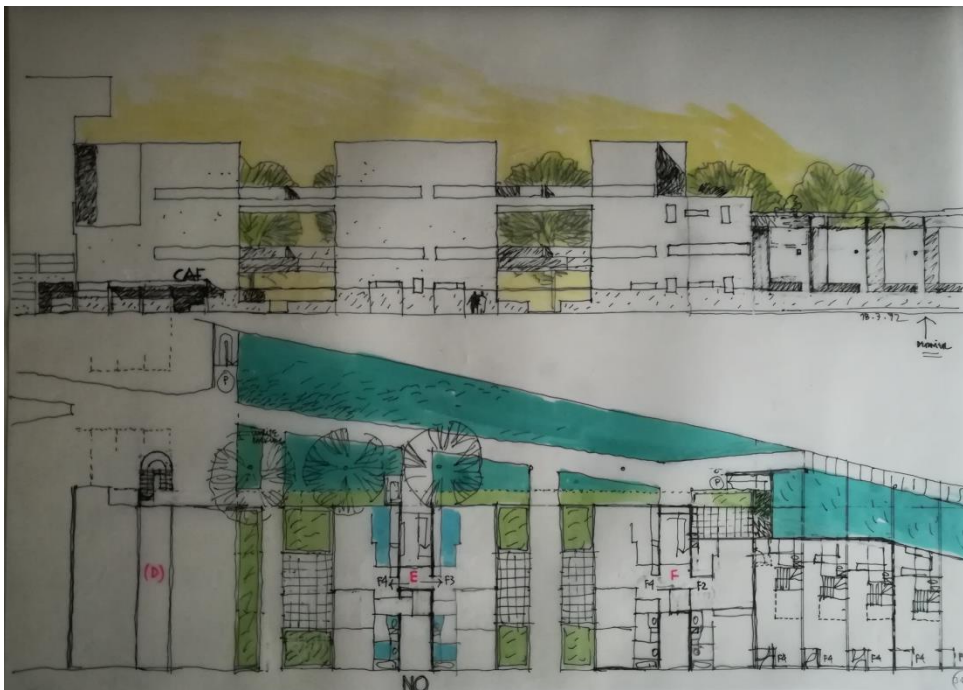
Figure 141 : Colombes, quartier des Fossés-Jean



Plan des appartements et détail de la façade, dessin, 1992-1995.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 142 : Colombes, quartier des Fossés-Jean

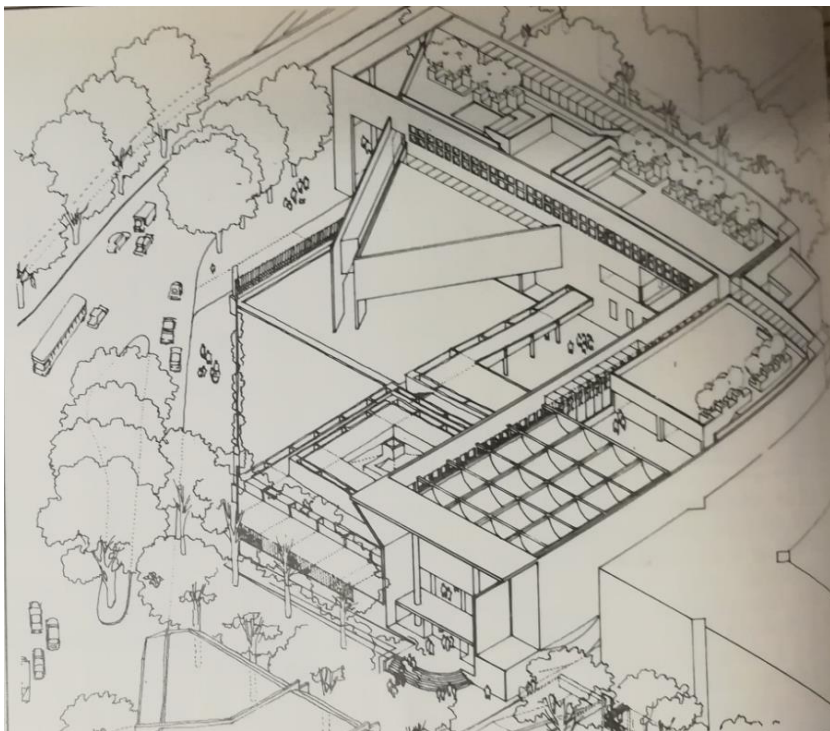


Plan des appartements et coupe, 1992-1995.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

b) *La Culture, une stratégie au service du pouvoir*

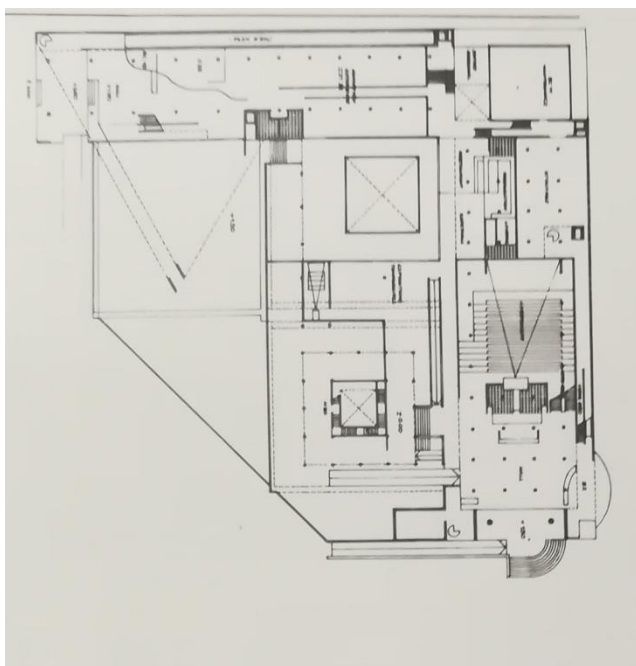
Figure 143 : Institut du Monde Arabe, Paris



Projet non réalisé, étude d'implantation, 1981.

Source : « Concours pour l'Institut du Monde Arabe, Paris. Novembre 1981 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 219, février 1982, p. 81-90.

Figure 144 : Institut du Monde Arabe, Paris



Projet non réalisé, plan, 1981.

Source : « Concours pour l'Institut du Monde Arabe, Paris. Novembre 1981 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op.

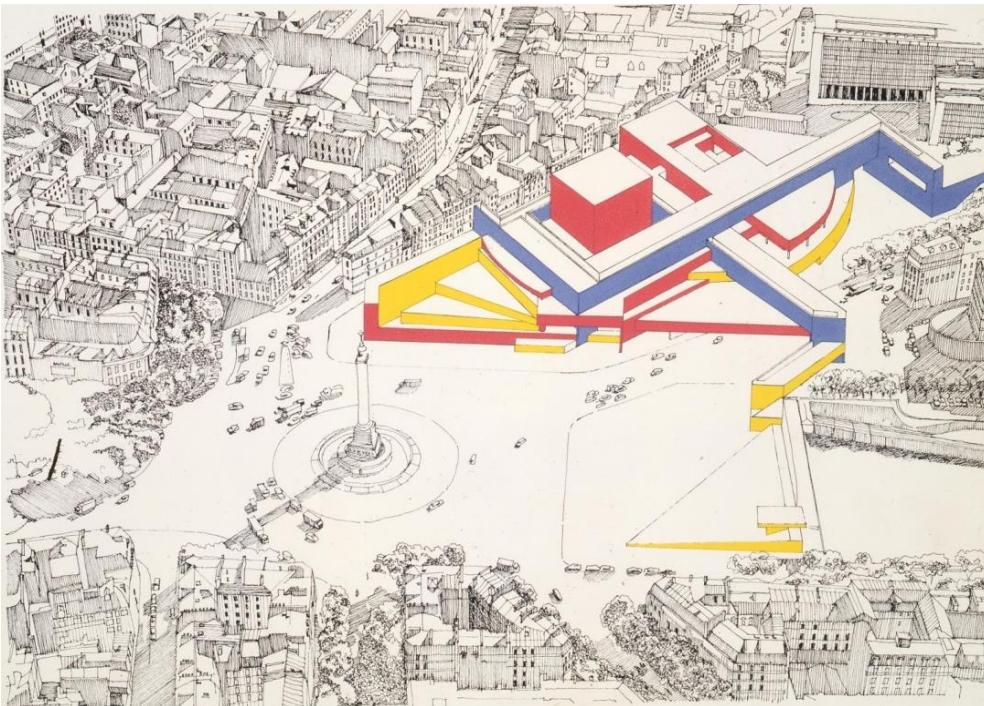
Figure 145 : Institut du Monde Arabe, Paris



Projet non réalisé, plan-masse, 1981.

Source : « Concours pour l'Institut du Monde Arabe, Paris. Novembre 1981 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, op. cit.

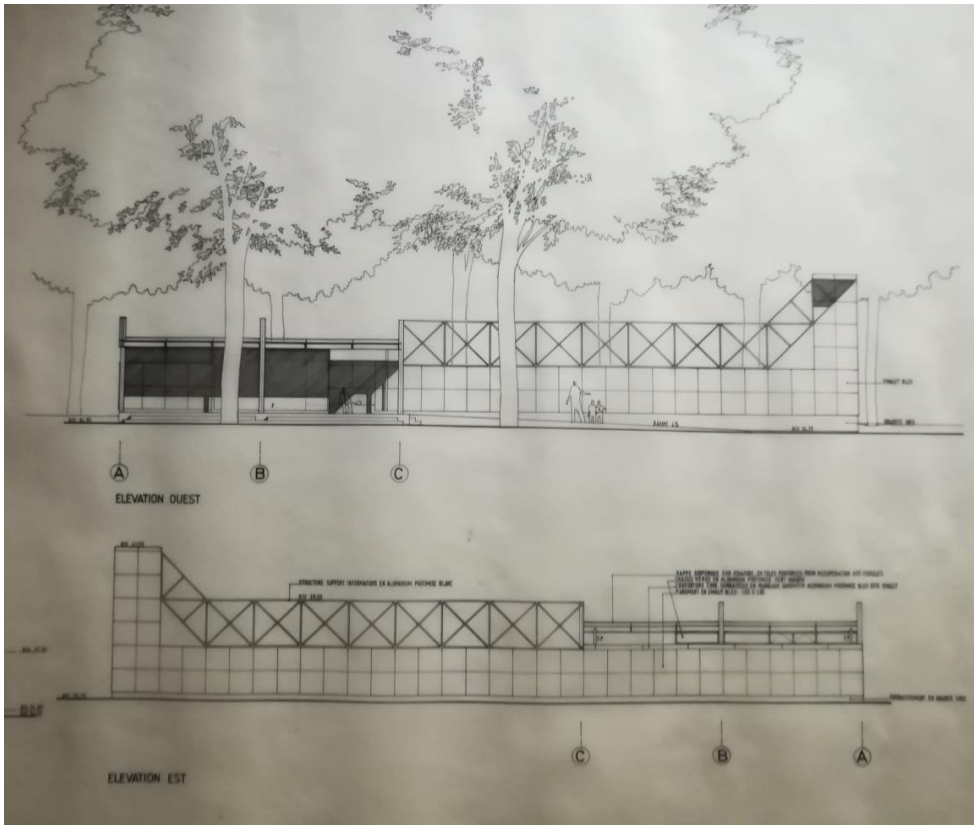
Figure 146 : Opéra Bastille, Paris



Projet non réalisé, étude d'implantation, 1983.

Source : <https://henriciriani.blogspot.com/2015/12/notes-sur-le-typique-et-latipique.html?spref=pi>

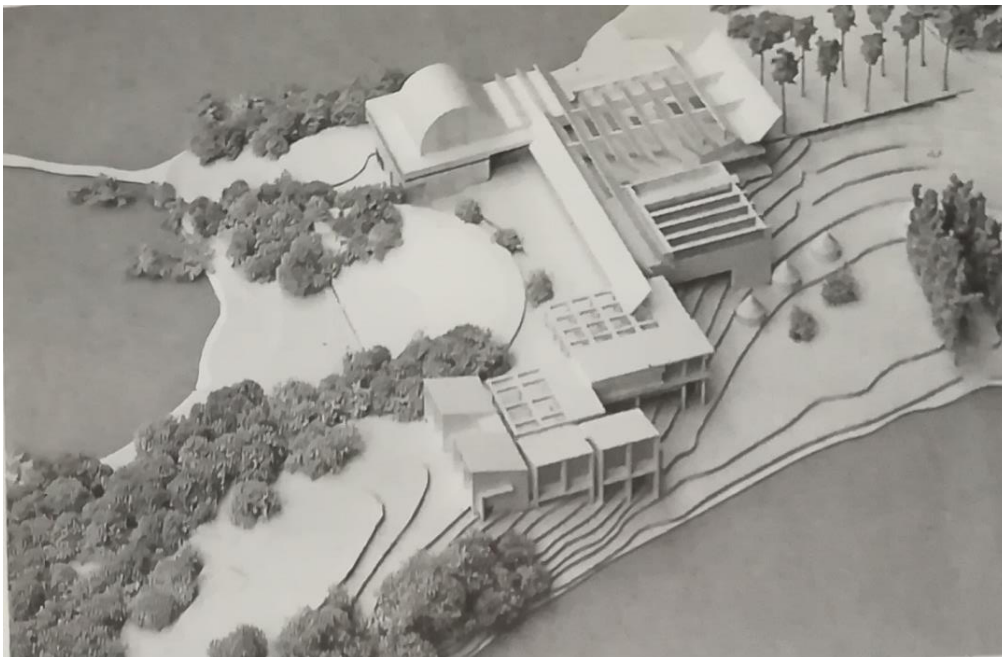
Figure 146 : Muséum d'histoire naturelle, Paris



Projet non réalisé, pavillon d'entrée, élévation de la façade, 1983.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

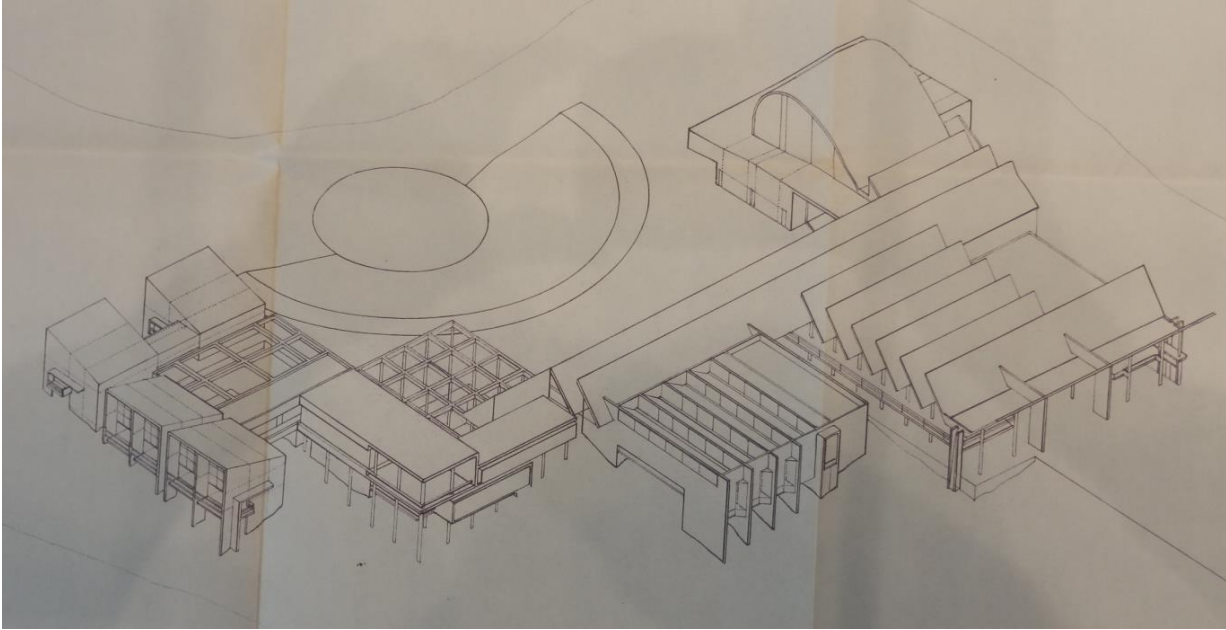
Figure 147 : Centre culturel kanak, Nouméa



Projet non réalisé, maquette de concours, 1991.

Source : Chaslin, François, « Centre culturel kanak à Nouméa », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 277, octobre 1991, p. 9-13.

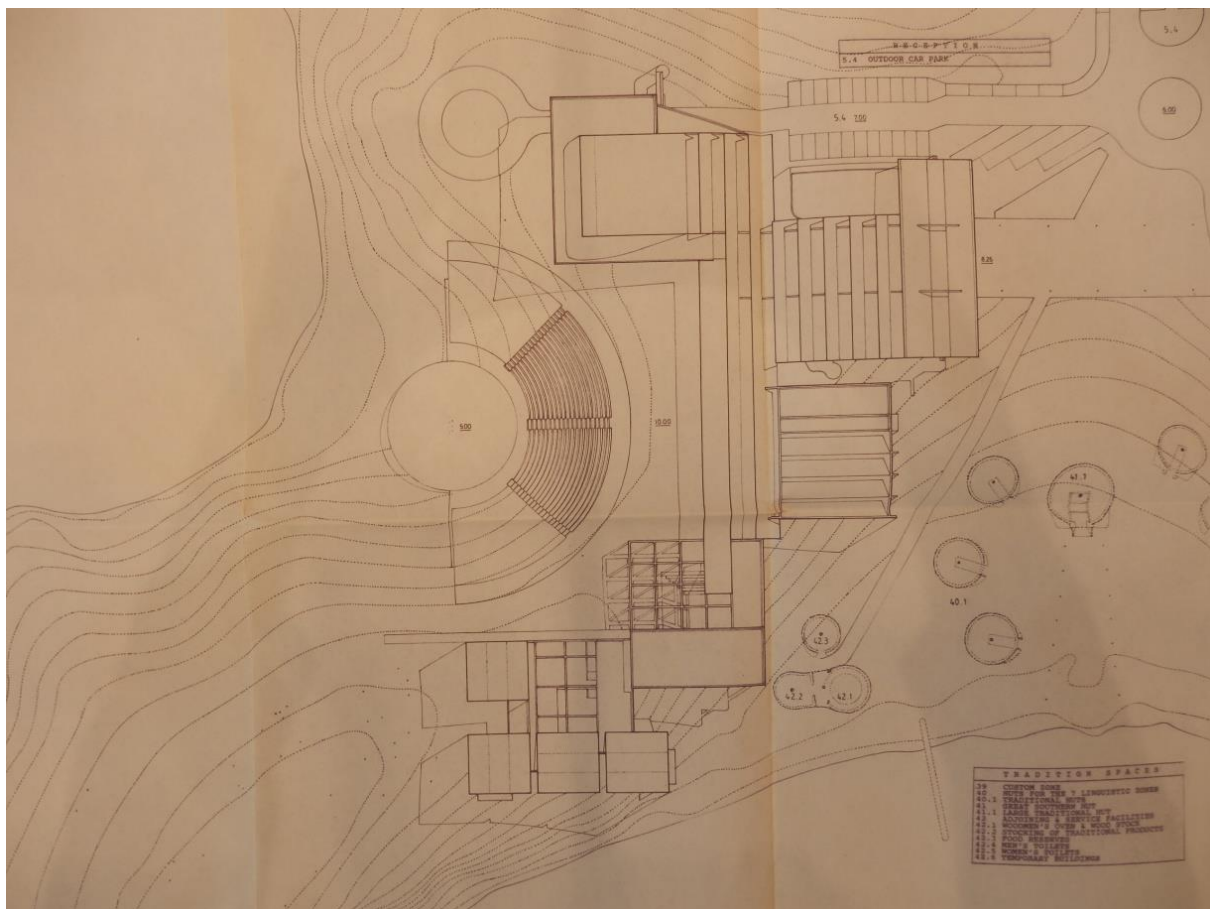
Figure 147 : Centre culturel kanak, Nouméa



Projet non réalisé, étude d'implantation, 1991.

Source : © Archives Nationales.

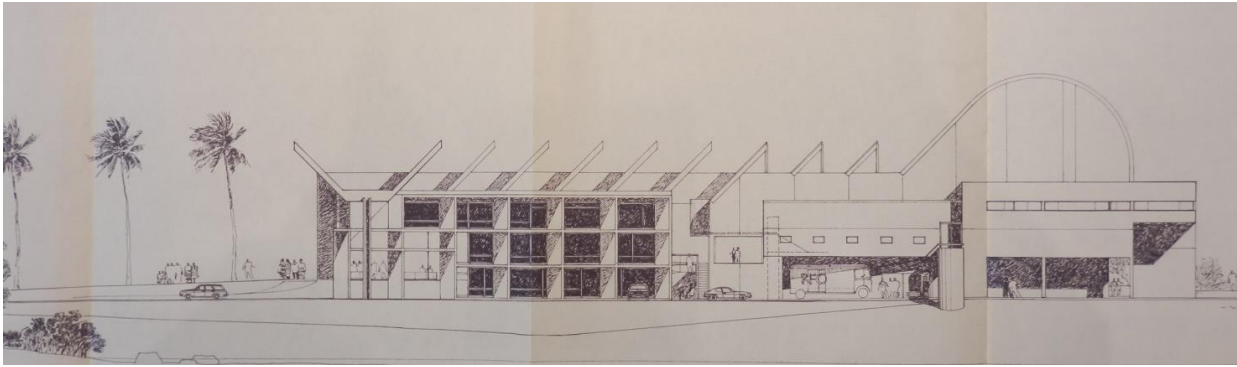
Figure 148 : Centre culturel kanak, Nouméa



Projet non réalisé, plan-masse, 1991.

Source : © Archives Nationales.

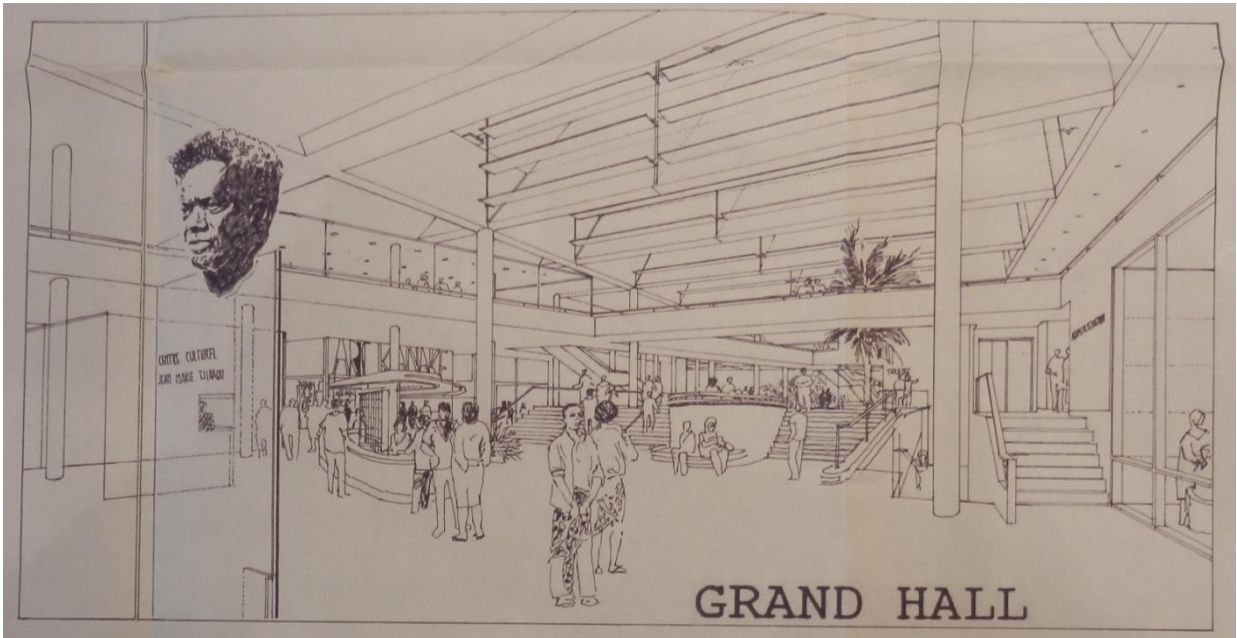
Figure 149 : Centre culturel kanak, Nouméa



Projet non réalisé, élévation façade nord, 1991.

Source : © Archives Nationales.

Figure 150 : Centre culturel kanak, Nouméa



Projet non réalisé, perspective du hall d'accueil, 1991.

Source : © Archives Nationales.

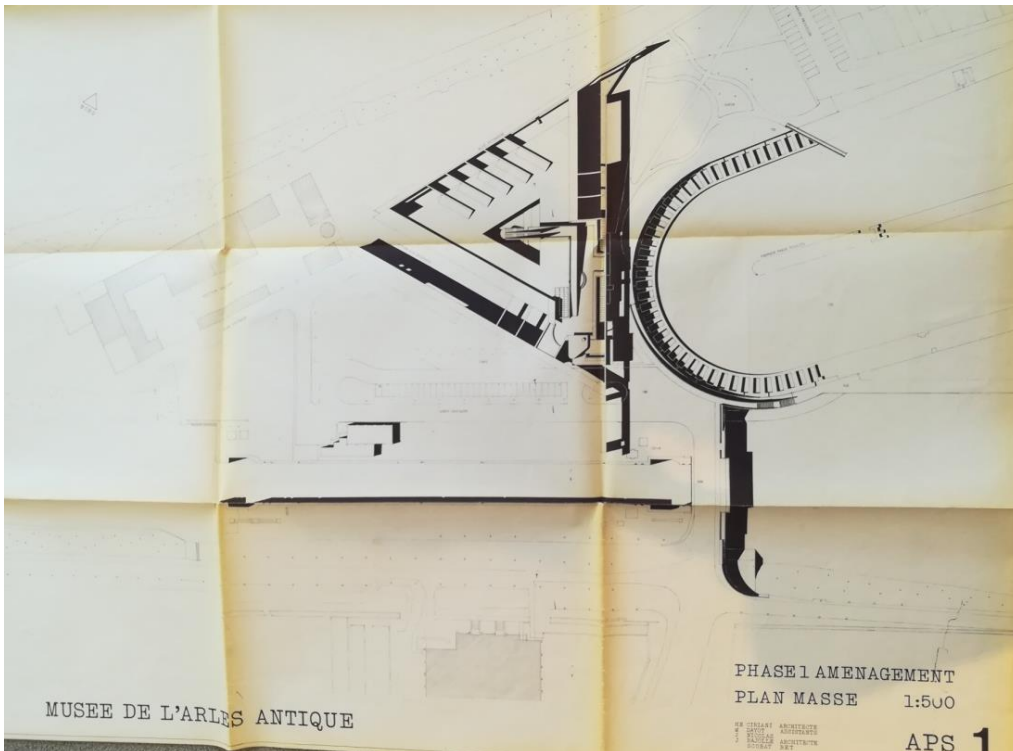
Figure 151 : presqu'île d'Arles, terrain pour le futur musée archéologique d'Arles



Vue aérienne, photographie, 1980.

Source : © Archives communales d'Arles.

Figure 152 : musée archéologique d'Arles antique



Plan-masse, 1983-1995.

Source : © Archives du musée de l'Arles antique, ARMAA 3.

c) *Un architecte intègre : la mise en chantier de la Justice*

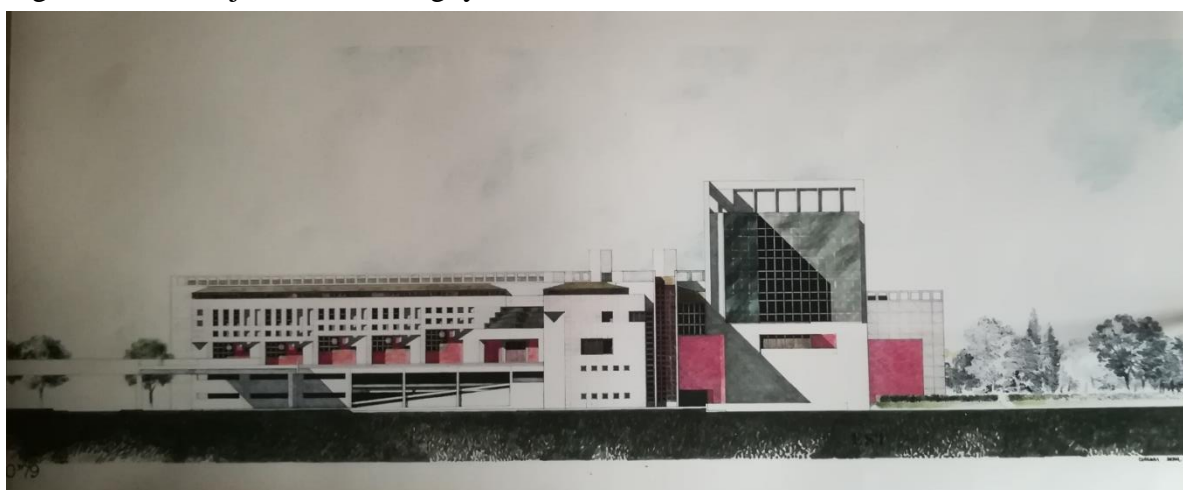
Figure 153 : Cité judiciaire, Draguignan



Projet non réalisé, plan-masse, 1978.

Source : « Competitions review », *Architectural Design*, n° 1, janvier 1979, p. 32-33.

Figure 154 : Cité judiciaire, Bobigny



Projet non réalisé, façade, 1979.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 155 : Cité judiciaire, Bobigny



Projet non réalisé, hall d'entrée, 1979.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

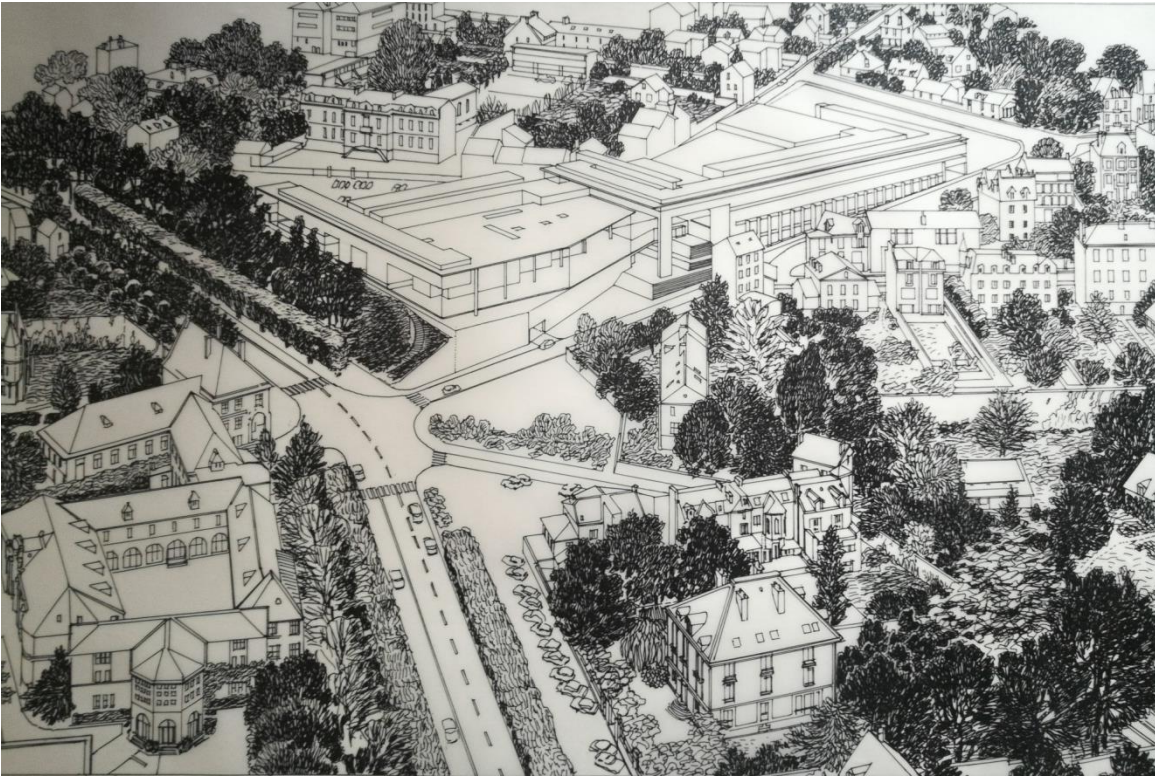
Figure 156 : palais de Justice, Pontoise



Façade sud-ouest, photographie, 1997-2005.

Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

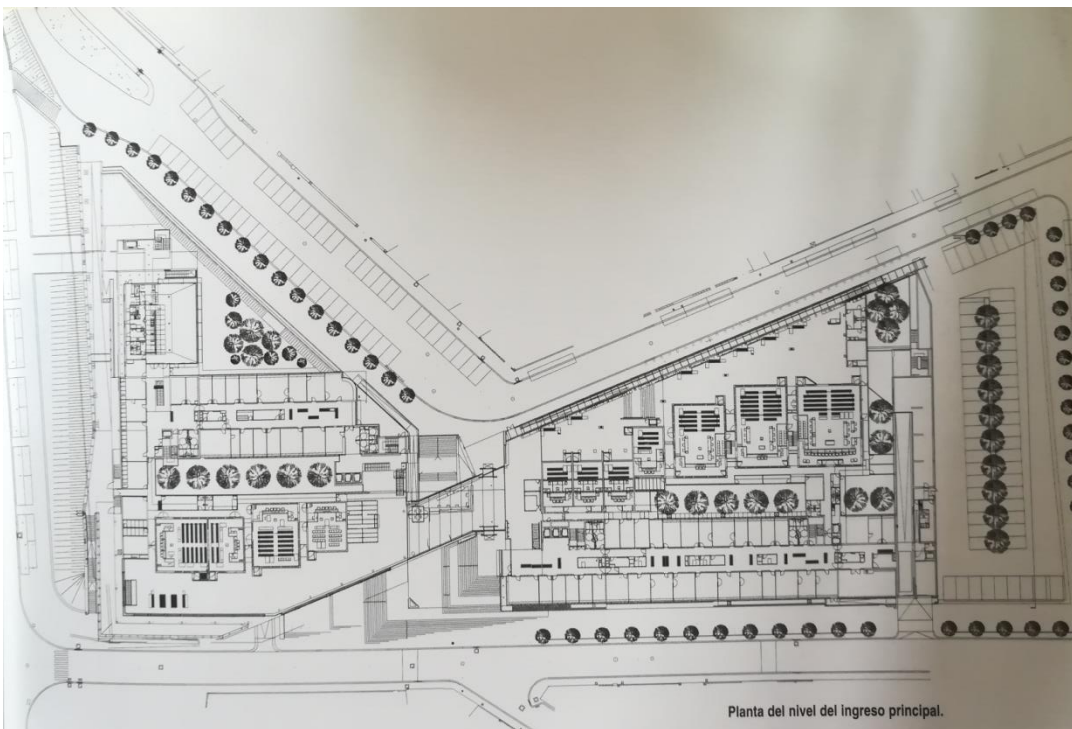
Figure 157 : palais de Justice, Pontoise



Étude d'ensemble, dessin, 1997-2005.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 158 : palais de Justice, Pontoise



Plan, 1997-2005.

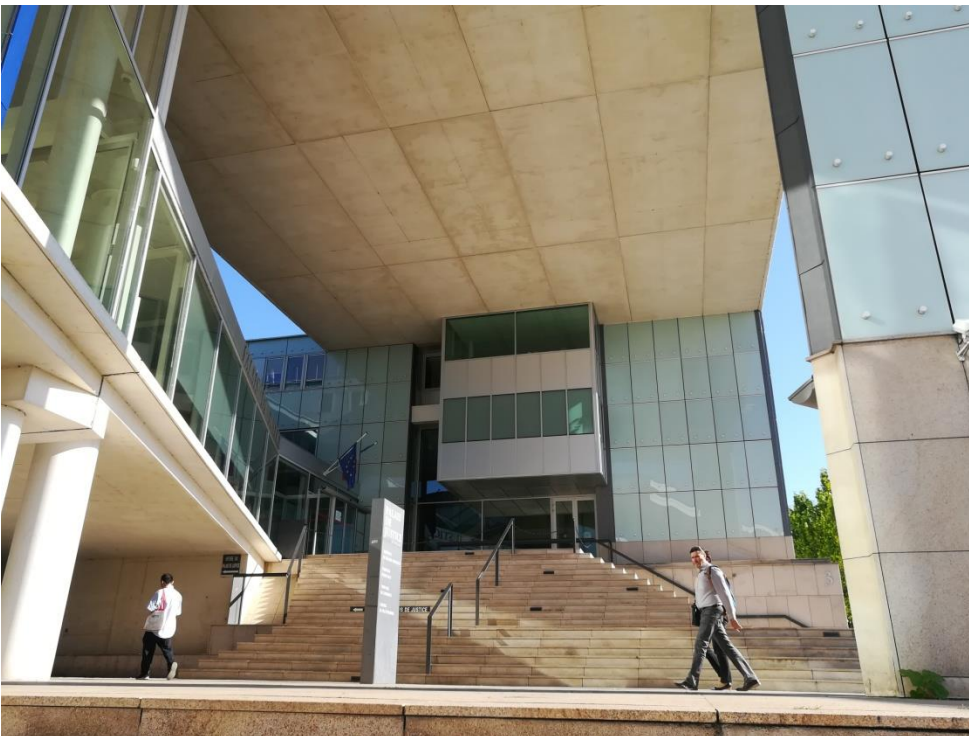
Source : « Henri Ciriani – Courthouse, Pontoise, Paris, France », *Ume*, n° 21, 2007, p. 22-32.

