

# Mémoires urbaines

## Le parvis de la cathédrale de Reims

Mémoire - PFE mention Recherche

Soutenance du 29 juin 2017

Florent Paoli

DE6



Mémoires urbaines

Le réaménagement du parvis de la cathédrale de Reims,  
par José Ignacio Linazasoro et Thiénot / Ballan / Zulaica

Maison de l'architecture en Ile-de-France

Prix des meilleurs mémoires 2017

Mémoire - PFE mention Recherche

Soutenance du 29 juin 2017

Florent Paoli

Sous la direction de Donato Severo et Xavier Dousson

Trans/former l'existant

DE6 - Transformation, Temporalités de l'existant et des  
patrimoines.

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b>		<b>6</b>
<b>Chapitre 1</b>	<b>«Sauver le temps de la frénésie du présent»</b>	<b>15</b>
	<b>Recherche et projet</b>	
<b>Chapitre 2</b>	<b>Histoire : la cathédrale dans la ville</b>	<b>25</b>
	2.1 Origines de la cathédrale	
	2.2 Un lien organique avec le tissu médiéval	
	2.3 Un symbole national	
	2.4 Retour au cadre	
<b>Chapitre 3</b>	<b>Contextes : Reims et le parvis</b>	<b>49</b>
	3.1 La sédimentation du lieu	
	3.2 Premières réflexions. Le concours de 1992	
	3.3 Dix ans de maturation	
	3.4 Le concours de 2003	
	3.5 De l'esquisse au chantier	
<b>Cahier central</b>		<b>123</b>
<b>Chapitre 4</b>	<b>Aspects d'une démarche architecturale</b>	<b>149</b>
	<b>4.1 La ville comme invariant</b>	<b>150</b>
	4.1.1 Permanences et architecture urbaine	
	4.1.2 Retrouver l'espace des cathédrales	
	4.1.3 Pour une architecture de traité	
	4.1.4 L'influence de Camillo Sitte	
	<b>3.2 L'intuition de l'architecte</b>	<b>182</b>
	4.1.1 Une place italienne	
	4.1.2 La topographie comme révélateur du site	
	4.1.3 La place de la référence dans le dessin	
	<b>3.2 L'espace public comme expérience</b>	<b>226</b>
	4.1.1 La mémoire collective du parvis	
	4.1.2 Pratiques de la cathédrale dans la ville contemporaine	
	4.1.3 Usages et représentations dans le projet réalisé	
	4.1.3 La ville médiévale, un modèle ?	
<b>Conclusion</b>		<b>244</b>
<b>Bibliographie</b>		<b>250</b>
<b>Entretien avec José Ignacio Linazasoro</b>		<b>256</b>

# INTRODUCTION

« La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel. » C'est par ce vers de Baudelaire que Julien Gracq introduit *La Forme d'une Ville*, ouvrage poétique dans lequel il décrit la Nantes de son enfance. Il y observe comment les champs sont devenus des quartiers, les chemins des routes, les faubourgs des centres, ce que sont devenus les bâtiments de son enfance, son lycée. C'est de cela que ce mémoire voudrait traiter. Comment nos souvenirs, nos habitudes, nos images mentales, instaurent une continuité au-delà des mutations du monde ? Comment peut-on en faire un projet d'architecture ?

Ce questionnement, fondamental depuis le début de mes études s'est cristallisé lors de ma rencontre à Venise (où j'ai étudié en master 1 avec le programme erasmus) - dans le cadre d'un atelier d'une semaine - avec l'architecte espagnol José Ignacio Linazasoro. Ses cours proposaient de replacer la mémoire, à travers le thème de la ruine, comme une métaphysique face à l'histoire, et une éthique du projet dans la durée. Les discussions très simples, autour de la formation autodidacte de l'architecte grâce au voyage et à la connaissance de l'architecture, m'ont donné envie d'explorer les ressorts de sa démarche de projet. J'ai ainsi choisi de l'aborder dans mon mémoire de recherche, au sein du séminaire « Patrimoines :

protection, usage, et développement durable» (DE6), sous la direction de Sébastien Mémet.

Le projet du réaménagement du parvis de la cathédrale de Reims s'appuie sur le tracé des îlots disparus pour réactiver une perception médiévale du monument, dans une démarche évocatrice des qualités de l'espace public de la ville pré-industrielle. Les traces y sont le support d'une mémoire collective, forme de légitimation d'un projet architectural qui s'efface au profit de l'expérience de ses usagers.

Cette mémoire, ce sont en effet les souvenirs de la population (mémoire collective), qui non seulement reproduit dans l'espace les logiques d'organisation du groupe social en transcendant la forme urbaine, mais aussi se reconnaît dans des archétypes spatiaux, tels que la place médiévale. Cette mémoire est aussi celle d'un homme, l'architecte, concepteur du projet, qui convoque des références personnelles (mémoire subjective), qu'elle soit locales (ce qui l'intéresse sur un site), affective (liées à une histoire personnelle), universelles (des archétypes qui prennent dans son travail une importance particulière), ou bien que ce soit des autoréférences (dans la continuité du travail de l'architecte, qu'il a développé dans d'autres projets). C'est enfin la mémoire du site (je l'appellerai mémoire objective ou conjoncturelle), qui porte en lui toutes les traces de l'évolution du tissu urbain, mais aussi des usages, des réseaux, des tracés concrets ou symboliques (processions), tous les invariants et permanences de la ville.

La ville est ainsi traitée dans son sens historique, c'est-à-dire comme support de l'évolution de la société et de son rapport à l'espace dans

le temps. En tant qu'incarnation de la continuité temporelle de l'espace en opposition à la *tabula rasa* moderne, elle a été considérée comme un invariant culturel par la pensée urbaine dès les années 70. Cette vision dogmatique mise en crise, nous essaierons de la voir plutôt comme l'ensemble des éléments présents, l'existant, ce cadre dans lequel s'inscrit le projet : le site dans toute sa complexité, son épaisseur historique, sa sédimentation.

La ville est faite de plein et de vide, de bâti et de distributions, d'espaces publics et privés, décomposés respectivement selon des archétypes qui sont sa structure : la parcelle, l'îlot, le monument, le logement ; la rue, l'avenue, le boulevard, la place, etc. Ce dernier élément est probablement celui qui incarne le mieux l'urbain dans sa dimension collective et historique. En effet, elle est le lieu de rencontre principal, qu'elle soit incarnation des pouvoirs (mis en scène, support des manifestations ou de la pratique de la *res publica*), lieu de la vie collective (marchés, lieu du commerce), ou encore simple carrefour qui en fait une centralité distributive. Sa forme a beaucoup évolué au cours du temps, du forum romain clos à la place flexible contemporaine, en passant par la place d'apparat, proportionnée et harmonieuse de la ville renaissance et classique, ou le carrefour urbain du XIXe siècle. Mais son archétype est l'espace organique, spontané et articulé de la place médiévale italienne, dont les plus beaux exemples sont la *piazza della Signoria* à Florence, la *piazza del Campo* à Sienne, ou encore la *piazza San Marco* à Venise. Elle demeure une référence très vivace aujourd'hui, motif principal de l'urbanisme culturaliste au début du XXe siècle, notamment dans l'œuvre de Camillo Sitte (*L'art de bâtir les villes*), mais aussi au cœur du discours des protagonistes du retour à la pensée urbaine dans les années 70. Pour Carlo Aymonino, c'est le lieu de la ville



par excellence, celui qui raccorde la structure urbaine et l'élément architectonique, et qui porte en lui les marques du temps.

C'est ainsi qu'elle est, la plupart du temps, intimement lié à la présence du monument. Elle est son prolongement extérieur, pendant public qui met en scène son accès, sa présence dans la ville. Elle répond aussi à une fonction : accueil de la foule pour les discours, transition entre intérieur et extérieur selon l'usage symbolique du lieu, etc. Dans cette optique, elle est la transcription dans l'espace du lien entre le pouvoir et la société, qu'il soit politique, religieux, ou parfois commercial, ces fonctions étant mélangées ou pas. Sa forme et son évolution sont d'ailleurs liées à l'appropriation du monument et de sa place, ce qui nous donne une lecture très claire de son rôle dans la société à une époque donnée. Le parvis contemporain se distingue par ses dimensions éloquentes, qui offrent au spectateur le recul nécessaire pour admirer le bâtiment tel un objet, une distance à visée médiatique qui affirme l'architecture comme spectacle. Le divertissement est d'ailleurs la fonction première de ces parvis surdimensionnés, qui sont pensés pour accueillir des événements plus que le rythme quotidien de la ville.

Nous nous intéresserons ici, pour illustrer cette question des mémoires de la ville, à un projet qui prend le contrepied de cette tendance contemporaine, en réduisant la dimension de l'espace afin de retrouver le rapport d'échelle entre l'homme et le monument : le parvis de la cathédrale de Reims.

La cathédrale gothique est le monument caractéristique des villes médiévales. Il représente la présence prééminente du pouvoir

religieux dans la société d'alors. La ville, dans son organicité, est pensée comme la continuité de l'espace intérieur de la cathédrale. Celle-ci incarne l'image de la ville comme émergence, le seul bâtiment qui se distingue. Le parvis y est donc un espace extrêmement limité. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on commence à dégager les abords des cathédrales, afin de les mettre en scène comme partie intégrante du roman national. Cette relation organique disparue avec la cité a lancé un débat qui a été réactivé dans les années 70 avec un retour à une pensée urbaine de l'architecture. Dégager ou resserrer, la question est sensible dans un cadre où le patrimoine est un enjeu d'appropriation symbolique. Dans une société où le sentiment religieux est faible, à qui appartient la cathédrale : à la communauté des croyants ? aux touristes ? aux habitants d'une commune, c'est-à-dire à la vie de la cité ?

A Reims, le vaste espace vide laissé par les bombardements de la guerre de 14-18 faisait de la cathédrale un espace périphérique, guère occupé que par les cars de touristes. Son réaménagement a ainsi fait l'objet de deux concours, lancés par la ville de Reims. Le projet réalisé par José Ignacio Linazasoro (Madrid) en collaboration avec l'agence Thiénot Ballan Zulaica (Reims), divise et hiérarchise la place par des plateformes aux emplacements des îlots médiévaux disparus, afin de redonner à la cathédrale la monumentalité que la profondeur de l'esplanade amenuisait. Les proportions de l'espace ainsi contenu proposent au visiteur une expérience perceptive « authentique », tout en aménageant des sous-espaces propices à l'appropriation de la place : une terrasse de café, un square. Le travail des bordures, délimitant les plateformes mais aussi l'espace de l'ancien parvis (seuil sacré), dessinées par un banc continu, permet d'admirer la façade et les tympans de la cathédrale. La matérialité

du pavage confère une atmosphère intemporelle, alors que la matérialisation des anciens îlots par des arbres, paysage naturel, évite toute superficialité.

Le projet cherche à suggérer les traces de la ville, évoquer un espace disparu qui redonne son sens à la cathédrale. Pour autant, on ne cherche pas à recréer un lieu dans toute sa « vérité », son authenticité. L'écriture contemporaine du projet ne donne pas un sentiment d'espace achevé, appartenant à un ordre du passé qui serait celui de la cathédrale. On est au contraire dans la recherche d'une intervention qui se pose en continuité, qui s'inscrit dans une histoire sans pour autant en donner une vision idéale : c'est une vision intemporelle, sans âge.

Les différentes versions du projet montrent pourtant une évolution de la vision de ce lieu, d'un espace idéalisé à un espace intemporel. Cela correspond, il me semble, à l'évolution de la pensée de José Linazasoro. Protagoniste, en Espagne, du renouveau de la pensée urbaine à la fin des années 70 (notamment en étudiant les permanences des villes basques), son architecture est à l'époque marquée par la recherche d'un ensemble de règles qui correspondrait à une réalité objective, universelle : la pensée classique. Face à la « complexité du monde » qu'une architecture de traité ne pourrait résoudre, il développe peu à peu une réflexion qui s'appliquerait à la diversité des situations de projets. Si une architecture se doit de répondre à la recherche d'un « sens » intemporel (invariant ou permanence, au premier rang duquel serait la construction du lieu), son écriture ne peut être que fragmentaire, une « mémoire de l'ordre », évocation de l'absence d'une « unité » antérieure à la modernité.

Une démarche évocatrice d'une mémoire collective de la ville, qu'elle soit matérielle symbolique ou spatiale, peut-elle permettre de replacer au cœur du projet architectural l'expérience de ceux qui le pratiquent ?

Les deux premiers chapitre décriront les structures qui sous-tendent cette approche du projet. La question du parvis des cathédrales s'inscrit dans un débat séculaire dont nous retracerons les aspects, afin de comprendre les liens qui peuvent unir la cathédrale et son contexte urbain depuis les balbutiements du christianisme. Quant au parvis de Reims, sa sédimentation historique éclaire son état antérieur au concours et replace la réponse de Linazasoro dans un contexte politique, économique et doctrinal déjà sensible.

Dans le troisième chapitre, nous questionnerons la démarche de projet dans ses tentatives de légitimation pour une portée collective, qui voient apparaître une tension entre une expérience, celle de l'architecte, et l'expérience de chacun :

Certes, on peut admettre que la ville est constituée d'invariants, de permanences, qui s'imposent au projet comme une réalité objective. Au cœur d'une pensée « culturaliste » qui en tirera des préconisations pour le projet urbain au début du XXe siècle, on la retrouve dans les années 70 chez des architectes désireux de retrouver le « véritable » contexte urbain des cathédrales. Protagoniste de ce mouvement, J.I. Linazasoro justifie son parti à Reims par l'histoire de ces monuments et leur juste perception.

Néanmoins, on ne peut résoudre la question urbaine par un traité. La complexité des situations fait appel en premier lieu, dans une démarche de projet, à l'intuition de l'architecte. Il développe une relation sensible au site, qui lui permet de l'interpréter, d'en donner une vision, et d'avoir recours à des références personnelles liées à la perception du lieu donné. A Reims, cela se traduit par une réponse complexe et fragmentée face à la cathédrale, dont nous détaillerons les aspects.

Par ailleurs, cette relation propre de l'architecte au site inclut dans un système d'objectivisation théorique, n'en est pas moins une éthique du projet. Celle-ci se joue dans le rapport entre une mémoire individuelle du lieu et une mémoire collective, un engagement de la communauté, qui se traduit par l'expérience du visiteur ou de l'utilisateur. Si un parti contemporain placerait la cathédrale à une position quelconque dans la hiérarchie des fonctions urbaines (primauté de l'usage), le parti médiéval appelle à une expérience organique, voire magique, qui évite le principe de réalité ou de vérité.

Mais tout d'abord, nous replacerons ces réflexions autour du projet dans leur contexte. La question du parvis des cathédrales s'inscrit dans un débat séculaire dont nous retracerons les aspects, afin de comprendre les liens qui peuvent unir la cathédrale et son contexte urbain depuis les balbutiements du christianisme. Quant au parvis de Reims, sa sédimentation historique éclaire son état antérieur au concours et l'originalité de la réponse de Linazasoro, dans un contexte politique, économique et doctrinal.



PREMIER CHAPITRE

**«SAUVER LE TEMPS  
DE LA FRÉNÉSIE DU  
PRÉSENT» :  
RECHERCHE ET  
PROJET**

*«Nous avons besoin d'histoire car il nous faut du repos. Une halte pour reposer la conscience, pour que demeure la possibilité d'une conscience – non pas seulement le siège d'une pensée, mais d'une raison pratique, donnant toute latitude d'agir. Sauver le passé, sauver le temps de la frénésie du présent : les poètes s'y consacrent avec exactitude. Il faut pour cela travailler à s'affaiblir, à se désœuvrer, à rendre inopérante cette mise en péril de la temporalité qui saccage l'expérience et méprise l'enfance. « Étonner la catastrophe », disait Victor Hugo ou, avec Walter Benjamin, se mettre à corps perdu en travers de cette catastrophe lente à venir, qui est de continuation davantage que de soudaine rupture.»<sup>1</sup>*

---

1. BOUCHERON Patrick, 2016. «Ce que peut l'Histoire». Leçon inaugurale de la chaire «Histoire des pouvoirs en Europe Occidentale XIIIe XVIe siècle» du Collège de France, prononcée le 17 décembre 2015.



Le thème du temps et de ses traductions dans l'espace et la société traverse mon parcours, longue maturation vers une position d'architecte. Mes études ont débuté par une CPGE (Classes Préparatoires aux Grandes Ecoles) Littéraire, qui m'a formé à une pensée critique fondée sur sa dialectique. D'une part, la littérature développa une sensibilité, un rapport au monde particulier, où, à travers la lecture de l'œuvre de Marcel Proust, la mémoire prit un rôle central. D'autre part, l'Histoire et la géographie devinrent des disciplines de pensées ; une lecture du monde par le temps et l'espace.

Naturellement, je retrouvai dans des études d'architecture les conditions de cette pensée, combinée à une pratique qui envisage la diffusion des connaissances à travers le prisme d'une expérience partagée.

Depuis la première année d'architecture, j'ai toujours cherché à inscrire mes démarches de projet dans un contexte de pensée, une tradition de l'architecture, dont j'essayais de comprendre les enjeux. Aussi, malgré l'illusion d'une discipline que je croyais uniquement rationnelle, je perçus les faiblesses de ma subjectivité, ma sensibilité, en réalité un formidable levier. J'essayai alors de comprendre les origines de mes intuitions, comment des réflexes de conception puisaient leur source dans les méandres de ma mémoire.

Ainsi, j'étudiai dans le cadre de mon rapport de licence, en troisième année, l'architecture de la Reconstruction en Tunisie, après la seconde guerre mondiale. Cette architecture blanche, synthèse de la rationalité moderne et de la tradition vernaculaire locale, est l'œuvre d'architectes français réunis autour de Bernard Zehrfuss, dont mon grand-père, Armand Demenais, qui y pratiqua toute sa

vie. Je me plongeai alors dans l'imaginaire architectural des étés de mon enfance. Mémoire, recherche, projet, c'est par ce cycle que j'imagine une pratique architecturale personnelle.

La destruction de la maison dans laquelle je passais mes étés tunisiens, dernier havre végétal sur la corniche de Bizerte succombant à une spéculation folle, résonne comme une métaphore de ce que je cherche par mon travail, éclairant les mots de Patrick Boucheron: «Sauver le passé, sauver le temps de la frénésie du présent, les poètes s'y consacrent avec exactitude».

Notre époque, par sa passion de la vitesse, de l'immédiateté, de l'éphémère, rend plus que jamais nécessaire la possibilité du «temps». Condition de notre liberté, d'une pensée critique, c'est une forme de résistance qui pose les conditions de notre présence au monde. Il me semble que le désir de notre génération n'est ni d'inventer le monde (modernité), ni de le déconstruire (post-modernité), mais de s'introduire dans ses interstices pour réenchanter le réel, sublimer ce qui est là. Forme de modestie aussi à l'heure du règne de l'égoïsme.

Voilà les raisons pour lesquelles je ne conçois pas la pratique du projet sans une activité de recherche. C'est la «possibilité d'une conscience» des choses qui nous entourent, la prise de recul nécessaire pour comprendre le monde. « Non pas seulement le siège d'une pensée, mais d'une raison pratique, donnant toute latitude d'agir »: la recherche permet d'instaurer une éthique du projet, de poser les conditions d'une démarche consciente. Elle borne la nature de la pratique architecturale pour en élargir considérablement l'horizon.

Le choix de ce sujet est une forme de synthèse de mes préoccupations (rapport au temps, à l'histoire, à la mémoire, à la ville comme espace commun) mais aussi de mon imaginaire personnel qui recoupe celui de Linazasoro : le fait urbain en général, la ville européenne en tant que cadre de vie, la place italienne comme madeleine. C'est par extension une rencontre avec un des monuments les plus significatifs de ma région d'origine, l'Île de France (au sens large) : la cathédrale gothique.

Ces considérations personnelles s'accompagnent d'une croyance dans le fait que l'architecture est une discipline collective. Il ne devrait pas y avoir, il me semble, de dichotomie entre ceux qui dessinent l'architecture, les architectes, et ceux qui habitent cette architecture, les usagers. La pratique du projet et la pratique de l'espace du projet réalisé sont deux aspects de l'architecture qui se complètent, s'enrichissent, et ne peuvent exister l'un sans l'autre. L'appropriation de l'espace se fait par l'expérience de ceux qui le pratiquent, par leur corps et leur esprit, et la conception du projet se doit de prendre en compte cette dialectique sensible.

Ces hypothèses m'ont donc conduit à émettre la problématique suivante :

Une démarche évocatrice d'une mémoire collective de la ville, qu'elle soit matérielle symbolique ou spatiale, peut-elle permettre de replacer au cœur du projet architectural l'expérience de ceux qui le pratiquent ?

L'élaboration de cette problématique s'est appuyée sur un corpus constitué au fur et à mesure de mes recherches, par un élargissement progressif du cadre du projet. Il s'agissait de comprendre

une démarche de projet, son contexte, complétant mon expérience personnelle du projet, sur place, et les observations que j'ai pu y faire.

Le premier niveau de ce corpus concerne l'œuvre de Linazasoro. Celle-ci est exposée par plusieurs monographies, principalement italiennes, dont une édition récente bilingue, agrémentée d'une introduction et d'entretiens<sup>1</sup>. On dispose aussi de nombreux commentaires de l'architecte grâce à plusieurs conférences, dont la Leçon Inaugurale de l'École de Chaillot en 2016. Professeur à Madrid, celui-ci illustre aussi son travail par des écrits théoriques sur l'histoire de l'architecture. Du *Projet Classique en Architecture*<sup>2</sup> à *La Mémoire de l'Ordre*<sup>3</sup>, on peut comprendre une évolution de la pensée de l'architecte qui éclaire ses choix de projet. J'ai pu aussi m'appuyer sur ses cours sur la ruine dispensés lors d'un atelier à Venise. Enfin, mes recherches se sont enrichies par des entretiens, à Reims avec Philippe Zulaica, chef de projet en charge du permis de construire et du chantier, ainsi qu'à Madrid avec José Linazasoro, où j'ai pu visiter une grande partie de ses projets.

Le deuxième niveau du corpus concerne le contexte historique, politique, et géographique et conjoncturel du projet en lui-même. De

---

1. LAROQUE Didier, LINAZASORO José Ignacio, PRESI Stefano. J. I. Linazasoro. Casa dell'architettura edizioni, 140p

2. LINAZASORO José Ignacio, 1984. *Le projet classique en architecture*. Trad. Claudie Duport. Bruxelles, AAM, 141p..

3. LINAZASORO José Ignacio, 2015. *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna* [La mémoire de l'ordre. Paradoxes de l'architecture moderne]. Siracusa, Lettera Ventidue, 172p.

nombreux documents sur le concours sont conservés aux archives municipales de la ville de Reims, que ce soit son programme, le règlement, les différents projets, mais aussi des rapports qui montrent le regard des autorités locales sur les sujet.

Le troisième niveau du corpus devait replacer le projet dans une typologie : le rapport entre la cathédrale et la ville, la question des abords. La signification de l'édifice dans la cité médiévale est très documentée. Des ouvrages de références ont permis un aperçu philosophique (Panofsky), d'histoire urbaine (Boucheron) ou architectural dans son rapport avec la société (Norberg-Schulz). Viollet-le-Duc ou Camillo Sitte éclairent quant à eux le retour de la cathédrale pour une sensibilité moderne, une tradition architecturale dans laquelle s'inscrit la démarche de Linazasoro. L'évolution des abords de la cathédrale a été l'objet d'études morphologiques à partir des années 70, compilée dans un ouvrage intitulé *Places et Monuments*<sup>4</sup>, sous la direction de Maurice Culot. Spécifiquement, cette question n'a pas été approfondie depuis, à l'exception de quelques articles. Toutefois, le catalogue de l'exposition *Vingt siècles en cathédrale* au Palais du Tau en 2001, sous la direction de Jacques Le Goff, donne un aperçu général mais très riche de la place de la cathédrale dans la ville en France, notamment par des contributions comme celle du géographe Thierry Paquot sur l'imaginaire contemporain du monument.

Le quatrième niveau du corpus est celui d'une famille de pensée, qui a réintroduit depuis les années 70 la mémoire, l'histoire, et le lieu

---

4. Institut français d'architecture, 1984. *Places et monuments*. Bruxelles, Mardaga, 180p.

au cœur de la pratique architecturale. Référence unanime, Maurice Halbwachs a décrit avant guerre dans *La Mémoire Collective*<sup>5</sup> comment les structures spatiales d'une société se reproduisent par leur inscription dans le sol, la mémoire agissant comme continuité. La pensée urbaine italienne, dès les années 50 en développe une théorie de la permanence qui s'appuie sur une méthode typologique. Au cœur du mouvement, Aldo Rossi, dans *l'Architecture de la Ville*<sup>6</sup>, se réapproprie l'idée de mémoire collective qu'il amène vers une poétique du lieu. La diffusion de ces idées en France (Jean-Louis Cohen<sup>7</sup>, Bernard Huet) provoque l'avènement d'un mouvement d'architecture urbaine, qui trouve rapidement ses limites. En effet, la question du lieu confrontée à la mondialisation de l'architecture relativise la prééminence de l'architecture occidentale, qui se traduit par un mouvement universaliste ancré dans le local : le régionalisme critique (Kenneth Frampton<sup>8</sup>). La morphologie urbaine est donc dépassée par une pensée plus concentrée sur le bâti (tectonique), et sur une métaphysique du lieu, théorisée par Pierre Von Meiss<sup>9</sup> ou Jacques Lucan<sup>10</sup>. L'approche mémorielle,

---

5. HALLBWACHS Maurice, 1950. *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 295p.

6. ROSSI Aldo, 2011 (1ere édit. 1966). *L'architettura della città* [L'architecture de la ville]. Milano, Quodlibet, 224p.

7. COHEN Jean-Louis, 1984. *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*. Paris, Mardaga, 208p.

8. FRAMPTON Kenneth, 1980. *L'architecture moderne : une histoire critique*. Thames & Hudson, 399p.

9. VON MEISS Pierre, 2012. *De la forme au lieu + De la Tectonique*. Lausanne, PPUR Presses Polytechniques, 383p.

omniprésente aujourd'hui, se déplace ainsi d'une étude formelle vers une phénoménologie de l'espace. Le parvis de Reims semble être un récit de ce déplacement.

Enfin, le dernier niveau de ce corpus est un ensemble de références sensibles qui me semblent indiquer une tendance contemporaine que l'on pourrait qualifier d'écologique : la conscience de l'existant, le souci de la présence des choses qui nous entourent. Il puise ses sources dans une philosophie comme celle de Bruno Latour, mais aussi dans des œuvres littéraires fondamentales comme celle de Proust ou Italo Calvino. Architecturalement, des figures telles que Siza signalent cette sensibilité. Il se traduit aujourd'hui par le pont créé entre l'architecture et le paysage par Sébastien Marot, dans *l'Art de la Mémoire, le territoire et l'architecture*<sup>11</sup>.

---

10. LUCAN Jacques, 2015. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne, PPUR Presses Polytechniques, 259p.

11. MAROT Sébastien, 2012. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris, Editions de la Villette, 143p.





DEUXIÈME CHAPITRE

HISTOIRE  
LA CATHÉDRALE ET LA  
VILLE

Ce chapitre aborde d'un point de vue historique le rapport entre la cathédrale et la ville, pour comprendre l'histoire dans laquelle s'insère le parti du projet de Linazasoro. La question du parvis de celles-ci s'inscrit dans un débat séculaire dont nous retracerons les aspects, afin de comprendre les liens qui peuvent unir la cathédrale et son contexte urbain depuis les balbutiements du christianisme, jusqu'au débat entre dégagement et resserrement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Si cet itinéraire aborde la notion de cathédrale et son apparition, je me suis concentré principalement sur les cathédrales gothiques de France septentrionale, m'appuyant sur des textes références d'Histoire de l'art (Panofsky) quant à la signification philosophique du monument, ou d'Histoire urbaine (Choay, Boucheron) quant à sa place dans la société urbaine.

## **ORIGINES**

Dès le concile de Nicée en 325, le principe de l'implantation du siège de l'évêque dans les chefs-lieux des provinces romaines lie définitivement la cathédrale (du latin *cathedra*, chaire) à un site urbain. Elle est définie dès le départ non pas comme l'église en elle-même, mais comme la pièce urbaine qui réunit les bâtiments nécessaires au pouvoir ecclésiastique : la demeure de l'évêque (palais épiscopal), son église (qui deviendra la cathédrale), le baptistère, et un édifice réservé au personnel (qui évoluera en un enclos réservé aux chanoines autour du cloître), mais aussi parfois des écoles et un hôpital. Au IV<sup>e</sup> siècle, la fondation de la cathédrale s'affranchit du plan romain, pour marquer le commencement de l'ère chrétienne. L'architecture des cathédrales évolue au fil des siècles, mais c'est au XII<sup>e</sup> siècle que la réforme grégorienne va impulser l'élan qui amènera à l'édification des cathédrales gothiques en remplacement des édifices précédents.

## **UN LIEN ORGANIQUE AVEC LE TISSU MÉDIÉVAL**

Dans la société médiévale, la cathédrale va être avant tout une façon d'affirmer les pouvoirs. En effet, la place de l'Eglise est centrale : elle dicte l'organisation toute entière de la communauté, ses rites, ses croyances. Mais son financement, par la collecte notamment, va être aussi l'occasion de l'affirmation du pouvoir des commerçants, comme à Reims par exemple. Elle y incarne aussi la royauté - par le sacre, légitimation divine de son pouvoir temporel - qui au fur et à mesure de sa centralisation s'approprie les cathédrales du royaume. Cet élan accompagne les grandes innovations technologiques de l'époque : la rationalisation, la stéréotomie qui permet d'élever les

pierres dans une nouvelle conception spatiale, mais aussi l'apparition de la figure de l'architecte. L'édification des cathédrales mène à une véritable compétition dans la France septentrionale, qui se joue sur les dimensions, notamment sur la hauteur. Le rôle de la cathédrale auprès de la population est aussi pédagogique. Sans explorer les débats qui ont animés les historiens de l'art pour comprendre la signification de son iconographie, on peut toutefois reprendre l'idée que la cathédrale est avant tout une façon de montrer l'histoire de la religion à la communauté, dans un but de prosélytisme ; « le croire et le voir »<sup>1</sup> pour reprendre le titre du dernier ouvrage de référence en la matière. Pour Erwin Panofsky<sup>2</sup>, son principe architectural de décomposition des éléments pour les mettre en évidence est associé à la pensée scolastique, qui vise à clarifier la foi dans une tentative d'explication rationnelle du monde. Elle témoigne non pas d'une pensée logique, mais d'une volonté de transmission. C'est ainsi que l'on peut comprendre le rôle de la cathédrale dans la ville, lieu de transmission de la foi auprès du peuple, et donc d'unification de la société autour de ce principe.

Leur implantation urbaine est pour cela déterminante. La cathédrale a une relation organique avec la ville, confondant son espace avec celui de la cité. La profondeur nouvelle de la nef est dans la continuité du parcours urbain, son aboutissement en quelque sorte. Elle est aussi son centre, marquant la cité par l'émergence qu'elle constitue au dessus d'un tissu qui dépasse rarement quatre étages.

---

1. RECHT Roland, 1999. *Le croire et le voir*. Paris, Gallimard, 456p.

2. PANOFSKY Erwin, 1951. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris, Minuit, 216p.

LE POURTRAICT AV NATVREL DE LA VILLE CITE ET VNIVERSITE DE REIMS



oste Ceres.	19 S. Jacques, parroisse.	38 Le Cloistre des Chanoines.	46 Les Prescheurs.	55 S. Martin, parroisse.	A Tour de Chantersainc.	1 Porte de Mars.	R Moulins fut la ziniere de Vol
Hilare, parroisse.	20 Porte aux Ferrons.	39 Le logis del' Abbaye Pierre.	47 L'Abbaye S. Denis & parroisse.	56 S. Timothee, Eglise Collegiate,	B Porte de lamere.	L Cimtiere de S. Pierre le vint.	S Praisie & Iardmages.
seigneurie du Temple.	21 S. Symphonien, Egl. col. & par.	40 Commoedite S. Anbalme.	48 Les Capucins.	57 & parroisse.	C Place forme où estoit ancien-	M Porte ancienne de la Cathedra-	T Porte de Velle.
face où est l'Hotel de Ville, & le	22 S. Michel, parroisse.	41 Couvent des Cordeliers.	49 Couvent des Cordeliers.	17 L'Abbaye S. Nicolas.	ement une Porte de la Valle.	che du S. Pierre.	V Maison à l'Hotel Dieu, appe-
Sege Pontifical.	23 L'Hotel Dieu.	23 S. Etienne, parroisse.	50 L'Abbaye S. Etienne.	18 Les Minimes.	D Moulin de la Houille.	N Portes S. Denis.	le de la Barre.
Perre le vieil, parroisse.	24 La grande Eglise.	42 Le grand College.	51 Les Carmes.	E Moulin de Nogent i'Abelleff.	E Moulin de Nogent i'Abelleff.	O Porte basse, relle d'un Arc	X Moulin desine le rempart.
a Gochiere.	25 Tour de la nef Eglise.	43 Les Angoules.	14 La rue du Buisson.	F Ceruy les Rems.	F Ceruy les Rems.	triomphal.	Y Planforme, pour la quelle est
ruen des Harquebuziers.	26 Les Cordeliers.	34 Lopti aux Chartreux du Mit-	15 S. Maurice, parroisse.	G Chapelle de S. Nicolas.	G Chapelle de S. Nicolas.	P Place où se fait la Foire S. nemy	sur un Arc triomphal, orné de
Mairie Magdeleine, parroisse.	27 Le Palais de l'Archevesque.	34 Le College des Jesuites.	34 Le College des Jesuites.	H Fausse bourg de Porte Ceres.	H Fausse bourg de Porte Ceres.	Q Porte de Flechambault.	trois Arcades.

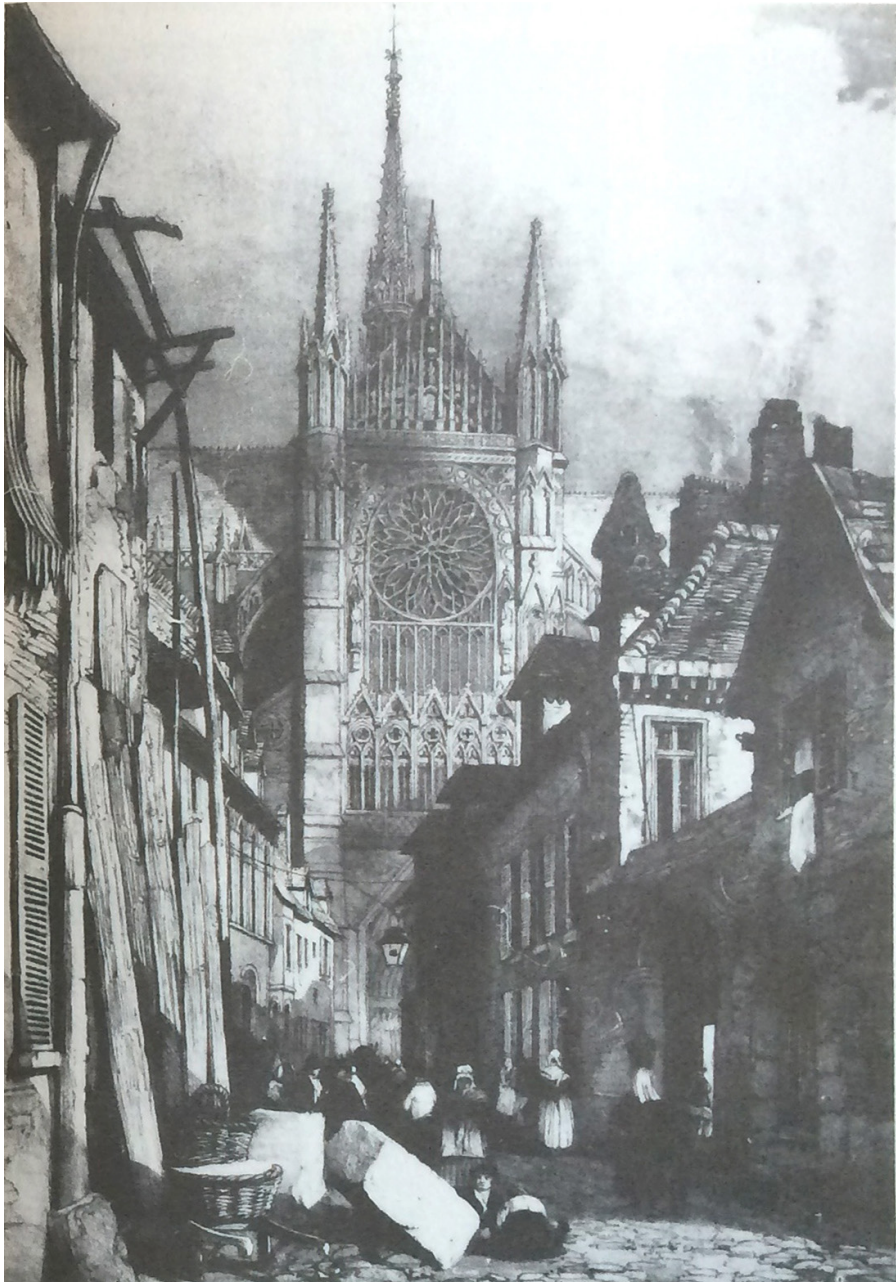
**Le pourtraict au naturel de la ville cité et université de Reims 1622. Gravure par Edmé Moreau. Une représentation médiévale de Reims dévoile l'émergence des églises dans la ville, dont la plus haute, la cathédrale. Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)**

De l'extérieur, elle est l'image de la ville, comme le montrent les représentations. Dans un ensemble où le vide est rare, elle est un des principaux espaces libres. Tout ce qui n'est pas bâti est en effet encombré d'échoppes, habités, comme les abords de la cathédrale eux-mêmes, où les maisons grimpent sur les contreforts. Celle-ci n'a pas de parvis dans le sens actuel du terme. Le vide qui borde ses portes est quoiqu'il en soit l'espace même de la cathédrale, une sorte d'extension profane. Seul une barrière avec une grille, la lice gothique, vient créer un espace tampon. Quoiqu'il en soit, ce n'est en rien un édifice isolé, offrant rarement plus de deux façades à la voirie, en tant que partie de l'ensemble épiscopal. On ne peut la percevoir dans son ensemble, hormis de l'intérieur. A l'extérieur compte plus la lecture minutieuse des ses mille détails qui racontent la bible. Ainsi, la cathédrale est la clé de voute de la ville médiévale : elle est le programme de la société, mais aussi son lieu de convergence. Son rapport urbain est résumé par Jacques le Goff : « La cathédrale ne s'inscrit pas dans l'urbanisme. Elle s'impose à lui, elle le crée. »<sup>3</sup>

L'urbanisme de la Renaissance et des siècles qui suivent évolue fortement tout en montrant pour la cathédrale gothique une relative indifférence. Elle s'érige en permanence comme composante naturelle du pouvoir royal, qui n'imagine pas en modifier l'aspect ou ses abords, si ce n'est pour des raisons pratiques comme la destruction de la lice gothique de la cathédrale de Reims lors du sacre de Louis XVI. A la Révolution, la cathédrale est laïcisée. Monument à l'être

---

3. Introduction in *Vingt Siècles en cathédrales*, catal. expos., éd. Centre des Monuments nationaux, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001



**La rue du Cloître Saint Nicolas dans les «Voyages pittoresque» de Taylor et Nodier. La rue médiévale au pied de la cathédrale, son animation, son encombrement. Marc Breitmann et Léon Krier, *Le nouvel Amiens*.**

suprême ou temple à la Raison ou à la Nature pendant une courte durée, elle est nationalisée. Dès lors, le XIXe siècle va s'attacher à déconstruire sa symbolique royale pour mythifier ses origines dans le sens du peuple souverain.

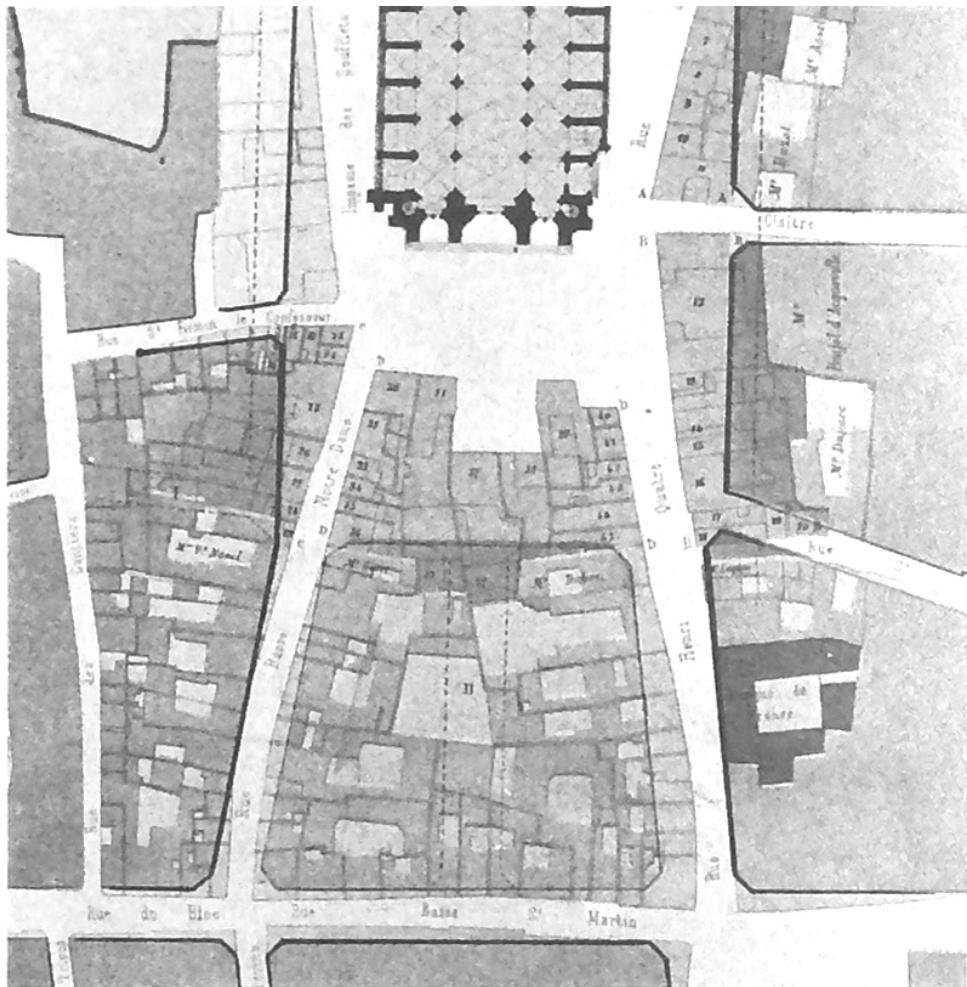
## **UN SYMBOLE NATIONAL**

Le motif de la cathédrale est utilisé au XIXe siècle pour construire un roman national qui exalte la volonté du peuple français, créant ainsi de nombreuses images d'Epinal qui persistent encore aujourd'hui. Par la force de sa construction, elle est en effet mise en avant comme l'œuvre du peuple, les bâtisseurs de cathédrale. Pour Victor Hugo, elle est le produit de la liberté de l'artiste et du peuple, dans une veine romantique qui s'empare du symbole. Viollet-le-Duc s'engouffre lui aussi dans cette brèche, réconciliant l'édifice avec la pensée révolutionnaire en tant que « protestation éclatante contre la féodalité » ou « plus puissante tentative vers l'unité ». Il va être le plus fervent promoteur de l'art gothique en France, réhabilité comme style national. Il restaure ainsi de nombreuses cathédrales selon une vision idéaliste ; s'assimilant au maître maçon, il cherche à leur conférer une unité fantasmée. Le monument réhabilité s'intègre dans l'esprit de l'époque. Les bâtisses qui se dressaient en contiguïté depuis quatre cents ans sont détruites dès le début du siècle, tant les détériorations qu'elles provoquaient deviennent insupportable (les fenêtres bouchées, les contreforts incendiés). L'hygiénisme s'empare du problème : les monuments sont intégrés dans un système urbain où prévalent la symétrie, la perspective, l'axialité, le dégagement et l'aération. Haussmann incarne le mouvement à Paris où Notre-Dame fait désormais partie d'une société d'objets isolés, offrant une vue dégagée de tous ses abords.