Figure 159 : palais de Justice, Pontoise



Terrasse sud-ouest, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 160 : palais de Justice, Pontoise



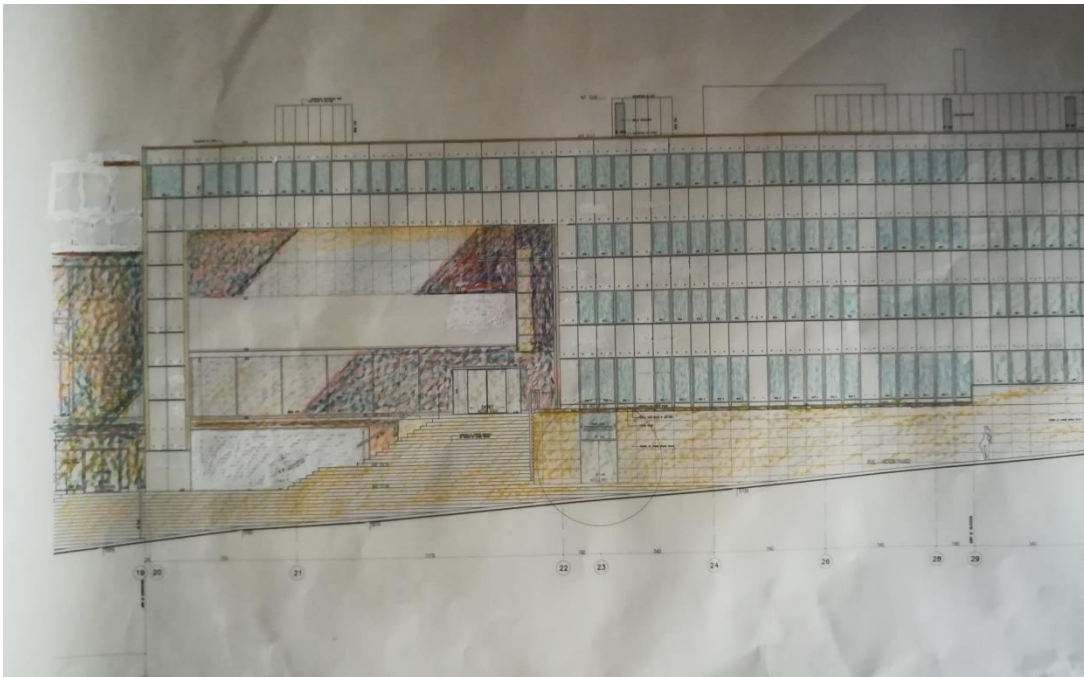
Portique d'entrée, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 161 : palais de Justice, Pontoise



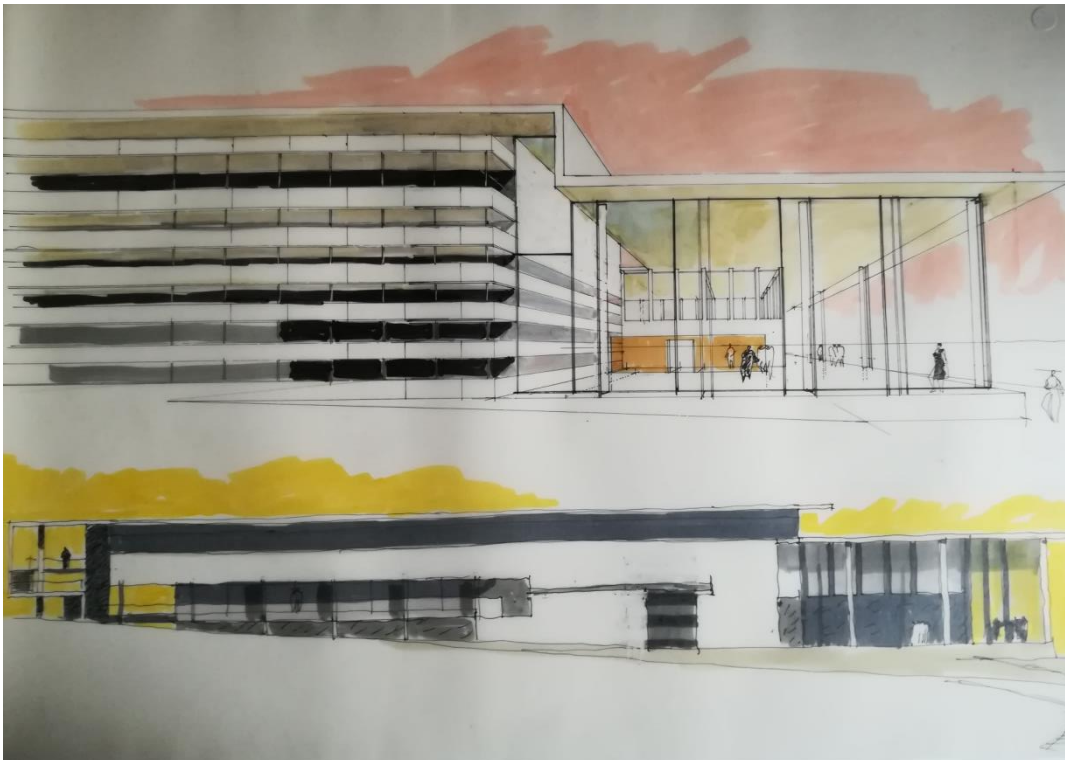
Portique d'entrée, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 162 : palais de Justice, Pontoise



Façade sud-ouest, photographie, 1997-2005.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 163 : palais de Justice, Pontoise



Façade est, photographie, 1997-2005.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 164 : palais de Justice, Pontoise



Salle des pas perdus, côté sud-ouest, photographie, 1997-2005.

Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

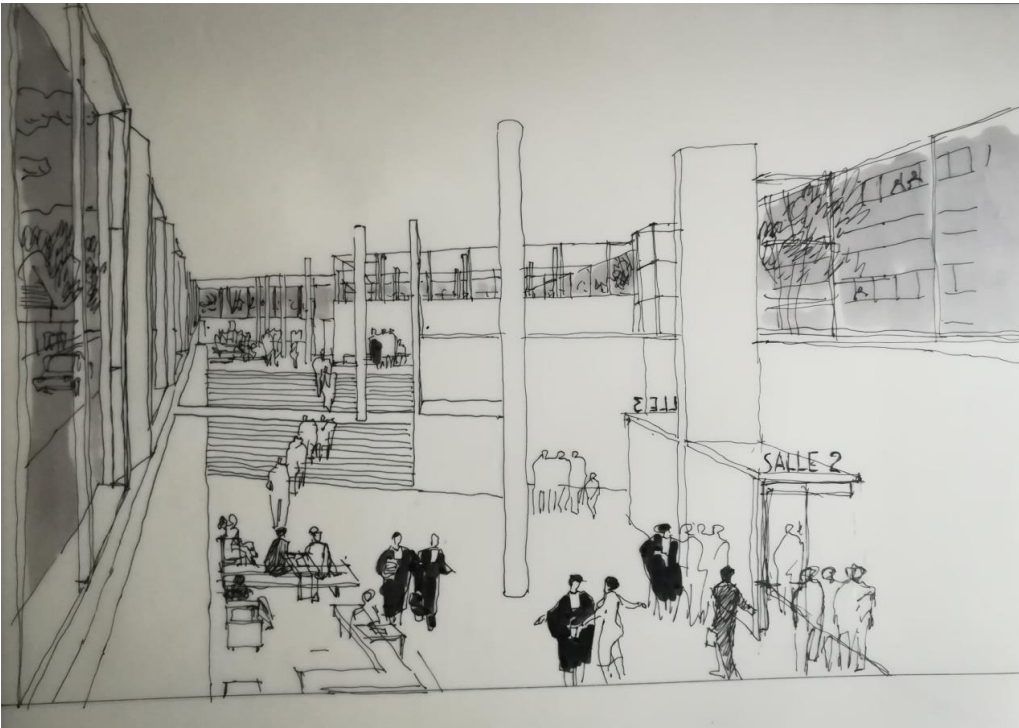
Figure 165 : palais de Justice, Pontoise



Salle des pas perdus, côté sud-ouest, dessin, 1997-2005.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 166 : palais de Justice, Pontoise



Salle des pas perdus, côté sud-ouest, dessin, 1997-2005.

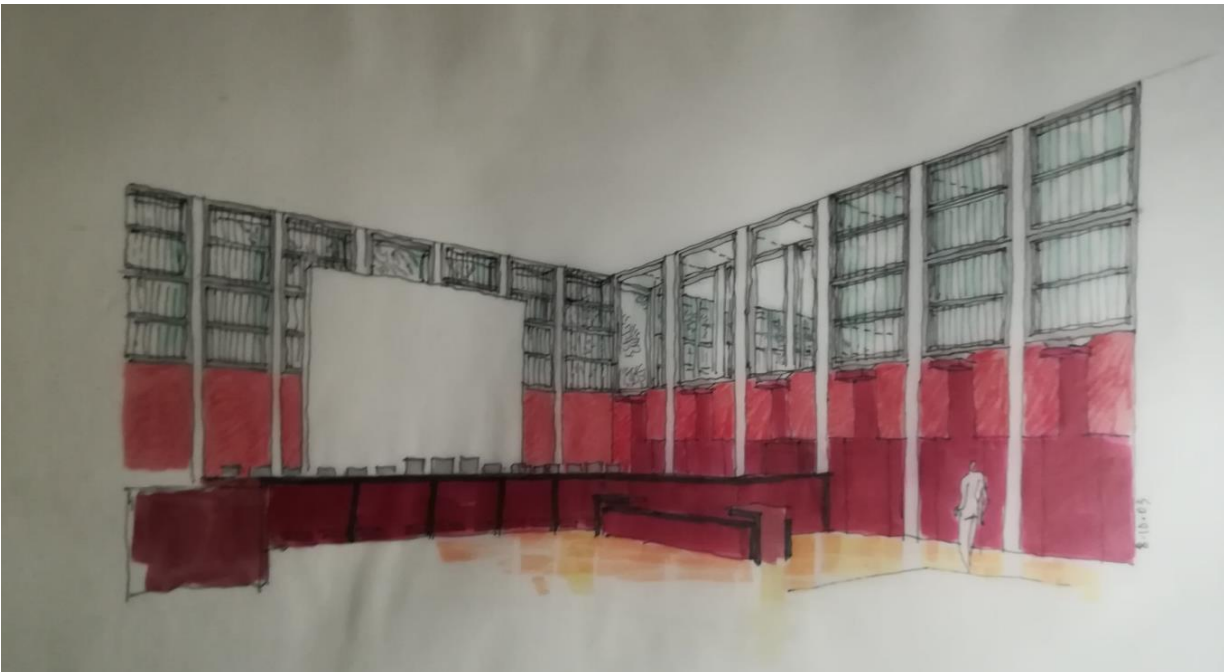
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 167 : palais de Justice, Pontoise



Salle d'audience, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 168 : palais de Justice, Pontoise



Salle d'assises, dessin, 1997-2005.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 169 : palais de Justice, Pontoise



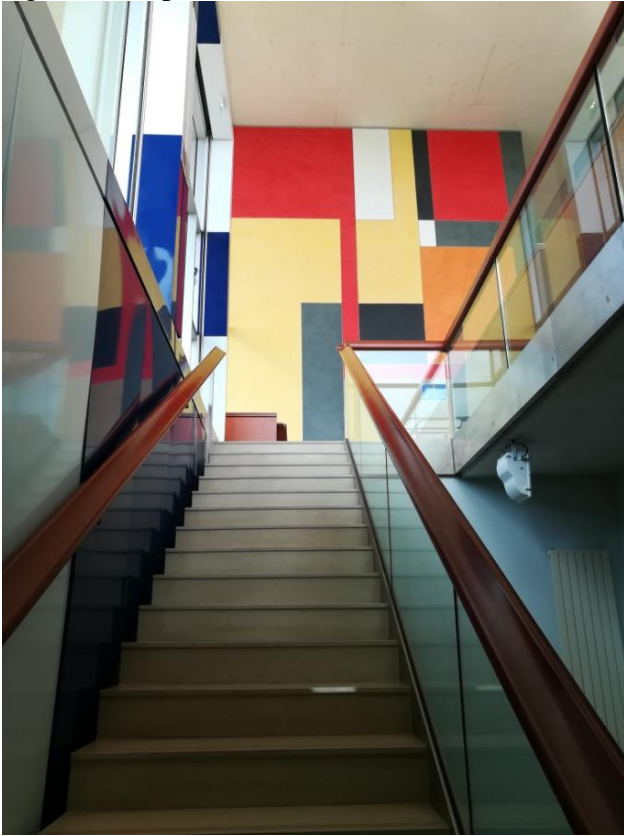
Salle d'assises, ouverture sur la salle des pas perdus, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 170 : palais de Justice, Pontoise



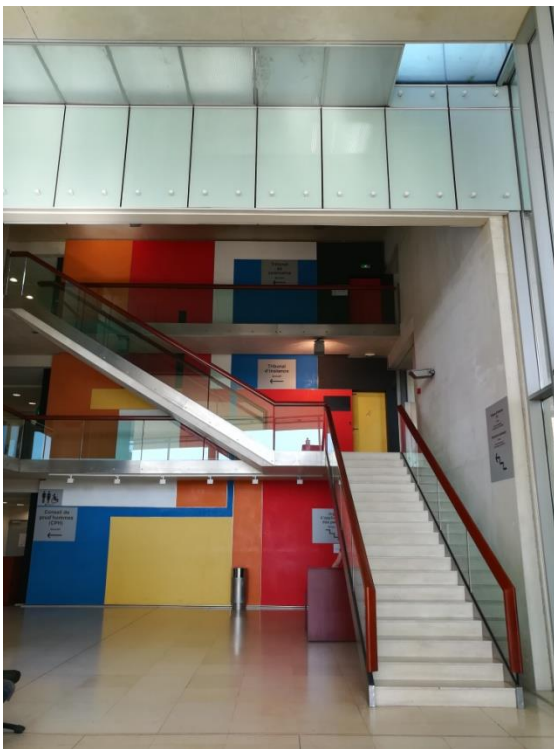
Salle d'assises, avec Henri Ciriani, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 171 : palais de Justice, Pontoise



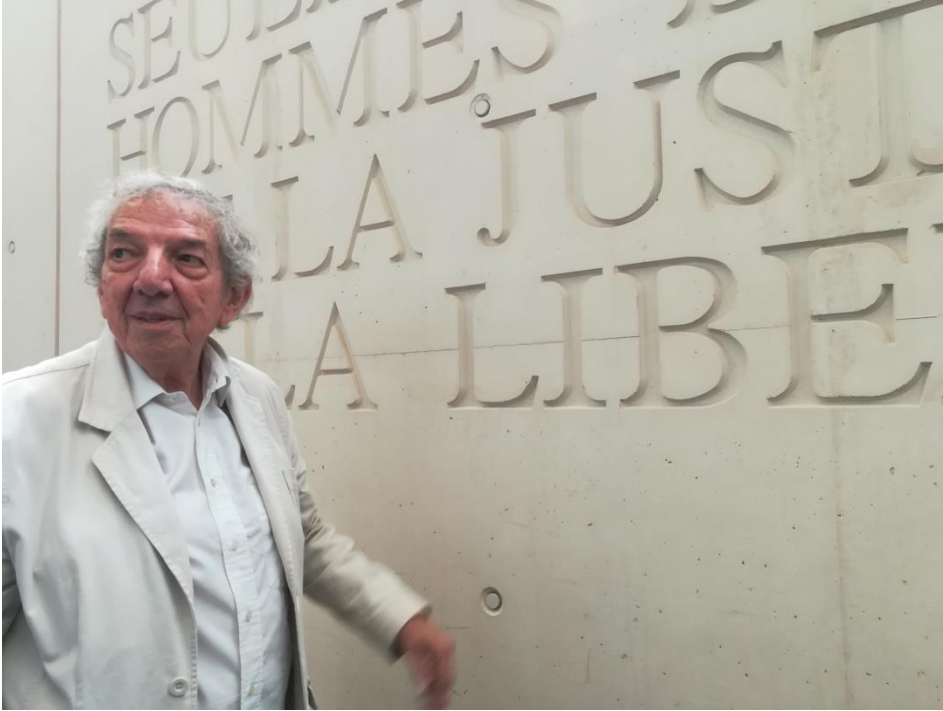
Escalier pour le sous-sol, parois en béton coloré, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 172 : palais de Justice, Pontoise



Escalier pour le premier étage, salle des pas perdus, parois en béton coloré, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 173 : palais de Justice, Pontoise



Salle d'assises, parois décoré avec des textes de loi, avec Henri Ciriani, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 174 : palais de Justice, Pontoise



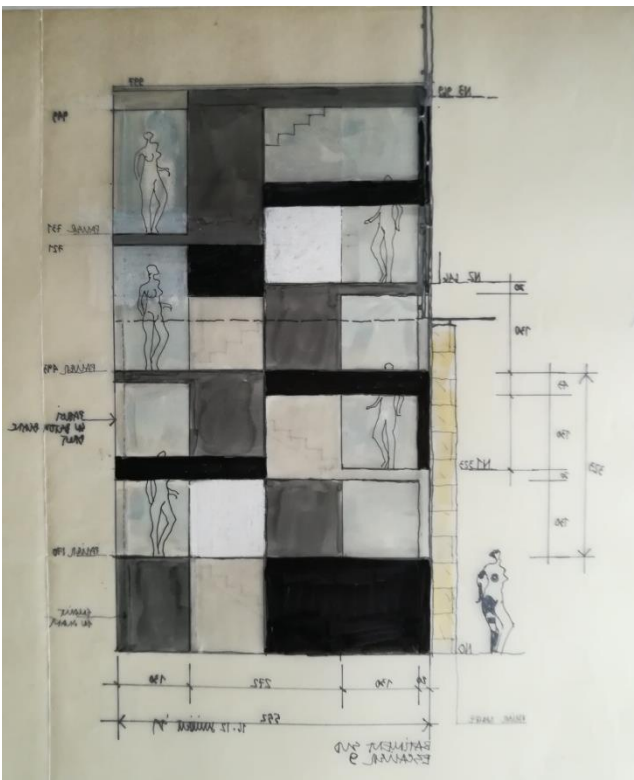
Portique d'entrée, vue de la salle des pas perdus depuis l'extérieur, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 175 : palais de Justice, Pontoise



Façade est, détail de la baie vitrée, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 176 : palais de Justice, Pontoise



Façade est, étude pour les pans en émailit, dessin, 1997-2005.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 177 : palais de Justice, Pontoise



Sous-sol, cellule des justiciables, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 178 : palais de Justice, Pontoise



Couloirs souterrains, entre les cellules et les salles d'audience, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

d) Un patrimoine architectural : sauvez-les œuvres !

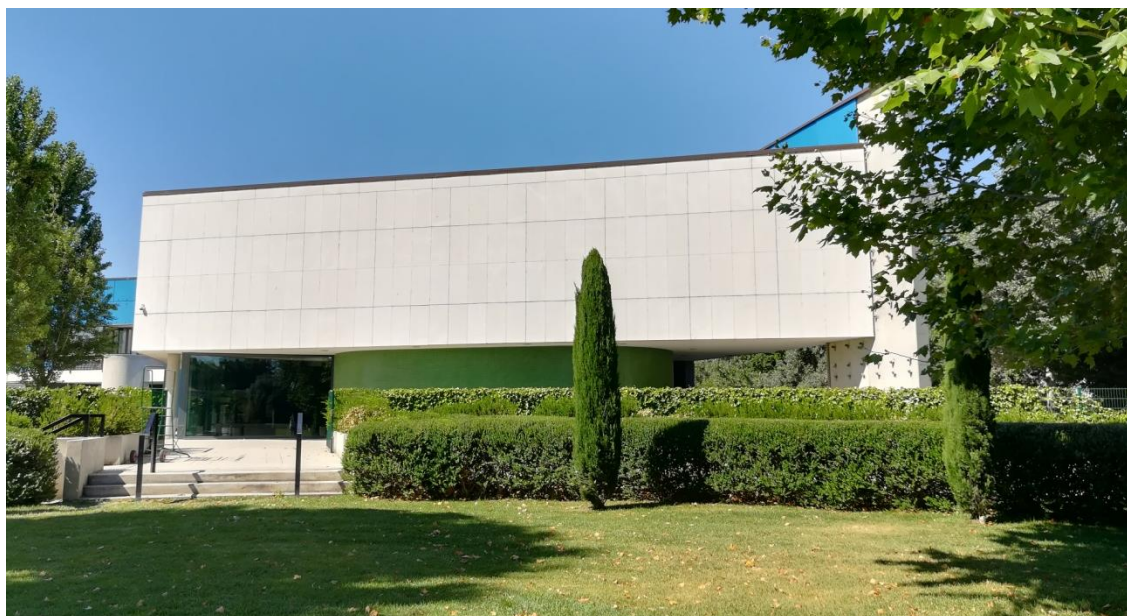
Figure 179 : musée archéologique Arles antique



Façade, vue de l'extension sur le fond, photographie, 1983-1995.

Cliché Alice Agostini, mai 2020.

Figure 180 : musée archéologique Arles antique, extension



Gérard Lafont et Jean-François Hérelle, vue extérieure, photographie, Arles, 2013.

Cliché Alice Agostini, mai 2020.

Figure 181 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves



Laurent et Emmanuelle Beaudouin et Jean-Claude Laisné, vue extérieure, photographie, 2021.

Source : <http://www.beaudouin-architectes.fr/2021/08/reserves-de-lhistorial/>

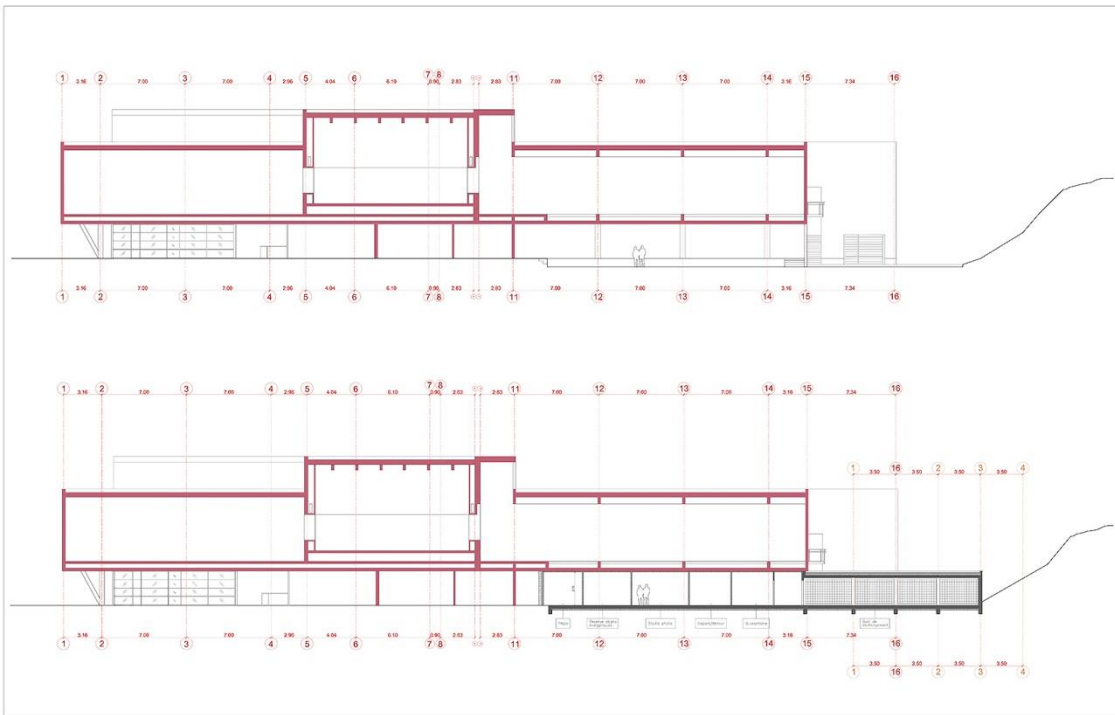
Figure 182 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves



Laurent et Emmanuelle Beaudouin et Jean-Claude Laisné, vue extérieure, photographie, 2021.

Source : <http://www.beaudouin-architectes.fr/2021/08/reserves-de-lhistorial/>

Figure 183 : Historial de la Grande Guerre, Péronne, extension des réserves



Laurent et Emmanuelle Beaudouin et Jean-Claude Laisné, coupe, Péronne, 2021.

Source : <http://www.beaudouin-architectes.fr/2021/08/reserves-de-lhistorial/>

Chapitre II : L'architecte comme mythe et la diffusion du langage du Mouvement moderne

a) *L'espace fluide, pour une nouvelle contemporanéité*

Figure 184 : musée archéologique Arles antique



Maquette, échelle au 1/500°, réalisée sous la direction de Jacques Bergna et Alain Raynaud (enseignants), par les étudiants de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, 2019.

© École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette / Hervé Jézéquel, photographe

Figure 185 : musée archéologique Arles antique



Entrée des collections, photographie, Arles, 1983-1995.

Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 186 : musée archéologique Arles antique

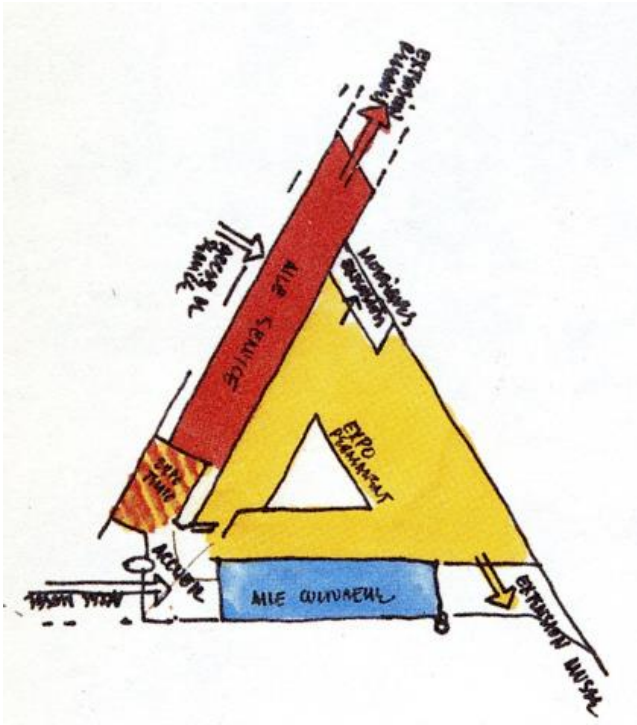
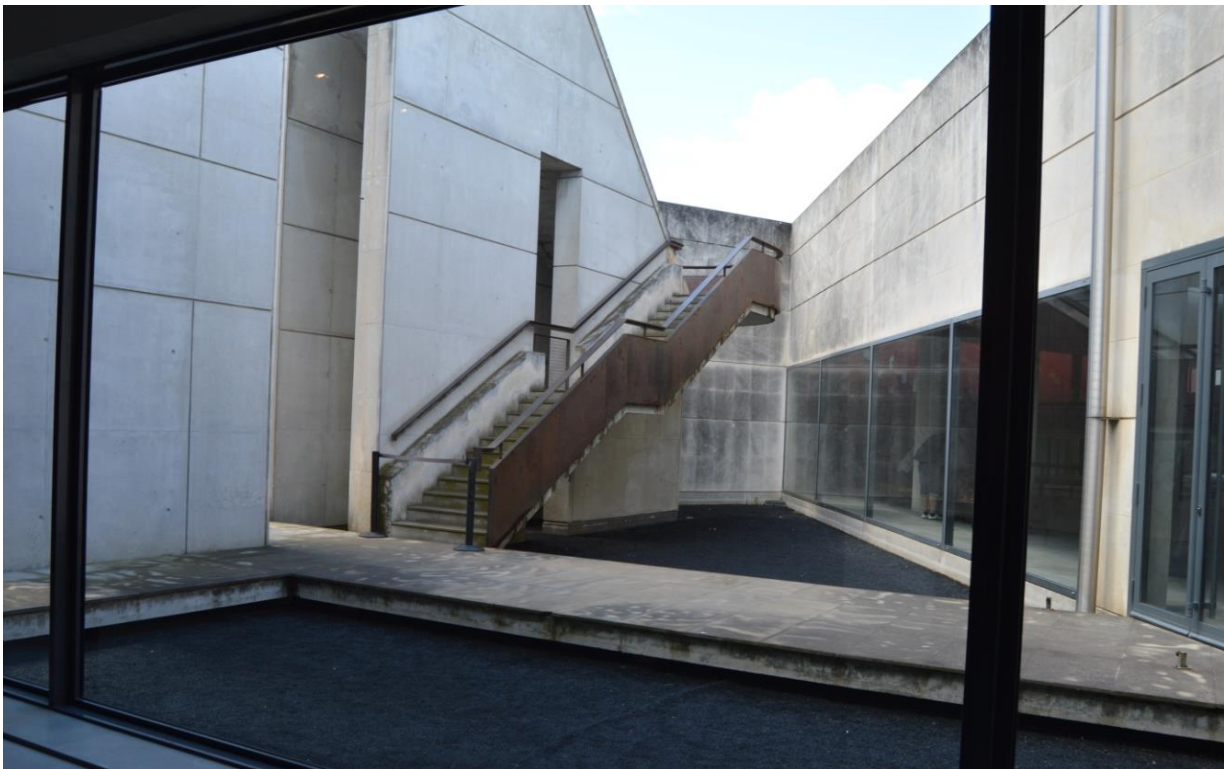


Schéma de répartition des ailes, 1983-1995.

Beaudouin, Laurent, « Il museo archeologico di Arles », *Casabella*, n° 618, décembre 1994, p. 4-17.

Figure 187 : musée archéologique Arles antique



Vue de l'escalier centrale dans le patio, photographie, 1983-1995.

Cliché Alice Agostini, juin 2016.

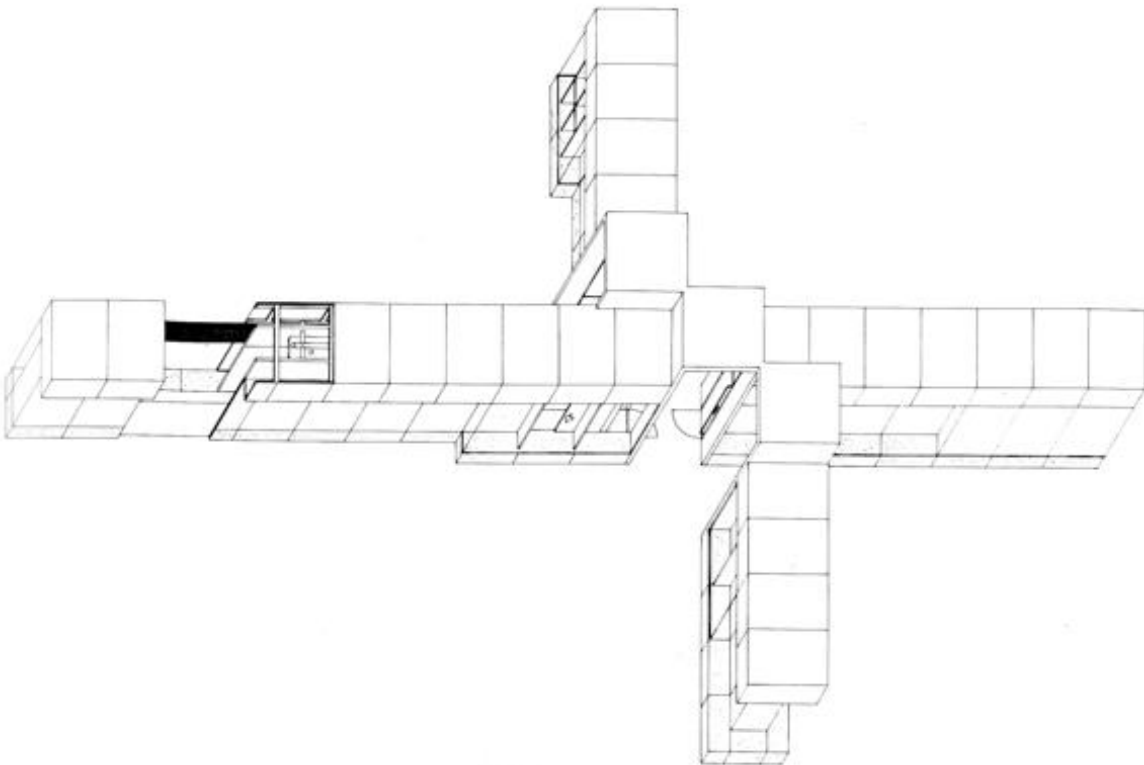
Figure 188 : musée archéologique Arles antique



Toit-terrasse, photographie, 1983-1995.

Source : Beaudouin, Laurent, « Il museo archeologico di Arles », *Casabella*, *op. cit.*

Figure 189 : musée archéologique Arles antique, meuble d'exposition



Axonométrie, 1983-1995.

Source : « Henri Ciriani, Archaeological museum at Arles, 1984 », *Architectural Design*, n° 11-12, vol. 54, 1984, p. 44-47.

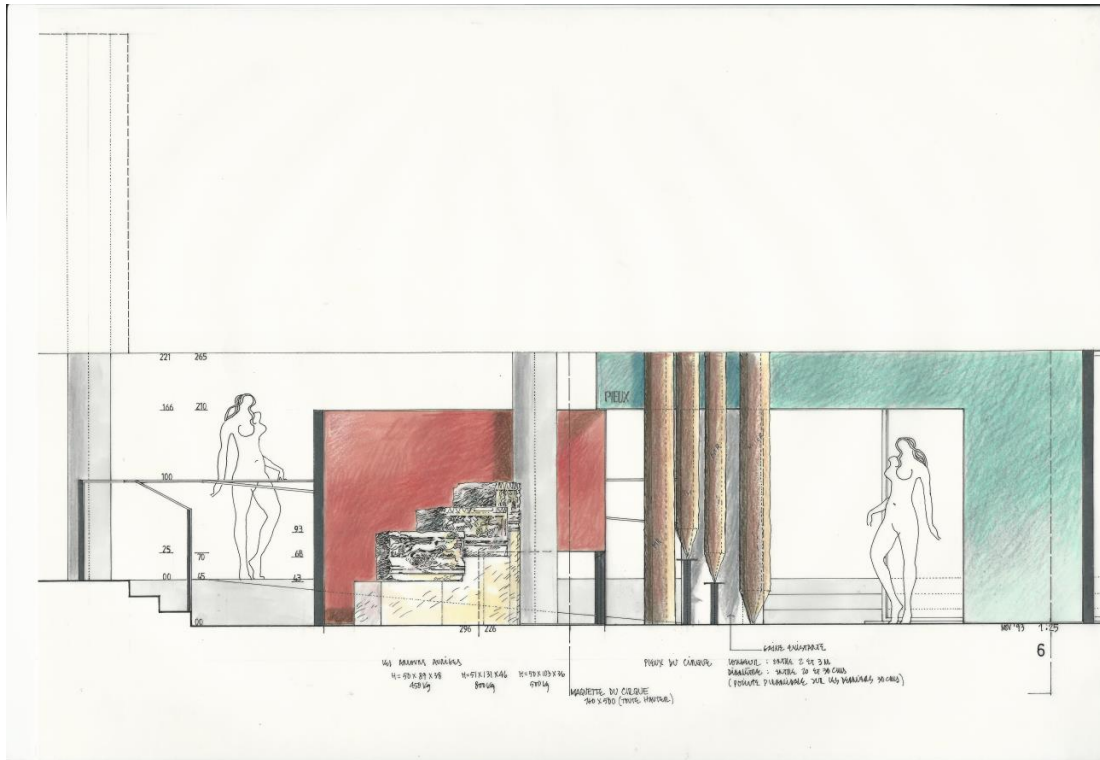
Figure 190 : musée archéologique Arles antique



Parois d'exposition, plaquette de présentation de la muséographie, coupe, 1983-1995.

Source : Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. TT430

Figure 191 : musée archéologique Arles antique



Parois d'exposition, plaquette de présentation de la muséographie, coupe, 1983-1995.

Source : Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. TT419

Figure 192 : musée archéologique Arles antique



Aile des collections permanentes, allée des sarcophages, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

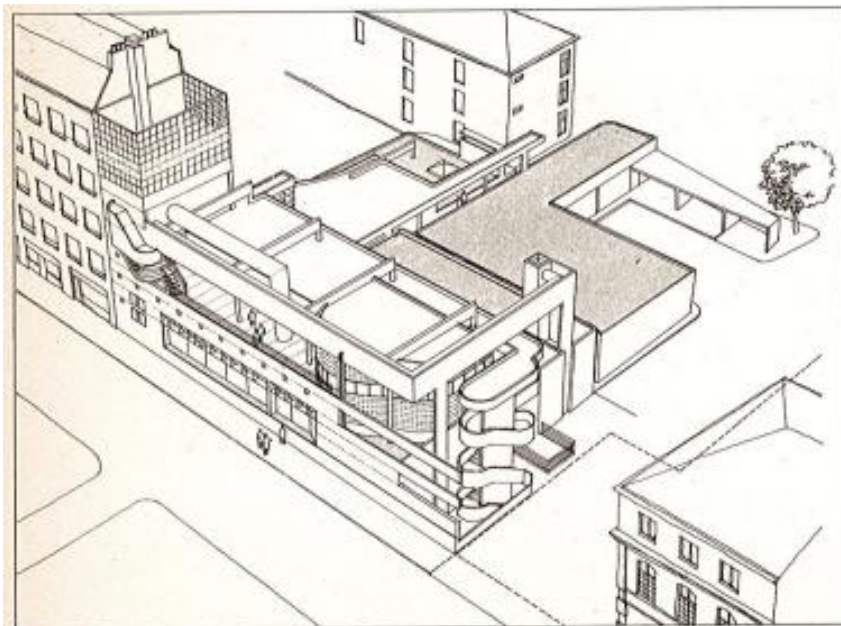
Figure 193 : musée archéologique Arles antique



Façade ouvrant sur l'extérieur, aile des collections permanentes, vue sur le Rhône, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

b) Ruptures et constructions : le débat entre modernes et postmodernes

Figure 195 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Façade principale, axonométrie, 1981-1985.

Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella*, n° 523, avril 1986, p. 4-14.

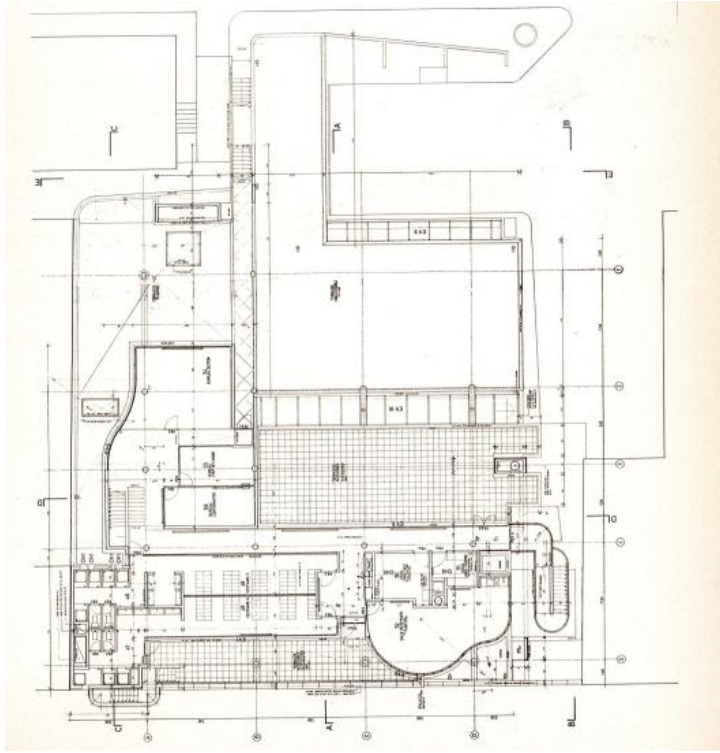
Figure 196 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Façade sur rue, photographie, 1981-1985.

© Marcela Espejo

Figure 197 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Plan du 1^{er} étage, 1981-1985.

Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella, op. cit.*

Figure 198 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris

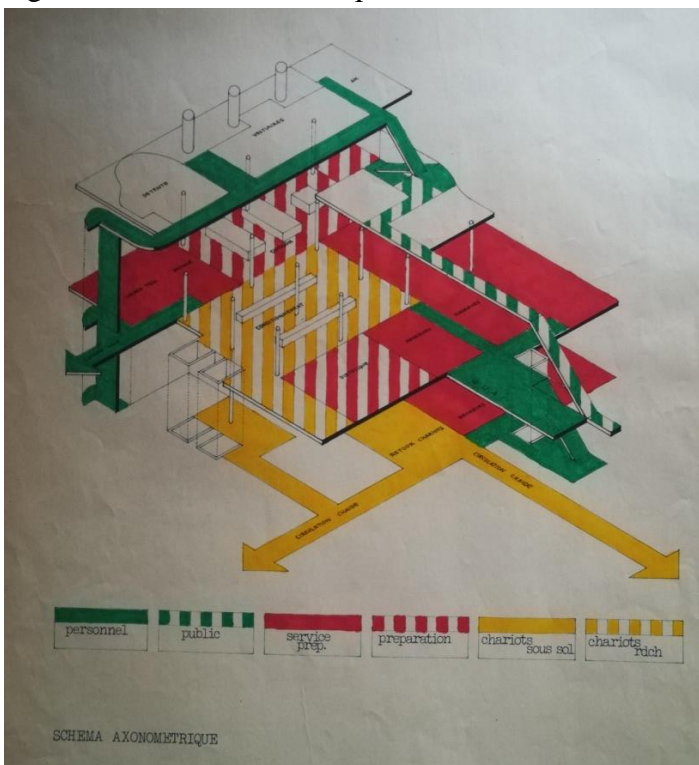


Schéma de division des espaces, axonométrie, 1981-1985.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

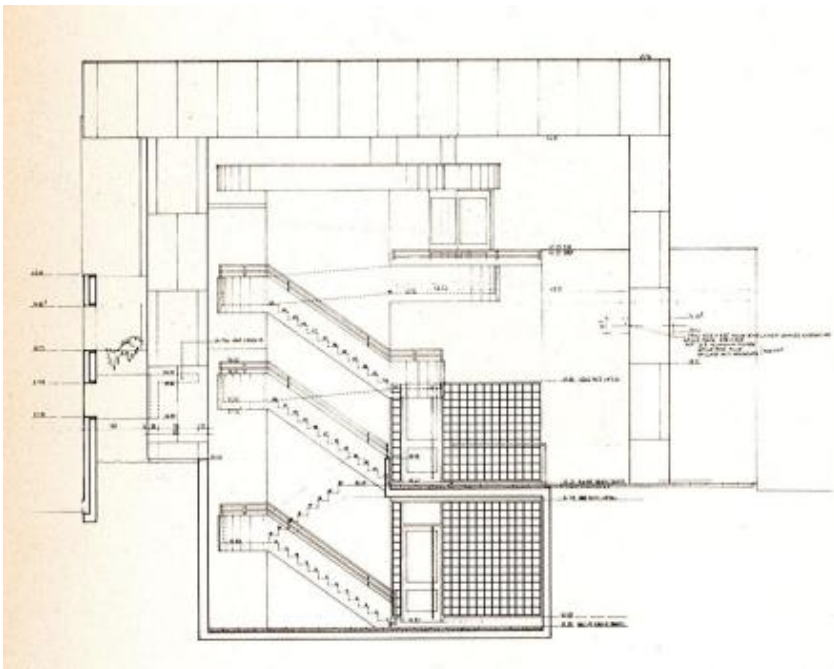
Figure 199 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Couloir-escalier interne, photographie, 1981-1985.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 200 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Escalier extérieur, coupe, 1981-1985.

Source : Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella, op. cit.*

Figure 201 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Extérieur du couloir-escalier, photographie, 1981-1985.
Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 202 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Toit-terrace, photographie, 1981-1985.
Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

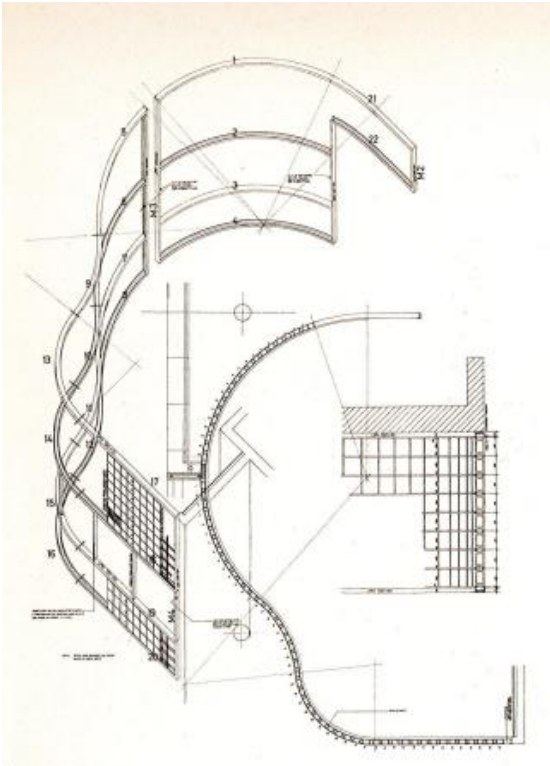
Figure 203 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Salle du personnel, 1^{er} étage, photographie, 1981-1985.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

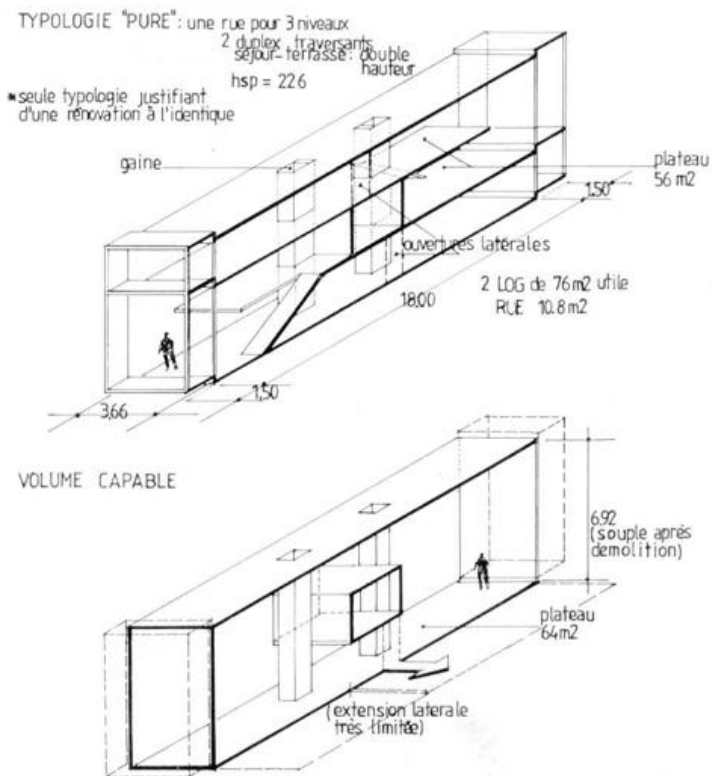
Figure 204 : cuisine de l'hôpital Saint-Antoine, Paris



Salle du personnel, 1^{er} étage, axonométrie, 1981-1985.

Source : Robert, Jean-Paul, « Il mestiere di Henri E. Ciriani. Due edifici pubblici », *Casabella, op. cit.*

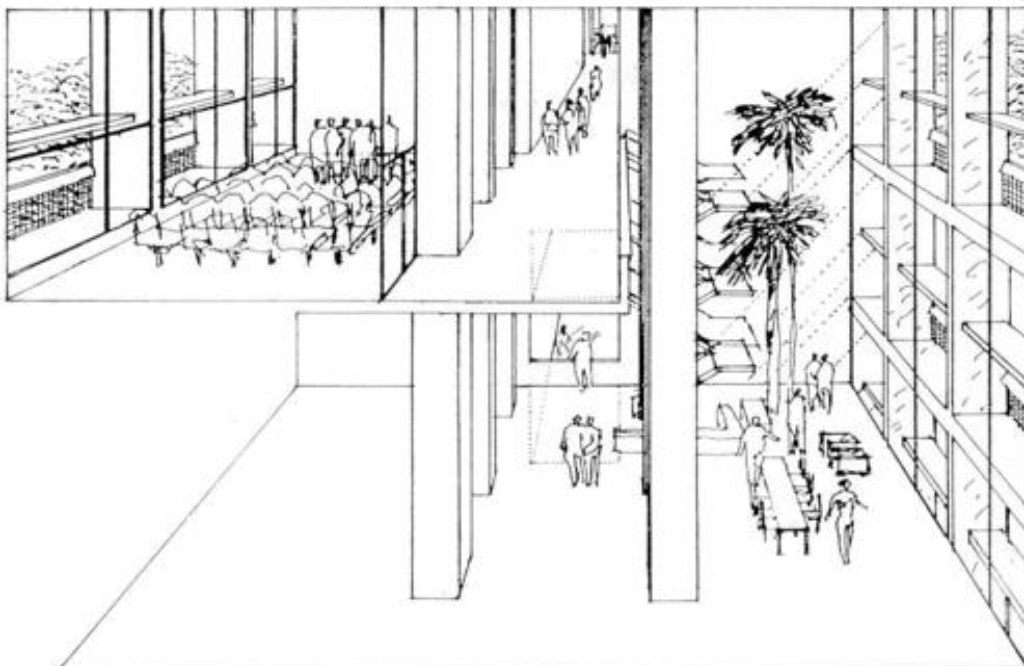
Figure 205 : Unité d'habitation, Firminy, réaménagement



Projet non réalisé, coupes de la typologie de Le Corbusier et de Ciriani, axonométrie, 1995.

Wogenscky, André, « La transformation de l'Unité de Firminy », *Faces*, n° 42/43, 1997-1998, p. 6-9.

Figure 206 : Unité d'habitation, Firminy, réaménagement



Projet non réalisé, coupe, 1995.

Wogenscky, André, « La transformation de l'Unité de Firminy », *Faces*, *op. cit.*

c) Concevoir la ville : un concept moderne

Figure 207 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand



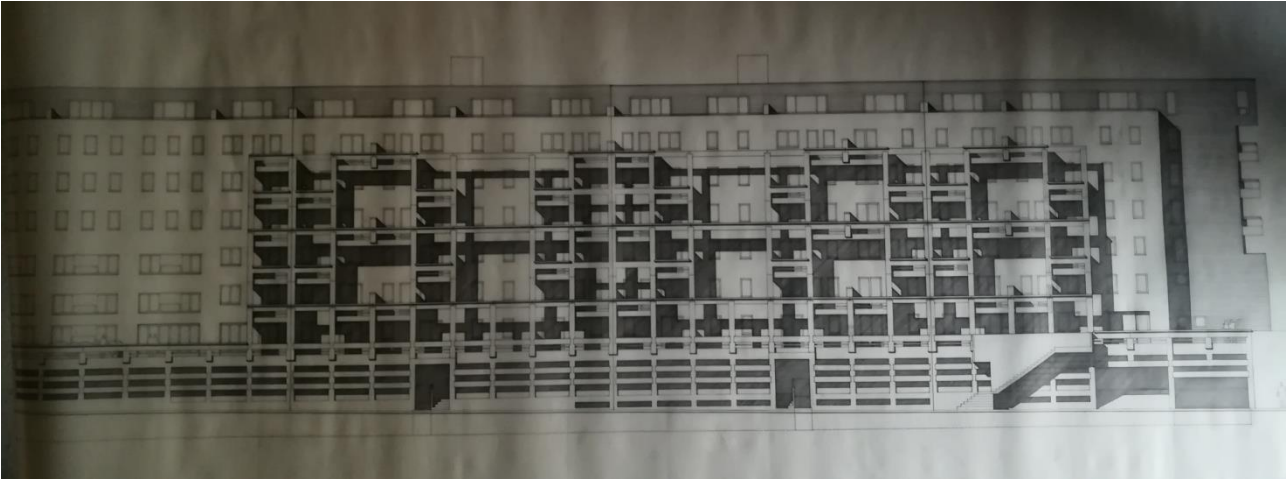
Façade avec loggias, photographie, 1978-1981.
Cliché Alice Agostini, juillet 2018.

Figure 208 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand



Façade avec loggias, photographie, 1978-1981.
Cliché Alice Agostini, juillet 2018.

Figure 209 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand



Façade avec loggias, élévation, 1978-1981.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 210 : Noisy III (Georges Sand), Noisy-le-Grand,



Façade sur cour, photographie, 1978-1981.

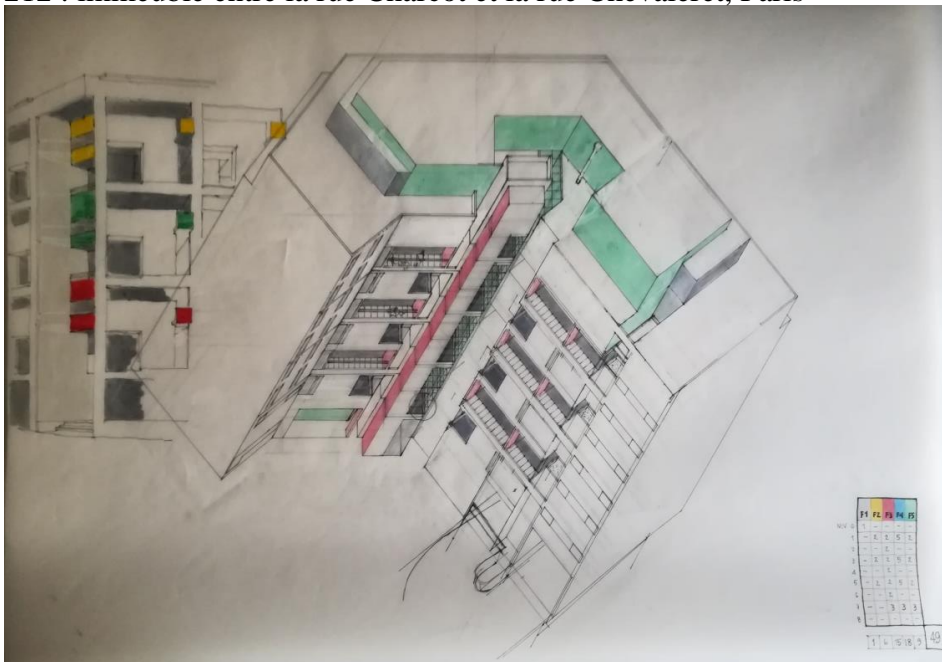
Cliché Alice Agostini, juillet 2018.

Figure 211 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



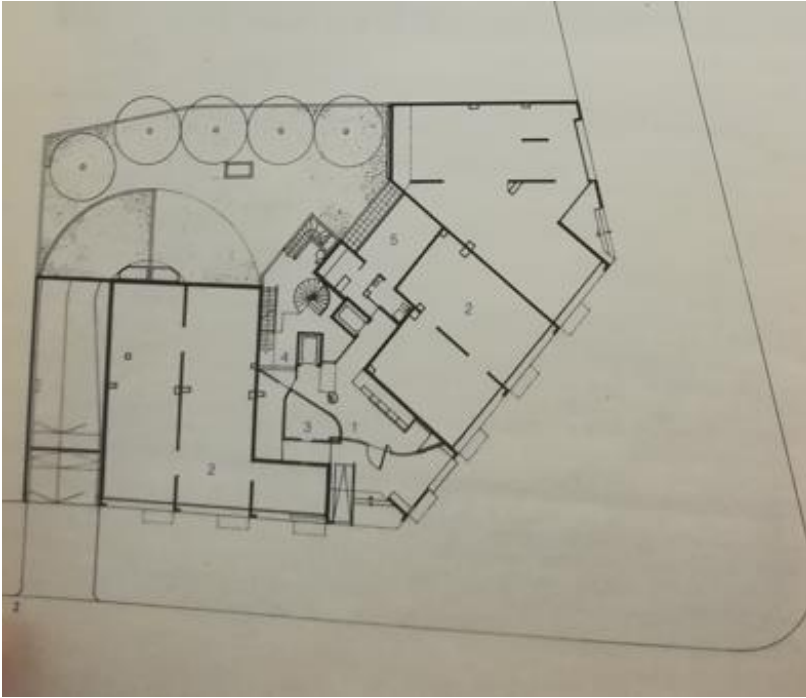
Façade d'entrée, photographie, 1987-1991.
Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 212 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Axonométrie, 1987-1991.
Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 213 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Plan du rez-de-chaussée, 1987-1991.

Devilliers, Christian, interview à Henri Ciriani, « Edificio d'abitazione a Parigi », *Casabella*, n° 592, juillet-août 1992, p. 56-61.

Figure 214 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Façade, élévation, 1987-1991.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

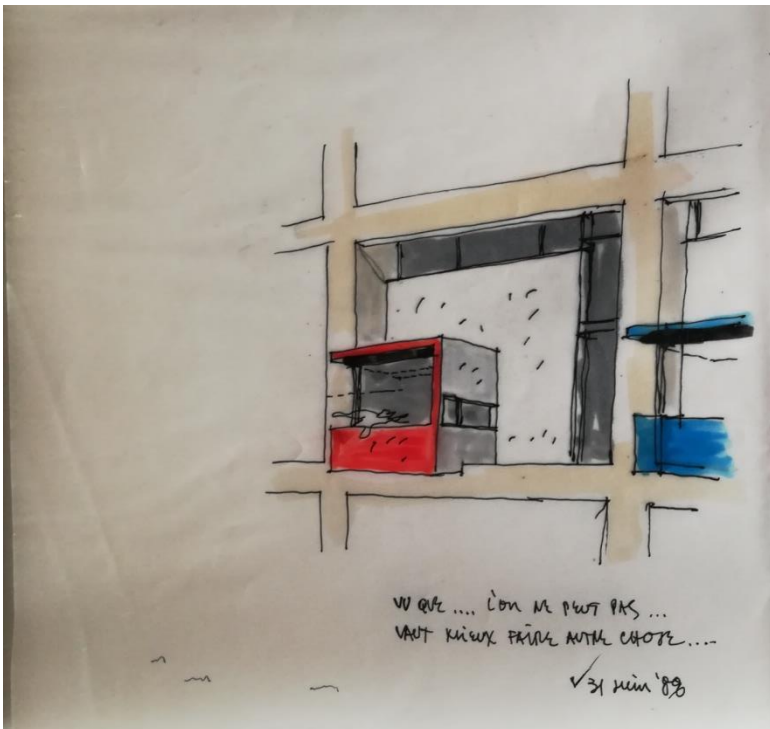
Figure 215 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Façade d'entrée, détail, photographie, 1987-1991.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 216 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Balcons, détail et essais des couleurs, dessin, 1987-1991.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

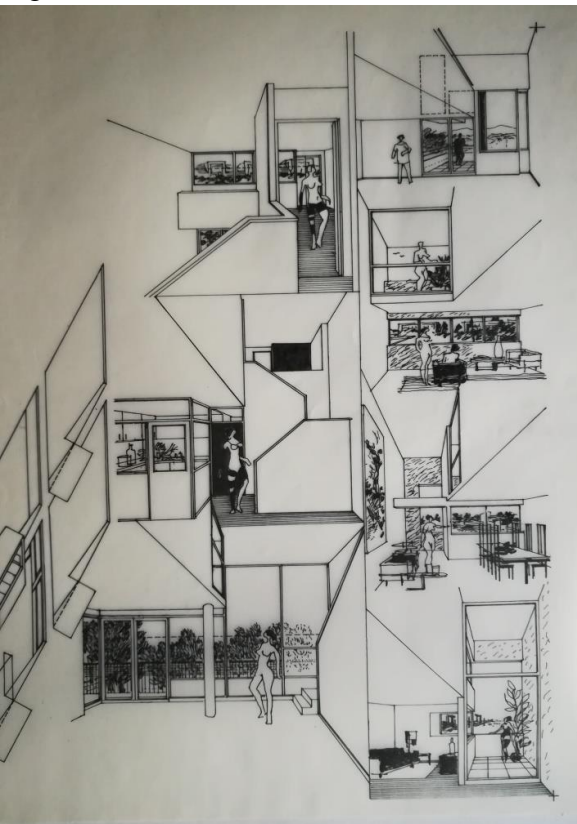
Figure 217 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Vue de l'intérieur d'un appartement, salon en double hauteur, photographie, 1987-1991.

Source : Devilliers, Christian, interview à Henri Ciriani, « Edificio d'abitazione a Parigi », *Casabella, op. cit.*

Figure 218 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Exemples d'intérieur des appartements, dessin, 1987-1991.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 219 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Façade sur le parc, photographie, 1991-1994.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

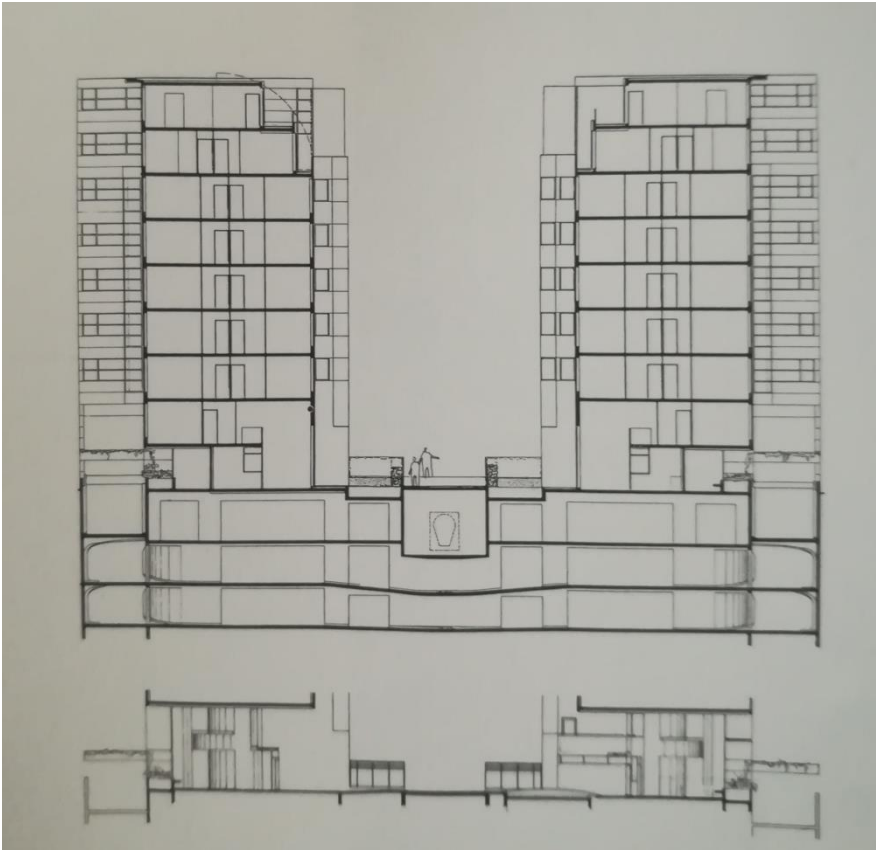
Figure 220 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Façade sur le parc, élévation, 1991-1994.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

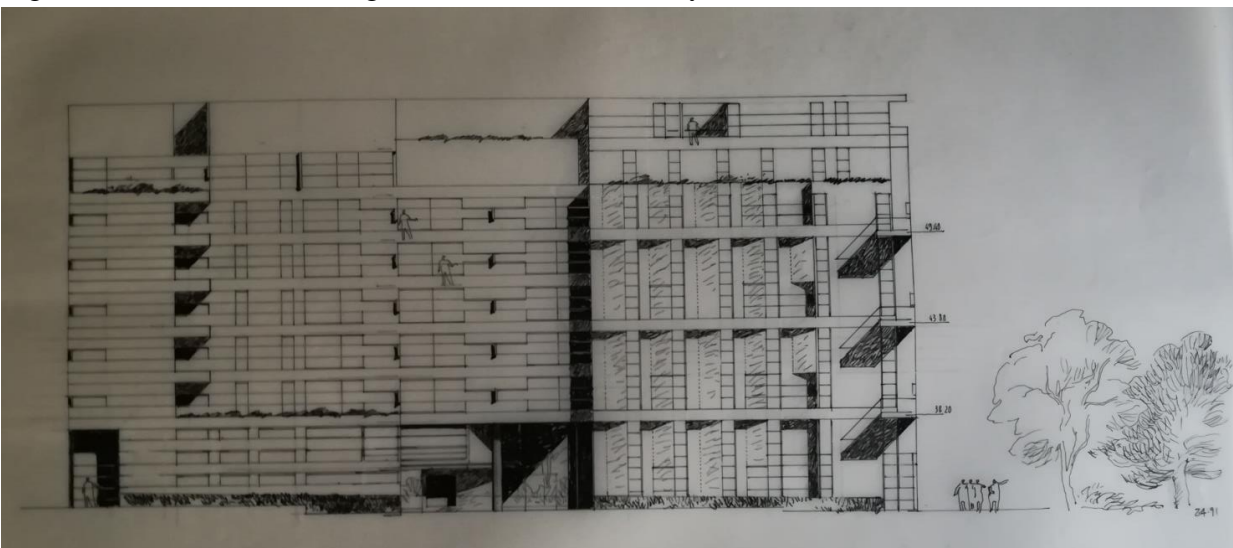
Figure 222 : immeuble de logements collectifs à Bercy, coupe



Façade, coupe, 1991-1994.

Source : Miotto, Luciana, *Henri E. Ciriani : césures urbaine et espaces filants*, Paris : Canal Editions, 1998, 95 p.

Figure 223 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Façade à loggia, élévation, 1991-1994.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 224 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Duplex, vue d'un appartement intérieur, dessin, 1991-1994.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 225 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Duplex, vue d'un appartement intérieur, photographie, 1991-1994.

Source : Meier, Richard, Guerra, Lucas, Riera Ojeda, Oscar, *Henri Ciriani*, Rockport : Rockport publication, 1997, 129 p.

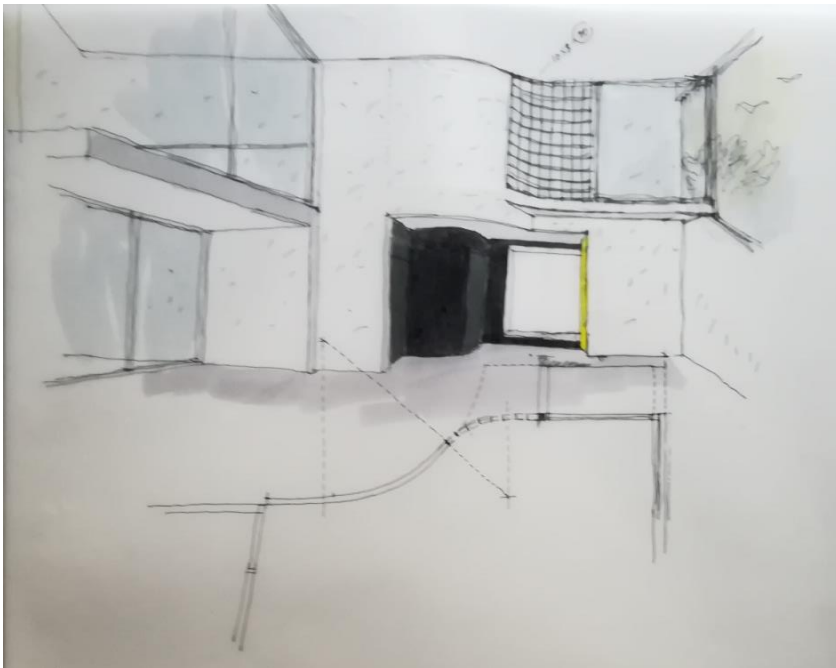
Figure 226 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Duplex, vue d'un appartement intérieur, dessin, 1991-1994.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 227 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Duplex, détail d'un appartement intérieur, dessin, 1991-1994.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 228 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Duplex, détail d'un appartement intérieur, dessin, 1991-1994.

Source : Fromonot, Françoise, « Entre rue et parc, une promenade à Bercy », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 295, octobre 1994, p. 72-79.

Figure 229 : immeuble de logements de la rue Croulebarbe, Paris



Façade sur rue, photographie, 1998-2015.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 230 : immeuble de logements collectifs à Bercy, Paris



Hall d'entrée, photographie, 1991-1994.

Source : Meier, Richard, Guerra, Lucas, Riera Ojeda, Oscar, *Henri Ciriani, op. cit.*

Figure 231 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Hall d'entrée, photographie, 1987-1991.

Cliché Alice Agostini, janvier 2018.

Figure 232 : immeuble entre la rue Charcot et la rue Chevaleret, Paris



Hall d'entrée, dessin, 1987-1991.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Chapitre III : hétérogénéité des sources, le puzzle architectural d'Henri Ciriani

a) L'imaginaire anglo-saxon et le testament graphique d'Archigram

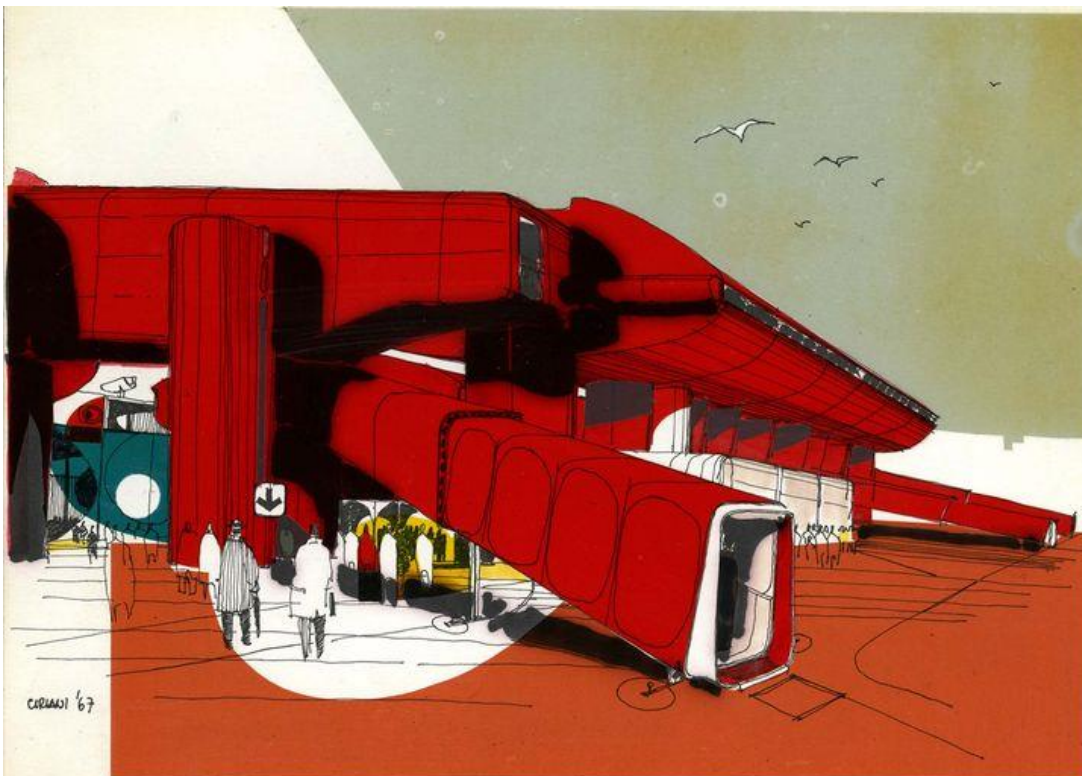
Figure 233 : A Walking City



Archigram, technique mixte, 1964.