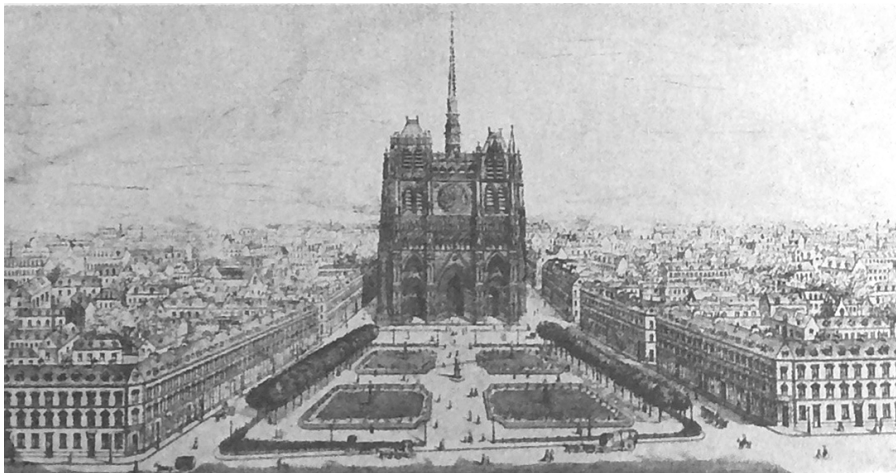
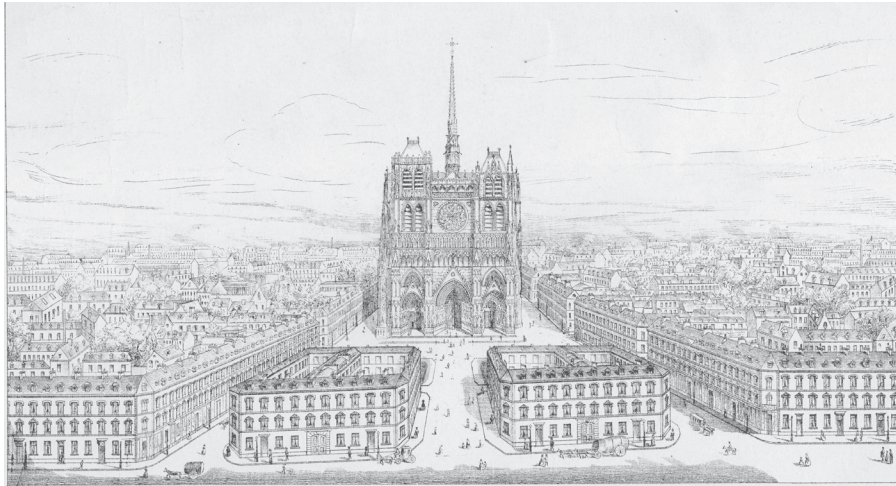
**Schinkel : une vision romantique de la cathédrale pour construire la nation allemande.**



**Violence du dégagement : la superposition du plan classique de dégagement avec le parcellaire existant. La place du parvis de la cathédrale par Herbault, 1855.**  
 Marc Breitmann et Léon Krier, *Le nouvel Amiens*.

**La cathédrale dégagée. Projet de square monumental devant la cathédrale par Herbault et Daullé, 1865.**

Marc Breitmann et Léon Krier, *Le nouvel Amiens*.



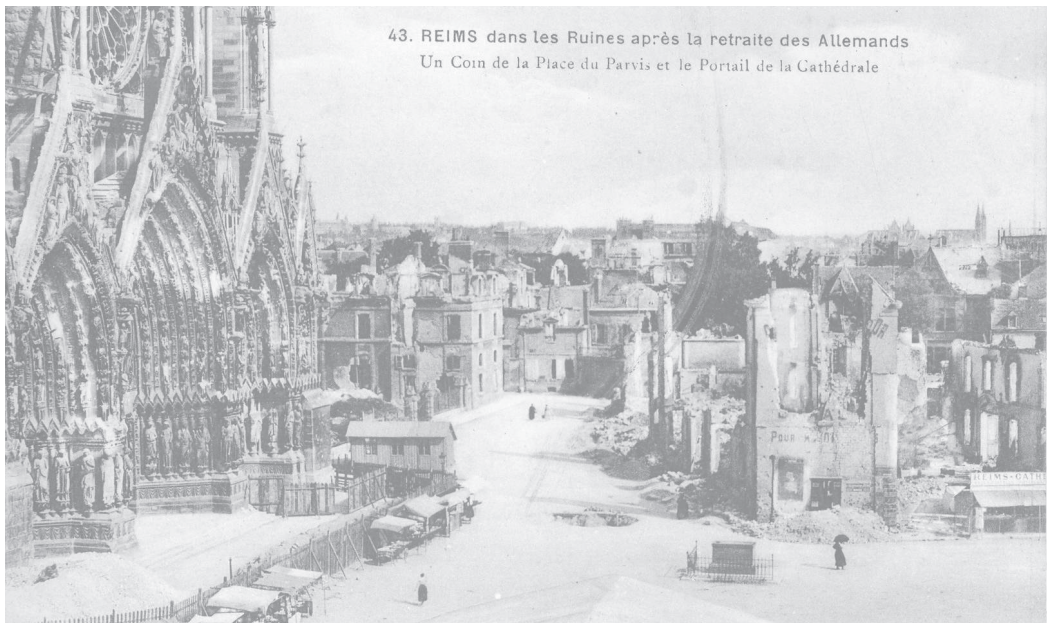
**La monumentalisation par la symétrie. Projet de rue perspective devant la cathédrale par Herbault et Daullé, 1865.** Marc Breitmann et Léon Krier, *Le nouvel Amiens*.

En province aussi, les rénovations urbaines cherchent à donner des cadres grandioses aux cathédrales, conforme aux représentations de la bourgeoisie locale. A Amiens, le projet de Herbault et Daullé en 1965 propose un square monumental du double de la longueur de la cathédrale, alors qu'en 1860 la société du Comte de Betz soumet le dessin d'une voie magistrale de 18 mètres dans l'axe. Concentré sur le bâti, le Service des Monuments Historiques - représenté par Viollet-le-Duc – jusque-là neutre sur la question des abords, s'exprime contre le projet, préconisant des voies obliques pour mieux apprécier le relief de la façade. C'est le début de la remise en cause des compositions classiques. Huysmans exprime ses regrets dans *La Cathédrale* (1898) : « Les cathédrales étaient faites pour être vues dans un cadre que l'on a détruit, dans un milieu qui n'est plus [...] ; et partout on les dégage, alors qu'elles n'ont jamais été bâties pour se dresser, isolées, sur les places. »<sup>4</sup>

La première guerre mondiale est un traumatisme, endommageant les cathédrales de Reims et Soissons, symboles martyres, et détruisant l'intégralité des quartiers alentours. On prend alors conscience du cadre dans lequel s'érigent les cathédrales, et des erreurs effectuées avec leur destruction. La Commission des Monuments Historiques, dès 1924, arbitre des décisions en faveur du maintien du cadre de la cathédrale (Cloître de la cathédrale de Beauvais, parvis de la cathédrale de Noyon), malgré l'opposition des conseils municipaux désireux de mettre en application leurs plans d'aménagement, et de l'opinion publique qui ne veut pas que l'on obstrue la vue de « sa » cathédrale.

---

4. Cité dans GOURBIN Patrick, « Resserement ou dégagement ? La place et le monument historique. »



**La cathédrale dégagée par un outil plus efficace que les aménageurs : la guerre de 14-18. Reims dans les ruines après la retraite des allemands.** Archives municipales de la ville de Reims (numérisées).

Le Corbusier réaffirme lui le mythe de la cathédrale dans la modernité, en tant que construction héroïque. Dans son plan pour la ville radieuse, il ne conserve que Notre-Dame de Paris, témoignage du passé au milieu de la verdure, parmi les nouvelles cathédrales que sont ses tours élevées vers le ciel. Il en fait une métaphore de la modernité en la comparant aux gratte-ciels (« Nos cathédrales à nous ne sont pas encore dressées ! »<sup>5</sup>). Mais sa position muséographique provoquera une réaction en faveur de la continuité de la ville historique.

## RETOUR AU CADRE

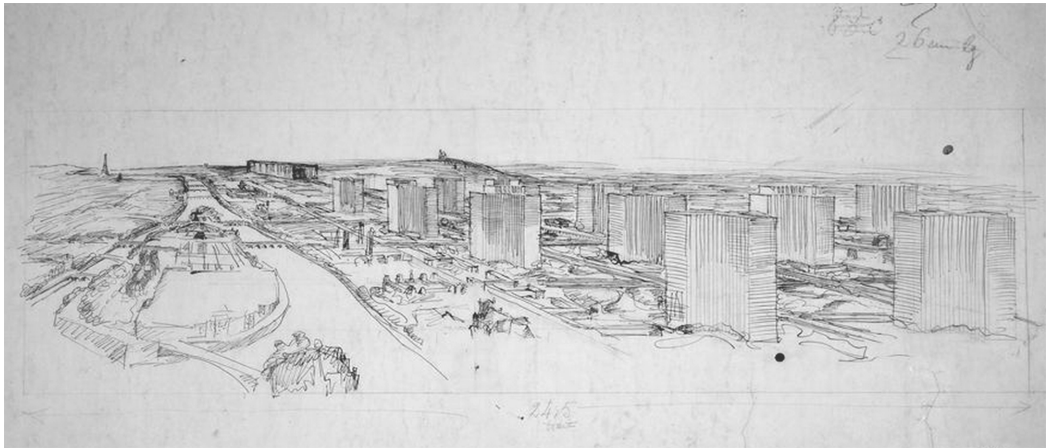
L'occupation marque une nouvelle étape. En 1942, Charles Moreux<sup>6</sup> et Louis Hautecoeur<sup>7</sup> reçoivent la commande d'analyses urbaines des abords de cathédrales, qui aboutiront à un article publié dans l'Architecture Française<sup>8</sup>, où ils affirment l'existence d'une « loi du cadre » déterminée par le rapport de proportion entre

---

5. Le Corbusier, dans chacun des ses ouvrages de théorie architecturale, sublime la cathédrale comme modèle, que ce soit dans *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), ou *Vers une architecture* (1923). Dans *Urbanisme* (1924), on trouve de longs développements sur l'évolution des abords de Notre-Dame, dans le chapitre «Centre de Paris» consacré au Plan Voisin. C'est une façon de légitimer son mode d'opération que d'observer le dégagement progressif de la cathédrale.

6. Charles Moreux (1889-1956) était architecte, tenant d'un classicisme rigoureux.

7. Louis-Eugène-Georges Hautecoeur (1884-1973) était un historien de l'art, en particulier de l'architecture classique. A l'époque évoquée, il prépare pour le gouvernement de Vichy la loi des abords de 1943.



**La cathédrale esseulée sur l'île de la Cité. Elle paraît bien modeste face aux tours de la ville radieuse. 1925, Croquis du «Centre de Paris» par Le Corbusier. LE CORBUSIER, 1924. Urbanisme. Paris, Flammarion, p. 266**

la hauteur de la cathédrale et la profondeur de son parvis. A partir de ce moment, les Monuments Historiques ne sont plus seulement en faveur du maintien des tissus urbains, mais aussi de leur reconstitution éventuelle.

La Reconstruction voit des positions différenciées apparaître. Si le discours général s'accorde sur le soin à apporter aux abords, les réponses divergent. À Coutances par exemple, Louis Arretche<sup>9</sup> divise le parvis par deux, de 150 mètres à 75, contre 14 à l'origine, dans un effet qui demeure monumental. Cependant, la population s'oppose encore au projet : notre cathédrale est pleinement mise en relief par une place bien dégagée » qui offre le « recul nécessaire » au « bénéfice d'une telle perspective »<sup>10</sup> , écrit un habitant de Coutances à la municipalité. A Amiens, Pierre Dufau<sup>11</sup> propose plusieurs solutions peu satisfaisantes, donnant finalement au parvis une taille intermédiaire bordée d'un parc, après avoir émis l'idée d'une rue dans l'axe à la manière du XIXe siècle.

---

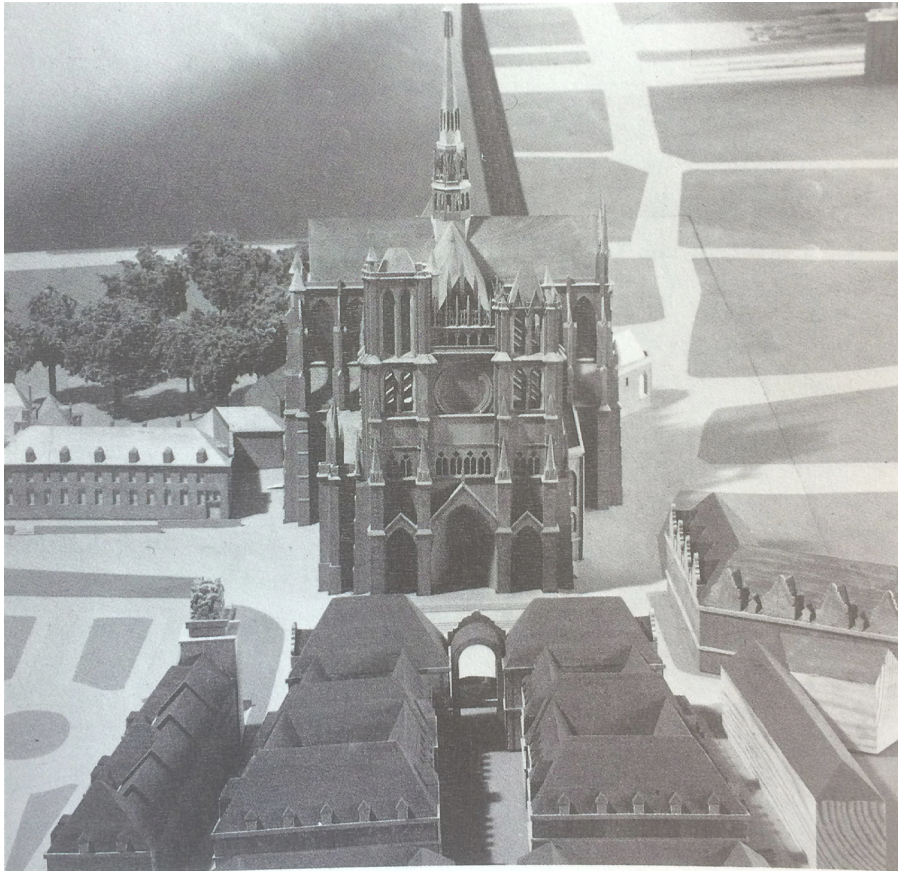
8. Cité dans Institut français d'architecture, 1984. Places et monuments. Bruxelles, Mardaga, 180p et dans GOURBIN Patrick, « Resserrement ou dégagement ? La place et le monument historique. »

9. Louis Arretche (1905-1991), architecte pleinement engagé dans les Trente glorieuses, a aussi travaillé dans des tissus urbains traditionnels, comme le projet l'Eglise Sainte-Jeanne-d'Arc place du Vieux-marché à Rouen.

10. Un habitant de Coutances cité dans GOURBIN Patrick, « Resserrement ou dégagement ? La place et le monument historique. »

11. Pierre Dufau (1908-1985) s'est occupé de l'ensemble de la reconstruction d'Amiens à partir de 1940.





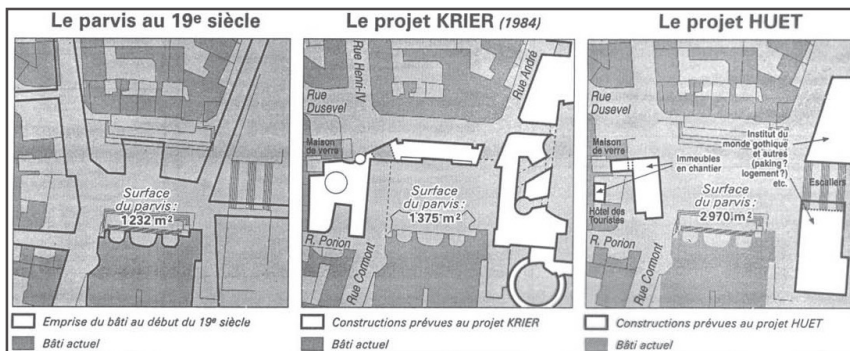
**Dans l'axe de la cathédrale, encore. Pierre Dufau profite de la destruction des maisons face à la cathédrale pour y tracer une tranchée axiale. 1941, photographie d'une maquette de la reconstruction d'Amiens. Marc Breitmann et Léon Krier, *Le nouvel Amiens*.**

Les Trente Glorieuses envisagent la modernisation des parvis, notamment à Paris où la longue réflexion sur le réaménagement du vaste vide devant Notre-Dame (retardée par la découverte de nombreux vestiges archéologiques, aboutit à l'implantation d'une dalle particulièrement aseptisée, dont le seul mérite est peut-être de rendre l'espace piétonnier. C'est aussi l'époque d'une confiance en l'avenir et ainsi en l'architecture du temps, qui peut se confronter à celle du passé. A Rouen, on construit sur le parvis le Palais des Congrès en 1976, un édifice à la façade porteuse en béton. A Amiens, la maison de verre de Bernard Bougeault inaugurée en 1974, reprend un style miesien face à la cathédrale. Mais ce sont aussi de grandes polémiques, qui témoignent d'un essoufflement de la modernité face au regain de conscience patrimoniale. En effet, le palais des congrès, qualifié de « verrue » par la presse, est détruit en 2010, quant à la maison de verre, elle initie - par son rejet - les grands travaux pour la requalification du parvis.

C'est à Amiens que va se jouer une des principales batailles pour le resserrement des cathédrales. Les abords de l'édifice gothique symbolisent alors la perte de la continuité historique, dont la promotion s'affirme en réaction à la tabula rasa moderne, autour des protagonistes d'une pensée urbaine française, comme Bernard Huet. Les polémiques qu'avait suscitée la Maison de Verre rendait la question très sensible et politique. Mais le parc jamais planté laissait un grand terrain vague, bordé par le quartier Saint-Leu en état avancé de délabrement. S'engage alors un vaste plan de rénovation urbaine. Le projet retenu de Rob Krier<sup>12</sup>, sans équivoque, renferme le parvis par un front bâti au plus proche du portail, dans un style baroque historiciste ; il ne sera pas construit. C'est



**Confrontation. Le Palais des Congrès avant sa destruction sur le parvis de la cathédrale de Rouen. Google**



finalement Bernard Huët qui réalisera dans un esprit classique un front bâti pour clore le parvis existant, dissimulant la Maison de Verre derrière un nouvel immeuble qui reprend des codes de l'architecture médiévale. Ce parti respectueux n'empêchera pas le scandale, la population se déchirant entre les principes du dégagement et du resserrement<sup>13</sup>. A Orléans aussi, le concours de 1976 pour l'implantation des services municipaux au pied de la cathédrale se transforme en exercice de style : entre les variations classiques de

---

12. Rob Krier (né en 1938) a été un architecte important et reconnu pour la promotion des formes de la ville ancienne dans les années 70. Mais son engagement dogmatique correspond à une architecture historiciste très expressive (ses dessins témoignent d'une sensibilité dramatique), et des projets urbains qui reprennent littéralement les archétypes de la place et de la rue. Cette propension au formalisme l'a marginalisée dès que le postmodernisme historiciste fut passé de mode.

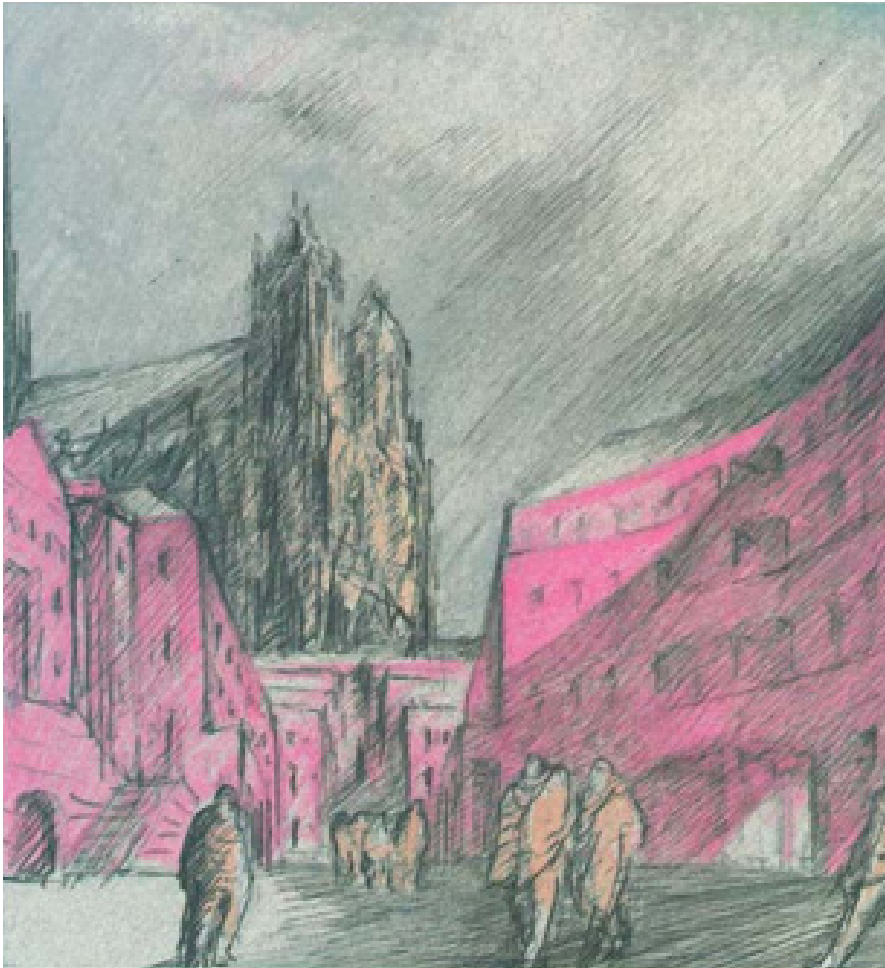
13. ROSEMBERG, Muriel. Questions sur un conflit d'aménagement : le parvis de la cathédrale d'Amiens In : Conflits et territoires [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2004 (généré le 03 janvier 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pufr/1837>>. ISBN : 9782869063235. DOI : 10.4000/books.pufr.1837.



**Distance et décence. La maison de verre, masquée par un immeuble de Bernard Huet. Google**

Christian de Portzamparc, le néo-flamboyant de Jean-Pierre Buffi ou le brutalisme de Paul Chemetov, c'est finalement le pastiche de Christian Langlois qui l'emporte.

A Reims, les abords de la cathédrale sont dans un état figé depuis la fin de la première guerre mondiale. La municipalité va tenter de ne pas reproduire les erreurs de son époque pour porter un projet ambitieux pour le quartier cathédral.



**L'image baroque de la cathédrale dans ses abords fantasmés. Dessin de Rob Krier pour le projet d'Amiens.**  
*Rob Krier, 1987, «Amiens», AAM.*





TROISIÈME CHAPITRE

CONTEXTES

REIMS ET LE PARVIS

Après un aperçu général du rapport entre la cathédrale et son contexte urbain, nous aborderons dans ce chapitre le cas spécifique du parvis de la cathédrale de Reims. La sédimentation historique du lieu éclaire son état antérieur au concours et la qualité de la réponse de Linazasoro, dans un contexte politique, économique et doctrinal. La méthode mobilisée est l'enquête : j'ai par mes entretiens et mes visites aux archives recherché qui étaient les protagonistes du projet, les volontés politiques, la réception par le public, les avis des instances du patrimoine, les différentes propositions du concours. Ce travail permet de comprendre les structures qui déterminent l'émergence d'un tel projet.

## LA SÉDIMENTATION DU LIEU : REIMS ET LES ABORDS DE LA CATHEDRALE

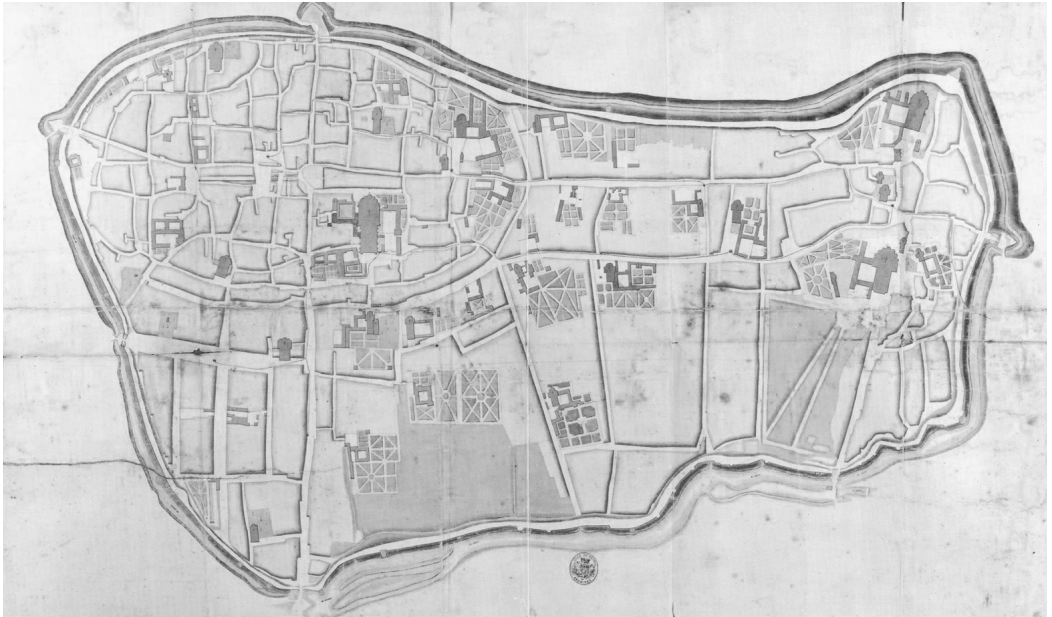
Reims est une ville de 180000 habitants, connue pour son vin, le champagne, dont la taille moyenne actuelle contraste avec le carrefour qu'elle fut au moyen-âge. Nous détaillerons ici son histoire vue sous l'angle des modifications de la structure urbaine que chaque époque a apporté, afin de comprendre dans quel contexte historique et archéologique se situe le concours pour le parvis de la cathédrale. Le programme du concours de 2003 insiste longuement sur ces données (parties 8, 9, 9bis, et le « complément faisant suite aux remarques de la commission supérieure des monuments historiques »). L'histoire urbaine de Reims est par ailleurs bien documentée, étudiée durant les années 80 dans des thèses et ouvrages<sup>1</sup>, mais aussi exposée au Musée historique Saint-Remi dans l'ancienne abbaye depuis 1978.

Reims tire son nom de la tribu gauloise des Rèmes, mais c'est sous l'empire romain que la ville connaît son premier développement conséquent. Ducortorum est un carrefour important de l'époque, en tant que capitale de la Belgique romaine. Le cardo et le decumanus se croisent au nord-est de la future cathédrale<sup>2</sup>, définissant le tracé orthogonal et son orientation que l'on peut encore lire dans

---

1. FOUQUERAY Bernard, CAUSSE-FOUQUERAY Laurence, 1985. La ville et ses axes monumentaux. Une simulation Reims. Reims, à l'écart, 149p.

2. A quelques centaines de mètres, sur l'actuelle place du Forum, où les restes du forum antique ont été découverts et mis en valeur au XXe siècle



**Reconstitution du plan de la ville de Reims au moyen-âge.**  
**Inconnu 1754.** Archives municipales de la Ville de Reims  
(numérisées)

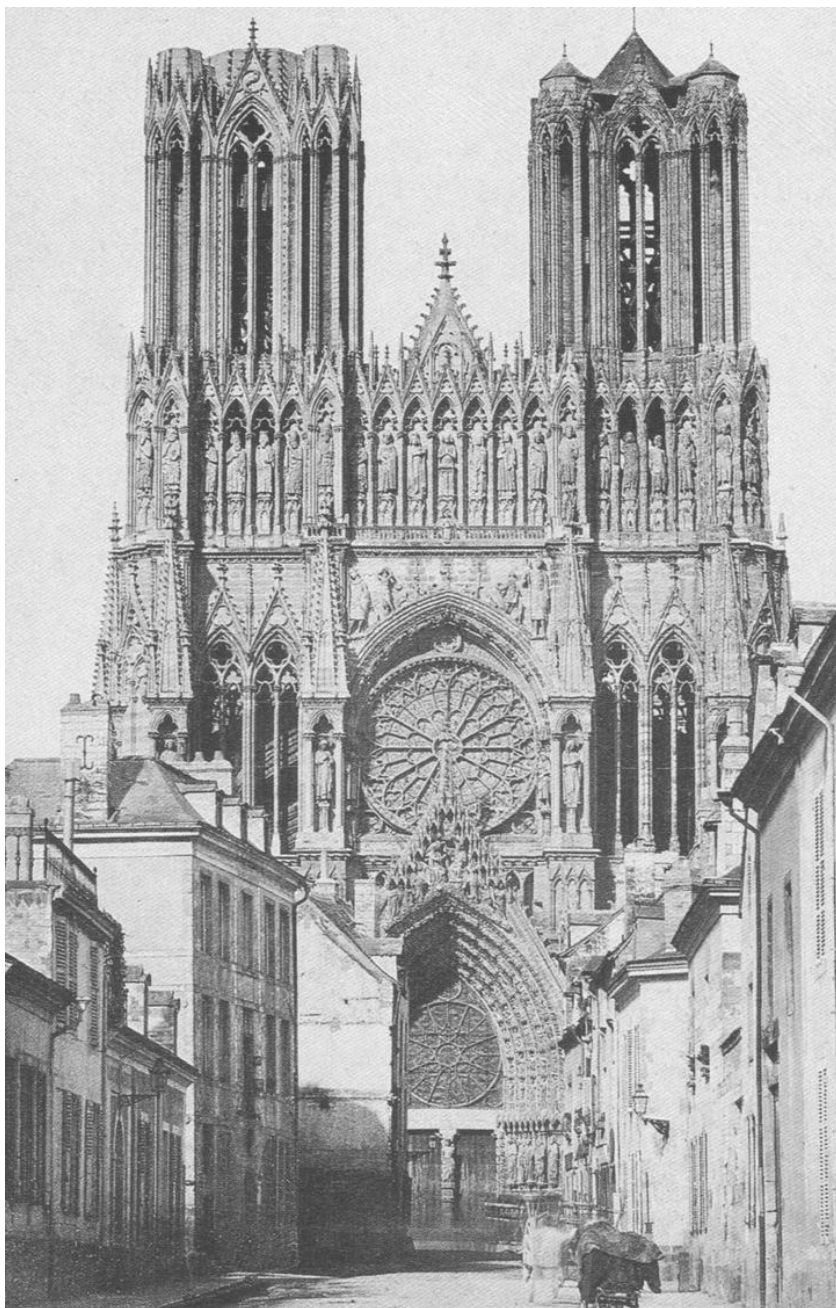


**Le parvis en 1864. On y voit les maisons anciennes à auvents et pignons, face à la cathédrale. A gauche la perspective de la rue Tronsson. *dl-reims.fr***

le centre-ville. De grands équipements sont implantés, notamment l'aqueduc qui vient alimenter les thermes situés à l'emplacement même de la cathédrale, signalant une position déjà centrale à cette époque.

Durant le Haut Moyen-âge, une enceinte vient perturber l'orthogonalité du tracé antique, donnant au centre ville sa forme ovale. Un événement bouleverse alors le destin de Reims qui prend une nouvelle dimension symbolique : en 496, Clovis est baptisé dans l'église primitive, à l'emplacement de la cathédrale. C'est un acte fondateur, qui inspirera le pouvoir de droit divin des rois de France, et légitimera Reims comme ville du sacre.

La période médiévale est faste pour la ville. Elle se dédouble par le faubourg Saint-Remi, constitué autour de l'abbaye au sud-est du centre antique. Une enceinte englobe cet ensemble bipolaire et ses quartiers intermédiaires, dessinant la forme de la ville jusqu'au XIXe siècle. La voie qui relie ces deux pôles prend une importance particulière à partir du premier sacre ayant lieu à Reims, celui de Louis le Pieux en 816 : le rituel implique un parcours de l'abbaye de Saint-Remi à la cathédrale. Cet axe symbolique n'est pourtant pas le cœur de la ville courante, qui se développe comme carrefour commercial, dans le réseau des foires de Champagne et de Bourgogne qui s'affirme comme la charnière entre le sud et le nord de l'Europe médiévale. Les marchés se situent alors sur l'emplacement du forum, et vers le nord-est de la ville, place Drouet d'Erlon, dont la morphologie actuelle est directement héritée de cette époque.



L'axe de la cathédrale encore comprimé par un front irrégulier de bâtisses modestes. Photographie de 1890.

La cathédrale et ses abords ne sont donc pas le cœur de la ville, et support de la vie civique mais plutôt le domaine réservé de l'archevêque de Reims. La portée symbolique du lieu permet à Aubry de Humbert (1207-1218) d'édifier la cathédrale gothique que l'on admire actuellement à partir de 1211, suite à la destruction du bâtiment précédent dans un incendie survenu un an auparavant. La rapidité d'exécution des travaux permet aux chanoines de prendre possession du chœur à partir de 1241, alors que les tours ne seront achevées qu'au XVe siècle, en raison de la proximité des maisons qui constituent un écrin pour le monument. L'édifice émerge en effet d'un tissu urbain organique caractérisé par un dédale de rues. On ne peut guère parler d'espace public, la notion d'espace sacré et profane se mêlant dans une relation organique de la cathédrale à la cité.

Ce n'est qu'à partir de 1765 et le plan d'embellissement de Legendre que se pose la question de l'espace des abords de la cathédrale. L'ingénieur les traite dans un plan d'ensemble néo-classique, aménageant une place royale de forme carrée à la croisée des axes romains, prolongée par un axe qui mène à l'hôtel de ville, encore visible aujourd'hui. Les « abords de la cathédrale »<sup>3</sup> sont dégagés dans une perspective monumentale qui dessine la future rue Libergier, le parvis s'élargissant comme un cirque romain, entouré de colonnades. C'est la première fois que l'on envisage le dégagement de la cathédrale, conformément à l'idéal néo-classique de l'époque. Le plan ne sera toutefois pas appliqué. La ville en revanche change de visage, voyant disparaître son enceinte

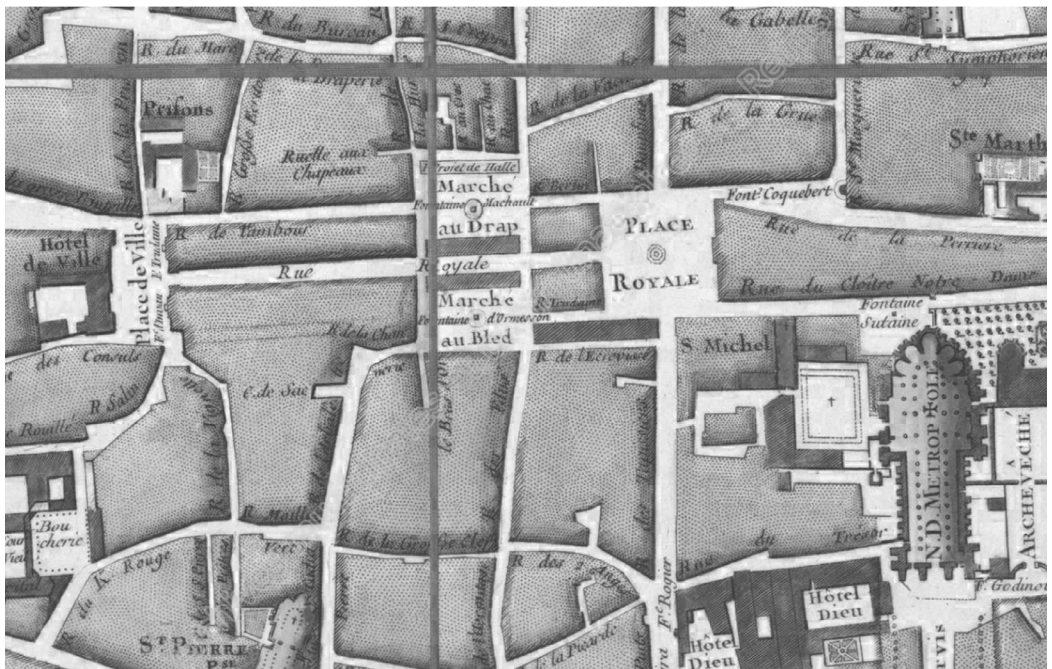
---

3. C'est la première fois que l'on voit apparaître le terme





**Les compositions classiques ignorent la présence des cathédrales. Celle imaginée par Legendre, ici la Place Carrée, lui tourne le dos.**  
*Florent Paoli*



**Une composition classique tranche le tissu médiéval.**  
**Détails du «plan général de la ville de Reims» par Gabriel Legendre en 1769.** Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)



**Vision classique : la cathédrale comme objet.**  
**Détails du «plan général de la ville de Reims»**  
**par Gabriel Legendre en 1769.** Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)

médiévale au profit de boulevards plantés ; ce sont aussi les débuts de la canalisation de la Vesle, qui devient un nouvel axe commercial.

Ce n'est qu'à la Révolution que le changement d'affectation de certains bâtiments, en particulier religieux, permet des démolitions et le percement de cette fameuse voie dans l'axe de la cathédrale. Elle prend sa forme actuelle en 1857 se prolongeant jusqu'au canal. Le plan d'alignement de 1839 prévoit notamment l'élargissement des abords à long terme<sup>4</sup>. En 1845, une prison est construite à l'emplacement actuel du jardin du palais de justice, témoignant de la largeur encore faible du parvis avec cet alignement. Les bâtiments qui entourent le parvis sont reconstruits au fur et à mesure au cours du XIXe siècle, au rythme des rachats par la mairie, des grands projets immobiliers, et des budgets.

Pendant ce temps, Reims sort enfin de ses limites médiévales grâce à l'implantation de la gare au nord-est de la ville. De nouveaux quartiers apparaissent alentours, portés par une vigoureuse croissance économique (industrie de la laine, champagne) et démographique (de 39000 habitants en 1841 à 115000 en 1911). De grands équipements incarnent cette nouvelle bourgeoisie dans le centre ville : le théâtre et ses arcades, le palais de justice néo-classique ainsi que des fontaines.

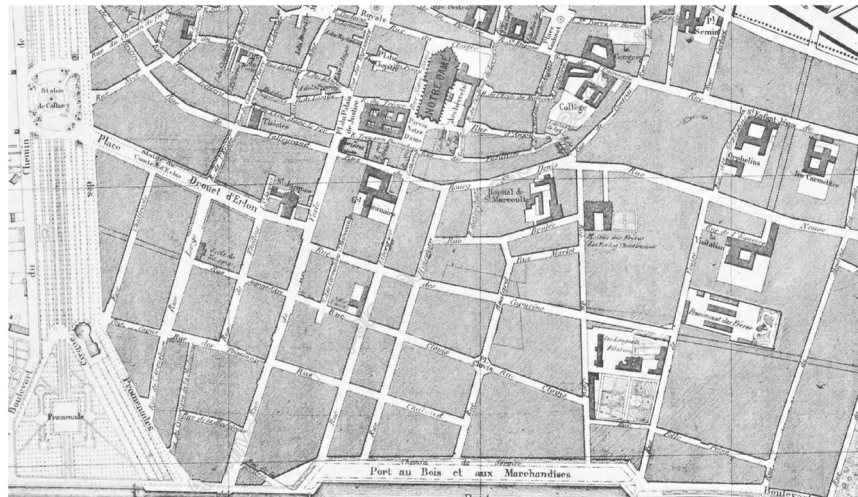
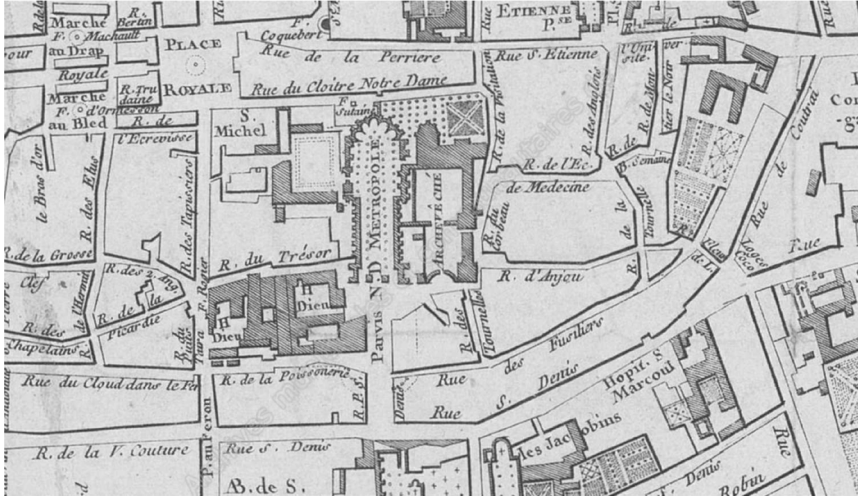
A la fin du XIXe siècle l'intérêt pour l'espace du parvis se développe. La ville lance un concours pour l'édification d'un « hôtel de premier ordre, élevé sur le plan du continental de Paris, entouré de portiques et de magasins »<sup>5</sup> en 1891, dans la perspective l'année

---

4. Les règlements d'alignement ne doivent être appliqués que dans le cas de la reconstruction d'un bâtiment.

Au début du XVIIIe siècle, les bâtiments de l'archevêché entourent la cathédrale, et le parvis réduit par une aile de l'Hôtel-Dieu. Détail du «Plan général de la ville de Reims avec ses projets et ses embellissements, 1816».

Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)



Fin XIXe siècle, une grande perspective dans l'axe de la cathédrale permet d'atteindre le canal, tandis que le Palais de Justice remplace l'hôtel Dieu, agrandissant le parvis. Une rue dégage la façade latérale. Détail du «Plan de la ville de Reims, 1868». Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)

**Reims XIXe : le Tribunal.** *Florent Paoli*



**Reims XIXe : la rue Libergier.** *FP*



**Reims Reconstruction : Le cours  
Langlet. FP**

suivante de l'installation de la statue de Jeanne d'Arc, dans l'axe de la cathédrale. Le départ de la prison en 1901 permet d'envisager l'extension du palais de justice et l'implantation d'un square, qui serait l'écrin de la statue de Jeanne d'Arc. On prévoit aussi l'implantation de services administratifs, notamment l'hôtel des postes. La loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat en 1905 permet à la ville de récupérer le Palais du Tau, dans lequel on imagine un équipement culturel (musée ou bibliothèque). La mise en place laborieuse de ces projets sera interrompue avec la catastrophe de la grande guerre.

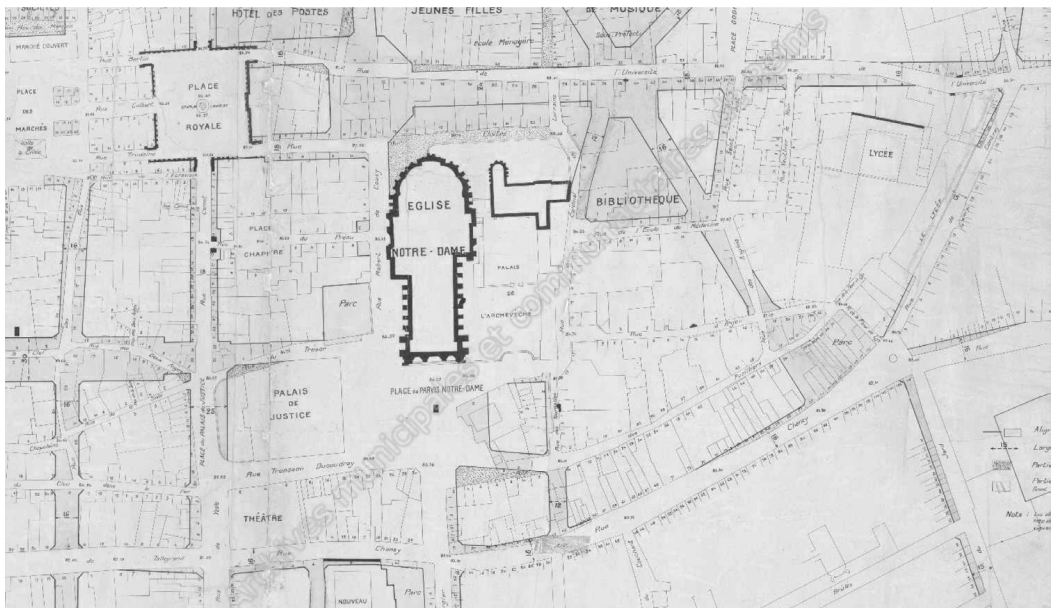
Reims se situe à proximité de la ligne de front. Les bombardements touchent dès 1914 (bataille de la Marne) la cathédrale et les quartiers alentours, ravagés par des incendies. Le parvis, au départ relativement épargné, ne résiste pas aux assauts de 1917, et la ville est évacuée en 1918. Reims est proclamée « ville martyre » par la propagande : la cathédrale découverte s'élève au milieu d'un champ de ruine, où il ne reste, de la plupart des bâtiments, que les fondations.