Source : © Herron Archive, www.theguardian.com/artanddesign/2018/nov/18/archigram-60s-architects-vision-urban-living-the-book

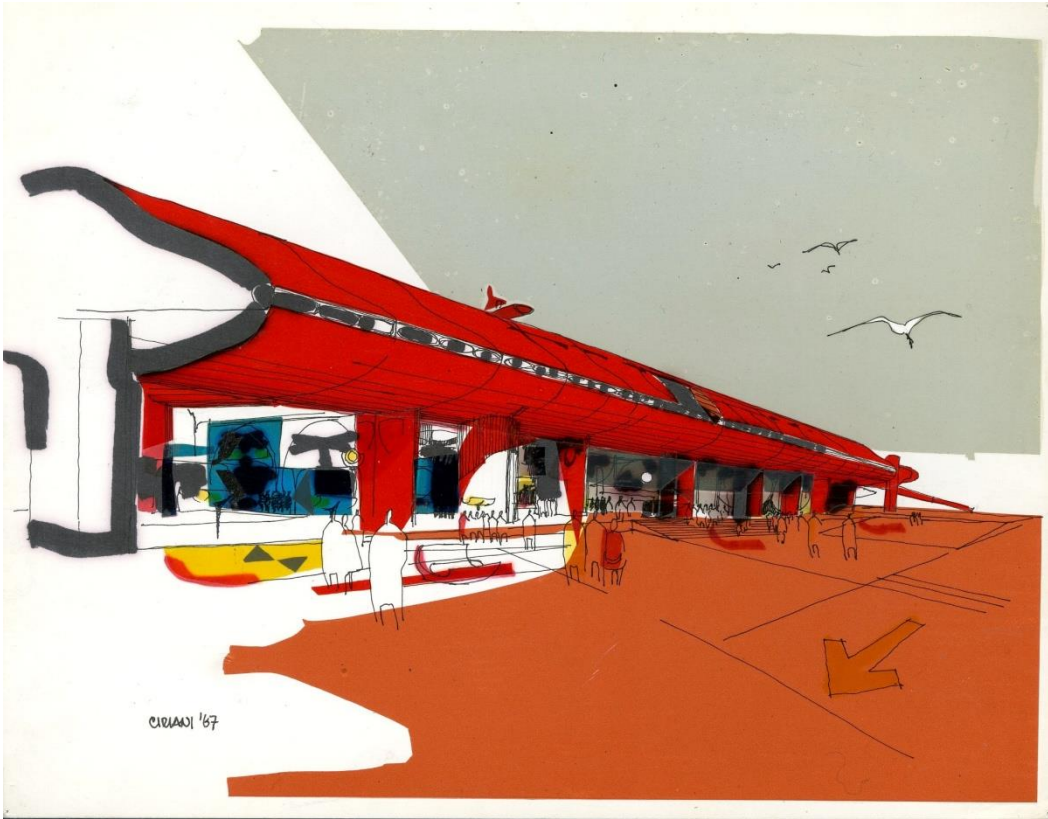
Figure 234 : hôtel de ville, Amsterdam



AUA (Henri Ciriani et Borja Huidobro), projet non réalisé, perspective de l'angle de l'hôtel de ville, 1967.

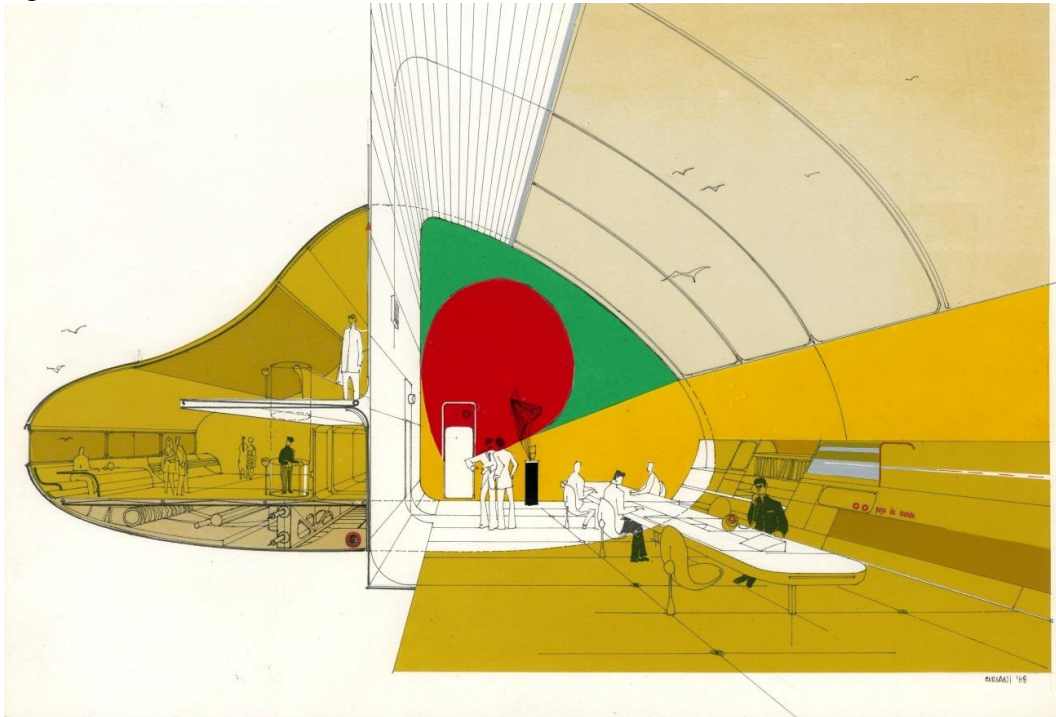
© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.14.11

Figure 235 : hôtel de ville, Amsterdam



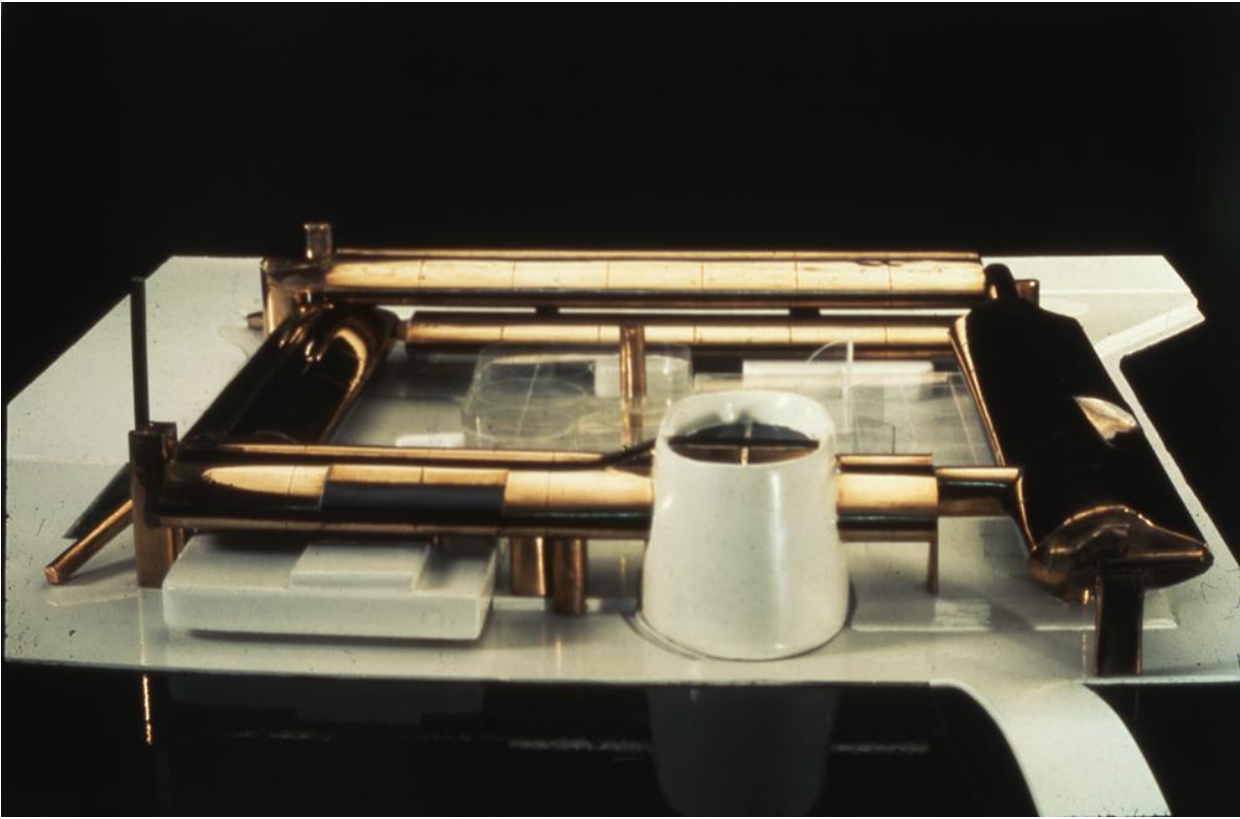
AUA (Henri Ciriani et Borja Huidobro), projet non réalisé, perspective de la façade sur l'Amstel, 1967.
© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.14.12

Figure 236 : hôtel de ville, Amsterdam



AUA (Henri Ciriani et Borja Huidobro), projet non réalisé, coupe-perspective, 1967.
© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.14.9

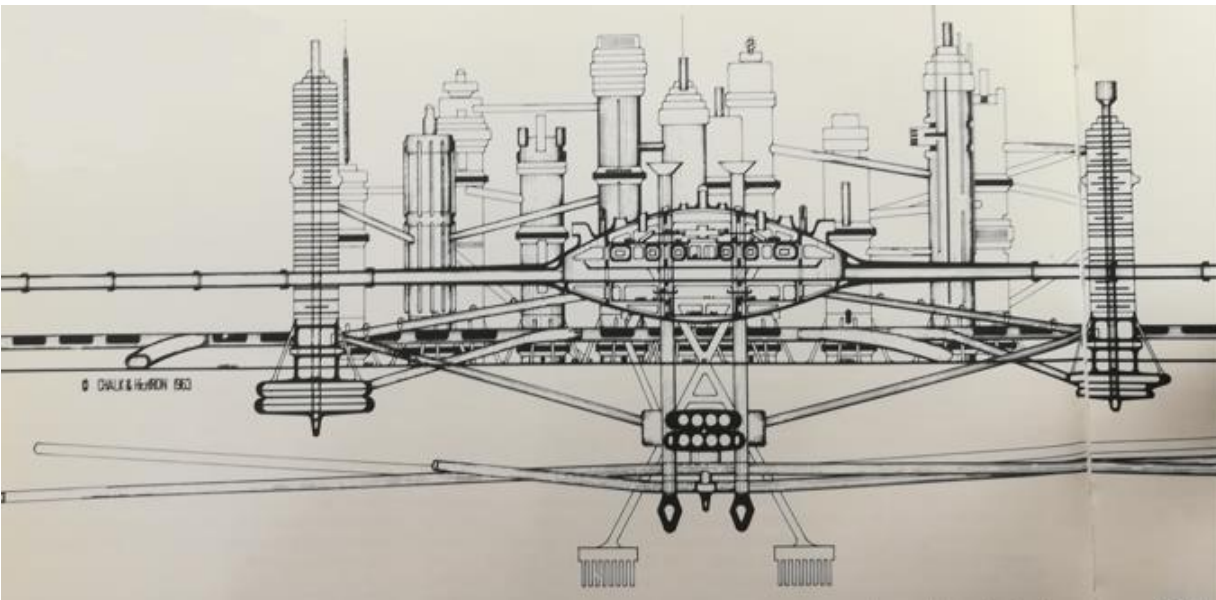
Figure 237 : hôtel de ville, Amsterdam



AUA (Henri Ciriani et Borja Huidobro), projet non réalisé, maquette, 1967.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Michel Desjardins

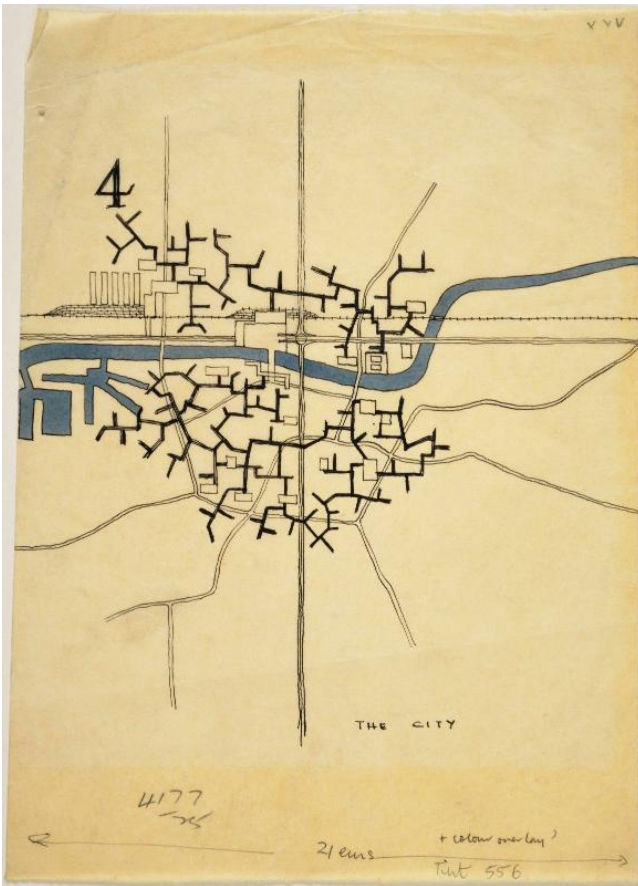
Figure 238 : *Interchange*



Archigram (Ron Herron et Warren Chalk), coupe, dessin, 1963.

Source : Cook, Peter, Chalk, Warren, Crompton, Dennis, Greene, David, Webb, Mike, Herron, Ron, *Archigram*, Londres^o: Studio Vista London, 1972, 144 p.

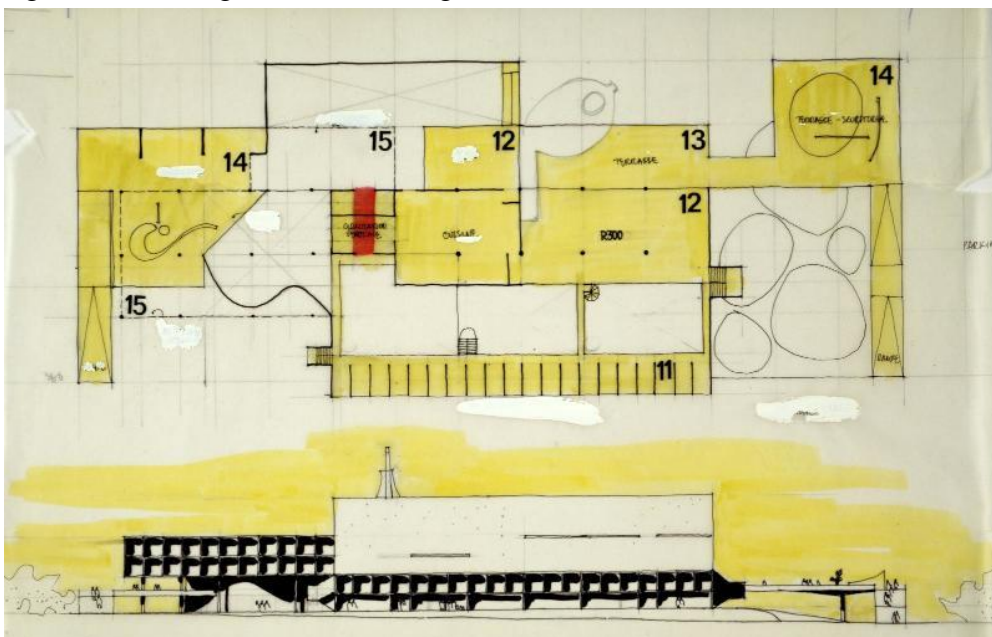
Figure 239 : *The City*



Alison et Peter Smithson, schéma, 1951.

Centre Pompidou, AM 1993-1-700. © Alison et Peter Smithson, Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

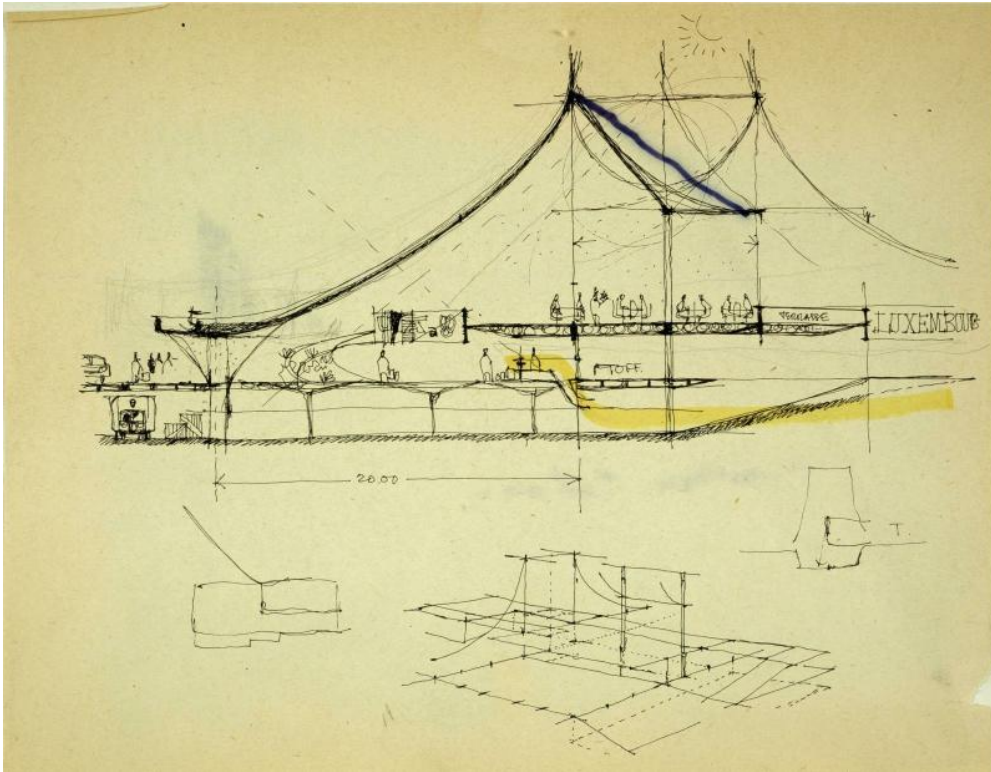
Figure 240 : aéroport, Luxembourg



Étude pour le bâtiment principal, étage et façade côté ville, dessin, 1968.

Centre Pompidou, AM 1997-2-69. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

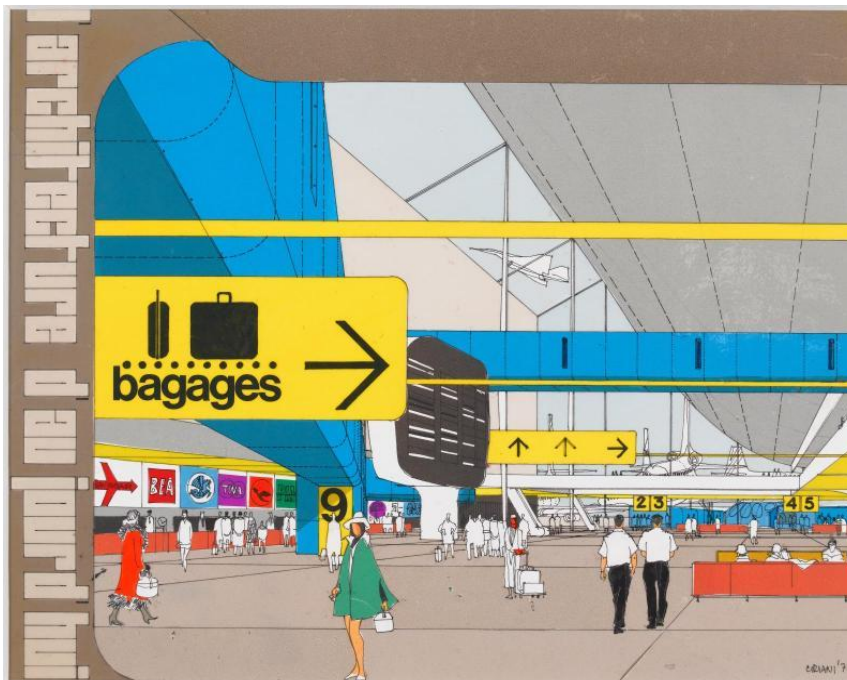
Figure 241 : aéroport, Luxembourg



Étude pour le bâtiment principal, dessin, 1968.

Centre Pompidou, AM 1997-2-66. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 242 : aéroport, Luxembourg



Hall des départs, dessin, 1971.

Centre Pompidou, AM 1997-2-61. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

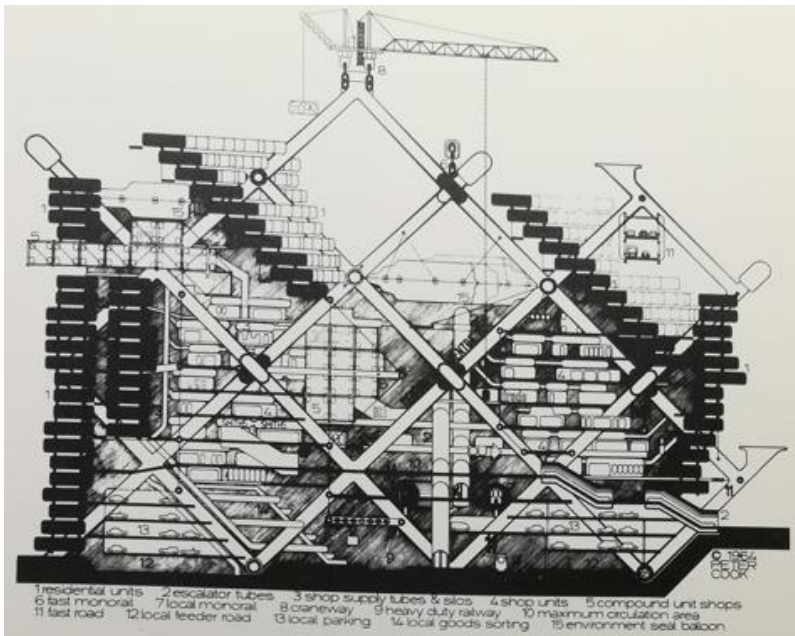
Figure 243 : aéroport, Luxembourg



Hall des départs, dessin, 1968.

Centre Pompidou, AM 1997-2-67. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

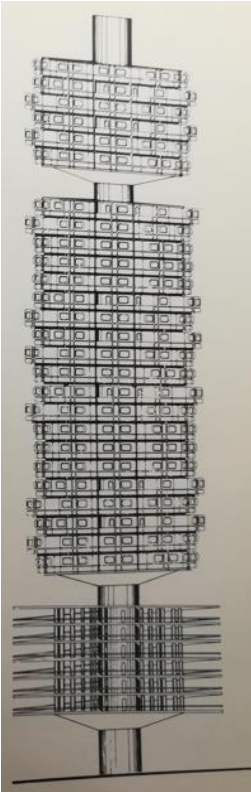
Figure 244 : *Plug-in City*



Archigram, coupe, dessin, 1964.

Source : Cook, Peter, Chalk, Warren, Crompton, Dennis, Greene, David, Webb, Mike, Herron, Ron, *Archigram, op. cit.*

Figure 245 : *Capsule Homes*



Archigram, tour, coupe, dessin, 1964.

Source : Cook, Peter, Chalk, Warren, Crompton, Dennis, Greene, David, Webb, Mike, Herron, Ron, *Archigram, op.*

b) Ciriani et l'Italie : du Rationalisme à la Tendenza, de Mario Bianco à Mario Botta

Figure 246 : Gallaratese, Milan



Carlo Aymonino, vue de l'ensemble d'habitat, photographie, 1967-1974.

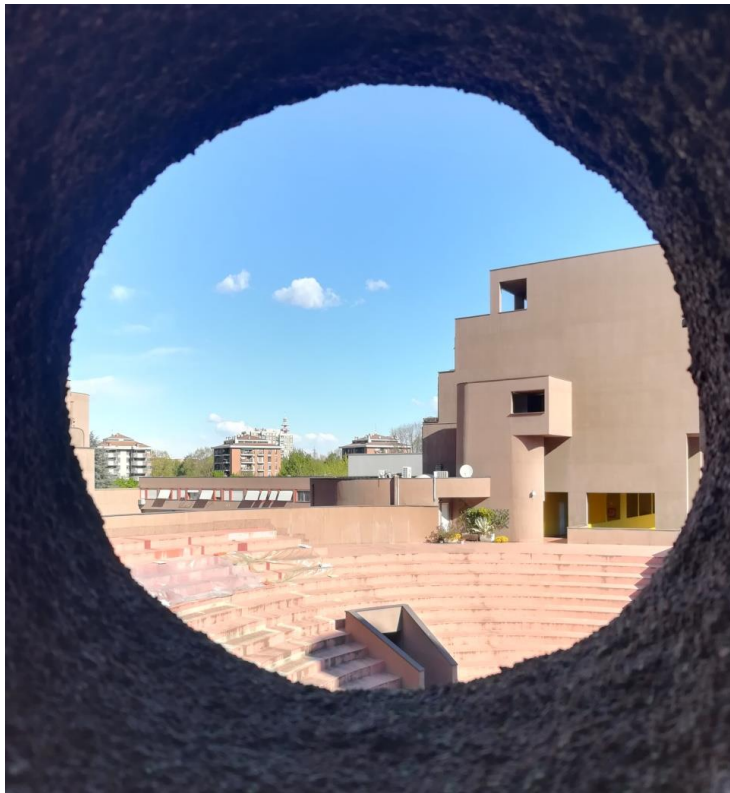
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 247 : Gallarate, Milan



Aldo Rossi, vue de l'ensemble d'habitat, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 248 : Gallarate, Milan



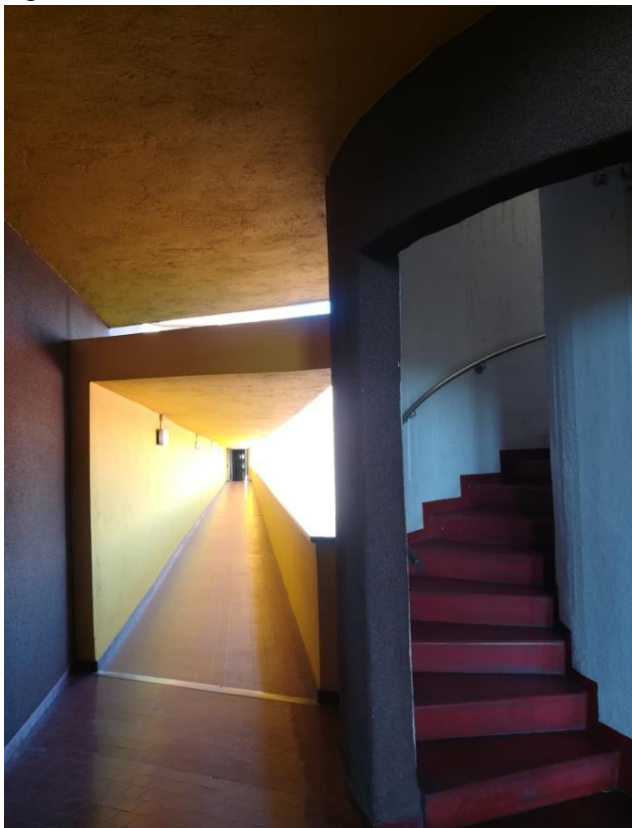
Carlo Aymonino, vue du théâtre, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 249 : Gallarate, Milan



Carlo Aymonino, vue de l'une des passerelles de connexion des immeubles, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 250 : Gallarate, Milan



Carlo Aymonino, passerelle et escalier, circulations internes, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 251 : Gallarate, Milan



Aldo Rossi, portiques internes sur cour, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

Figure 252 : Gallarate, Milan



Carlo Aymonino, couloir et escalier, circulations internes, photographie, 1967-1974.
Cliché Alice Agostini, avril 2020.

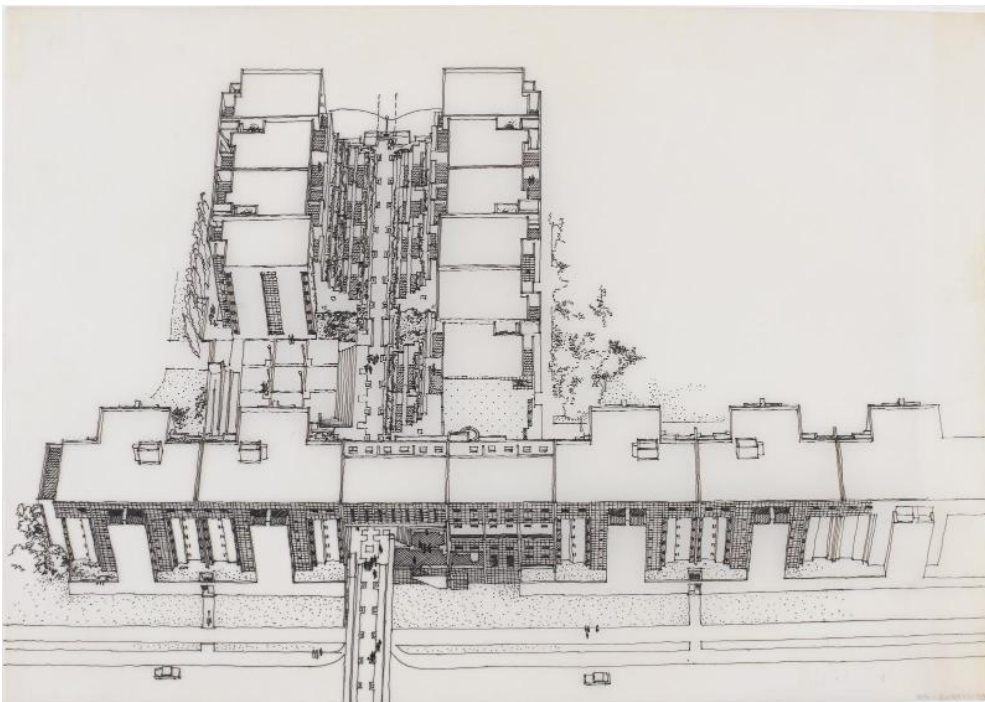
Figure 253 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Maquette d'étude, photographie 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-114. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

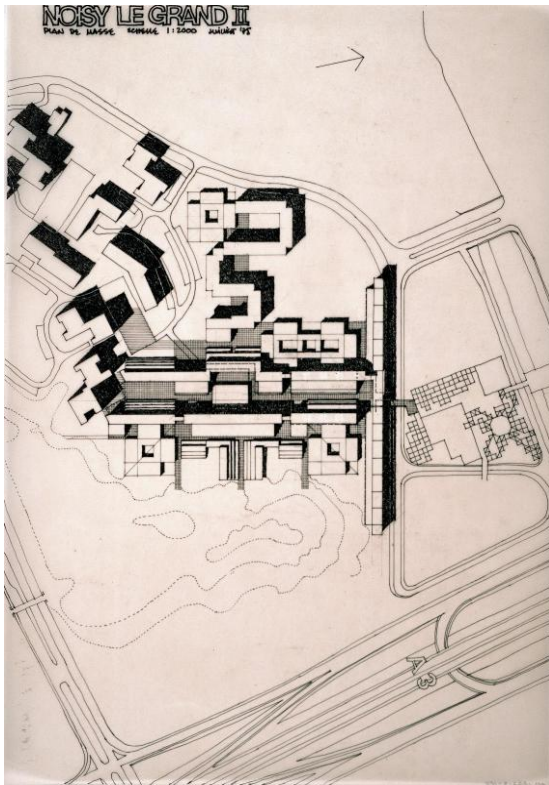
Figure 254: La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Étude d'implantation, dessin, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-106. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

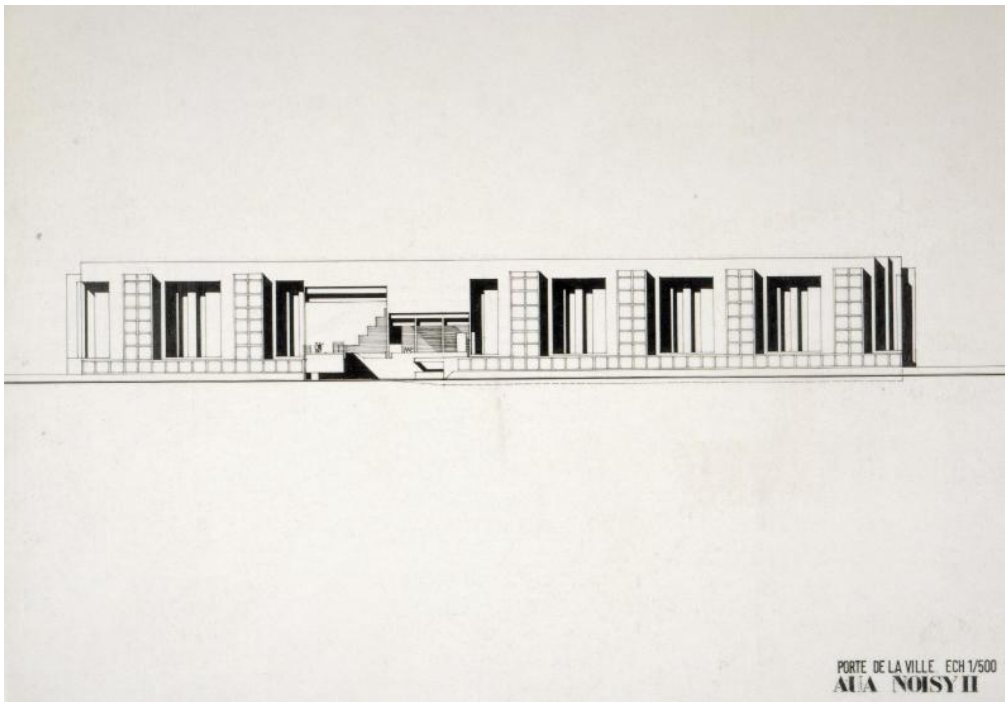
Figure 255: La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Étude d'implantation, plan, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-104. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 256 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Porte de la ville, élévation, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-105. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 257 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Vue de la façade sur rue, photographie, 1975-1980.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français, Cliché © Marcela Espejo, 1980.

Figure 258 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Vue depuis la rue intérieure, photographie, 1975-1980.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

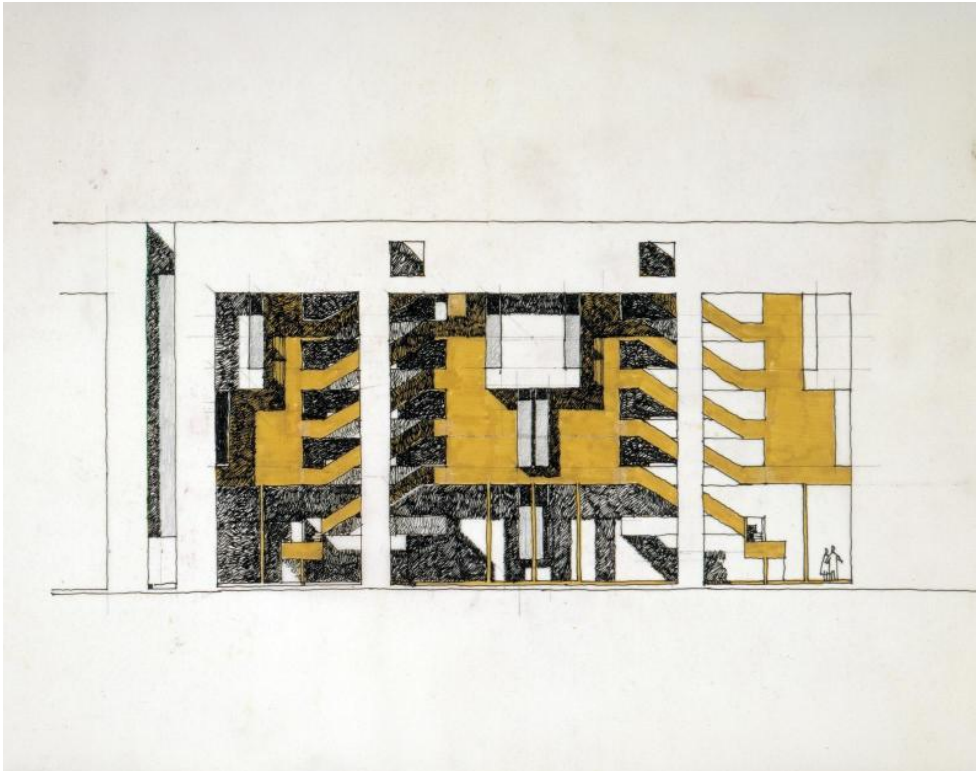
Figure 259 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Rue intérieure piétonne, Henri Ciriani à droite, photographie, 1975-1980.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français, Cliché © Marcela Espejo, 1980.