Dans la ville détruite (56% de bâtiments) s'engage alors le chantier de la reconstruction. Au terme d'un concours qui voit s'affronter une vingtaine d'équipes, c'est le plan Forestier-Ford<sup>6</sup> qui est choisi. Celui-ci simplifie le tracé des rues, les réaligne, les élargit, perce

---

5. Ville de Reims, «Concours d'aménagement de la cathédrale et de ses abords. 9. Documents historiques. Le parvis de la Cathédrale» *Archives municipales de la ville de Reims*. (276W579)





**Un nouveau tissu urbain. Le plan de la reconstruction avec l'ancien (traits fins) et le nouveau (traits gras) parcellaire. Détail du «Plan de reconstruction de Reims, 1920». Archives municipales de la Ville de Reims (numérisées)**

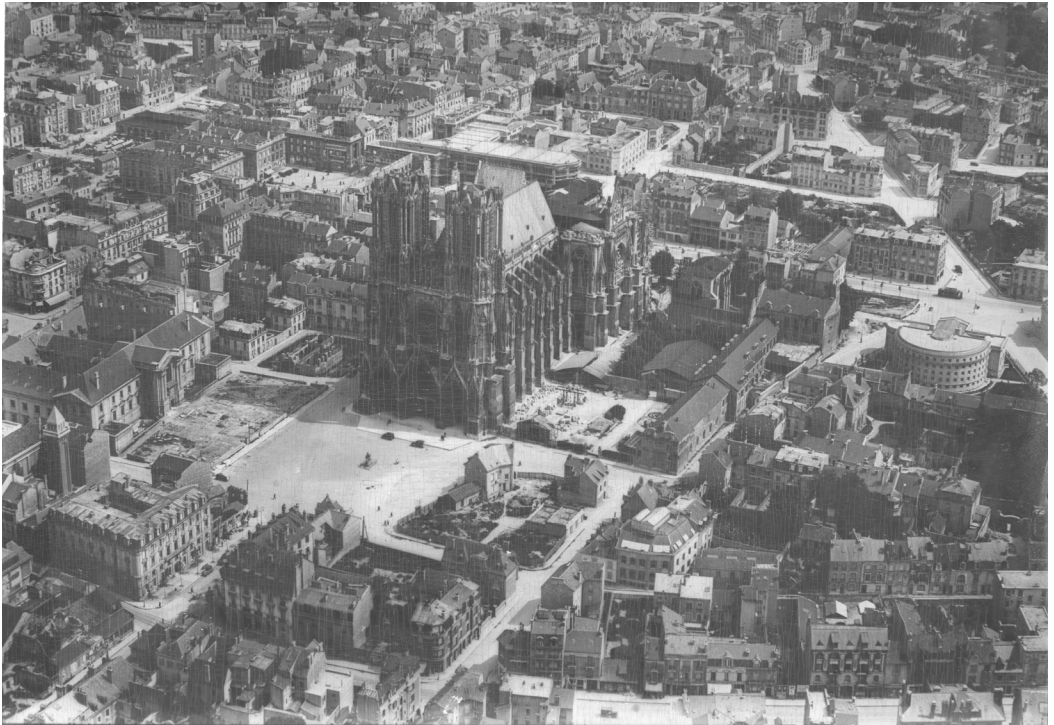
des diagonales, et dégage les monuments par de nouvelles perspectives. Ces dernières sont réglées en particulier sur la cathédrale. Le cours Langlet, large boulevard de promenade (trente mètres) bordé de maisons qui incarnent la nouvelle architecture de la ville<sup>7</sup>, cadre la tour nord de la façade occidentale. De même, le chevet est dégagé totalement par le percement du cours Anatole France. Deux pâtés de maison disparaissent au profit d'un jardin qui instaure une distance déployant le paysage de l'arrière de la cathédrale. Ce plan est en réalité dans la continuité des aménagements urbains du XIXe siècle, achevant d'effacer les traces d'un tissu urbain médiéval au contact des monuments. Les abords de la façade nord conservent toutefois le jeu pittoresque des vues contenues dans un îlot recomposé autour de la place du Chapitre. Le parvis en lui-même reste longtemps abandonné, occupé par des baraquements et des installations provisoires<sup>8</sup>, marqué par des dents creuses qui soulignent la forme perdue de cet espace. Le premier îlot reconstruit (une caserne de pompiers et l'hôtel des finances au nord-ouest) confirment l'isolement par rapport au centre commerçant. Alors que le chantier de

---

6. *George Burdett Ford (1879-1930) était un architecte et urbaniste américain qui fut chargé de la reconstruction des « zones de guerre en Europe » pour la Croix-Rouge.*

7. *L'architecture de la reconstruction de Reims, qui a d'ailleurs connu récemment un regain d'intérêt, se caractérise par l'avènement de l'art déco (dont le plus bel exemple est la bibliothèque Carnegie près du chevet de la cathédrale), mais aussi d'un style régionaliste, qui laisse une grande part au pastiche. Certains monuments ont été reconstruits à l'identique, dont la cathédrale (avec toutefois des techniques nouvelles, le plafond étant renforcé à l'aide d'arcs en bétons).*

8. *Dont le garage qui occupe encore une partie de l'îlot sud*



**Vue aérienne des abords en 1928. La guerre a laissé un trou béant devant la cathédrale. Les îlots qui bordent le parvis ne sont toujours pas reconstruits.**

reconstruction de la cathédrale n'est terminé qu'à partir de 1938, Jean Walter construit l'hôtel de police qui clôt le parvis dans sa profondeur dans les années 1940.

La seconde guerre mondiale épargne la ville, où le seul événement sera la signature de l'armistice le 7 mai 1945. Les trente glorieuses sont une période de croissance démographique et urbaine pour Reims, dont la population passe de 117 000 en 1946 à près de 200 000 en 1975. De grands plans d'aménagements sont initiés, dont celui de Robert Camelot<sup>9</sup> en 1950 misant sur la densification du centre ville en exploitant les nombreux espaces vides. Maurice Rotival à partir de 1960 cherche au contraire à étendre la ville par des grands ensembles mais aussi par la destruction du quartier médiéval autour de Saint-remi, alors qu'un nouvel axe autoroutier bouleverse la circulation. Toutefois, on prend conscience de la dégradation des abords de la cathédrale, et de la nécessité de redonner à celle-ci un parvis plus intime. Robert Camelot lui-même propose d'y remédier par la construction d'immeubles de logements en 1953. Plusieurs projets de ce type sont envisagés jusqu'en 1969, sans jamais aboutir. En 1975, Jean-Louis Véret<sup>10</sup> conçoit la nouvelle cour d'appel à la place du square Jeanne d'Arc. Le projet aux façades de verre et structure apparente en béton se heurte à une forte mobilisation de la population, au retentissement international<sup>11</sup>. Le parvis se fige alors

---

9. Robert Camelot (1903-1992), né à Reims, fut un protagoniste de l'architecture des Trente Glorieuses en France, travaillant sur de nombreux plans de ville. Il est notamment le coauteur du CNIT de la Défense et a construit le siège de l'AFP en face de la bourse de Paris.

10. Jean-Louis Véret (1927-2011) fut un collaborateur de l'atelier de Montrouge (1958-1981)



**Prévue à l'origine sur le parvis de la cathédrale, la cour d'appel fut finalement construite en bordure du centre.**  
*pps-archi.eu*

pour de nombreuses années.

## **PREMIÈRE RÉFLEXIONS POUR UN RENOUVEAU DU CENTRE : LE CONCOURS DE 1992**

Le départ des services de la police et de la caserne de pompiers achève de vider le quartier cathédral de ses fonctions administratives. Désormais dépourvu d'activité, des opportunités foncières publiques et l'apaisement des tensions à propos d'un espace désormais périphérique dans la ville poussent la municipalité à engager une réflexion sur le renouveau des abords de la cathédrale, au sein d'un enjeu plus global : le renouveau du centre.

Le principal enjeu qui ressort du discours des aménageurs est celui de la liaison avec le centre commerçant, qui apporterait l'activité nécessaire à une revitalisation du quartier. La procédure de mise en place d'une ZAC à partir de 1989 est l'occasion pour la commission des monuments historiques de remettre un rapport<sup>12</sup> qui pose les bases d'un programme d'aménagement, et définit les futurs critères du concours. Les opportunités foncières, nous l'avons dit précédemment, sont nombreuses, et augmentées par un jugement sévère sur les bâtiments administratifs du nord-ouest de la place, dont l'architecture, jugée massive, a été réévaluée depuis<sup>13</sup>. Au sud en revanche, on prévoit la recomposition des îlots. Au-delà de considérations techniques que nous ne développerons pas, le

---

10. Jean-Louis Véret (1927-2011) fut un collaborateur de l'atelier de Montrouge (1958-1981)

11. L'affaire est symptomatique de cette période d'essoufflement de la modernité face au regain de conscience patrimoniale ; voir la première partie et les cas d'Amiens et Rouen.



**Photographie aérienne montrant la situation des abords de la cathédrale en 2002. Un terre-plein pavé accentue l'axe de symétrie de la cathédrale. NB : la médiathèque, ici présente n'était pas construite en 1992. Google earth**







**L'espace froid et vide devant la cathédrale en 1990.** Archives Thiénot-Ballan-Zulaica. Envoi de Philippe Zulaica.

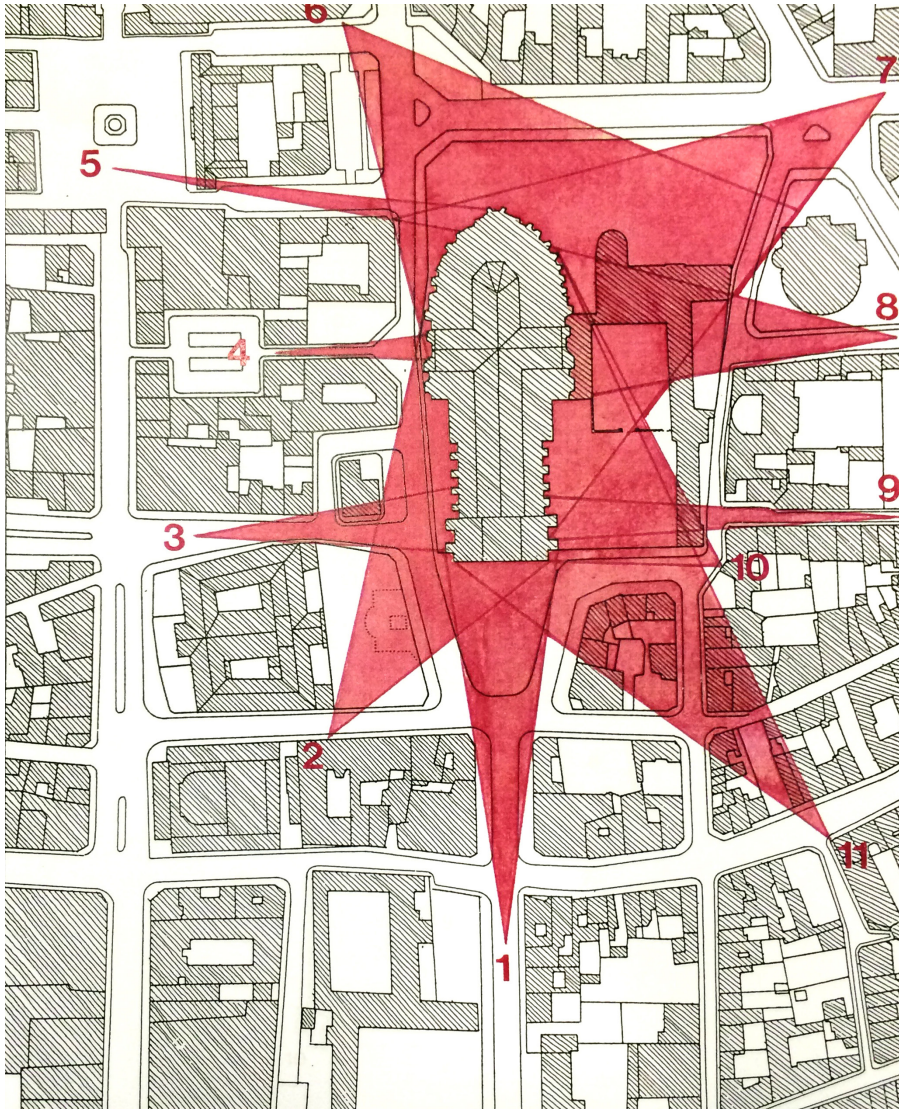
rapport s'attarde sur la question du parcours et des rapports avec la cathédrale. On imagine exploiter les galeries et passages couverts hérités de la reconstruction qui relie le parvis au centre. Les cônes de visibilité de la cathédrale instaurent l'idée que sa perception doit être structurante dans le parcours. Ce sont les prémisses d'une approche pittoresque du monument, par les vues latérales les séquences de découverte progressive.

Le concours d'idée lancé en 1991 vise à concrétiser un programme d'aménagement par une réflexion architecturale. L'appel d'offre, international, consiste en l'élaboration d'« un schéma d'ensemble d'urbanisme afin d'animer, de développer du point de vue culturel, touristique et commercial le secteur »<sup>14</sup>, impliquant donc une réponse architecturale et programmatique. Les candidats sont appelés à statuer sur les différents points dégagés par le rapport des monuments historiques. Le jury, composé d'élus, de représentants des différentes instances du patrimoine de l'UNESCO aux associations locales (Amis de la cathédrale, etc), mais aussi de représentants d'associations de commerçants, n'est composé que d'un architecte, Claude Vasconi. Il est appelé à juger le concours

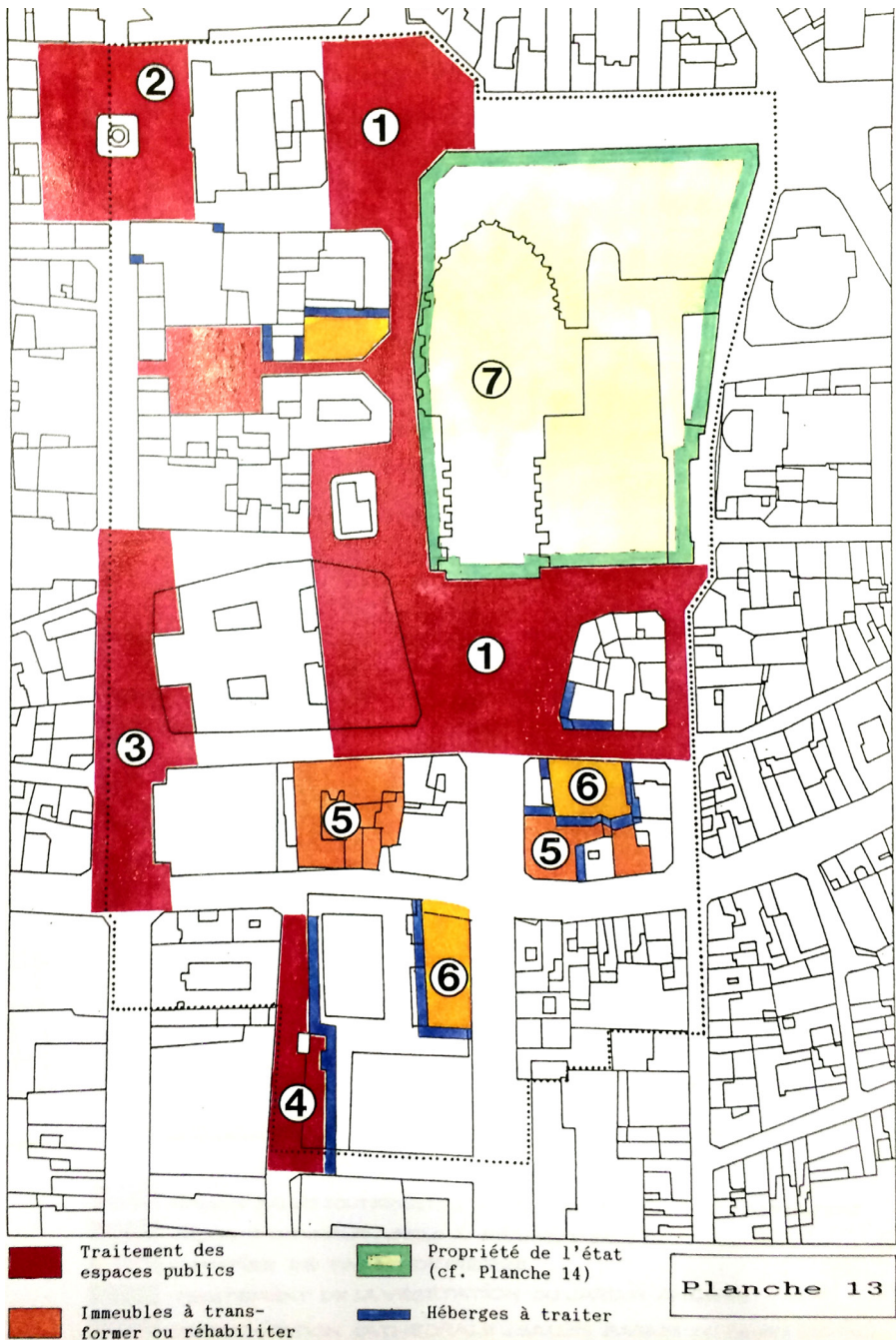
---

12. « Diagnostic de Monsieur Boiret, Architecte en Chef des Monuments Historiques. Novembre 1989. » Annexe 10 Dossier de consultation du concours de maîtrise d'oeuvre pour l'aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque. Archives municipales de la Ville de Reims (276W579), 2003. Consulté le 9/01/2017

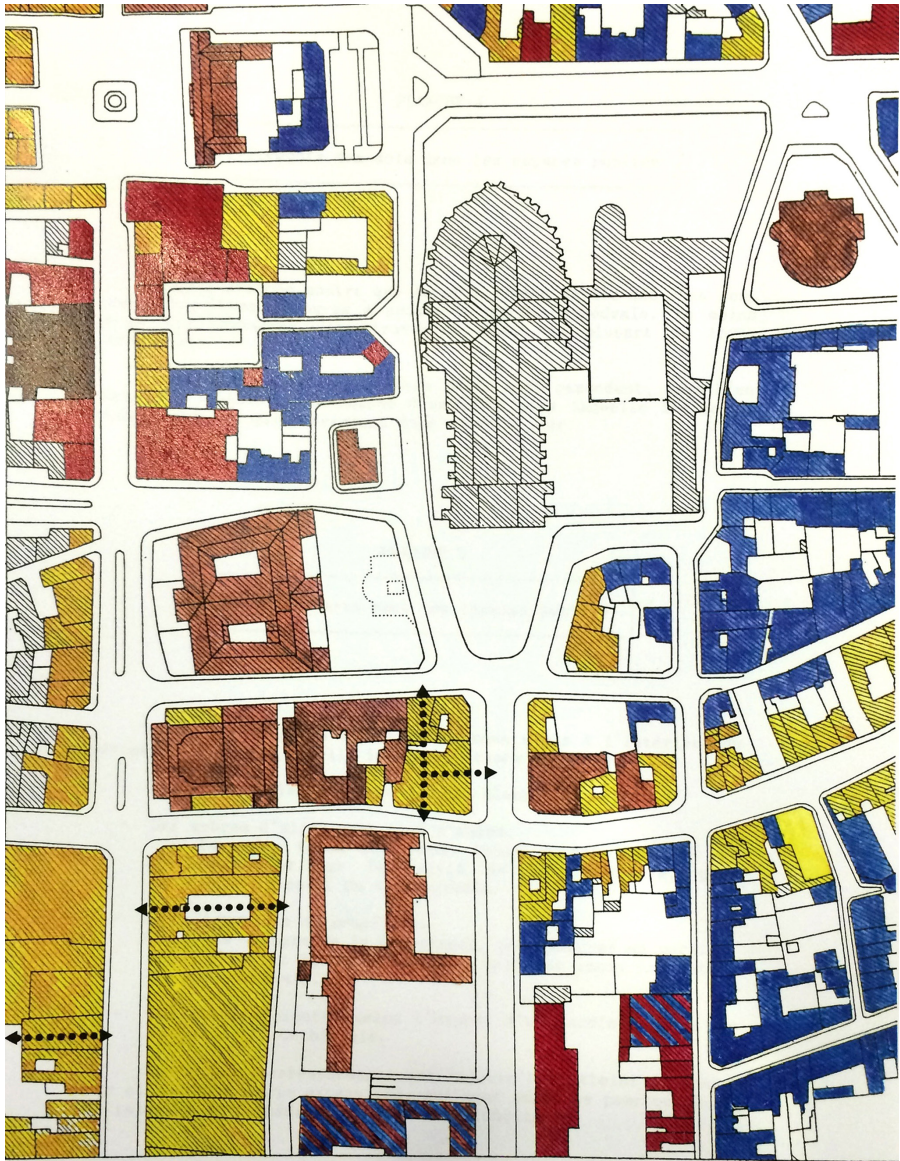
13. On laisse même la possibilité d'une destruction du palais de justice. Initié à la fin du XIXe siècle dans une architecture néo-classique d'inspiration germanique, il est terminé après la guerre dans les années 20. Il apparaît aujourd'hui comme un élément patrimonial du parvis à part entière.



**Cones de visibilité. Prérogatives spatiales pour le concours de 1992. Diagnostic de M. Boiret, ACMH. Annexe 9 Dossier de consultation du concours de maîtrise d'oeuvre pour l'aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque. Archives municipales de la Ville de Reims (276W579)**



Zones de projet. *Idem*



- Bâtiments publics
- Bureaux
- Commerces à rez-de-chaussée
- Habitations à rez-de-chaussée
- Bureaux + habitations
- Habitations et lieux publics

planche 3

Occupation des  
rez-de-chaussée

-10-

Occupation du bâti. *Idem*

sur des critères au premier rang desquels on trouve « l'intégration par rapport à la cathédrale »<sup>15</sup> mais aussi « la liaison avec le tissu urbain », révélant un souci de recevoir des projets qui composent avec l'existant. De même, les critères de présélection des candidats s'effectuent sur la base de références d'interventions contextuelles (« aménagements secteurs urbains sensibles, immeubles neufs en quartier ancien, réaménagement d'immeubles existants, traitements d'espaces extérieurs en site protégé »).

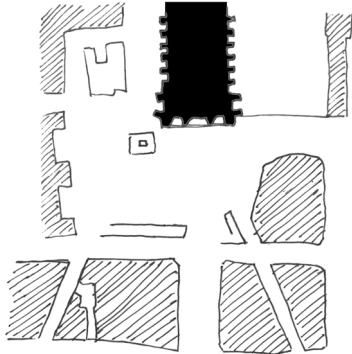
José Ignacio Linazasoro est sélectionné pour ses solides références : le parvis du sanctuaire de Loyola en Espagne, des immeubles en quartiers anciens de villes basques, le réaménagement en cours de la place de Azkoitia, la reconstruction de l'église de Santa Cruz, mais aussi et surtout des études et projets sur le parvis de Notre-Dame de Paris<sup>16</sup>. Les autres équipes retenues sont Francisco Mangado, Andrew Taylor pour Ove Arup Partners, Bernard Huet (qui ne rendra pas de projet) et Gilles Bouchez ; une sélection hétéroclite, jeune et internationale qui montre la dimension médiatique du concours.

---

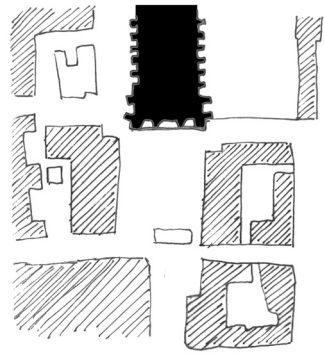
14. « Synthèse du concours d'idée international de 1991 » Annexe 11 Dossier de consultation du concours de maîtrise d'oeuvre pour l'aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque. Archives municipales de la Ville de Reims (276W579), 2003. Consulté le 9/01/2017

15. « Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale » Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992. Consulté le 9/01/2017

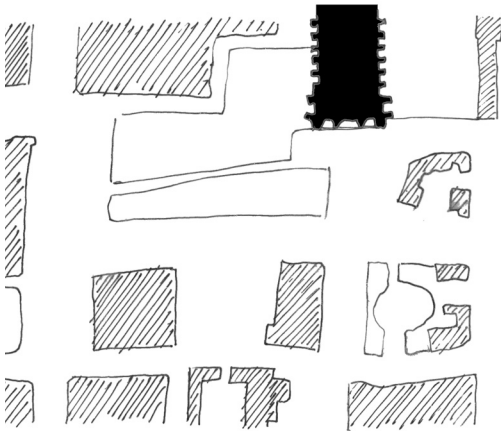
16. C'est d'ailleurs à l'époque un sujet d'exercice pour ses étudiants à Madrid, puisqu'il viendra visiter le parvis de Reims avec eux à la suite du concours. Nous en reparlerons. (Archives Reims)



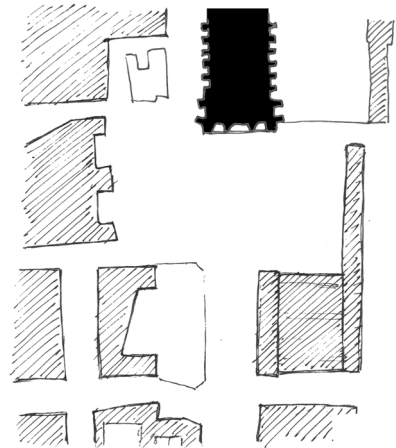
**LINAZASORO**



**TAYLOR**

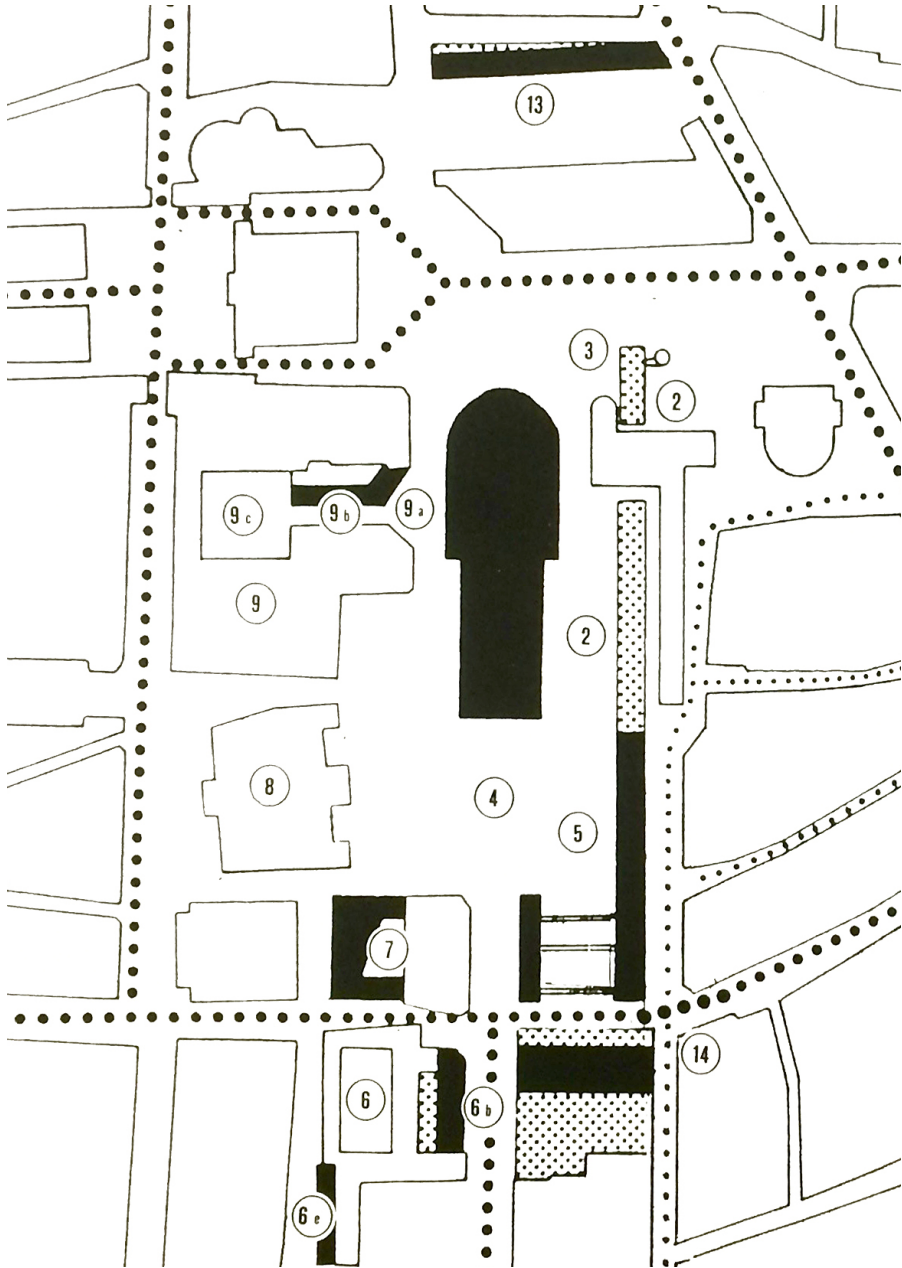


**BOUCHEZ**



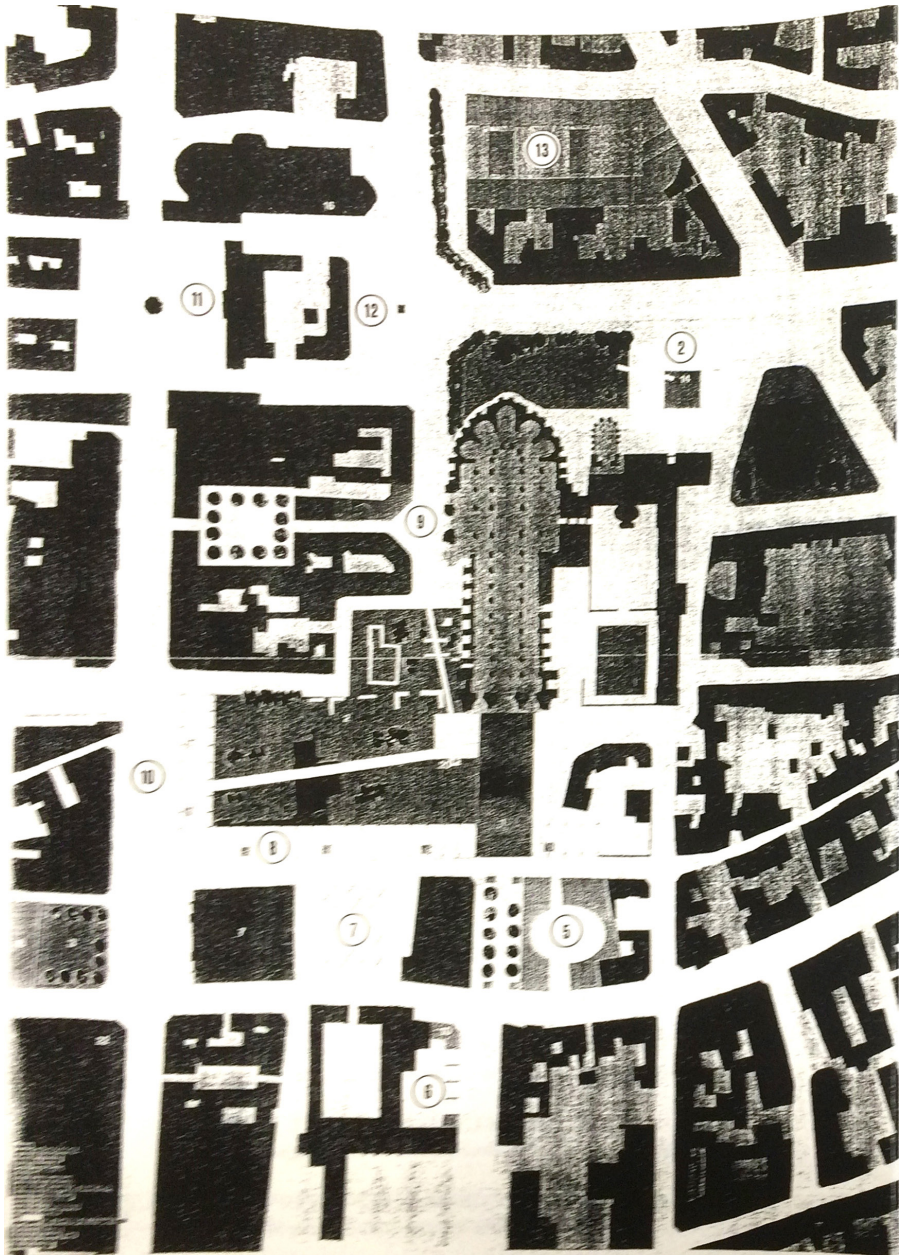
**MANGADO**

Comparaison du vide des parvis  
proposés dans les différents projets, à  
la manière de Camillo Sitte. *Florent Paoli*

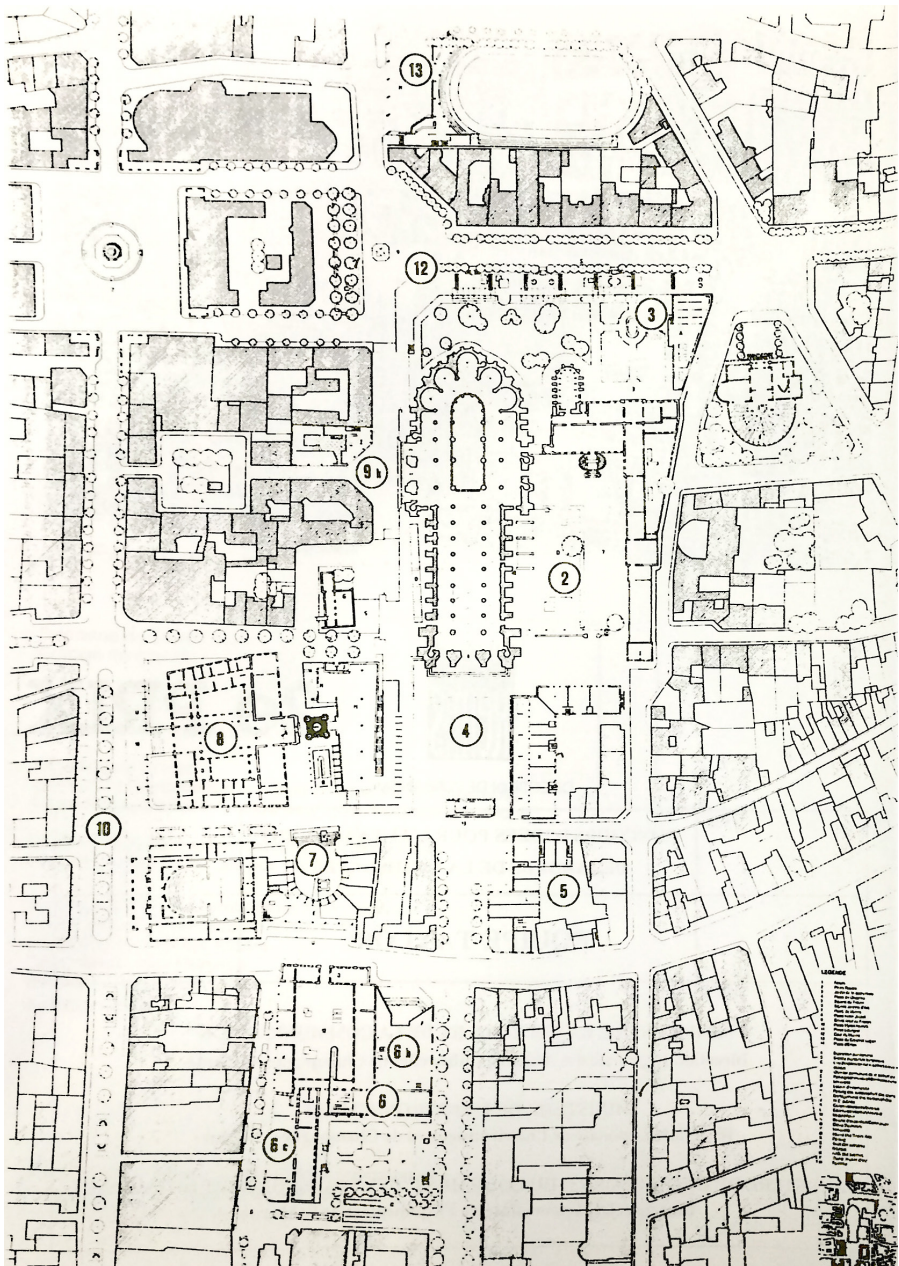


**MANGADO**

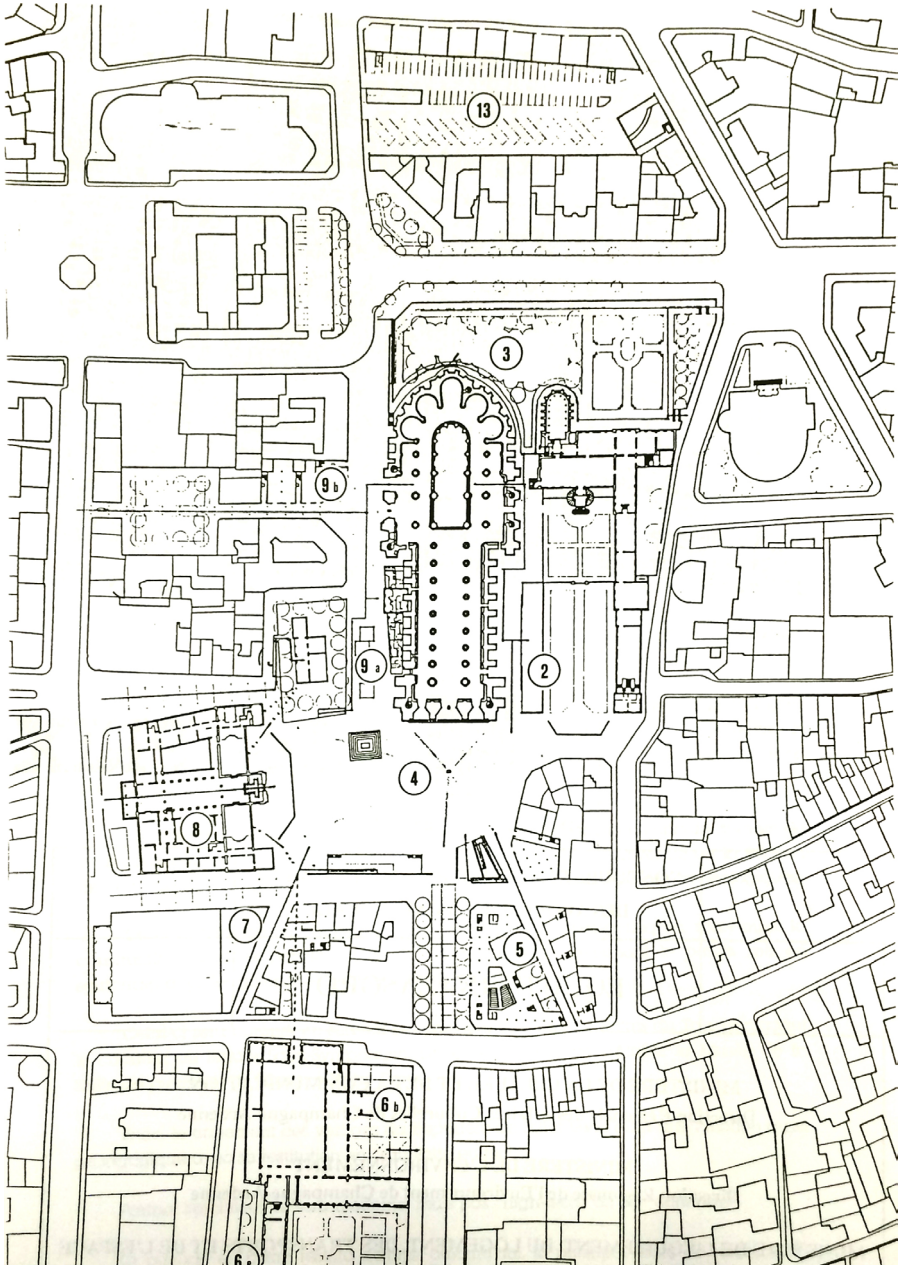




**BOUCHEZ**



**TAYLOR**



**LINAZASORO**

Les réponses sont très diverses, reflétant la liberté laissée par le programme du concours et l'absence de classement des bâtiments alentours.

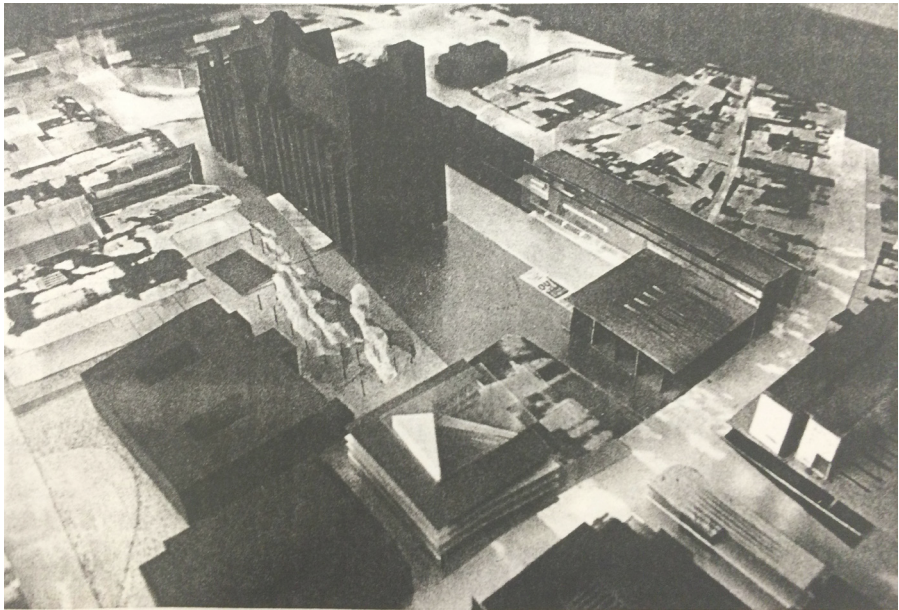
La proposition la plus moderne et radicale vient de l'équipe composée de Francisco Mangado<sup>17</sup>, Josep LLuis Mateo<sup>18</sup> et Xavier Leibar<sup>19</sup>, trois architectes aujourd'hui très engagés dans la question du contexte, des ambiances, et de la matérialité. Le concept est la dynamisation du quartier par l'implantation d'activités liées au tourisme de masse, en particulier un grand axe culturel qui viendrait détruire plusieurs îlots dans la continuité du Palais du Tau. On confère aux bâtiments du théâtre et du palais de justice le statut d'objets isolés pour glorifier leur masse. Le discours revendique la radicalité qu'implique une transformation moderne, insistant sur la programmation du lieu pour attirer la population, plutôt que sur un espace. La cathédrale devant son parvis élargi devient l'attraction principale, l'objet consommé à la fin du circuit. On peut toutefois louer l'urbanité créée par l'opposition de la place cathédrale et l'étroitesse retrouvée des rues alentours. Nous en reparlerons.

---

17. Francisco Mangado (né en 1957) est un architecte espagnol qui exerce en Navarre (Pampelune). Il est connu notamment pour le centre des congrès d'Avila, et autres projets insérés dans des contextes existants sensibles. [www.fmangado.es/](http://www.fmangado.es/)

18. Josep LLuis Mateo (1949) a son agence aujourd'hui à Barcelone. Auteur de nombreux projets culturels et institutionnels en Espagne et en France, il a notamment participé au concours de la place de la République. <http://www.mateo-arquitectura.com/>

19. Xavier Leibar a désormais son agence (Leibar et Seigneurin) à Bayonne. [leibarseigneurin.com/](http://leibarseigneurin.com/)



**Une vision moderne et sensible. Maquette du projet de l'équipe Mangado.** « Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale. Livret explicatif Mangado ». Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992.

Le projet en tout cas ne retient pas les options de cette équipe, probablement pour son ambition (cout ?) au vu des transformations urbaines projetées, mais aussi son mépris relatif de l'existant.

Le projet de Gilles Bouchez est lui assez paradoxal. Alors que le discours porte sur une réduction de l'espace du parvis afin de retrouver l'espace du XVIIIe siècle, il propose l'ouverture complète à la ville par la destruction du palais de justice. Il cherche à la fois à éviter une générosité du regard des grandes perspectives, tout en refusant l'espace proche où la cathédrale « écrase » le passant. Un grand parc contenu dans une colonnade sert de lien avec le centre commerçant. C'est au final un grand axe latéral. Le projet de même laisse perplexe le jury<sup>20</sup>.

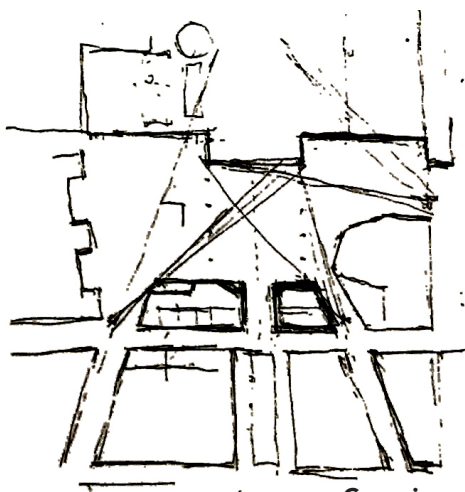
L'équipe d'Andrew Taylor propose elle une stratégie de renforcement de la structure urbaine pour accompagner le renouveau programmatique. Une trame permet de hiérarchiser les perspectives, et créer des axes fonctionnels. Le résultat se distingue par une réduction de la dimension du parvis, et sa mise à l'équerre ; la construction d'un bâtiment à la place du square Jeanne d'Arc et la reconfiguration des îlots sud donnent à la place une forme orthogonale, qui se déploie dans la profondeur mais dont la largeur correspond à celle de la cathédrale. La statue déplacée distingue deux sous-espaces, permettant de compresser le seuil de la place. Le jury distingue d'ailleurs le projet (deuxième prix), retenant comme idée

---

20. « Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale. Compte rendu de la séance du jury du mercredi 23 septembre 1992 ». Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992. Consulté le 9/01/2017

majeure la réduction du parvis, support selon eux d'une meilleure qualité urbaine.

Mais c'est le projet de l'équipe Linazasoro qui remporte les suffrages du jury. Celui-ci propose de revenir à un état antérieur au XIXe siècle, constatant que les objectifs fonctionnels des perspectives et des dégagements ont fait perdre à la cathédrale et ses abords sa monumentalité et la richesse de sa perception. Le livret<sup>21</sup> qu'il joint est riche en développements historiques, invoquant Notre-Dame de Paris ou des exemples romains pour opposer la vision baroque axiale et le pittoresque des vues latérales. En s'inspirant d'un dessin de Viollet-le-Duc pour la cathédrale d'Amiens qui démontre l'intérêt de vues latérales plutôt qu'une vue axiale pour apprécier la statuaire de la cathédrale, Linazasoro dessine un accès à la place par des rues obliques qui s'insèrent dans les îlots en restructuration (la caserne de pompiers et le bâtiment de la police). L'axe, rue Rockefeller, est obstrué visuellement par un vélum, à la façon de ceux qui sont installés à Tolède les jours de fête. Quant au dessin du parvis en lui-même, l'autorité de Camillo Sitte<sup>22</sup> est



**Croquis concept de Linazasoro.**

invoquée, déduisant de ses leçons - sur les dimensions des places, leurs proportions et l'emplacement relatif des objets - des préceptes pour le projet. Si la taille du parvis n'est pas fondamentalement réduite pour des raisons fonctionnelles et de réalisme opérationnel, ses proportions sont modifiées de façon à réduire la profondeur (à l'aide de pavillons qui serviront d'accès aux caves gothiques restaurées), et élargir la place minérale jusqu'au palais de justice. L'orientation du parvis est ainsi modifiée, passant d'une logique perpendiculaire axiale, à une bande parallèle à la façade occidentale. Le déplacement de la statue de Jeanne d'Arc à l'angle de la cathédrale articule la place avec le square du trésor, rappelant la figure de la piazza della Signoria à Florence. Le pavage remplace par les lignes de l'écoulement de l'eau la cathédrale au centre de gravité de l'espace, à la façon de la piazza del Campo à Sienne. Le jury apprécie en particulier dans cette proposition son indépendance vis-à-vis d'une architecture définie, le projet pariant plutôt sur les séquences spatiales. Linazasoro préconise une architecture moderne, qui ne joue ni le contraste ni le pastiche.

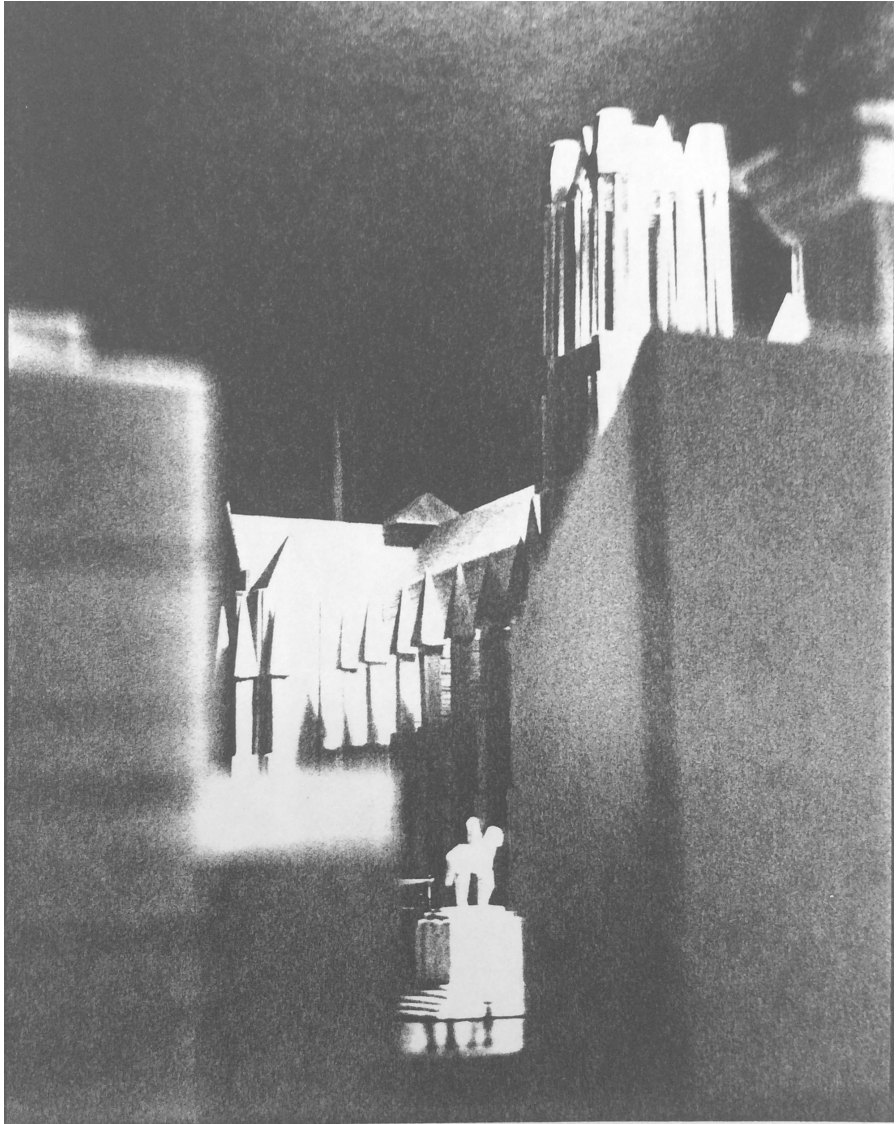
Le Jury donne le premier prix à l'équipe Linazasoro, et une mention à Andrew Taylor. Les idées principales retenues sont les obliques de Linazasoro et le rétrécissement du parvis de Taylor. L'exposition qui se tient par la suite au Palais du Tau permet de sensibiliser le

---

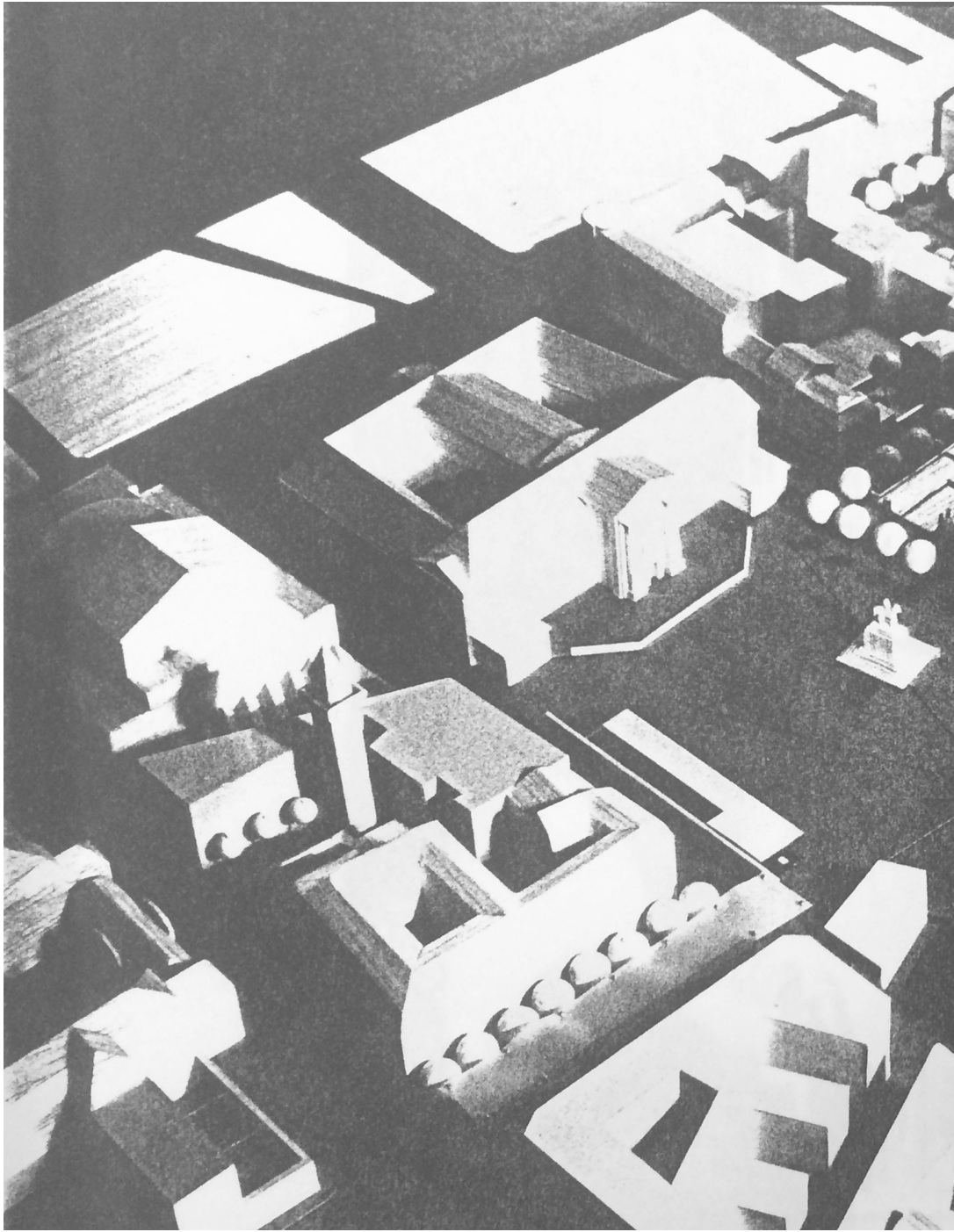
21. « *Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale. Livret explicatif Linazasoro Duarte* ». Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992. Consulté le 9/01/2017

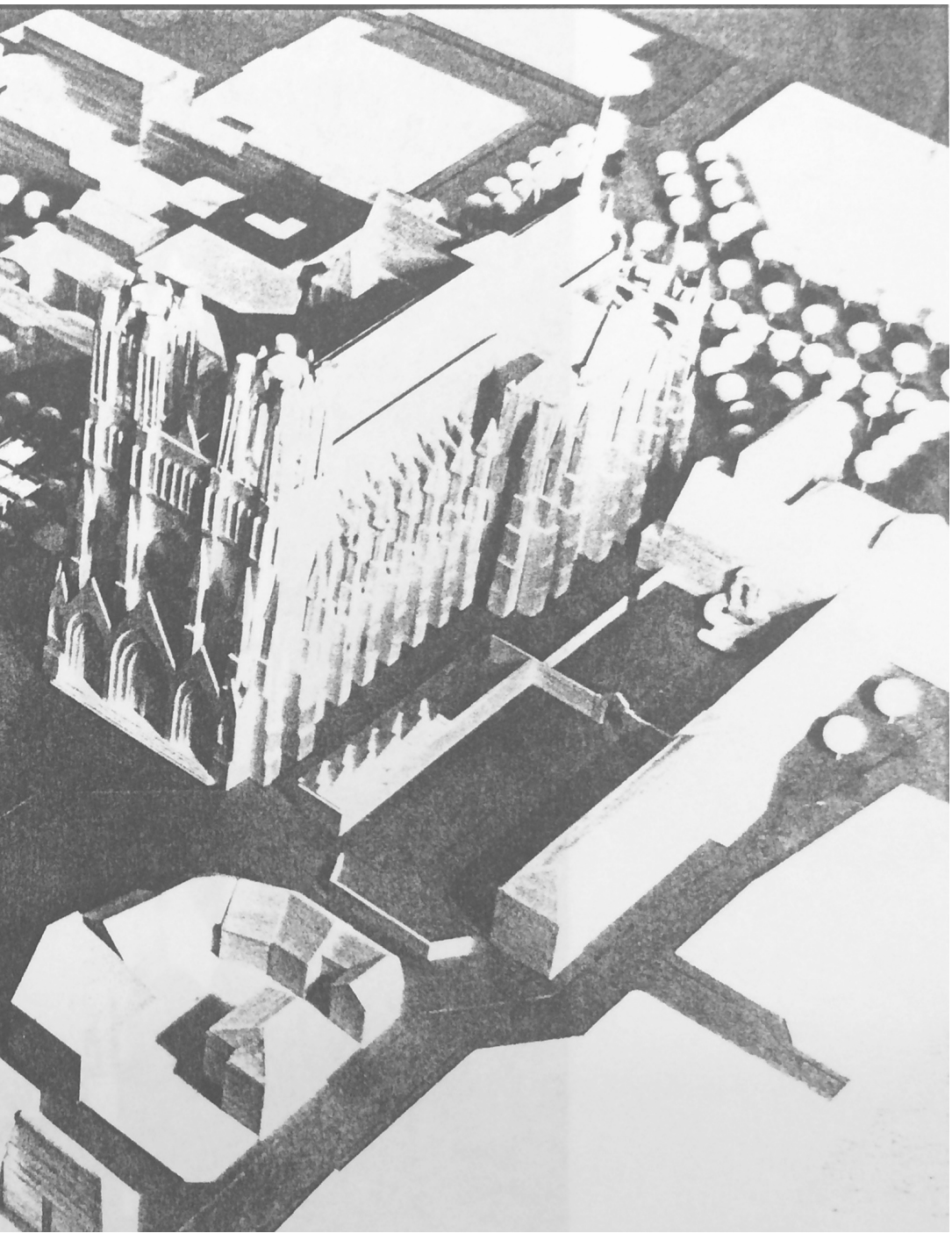
22. SITTE Camillo, 1996. *L'art de bâtir les villes*. Paris, Seuil, 188p.





**Une perception renouvelée de la cathédrale par le travail des obliques. Maquette : vue de la cathédrale par une oblique.** «Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale. Livret explicatif Linazasoro». Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992.





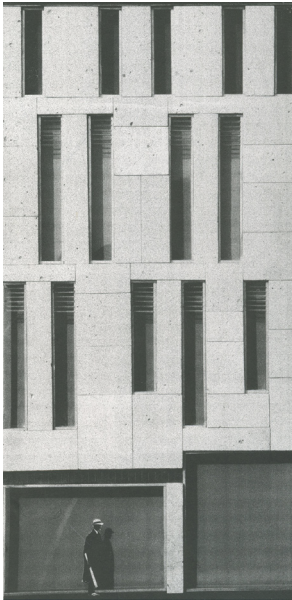
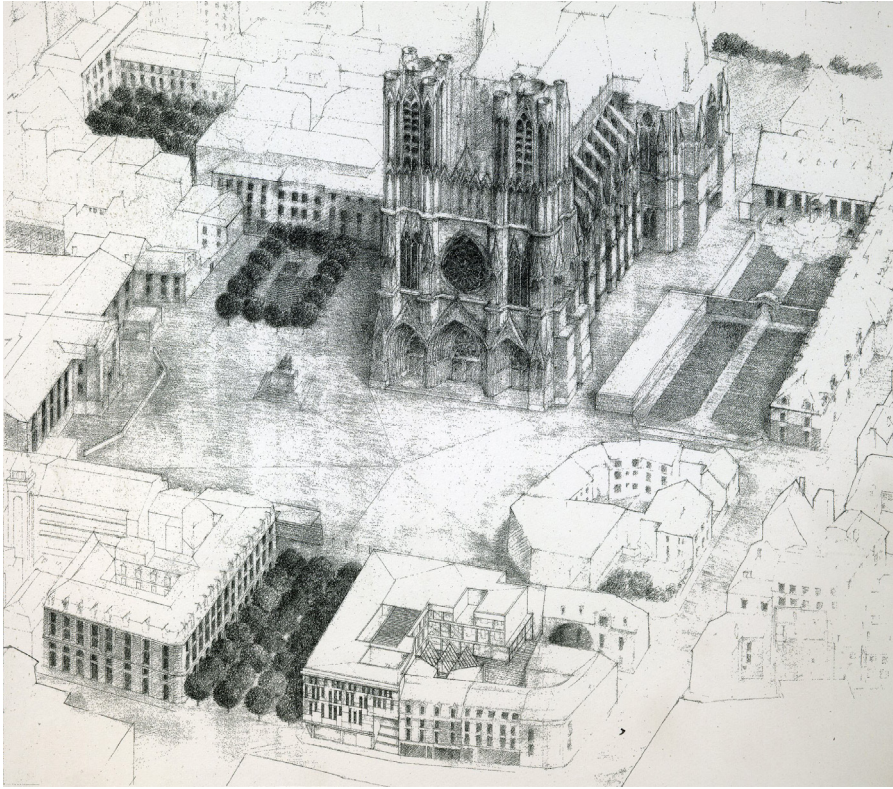
**Maquette : vue d'ensemble.**

public aux transformations à venir, définies à partir de 1994 dans un programme d'aménagement.

## **DIX ANS DE MATURATION : LA TRANSFORMATION DU CENTRE ET L'ÉLABORATION D'UN PROGRAMME POUR LE PARVIS.**

La « proposition pour l'aménagement des abords de la cathédrale » en mai 1994 définit trois axes de développement : la vocation culturelle du secteur, l'installation des commerces, et la mutation de l'espace public pour devenir piéton. L'axe culturel portera le premier projet d'envergure pour le site : la médiathèque.

Après la désignation de l'ancien bâtiment de la police, détruit, comme site, celle-ci fait l'objet d'un concours en 1997, réunissant Pierre-Louis Faloci, Emmanuelle et Laurent Beaudouin, José Linazasoro (avec Thiénot-Ballan, première collaboration), et Jean Paul Viguier. Ce dernier remporte une consultation marquée par des réponses qui dialoguent avec la cathédrale, par les proportions (Beaudouin), la matérialité (Linazasoro) ou encore des jeux de reflets (Viguier). Le bâtiment, livré en 2003, affiche une modernité d'avant-garde, par ses grands pans de verres qui offrent une vue entièrement dégagée sur le monument pour le lecteur, tout en le reflétant depuis l'extérieur. L'acier noir assure une présence austère de l'édifice, par sa trame de poteaux régulière, et un soubassement qui marque le rapport à la rue. A l'opposé, Linazasoro avait proposé lui un projet minéral, avec une façade épaisse. A la suite de son esquisse de 1992, il définissait un passage public et une place centrale dans le périmètre de la médiathèque qui permettait un accès latéral sur la place.



**Minéralité, épaisseur, et vues obliques.**  
Le projet de Linazasoro et Thiénot-Ballan pour la médiathèque. La place qui accompagne le dessin est le projet de 1992. *Dessin de la place à vol d'oiseau. Détail d'élévation de la façade.*  
Archives Thiénot-Ballan-Zulaica. Envoi de Philippe Zulaica.



**Une modernité classique face à la cathédrale.**  
**Laurent Beaudouin. Perspective pour le**  
**concours de médiathèque centrale.** Site web  
de l'agence Emmanuelle et Laurent Beaudouin.  
[www.beaudouin-architectes.fr/1997/06/  
mediatheque-de-reims](http://www.beaudouin-architectes.fr/1997/06/mediatheque-de-reims)



**Le reflet de la cathédrale sur la médiathèque réalisée.** Site web de Jean-Paul Viguié. [www.viguié.com/fr/projet/18/mediatheque-jean-falala](http://www.viguié.com/fr/projet/18/mediatheque-jean-falala)

Diverses études permettent de définir les enjeux du concours, et un programme d'aménagement pour la cathédrale et ses abords. Les deux périmètres qui seront l'objet du concours seront le parvis de la cathédrale, puis dans un deuxième temps, ses abords, soit la zone du chevet et la façade nord.

Nous allons décrire ici les différents éléments mis en évidence, qui servent de cadre au projet. Nous n'insisterons pas sur les abords mais plutôt sur le parvis en lui-même, afin de ne pas trop nous écarter du sujet.

Le programme insiste une fois de plus sur la place de la cathédrale, protagoniste du concours. Vue de loin, perçue par les perspectives, on réaffirme l'enjeu de travailler ses abords immédiats qui ont perdu leur forme médiévale, témoignant d'une approche culturelle désormais bien ancrée.

Alors que la médiathèque a constitué un premier acte de transformation du lieu, le statut des bâtiments alentours reste encore imprécis. Au sud, l'îlot est encore faiblement structuré et occupé par un garage dont l'aspect semble provisoire. Au nord-ouest, l'ancien hôtel des finances et sa galerie commerciale ont été réhabilités en immeuble de bureau. En revanche, la caserne de pompiers présente une opportunité de projet intéressante, en tant qu'accès latéral au parvis et liaison directe avec le musée des beaux arts. Il n'est plus question de détruire le palais de Justice, mais le petit square qui l'isole de la place fait partie du périmètre du concours.

Le but du concours sera aussi de connecter les différents équipements culturels. Le palais du Tau incarne cette vocation avec la médiathèque, malgré une faible attractivité : il accueille depuis



1972 le trésor de la cathédrale, ainsi que des tapisseries, statues, et autres objets déposés du monument. Le musée des beaux-arts à l'arrière de la place est un bâtiment classé qui doit faire l'objet d'une rénovation. Quant au théâtre, il est alors fraîchement rénové, et se pose en pivot entre la cathédrale et le centre ville.

Le quartier cathédral est alors un quartier périphérique, qui n'est guère visité que par les touristes. L'hétérogénéité du bâti et la faible définition du pavage provoquent un manque de lisibilité de l'espace public. La zone n'est alors identifiée pour les rémois que par la présence du monument. Le parvis est d'ailleurs encombré par le stationnement des voitures et des cars, sans compter le fort transit. Il est de nature fonctionnelle. La cathédrale semble y flotter, en raison de la disparité des constructions, leur éloignement, et leur faible hauteur qui n'apporte pas de contreponds à l'édifice. Aucun espace qualitatif, banc, arbre, ni même de signalétique, n'accompagne la visite du pèlerin ou du touriste.

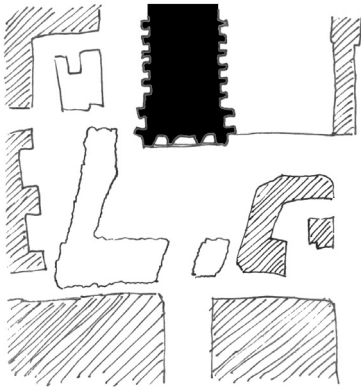
Le programme d'aménagement va donc inclure des préconisations urbaines qui tiendront lieu de programme fonctionnel. On y retrouve en premier lieu la mise en valeur de la cathédrale, mais aussi la gestion des flux et de la mobilité (piétonisation du secteur, plan de circulation des automobiles et des transports en commun, gestion du stationnement des autocars et des voitures), l'organisation de l'aspect culturel (mise en évidence des fonctions culturelles, création d'un parcours correspondant, gestion de l'espace pour les manifestations festives). Il inclut aussi des préconisations techniques : mobilier urbain (de préférence de catalogue pour assurer la pérennité et l'entretien), l'éclairage monumental (permanent sur la façade, mais aussi depuis l'espace public, et provisoire

pour marquer des évènements) et public (de préférence aussi sur catalogue, incluant des dispositifs techniques divers), matériaux de traitement (adaptabilité selon les usages, possibilité du réemploi de l'existant), et enfin les réseaux d'assainissement. La contrainte archéologique est aussi mentionnée, les vestiges devant être pris en compte, pouvant être éventuellement mis en valeur. Quant au périmètre de la consultation, si celle-ci concerne tous les abords de la cathédrale, la mission de maîtrise d'œuvre se limitera l'espace du parvis et ses rues attenantes, pour une surface totale de 12400m<sup>2</sup>.

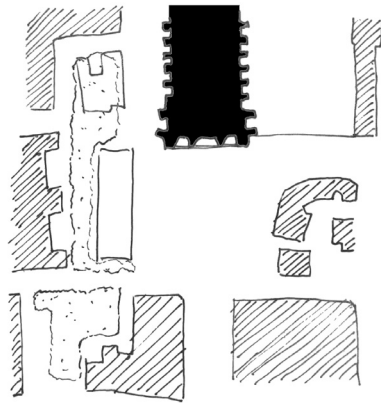
### **LE CONCOURS DE 2003**

Le jury, composé principalement d'élus (à l'urbanisme, aux espaces verts, ou à la culture) et de représentants des instances du patrimoine (seulement des architectes en chef des monuments historiques), sélectionne cinq candidats sur la trentaine de dossiers reçus, en fonction de références plus générales que pour le premier concours : traitement d'espace public et de projets urbains d'échelle semblable. La candidature de J.I. Linazasoro est facilement retenue pour ses places (Azkoitia encore qui depuis a été terminée, et la place Lara devant l'Escuelas Pias à Madrid), mais aussi, bien sûr, pour son premier prix au concours de 1992. Il s'associe pour la deuxième fois (après le concours de la médiathèque) avec l'agence rémoise Thiénot-Ballan. Les autres candidats sont cette fois d'origine française, révélant des enjeux plus locaux et modestes. Ce sont Bernard Althabégoïty associé à Jacqueline Osty, Olivier Bressac pour la SARL Huet, Bruno Fortier et Fabrice Imbrosciano<sup>23</sup>.

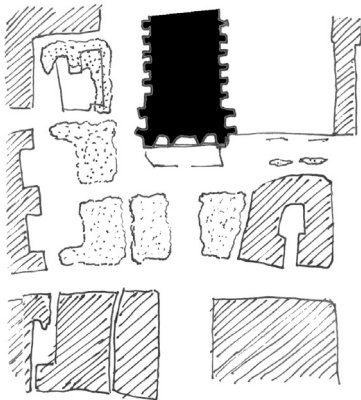
La réponse du candidat n°1 (Fabrice Imbrosciano ou Bernard Althabégoïty) est assez consensuelle. Constatant l'hétérogénéité



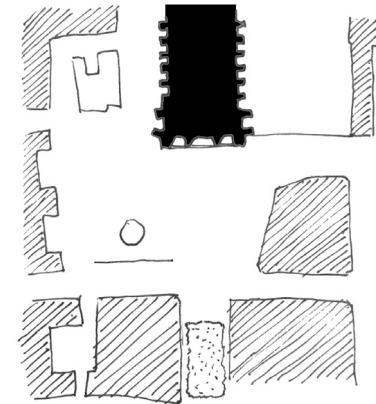
**CANDIDAT 1**



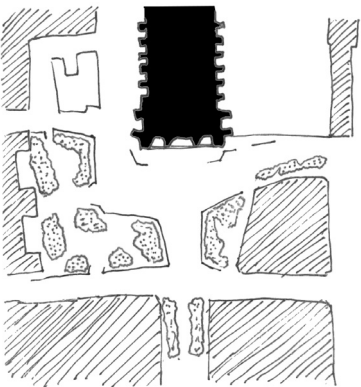
**CANDIDAT 2**



**BRESSAC**



**FORTIER**

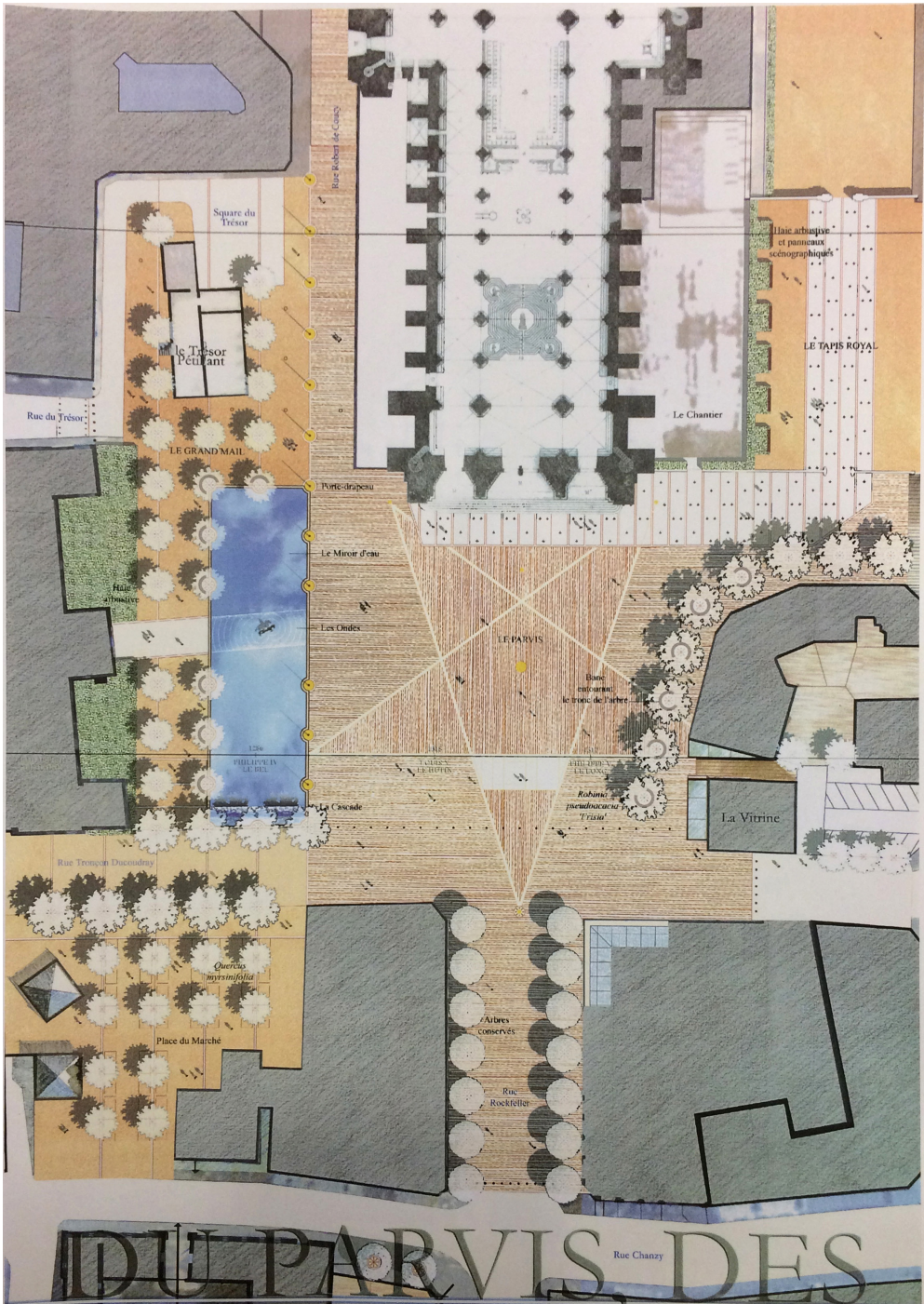


**LINAZASORO**

Comparaison du vide des parvis  
proposés dans les différents projets  
de 2003, à la manière de Camillo Sitte.

*Florent Paoli*

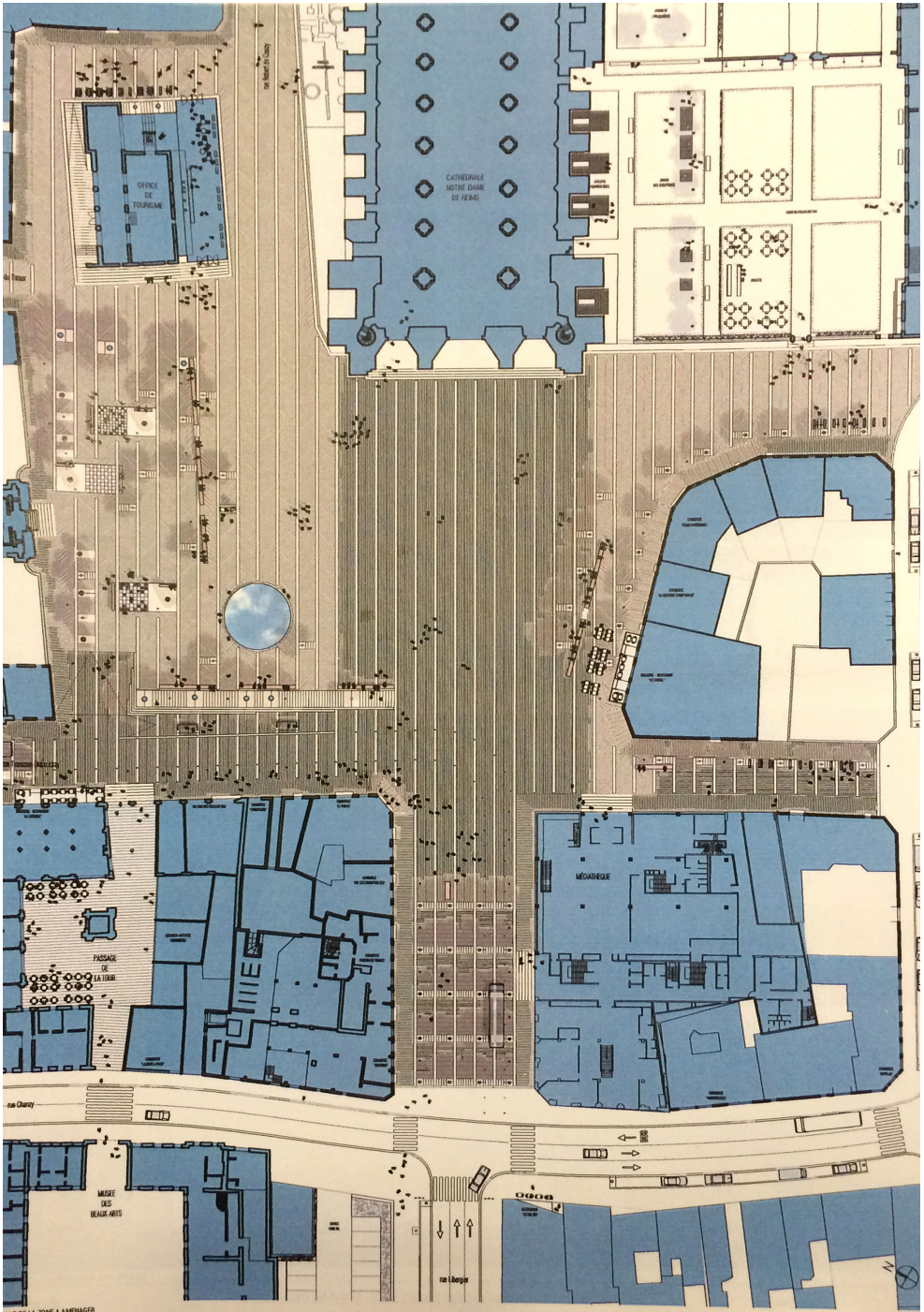




# DU PARVIS DES

Rue Chanzy







PLAN DETAILLE DE LA ZONE A AMENAGER  
(Ech. 1/200)

## AMENAGEMENT DU PARVIS ET DES ABORDS DE LA CATHEDRALE ET DE LA MEDIATHEQUE. 2



**Pages précédentes et ci-contre. Candidat 1, Candidat 2, Olivier Bressac, Bruno Fortier, Linazasoro. Des partis et des modes de représentations différents. Plan détaillé de la zone à aménager.** *Notices explicatives des projets des différents candidats. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*

des tissus qui entourent la cathédrale, il propose un dessin simple pour le sol qui unirait l'ensemble, à l'opposé de la complexité des façades verticales. La géométrie de la place est alignée non pas sur la cathédrale, mais sur la façade est. La centralité du parvis est exprimée par un grand plateau dallé en calcaire, ceint par le végétal. Au sud de celui-ci est notamment implantée une forêt qualifiée d' « atrium végétal », une façon d'exprimer le seuil de la place et de distinguer la vue perspective de la cathédrale depuis la rue Libergier et sa perception proche. Ce projet est accueilli par le jury avec une certaine indifférence, se classant cinquième, payant ainsi son absence de parti engagé.

La réponse du candidat n°2 (Fabrice Imbrosciano ou Bernard Althabégoïty) est plus radicale. La démolition de l'ancienne caserne des pompiers permet l'adjonction de grands espaces au parvis, apportant l'animation. Elle s'appuie sur la définition de points névralgique à la programmation diverse (office du tourisme, marché, etc). L'espace du parvis en soi est entièrement minéral. Sa profondeur inchangée trouve une justification symbolique : elle correspond à la hauteur de la façade de la cathédrale, dont la figure géométrique, un « pentagone étoilé », est projetée sur le sol afin d'en déterminer le pavage. Le projet introduit cette question de la mémoire symbolique du lieu en matérialisant sur le sol un « grand tapis royal » correspondant au parcours du couronnement entre le

---

23. Seulement une partie des projets ont été identifiés, le concours étant anonyme et seul dévoilé étant le lauréat. L'esquisse d'Olivier Bressac s'apparente à l'approche, aux dessins, et à l'écriture de Bernard Huet. Quant à Bruno Fortier, la comparaison avec d'autres de ses projets permet de supposer sa signature.



**Candidat 1. Un sol minéral et des arbres. Un parti réaliste. Perspective axiale.** *Notices explicatives des projets des différents candidats. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*

palais du Tau et la cathédrale. L'axe perpendiculaire à la cathédrale est affirmé par un grand bassin délimitant le seuil du palais de justice, arboré, et jouant sur la réverbération de la cathédrale pour ses vues latérales. Cette profusion de solutions locales s'accompagne de la définition d'évènements ponctuels (murs végétaux avec écrans lumineux, implantations d'objets symboliques rapportés comme une coupe de champagne, etc). Elle ne convainc qu'une partie du jury, y voyant une « bonne volonté » d'animer le quartier mais un parti peu clair malgré la figure superficielle dessinée sur le parvis. La candidature se classe à la troisième place.

La proposition du candidat n°3, Olivier Bressac, s'inscrit dans la continuité de l'approche urbaine de Bernard Huet, dont il était le collaborateur avant sa mort en 1999, et avec qui il participa au concours de 1992. L'analyse du site, dans la notice explicative, s'attarde longuement sur la structure de la ville, son évolution historique et future. Bressac y distingue deux éléments majeurs : l'organisation concentrique du centre et un axe contemporain, la coulée verte formée par la vallée de la Vesle. La prise en compte de ces deux éléments permet de combiner les mutations du centre ancien et la construction du Reims de demain. Il prend dans ce but un parti territorial où la stratégie paysagère correspond à la structure urbaine et géographique, établissant des séquences à l'aide de plantations, de la Vesle à la cathédrale par la rue Libergier. Cette dernière est le support de l'argumentation, considérée comme responsable de la perte d'échelle du monument, elle devra être obstruée par la densité des arbres, ponctuée par des visions partielles suggérant sa présence afin d'orchestrer sa découverte. L'espace minéral du parvis où l'on peut voir le monument dans son ensemble est justement limité à un point antérieur au XVIII<sup>e</sup> siècle, délimité par des



**Candidat 2. Des évènements pour l'espace public.***Perspective latérale. Idem*

tilleuls taillés en rideau, à la française. On retrouve justement dans ces espaces toute la rhétorique de Bernard Huet, cherchant dans la continuité de la fabrication de la ville, à « apporter une forme lisible et identifiable aux espaces publics ». Il faut redonner à la ville une forme qui semblerait naturelle, comme si elle avait toujours été là. Cette conception se résume par la recherche d'un espace conventionnel, dont la « lisibilité » se traduit par l'axialité, la délimitation de l'espace extérieur propre de chaque bâtiment, et l'utilisation d'un langage qui appartient au passé, comme le mobilier urbain XIXe siècle. Ainsi, la cathédrale retrouve un parvis de dimension médiévale, mais avec des formes régulières, classiques. Les seuils de la médiathèque, du palais de Justice et du palais du Tau sont exprimés par sols minéraux ou plantés qui soulignent l'axialité de l'entrée. Des colonnes hélicoïdales structurent l'espace. C'est une grande composition classique, dont le jury critiquera justement la fragmentation des espaces, et par conséquent les faibles liens instaurés entre eux. Il ne se classe qu'à la quatrième place.

Le candidat n°4 (Bruno Fortier) propose lui un projet très éloigné de considérations que l'on pourrait qualifier d'historiques. Le discours est centré autour de la notion d'espace public, en tant que définition de lieux correspondant à des usages. Le parti est d'une très grande simplicité et très suggestif : il s'agit d'unifier l'hétérogénéité du tissu urbain par un tapis minéral qui recouvrirait l'intégralité de l'espace piétonnier. Son pavage est constitué de longues bandes calcaires perpendiculaires à la cathédrale qui signalent l'homogénéité de l'ensemble, alors que les traitements différenciés distinguent les usages localisés. Des plantations complètent les moyens mis en œuvre pour façonner l'espace public. Ainsi, le parvis du palais de Justice, le plus ensoleillé et à l'abri du vent, est le support d'animations tels



**Olivier Bressac. Une vision classique. Le socle de la statue rappelle ceux du XIXe siècle, et les arbres sont proprement taillés, «à la française». La représentation est réaliste. Perspective latérale.**

*Idem*

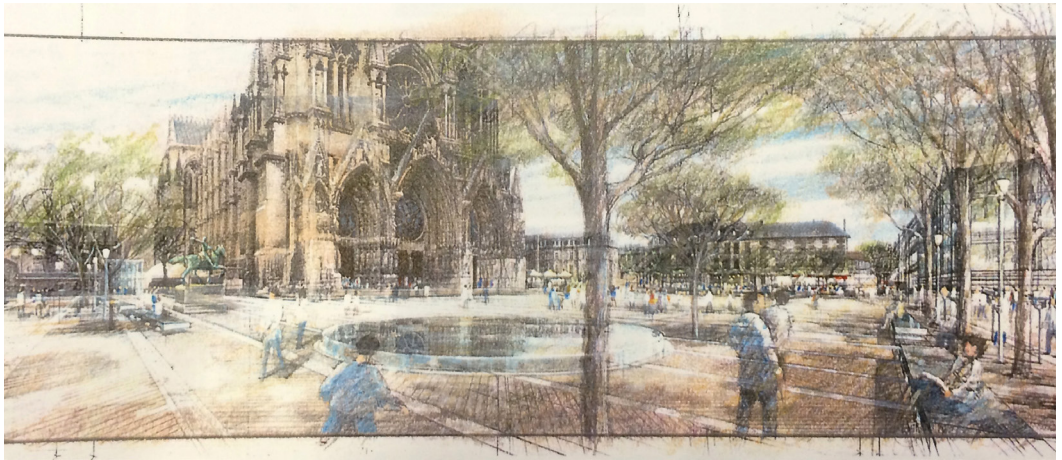
que des jeux (échecs et dames), ou de bancs à l'ombre. Les abords des bâtiments au sud sont traités de façon à accueillir les terrasses des cafés qui permettront d'admirer la cathédrale plus longtemps. Le traitement minimaliste de la place est souligné par la qualité des détails dessinés par Bruno Fortier, où chaque élément de pavage prend une signification particulière : usage, limite, encadrement, orientation<sup>24</sup>, etc. Le projet se distingue aussi en ne plaçant pas la cathédrale au cœur de l'argumentation. Le « tapis minéral » se propose de la mettre en valeur en homogénéisant le sol sur lequel elle repose, et par conséquent en lui donnant un statut d'objet. Le parcours privilégie la perception axiale, jouant sur un effet de disparition/découverte en plaçant quatre rangées d'arbres sur la rue de Chanzy. Quant à la vue latérale, elle est suggérée par un bassin anecdotique, qui reflète la façade de la cathédrale. Le projet se classe deuxième, faisant l'objet d'un deuxième tour de vote. Il est l'antithèse du projet lauréat de Linazasoro.