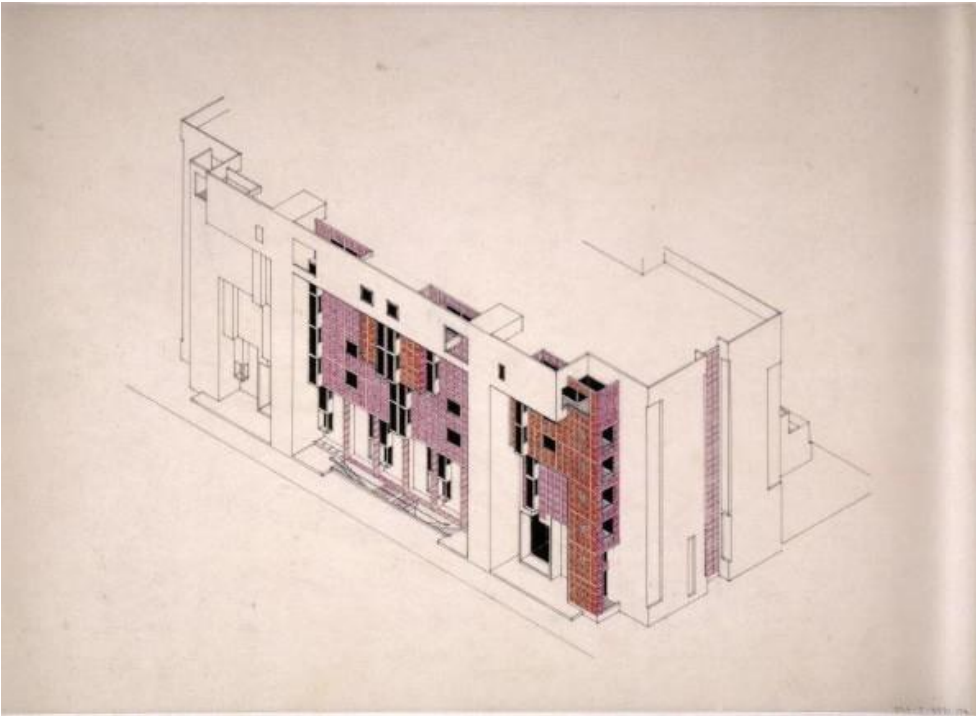
Figure 260 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Façade du bâtiment C, loggias, élévation, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-110. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

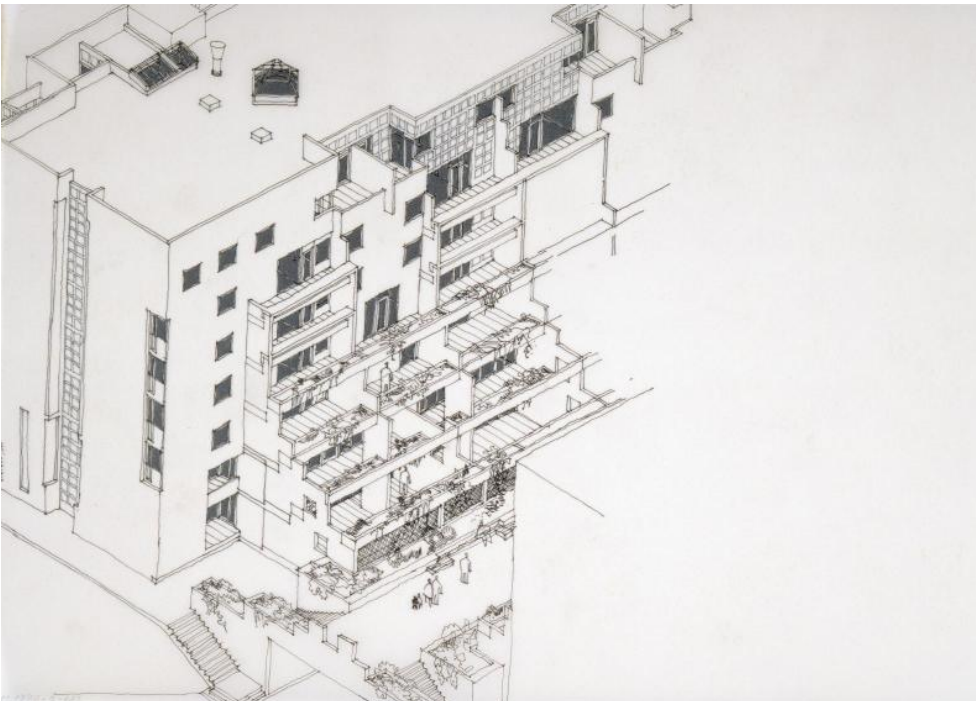
Figure 261 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Bâtiment C, axonométrie, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-103. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 262 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Bâtiment C, détail des terrasses en escalier, axonométrie, 1975.

Centre Pompidou, AM 1997-2-112. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

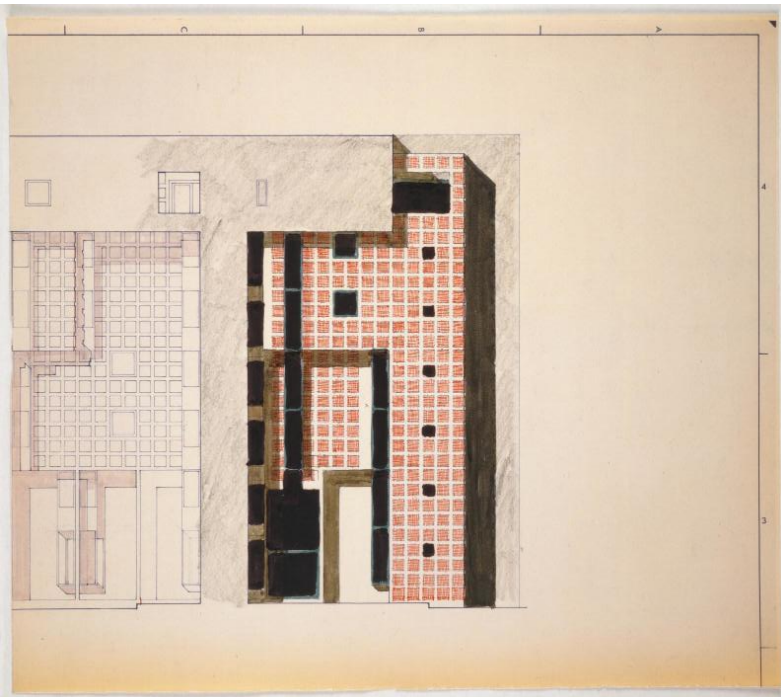
Figure 263 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Détail de la façade, photographie, 1975-1980.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 264 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Détail de la façade, élévation, 1975-1980.

Centre Pompidou, AM 1997-2-107. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 265 : La Noiseraie (Noisy II), Marne-la-Vallée



Vue de la façade sur le parc, photographie, 1975-1980.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 266 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue des façades sur la place intérieure, rues Auguste Poullain et Jean Mermoz, photographie, 1978-1982.

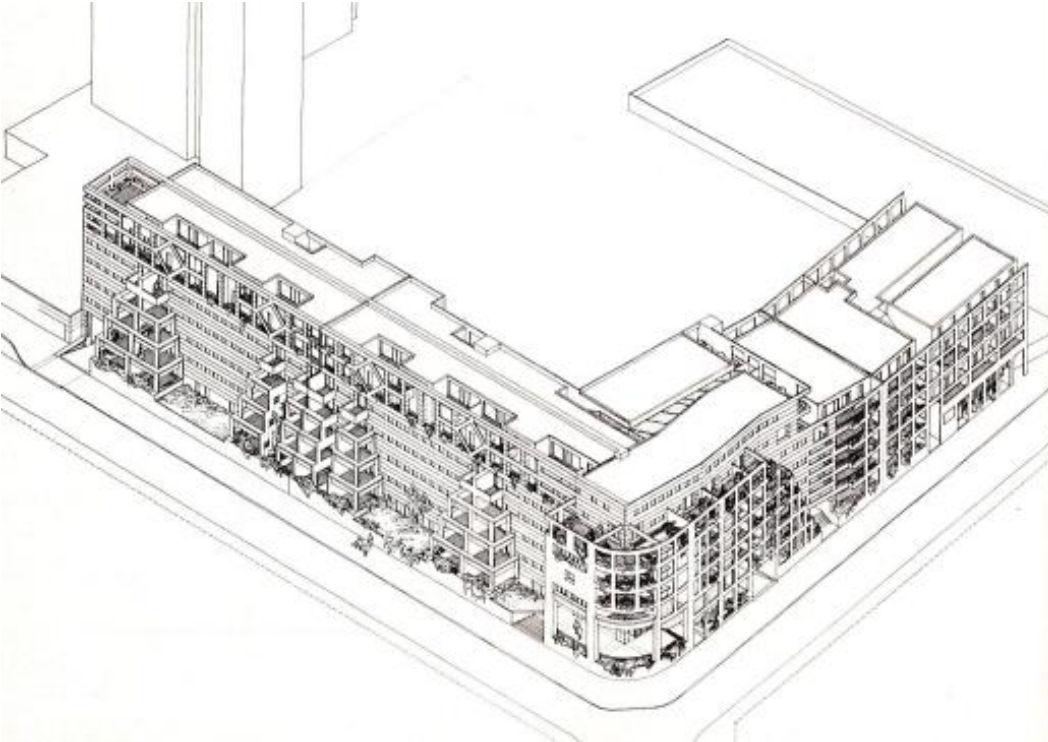
Cliché Michel Desjardins © Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français.

Figure 267 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue de la façade sur rue, photographie, 1978-1982.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 268 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Axonométrie, 1978-1982.
Source : « Logements sociaux, Saint-Denis, France », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 202, avril 1979, p. 28-32.

Figure 269 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Plan du niveau type 3,4,5, 1978-1982.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.13.24

Figure 270 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue aérienne photographique, 1978-1982.

Cliché Michel Desjardins © Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français.

Figure 271 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Détail des pyramides et de la frise, photographie, 1978-1982.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 272 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Façade sur rue Jean Mermoz, photographie, 1978-1982.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

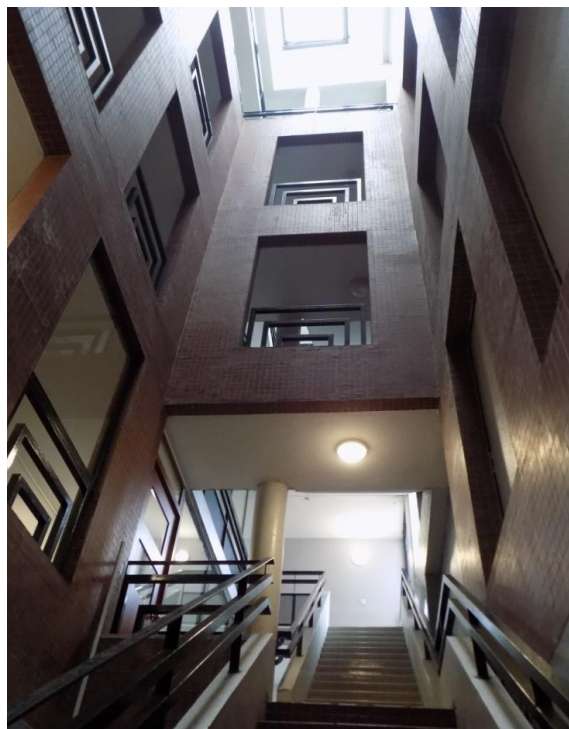
Figure 273 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue des façades intérieures, photographie, 1978-1982.

Cliché Michel Desjardins © Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français.

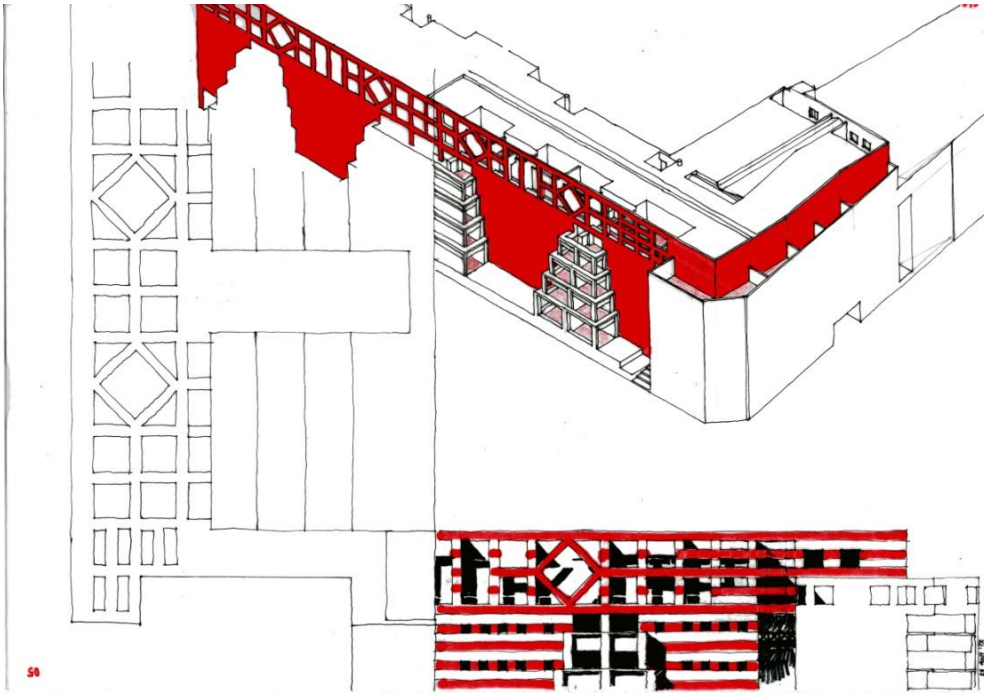
Figure 274 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue des façades intérieures, photographie, Saint-Denis, 1978-1982.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 275 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Les « peaux » de l'immeuble, perspective axonométrique de l'angle, détails de l'élévation sur la rue Auguste Poullain, 1978-1982.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.13.25

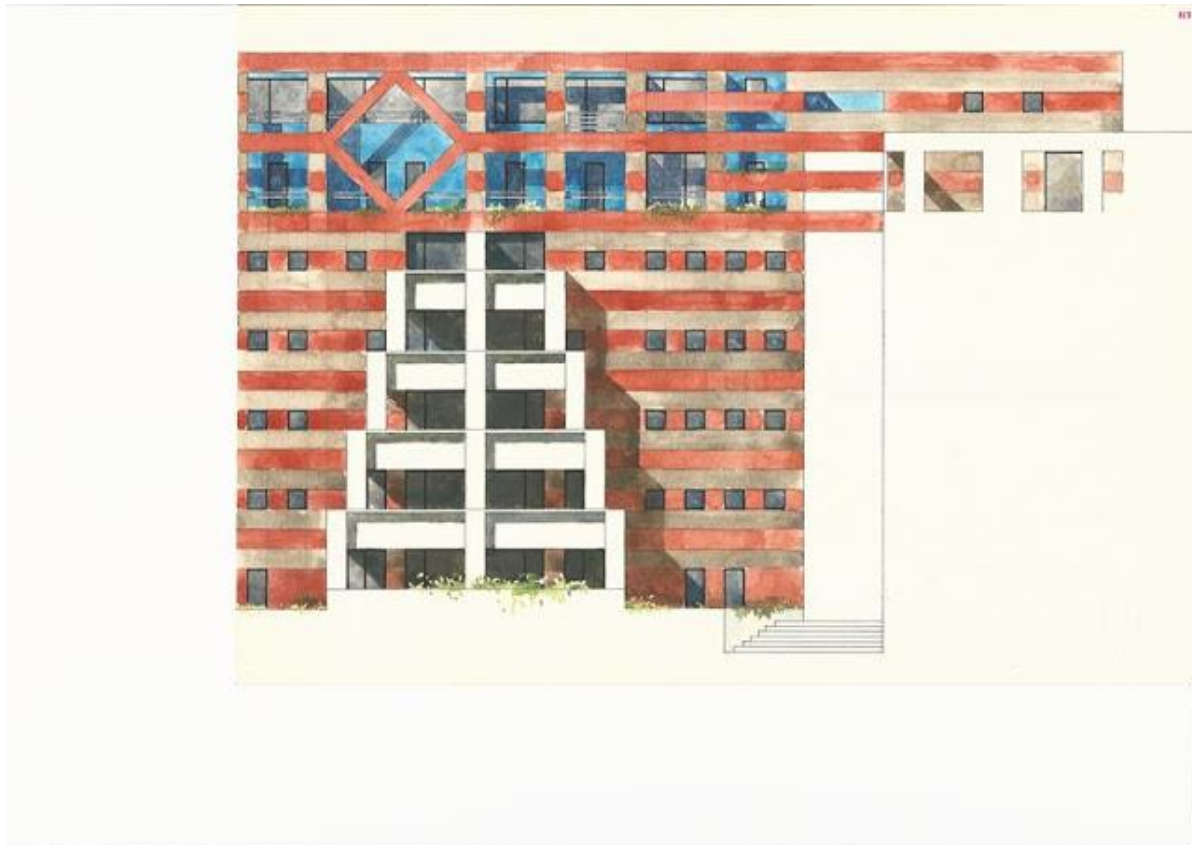
Figure 276 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Vue des coursives intérieures, photographie, 1978-1982.

Cliché Michel Desjardins © Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français.

Figure 277 : La Cour d'angle, Saint-Denis



Détail de l'élévation, 1978-1982.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. 2017.13.29

Troisième partie : l'indépendance architecturale

Chapitre Premier : réinventer son cheminement

a) *Les matériaux*

Figure 278 : musée archéologique Arles antique



Façade, plaque d'émailit, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 279 : palais de justice, Pontoise



Façade est, détail des plaques d'émailit sur la baie vitrée, photographie, 1997-2005.
Cliché Alice Agostini, juillet 2020.

Figure 280 : musée archéologique Arles antique



Façade, plaques cassés d'émailit, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 281 : musée archéologique Arles antique



Façade sur le Rhone, plaque en métal en remplacement d'une plaque d'émailit, photographie, Arles, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 282 : musée archéologique Arles antique



Espace d'exposition, détail des parois en *stucco antico*, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 283 : musée archéologique Arles antique



Espace d'exposition, détail du mur rouge pompéien dans l'espace d'exposition en *stucco antico*, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

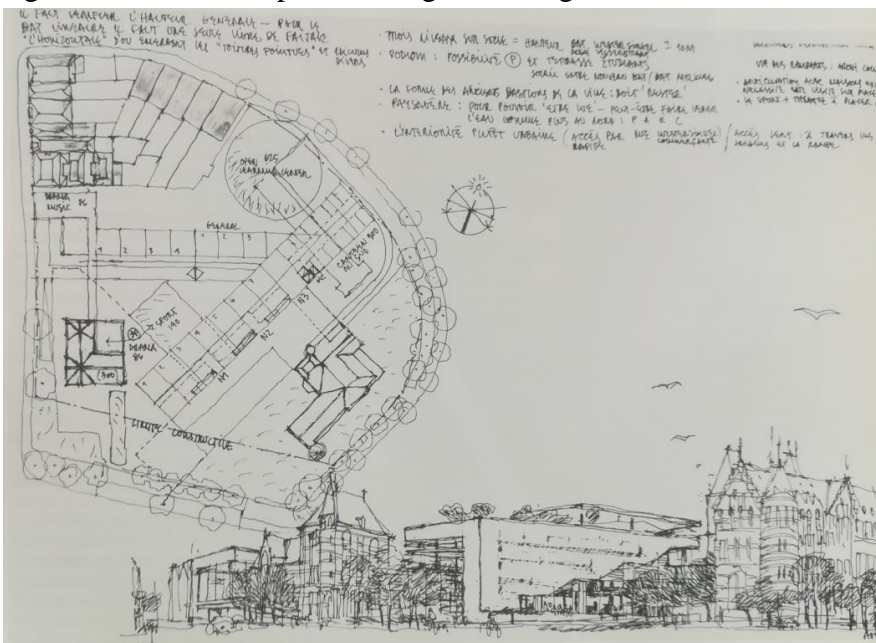
Figure 284 : musée archéologique Arles antique



Détail de zone de remplissage entre deux pans d'émailit où avait été utilisée la *pietra serena*, photographie, 1983-1995.

Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 285 : De Stadspoord College, Groningue



Plan-masse, dessin, 1996-2001.

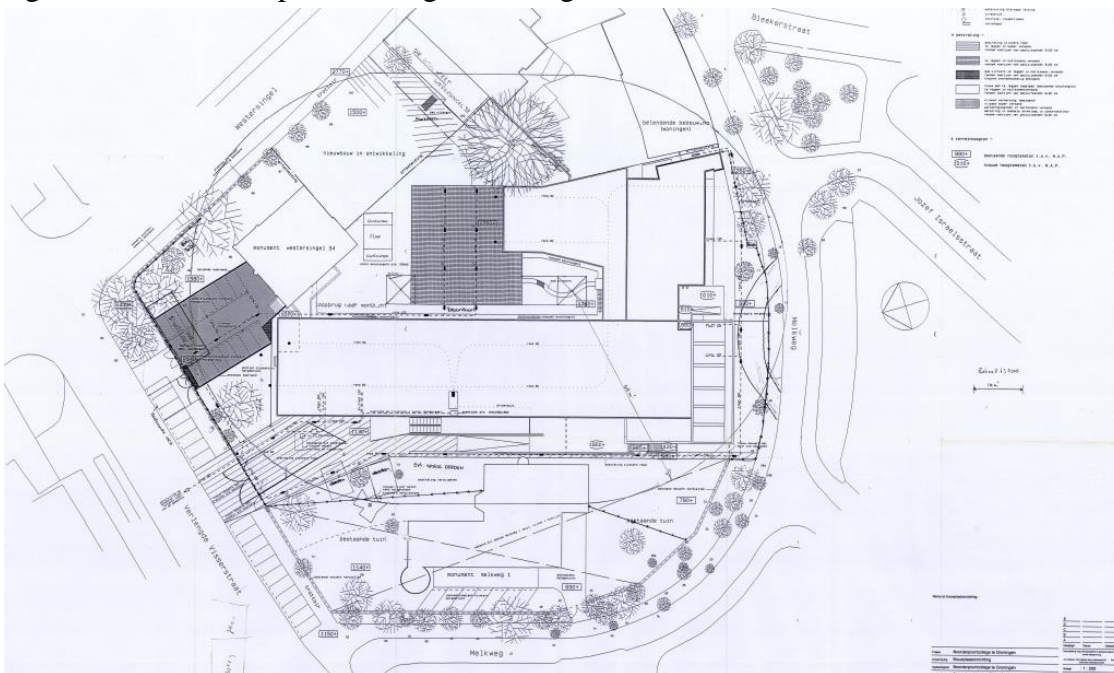
Source: Houwen, Annemiek, *Stadspoord, de verleden tijd is niets*, Groninguen°: Éditions Noorderpoort College, 2001, 96 p.

Figure 286 : De Stadspoort College, Groningue



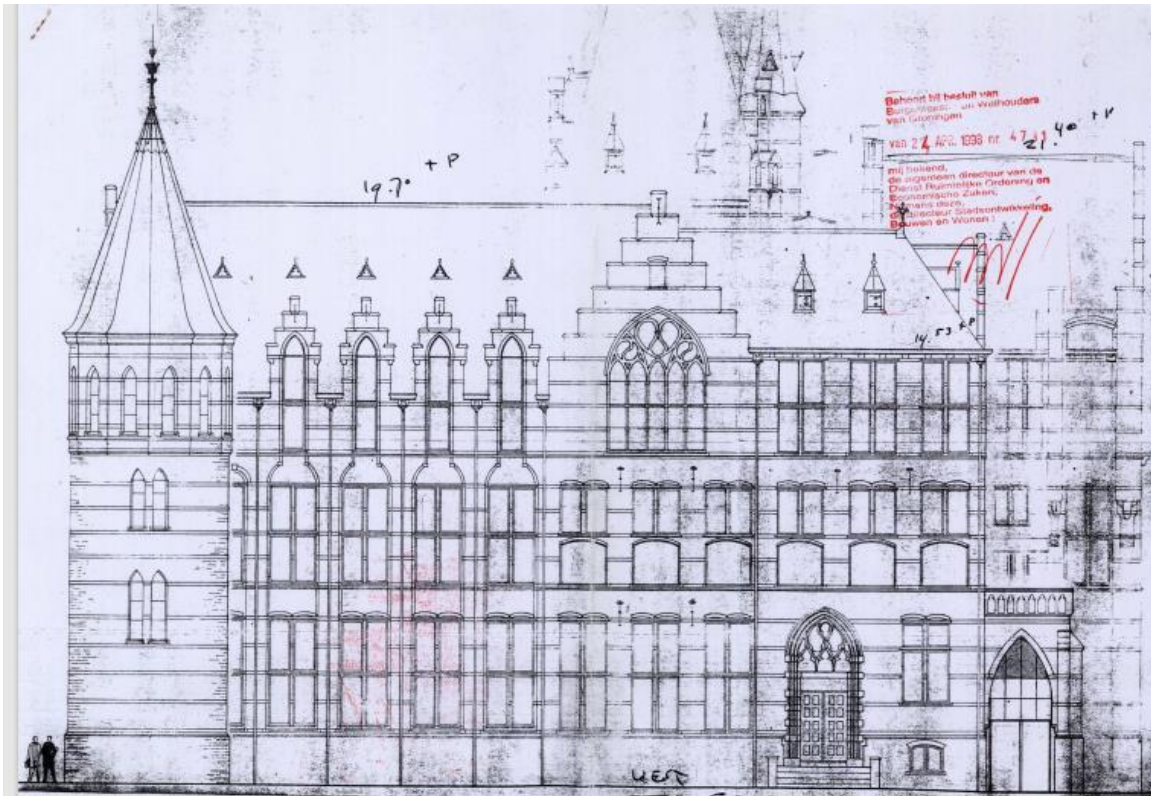
Vue de la façade de l'école connecté avec l'ancien bâtiment du Moyen-âge, photographie, Groningue, 1996-2001.
Source: Houwen, Annemiek, *Stadspoort, de verleden tijd is niets, op. cit.*

Figure 287 : De Stadspoort College, Groningue



Plan d'ensemble, plan-masse, 1996-2001.
Source : Archives municipale de Groningue, VD10679-G3-165-0001.

Figure 288 : bâtiment du moyen-âge, Groningue



Coupe, 1996-2001.

Source : Archives municipale de Groningue, VD10679-G3-176-0001.

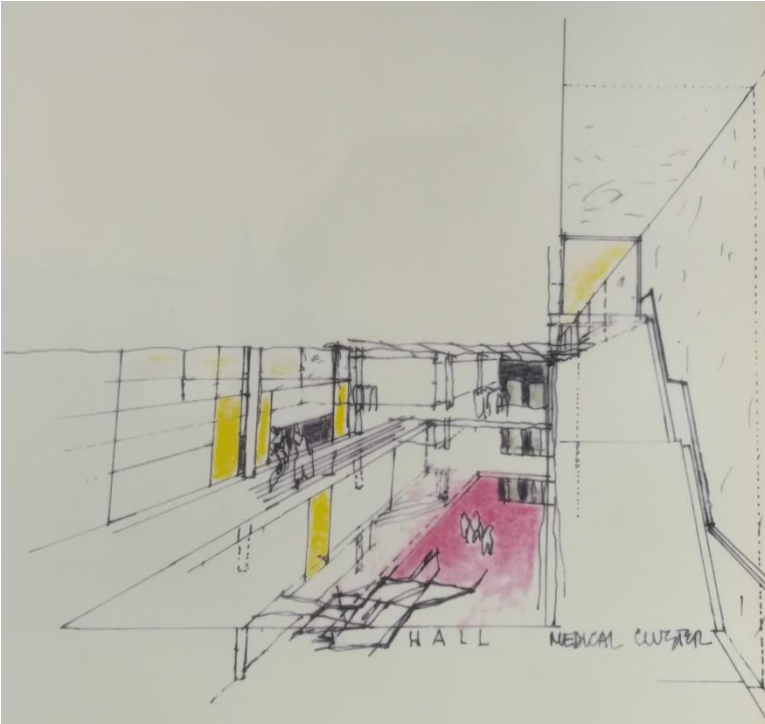
Figure 289 : De Stadspoort College, Groningue



Vue intérieure, escalier principal, photographie, 1996-2001.

Cliché Alice Agostini, juin 2019.

Figure 290 : De Stadspoort College, Groningue



Vue du hall d'entrée, esquisse, 1996-2001.

Source: Houwen, Annemiek, *Stadspoort, de verleden tijd is niets*, op. cit.

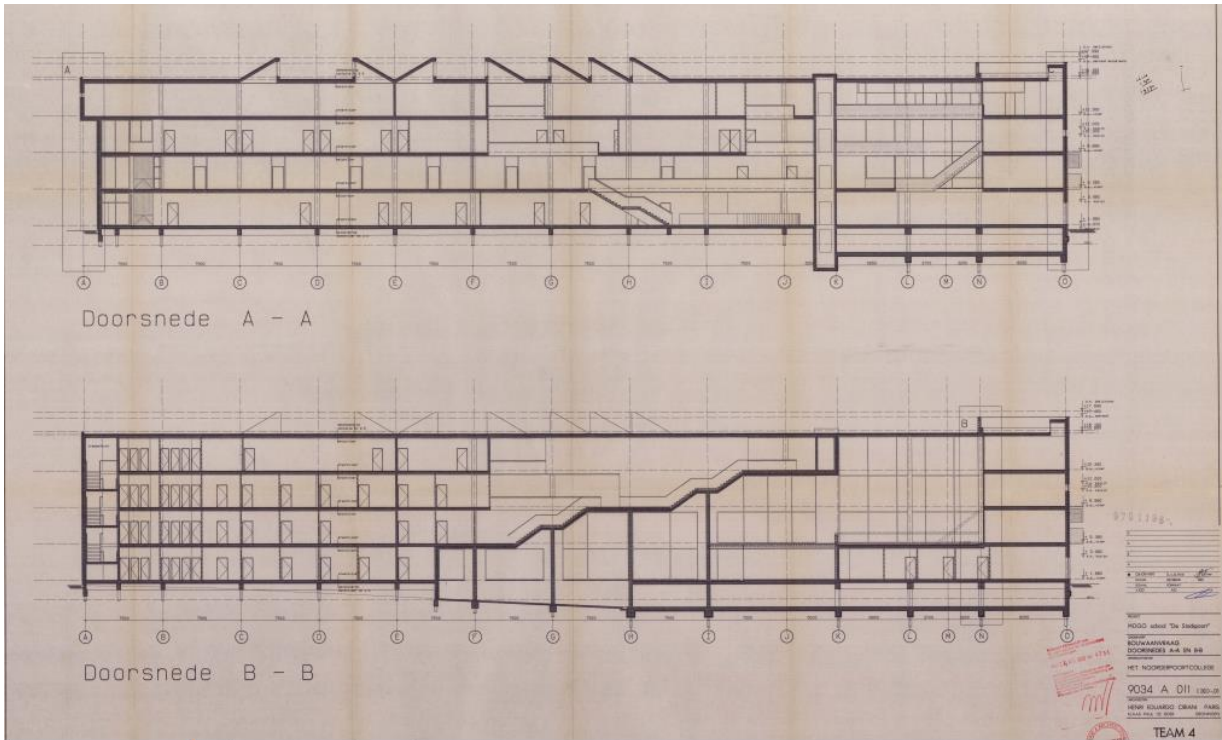
Figure 291 : De Stadspoort College, Groningue



Vue intérieure d'une salle de cours, photographie, 1996-2001.

Cliché Alice Agostini, juin 2019.

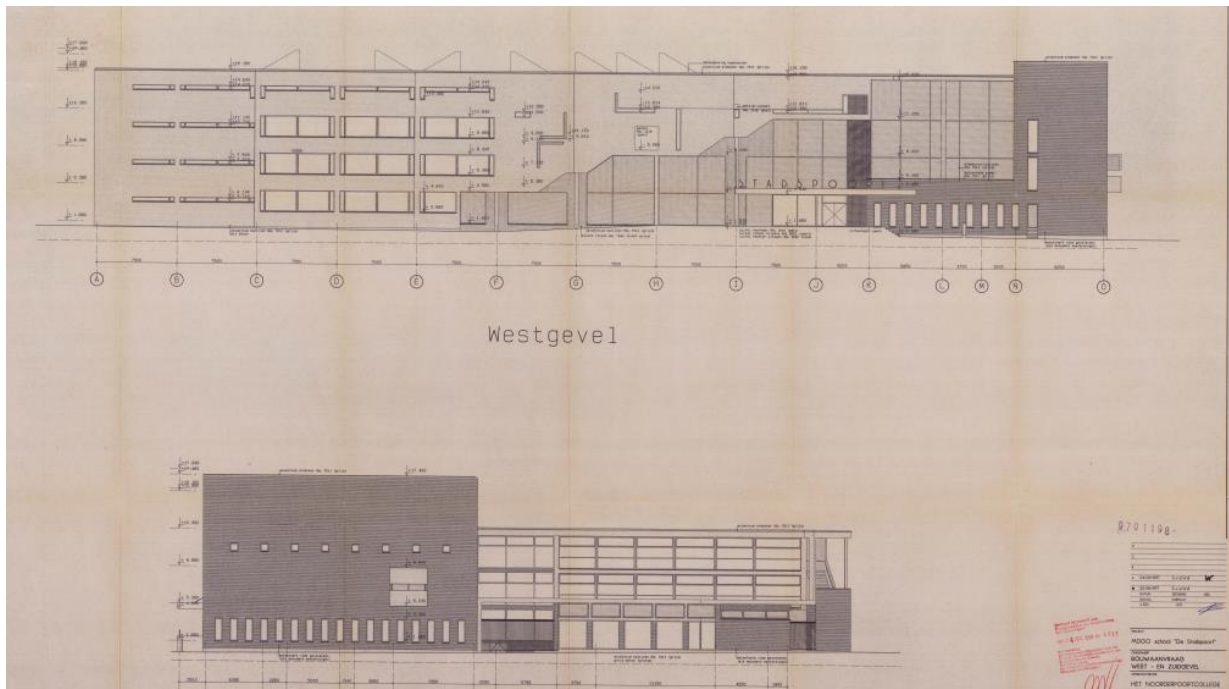
Figure 292 : De Stadspoort College, Groningue



Façade, coupe, 1996-2001.

Source : Archives municipale de Groningue, VD10679-G3-168-0001.

Figure 293 : De Stadspoort College, Groningue



Vue des façades, coupe, 1996-2001.

Source : Archives municipale de Groningue, VD10679-G3-170-0001.

Figure 294 : De Stadspoort College, Groningue



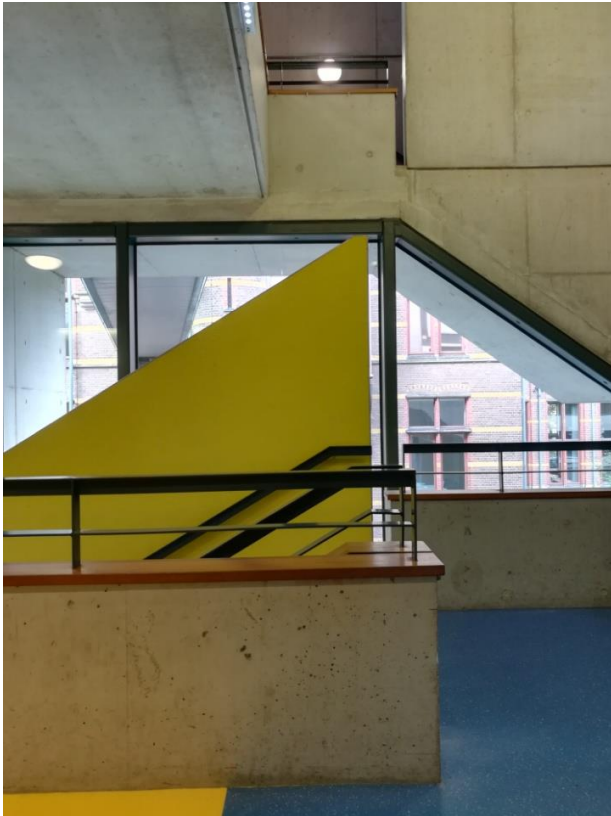
Vue de la façade d'entrée, photographie, 1996-2001.
Cliché Alice Agostini, juin 2019.

Figure 295 : De Stadspoort College, Groningue



Vue de la façade sur rue, photographie, 1996-2001.
Cliché Alice Agostini, juin 2019.

Figure 296 : De Stadspoort College, Groningue



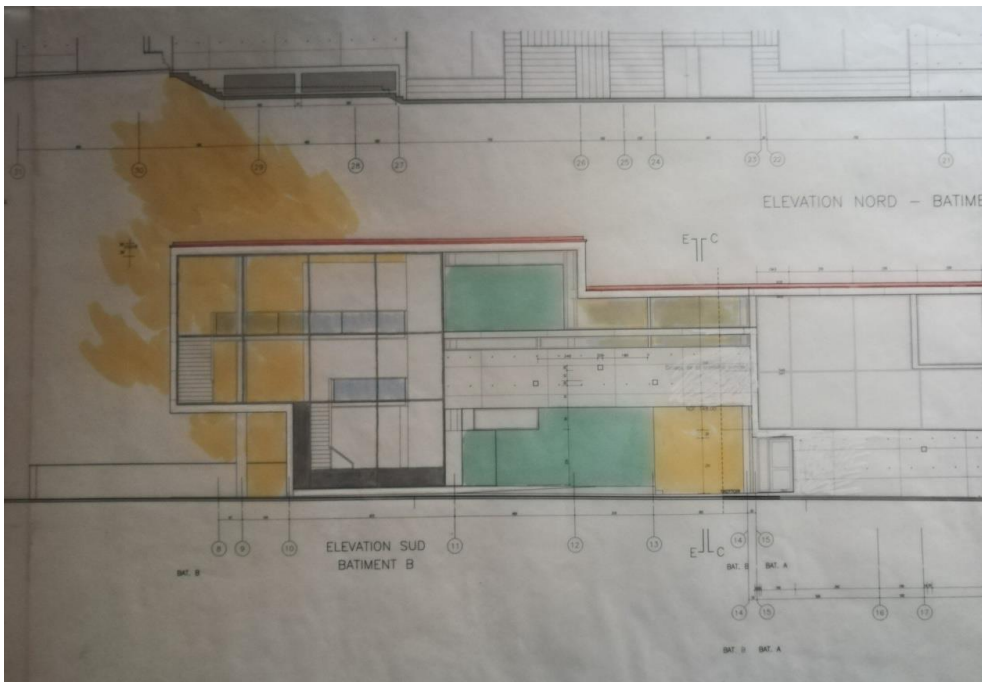
Détail de l'escalier intérieur, photographie, 1996-2001.
Cliché Alice Agostini, juin 2019.