En effet, la proposition de ce dernier divise et hiérarchise l'espace du parvis, afin de retrouver l'échelle et l'irrégularité de la ville médiévale, à l'aide de talus, jardins plantés d'arbres en surplomb de l'espace réduit de la place minérale. Ceux-ci correspondent aux îlots du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la disparition a fait perdre à la cathédrale son « écrin » et dont on reconstitue le volume. Ce « parti médiéval » s'appuie sur des références reprises du concours de 1992 : Camillo Sitte et Viollet-le-Duc. L'autorité du premier est invoquée à la fois pour justifier les dimensions réduites du parvis et sa clôture, mais aussi pour justifier les aménagements localisés qui

---

24. L'orientation des pavés de remplissage est calculée de façon à réverbérer le soleil à trois moments différents de la journée





**Bruno Fortier. Primauté de la fonction. Les yeux de l'utilisateur par une journée ensoleillée. Perspective latérale. Idem**

renforcent l'articulation de la place. En effet, la statue de Jeanne d'Arc est déplacée, comme en 1992, pour se placer à l'angle nord de la façade occidentale. Son remplacement par une statue de six mètres<sup>25</sup> (la hauteur du portail) permet d'établir le rapport d'échelle du monument. La lice gothique du parvis, disparue lors du sacre de Louis XVI, espace filtre entre le sacré et le profane, est reconstituée dans une écriture contemporaine, des pierres verticales reprenant le rythme des statues. La topographie est modifiée (une légère pente dont le fond est au centre du parvis) pour accélérer la perspective et accentuer l'impression de hauteur de la cathédrale. Quant aux accès de la place, le projet réalise les volontés déçues par la médiathèque : une ruelle est percée au cœur de la caserne des pompiers, vers le musée des beaux arts, avec en son milieu une placette qui articule le passage grâce à une tourelle existante. Les références d'ambiances parsèment le discours, de la place italienne espagnole, aux places royales françaises de Nancy ou Paris, en passant par les pyramides mayas qui inspirent le talus ou les jardins de Le Nôtre. La matérialité du projet vient appuyer cette vision. La pierre est choisie pour sa correspondance avec l'esprit du lieu, son intemporalité et sa durabilité. Divers types et dessins permettent de distinguer les espaces. Pour le parvis central, des pavés de granit donneront une impression de solidité et répondront à la fonction des événements temporaires ou de passage de bus urbains ; des bandes calcaires en fort contraste marquent le cheminement de l'eau. Le parvis gothique est différencié par des dalles plus plates, entrecoupées

---

25. La nouvelle statue équestre (présentée dans la notice, elle est l'œuvre d'un artiste espagnol), représente Jeanne d'Arc enfant et nue, dépourvue ainsi de sa symbolique religieuse.

d'un dessin contemporain pour signaler les trois portails. Pour les voies obliques, un dessin composé de dalles allongées et de pavés donne un aspect pittoresque qui rappelle le tracé ancien, de la voie romaine à la rue médiévale. Les bancs eux sont en pierre massive, dans l'idéal la même que celle de la cathédrale. Selon le jury, les autres réponses fonctionnelles sont traitées de façon satisfaisante. Si certains considèrent le projet d'« aspect froid », les avis<sup>26</sup> saluent souvent la grande « cohérence » du parti, la « qualité de l'espace », ou encore une ambiance propice à des animations urbaines (« Place médiévale, très bien pour l'organisation de spectacle vivant »). Désigné lauréat, la ville de Reims confie à Linazasoro et Thiénot-Ballan la maîtrise d'œuvre. Alors que le rôle de l'architecte espagnol avait été prépondérant dans l'esquisse du concours, l'expérience locale de l'agence rémoise va permettre de mener à bien l'avant-projet et le chantier<sup>27</sup>.

## **DE L'ESQUISSE AU CHANTIER**

L'esquisse du concours est remise en cause et modifiée par l'avis de la commission des moments historiques et de plusieurs événements extérieurs.

Premièrement, le projet se voit limité par le changement de majorité politique. Le projet de « maison de l'étudiant » qui devait remplacer

---

*26. Analyse des propositions. Jury de concours du 14 mai 2003. Annexe au procès verbal. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003. Consulté le 9/01/2017*

la caserne de pompiers est abandonné, causant la disparition du passage entre le parvis et le musée des beaux-arts. C'est la fin des obliques imaginées par Linazasoro en 1992. De même, le périmètre est désormais conscrit au parvis et ses rues alentours, laissant la question des abords de la façade et du chevet en suspens.

L'emprise des talus est un des sujets le plus sensible pour les instances du patrimoine. Le dessin du concours reprend exactement la forme des îlots tels qu'ils existaient au XIXe siècle. Cela apparaît pour la commission comme un parti « idéologique », arbitraire par rapport à la configuration actuelle de l'îlot adjacent. De plus, cette asymétrie en front de cathédrale est difficilement lisible. Est aussi critiqué l'hétérogénéité des solutions qui conduit à un manque de simplicité. En effet, dans les premières esquisses, le jardin du palais de justice est détaché de la masse végétale qui constitue l'îlot, séparé par un chemin oblique, et par leur écriture paysagère. De même, le parvis gothique reprend littéralement la forme de celui disparu lors du sacre de Louis XVI. La rigidité du dessin et sa complexité sont simplifiés lors d'esquisses successives pour aboutir à une forme plus lisible et plus ouverte. La reprise littérale du parcellaire ancien est abandonnée pour évoquer spatialement l'échelle médiévale. On le voit surtout sur l'îlot nord, raboté de façon à créer une symétrie autour de l'axe central, et unifié avec le jardin du palais de justice. Le parvis gothique lui s'ouvre vers le palais du tau afin d'évoquer le parcours du sacre. La nouvelle géométrie fluidifie la direction

---

27. Les informations qui suivent m'ont été en grande partie racontées par Philippe Zulaica, aujourd'hui associé de Nicolas Thiénot et Christophe Ballan, à l'époque jeune chargé de projet du parvis de la cathédrale. Voir annexe « Entretien avec Philippe Zulaica, Reims, 18 octobre 2016 »

principale de l'espace, parallèle à la façade de la cathédrale. Elle indique aussi clairement trois catégories d'espaces : les talus, le parvis, et le seuil de la cathédrale.

Une autre proposition sensible est celle de la statue. Située à l'angle de la cathédrale dans lors du concours (reprise d'une idée de 1992 d'ailleurs), la commission doute de la pertinence de sa proximité avec la cathédrale, notamment quant au rapport d'échelle : « Cette statue du XIXe siècle y sera 'déplacée' dans tous les sens du terme car si sa dimension est dans rapport avec la cathédrale qui l'écrasera et la ridiculisera, elle est cependant suffisante pour établir un rapport incongru avec les statues du porche. »<sup>28</sup> Linazasoro suggérerait pourtant son remplacement par une œuvre contemporaine, mais sa Jeanne d'Arc païenne soulève un débat trop politique. Sa récupération actuelle n'encourage en effet pas à monumentaliser le symbole... On conserve finalement la statue du XIXe siècle, désaxée par rapport au palais de justice dont elle borde le jardin.

Le dessin des éléments en détail a aussi beaucoup changé. La lice gothique est à l'origine reconstituée dans une écriture contemporaine par des pierres posées à la verticale dans un rythme irrégulier, évoquant les bornes que l'on trouve dans les rues médiévales. Mais l'archevêque de Reims refuse ces éléments, qui non seulement propose un symbole païen (pierre posée, dolmen) au pied de la cathédrale, mais qui surtout coupe celle-ci de l'espace extérieur. La clôture dessinée limite en effet l'accès à trois interruptions dans l'axe des portails. Le nouveau dessin propose une forme beaucoup

---

28. BOUCHARLAT Elise, CHASSEL Francis. *Avis sur le projet d'aménagement du parvis de la cathédrale de Reims. Archives municipales de la Ville de Reims (276W582), 2003.*

plus libre, dont l'organicisme renvoie à l'irrégularité de la ville médiévale, deux blocs de pierre qui font office de banc et délimitent l'espace. Le bloc nord matérialise l'angle, tandis que le bloc sud se décline en chicane au pour indiquer la direction du palais du Tau. La partie du bloc sud qui se trouve devant le portail du palais du Tau accueille une fontaine, intégrée au dessin après avoir été un objet isolé dans les esquisses précédentes. Elle rappelle l'ancienne fontaine intégrée dans le mur d'enceinte de l'archevêché.

Les plateformes ont aussi évolué, notamment sur la question de leur rapport au sol du parvis. Le dessin d'origine prévoyait que le talus soit une véritable limite, par une forte pente et une hauteur de 1,20 mètres. On accédait à la terrasse par des emmarchements perpendiculaires à la façade de la cathédrale. Critiqué par la commission qui y voit un « bunker », l'espace doit être praticable. Le rebord est traité plus qualitativement dans l'esquisse suivante, avec l'apparition d'une pierre massive continue qui fera office de banc, sans modifier pour autant la pente. Le jardin du palais de Justice est conçu en lanières, qui établissent une gradation de hauteur, alternant bancs et plantations pour des sous-espaces distincts. La dernière version du projet propose une fluidité intégrale. Les pentes sont limitées à 15% (30% au maximum), ce qui est praticable par une grande partie de la population. Le rebord de pierre a une hauteur de 40 cm. Quant aux plantations basses, elles sont retirées des abords du parvis pour ne pas constituer de barrières. Ainsi, la topographie subtile et la présence des talus modifient profondément la perception de l'espace du parvis et de la cathédrale, tout en ménageant un sol fluide et praticable intégralement.

Mais la question des masses qui ceignent cet espace du parvis n'a pas toujours été évidente non plus. Le concours portant sur l'espace public, la réponse des candidats ne prévoyait pas de constructions sur le parvis, dessinant l'espace de préférence à l'aide de masses végétales. Pour Linazasoro, les terrasses seraient plantées de tilleuls taillés à la française, qui permettraient de reconstituer littéralement les volumes des îlots médiévaux. La commission des monuments historiques déplore le parti de ne pas construire qui serait le résultat d'une frilosité politique, mais surtout s'affirme sceptique quant au choix paysager. Thiénot et Ballan sont aussi opposés à ces arbres, qui ne semblent pas être adaptés à la réception du projet par les Rémois. On a peur de l'anachronisme. C'est finalement un parti plus « libre et vaporeux », à base de diverses essences (gledis-cias au feuillage léger en plus des marronniers existants pour le square, charmes taillés pour les terrasses, tilleuls rue Rockefeller) qui à terme formera une canopée sur l'ensemble des talus. Dix ans après la livraison du projet, on peut affirmer que leur masse remplit parfaitement leur rôle de contenir l'espace du parvis.

Le dernier point qui nous intéresse est la matérialité du parvis, ce qui représente d'ailleurs la majeure partie du budget du projet. Le dessin assez savant et complexe du concours est simplifié au fur et à mesure que le projet lui-même est clarifié. Le parvis, dont la fonction est aussi d'accueillir des événements provisoires, nécessitait un matériau solide qui de plus donne de la force au sol de la cathédrale. Les pavés de granit sont repris sur place et cassés, sans être retravaillés, ce qui donne cette matière rugueuse. Les parties piétonnes sont réalisées avec des pavés de pierre de 20\*20, issues des carrières de Saint-Laurent près de Charleville, rouvertes pour l'occasion en raison de la taille de la commande ; c'est un choix

contextuel, tous les trottoirs de Reims étant fait avec cette pierre. Les dalles qui recouvrent la terrasse du café (talus nord) sont faites en pierre de Buxie, traditionnelles de Besançon ou Belfort. Enfin le plus grand défi technique concernait les pierres des rebords et des bancs. Ce sont des blocs de pierre massifs (250\*120\*100cm), qui arrivaient sur le chantier avec une dimension du double. Elles devaient de surcroît être résistantes à l'eau pour supporter la fontaine. Enfin, on voulait une pierre qui soit le même que celle de la cathédrale. Les carrières étant fermées, elles sont finalement extraites de Hauteville dans le Jura, dont la couleur jaune peut être assimilée à celle du monument.

Au-delà de la difficile mise en place des pierres, le chantier se déroule sans problèmes majeurs. Il est tout de même retardé en raison de la découverte d'un cimetière du haut moyen-âge sur le parvis, une éventualité que les services de l'archéologie avait largement envisagé, au vu de la sédimentation historique de la zone. La place est livrée début 2008 (avant les élections municipales, ce qui n'empêchera pas un changement de majorité politique qui sera fatal à la poursuite des autres phases), pour un coût total de 3,2 millions d'euros, conforme au budget initial. Les rémois et les visiteurs se sont rapidement appropriés la place, en particulier les bancs qui rassemblent les étudiants à la sortie du collège, ou les touristes écoutant leur guide les yeux rivés sur la cathédrale. Les enfants jouent sur les talus, les anciens profitent de l'ombre des terrasses, et lors de saisons touristiques la place s'anime d'un marché de Noël, ou de son et lumière sur la cathédrale. La restauration de la façade occidentale a été récemment achevée, ce qui met fin à de nombreuses années de travaux dans ce lieu. On peut toutefois déplorer l'arrêt des travaux sur le reste des abords qui laisse la zone



peu définie, vide, et peu attractive alors que la qualité de la statuaire ou du chevet mériterait le même traitement que le parvis.

Cette description générale de l'histoire du parvis et des différents concours qui ont menés à ce projet nous permet d'entrevoir les éléments qui seront le support de la pensée de Linazasoro pour sa conception. Car si sa sédimentation historique, marqué par la déliquescence récente des abords, donne l'idée de leur redonner une consistance, le contexte politique et artistique est tout à fait sensibilisé à ce discours. On aperçoit une volonté collective de réactiver une mémoire. L'époque, nous l'avons vu dans la première partie, est propice au culte d'un monument comme la cathédrale, et l'habileté du projet réalisé à Reims est celle de ne pas créer de polémique. C'est aussi un exemple relativement unique par son audace, Philippe Zulaica me confessant qu'il serait difficile de le reproduire aujourd'hui. En France, on ne trouve pas pour un cas analogue de parti aussi engagé.

Nous avons vu dans ce chapitre le cadre du projet, les données historiques, économiques, sociales, politiques et doctrinales dans lequel il s'insère. Au même titre que toute réalisation architecturale, cela permet d'évacuer des contraintes extérieures pour se concentrer sur une démarche architecturale particulière.



# CAHIER CENTRAL



**La première version des talus, agrémentés d'escaliers d'accès. Perspective de concours.** *Notices explicatives Linzasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*



**Evolution des talus, aux pentes encore abruptes. Evolution de la matérialité. Les arbres sont toujours taillés** *Perspective d'esquisse. idem*



**Reconstitution historique de la lice gothique  
par des pierres levées. Perspective de  
concours. idem**



**Le parvis évolue vers sa forme actuelle. La statue est toujours à l'articulation. Perspective d'esquisse. idem**

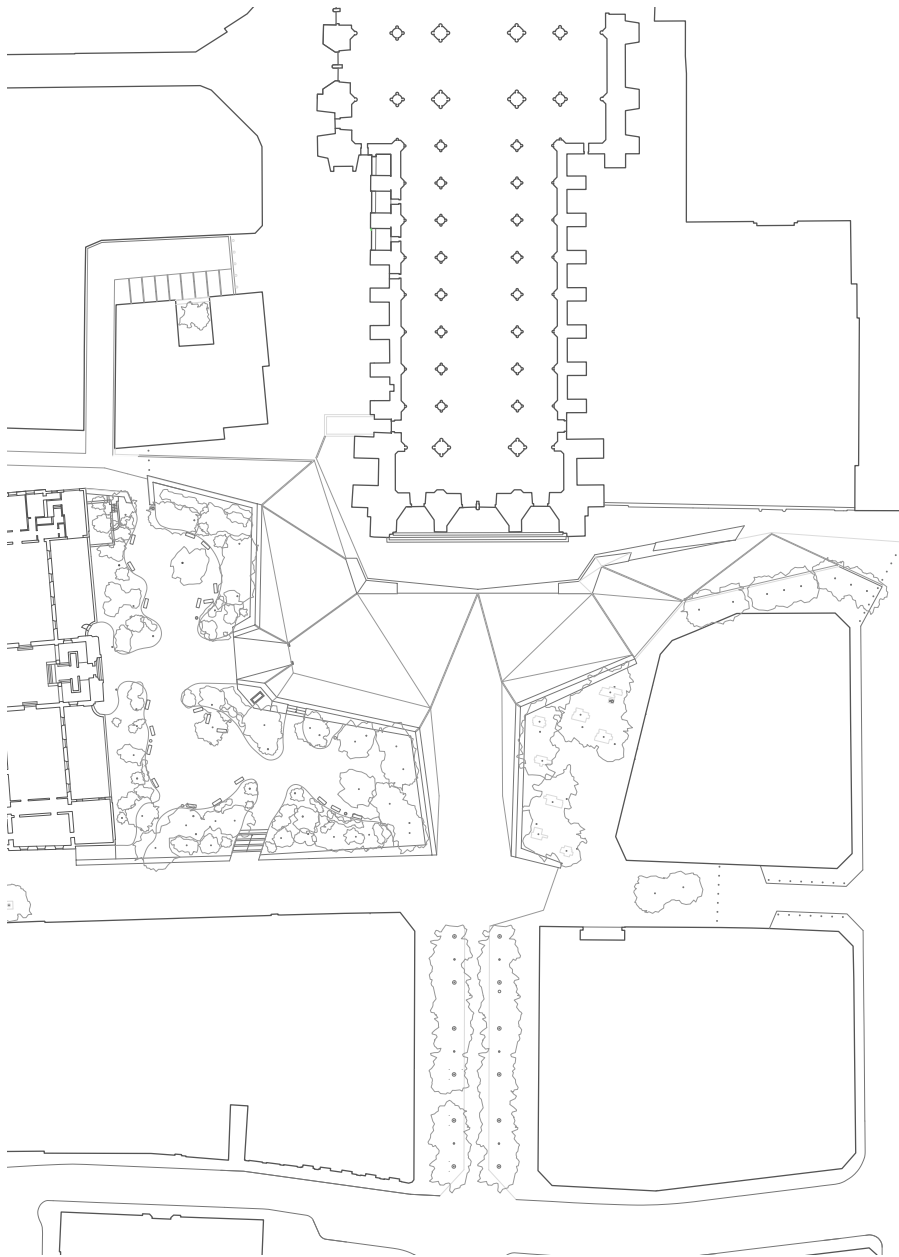


**La forme des îlots est fidèlement reconstituée.  
Plan détaillé de la zone à aménager (dessiné au  
1/200) : concours. idem**





**Les obliques sont atténuées et la forme devient plus organique. Plan détaillé (dessiné au 1/200) d'esquisse. idem**



**Adaptation de la forme sans perdre l'esprit. Plan simplifié d'exécution (dessiné au 1/200) : publication.** Archives Thiénot / Ballan / Zulaica

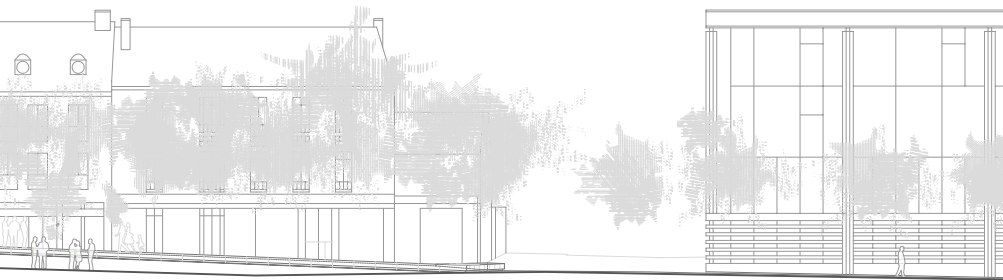
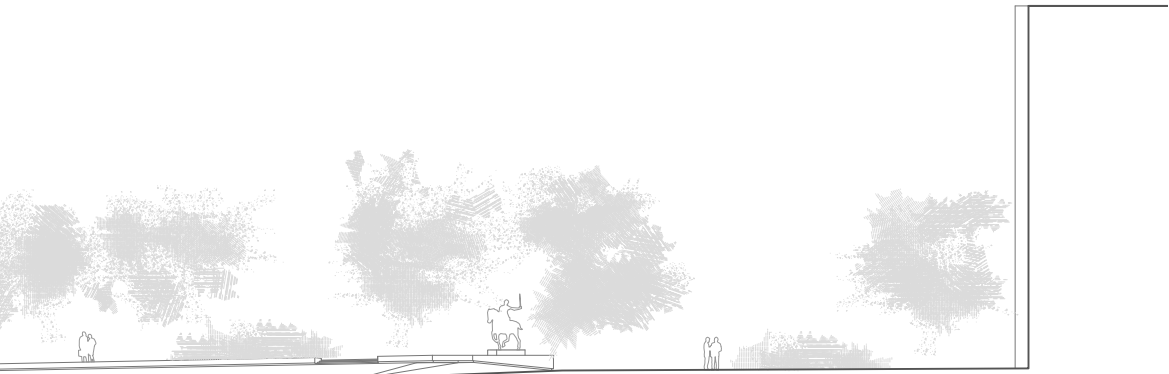


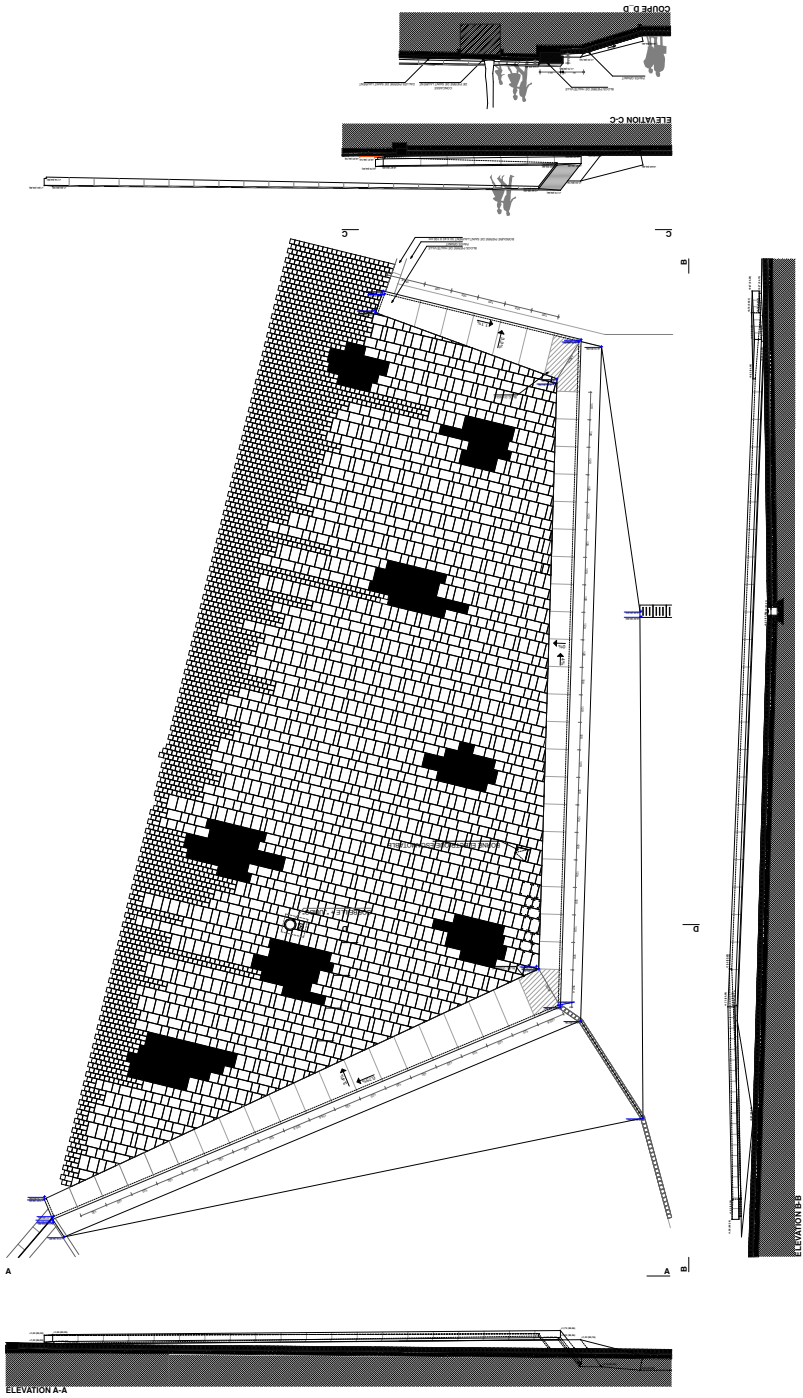
**Nouvel aspect des espaces publics des abords de la cathédrale. Photographie aérienne. Google Earth**

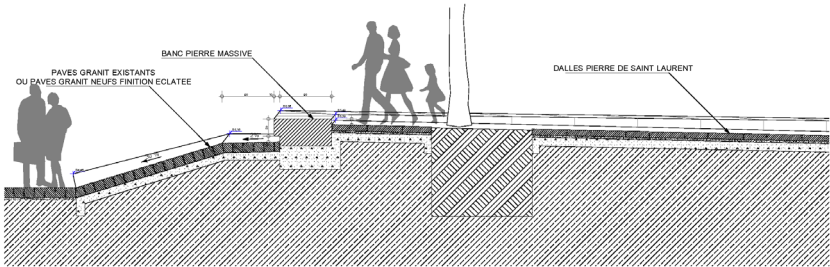
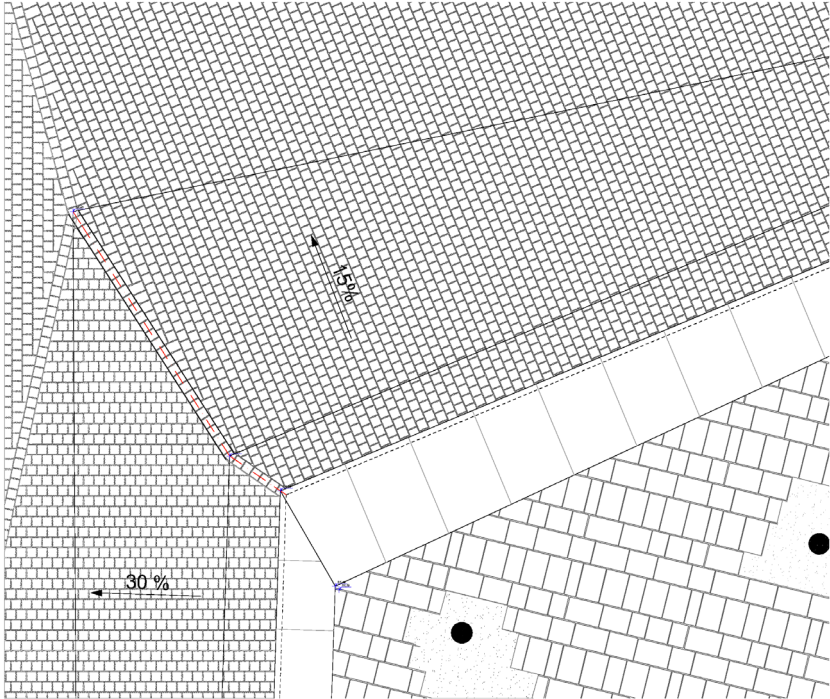


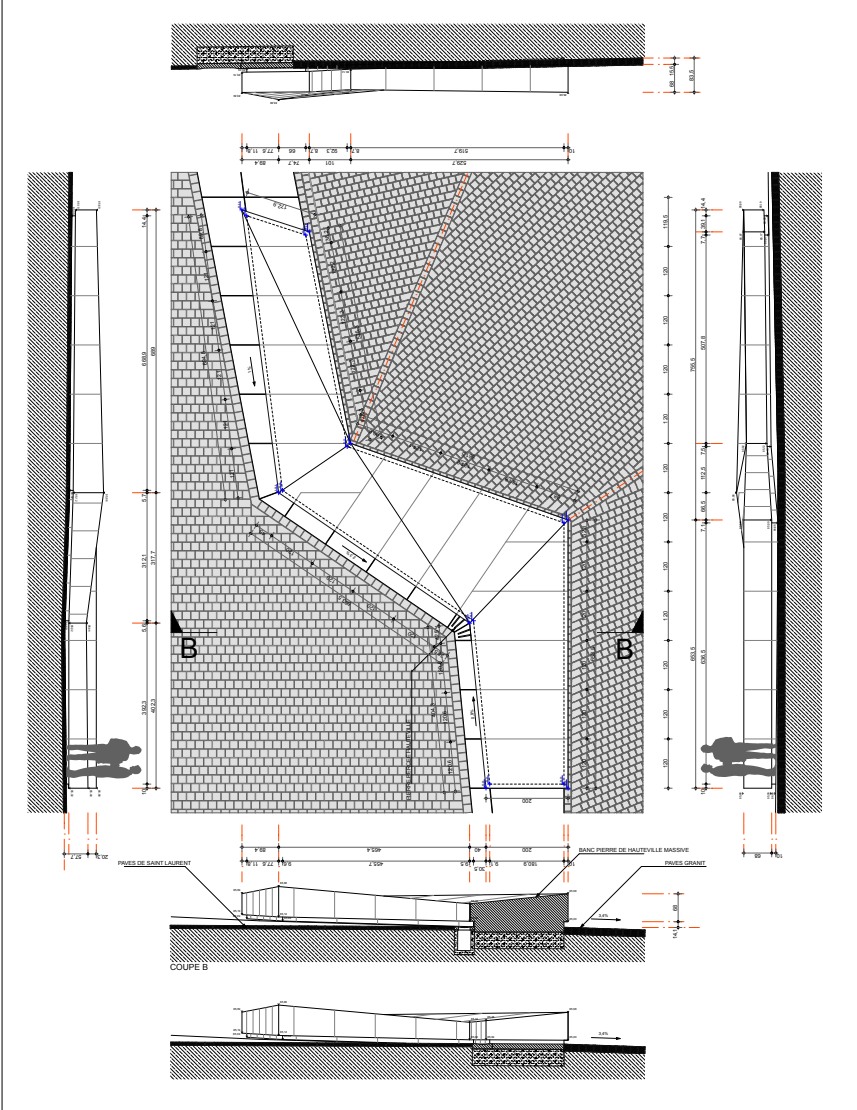
Coupe á longueur



















**Le parvis vu des tours de la cathédrale.**  
[www.linazasorosanchez.com](http://www.linazasorosanchez.com)



**L'expression de la complexité médiévale dans la matérialité du sol.** [www.linazasorosanchez.com](http://www.linazasorosanchez.com)



**Les talus distinguent les espaces selon leurs usages. *FP***

**Topographie : la statue de Jeanne d'Arc au point culminant du site. *FP***





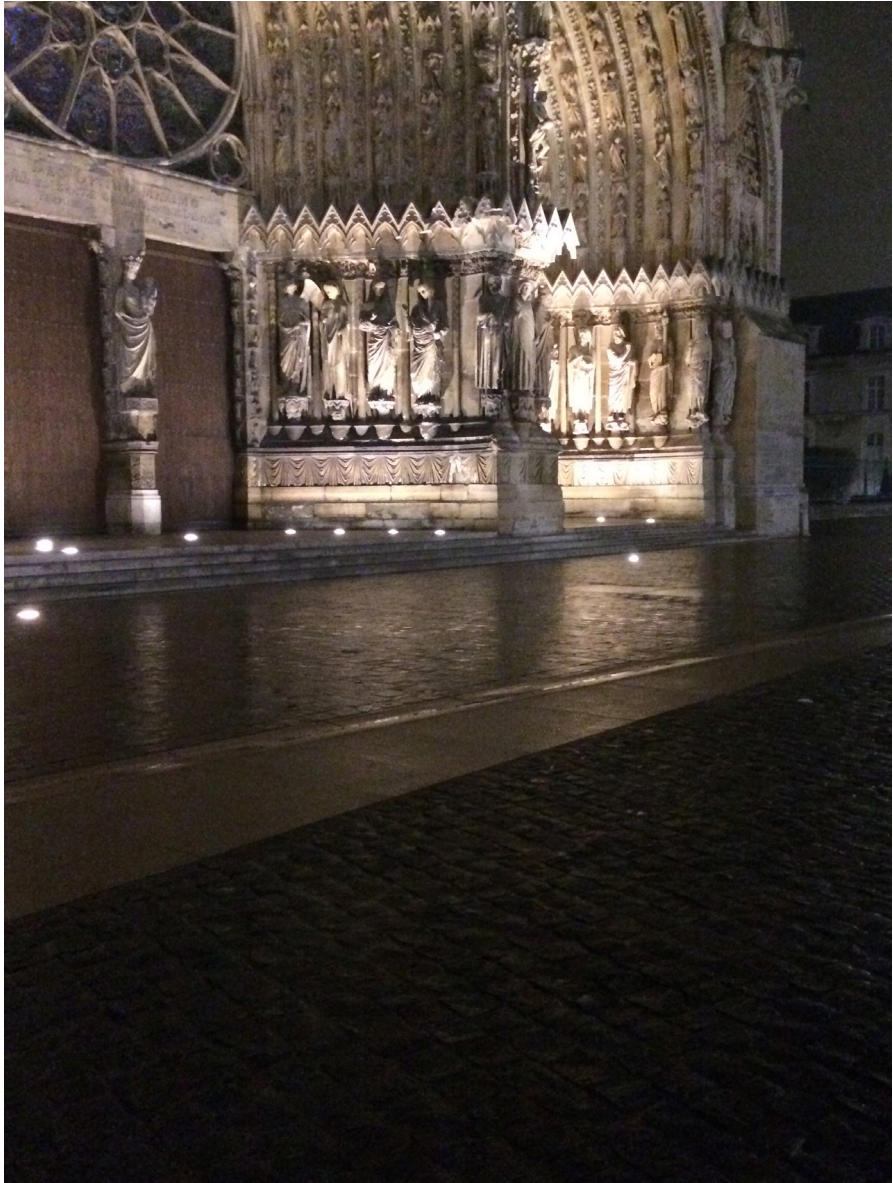
**La ligne se tord, l'espace se resserre pour indiquer la voie du sacre, indiquer le palais du Tau. FP**



**L'espace du parvis gothique constitue un seuil avant de pénétrer dans la cathédrale. FP**

**Une bande au sol fait la transition entre les espaces. FP**





**Du lisse au rugueux : le reflet des tympanus distingue l'espace sacré du profane . *FP***





**La sédimentation du lieu s'exprime  
aussi par la lumière . FP**



**Une confrontation entre le végétal et le minéral pour une découverte progressive . FP**



**Compression au seuil de la place pour  
hiérarchiser les vues. FP**



TROISIÈME CHAPITRE

# UNE DÉMARCHE DE PROJET

# I - LA VILLE COMME INVARIANT

Certes, on peut admettre que la ville est constituée d'invariants, de permanences, qui s'imposent au projet comme des réalités objectives. Au cœur d'une pensée « culturaliste » qui en tirera des préconisations pour le projet urbain au début du XXe siècle, on la retrouve dans les années 70 chez des architectes désireux de retrouver le « véritable » contexte urbain des cathédrales. Protagoniste de ce mouvement, Linazasoro justifie son parti à Reims par l'histoire de ces monuments et leur juste perception. L'affirmation d'une vérité historique aspire à une expérience authentique de la ville et du monument. Ainsi perçue comme un héritage commun, elle est prétexte à un discours qui prétend à sa compréhension universelle. Mais si la mémoire collective est mobilisée, n'est elle pas figée ? Ce chapitre décrit les origines de cette pensée et analyse ses modes d'application dans le projet, ses avantages (démarche de recherche) mais aussi sa crise. Il est le fruit de la lecture de plusieurs ouvrages du début des années 80 (notamment *Le projet classique en architecture* de Linazasoro) pour retracer une pensée aujourd'hui dépassée. Aussi, par mon entretien avec l'architecte et la consultation des archives, j'ai retrouvé l'influence de Camillo Sitte dont j'ai comparé les préceptes et leur application dans le projet.

## PERMANENCES ET ARCHITECTURE URBAINE

La formation de José Ignacio Linazasoro est marquée par une époque de remise en cause du mouvement moderne, dont la tabula rasa est rejetée au profit d'une analyse fine des tissus urbains. Il étudie à Barcelone (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, ETSAB), auprès de professeurs comme Rafael Moneo (1937), ou Manuel Sola-Morales (1939-2012). Ce dernier fut très important dans l'avènement d'une architecture urbaine à Barcelone, par ses écrits théoriques sur la morphologie urbaine (en particulier son analyse sur l'extension de Cerda) et l'abolition de la distinction entre urbanisme et architecture, mais aussi par de projets urbains manifestes (l'Illa Diagonal avec Rafael Moneo, programme mixte avec 300 mètres de façades le long de la Diagonale de Barcelone) ou une importante participation à la régénération de la capitale catalane lors des Jeux Olympiques de 1992.

Diplômé en 1973, Linazasoro se consacre alors à une étude des villes basques (sa région d'origine), dans laquelle il effectue des relevés précis pour déceler les permanences des tracés urbains, les morphologies, ou encore les relations entre les monuments et les places. Ce travail est fortement inspiré de *L'architecture de la ville* d'Aldo Rossi, qui va influencer son œuvre par la suite<sup>1</sup>. Il aboutit en 1978 à la publication de *Permanences et architecture urbaine. Les villes basques de l'époque romaine aux Lumières*<sup>2</sup>. C'est un

---

1.« D'aldo Rossi, j'appris que l'architecture n'est pas un ensemble de monuments isolés ou de villas modernes, mais qu'elle fait partie d'un tissu urbain, et d'un paysage ». José Ignacio Linazasoro, *Leçon inaugurale de l'école de Chaillot* 2016.

acte fondateur dans la recherche d'une architecture en continuité avec le tissu urbain, dont on retrouve la logique à Reims.

Dans le projet du parvis de la cathédrale de Reims, le dessin des terrasses reconstitue littéralement le parcellaire disparu. La première esquisse dévoile un parti archéologique qui objective la forme choisie. Certes, celle-ci correspond à la morphologie du parvis en 1854, la veille de la destruction de l'hôtel-Dieu, remplacé par le palais de Justice, une disposition que l'on peut observer sur toutes les cartes depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, on retient la couche archéologique de 1854, sans se soucier de son évolution successive, même si elle a subi une grande violence. Cette démarche voit la ville comme une succession de strates, ce qui s'apparente à une archéologie du sous-sol, qui privilégie le temps à l'espace<sup>3</sup>. Ne serait-ce pas la démarche d'un archéologue plutôt que d'un architecte ? Cité par Pierre Pinon<sup>4</sup>, Marcel Poète écrit à propos de Paris : « La continuité dans la ville constitue une donnée essentielle. Le Paris d'autrefois et celui de nos jours ne sont pas des êtres successifs. C'est un seul et même être en constante évolution. » L'archéologie du sol, c'est-à-dire une lecture de l'évolution du tissu urbain par son aspect actuel est plus à même de prendre en compte

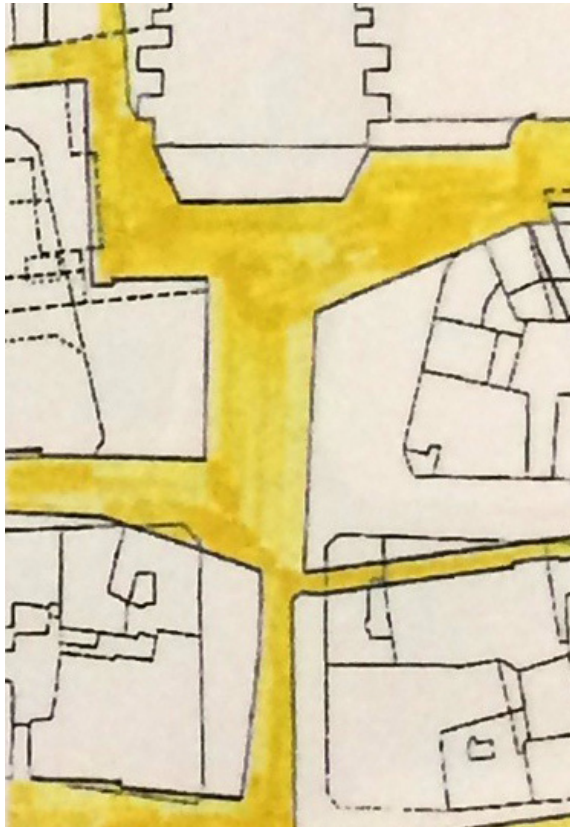
---

2. LINAZASORO José Ignacio, 1978. *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración* [Permanences et architecture urbaine. Les villes basques de l'époque romaine aux Lumières]. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. Non traduit en français.

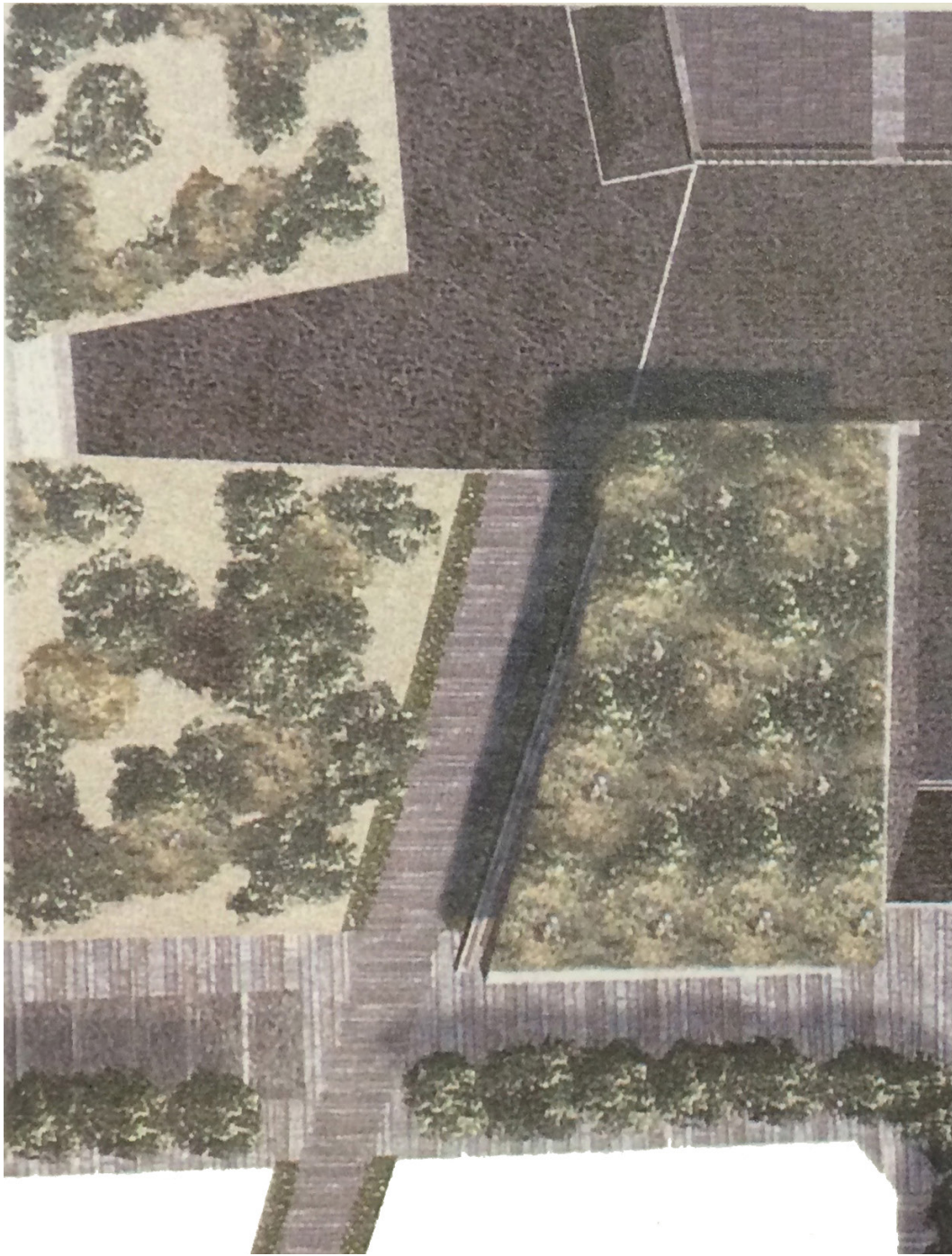
3. PINON Pierre. « Une archéologie du sol urbain » in MANTZIARAS Panos, VIGANO Paola (dir.), 2012. *Ressource et projet. Le sol des villes*. Genève, MétisPresses, 253p.