Figure 297 : De Stadspoort College, Groningue



Détail de la zone des casiers, photographie, 1996-2001.
Source : Houwen, Annemiek, *Stadspoort, de verleden tijd is niets, op. cit.*

Figure 298 : Institut de Recherche en Informatique et en Automatique (INRIA), et le pôle Innovation et Communication, Rocquencourt



Façade, coupe, 1996-2001.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 299 : Institut de Recherche en Informatique et en Automatique (INRIA), et le pôle Innovation et Communication, Rocquencourt

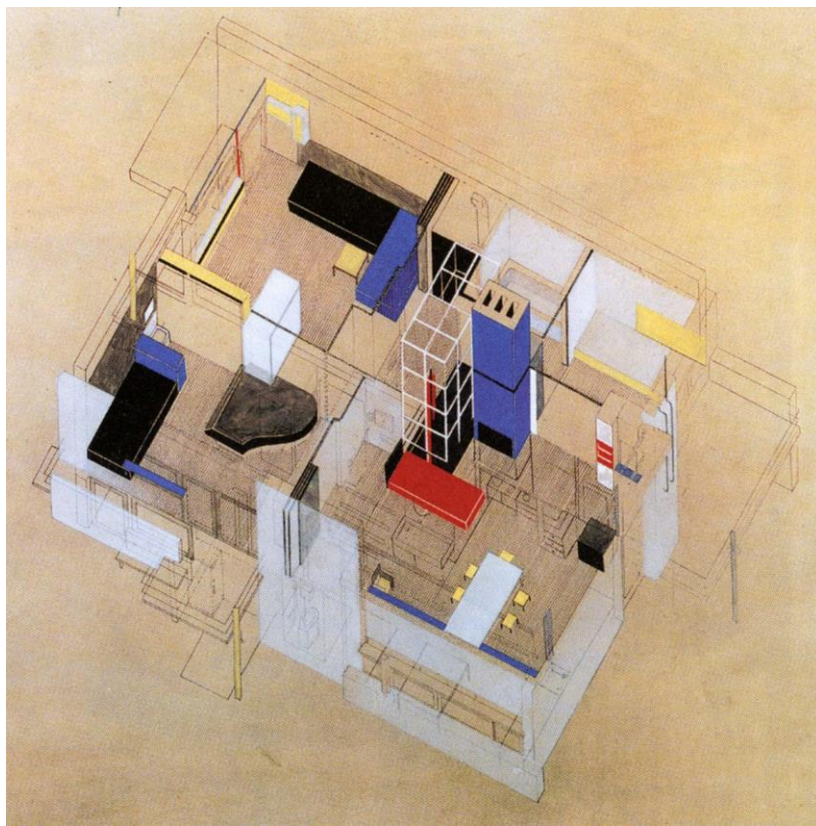


Escalier principale, photographie, 1996-2001.

Source : Garnier, Jean-Louis, « Henri Ciriani, pôle d'innovation et de communication de l'INRIA, Rocquencourt », *AMC*, n° 122, février 2002, p. 36-41.

b) *Les couleurs*

Figure 300 : maison Schröder, Utrecht



Gerrit Rietveld, premier étage, axonométrie, 1924.

Source : Zijl, Ida Van, *Gerrit Rietveld*, Londres : Phaidon, 2010, p. 56.

Figure 301 : *Red Curves*



Ellsworth Kelly, huile sur toile, collection privée, 1996.

Source : <https://sfmoma.org/artwork/fc.603/>

Figure 302 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vue du musée depuis le bois, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 303 : centre universitaire ARTEM (Art, Technologie et Management), Nancy



Perspective, *rendering*, 2006.

Source : Séron-pierre, Catherine, « Artem Nancy, un grand projet universitaire et urbain », *AMC*, n° 164, octobre 2006, p. 21-32.

Figure 304 : centre universitaire ARTEM (Art, Technologie et Management), Nancy



Schéma du programme et répartition du centre universitaire, 2006.

Source : Séron-pierre, Catherine, « Artem Nancy, un grand projet universitaire et urbain », *AMC, op. cit.*

c) *L'échelle d'une architecture quotidienne*

Figure 305 : la Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



Détail des totems aux entrées du quartier, photographie, 1971-1976.

Cliché Alice Agostini, mars 2020.

Figure 306 : La Villeneuve de Grenoble, quartier de l'Arlequin



Détail d'un pilier à l'entrées du quartier, photographie, 1971-1976.
Cliché Alice Agostini, mars 2020.

Figure 307 : immeuble de logement, La Haye



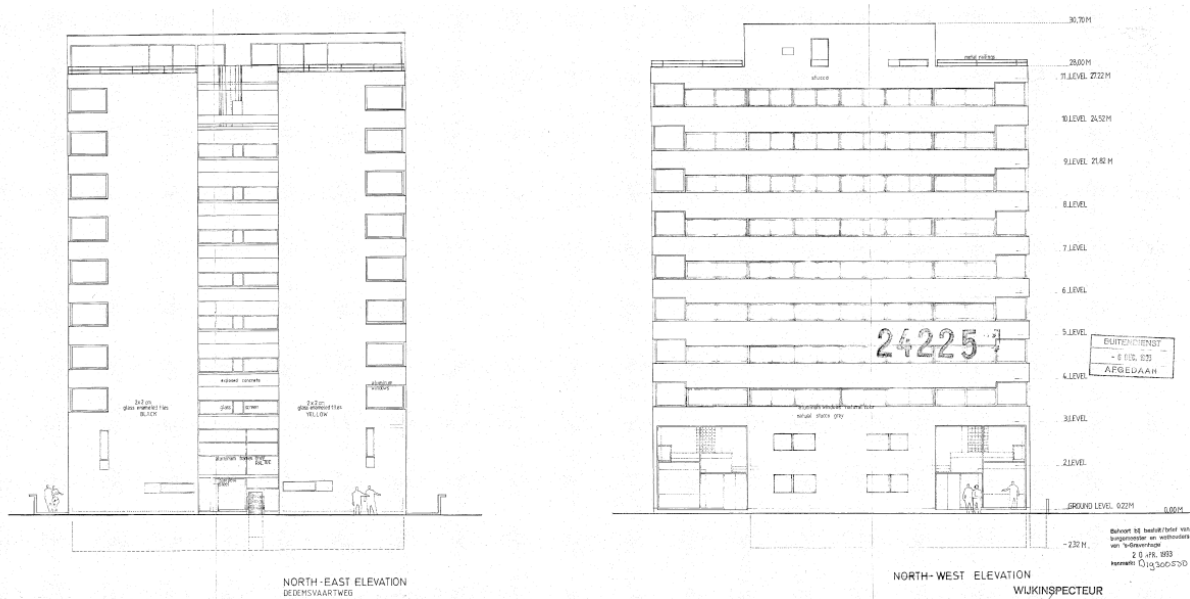
Façade, photographie, 1989-1995.
Cliché Alice Agostini, novembre 2019.

Figure 308 : immeuble de logement, La Haye



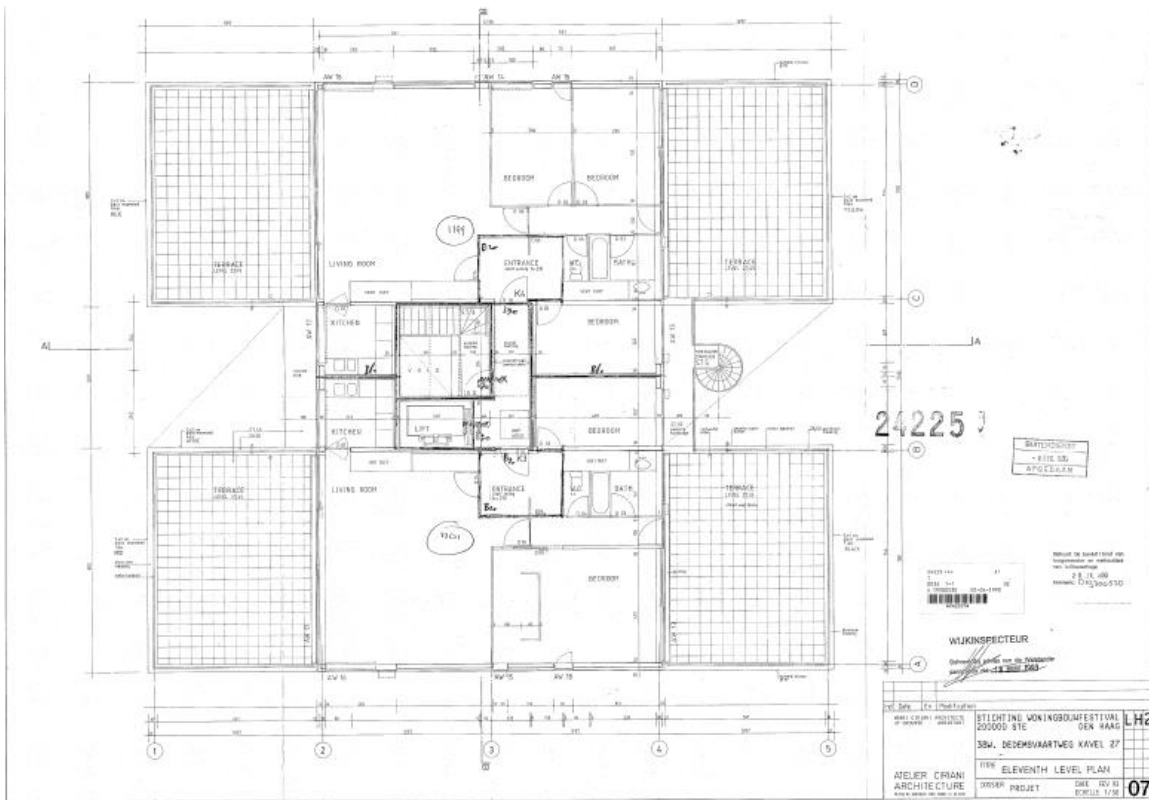
Façade latérale, photographie, 1989-1995.
Cliché Alice Agostini, novembre 2019.

Figure 309 : immeuble de logement, La Haye



Façade sud-est, élévation, 1989-1995.
Source : archives municipales de La Haye, dossier CR24225

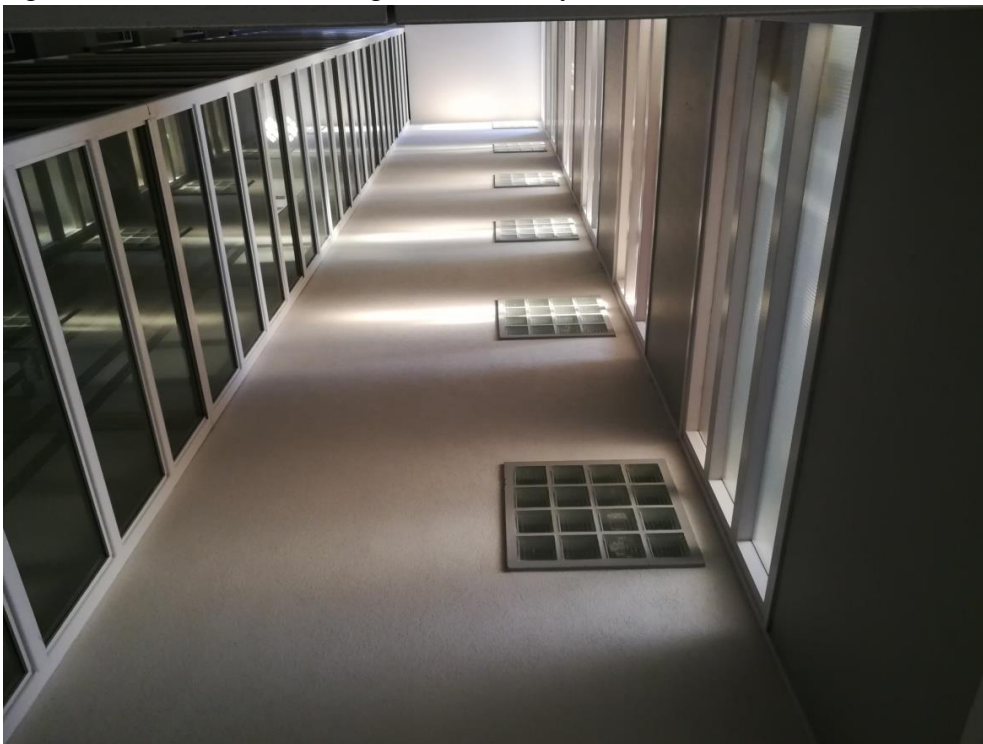
Figure 310 : immeuble de logement, La Haye



Plan du rez-de-chaussée, 1989-1995.

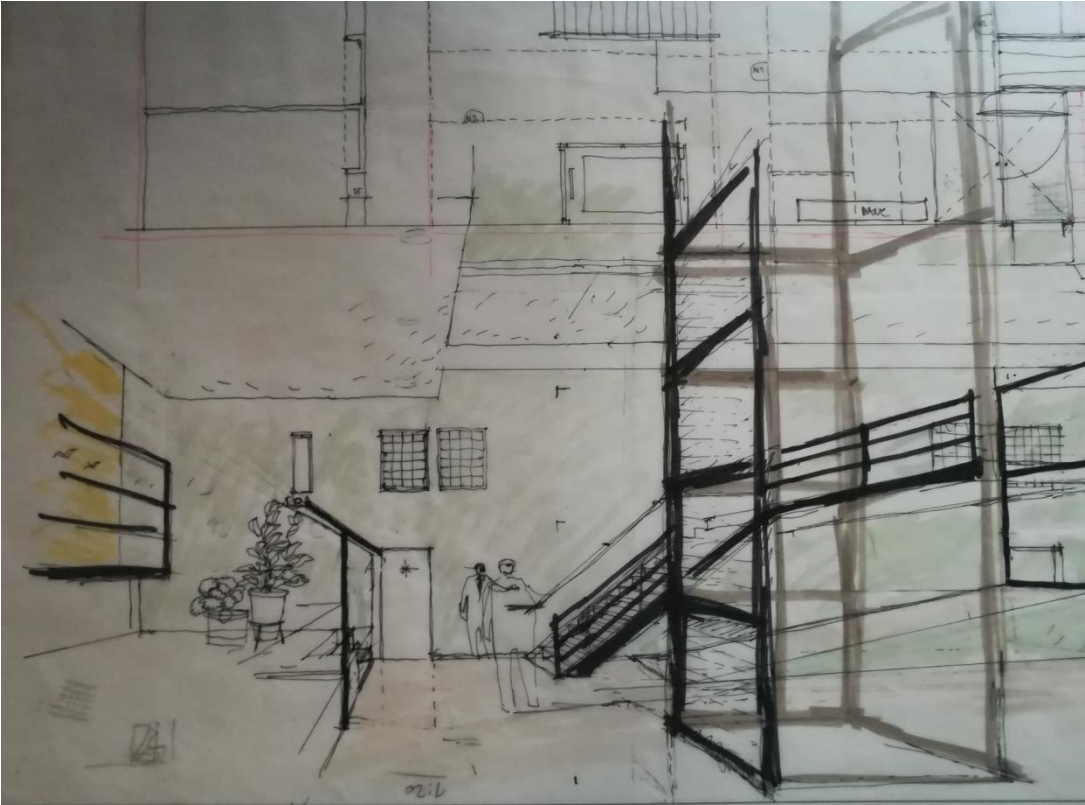
Source : archives municipales de La Haye, dossier CR24225

Figure 311 : immeuble de logement, La Haye



Vue intérieure, détail de la cage de l'ascenseur (gauche) et des appartements (droite), photographie, 1989-1995.
Cliché Alice Agostini, novembre 2019.

Figure 312 : immeuble de logement, La Haye



Vue intérieure, dessin, 1989-1995.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 313 : immeuble de logement, La Haye



Vue des appartements depuis la cage d'escalier, photographie, 1989-1995.

Cliché Alice Agostini, novembre 2019.

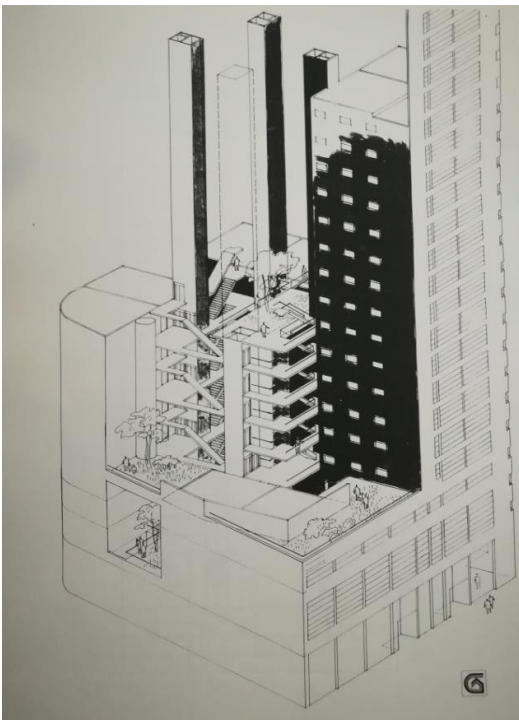
Figure 314 : immeuble de logement, Groningue



Axonométrie, 1988.

Source : Dossier *In Het Licht Van de Stad* [Dans la lumière de la ville], pour la mairie de Groningue. Archives Niek Vardonis.

Figure 315 : immeuble de logement, Groningue



Axonométrie, 1988.

Source : Dossier *In Het Licht Van de Stad* [Dans la lumière de la ville], pour la mairie de Groningue. Archives Niek Vardonis.

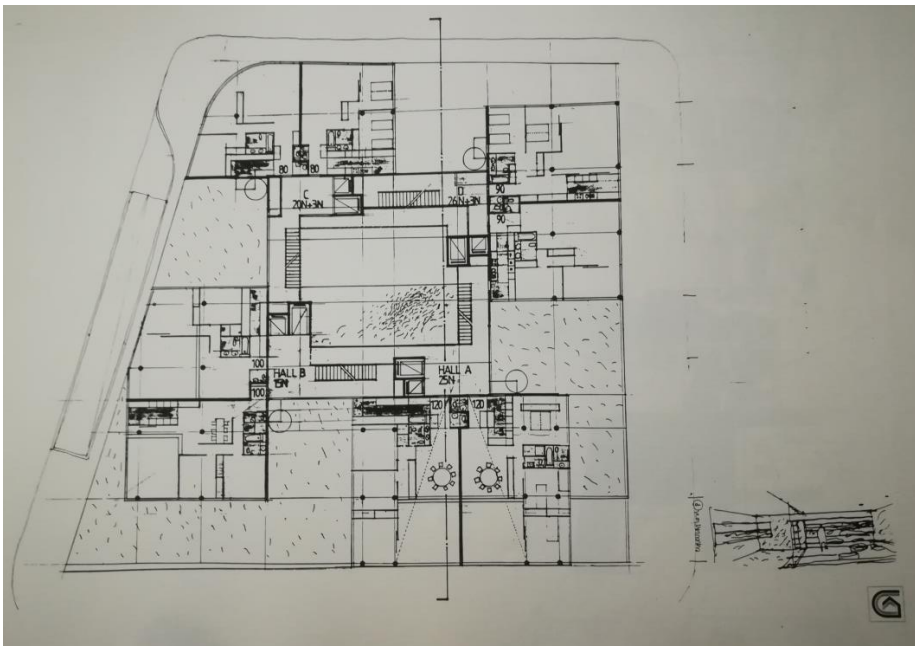
Figure 316 : immeuble de logement, Groningue



Axonométrie, 1988.

Source : Dossier *In Het Licht Van de Stad* [Dans la lumière de la ville], pour la mairie de Groningue. Archives Niek Vardonis.

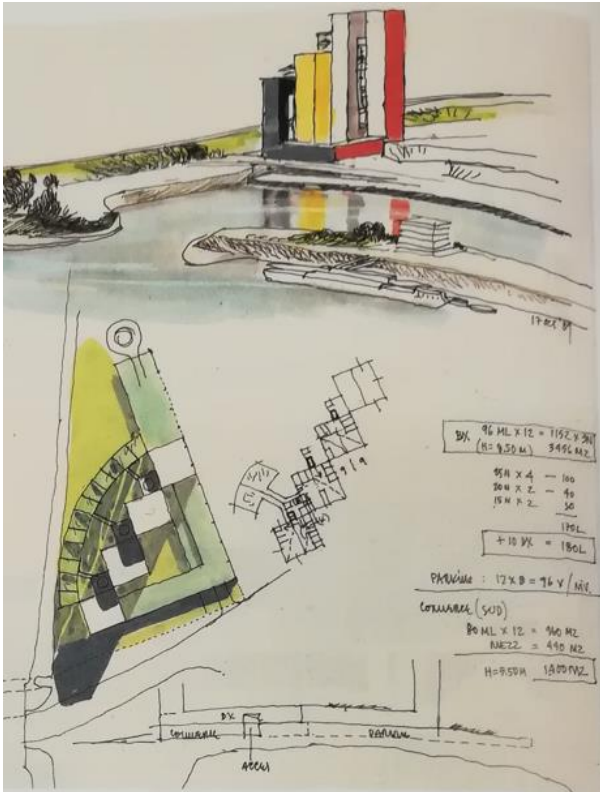
Figure 317 : immeuble de logement, Groningue



Plan d'un étage type, 1988.

Source : Dossier *In Het Licht Van de Stad* [Dans la lumière de la ville], pour la mairie de Groningue. Archives Niek Vardonis.

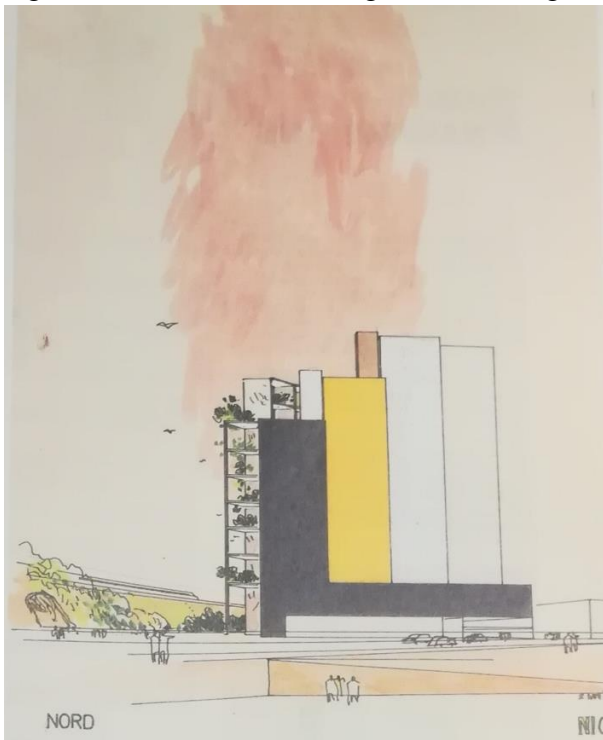
Figure 318 : immeuble de logement, Nimègue



Plan et élévation, vue d'ensemble, 1989.

Source : Allan-Dupré, Elisabeth, « Henri Ciriani : Tour d'habitation, Groningue ; Tour d'habitation, Nimègue », *AMC*, n° 10, avril 1990, p. 40-43.

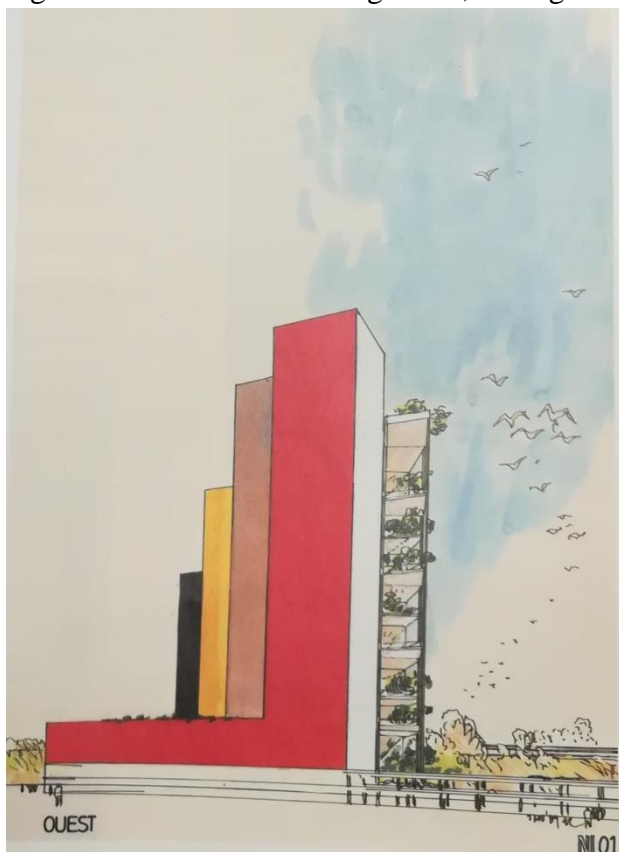
Figure 319 : immeuble de logement, Nimègue



Façade nord, élévation, 1989.

Source : Allan-Dupré, Elisabeth, « Henri Ciriani : Tour d'habitation, Groningue ; Tour d'habitation, Nimègue », *AMC*, *op.cit.*

Figure 320 : immeuble de logement, Nimègue



Façade ouest, élévation, 1989.

Source : Allan-Dupré, Elisabeth, « Henri Ciriani : Tour d'habitation, Groningue ; Tour d'habitation, Nimègue », *AMC, op.cit.*

Chapitre II : faire de l'architecture une valeur

a) L'architecture entre mémoire et histoire

Figure 321 : musée archéologique Arles antique



Vue depuis l'extérieur sur les *sheds*, aile d'exposition, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 322 : musée archéologique Arles antique



Vue depuis le toit-terrasse sur les *sheds*, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 323 : musée archéologique Arles antique



Vue de la salle d'exposition, plafond avec les sheds, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

Figure 324 : musée archéologique Arles antique



Vue de la salle d'exposition, effets de lumière au plafond par les sheds, photographie, 1983-1995.
Cliché Alice Agostini, juin 2016.

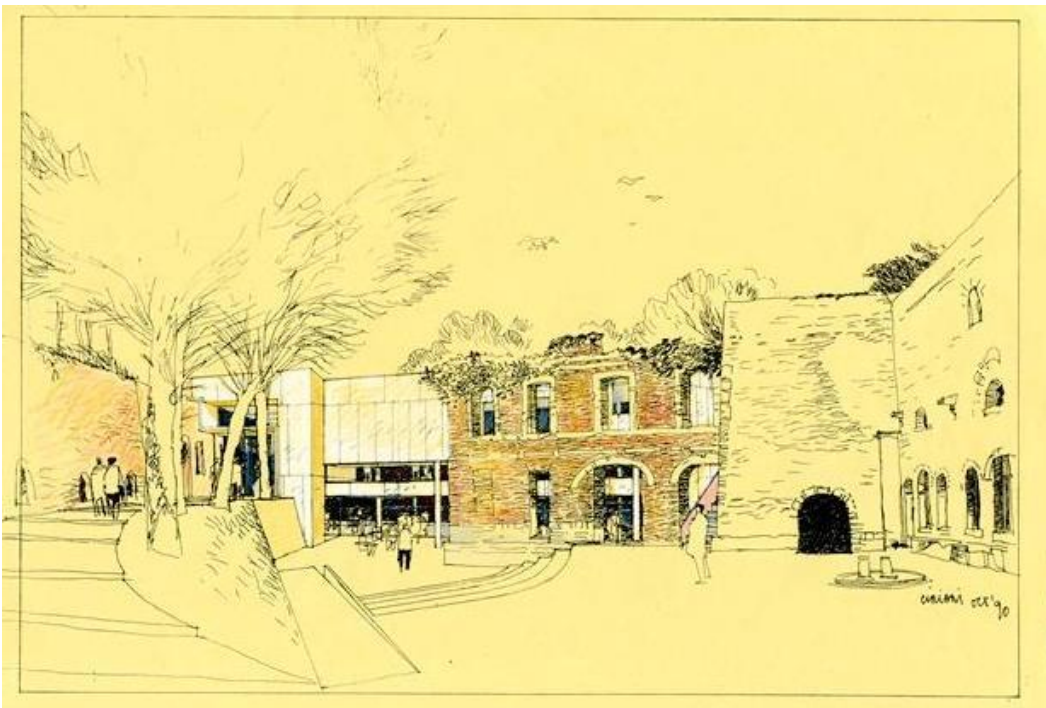
Figure 325 : château médiévale, Péronne



Façade du château à l'entrée de l'Historial de la Grande Guerre, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

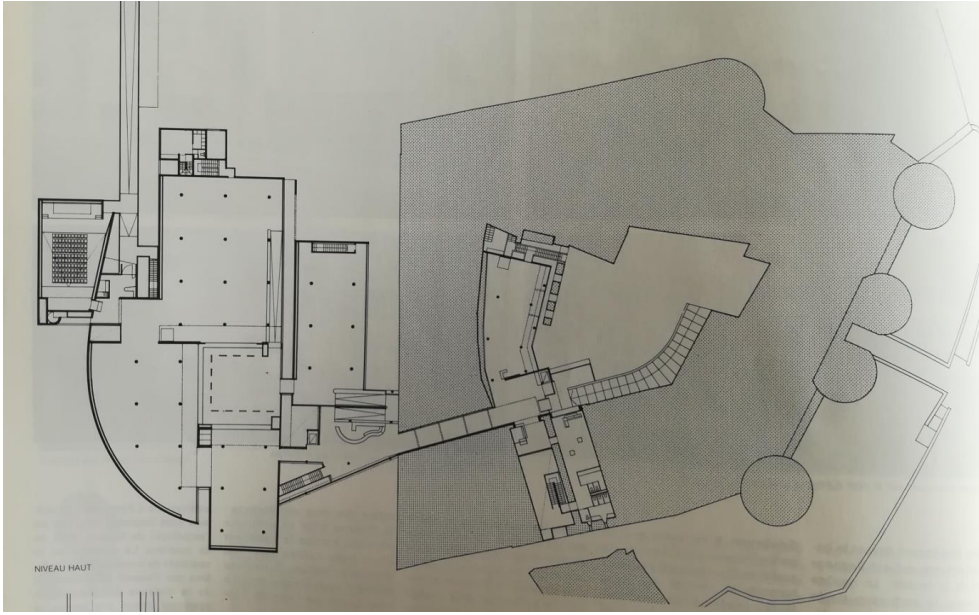
Figure 326 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Croquis perspective du vestibule d'entrée du château médiéval, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1990 10 DESS - T 2459

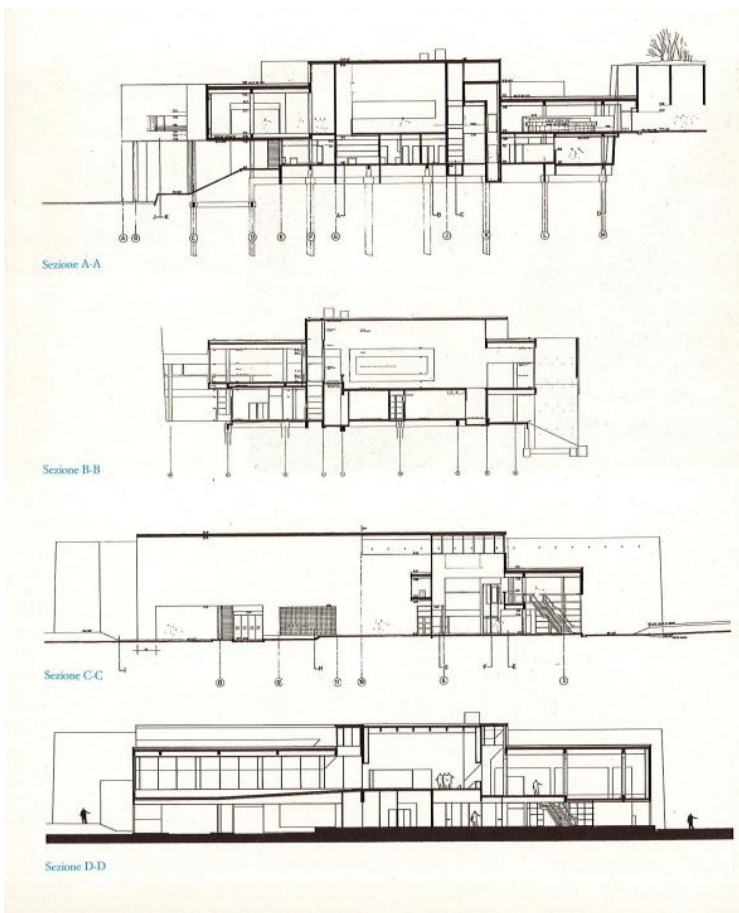
Figure 327 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Premier étage, plan, 1987-1992.

Source : « Ciriani : s'en va-t'en guerre », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 252, septembre 1987, p. 74-75.

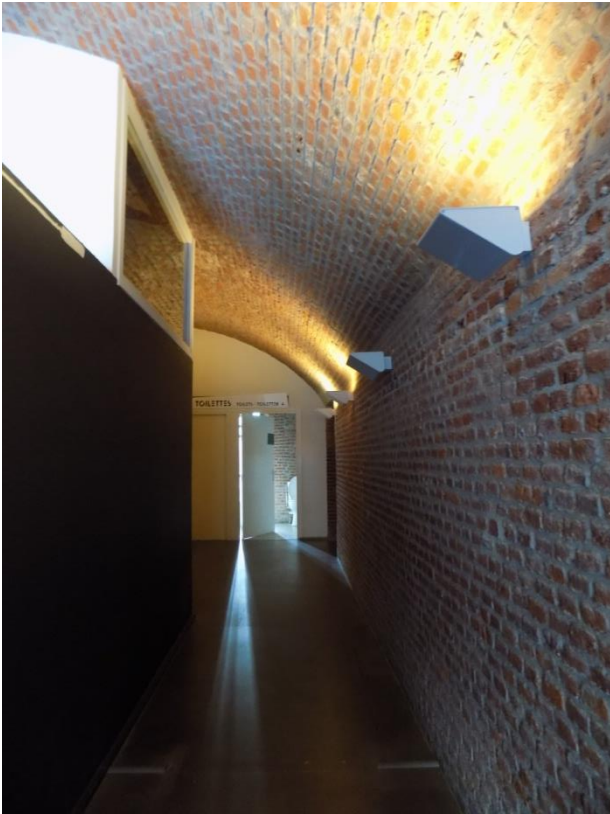
Figure 328 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Coupe, 1987-1992.

Source : Galantino, Mauro, « Historial de la Grande Guerre a Péronne di Henri E. Ciriani », *Casabella*, vol. 56, n° 596, décembre 1992, p. 4-19.

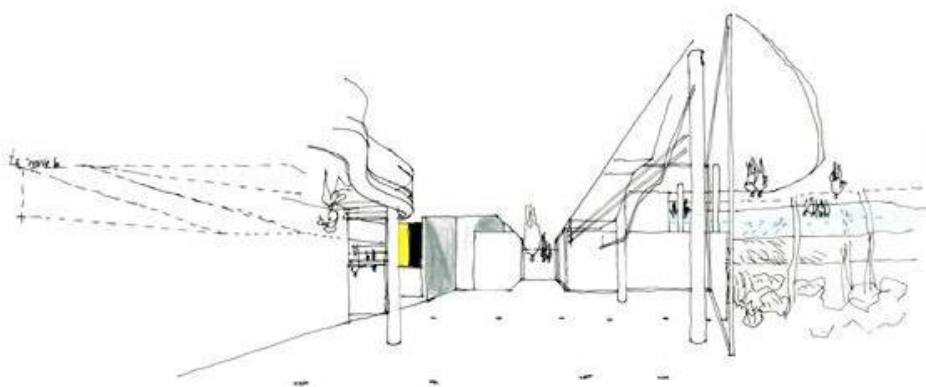
Figure 329 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vestibule du château, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 330 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vue panoramique accueil, hall d'entrée, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1987 04 09 DES - T 2444

Figure 331 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Perspective hall d'entrée, phase chantier, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1989 DESS - TT 0272.