4. *Idem*





**Morphologie urbaine. Evoquer la trace des îlots dans le dessin de la place. Schéma concept. Le parvis de la cathédrale en 1855.***Notice explicative Linazasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*





cette continuité. Mais comment lire cette continuité dans un lieu marqué non pas par une évolution, mais par une disparition totale ? L'approche développée par l'architecte en premier lieu contourne la question des traces pour s'attacher à la présence du monument, perçu comme protagoniste. Le mot-clé inscrit en tête du discours est la constitution d'un « écrin » pour la cathédrale.

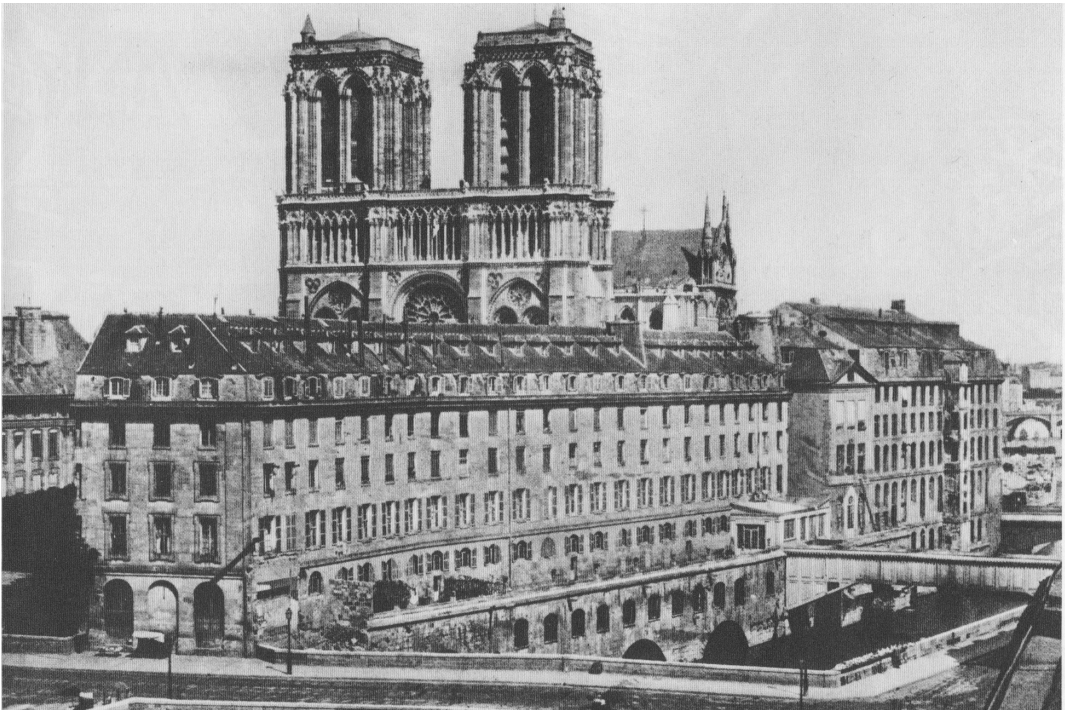
## **RETROUVER L'ESPACE DES CATHÉDRALES**

Linazasoro dès son ouvrage sur les villes basques, cherche à définir les types qui constituent le tissu urbain, s'arrêtant en particulier sur la place du monument dans ce tissu. Chez Aldo Rossi et les architectes italiens, depuis l'après-guerre, le monument est déjà replacé comme un point central dans la ville, d'articulation, qui incarne le concept de permanence. Il cristallise cette notion en particulier car sa fonction peut évoluer, indépendamment de sa forme qui, elle, dure. De ce fait, il est constitutif du tissu urbain, et ne peut en aucun cas être perçu comme un objet isolé ou autonome<sup>5</sup>.

Chez Linazasoro, l'étude des abords de la cathédrale Notre-Dame de Paris est l'occasion de démontrer la dialectique entre le vide et le monument. Elle fait l'objet d'une longue étude dans *Permanences et architecture urbaine*, qui sera repris dans un ouvrage collectif fondamental dans la pensée urbaine de l'époque : *Place et monuments*<sup>6</sup>. «Isoler un édifice, c'est violer l'Histoire », y écrit Pierre Pinon reprenant une exhortation de Louis Hautecoeur et Jean-Charles Moreux en 1942, marquant le positionnement idéologique

---

5. ROSSI Aldo, 2011 (1<sup>ere</sup> édit. 1966). *L'architettura della città* [*L'architecture de la ville*]. Milano, Quodlibet, 224p



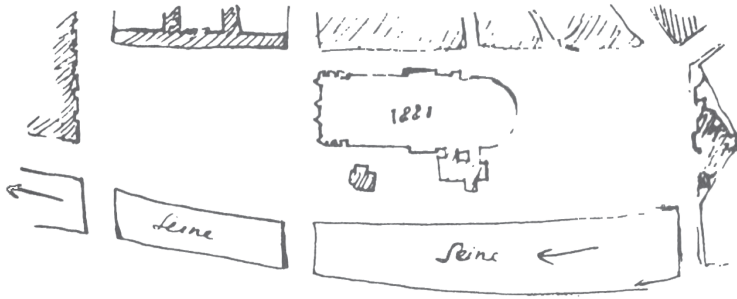
«L'ancien Hôtel-Dieu occupait une place stratégique dans le quartier. Du pont au Double au Petit Pont, ses façades participaient au front de Seine d'une part et au parvis d'autre part.» *Photographie non datée, antérieure à sa destruction par Haussmann.* Institut français d'architecture, 1984. *Places et monuments.* Bruxelles, Mardaga, p. 150-163.

de l'ouvrage dans le débat récurrent entre dégagement et resserrement des édifices. On y décrit l'évolution de la place dans l'histoire urbaine afin de discréditer le concept de « dégagement », tout en publiant des auteurs majeurs sur la question : Quatremère de Quincy, Jean-Nicolas Durand ou Camillo Sitte.

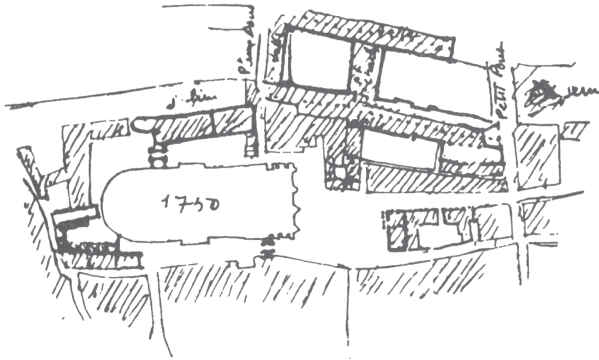
Il est intéressant de résumer ici une histoire urbaine, telle que perçue par l'approche culturaliste et ses héritiers. Le vide du forum romain à l'époque impériale se constitue comme espace, non comme mise en valeur d'un monument. Au moyen-âge, on ignore la conception d'un espace libre, les places étant fonctionnelles (marchés), à l'exception des places communales du nord et du Campo de Sienne qui établissent une dialectique fonctionnelle avec le monument. La Renaissance réinvente le vide par la géométrisation de l'espace à l'aide de la perspective, intégrant le monument préexistant dans la composition, ou le projetant en fonction de ce rapport entre le plein et le vide. La royauté française, elle fait de la place le monument. Ce n'est qu'au XVIIIe que l'Abbé Laugier impose la règle du dégagement comme règle élémentaire pour l'embellissement des villes. Le XIXe siècle sera la grande époque des dégagements de monuments anciens dans un esprit classique, en particulier à Rome (Bonaparte) ou à Paris (Haussmann). Camillo Sitte par son analyse réhabilite la ville historique, plaçant au cœur la question de la perception des monuments pour le dimensionnement des places. D'un point de vue légal, la notion d' « abords » des monuments historiques est introduite par une loi du régime de Vichy en 1943. Le thème du parvis ne revient au cœur du débat architectural qu'avec la Reconstruction

---

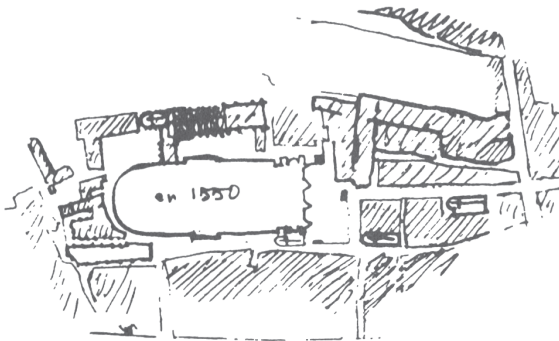
6. Institut français d'architecture, 1984. *Places et monuments*. Bruxelles, Mardaga, 180p.



En 1881.



En 1750.



En 1550.

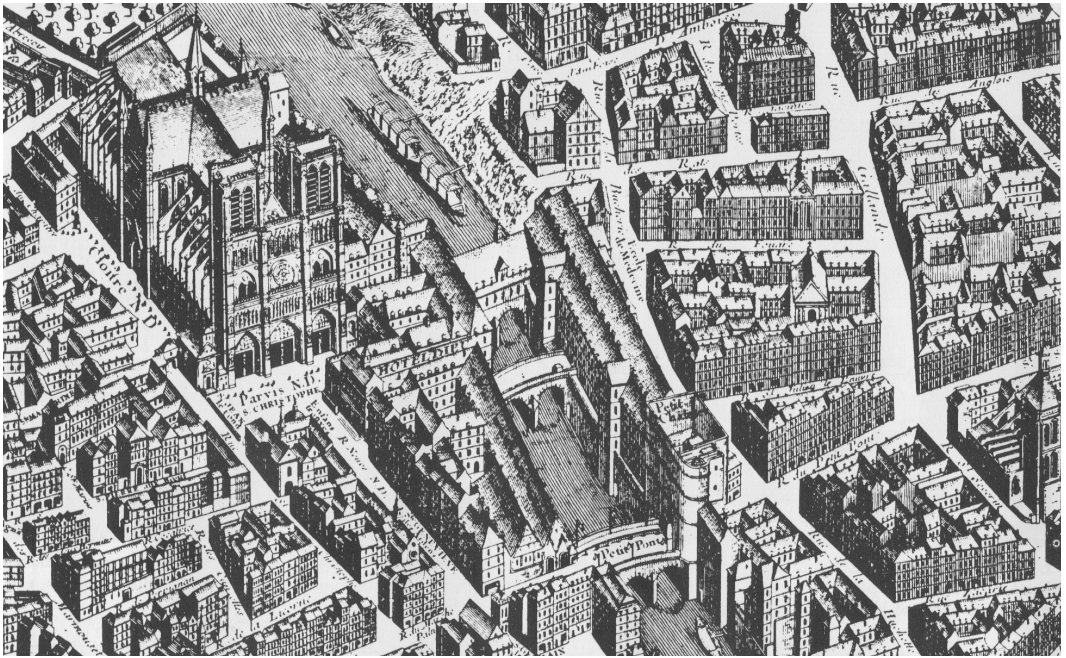
Notre-Dame a été dégagée, toute l'île démolie et reconstruite.

**Le Corbusier, apologie du dégagement.  
Evolution des abords de la cathédrale.  
Les nettoyages de Paris.** LE CORBUSIER,  
1924. *Urbanisme*. Paris, Flammarion, p.  
257

en France. C'est donc un principe éthique qui guide les défenseurs du resserrement. Isolé, le monument est considéré comme ayant une valeur intrinsèque, comme un objet indépendant, existant pour soi. Or, celui se doit de s'inscrire dans une relation de réciprocité et de dialogue avec le tissu urbain et le vide qui l'entoure pour prendre un sens dans la communauté, pour être un des points d'articulation de la société.

Le cas de Notre-Dame de Paris, tel que défendu par Linazasoro, est sur ce point intéressant. L'observation des représentations anciennes nous montre en effet que la cathédrale était enserrée dans le tissu urbain environnant. Les maisons et boutiques se logeant dans les contreforts apparaissent aujourd'hui comme une image d'Epinal de la proximité médiévale. Le parvis est à l'époque quasi inexistant. On peut en trouver la cause dans la densité de la ville engoncée à l'intérieur de l'enceinte médiévale. Mais la perception de la cathédrale gothique comme monument nécessite de dégager un espace proportionné à sa valeur symbolique. Le premier acte est, au milieu du XVIIIe siècle, la construction de l'Hospice des Enfants-trouvés, qui ménage une place devant la cathédrale et une rue dans son axe. Le projet a, à l'origine, une composition symétrique en correspondance avec les portails du monument. Le vide actuel apparaît sous Haussmann, avec l'élimination du tissu médiéval, à majorité composé d'habitations, au profit d'un ensemble de bâtiments administratifs isolés les uns des autres. La destruction de l'Hospice, remplacé par l'Hôtel-Dieu, laisse un vide béant devant la cathédrale, perceptible avec une très grande profondeur, mais aussi de l'autre côté de la Seine. Au-delà de cette analyse historique succincte qui pousse Linazasoro à regretter l'échelle perdue de la cathédrale, rendue minuscule par son isolement, il propose à ses étudiants de



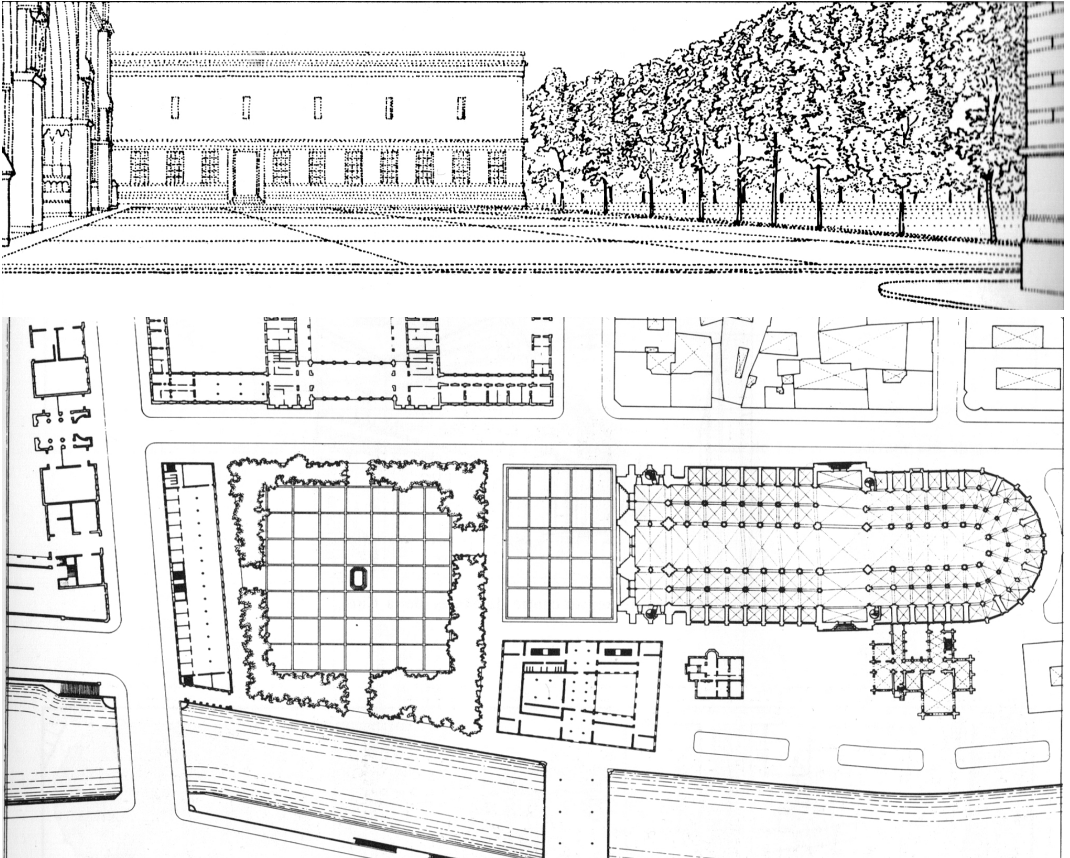


**La forme médiévale du parvis, enserrée dans le tissu médiéval. Extrait du plan de Paris de Joris Bretez, 1734-1739. Institut français d'architecture, 1984. Places et monuments. Bruxelles, Mardaga, p. 150-163.**

Saint-Sébastien en 1984 un exercice de projet de reconstruction du parvis de Notre-Dame, dont l'énoncé éclaire le parti des projets rémois. Le programme propose de reconstruire deux édifices sur le parvis, sans remettre en cause la présence de l'Hôtel-Dieu (considéré comme un exemple de l'architecture hospitalière du XIXe siècle). Il est aussi recommandé de ne pas prendre un parti archéologique, en raison de l'absence d'un état que l'on pourrait qualifier de « définitif » dans l'histoire de parvis. Il est vrai que l'on a au contraire à Reims une configuration fixe du Moyen-âge au XVIIIe siècle. Mais cela suffit-il à faire de cette configuration une réalité objective ? De la qualifier historiquement d'authentique ? La situation parisienne éliminant cette possibilité archéologique de légitimation historique du projet, l'enjeu de l'exercice est déplacé vers une « récupération des relations de composition inhérente à toute architecture préexistante (...). Une façon de montrer sa confiance dans le fait que l'architecture est encore capable de résoudre ce type de situation, en dépit de la confusion régnante. »<sup>7</sup> L'énoncé est intéressant car il sous-entend l'existence, dans l'architecture d'une passé, d'une logique propre dont on peut réutiliser les règles afin de produire une architecture nouvelle. La question stylistique étant totalement évacuée, c'est un état d'équilibre que l'on cherche à atteindre, afin de retrouver l'espace naturel de la cathédrale. Les projets présentés réduisent le parvis actuel à un tiers de sa dimension actuelle, et le contiennent dans son rapport à la Seine. Mais l'architecture proposée est quelque peu rigide, suggérant un lieu de qualité (harmonie, proportion) au service de l'espace cathédral, mais laissant de côté la complexité liée à la sédimentation de ce

---

7. *Idem.* p.158



**Reconstituer l'échelle du parvis. Projet de constructions nouvelles à édifier autour de Notre-Dame. Luis Sésé, 1984. Perspective : le nouveau musée de la cité / Plan d'implantation.** Institut français d'architecture, 1984. Places et monuments. Bruxelles, Mardaga, p. 150-163.

site millénaire. Pour reprendre une approche par le sol, on entrevoit plus la couche successive se superposant aux autres, les niant presque, que la continuité de la ville. Nous entrevoyons les limites d'une telle approche. Nous allons essayer d'en comprendre les fondements théoriques pour la dépasser.

## **POUR UNE ARCHITECTURE DE TRAITÉ : LE PROJET CLASSIQUE EN ARCHITECTURE**

Cette démarche de projet nous invite à penser la ville comme harmonie, équilibre, une démarche de projet classique en somme, que Linazasoro développe en 1981 dans sa thèse *Le projet classique en architecture*<sup>8</sup>. L'objectif de cet ouvrage réside dans l'élaboration de concepts qui servirait de fondement à un traité d'architecture, imaginé comme une série de règles, ou comme modèle, pour une définition d'une architecture contemporaine ancrée dans une continuité historique. Mais qu'entend Linazasoro par classicisme ? La réponse en est donnée dans l'introduction, appelée « La Tâche la Plus Urgente » pour se placer en opposition avec la pensée architecturale du début des années 80, jugée dans un « état fragmentaire » et « décadent » (p.17). La pensée classique mise en avant est elle « stabilité, sécurité, après l'inquiétude expérimentale », le résultat d'un « processus rationnel », voire une « réalité objective », soit tout ce qui peut être considéré comme une vérité intangible du projet. L'architecture est un fait culturel accompli dont l'histoire ne peut se résumer qu'à l'application d'une règle, qu'on peut appeler « ordre ». Dans cette réalité qu'est l'architecture, « l'arbitraire de

---

8. LINAZASORO José Ignacio, 1984. *Le projet classique en architecture*. Bruxelles, AAM, 141p. Le texte original est publié en espagnol en 1981.

l'invention » ne peut exister : le projet architectural est fondé sur « l'imitation ou mimèsis ». L'auteur précise qu'il se place hors de la querelle stylistique qui agite le post-modernisme à l'époque : le projet classique est avant tout un processus de projet, voire une éthique.

La première partie de l'ouvrage cherche à approfondir cette définition en explorant les fondements du classicisme et ses thèmes principaux. Si l'imitation est le fondement du projet, l'autonomie de l'architecture - thème contemporain développé notamment par Aldo Rossi - est affirmée car c'est en elle et dans son histoire que l'on doit trouver les ressources du projet, et non dans une réalité externe. La question du « renouvellement » (p.52) dans le classicisme oppose une « continuité historique de l'ordre architectural » dont le projet est l'interprétation des principes (ce qui implique par ailleurs une objectivité esthétique, l'acceptation du Beau), à l'idée portée par les avant-gardes modernes d'un retour aux sources, au mythe de la cabane primitive, qui serait une « négation de l'histoire ».

La seconde partie développe les thèmes qui sous-tendent la définition d'un classicisme contemporain. Le premier de ceux-ci s'inspire des traités du XIXe siècle (Durand, Quatremère de Quincy, Guadet) pour dégager la notion de type. La typologie est la réponse au bouleversement de l'ordre consécutif à l'évolution des techniques de constructions. Elle s'appuie sur les recherches contemporaines des architectes italiens, en particulier Aldo Rossi et Carlo Aymonino. Il s'agit de retrouver dans des formes de permanence (la maison, l'édifice public, etc) des critères objectifs, conventionnels, pour le projet. Au-delà de considérations sur l'ornement et le caractère essentialiste de la forme classique contemporaine que Linzasoro

identifie chez des architectes comme Loos, Tessenow, ou encore Asplund, je m'arrêterai sur le concept de type qui nous intéresse particulièrement pour notre sujet.

En effet, l'identification de la cathédrale comme un type qui serait, dans sa continuité historique et sa permanence, une réalité objective, permet de se concentrer sur cet élément en lui donnant une réponse justifiée théoriquement et historiquement. A Reims, le reste du site, ses abords, sont discrédités pour leur inadéquation au type structurant qu'est la cathédrale, d'autant que leur motivation projectuelle ne prend pas en compte cette continuité de la ville. De plus, ils rompent par leur fragmentation et leur hétérogénéité, le cadre du monument qui lui permettrait d'exister en tant que tel, c'est à dire en cohésion avec son environnement, dans une dialectique qui lui confère son sens.

En 2003, la réponse donnée par Olivier Bressac pour l'agence de Bernard Huet au concours du parvis est animée par l'idée que « l'urbanité est un langage conventionnel produit par la ville autour de quelques règles acceptées en consensus par tous les acteurs ». La complexité urbaine admise est celle de la différenciation des bâtiments, la reconnaissance des types en soit, auxquels l'espace public donne une signification. Mais la réponse s'avère rigide en ne reconnaissant pas par l'application de ces règles, qui finalement ne prend pas en compte le particularisme du site.

## **L'INFLUENCE DE CAMILLO SITTE**

Al'opposé de ce parti que l'on peut qualifier de classique, Linazasoro prend un parti médiéval, convoquant dès le concours de 1992 les thèses de l'urbanisme culturaliste, notamment Camille Sitte, dont

l'approche est plus relationnelle que typologique. Il s'intéresse aux relations entre les différents types dans la ville. Cette dernière est prise comme une totalité culturelle, comme communauté qu'est la cité, laissant de côté l'analyse de l'individu. Cette argumentation est au cœur du parti pour le parvis de Reims. Son livre, *L'art de bâtir les villes*<sup>9</sup>, est utilisé comme un traité dont les principes sont appliqués littéralement, comme des lois objectives.

Dans les « rapports entre les monuments, les édifices, et les places » (p.12), Sitte plaide pour un retour à la qualité urbaine des places médiévales, dont la distinction entre « cathédrale, signoria, et marché » permettait une qualification claire des fonctions, et jouait un rôle prépondérant dans la vie publique. La modernité a dilué cette spécificité des places par une monumentalité qui banalise les effets des édifices. Mais par quels moyens les anciens obtenaient-ils cette particularité ?

Le premier point est « le dégagement du centre des places ». Celui-ci concerne en premier lieu la disposition des éléments dans l'espace. Apparemment désordonné, les fontaines ou statues sont placées en réalité aux « points morts de la circulation », ce qui crée une variété des configurations spécifique à chaque place (leur forme étant variable, en raison du débouché des rues et de leur morphologie), au contraire de la composition axiale moderne. C'est une logique « élémentaire » qui crée un effet artistique inconscient. A Reims, Linzasoro cherche ainsi à disposer la statue de Jeanne

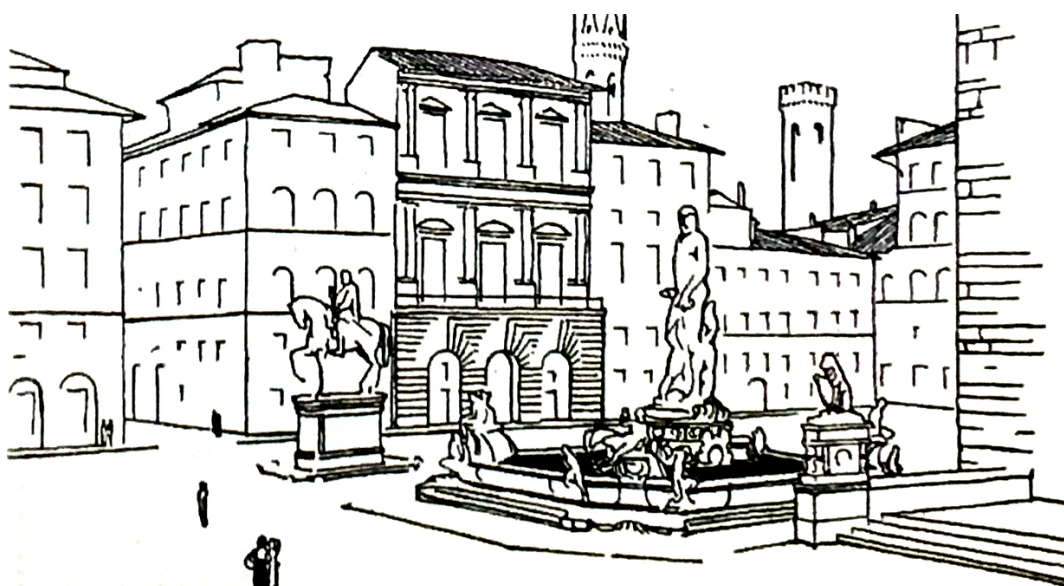
---

9. SITTE Camillo, 1996. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris, Seuil, 188p. Trad. Daniel Wiczorek. Préface de Françoise Choay. Edition originale

d'Arc au plus près de la cathédrale. Sitte argumente son propos par l'aventure du David de Michel-Ange à Florence. Dans l'angle le plus étroit de la place de la Signoria, placé devant le Palazzo Vecchio, il était valorisé par le fait que l'on pouvait comparer ses dimensions avec la taille des passants, et qu'il se détachait sur le mur du palais. Déménagé sur une place très dégagée (aujourd'hui piazza Michelangelo de l'autre côté de l'Arno), son échelle n'est plus perceptible au point que « l'on entend dire souvent que ses dimensions en doivent guère dépasser celles de la stature humaine » (p.20). Dans l'axe de la rue Libergier, telle qu'elle était placée au XIXe siècle, la statue de Jeanne d'Arc était en effet écrasée par la monumentalité de la cathédrale et sa perception au milieu du vide la rendait insignifiante. Placée au bord de la cathédrale, à l'angle, les passants la frôlent. Que l'on soit place du trésor ou sur le parvis, on peut ainsi se rendre compte de la distance qui nous sépare de la cathédrale, et de la dimension de celle-ci. La statue agit comme un marqueur d'échelle, transition entre la monumentalité de la hauteur de la cathédrale, dont elle doit atteindre la première corniche (6 mètres), et la taille du passant par sa morphologie anthropoïde. De même la fontaine fait office de séparation entre le parvis sacré et l'espace profane, signalant sa situation hors du passage. Elle est assez en retrait pour ne pas entraver la circulation entre le Palais du Tau et le parvis.

L'isolement des édifices au centre des places est aussi critiqué fortement, car « son effet ne se concentre nulle part, mais se trouve au contraire uniformément dispersé de toutes parts » (p.30). Invoquant des exemples de places médiévales italiennes, il cherche à prouver que les églises entretiennent toujours une relation organique avec le tissu urbain alentours. Pour éviter que l'édifice ne soit « comme une





Camilo Sitte : la place de la Signoria à Florence

**La piazza della Signoria à Florence: la fontaine crée l'articulation. Dessin de Camillo Sitte.**  
*Notice explicative Linzasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*



**Rapport d'échelle : la cathédrale, la statue, et les passants. Perspective de concours.**

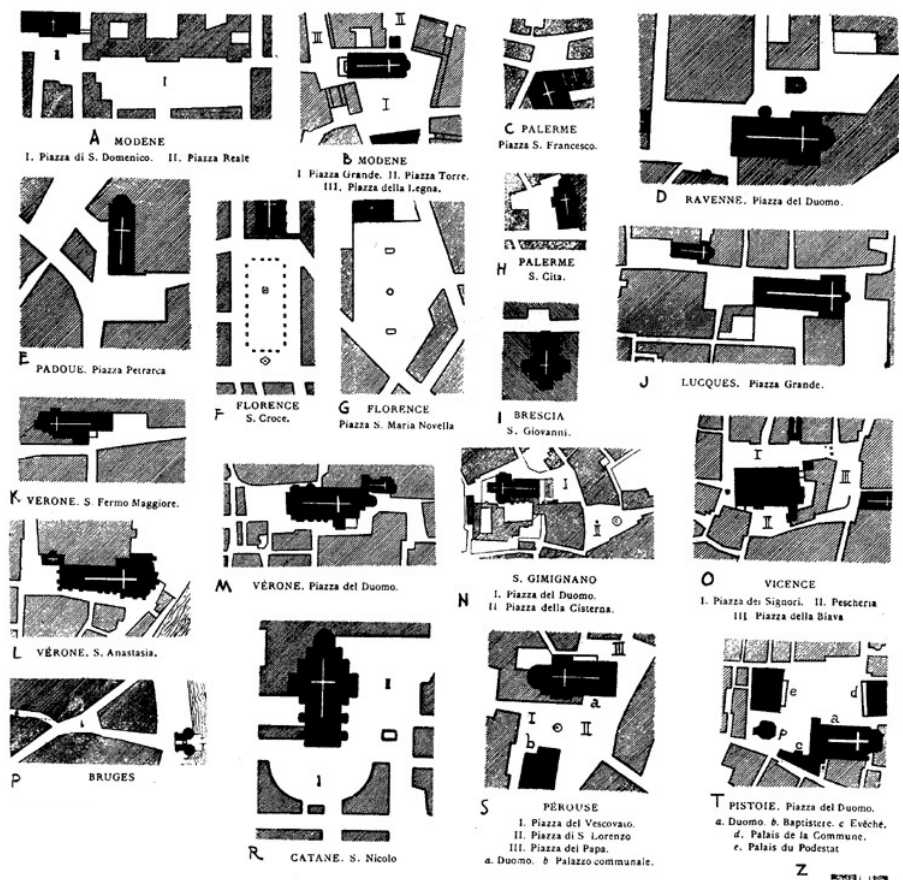
*Notice explicative Linazasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.*



La statue de Jeanne d'Arc dans son emplacement d'origine, dans l'axe de la cathédrale et de la rue Libergier. **Carte postale : Reims - Place du parvis et Rue Libergier.** Archive municipales de la ville de Reims [numérisées].

tarte sur un plateau », il est encastré sur un, deux, voire trois cotés de façon à qualifier et différencier les vides urbains qui l'entourent (sont aussi invoqués des motifs économiques, le linéaire de façade, ou fonctionnels, la relation au cloître ou à une école). A Reims, on se rend compte que la cathédrale n'est pas isolée : le palais du Tau, siège de l'archevêché, la borde au sud, le chevet était utilisé comme prolongement du centre commerçant, en tant que légère respiration, la place du chapitre au nord cadrerait la cathédrale de la même façon que les rues menant au parvis. De façon générale, le quartier cathédral, que ce soit à Paris, Reims ou Amiens, était ensemble dont le monument principal n'était ouvert sur la ville sur d'un ou deux cotés. La situation rémoise en 1990 place Notre-Dame au centre d'un espace très vide dont l'axe de symétrie est renforcé, encourageant à la percevoir comme un objet « flottant ». Le projet de Linazasoro, au contraire, qualifie des espaces différenciés, plus réduits et intimes, en créant un mouvement qui longe la cathédrale, parallèle à la façade occidentale.

Sitte préconise aussi la fermeture des places de façon à avoir une perception visuelle d'ensemble et de ne pas laisser échapper le regard, concentrant celui-ci sur l'édifice central. Il recommande notamment un « plan en turbine » pour reconstituer la sensation d'un espace clos. C'est aussi une façon de ménager un effet de surprise et de découverte progressive du bâtiment. Linazasoro pour cela obstrue le principal accès de la place, la rue Libergier, par des plantations. L'implantation du talus crée un masque entre les autres accès et le talus : on ne peut ainsi avoir une vision directe de la cathédrale. L'idée d'oblique en 1992 reprend ce principe : en éliminant les angles droits on casse la continuité de l'espace. Le parvis ainsi dessiné se constitue comme un « écrin » pour la cathédrale,



Les exemples italiens de Camillo Sitte démontrent l'intégration des églises dans le tissu urbain : la plus part n'offrent qu'une seule façade à la ville. *Assemblage des divers plans de Camillo Sitte dans l'Art de bâtir les villes.*

un espace fermé par des limites visuelles. Le parcours d'accès ne peut se faire qu'en deux temps. Il est intéressant de signaler que la complexité des séquences établies évite la mise en place d'artifices spatiaux pour la fermeture de la place, comme Rob Krier l'avait fait pour le parvis de la cathédrale d'Amiens, où il ceinture l'espace d'une colonnade massive pour le réduire.

Quant aux « dimensions et formes des places », Sitte note que « des places de dimensions exagérées exercent l'influence la plus néfaste sur les édifices qui l'entourent. Ceux ne réussissent pour ainsi dire jamais à être assez grands ». La réduction de leur dimension est un des thèmes principaux de l'aménagement des parvis. Mais quelle dimension est la plus juste ? Sitte admet qu'elle est variable, même si la hauteur des édifices doit être supérieure à la longueur, contrairement à Quatremère de Quincy qui préconisait une profondeur double à la hauteur. Dans son projet de 1992, si Linazasoro réduit la dimension de la place par des pavillons, il cherche surtout à en changer son orientation pour casser la symétrie. La profondeur de la place étant de 65m, elle était déjà d'une longueur inférieure à sa hauteur (81,5 mètres pour les deux tours de la façade). Or, la cathédrale gothique dans la ville médiévale est une émergence ; elle surplombe les autres bâtiments, une impression qui doit être perçue de l'extérieur de la cité, espace total et unitaire. La fonction du parvis est d'assurer la transition entre le sacré et le profane, entre l'intérieur et la ville. Dans le projet de 2003, les talus réduisent la largeur du parvis à 38 mètres au point le plus éloigné de la façade, ce qui correspond à la hauteur de la nef ; c'est un choix délibéré puisque cette distance correspond à la dernière version du projet, et non à la première esquisse qui reconstituait littéralement les îlots. Quant à la reconstitution du parvis gothique on trouve de la même

**Le plan en turbine est le meilleur moyen de clore une place. Plan de Camillo Sitte.** Notice explicative Linazasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.

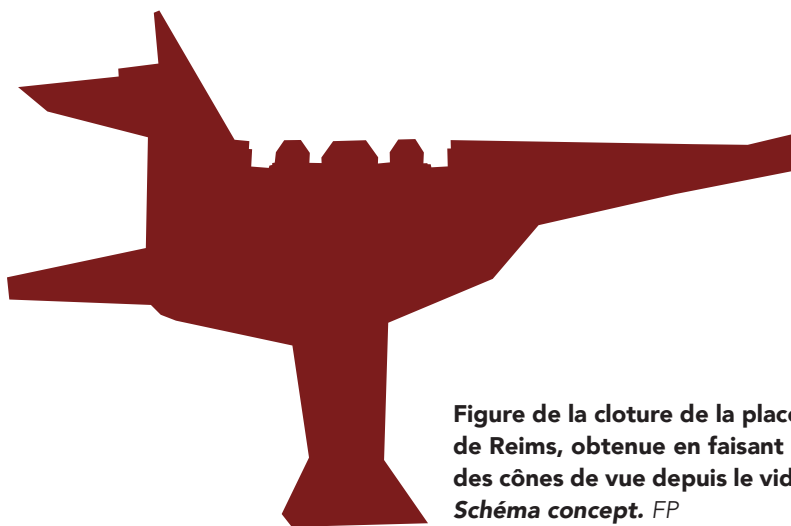
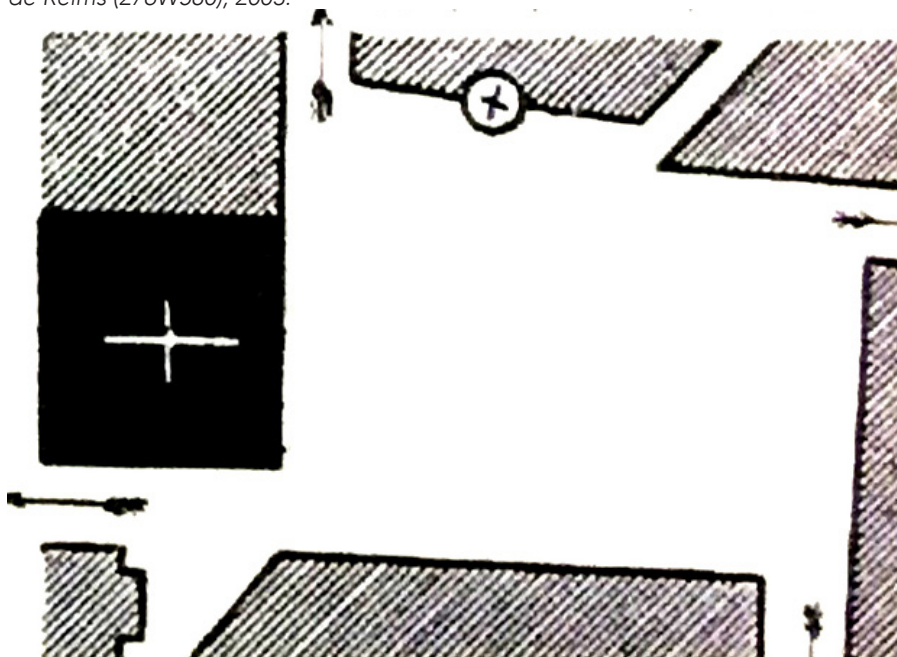


Figure de la cloture de la place du parvis de Reims, obtenue en faisant la somme des cônes de vue depuis le vide central. Schéma concept. FP





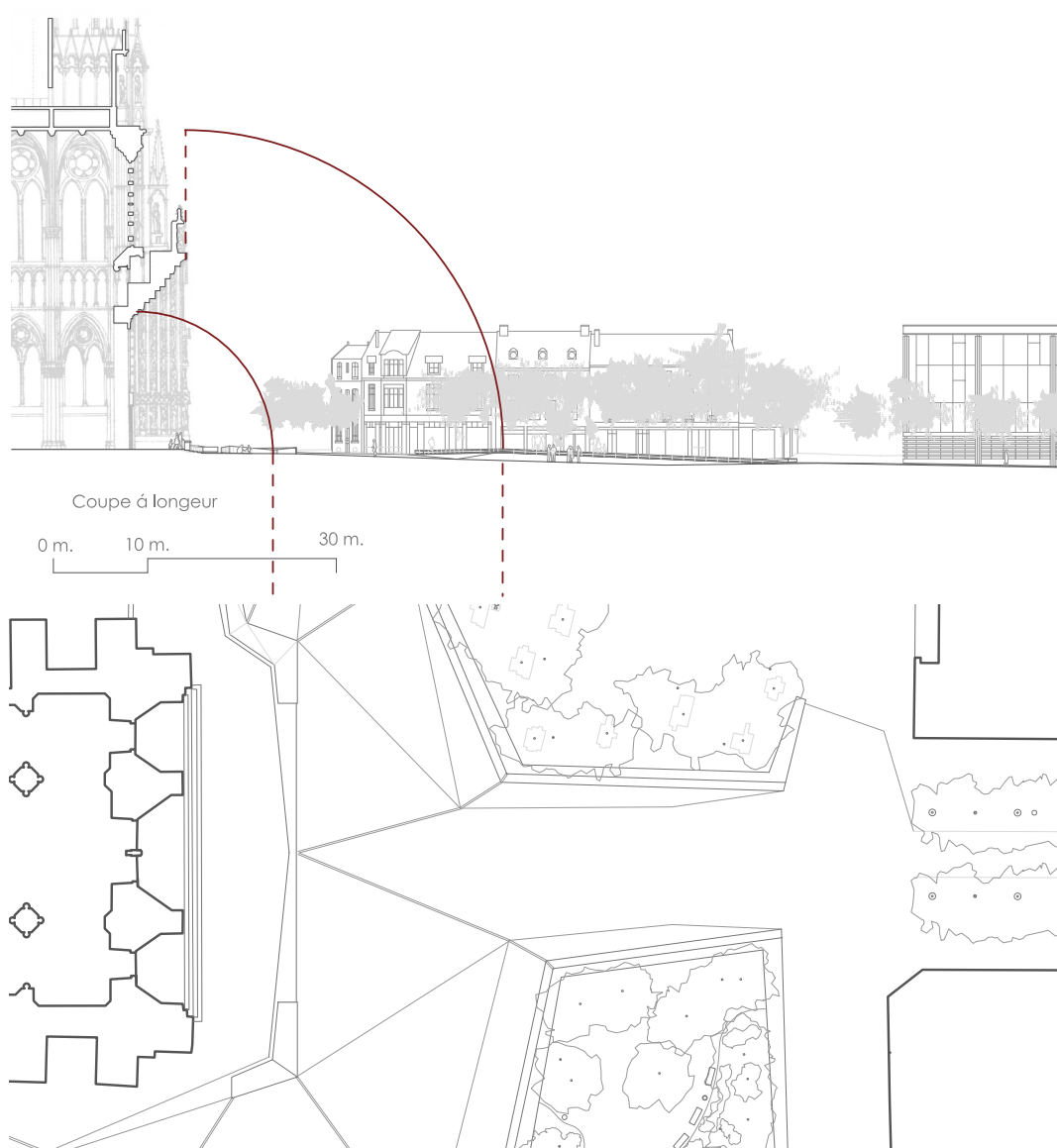


**La reconstitution des îlots par le végétal permet de clôturer la place en masquant la perspective sur la rue Libergier. FP**

façon un rapport d'échelle, de 1 entre la hauteur de la porte et sa distance au banc, et de 1/2 entre sa largeur et la hauteur du tympan. Ces jeux de proportions déterminent un espace lié à la cathédrale, dans le prolongement de son intérieur.

Enfin, Sitte loue les « irrégularités des places anciennes ». Elle est de même que les caractéristiques décrites précédemment, le résultat de longs processus : « on se trompera rarement en supposant à l'origine de ces étranges sinuosité un élément qui avait jadis une fin précise : une rigole, disparue depuis longtemps, un chemin, une construction » (p.55). Cette apologie correspond à un plaidoyer pour le « plan vécu » de la ville, et sa perception par l'œil, qui ne perçoit pas l'irrégularité. Il prend pour cela l'exemple de la piazza delle Erbe à Vérone, dont la forme allongée reçoit cinq cotés, alors qu'on la perçoit comme un rectangle, car on ne peut en voir que trois cotés à la fois. La symétrie contemporaine, dit Sitte, n'est donc qu'une extrapolation du concept d'harmonie cher aux anciens (*simmetria*). Pour Linzasoro, il s'agit de retrouver la « richesse spatiale que génèrait l'irrégularité médiévale »<sup>10</sup>. Cela se traduit par un dessin qui évite les lignes parallèles ou les perpendiculaires, et joue sur les rétrécissements, les compressions, les obliques, mais aussi une topographie mouvementée, pour introduire une complexité.

Nous avons donc vu comment le processus de projet part d'une objectivisation de l'idée pour justifier son parti. Il prend des formes diverses : l'archéologie qui fait exister le tissu ancien, la théorie qui promeut la réalité du contexte cathédral, le traité qui affirme la voie que doit prendre l'architecture, ou l'observation des villes

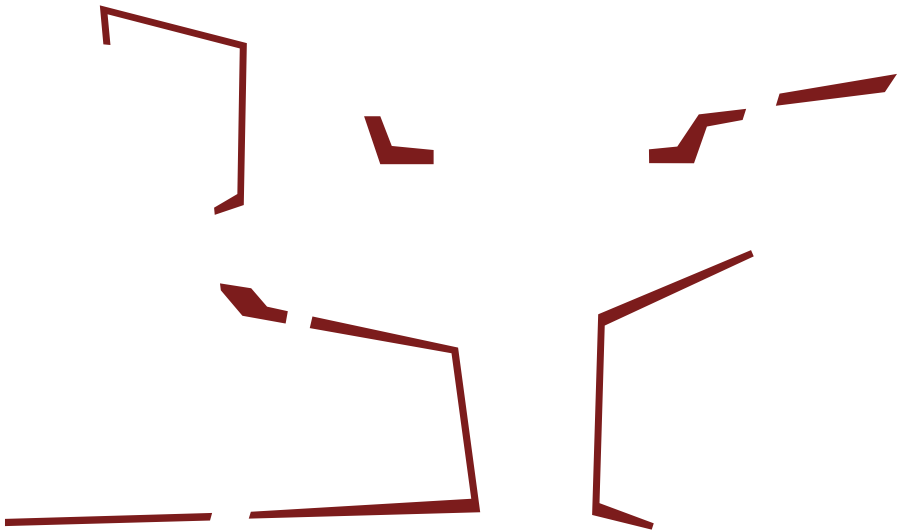


**Proportions de la place par la coupe. La hauteur de la nef correspond à la distance entre la façade et la bordure des talus. La hauteur de la porte correspond à la distance avec le rebord du parvis gothique. Schéma concept. FP + fond Archives Thiénot / Ballan / Zulaica**

anciennes pour dégager des principes spatiaux. Cet aperçu théorique nous permet de replacer le projet du parvis de Reims dans une toile de fond : le retour à une pensée urbaine à partir des années 60. Mais il nous montre aussi les limites d'une approche doctrinale, ou dogmatique. Au-delà de cette « réalité historique » de la ville médiévale, le projet de Reims relève d'une bien plus grande complexité.

---

10. Notice explicative Linazasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.



**Figure : irrégularité.** Le dessin de la place, par les bordures des îlots et de la lice gothique en pierre de Hauteville.  
*Schéma concept. FP*

## II - L'INTUITION DE L'ARCHITECTE

Néanmoins, on ne peut résoudre la question urbaine par un traité. La complexité des situations fait appel en premier lieu, dans une démarche de projet, à l'intuition de l'architecte. Il développe une relation sensible au site, qui lui permet de l'interpréter, d'en donner une vision, et d'avoir recours à des références personnelles liées à la perception du lieu donné. A Reims, cela se traduit par une réponse complexe et fragmentée face à la cathédrale, dont nous détaillerons les aspects dans ce chapitre. A partir des cours proférés à Venise par Linazasoro ou notre rencontre à Madrid, j'ai pu reconstituer et explorer un univers de références, développé aussi dans son dernier ouvrage, *La Mémoire de l'Ordre*. Elle sont aussi clairement explicitées dans la note explicative du projet lors du concours consultée aux archives de Reims.

Camillo Sitte déploie à son époque une critique opératoire de la ville ancienne, en tirant un modèle qui inspirera la réalisation des cités-jardins. Cependant, son interprétation des formes du passé élude « l'originalité historique » de son époque. La cité médiévale est pour lui un idéal, perverti dès l'invention de la perspective à la renaissance. En soit, peut-on prendre ses préceptes autrement que comme une forme d'idéalisme ? Il opère de même un retour à une époque fantasmée de la même façon que l'urbanisme progressiste et sa vision avant-gardiste d'une origine de l'architecture fondée sur l'individu (Choay). Qu'en déduire quant à l'approche de Linazasoro ? Certes, la cathédrale gothique, par sa spécificité typologique ancrée dans une époque, semble adaptée à une réponse qui s'appuie sur les règles de formation de la ville médiévale. La mémoire d'une ville disparue permet de reconstituer un monde qui replace la cathédrale dans son « écrin ». Cependant l'héroïsme d'une telle démarche – la quête d'une urbanité perdue – est insuffisant pour reconstruire l'intégralité du processus de projet, aussi objective « soit-elle ». Si l'application de préceptes médiévaux est bien présente, on ne peut négliger la force de l'intuition qui guide l'architecte, développé par sa propre mémoire de la ville. On ne construit pas un lieu comme une réalité objective ; l'architecture est la réalisation d'une vision.

Lors de sa conférence inaugurale à l'école de Chaillot en 2016, Linazasoro admet la naïveté de l'approche développée avec *Le projet classique en architecture* : « je n'étais pas encore capable d'analyser la grande complexité d'une réalité architecturale comme l'actuelle ». La recherche d'une architecture rationnelle évacuait en effet l'importance du processus de création et la place de la sensibilité de l'architecte. Dans un entretien récent, il affirme d'ailleurs que « le projet naît d'une intuition », qui cependant doit « être vérifiée ».

« L'architecte trouve la forme à l'intérieur d'[une] dualité créative » entre « intuition et raison ». Or, l'intuition est « alimentée par les références, et la mémoire »<sup>1</sup>. Car on ne peut comprendre le projet de Reims seulement par l'application de préceptes médiévaux. Les références, l'imaginaire de l'architecte sont fondamentaux. Nous allons ici en faire l'archéologie.

## UNE PLACE ITALIENNE

La référence que fait Linazasoro à Camillo Sitte n'est pas seulement prise comme une série de règles ou de préceptes. C'est avant tout une proximité intellectuelle qui témoigne de l'attrait profond de l'auteur pour la piazza italienne. Lorsque je l'ai rencontré à Madrid, il m'a confirmé l'idée que la place du parvis de la cathédrale de Reims est une piazza, une place italienne. Ce n'est pas anodin. En effet, on peut s'étonner qu'une architecture du sud de l'Europe vienne s'intégrer dans une ville du nord, où la mentalité, le mode de vie, le climat et la lumière sont différents. C'est aussi une tradition étrangère. La place française, comme la place espagnole d'ailleurs, est marquée par l'axialité, la symétrie, la monumentalité, du fait d'une

---

1. « **Intuito o ragione ? Come nasce un progetto ?** Il progetto nasce con un'intuizione. L'intuizione è alimentata dalle referenze, dalla memoria, dalle cose che hai nella testa e che poi in qualche modo si rivelano appropriate per il progetto che stai facendo. Tutto questo però deve essere verificato...subentra così l'analisi che verifica la validità dell'intuizione o la mette in crisi. Quest'operazione tuttavia non è lineare e il rapporto tra sintesi e analisi è di tipo osmotico che pende una volta per l'una, altre volte per l'altra. L'architetto trova la forma all'interno di questa dualità creativa... Senza intuizione tuttavia un progetto non può partire ! » GUERRERA Fabio, LINAZASORO José Ignacio, 2014. Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro [Trente-sept questions à JIL]. Napoli, Clean Edizioni, 63p.





**Piazza Vecchia à Bergame. L'escalier et les bâtiments inspirèrent Aalto. Archdaily**

tradition centralisatrice très forte : le pouvoir central s'incarne dans les villes par les places. L'Italie en revanche a conservé longtemps une organisation locale, avec une vie et un pouvoir propre pour les cités.

Si la qualité urbaine des places italiennes n'est plus à démontrer, il est en revanche intéressant de se pencher sur cette question de la mémoire des architectes, et de quelle façon elle influe dans le projet. Aldo Rossi, dont la théorie est fondée sur l'idée de la ville comme mémoire collective, a abordé la part importante des réminiscences personnelles dans son Autobiographie scientifique : « Pour moi le projet d'architecture s'identifie désormais à cela : il existe une rue à Séville faite de coursives superposées, de passerelles, d'escaliers, de bruits et de silence, qu'il me semble reproduire dans chacun de mes dessins. A ce point la recherche s'est arrêtée ; l'objet est devenu l'architecture retrouvée »<sup>2</sup> . Un souvenir, une sensation, une vision, des architectures que l'on s'approprie par l'observation, l'étude, la pratique, ou l'habitude, créent une image mentale d'un lieu qui la rend familière, et dont la reproduction de l'architecture est pour son auteur bonne en soi car familière, rassurante. C'est une façon aussi de s'ancrer dans le monde, une forme d'universel. Cette prise en compte de la mémoire personnelle est aussi l'acceptation de l'architecte comme auteur, et de fait comme être subjectif. La référence est donc toujours un élément fragmentaire, une construction mentale d'éléments qui légitiment la création. Pour Linazasoro, c'est justement ce qui assure la continuité de l'architecture moderne : la mémoire de l'ordre.

---

2. ROSSI Aldo, 1988 (edit. originale 1981). Autobiographie scientifique. Paris, Parenthèses, 140p.

Publié en 2015 , *La Mémoire de l'Ordre*<sup>3</sup> cherche à établir un sens de l'architecture par les processus de légitimation globaux et intemporels de l'architecture. L'analyse de l'architecture moderne par les œuvres de ses principaux protagonistes permet d'admettre la fragmentation de leur pensée, en raison d'une incapacité propre à la modernité d'atteindre une forme de totalité. Cette totalité, incarnée par le concept d'ordre, est le propre de l'architecture antérieure aux lumières. Dans celle-ci, l'explication du monde par un principe supérieur correspondait à une architecture donnée, incarnée formellement dans les ordres architecturaux. Le principe du projet architectural, nous l'avons vu dans la première partie, était l'imitation dans une réinterprétation de cet ordre. La disparition de l'ordre a marqué la fin d'une architecture correspondant aux canons esthétique du Beau, mais le discours des architectes a continué à être imprégné de cette idée de continuité, qui s'exprime de différentes façons. C'est d'ailleurs l'unique raison pour laquelle l'architecture maintient sa propre identité dans le temps. Nous reviendrons plus loin sur le sens de l'architecture (question fondamentalement éthique et collective) qu'évoque l'auteur, pour nous arrêter sur l'idée de la mémoire.

Linazasoro cite Marguerite Yourcenar pour définir la condition moderne : celle-ci « se complait dans le drame de l'éphémère, du non-fini et de la ruine comme signe de l'inexorabilité du temps qui passe » (Linazasoro, p.41) . Les architectes modernes développent donc une fascination pour les œuvres du passé, mais aussi tout ce

---

3. LINAZASORO José Ignacio, 2015. La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna [La mémoire de l'ordre. Paradoxes de l'architecture moderne]. Siracusa, Lettera Ventidue, 172p. Le livre n'a pour l'instant pas été traduit en français. J'ai consulté sa version italienne. La version originale est en espagnol.

qui peut ancrer leur œuvre dans la stabilité : la réutilisation d'archétypes formels, le dépouillement des formes, la matérialité archaïque qui laisse apparent le travail de l'ouvrier, l'espace, la lumière, la monumentalité... La ruine est un de ces thèmes majeurs, car elle incarne la métaphore de l'inachevé, constituant de la modernité. Si l'architecture de l'ordre se caractérisait par son achèvement, ou sa finitude (*compiuto*), l'architecture moderne en l'absence de Vérité ne peut s'accomplir dans sa totalité, d'où sa condition fragmentaire. À Reims, le dessin d'ensemble n'a pas vocation d'apporter une réponse achevée face à la cathédrale ; c'est au contraire un ensemble de signes qui se traduit par la fragmentation de l'espace. Quant à la matérialité, les pierres des bancs et des rebords, de la même couleur de la cathédrale, sont de très grands blocs qui semblent posés sur le sol, comme des fragments de l'édifice récupérés. Cela évoque, il me semble, l'acropole où le chemin de Pikionis ménage des pauses par des bancs en marbres issus du Parthénon, créant un rapport physique en lien avec la perception lointaine du monument. L'imaginaire de la ruine est un thème permanent dans la mémoire des architectes modernes.

Dans cette optique, l'analyse de l'œuvre d'Alvar Aalto (Linazasoro, p.123) nous permet d'effectuer un parallèle entre son architecture nordique imprégnée de l'Italie et la place italienne de Reims. Le premier acte de cette relation est la bibliothèque de Viipuri où Aalto importe les architectures « découvertes » des patios romains des ruines de Pompéi, le réinterprétant par la dématérialisation du toit.

Dans un second voyage en Italie, Aalto visite les villes médiévales et analyse leur espace public. Il découvre « le rapport indissoluble entre architecture et ville, dans lequel la première représente un



**Bibliothèque de Viiipuri. Le toit détaché de la structure.** *Archdaily*

fragment de la seconde » (Linazasoro, p. 124). La municipalité de SÄynÄtsalo est l'application de cette vision. En effet, c'est à la fois un monument et un fragment de ville. Aalto prend comme référence absolue les villes sur les collines, forme unique de l'urbanité. Le projet comprend deux corps de bâtiments enserrant une colline artificielle. La cour centrale surélevée qui en résulte est une réminiscence de la place italienne : l'intériorité qu'elle crée fait exister la communauté dans un lieu de convergence, dans un lieu où il n'y a ni rues ni structure urbaine. La tour carrée qui surplombe le quadrilatère marque l'entrée de l'espace central, en articulant l'intérieur et l'extérieur, tout en agissant comme un signal de loin, et un témoignage de sa fonction communautaire. Ses qualités spatiales font référence au campanile de la place Saint-Marc, charnière entre la piazzetta, ou encore aux tours des palais civils, à Vérone, Florence (piazze della Signoria) ou Sienne. L'escalier qui le longe renvoie aussi à l'accès de ses places, que ce soit au bâtiment civil (Vérone, Bergame), ou à l'espace civique lui-même (Sienne). Pourtant, l'intemporalité de ses espaces et la contextualité de la matérialité (les briques) ne rendent pas incongrue l'implantation de ce fragment urbain italien dans la Finlande centrale. Car la référence à un modèle universel est fragmentaire pour l'architecte finlandais ; c'est une façon de s'inscrire dans une continuité historique, tout en projetant et construisant avec les ressources culturelles de son pays et celles matérielles du lieu. A Reims, l'intuition de l'architecte l'a donc mené vers un parti médiéval fortement inspiré de la spatialité des places italiennes. On voit comment une mémoire urbaine propre à l'arrière plan culturel de l'architecte peut s'imposer au cœur de la démarche de projet. Mais, nous l'avons vu pour Alvar Aalto, la matérialité et l'ambiance dépassent largement le cadre du modèle urbain. Comment le projet de Reims dépasse-t-il le cadre de la spatialité italienne ?



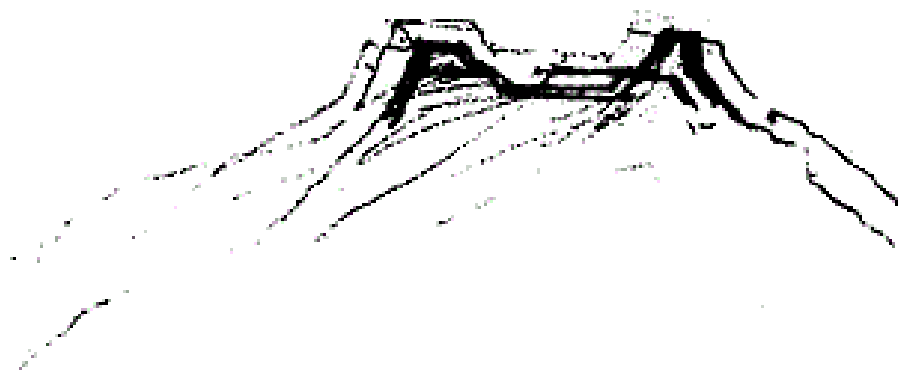
**Mairie de Säynätsalo : l'escalier fixe la tour. Topographie pour créer la place italienne. Archdaily**

## L'INTUITION TOPOGRAPHIQUE COMME RÉVÉLATEUR DU SITE.

La fermeture de la place du parvis de la cathédrale de Reims dans le but de la contenir, de la limiter, se concentre dans la solution des terrasses, ou talus, qui reconstituent les îlots médiévaux. Cette réponse assume pleinement l'enjeu d'une architecture du sol en proposant une topographie du lieu, ne se limitant pas à la distinction des espaces par un simple pavage, un dessin en deux dimensions. Le résultat heureux engage le corps dans la pratique du lieu, ajoutant à la perception visuelle de la cathédrale et à la convivialité de ses abords une relation physique au sol. Mais si l'idée de la topographie est à l'origine du projet, sa conception a fortement évolué.

J'imaginai au départ que le talus s'inspirait des contreforts à la Vauban du nord-est de la France, pour leur stratification et leur hiérarchisation successives. Quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre à Madrid que le modèle de départ était en réalité le Monte Alban, un site archéologique de type maya près de Oaxaca au Mexique. Il est situé au sommet de collines, à 400m au-dessus de la vallée. Le sol a été aplani et est entouré de plateformes qui reçoivent les différents monuments, notamment des pyramides à degré. Ne l'ayant pas visité à l'époque, Linazasoro avait trouvé la référence dans une monographie de Jorn Utzon. Ce dernier développe sa perception dans un texte publié en 1962 dans la revue *Zodiac*, *Plateformes et Plateaux*<sup>4</sup>. Il y décrit comment, au sommet de cette montagne, les plateformes définissent un vide central de 300 par 500 mètres qui isolent totalement le visiteur de l'immensité de l'environnement : le seul contact visuel est le ciel et les nuages qui passent, un lieu « séparé de la terre », une « nouvelle planète »<sup>5</sup>. Cette artificialisation





Sur le sommet des collines, le vide sculpté par les pyramides. Croquis de *Jorn Utzon*.

du paysage exprime la relation de l'homme avec la nature, comment celui-ci recrée un environnement qui donne du sens à sa présence sur la terre. A Reims, les plateformes construisent le vide devant la cathédrale ; elles n'isolent non pas le parvis de la nature, mais de tout le tissu hétérogène qui pourrait perturber le visiteur, afin d'établir une relation spirituelle avec le monument gothique. Le sol sur lequel se trouve le visiteur se soulève pour ne laisser apparaître que la cathédrale et le ciel. Nous y reviendrons. La topographie est aussi un moyen d'ancrer profondément la cathédrale dans le sol du parvis. Le concept de la plateforme vient donc créer un rapport original au site par une référence extérieure. Comment comprendre cela ?

On touche là au cœur de la problématique : comment un concept, une cosa mentale, fondé nous l'avons vu sur une référence personnelle, un appel à la mémoire, peut-il s'appliquer dans un corps étranger qu'est le site du projet ? Comment peut-il permettre d'en révéler l'histoire ?

Alvaro Siza, dans un texte sur son projet d'extension de la ville d'Evora<sup>6</sup>, évoque comment la nappe blanche qu'il a imaginé - cette

---

4. « *Platforms and Plateaus* » *Zodiac* n° 10, Milano, 1962

5. « The little mountain, Monte Alban, almost a pyramid, dominates three valleys outside the town, Oaxaca, in Southern Mexico. The top of the pyramid is lacking and leaves a great flat part, approximately 500 metres to 300 metres. By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, -a new planet.”



**Monte Alban. Les pyramides à degrés isolent le vide central des collines alentours, ne laissant pour seul horizon que le ciel. *Unesco***

idée parfaite de ville, avec ses rues, ses places, sa rigueur géométrique -, en venant se superposer sur le site révélera les mille détails auxquels il n'avait prêté attention auparavant ; les rochers, les bassins dans lesquels s'abreuve le bétail, des squelettes d'animaux, etc. La rencontre du concept, cette idée mentale parfaite que nous nous faisons du projet, et la réalité effective du site, de sa composition, des nombreux éléments qui le constituent, est le principe du projet architectural confronté à l'existant (c'est-à-dire tous les projets, à part les architectures de papier peut-être). De là naît l'idée de fragmentation, de la pensée d'un côté - le concept aux contours imparfait face à l'impossibilité de son objectivité, malgré la recherche d'universel - et du site de l'autre qui s'impose à l'architecte comme une réalité effective, avec ses contraintes incontournables.

La concept de plateformes à Reims correspond donc à une intuition de l'architecte face au site, qui vient révéler son épaisseur, ses différents éléments, et leur donner un sens : la cathédrale protagoniste, mais aussi le chemin des sacres depuis le Palais du Tau, la présence des îlots, la position de la statue, l'ancien parvis gothique disparu, le jardin du palais de justice, la fontaine qui signale les thermes romains, les voies médiévales...

En premier lieu, la topographie est un moyen d'ancrer profondément la cathédrale dans le sol du parvis. Le décaissement qui en résulte inscrit l'édifice dans une strate qui lui est propre, plus profonde, plus ancienne. Les pavés de granit viennent appuyer cette impression de solidité associée au sol d'origine, et leur matière rugueuse témoigne

---

6. SIZA Alvaro, 2002. *Paroles sans importance. Palavras sem importancia*. Presses universitaires de Saint-Etienne. 137p.



**L'architecte face au lieu. Siza sur le site d'Évora.**

de leur ancienneté. De fait, ce sont les seuls matériaux de réemploi du site, puisque les anciens pavés ont été réutilisés, mais cassés pour leur donner cet aspect actuel. La minéralité du parvis renvoie à celle de l'espace médiéval, où le végétal n'existe pas.

Les plateformes en elle-même ont pour principe à l'origine de reconstituer le volume plein des îlots médiévaux, où le végétal se substitue au bâti. Elles ne sont dans la première esquisse accessibles que par des escaliers sur les cotés, ou par le bas de la pente, du côté de la rue opposée au parvis. Cela témoigne de la volonté de créer un véritable front qui enferme le parvis, et de fragmenter et hiérarchiser fortement la place. En fait, le dessin réalisait quatre places différentes : le jardin, les deux terrasses liées chacune aux magasins qui les bordent et le parvis. Le parcours est lui réglé par les détours et reconstitue fidèlement le tracé médiéval. Si l'évolution de l'esquisse instaure une plus grande fluidité dans le parcours, leur pente exalte le principe de pyramides qui entourent l'espace. La matérialité des bancs qui le bordent, d'une pierre jaune semblable à celle de la cathédrale, accentue le lien entre celle-ci et son espace. Il est délimité par le matériau de l'édifice gothique, construisant le rapport avec le projet contemporain et les bâtisseurs de cathédrales, par la symbolique de la pierre. La matérialité des talus témoigne aussi de leur histoire. Le jardin est en terre stabilisée, rappelant le square du palais de justice, effaçant la minéralité, alors que des plantations basses bordent les angles dans une forme organique. Sur l'autre talus, le pavage reconstitue l'irrégularité du sol médiéval, dans un dessin qui prend compte toutes les aspérités du lieu. Les pierres ne sont pas découpées afin de garder leur intégrité, signalant l'existence de l'ancien tracé, dans toute la complexité de son évolution. Le pourtour des arbres est de même irrégulier témoignant



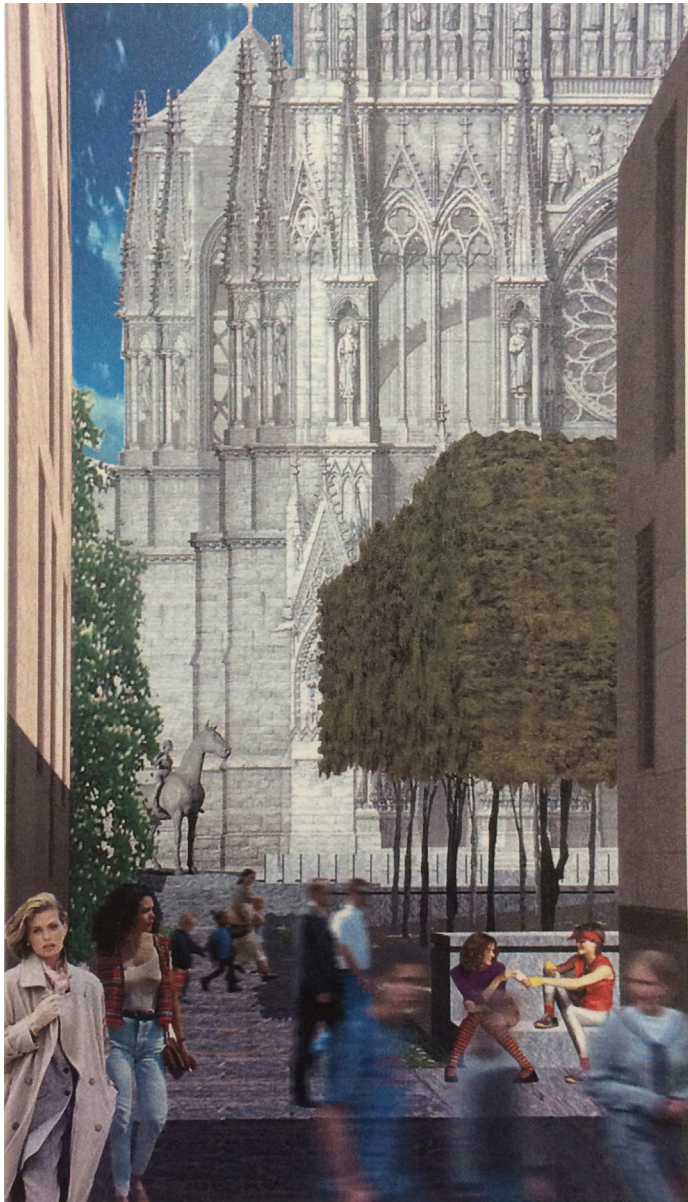
La minéralité du parvis ancre la cathédrale dans son sol. *FP*

de la croissance organique de leurs racines qu'une forme régulière contredirait. La dimension temporelle du site est ainsi révélée de la même façon dans la croissance future de ses différents composants.

C'est aussi par la topographie que la statue de Jeanne d'Arc retrouve une valeur appropriée à notre époque. Celle-ci avait récupéré la ville de Reims aux mains des Bourguignons pendant la Guerre de Cent Ans pour faire sacrer Charles VII dans la cathédrale de Reims, conformément à la tradition, en juillet 1429. Sa situation dans l'axe de la cathédrale ou du palais de justice laissait sous-entendre une orientation historique (sa place dans le roman national) ou un rôle politique (l'union de l'église et du pouvoir royal, ou le pouvoir de l'église), assez anachronique et de plus propice à certaines récupérations politiques nationalistes. En la désaxant et en la plaçant sur le point culminant du projet, on réactive le lien spirituel du personnage : elle regarde la cathédrale dans un mouvement ascendant. Aussi son socle, caractéristique des statues publiques du XIXe siècle - dont la commande servait à magnifier l'image de l'état - était massif et renforçait sa monumentalité. Il est remplacé par un socle de 30 centimètres, qui donne l'impression au passant que la statue est posée. Ces effets permettent d'humaniser le symbole et de lui ôter toute signification politique, ne gardant que la mémoire d'un événement constitutif du lieu.

Le parvis gothique, lui est reconstitué à travers le dessin du sol et par sa clôture. Détruit lors du sacre de Louis XVI pour des raisons pratiques, il n'en reste aucune trace physique, si ce n'est une accroche sur la façade de la cathédrale. Viollet-le-Duc en a fait un dessin dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, probablement une reconstitution imaginaire, n'ayant pu le relever lui-même. Le plan intégré

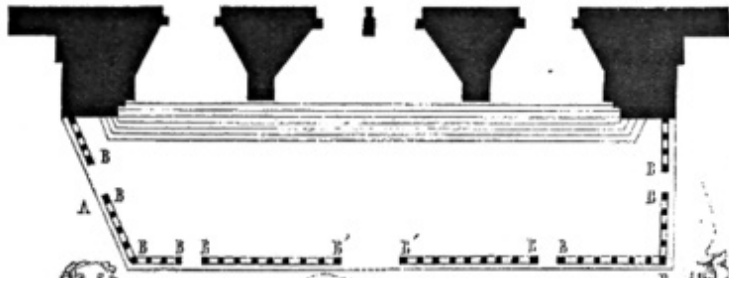
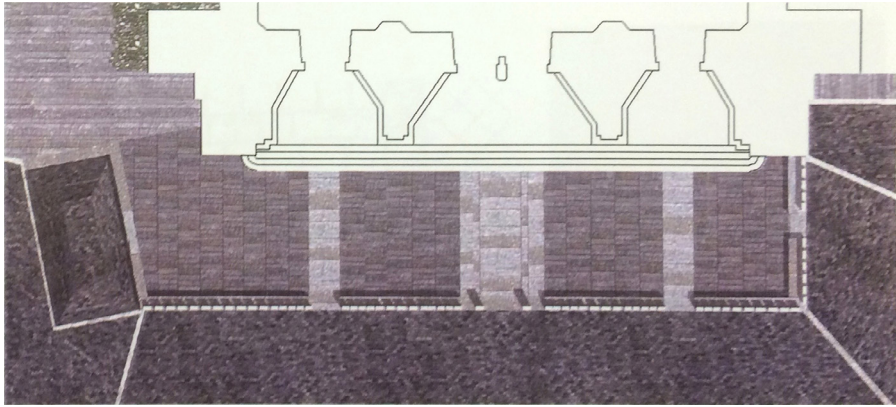




**Jeanne d'Arc humanisée par une figure contemporaine. Sa nouvelle position la place en symbiose avec les éléments du site. Perspective du concours.** Notice explicative Linzasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.

à celui-ci inspire la forme utilisée lors du premier concours, mais c'est finalement une configuration plus libre qui synthétise dans un même geste la révélation de l'espace sacré, de la mémoire de l'eau et du parcours du sacre. Le parvis gothique était une partie de l'espace public qui appartenait à l'archevêché, et servait de transition entre l'espace profane de l'extérieur et l'espace sacré de l'intérieur. Le pavage réactive cette mémoire, en matérialisant l'emplacement par un pavé lissé, dont les variations de couleurs le fait vibrer. La nuit, lorsque le sol est humide, les lumières qui éclairent les statues du tympan se reflètent sur ce sol plat qui semble scintiller, s'arrêtant brusquement à la limite du sacré, en raison du bosselage du pavé central. La clôture est matérialisée par deux éléments en pierres jaunes : on retrouve la symbolique du matériau comme unification de l'espace de la cathédrale. Ils renferment certes, mais l'élément sud en chicane indique le parcours vers le Palais du Tau, réactivant la mémoire du sacre des rois de France à Reims. La direction témoigne non seulement de la procession entre le Palais, résidence du roi et de l'archevêque de Reims qui étaient le personnage principal, mais aussi de l'axe vers l'abbaye de Saint-Remi, qui accueillait des festivités en tant que lieu d'hébergement de la Sainte-Ampoule qui contenait l'huile sacrée de baptême royal. On retrouve par ce geste subtil une des grandes intentions du projet : modifier l'orientation de la place, et retrouver cet axe rémois historique qu'est le lien entre le cœur médiéval et le faubourg Saint-Remi.

Le bloc tectonique qui constitue la chicane se termine par une fontaine, intégrée à l'élément après avoir été un objet isolé dans la première esquisse. N'étant pas prévue au programme, le choix de son implantation témoigne profondément de la sensibilité historique des architectes. En effet, on trouvait autrefois à cet emplacement

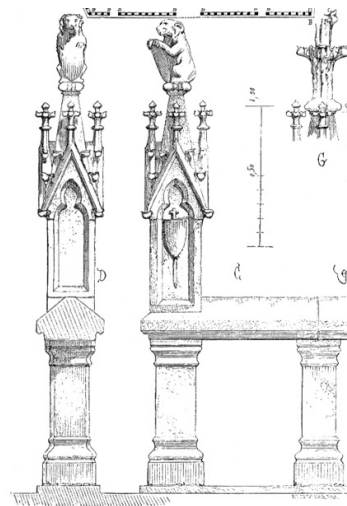


Lors du concours, la nouvelle lice gothique reprend fidèlement le plan de Viollet-le-Duc.

**Plan du parvis gothique.**

**Reconstitution de la lice gothique de Reims par Viollet-le-Duc dans le Dictionnaire raisonné de l'architecture.**

Notice explicative Linazasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.



une fontaine encastrée dans le mur d'enceinte du palais du Tau, qui fut détruite lors du remplacement de ce dernier par une grille. Des photographies d'époque en attestent. Mais la symbolique de l'eau réveille une mémoire urbaine plus enfouie, puisque les thermes romains se dressaient à l'emplacement exact de la cathédrale. L'eau jaillit par un petit filet de ce bloc massif, comme si par ce geste puissant associé aux bâtisseurs de cathédrale on réveillait la plus ancienne et éloignée mémoire du site.

## **LA PLACE DE LA RÉFÉRENCE DANS LE DESSIN ET LA MATÉRIALITÉ, ET SES LIMITES**

La question de l'utilisation des références, de la façon dont elles sont reproduites, permet d'explorer l'importance de la mémoire dans le processus de projet. Dans l'oeuvre de Linazasoro qui est marquée par cette présence des œuvres du passé, on peut observer une évolution de la gestion des références : dans une première période, qui correspond au projet classique en architecture, ses projets citent littéralement des détails ou des dispositifs ; dans une deuxième phase, à partir de la fin des années 80, les projets s'inspirent spatialement, ou conceptuellement d'éléments observés.

Le projet de place publique dans la ville basque d'Azkoitia illustre bien cette transition. Situé dans la périphérie du centre ancien, dans une position de transition entre ville et campagne, l'enjeu était de matérialiser cette distinction tout en gérant une différence de niveau. Le parti ne change pas entre le projet de 1982 et sa réalisation : il s'agit de supporter la différence de niveau par un mur épais qui ferme la place, et donne un socle à un palais situé en surplomb. En revanche, le dessin n'a rien à voir. L'épaisseur du mur, à l'origine,



**Mémoire du sacre : on peut observer ce mouvement circulaire, dans la largeur du parvis, dans le dessin de la place elle-même. La cavalcade le lendemain du sacre à Reims, 26 octobre 1722, Martin le Jeune. RMN Philipp Bernard**



**Dans la continuité du banc, la discrète fontaine évoque la longue présence de l'eau dans le lieu, tout en indiquant le chemin du sacré. *FP***



**L'ancienne fontaine créait déjà une articulation entre le mur d'enceinte du Palais du Tau et la cathédrale.**  
*Carte Postale. Archives Reims*

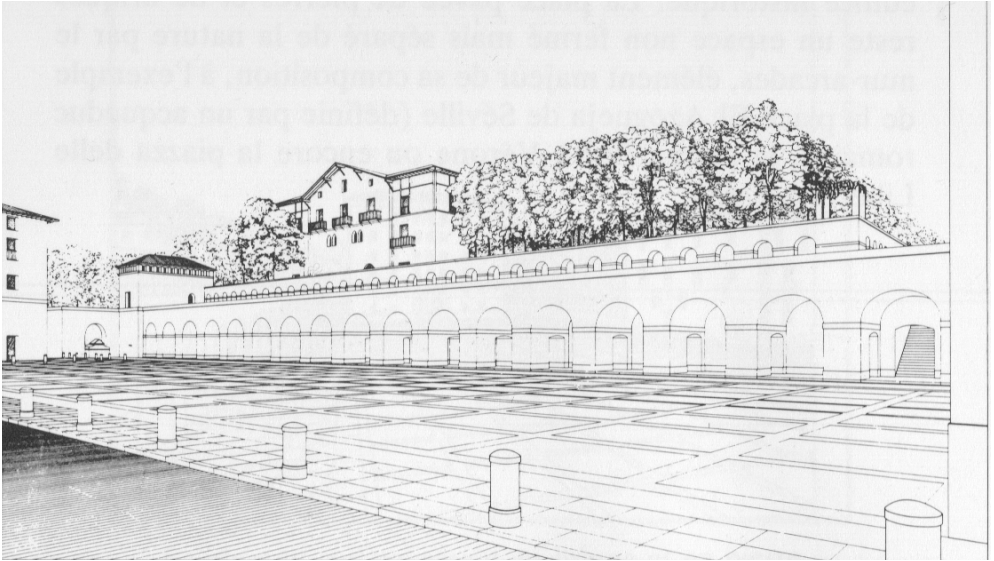
est travaillée par une colonnade à la façon de la plateforme de l'Es-corial, qui ferme la place par un élément typologique fort. Lors de la réalisation en 1999, on voit apparaître au contraire un mur de pierres massives, à la surface grossièrement taillée, derrière lequel on se faufile pour accéder à la terrasse par un escalier caché. La surface du mur de soutènement de la terrasse est traitée par une pierre plus sombre et naturelle, qui distingue une architecture du socle et une géographie du sol. La composition de la place en elle-même reprend les thèmes de la piazza : une statue contemporaine est posée au centre de la place, échappant à tous les axes. Elle identifie ainsi l'espace de la place, car elle n'appartient visuellement qu'à elle. Son socle s'étend horizontalement pour devenir banc et fragmenter la place, orientant les différents pavages qui dessinent des seuils ou une articulation. Ces deux solutions sont deux écritures qui s'opposent : l'une est fondée sur une approche formelle et typologique, qui reprend littéralement une forme architecturale pour sa qualité ; l'autre s'appuie sur le concept spatial de cette typologie, le réinterprétant à l'aide de la matérialité et de l'espace, afin d'en retrouver le sens.

A Reims, les différentes phases du projet, bien que n'opposant pas de façon aussi radicale deux écritures antagonistes, témoignent d'une sensibilité plus ou moins contextuelle, d'une prépondérance des références dans les choix et finalement d'un dessin contemporain qui sert de la même façon les intentions du projet.

Les talus qui ont beaucoup évolués pendant l'esquisse sont riches d'enseignement. Quant au végétal, le premier projet cherche aussi réinterpréter littéralement le volume de l'îlot par des érables taillés à la française dont la hauteur varie de 7 à 10 mètres. Il est intéressant



**La place d'Azkoitia par Linazasoro : évolution d'une esquisse. Premier projet : la vaste place minérale est bordée par une colonnade.** *Le projet Classique en Architecture, p. 135*



**On se glisse derrière un mur massif en pierres taillées pour monter le long du mur de soutènement en pierre naturelles.** *Site web Linazasoro.*

de mentionner ici un phénomène d'adaptation contextuelle des références pour le dessin. Ces arbres d'alignement s'inspirent des jardins de Le Nôtre, dont la composition classique caractéristique de l'espace français est à l'opposé de la conception médiévale défendue jusqu'alors. Cela renvoie aussi à une conception de la ville comme collage, juxtaposition de fragments urbains. Popularisée par Colin Rowe et Fred Koetter dans *Collage City*, elle s'inscrit dans une tradition d'élaboration de plans mentaux qui associent des archétypes urbains : la ville analogique d'Aldo Rossi, le plan de Rome de Piranèse, mais aussi des peintures comme celles de Giorgio de Chirico. Lors du workshop que Linazasoro dirigea à Venise en février 2016, il proposa aux étudiants de d'éprouver l'intemporalité d'une matérialité nue en important dans un photomontage l'Eglise de Klippan de Sigurd Lewerentz sur l'Île de Torcello. L'image de référence était le *Capriccio* de Canaletto de la zone de Rialto, une vision imaginaire juxtaposant des bâtiments de Palladio redimensionnés par rapport au site, le pont étant remplacé par le projet de celui-ci, non réalisé. La leçon qu'on peut en tirer pour le projet est que l'importation d'une forme accomplie ne s'applique pas forcément au site. C'est plutôt l'application d'une matérialité brute qui va permettre de créer ce sentiment d'intemporalité, et donc dialoguer avec le lieu. Ainsi, les arbres à la française furent remplacés par une association végétale plus libre, plus vaporeuse, créant une immatérialité favorable à la suggestion du volume, plutôt qu'à sa reconstitution littérale.

Cette conclusion peut s'appliquer aux autres détails du projet. Les rebords des talus s'inspirant des plateformes mayas sont imaginés comme un élément infranchissable, de façon à reproduire un sous-espace à la manière des jardins de Le Nôtre (à Vaux-le-Vicomte



**Place d'Azkoitia : la sculpture au centre fixe l'espace de la place et l'article.**  
*Site web Linazoro.*

par exemple), ou des villages méditerranéens qui s'adaptent à la pente. On trouve là une volonté d'appliquer l'idée de fragmentation comme une coupure nette. La pente à 45 degrés et doublée d'un rebord en pierre. Il me semble que c'est aussi un réflexe projectuel de Linazasoro : Piazza Lara à Madrid, il limite une terrasse pour des jeux d'enfants par la superposition de deux bancs, un bas et un haut, dont le dossier sert de mur de soutènement. Tout en constituant un front où l'on peut s'asseoir pour observer de la place, ce dispositif isole et enclave quelque peu l'espace en terrasse. Les perspectives à Reims donnent une impression de rigidité. En effet, l'axe central devient alors une sorte de corridor, espace de passage obligé alors qu'il est paradoxalement de front à la cathédrale. L'évolution se fait en deux temps, échappant aux références classiques de l'architecte espagnol. En effet, Philippe Zulaica fait du rebord un banc et adoucit les pentes pour atteindre 15 à 30 degrés. Son arrière plan conceptuel est très différent. Ayant fait des études en Angleterre, il est influencé par la fluidité de l'espace et des formes, prônée à l'époque par des architectes comme Zaha Hadid. Le sol de la place est ainsi entièrement parcourable. La solution éprouvée, d'une forme organique, s'adapte parfaitement à l'idée d'irrégularité de la ville médiévale. Plutôt qu'un archétype assimilable, c'est un concept d'ordre pratique qui vient ici exprimer le projet. De plus, cela donne une force tectonique à la topographie, l'expression d'une confrontation entre l'effort de l'homme face à la puissance de la nature, incarnée par la pierre et le sol. Cette liberté d'un dessin contemporain exalte l'intemporalité du lieu.