Figure 332 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Hall d'entrée, perspective de l'accès principal vu de l'intérieur, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1991 01 07 DESS - TT 0279.

Figure 333 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Détail des pilotis, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 334 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Perspective façade ouest et sous-face salle audiovisuelle, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1987 09 24 DESS - TT 0260.

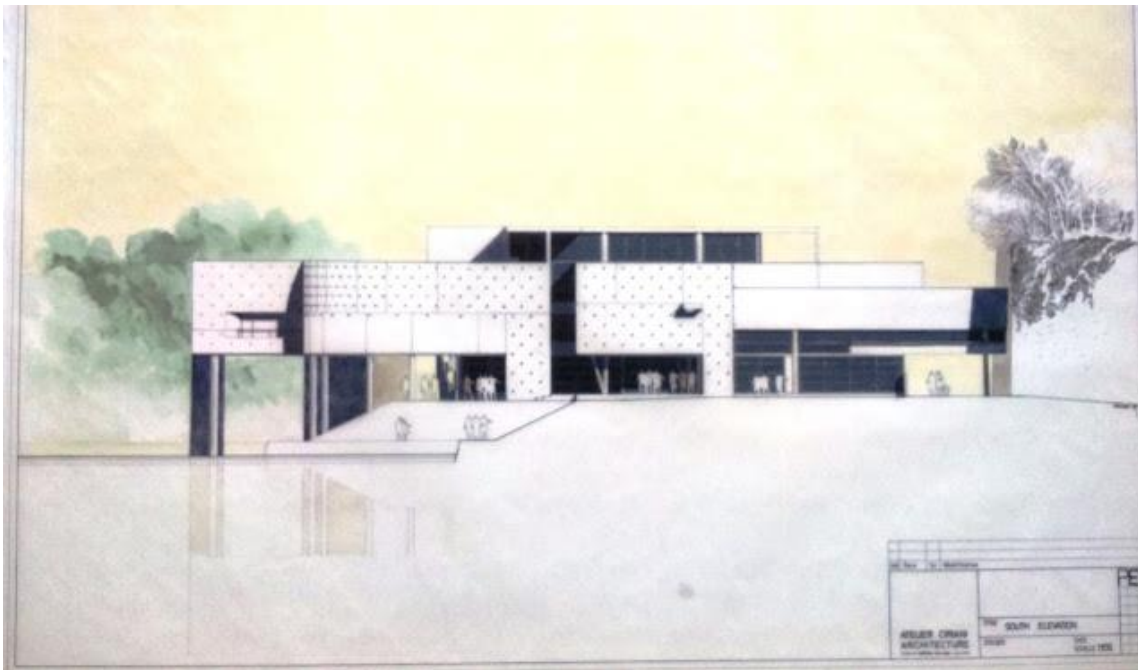
Figure 335 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Façade sud, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 336 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Façade sud, élévation, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1989 GF - DSC 2119.

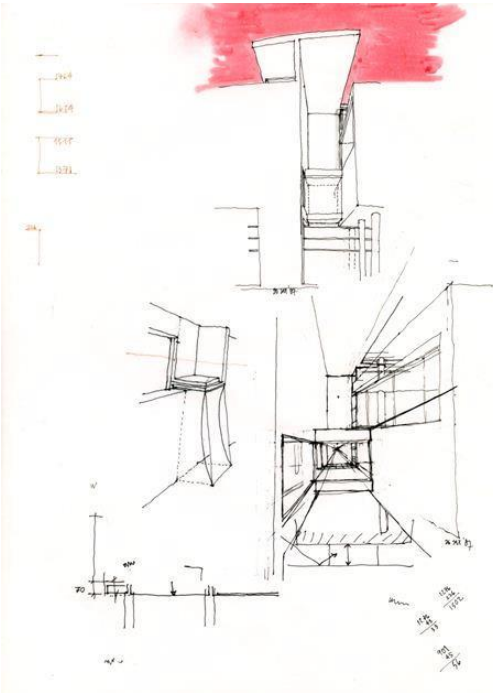
Figure 337 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Détail de la façade sud, la faille, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 338 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Croquis d'étude de la faille nord sud, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1987 09 20 DESS - T 2451.

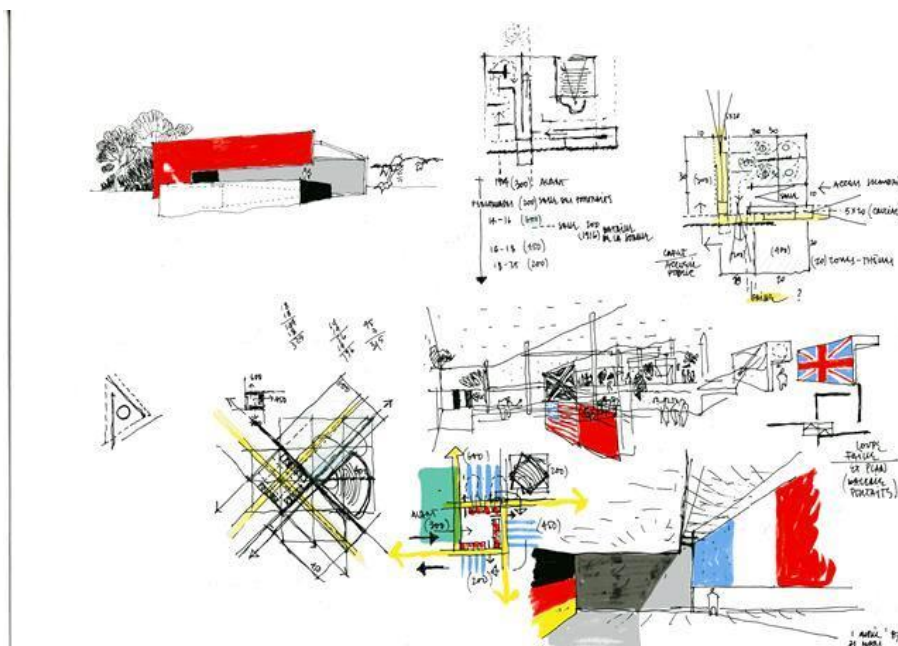
Figure 339 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Détail de la faille nord-sud, la faille, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 340 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Premiers croquis de la faille, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1987 03 31 DESS - T 293.

Figure 341 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vue interne des salles, vitrines d'exposition, photographie, 1987-1992.
Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 342 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vue de la première salle, photographie, 1987-1992.
Cliché Alice Agostini, juin 2020.

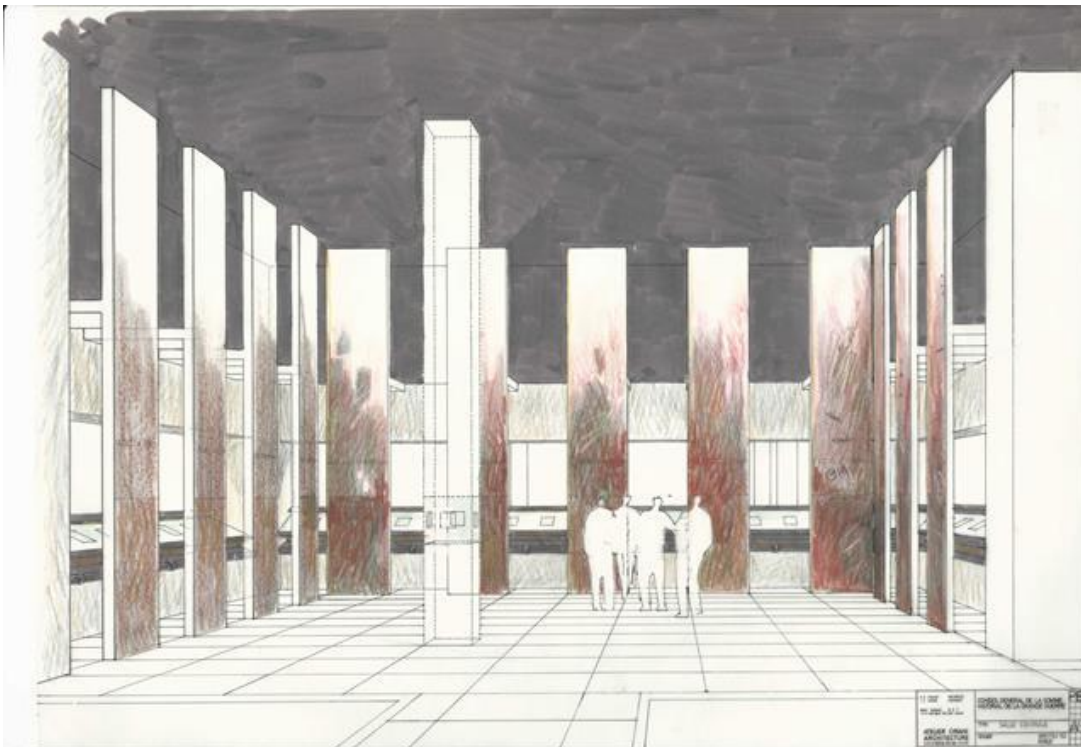
Figure 343 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Vue de la troisième salle, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

Figure 344 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Perspective salle des portraits, 1987-1992.

© Cité de l'architecture & du patrimoine / Musée des Monuments français. 1992 02 DESS - TT 0284.

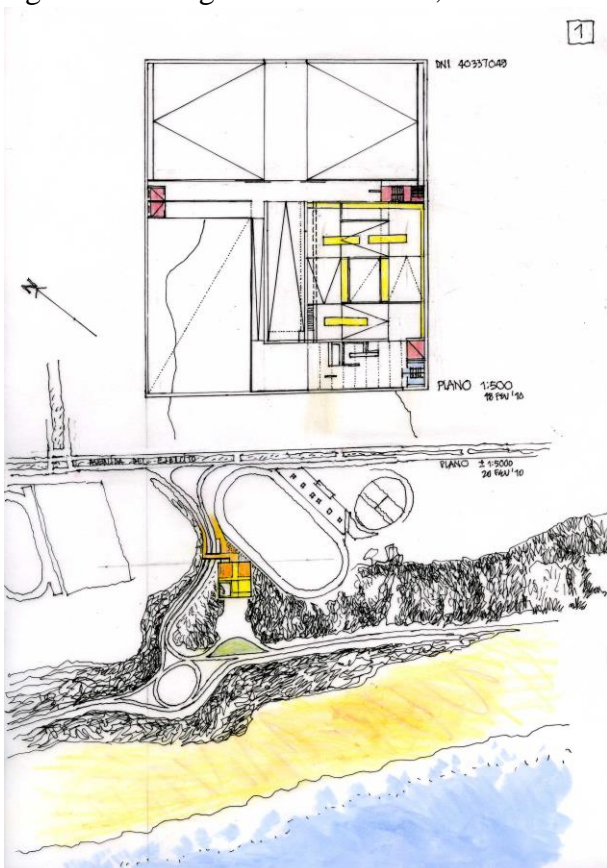
Figure 345 : Historial de la Grande Guerre, Péronne



Salle des portraits, photographie, 1987-1992.

Cliché Alice Agostini, juin 2020.

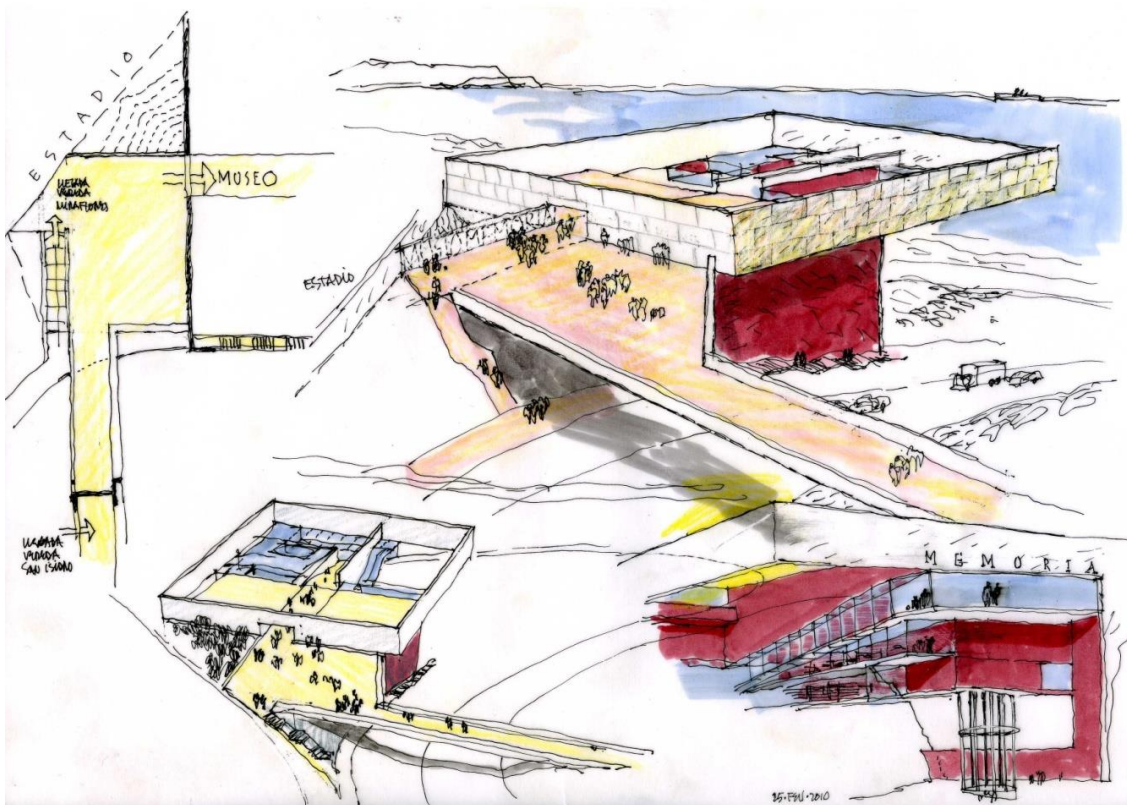
Figure 346 : Lugar de la Memoria, Lima



Projet non réalisé, plan-masse, 2010.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

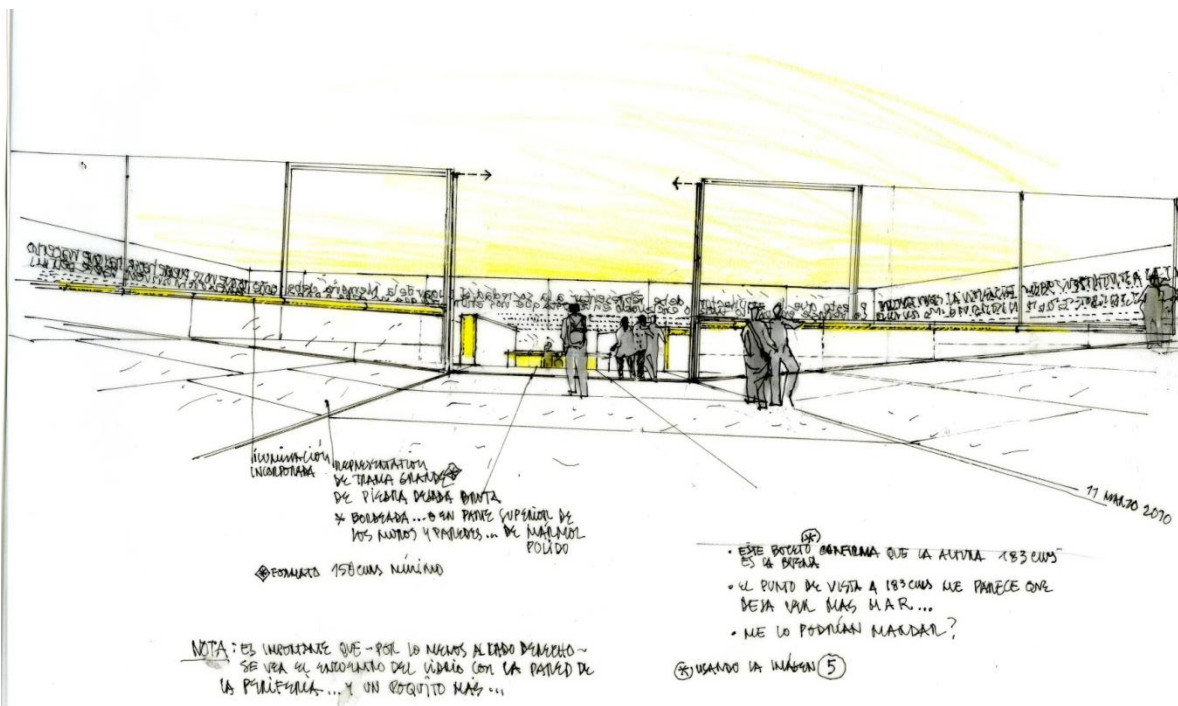
Figure 347 : Lugar de la Memoria, Lima



Projet non réalisé, étude des accès, axonométrie et plan d'ensemble, 2010.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

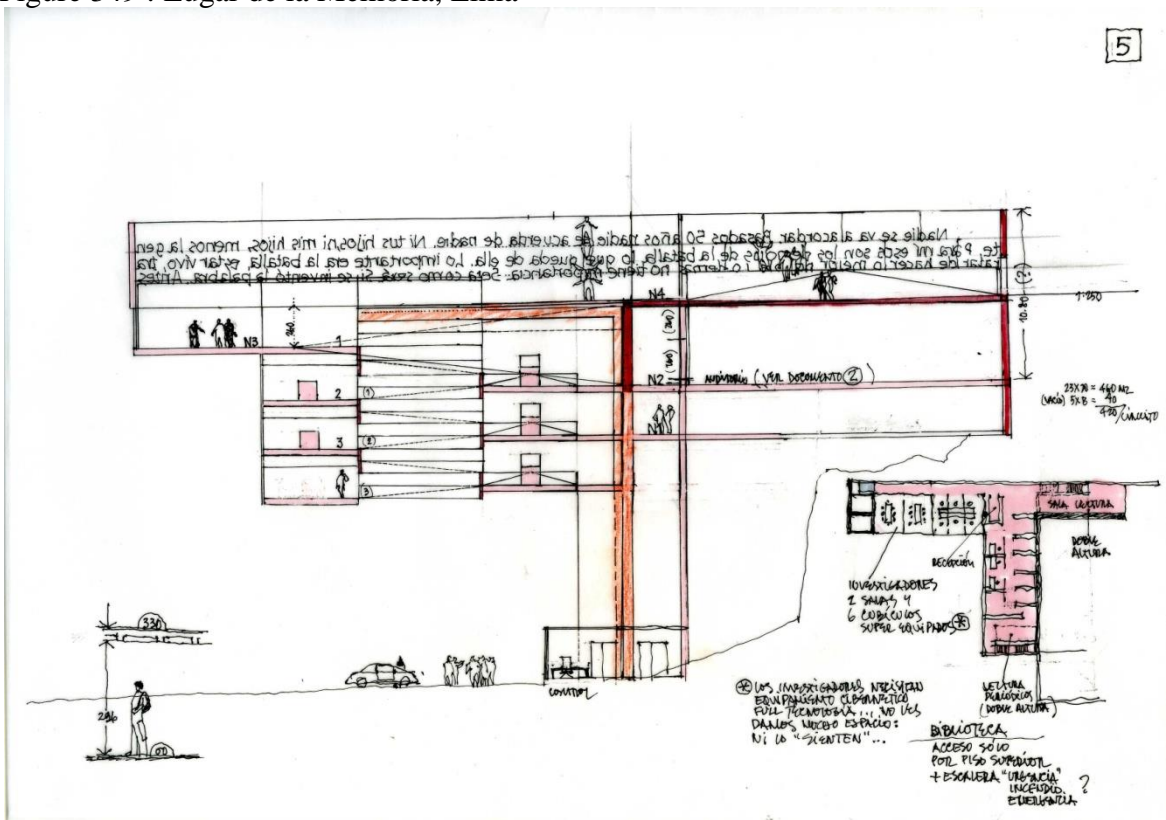
Figure 348 : Lugar de la Memoria, Lima



Projet non réalisé, vue perspective de l'espace dédié à la mémoire des victimes, zone d'entrée, 2010.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

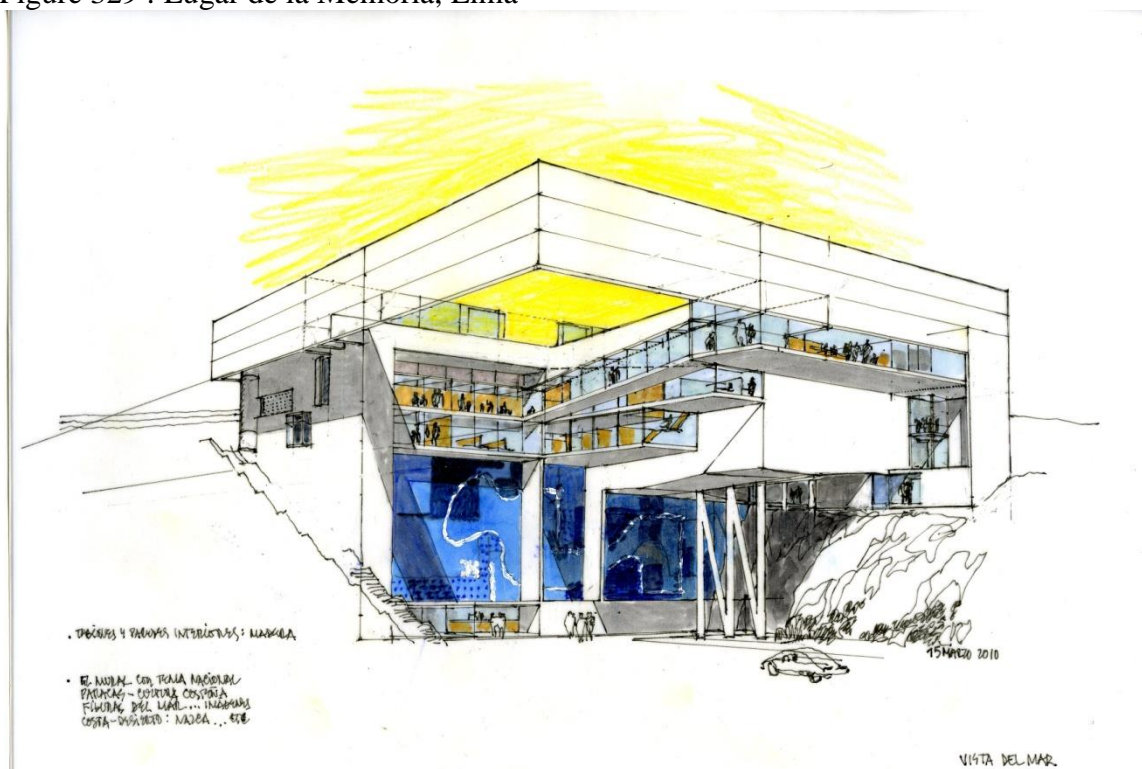
Figure 349 : Lugar de la Memoria, Lima



Projet non réalisé, coupe et disposition des espaces, 2010.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

Figure 329 : Lugar de la Memoria, Lima

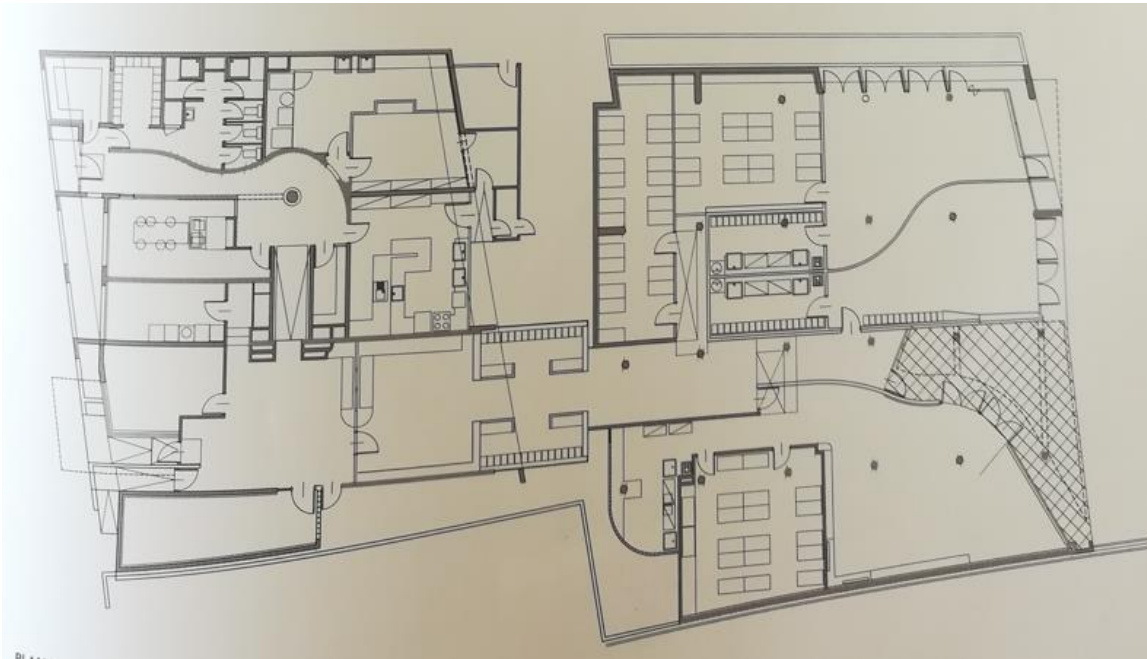


Projet non réalisé, axonométrie et vue des espaces, 2010.

Source : Archives personnelles Hector Loli, n. c.

b) *Éduquer à l'architecture*

Figure 351 : crèche « Au coin du feu », Saint-Denis



Plan rez-de-chaussée, 1978-1983.

Source : Pousse, J.-F., « Crèche – Saint Denis, Ville de Saint Denis : Henri Ciriani, 1983 », *AMC*, n° 229, déc. 2013, p. 246-247.

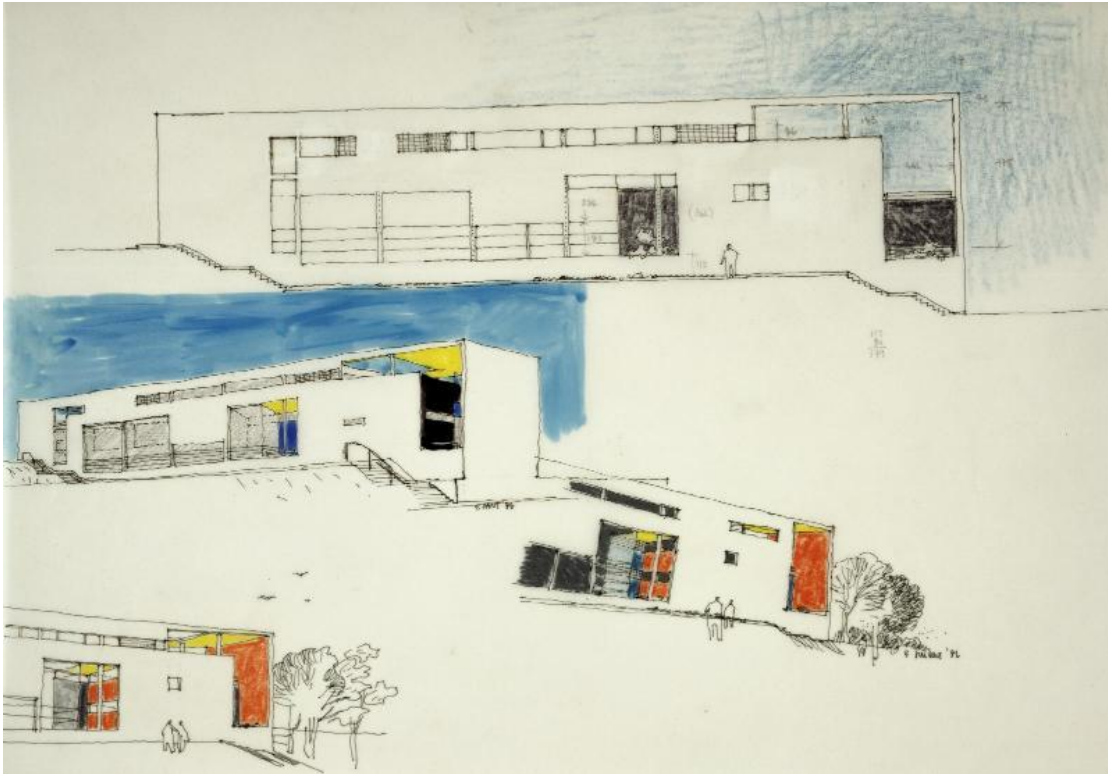
Figure 352 : crèche « Au coin du feu », Saint-Denis



Vue depuis le jardin, photographie, 1978-1983.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018

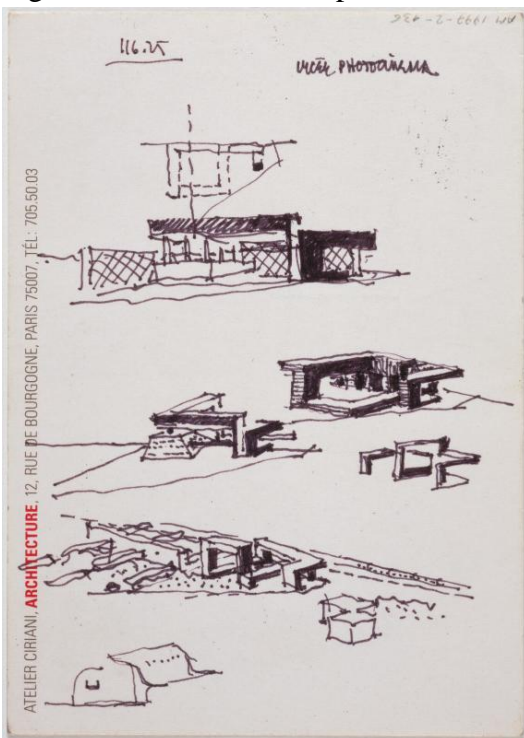
Figure 353 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade nord, dessin, Torcy, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-135. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

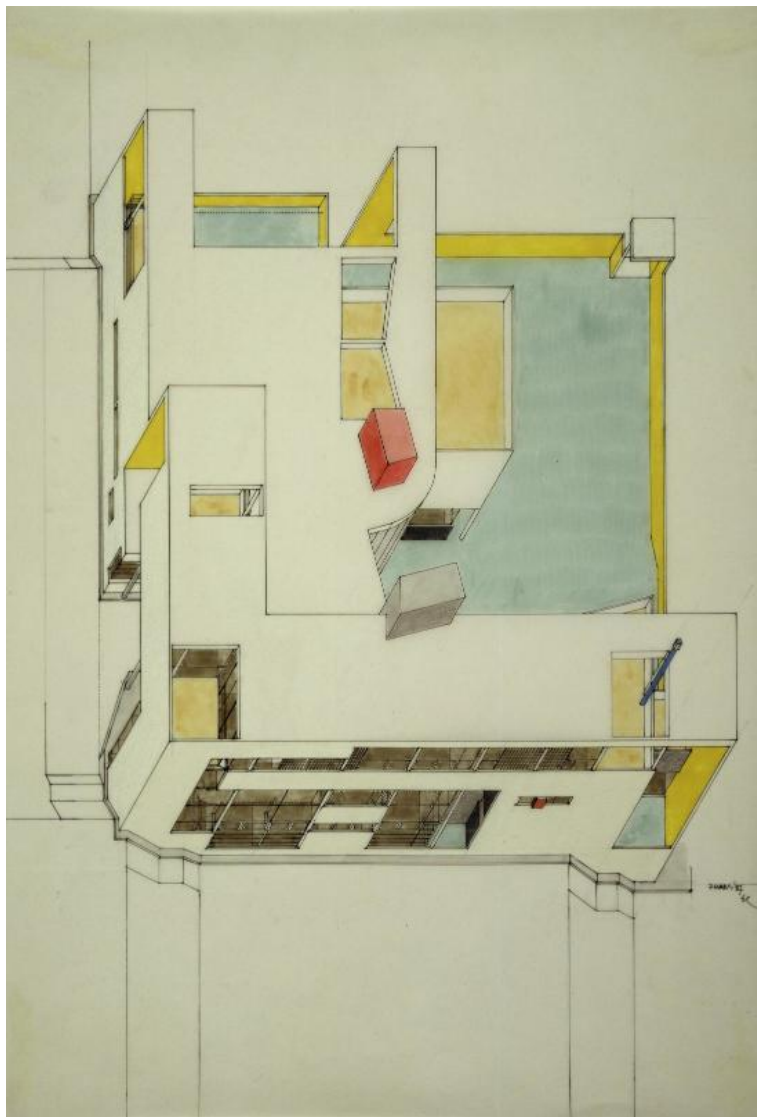
Figure 354 : maison de la petite Enfance, Torcy



Esquisses des façades, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-136 (1). © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

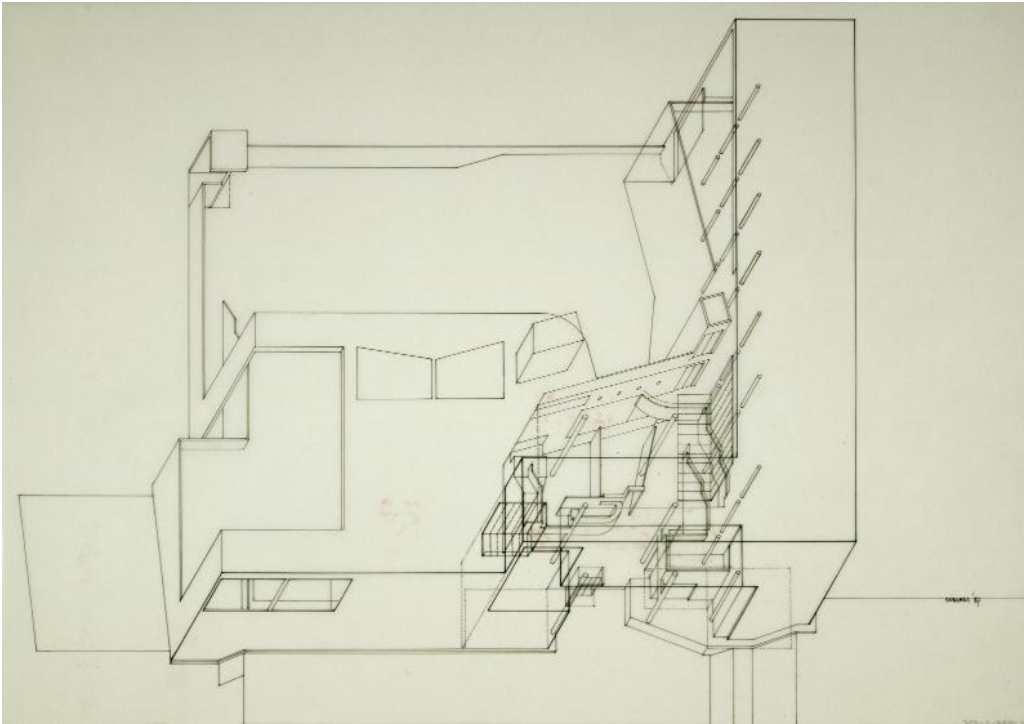
Figure 355 : maison de la petite Enfance, Torcy



Vue d'ensemble, axonométrie, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-125. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

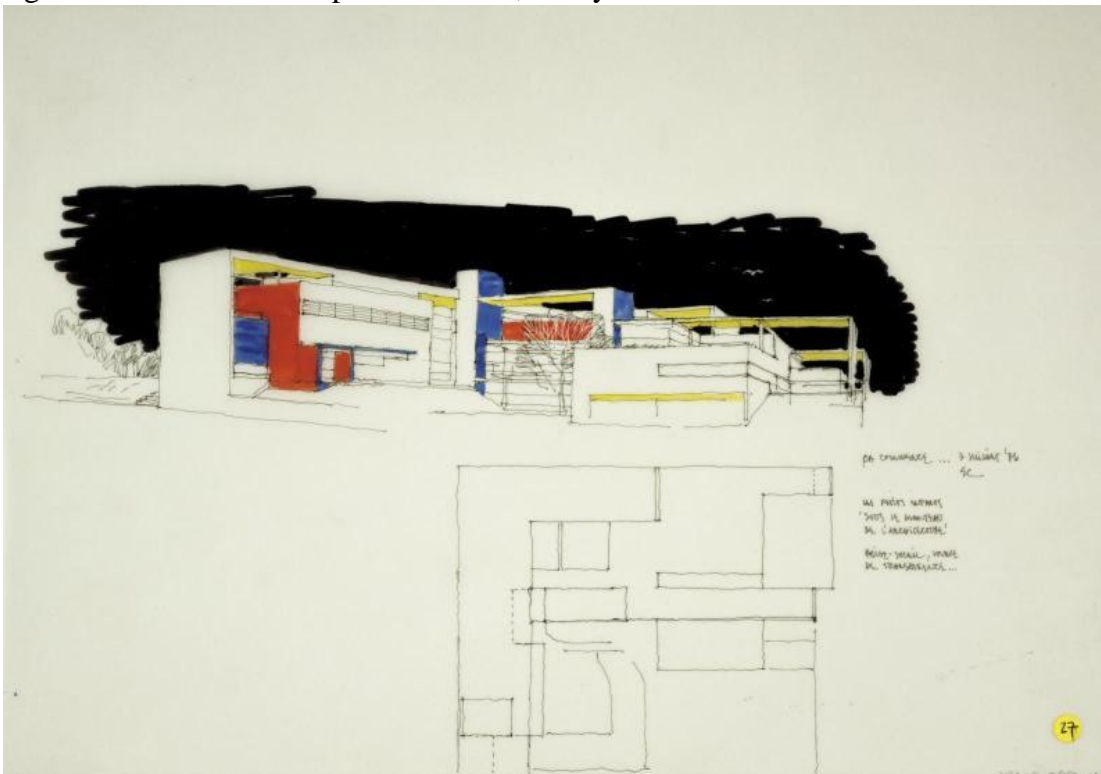
Figure 356 : maison de la petite Enfance, Torcy



Vue d'ensemble, axonométrie, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-126. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

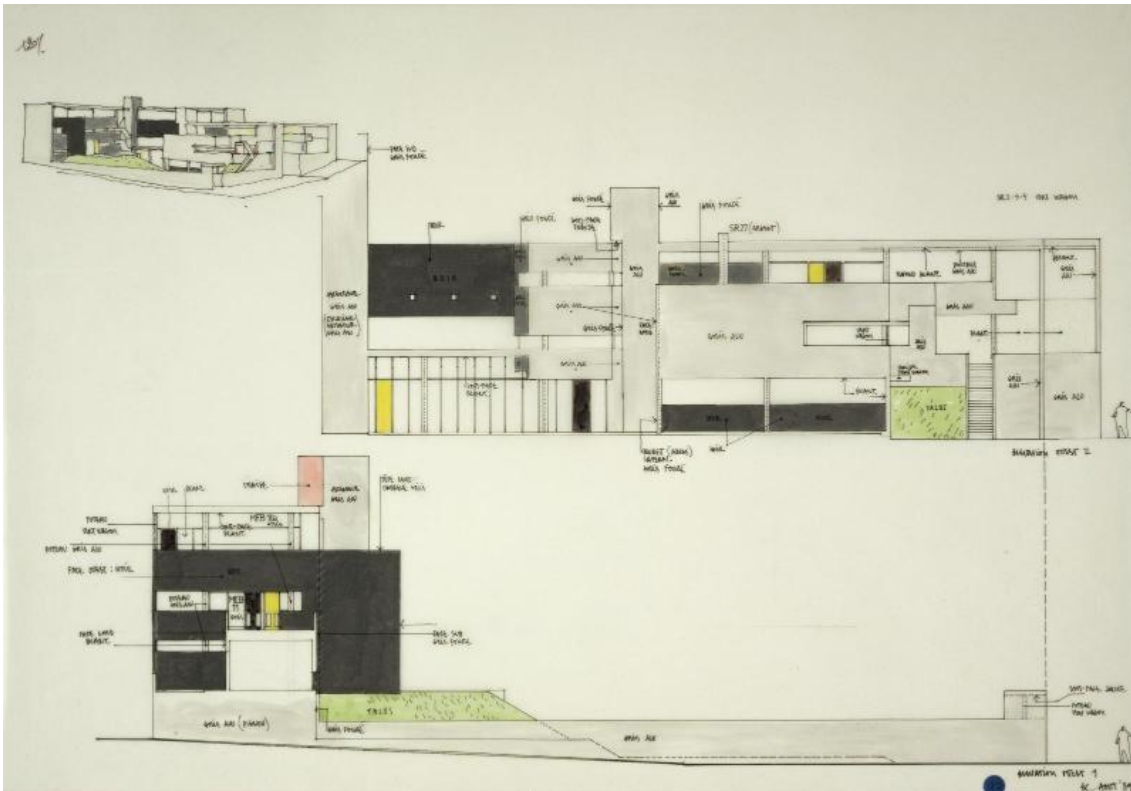
Figure 357 : maison de la petite Enfance, Torcy



Étude de façade vue depuis le jardin, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-134. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 358 : maison de la petite Enfance, Torcy



Étude de polychromie pour les façades, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-129. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

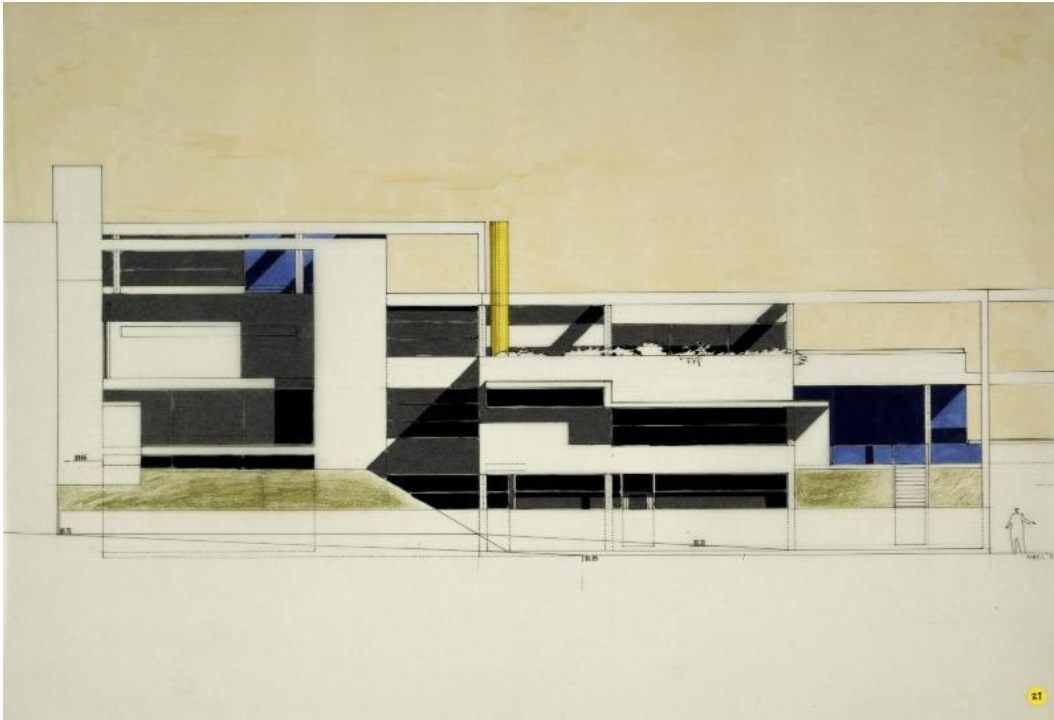
Figure 359 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade nord et sud, vue depuis le passage Georges Méliès, cliché Christian Devillers, 1986-1989.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Christian Devillers.

Figure 360 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade est, élévation, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-123. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 361 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade ouest, élévation, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-124. n© Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 362 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade sud, élévation, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-122. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou. MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 363 : maison de la petite Enfance, Torcy



Façade nord sur cour, photographie, 1986-1989.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Christian Devillers.

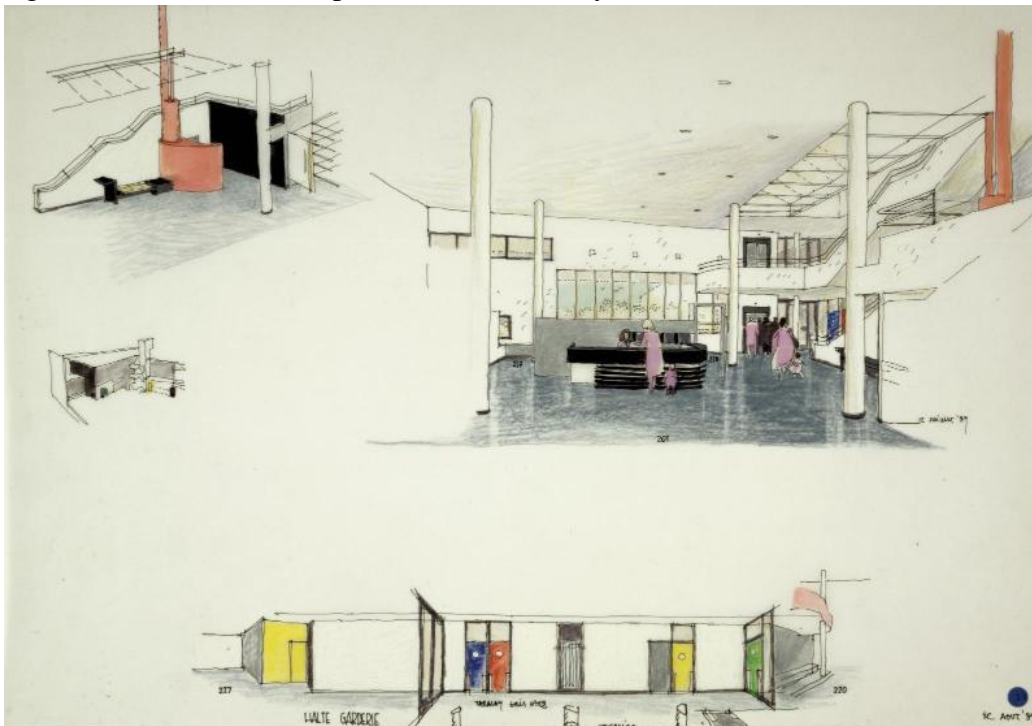
Figure 364 : maison de la petite Enfance, Torcy



Plan du rez-de-chaussée, 1986-1989.

Source : Lucan, Jacques, « Henri Ciriani : la maison de l'enfance », *AMC*, n° 10, avril 1990, p. 26-35.

Figure 365 : maison de la petite Enfance, Torcy



Étude de polychromie pour le hall d'entrée, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-130. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 366 : maison de la petite Enfance, Torcy



Hall d'entrée, photographie, 1986-1989.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Christian Devillers.

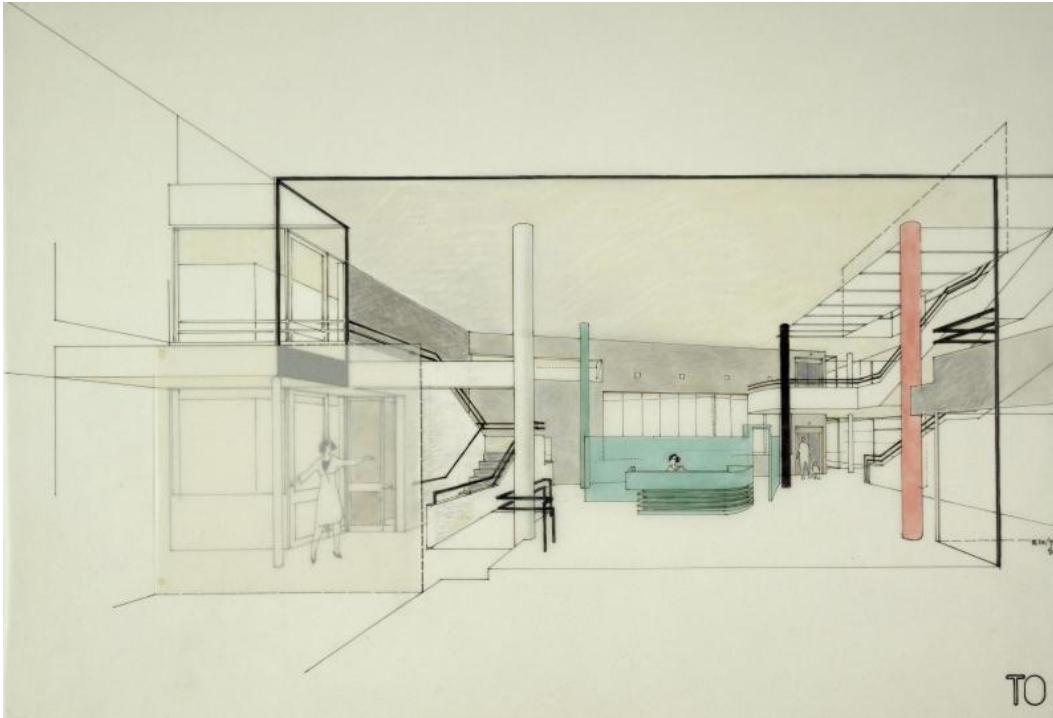
Figure 367 : maison de la petite Enfance, Torcy



Hall d'entrée, photographie, 1986-1989.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Christian Devillers.

Figure 368 : maison de la petite Enfance, Torcy



Hall d'entrée, vue perspective, 1986-1989.

Centre Pompidou, AM 1997-2-127. © Henri Edouard Ciriani, Crédit photographique © Bertrand Prévost – Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP.

Figure 369 : maison de la petite Enfance, Torcy



Vue extérieur de la terrasse, photographie, 1986-1989.

Cliché Alice Agostini, avril 2018.

Figure 370 : maison de la petite Enfance, Torcy

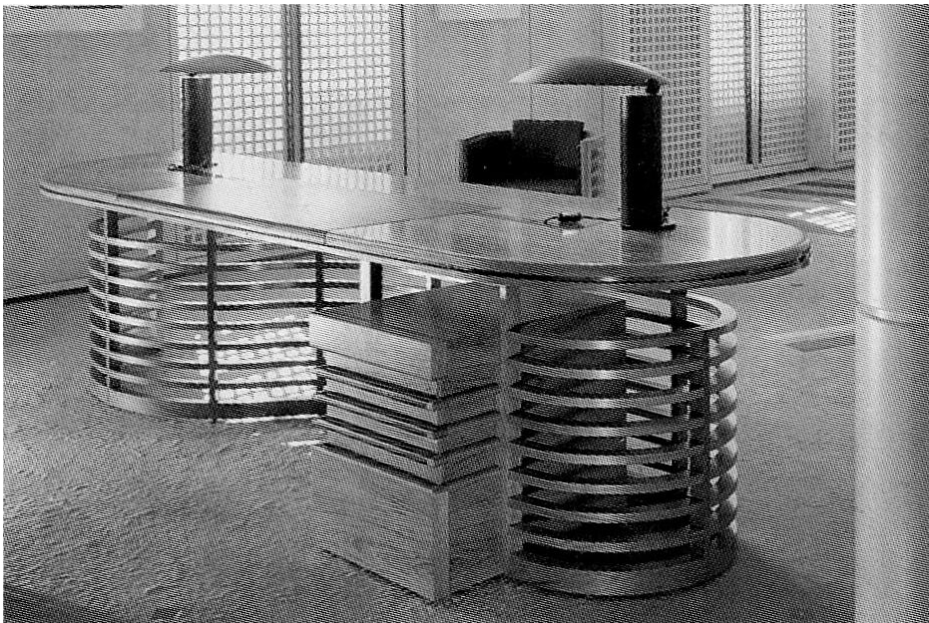


Vue intérieure, salle des jeux, photographie, 1986-1989.

© Cité de l'architecture & du patrimoine/Musée des Monuments français. Cliché Christian Devillers.

c) L'architecture idéale : des villas au bord de plage

Figure 371 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne



Vue du bureau, photographie, 1988.

Source : Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace*, Lugano : Fidia, 2000, 380 p.

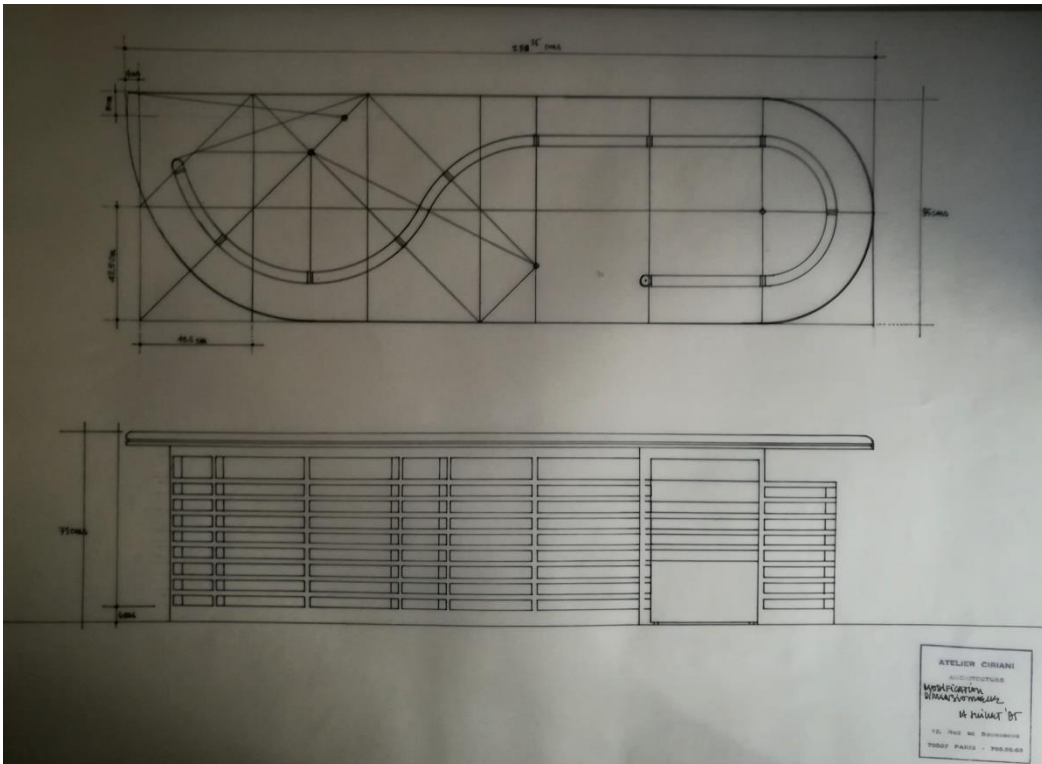
Figure 372 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne



Perspective d'ensemble, 1988.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

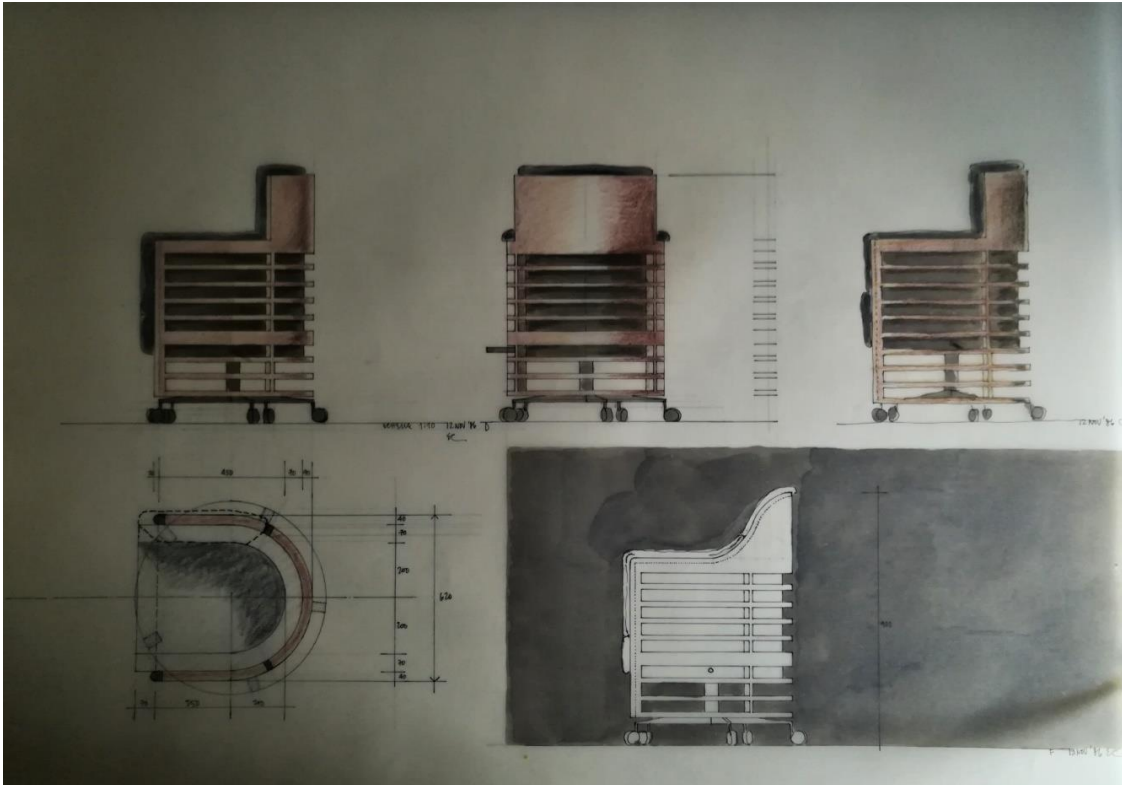
Figure 373 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne



Bureau, coupe, 1988.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 374 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne



Fauteuil, dessin et perspectives, 1988.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 375 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne

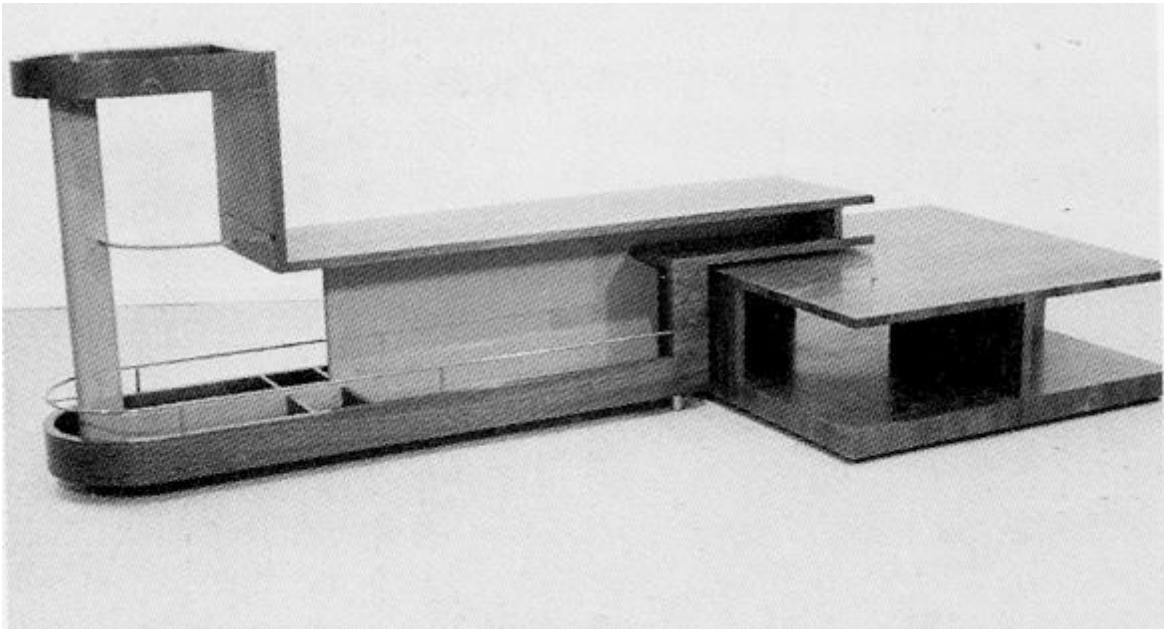


Table à café, prototype non réalisé, photographie, 1984.

Source : Petit, Jean, *Ciriani : Lumière d'espace, op. cit.*

Figure 376 : bureau du Président du conseil Régional Champagne-Ardenne

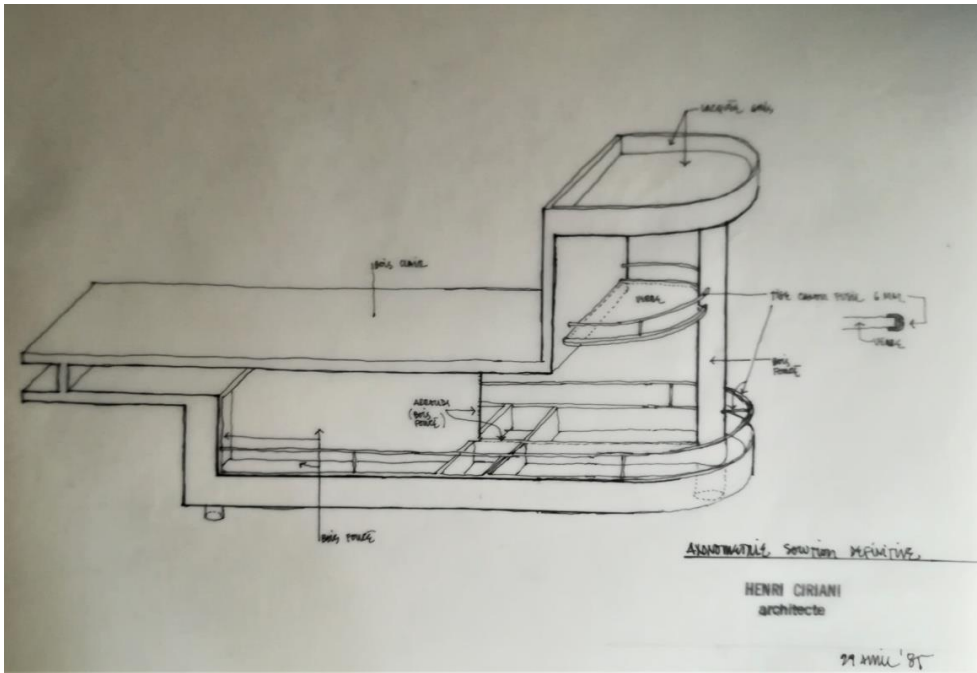
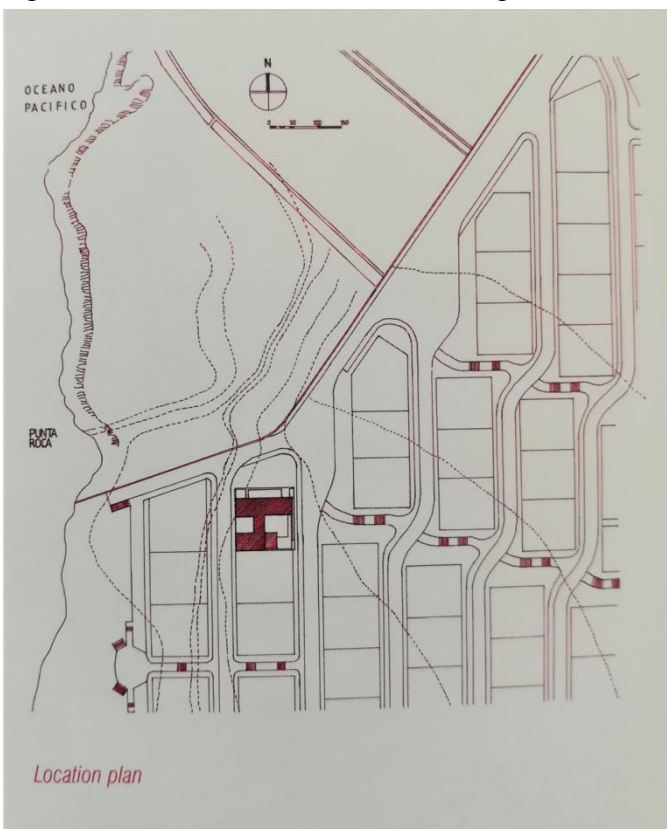


Table à café, axonométrie, prototype non réalisé, 1984.

Source : archives personnelles Henri Ciriani, n. c.

Figure 377 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Plan de situation, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume*, n° 12, 2000, p. 26-37.

Figure 378 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Façade ouest, photographie, 1998-1999.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 379 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Façade nord, photographie, 1998-1999.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 380 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



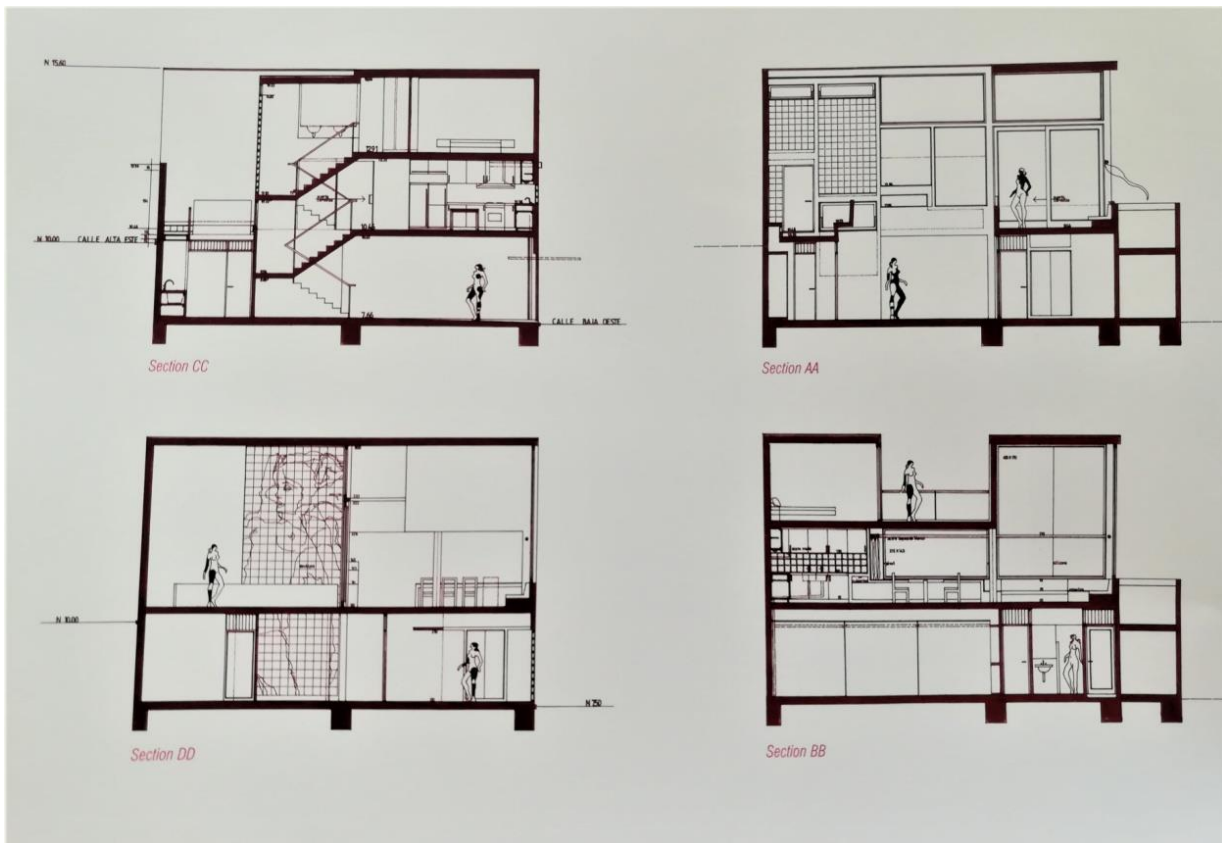
Vue de l'escalier dans le patio, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 381 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Vue du patio depuis le salon, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 382 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Coupes de la maison, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume, op. cit.*

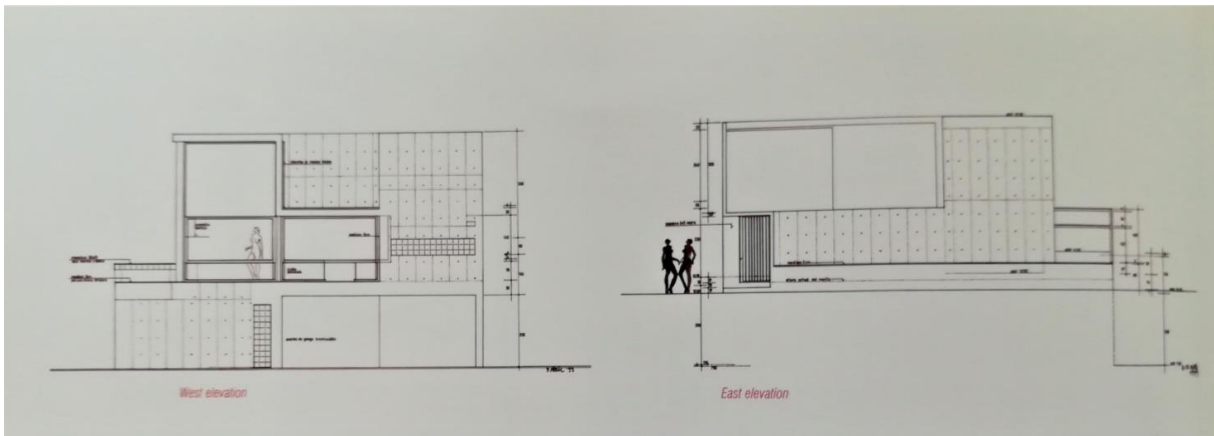
Figure 383 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Plan du rez-de-chaussée et du premier étage, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume, op. cit.*

Figure 384 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Elévations ouest et est, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume, op. cit.*

Figure 385 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Vue du garage, photographie, 1998-1999.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 386 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Façade nord, dessin, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume*, n° 12, 2000, p. 26-37.

Figure 387 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Façade nord, entrée de la maison, photographie, 1998-1999.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 388 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Vue de la chambre patronale depuis le solarium, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 389 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Coin cuisine, premier étage, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 390 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Vue sur l'océan depuis le premier étage, dessin, 1998-1999.

Source : « Henri Ciriani – Santillana beach house, Playa Escondida, Lima, Peru », *Ume, op. cit.*

Figure 391 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Zone séjour, premier étage, photographie, 1998-1999.

Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 392 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Zone piscine, premier étage, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 393 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Chambre patronale, deuxième étage, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 394 : Casa Santillana, Punta Negra (Lima)



Chambre d'hôtes, photographie, 1998-1999.
Cliché Alice Agostini, septembre 2018.

Figure 395 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Façade principale, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 396 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Rez-de-chaussée, photographie, 2011-2013.

Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 397 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Rez-de-chaussée, détail de l'entrée, photographie, 2011-2013.

Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 398 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Rez-de-chaussée, fresque et zone de repos, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 399 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Rez-de-chaussée, escalier d'entrée, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 400 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Premier étage, salon et vue de la cuisine au fond, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 401 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Premier étage, vue du séjour depuis la cuisine, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 402 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Premier étage, piscine, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 403 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Premier étage, séjour, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 404 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Escalier entre le premier et deuxième étage, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2019.

Figure 405 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Premier étage, vue sur le séjour, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 406 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Deuxième étage, vue de la piscine depuis la chambre principale, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 407 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Deuxième étage, chambre d'hôtes, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 408 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Deuxième étage, chambre d'hôtes, détail des lits superposé, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Figure 409 : Casa Madonna, Punta Negra (Lima)



Deuxième étage, chambre d'hôtes, photographie, 2011-2013.
Cliché Alice Agostini, octobre 2018.

Henri Ciriani dans le champ de l'Histoire. D'une morale architecturale à l'esthétique du quotidien

Résumé

Henri Édouard Ciriani, né à Lima le 30 décembre 1936, a construit sa carrière dans l'autonomie de son travail d'architecte et d'enseignant, dans sa pédagogie autant que dans son œuvre bâti. Il s'est libéré de la pensée fonctionnaliste et moderniste, en ouvrant l'architecture aux enjeux socio-politiques et en inscrivant l'émotion au cœur d'un programme professionnel internationalement célébré. L'essence poétique de ses réalisations et de ses études peut être résumée dans l'idée d'une identité urbaine où la seule force de l'architecture s'impose.

Mots-clés : Modernisme, architecture moderne, enseignement architectural, UNO, Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, Unité Pédagogique, pédagogie, projet architectural, Le Corbusier, Pérou, France, vocabulaire moderne, histoire, biographie, morale, éthique, Mai 68, ville-nouvelle.

Henri Ciriani in the field of History: from an architectural morality to the daily's aesthetics

Summary

Henri Édouard Ciriani, born in Lima on 30 December 1936, has built his career on the autonomy of his work as an architect and teacher, in his pedagogy as much as in his built work. He freed himself from functionalist and modernist thinking, opening up architecture to socio-political issues and placing emotion at the heart of an internationally celebrated professional course. The poetic essence of his work and studies can be summed up in the idea of an urban identity in which the power of architecture alone prevails.

Keywords : Modernism, modern architecture, architectural education, UNO, Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, Unité Pédagogique, pedagogy, architectural project, Le Corbusier, Peru, France, modern vocabulary, history, biography, morals, ethics, May 1968, new town.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 124 – Histoire de l'art et archéologie

Sorbonne Université - Faculté des Lettres ; Galerie Colbert-INHA, 2, rue Vivienne, 75002 Paris

DISCIPLINE : Histoire de l'art