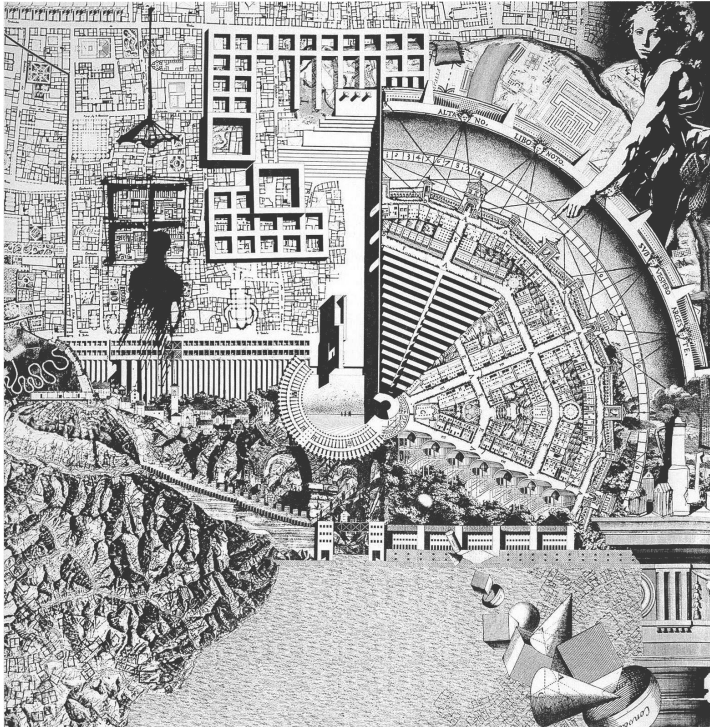
Les bancs qui clôturent l'espace du parvis gothique reprennent ce dessin pour conférer une unité indispensable au projet. Ils remplacent la lice gothique contemporaine dessinée à l'origine par Linazasoro.

**Les arbres taillés à la française, un collage classique sur une place médiévale.**  
*Perspective de concours.* Notice explicative Linzasoro. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.



**Les arbres aujourd'hui, une esthétique plus libre.** FP





**Imaginaire urbain. Collage de fragments urbains et de projets. *La città Analoga*, Aldo Rossi, 1976.**



**Exercice : assembler une église de Sigurd  
Lewerentz...** *Archdaily*





... et la basilique de Torcello. *FP*



**Modèle pour l'exercice du worshop. L'art du collage : assembler, redimensionner, pour adapter au site une vision idéale. *Capriccio Palladiano*, Canaletto, 1756.**

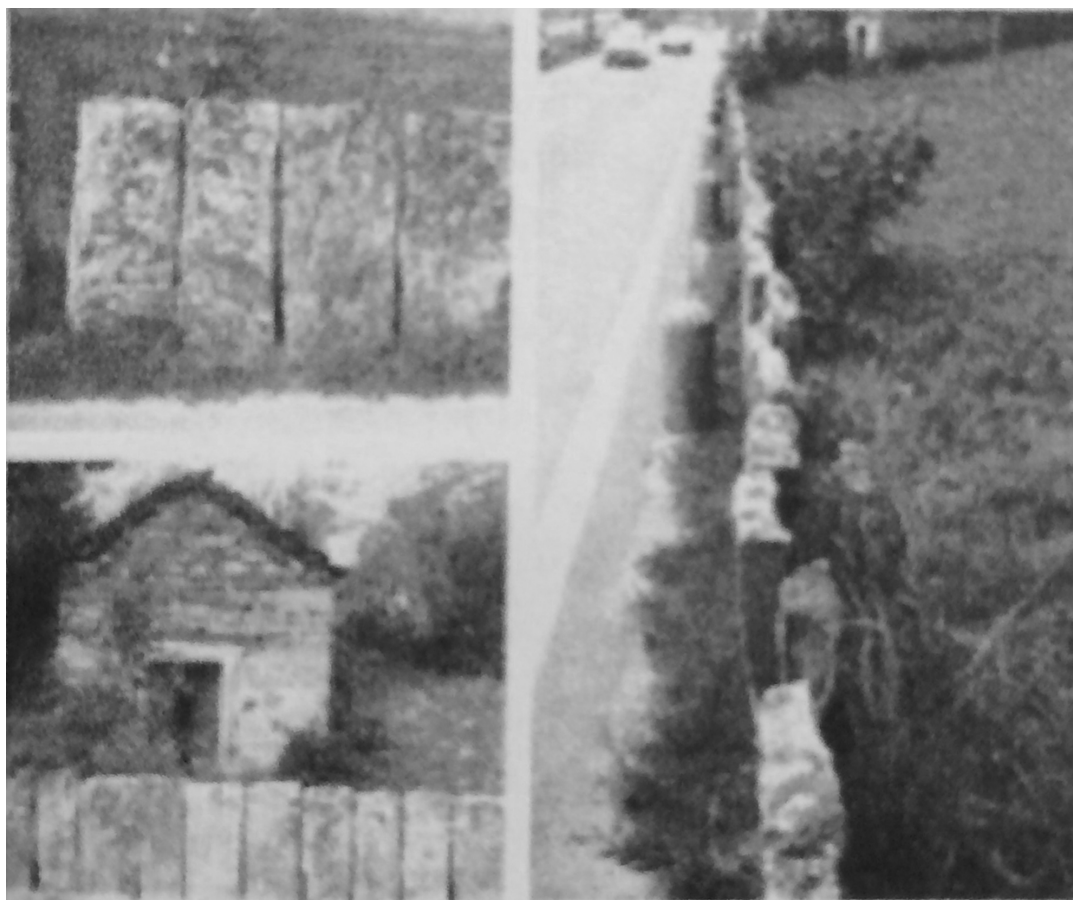


Celle-ci reprenait l'aspect de ces pierres dressées au bord des voies pour les délimiter. On en trouve encore devant chaque maison dans des bourgs médiévaux, comme la vieille ville du Mans par exemple. Leur implantation au sol reprenait littéralement le dessin de Viollet-le-Duc, une configuration qui n'était pas forcément très intéressante. On retrouve encore ce thème de la référence pour soi, qui si elle signale une trace n'augmente pas le sens actuel du lieu. Ce geste fort de dresser des pierres n'est pas perdu avec le nouveau dessin ; il est au contraire exalté du fait de la massivité des pierres jaunes assimilables à celle de la cathédrale. La fluidité du dessin du banc rend très vivant le souvenir du parcours du sacré.

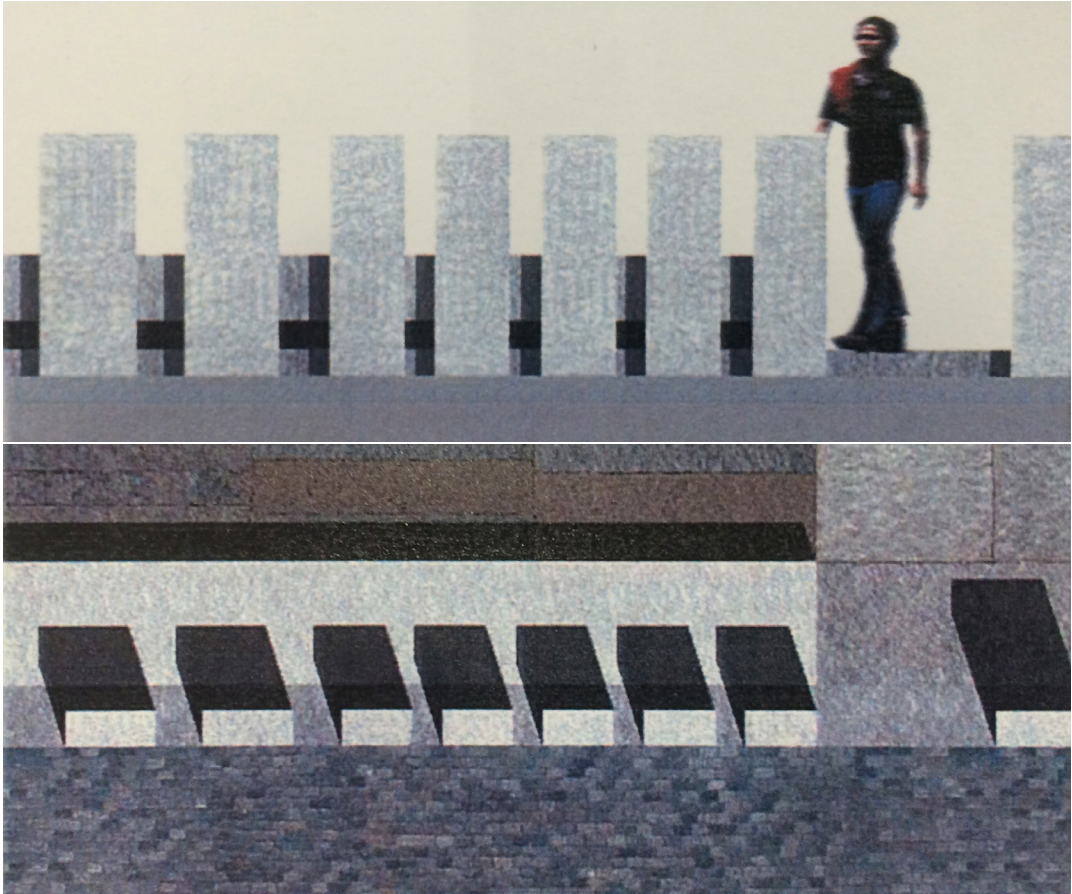
Enfin, la simplification du pavage de la place, si elle répond à des exigences économiques (n'oublions pas que les matériaux de pavage représente plus du tiers du budget total, étant de loin le poste le plus important), permet avant tout de rendre évidente la nature symbolique de chacun des sols. La complexité de départ permet, nous l'avons vu, de signifier leur histoire, de faire apparaître les traces. La présence de la référence se fait encore sentir. Sur les talus, Linazasoro préconise un gravier compacté qui donne la sensation de marcher sur un sol naturel, à la manière de jardins urbains comme la Place des Vosges, le Palais Royal ou la place de l'Alliance à Nancy. Quant aux voies arrières du parvis, qui datent du XIX<sup>e</sup> siècle, leur esprit est maintenu par un dessin qui distingue l'innovation principale de l'époque : le trottoir. Mais la rue devenant piétonne, leur espace est dévolu à la plantation des arbres. Ces rues s'opposent aux voies médiévales évoquées auparavant. Le projet réalisé a finalement unifié les pavages, de façon à signaler clairement la zone piétonne de façon unifiée.



**Auto-référence ? Le rebord de la terrasse pour la place Lara à Madrid crée une frontière entre les deux espaces. FP**



**Les pierre dressées au bord des chemins médiévaux ont inspiré la lice gothique. Référence de matériaux / Elévation / Plan pour la lice gothique.** Notice explicative Linazasoro.

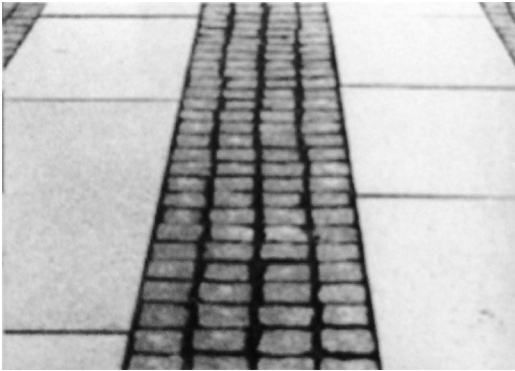


L'utilisation systématique de la référence dans le dessin de la place nous montre qu'elle apporte une épaisseur historique en signalant les traces et les matérialités d'antan, mais qu'elle peut aussi rendre rigides certaines formes. L'approche décomplexée de Philippe Zulaica a permis de dépasser cette raideur pour apporter une fluidité contemporaine qui exalte l'intemporalité du lieu, sans pour autant trahir les intentions projectuelles de départ.

La position de l'auteur est fondamentale dans l'acte d'architecture. S'il évoque un raisonnement rationnel qui justifie sa position, c'est avant tout par sa sensibilité qu'il révèle le site. On a vu l'importance des références, d'un appel à la mémoire, dans cette démarche de projet. Camillo Sitte lui-même affirme l'importance d'un apport extérieur, d'un exotisme, dans le projet urbain. Un architecte espagnol crée une place italienne dans une ville du nord de la France, s'inspirant des montagnes mexicaines : la cathédrale gothique est contextualisée !

Nous avons parlé jusqu'à maintenant de tous ces éléments qui habitent la mémoire des villes : l'histoire des cathédrales et de leurs abords, l'histoire de Reims, d'un concours, de ses protagonistes et leurs projets, l'histoire urbaine et ses préceptes, la force des convictions et le doute face à ce qui nous précède, qui nous inspire aussi, les marques du temps ou les traces ensevelies... Nous avons parlé de la mémoire d'un homme, l'architecte, de sa conscience de sa responsabilité face à de tels lieux, son éthique. Mais qu'en est-il des hommes qui pratiquent ce lieu ? Certes, la cathédrale nous survivra et elle peut porter seule la mémoire du monde, par ses innombrables signes, ce livre ouvert selon Victor Hugo... Mais qu'en est-il de ceux qui font vivre la mémoire de la cathédrale ?





Fragments de sols capturés pour inspirer le projet. *Références de matériaux : Rues Tronsson Ducoudray / Caniveau / Pavage / Pavés au pied des arbres.* Notice explicative Linazasoro.

### III - L'ESPACE PUBLIC COMME EXPÉRIENCE

Cette relation propre de l'architecte au site, inclus dans un système d'objectivisation théorique, n'en est pas moins une éthique du projet. Celle-ci se joue dans le rapport entre une mémoire individuelle du lieu et une mémoire collective, un engagement de la communauté, qui se traduit par l'expérience du visiteur ou de l'utilisateur. Si un parti contemporain placerait la cathédrale à une position quelconque dans la hiérarchie des fonctions urbaines (primauté de l'usage), le parti médiéval appelle à une expérience organique, voire magique, qui évite le principe de réalité ou de vérité.

Nous verrons dans ce chapitre comment se traduit, de façon sensible, l'expérience de ceux qui pratiquent l'espace. Au-delà d'un ressenti personnel, je me suis appuyé sur le texte de Thierry Paquot sur la place de la cathédrale dans la ville contemporaine (op.cit. ci-dessous) et des observations sur place. Philippe Zulaica m'a éclairé, en tant que rémois et pouvant observer l'évolution au quotidien de son projet, sur les usages qui s'y développent. Le fondement théorique est *La Mémoire Collective* de Maurice Halbwachs. Enfin, j'ai établi l'hypothèse de l'importance du signe dans l'expérience par le rapprochement du parti médiéval de Linzasoro avec la théorie de Françoise Choay de la ville médiévale comme «espace de contact».

Je voudrais introduire cette dernière partie par une citation de Linzasoro, qui justifie les développements précédents, tout en clarifiant quelle est la nature profonde de l'architecture :

*« L'architecture, en tant qu'art, s'exprime toujours à partir de son auteur, mais cette expression doit être ajustée à l'homme, à l'habitant, car l'architecture n'est pas un "simple objet d'art", mais un cadre de vie. C'est pourquoi l'architecture est un reflet du temps et de l'histoire, et qu'on peut aussi la considérer comme un palimpseste, étant dotée de strates de temporalité différente, certaines plus permanentes que d'autres et, exprimant en même temps la mémoire collective. (...) En tout cas cela a un rapport avec une interprétation urbaine de l'architecture : la ville est au fond un bâtiment, mais un bâtiment collectif, réalisé par de nombreux auteurs et habité par de nombreuses personnes. »<sup>1</sup>*

Après avoir parlé de cette « interprétation urbaine », du « reflet du temps et de l'histoire », de « l'auteur », nous allons évoquer ce qui fait que l'habitant n'est pas que le contenu de l'architecture, mais aussi son « auteur ». L'architecte, dans cette démarche qui prend en compte toutes les contraintes du site, en particulier son histoire, cherche à s'inscrire dans un lieu. Cette modestie incarne l'éthique de l'architecte, sa conscience de ne pas être seul. Mais comment agissent ces « nombreux auteurs » ? Ils sont certes les illustres prédécesseurs du projeteur, au premier rang desquels les bâtisseurs de cathédrale. Mais ce sont aussi tous ceux qui ont fait

---

1. « L'engagement envers la société, la ville, le temps » in LAROQUE Didier, LINAZASORO José Ignacio, PRESI Stefano. J. I. Linzasoro. Casa dell'architettura edizioni, p. 27.

vivre le lieu, l'ont occupé et l'ont constitué comme tel par leurs actes, et par leur regard. L'architecte réalise le projet, et par cela sa vision ; il cherche à inventer une nouvelle réalité. Mais cette réalité n'est pas un état de fait, figé. Il me semble qu'elle ne peut prendre corps que dans l'expérience.

## **LA MÉMOIRE COLLECTIVE SUR LE PARVIS**

La première des expériences est collective ; c'est la somme des expériences individuelles et de leurs interrelations qui constitue la société. L'organisation de celle-ci trouve sa manifestation la plus limpide dans l'espace. Or, elle s'inscrit aussi dans la durée pour témoigner de sa permanence : c'est ce qu'on appelle la mémoire collective. Maurice Halbwachs<sup>2</sup> a parfaitement montré les mécanismes qui lient la mémoire individuelle et la mémoire collective, et comment celle-ci se transmet dans l'espace. Il explique que nos souvenirs se forment par un processus de reconstruction de ce que nous percevons, et sont donc liés à l'organisation du groupe social dans lequel on évolue. Dans l'espace, cela se traduit par une reproduction de l'empreinte sur le sol de la société. Mais l'espace, en particulier la ville, est aussi l'image la plus stable sur laquelle s'appuie la mémoire. En tant que permanence, nous rappelant ainsi constamment qu'elle nous précède et qu'elle nous survivra, elle est le cadre le plus concret dans lequel s'épanouit l'homme et la société.

---

2. HALLBWACHS Maurice, 1950. *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 295p. En particulier le dernier chapitre sur les rapports entre la mémoire collective et l'espace.

Sur le parvis de la cathédrale de Reims, le passé si riche, si épais, nous offre une matière inépuisable. Mais qu'est-ce quel serait l'objet, la matérialisation, de la mémoire collective dans ce lieu ? Pour Linazasoro, les « plateformes, soubassements de petites places à l'intérieur de l'espace total », sont un témoignage « des anciens îlots disparus dans les différentes destructions du tissu urbain de la ville ». Mais n'est-ce pas un élément qu'on met en lumière ? Car la mémoire collective peut aussi se cristalliser en ce lieu, par le souvenir de la première guerre mondiale, dont le vide est un poignant héritage. On peut distinguer une mémoire des rémois, qui subirent la guerre, firent de la reconstruction une fierté, de leur cathédrale un symbole de leur abnégation et de leur résistance. N'est-ce pas cela qu'exprime l'isolement de la cathédrale ? Mais la cathédrale est aussi le lieu de la mémoire collective de la religion, donc des pèlerins, qui se succèdent depuis des siècles en ce lieu. Dans ce cas, la mémoire de l'espace des abords se traduit par un cheminement vers Dieu, dont les racines sont peut-être à trouver dans la symbolique médiévale qui le constituait. Exprimer la disparition (la guerre) par la trace de ce qui constituait le cadre de la cathédrale est sans aucun doute une tentative louable de réactiver cette mémoire collective. Cependant, Linazasoro le dit lui-même, il s'agit d'intégrer cette mémoire dans un « système de valeurs contemporain ». Or, il n'est pas évident d'affirmer que la cathédrale soit au cœur des préoccupations de notre temps. Quelle place a-t-elle dans la société aujourd'hui ?

## PRATIQUES DE LA CATHÉDRALE DANS LA VILLE CONTEMPORAINE

Dans le Reims du XXI<sup>e</sup> siècle, la cathédrale est un monument universellement reconnu, et s'érige ainsi en lieu de pouvoir, non plus religieux, en raison du faible poids de l'Eglise aujourd'hui, mais pour son capital symbolique. Son appropriation par les pouvoirs publics, notamment à travers le concours du parvis, est stratégique. Elle incarne la ville, et exerce donc un pouvoir d'attraction, dominant le centre par sa hauteur, bien qu'elle soit concurrencée par des immeubles périphériques. Car le développement de ses abords est avant tout un enjeu économique, que l'on retrouve aussi aujourd'hui dans le projet de reconversion de l'île de la Cité de Dominique Perrault. Les nombreux touristes qui y transitent chaque année (1,5 millions), débarquant par cars entiers parfois, se doivent de dépenser pour que leur visite soit « rentable ». La cathédrale peut ainsi être perçue comme un objet de consommation courant, argument de promotion de la ville. Mais ce tableau noir par lequel j'ai débuté en dépeignant le tourisme de masse ne doit pas prédominer. Reims a d'ailleurs échappé à une aseptisation massive des abords du monument.

Les visiteurs occasionnels viennent aussi admirer une des incarnations les plus puissantes de la civilisation occidentale, qui frappe l'imagination par ses dimensions, les mythes de sa construction, fascine par les mystères qui l'entourent. Elle donne pour l'athée ou l'agnostique l'idée la plus limpide de la révélation divine, portant le regard vers le haut depuis son approche jusqu'au moment où l'on pénètre dans son enceinte sereine et grandiose à la fois. Dès l'arrivée par le train ou l'autoroute, on sait où l'on est car elle domine la

ville, et l'on se laisse guider par sa silhouette, même si les grands boulevards de la reconstruction ôtent la surprise de la découvrir au coin d'une rue, comme à Strasbourg ou à Clermont-Ferrand par exemple. On se retrouve apaisé par la gradation de la lumière de la nef vers le chœur, du à la destruction de ceux-ci par la guerre, mais remplacés dans le chœur par les merveilleux vitraux de Chagall. On y trouve une pause rafraîchissante dans la chaleur de l'été, ou un intense moment de solitude un soir d'hiver, qui confine au recueillement. Enfin, on peut en faire le tour indéfiniment pour admirer sa statuaire et ses récits...

Les croyants viennent encore nombreux se recueillir dans ce symbole de la chrétienté. La cathédrale est le centre des diocèses (c'est d'ailleurs son étymologie, cathedra, chaire), et concentre ainsi le pouvoir et la vie religieuse. Cette dernière s'exerce par la tenue d'une dizaine de messes par semaine, dont celle du dimanche qui rassemble une grande partie de la communauté chrétienne de Reims. Si la cathédrale n'est plus au cœur de la société contemporaine, elle reste un lieu de grands événements, profanes ou sacrés. Ce peut être le lieu des baptêmes, enterrements de personnalités locales. Mais d'événements historiques, comme en 1962, lorsque Charles de Gaulle y rencontra Konrad Adenauer pour sceller la réconciliation franco-allemande. Enfin, son parvis est utilisé pour des spectacles de mise en lumière de la façade occidentale, lors des périodes de fêtes et pendant la haute saison touristique.

Pour les Rémois, ceux qui cohabitent au quotidien avec la cathédrale, celle-ci est avant tout un point de repère. Si sa présence s'est amenuisée avec l'étalement de la ville les au XXe siècle, elle signale tout de même la direction du centre, comme au Foyer Rémois,

cette cité-jardin datant de la Reconstruction dont la perspective de l'avenue principale cadre justement Notre-Dame. Avec la rénovation de ses abords, elle est redevenue le cœur de la cité, un lieu où l'on vient pour la qualité de ses espaces, la conscience symbolique d'être au centre, et surtout regarder un édifice qui même s'il est familier reste impressionnant, et disponible. La cathédrale n'est pas un produit de consommation ou un objet de désir, c'est avant tout l'arrière plan de la vie quotidienne des Rémois, un colosse bienveillant auprès duquel il est bon de se réfugier, car on sait que l'on y trouvera les membres de la communauté. Ainsi, on pourrait supposer que la cathédrale en sa ville du XXI<sup>e</sup>, par sa symbolique et par sa qualité de patrimoine exceptionnel et universel, est lieu d'unification pour la société, image cristallisant la mémoire collective de celle-ci.

Le projet de Bruno Fortier affiche d'ailleurs une position contrastée avec celle de Linazasoro mais engagée dans la ville contemporaine. En effet, son tapis minéral cherche à unifier toutes les composantes du lieu, pour palier à l'hétérogénéité des bâtiments qui l'entoure. Mais la vocation du sol est non de distinguer les espaces symboliques en fonction de la cathédrale, mais d'être le support des usages caractéristiques de l'espace public de la ville du XXI<sup>e</sup> siècle. Chacun de ces dessins, des axonométries tracées à la main, évoque avec une grande sensibilité la nature fonctionnelle de chacun des espaces et des éléments. Le seuil de la place est composé d'une allée centrale rythmée par des bandes perpendiculaires à celle de la place, alors que des pavés de granit marquent la transition en recevant les bornes escamotables et les panneaux d'information. Les emplacements de parking s'insèrent sur les côtés par une légère déclivité. L'unification du parvis se fait par une étendue minérale,

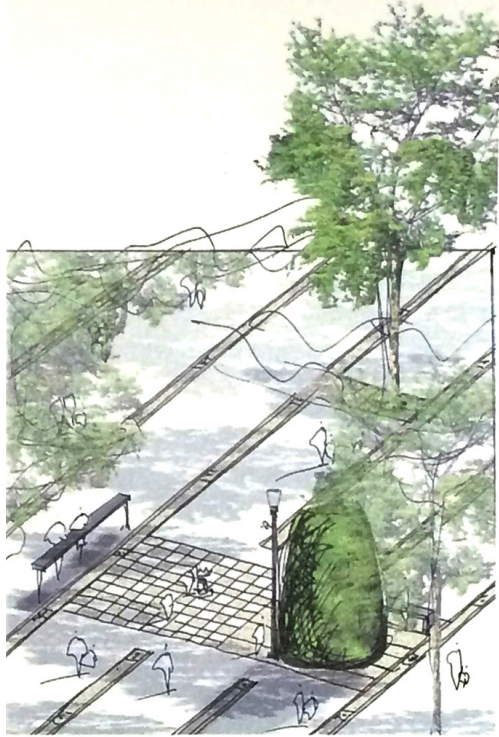




**Bruno Fortier : une vaste place dessinée par l'usage. Perspective de concours.** Notice explicative Candidat 4 (Bruno Fortier). Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale. Archives municipales de la Ville de Reims (276W580), 2003.

scandée par des bandes de pierre, entre lesquelles des pavés de grès d'orientation différentes enrichissent la perception de la texture. Les bandes parfois se transforment en banc, glissé entre la lumière de cette mer de pierre et l'ombre des arbres dont la grille s'insère parfaitement entre ces lignes. Le discours se fonde toujours sur la façon de vivre le lieu, de se l'approprier. La question de l'usage est transcendée par le concept de salon de jeux, comme des sols en damiers pour jouer aux échecs aux pièces humanisées ; la temporalité est alors augmentée, on peut passer du temps sur le parvis comme chez soi. Le parvis est un lieu de vie, l'espace public est le protagoniste. La cathédrale est ainsi un arrière-plan, un fond sur lequel se dessine la vie quotidienne de rémois, ce monument aimable à l'ombre duquel on peut se fixer. Elle est mise sur le même plan que l'architecture de la reconstruction ou de celle du XIXe siècle, choisissant une mémoire consensuelle. Toutefois, malgré la grande qualité de ce projet, on peut se demander si l'on ne cherche pas là à aseptiser la portée symbolique de la cathédrale. L'expérience est en quelque sorte banalisée par la primauté de l'usage.

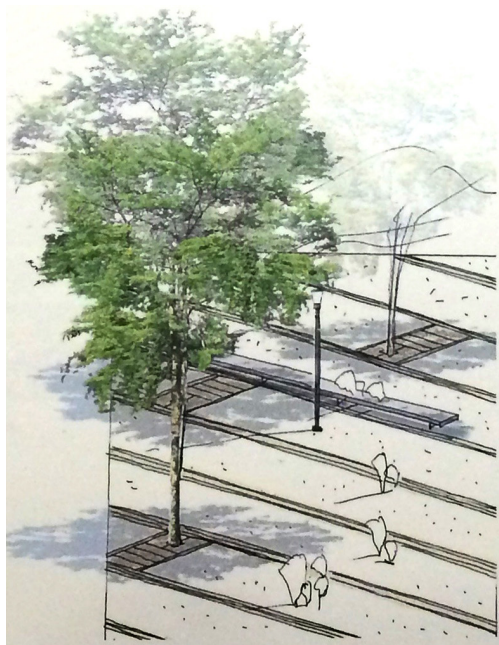
Luigi Snozzi énonce dans l'un des ses aphorismes : « L'aqueduc vit à partir du moment qu'il a cessé de transporter l'eau. » L'architecture est en effet limitée si on la cantonne à sa fonction. Dans la cathédrale, comme monument et comme permanence, rien n'est fonction, mais tout est espace, représentation et symbolique pour accéder à l'expérience de la divinité. Le pragmatisme contemporain de Fortier propose une réalité où la cathédrale est donnée tout entière, accessible par l'ampleur du vide qu'il ménage devant. Elle est « révélée » ; en s'appropriant son espace, sa sacralité disparaît. Car elle est moins utile qu'un fait culturel qui se constitue dans le monde contemporain comme permanence. Mais l'expérience revendiquée



**Bruno Fortier : une vaste place dessinée par l'usage.**

**Détail axonométrique du pied des arbres**

**Détail axonométrique du seuil du rapport entre les bancs, les arbres et les bandes au sol.**  
*idem*



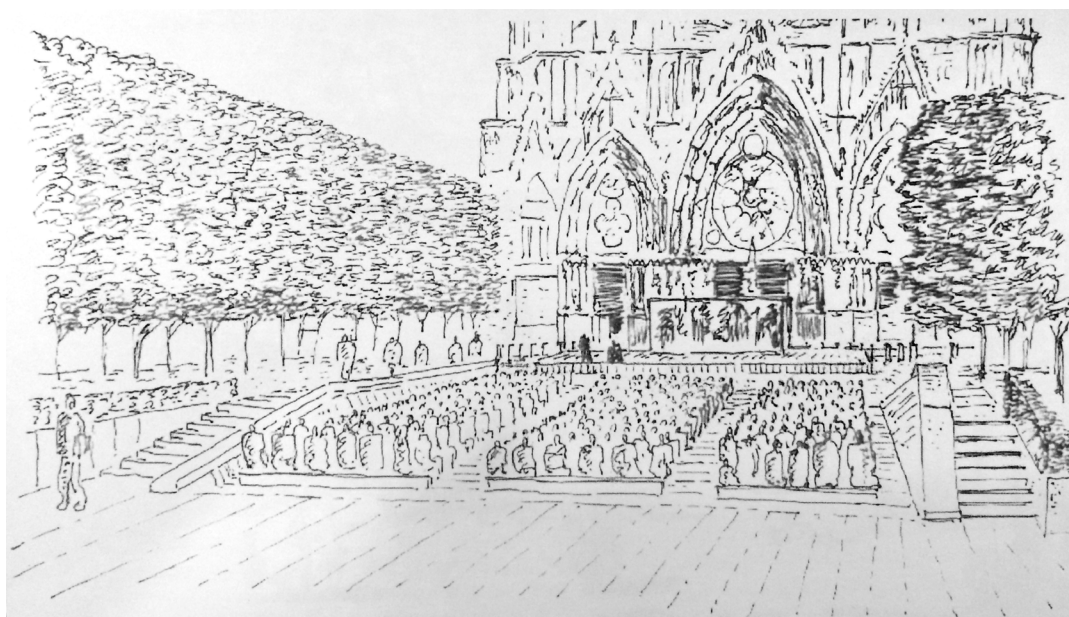
comme authentique de l'approche médiévale peut-elle satisfaire cette exigence du contemporain ?

## **USAGES ET REPRÉSENTATION DANS LE PROJET RÉALISÉ**

Dans le projet réalisé, la perception de l'espace est réglée par cette épaisseur historique et symbolique de la cathédrale. En effet, l'approche de la cathédrale reconstitue l'expérience médiévale par le jeu des découvertes, des vues latérales, et des séquences d'espace. La vue oblique, principe développé par Linazasoro lors du concours de 1992 en s'inspirant d'un dessin de Viollet-le-Duc, est au cœur de ce processus. Ce dernier préconisait pour la cathédrale d'Amiens, en réaction au projet d'avenue triomphale dans l'axe par Herbault deux rues obliques, grâce auxquelles « on aurait deux vues variées de la même façade et suivant des angles qui feraient valoir les belles saillies de son porche et de ses contreforts, ce que la vue axiale ne permettrait pas d'apprécier. (...) Vue de face, (...) le colosse perdra de sa grandeur et ses belles dispositions, faites pour être vues toujours obliquement, seront incomprises. »<sup>3</sup> La cathédrale vue de face perd en effet ses proportions et est aplatie, vue comme un écran en deux dimensions. Bien qu'à Reims la composition tripartite, très hiérarchisée de la façade en élévation admette une vue d'ensemble, il n'en est pas moins que toutes les volumes qui se détachent, les statues gargouilles, contreforts, jeux

---

3. Extrait d'une lettre adressée par Viollet-le-Duc à l'architecte diocésain depuis Paris, le 6 octobre 1871. Cité dans « Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale. Livret explicatif Linazasoro Duarte ». Archives municipales de la Ville de Reims (276W872), 1992.



**Lors de spectacles, nulle disposition spatiale temporaire. Le dessin de la place favorise l'appropriation. Croquis évènements . Notice explicative Linazasoro.**





**Arrivée sur la place par une rue latérale (Tronsson Ducoudray). Masquée, découverte partiellement, dévoilée, la cathédrale s'appréhende par fragments, enrichissant sa perception. *FP***

de niveaux et de superpositions d'éléments, ne peuvent être perçus que par une approche désaxée. De la même façon, les cadrages que permet le tissu médiéval offrent des vues concentrées sur des détails dont la cathédrale est si riche. Dans la conception médiévale dans la cathédrale, l'intérieur est un prolongement de l'espace extérieur, et est le véritable moment de perception du volume dans son entier. C'est à ce moment-là qu'est révélée la vérité divine. Alors que le volume extérieur n'est qu'émergence. A l'extérieur, la cathédrale ne se lit pas dans son entier, mais dans le détail de sa statuaire qui raconte la bible. Si l'époque contemporaine admire l'immensité des cathédrales, le visiteur est aussi amateur d'art. En s'asseyant sur les bancs, on peut admirer à la fois la façade de la cathédrale avec une proximité qui en dévoile tous les reliefs, mais aussi les statues qui ornent le tympan des trois portails. Plus généralement, la forme de la place suggère un parcours qui offre des vues très diverses, mais jamais plates. La tour nord de la cathédrale est utilisée comme un élément d'articulation entre l'arrivée par la rue du trésor, et la place elle-même, dans mouvement de circulaire. Elle fixe aussi la vue de loin, depuis le Cours Langlet, et grâce au talus, ce n'est que lorsqu'on est à quelques mètres d'elle qu'on se dévoile l'espace du parvis. De même, en arrivant rue Tronsson Ducoudray, les arbres masquent la cathédrale, n'en laissant deviner que des bribes à travers le feuillage. C'est par le chemin oblique qui traverse le jardin que l'on peut l'apercevoir dans toute sa hauteur, mais encore partiellement.

Au final, ce n'est que sur le parvis central que l'on peut admirer la cathédrale entièrement. Ce vide rappelant les plateformes de Monte Alban met le spectateur dans une relation très puissante avec la cathédrale, proche du sublime. La profondeur, plus de deux fois



inférieure à la hauteur des tours, implique un regard orienté vers les portails, à l'échelle assimilable, alors que la vue en contre-plongée de l'édifice nous absorbe dans un état transcendantal. Le vide est le support d'une nouvelle trinité, entre la nature (les arbres du talus qui isolent de l'environnement), la culture (le monument) et l'homme, dans un mouvement qui va du sol minéral et solide au ciel. Si l'on rappelle la symbolique divine, c'est avant tout l'expression de l'humanité et son œuvre qui prédomine, sa relation à la nature par la gravité. Il me semble que c'est la réalisation concrète de l'héroïsme corbuséen, lorsqu'il place la cathédrale dans un écrin de verdure comme témoignage des grandes réalisations de l'humanité, « l'insigne beauté de la cathédrale » qui s'élève vers le ciel.

Mais la différence est qu'elle s'ancre dans le sol, qui témoigne de son origine et de sa continuité. Ce sol minéral que l'on pratique comme dans la ville médiévale, s'oppose au sol des talus qui supporte les usages contemporains, cette strate supérieure, qui témoigne d'une nouvelle époque. Il accueille les terrasses de café, le jardin et ses bancs où l'on s'assoit dans une indifférence relative au monument, protégé de celui-ci par les arbres qui confère de l'ombre et donnent à cet espace une convivialité, contrastant avec le sublime décrit précédemment. C'est le lieu où les anciens viennent discuter, où les jeunes viennent flâner à la sortie du collège, où la communauté se retrouve. Le pavé lisse est d'ailleurs un support agréable pour le pied, alors que le granit cassé du parvis engage le corps dans l'âpre chemin vers la cathédrale.

L'expérience que propose le projet n'est en rien authentique, elle ne reconstitue pas fidèlement une réalité historique. Elle est par l'évocation de la mémoire collective, une expérience propre inscrite

dans un système de valeurs contemporain, qui révèle la complexité du site, son épaisseur, et enrichit la perception de la cathédrale.

## **LA VILLE MÉDIÉVALE, UN MODÈLE POUR UNE ÉTHIQUE DU CONTEMPORAIN.**

Je crois que le renoncement à une réelle objectivité du projet, à une volonté d'instaurer un régime de vérité propre au parvis de la cathédrale, permet de laisser la liberté à l'homme de percevoir ce qu'il lui correspond. Mais où trouver les ressources qui mènent vers un projet ? Bruno Fortier semble échouer en se désengageant de la problématique de la cathédrale. Bernard Huet, à Amiens, ne parvient pas à renouveler fondamentalement son existence, enlisant le projet dans une approche formelle qui serait « adaptée » au monument. En fait, tout régime de vérité tend à figer l'architecture dans une époque. Si la continuité historique est une éthique qui permet de viser l'intemporalité, elle n'est pas en soi une démarche de projet.

Le choix d'un parti médiéval permet, il me semble, malgré toutes les limites qu'on a pu y entrevoir, d'échapper en acte à une vérité établie ou à un dogme. La ville du moyen-âge se soustrait en effet à toute explication du monde rationnelle. Certes, la religion règle ses croyances, ses rites, son organisation, ses savoirs... Mais sa clôture, enserré qu'elle est dans son enceinte, identifie l'espace de la communauté. L'espace des rues et l'espace des bâtiments sont en relation étroite, dictant toute l'organisation de la ville : il n'y a ni voie de liaison (même les ponts sont habités), ni espace public, les places sont rares, que cette dialectique qui lie indéfectiblement l'espace de la communauté et celui de l'individu. Cette société s'inscrit

dans le sol, dans l'espace urbain, encombré, jamais libre. Chaque rue est individualisée, par son histoire, sa topographie. C'est cette particularité qui permet de se repérer dans une époque où rien de rationnel ne vient organiser et orienter l'espace. De même, ce sont les sons des cloches qui rythment la vie, qui signalent l'heure, les événements, les dangers... L'homme médiéval évolue dans sa ville à l'aide de sa sensibilité, de son imagination, dans une sorte de pensée magique, irrationnelle. Cela permet par extension de nombreux échanges, notamment de l'information dans une époque où elle ne circule que par la parole. Françoise Choay parle d' « espace de contact » pour qualifier cette ville<sup>4</sup> .

N'est-ce pas ce dont notre époque troublée, où la vérité semble plus mise en doute que jamais, aurait besoin ? La ville peut s'affranchir de ce régime de la vérité et de l'objectivité, que le XIXe siècle a imposé avec l'invention de l'urbanisme et son dessin rationnel. La solution est peut-être à trouver dans cet « espace de contact », ce lieu qui développe l'imagination et la sensibilité des habitants, qui leur permet de prendre conscience de leur appartenance à une communauté. C'est la vision de l'espace public développée à Reims, un lieu où les sens s'éveillent au contact des traces, des signes, des évocations de la mémoire collective. Au contact aussi de ce sol dont les aspérités et les textures changeantes au rythme de la lumière et du climat, et dont la topographie, suggère l'infinie complexité de notre rapport au monde.

---

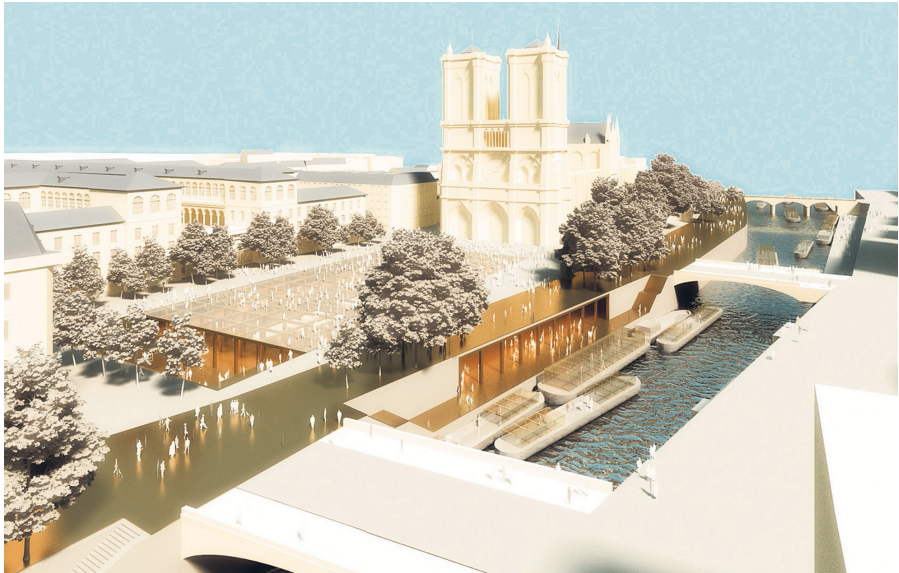
4. « Espace de contact : le Moyen-âge » in CHOAY Françoise, 2012. *La terre qui meurt*. Paris, Fayard, p.23.

# CONCLUSION

Une actualité récente a relancé le débat sur le traitement architectural d'un contexte patrimonial sensible : le projet de Dominique Perrault pour l'île de la Cité. Le nouveau quartier, de pierre et de verre, permettra de transformer l'architecture existante sans la masquer. Quant au parvis de Notre-Dame, une grande dalle de verre y laissera apparaître les vestiges archéologiques trop longtemps enfouis<sup>1</sup>. Mais quel sens à cette transparence ? Pourquoi révéler les restes de ces époques disparues ? La sédimentation de l'île de la Cité représente des siècles, voire des millénaires d'histoire. Notre société est-elle à ce point complexée pour opposer d'un côté le passé - indistinct parmi ce fatras de ruines qui correspondent à la

---

1. CARREY Pierre, 14 février 2017. « Hollande joue les architectes sur l'île de la Cité... Un beau projet mais trop tard », *Libération.fr*



**Consommer de l'Histoire : une dalle de verre pour voir les ruines. Photomontage maquette, Dominique Perrault Architectes.** Article Libération.fr cité ci-contre.

fois aux édifices publics romains et au tissu urbain médiéval – et un présent qui regarde ébahi ces tas de pierres dans un acte de pure consommation ? Révéler le passé, le rendre disponible directement, sans distinctions, sans critique, n'est-ce pas en faire un spectacle ?

Une démarche évocatrice d'une mémoire collective de la ville, qu'elle soit matérielle symbolique ou spatiale, peut-elle permettre de replacer au cœur du projet architectural l'expérience de ceux qui le pratiquent ? posais-je introduction. Nous avons vu qu'il est possible de révéler l'épaisseur historique d'un site, sa sédimentation, en faisant du passé un présent. Ce long cheminement, difficile, fait de doutes, dogmatique parfois, mais dépassé, nous propose de penser l'architecture comme une continuité, dans une durée. L'enjeu principal : s'inscrire. S'inscrire parmi cette société de signes, de récits, de réalités qui sont toujours complexe. Il n'y a pas d'un coté le présent, de l'autre le passé. Il y a le temps, qui peut-être est la matière première d'une architecture qui garantit à tous, les hommes qui la pratiquent en priorité, un accès par une expérience propre. Resserrer ou dégager les abords des cathédrales ? Le débat est vain s'il ne prend pas en compte la condition première de son existence dans le monde contemporain : que l'on soit croyant, amateur d'art, ou indifférent, elle est un patrimoine vivant. La leçon est généralisable à la ville : elle est un organisme vivant, quelle que soit l'époque de constitution de son bâti. Venise m'a appris qu'elle ne peut exister que vécue. Or, en la déifiant, on la détruit, on lui fait perdre son essence. Paris connaît le même processus, amplifié par les politiques actuelles qui tendent à en faire un objet de consommation. Cependant, la réponse n'est pas à trouver dans les villes de

certaines pays émergents, où l'on construit, comme à Beyrouth, des tours au milieu du tissu traditionnel, dans une démarche résolument tournée vers le futur. La démarche historique, si elle a permis de sauver les centres anciens, n'a pas pu empêcher la muséification de ceux-ci. Son dépassement nous permet aujourd'hui d'observer chez de nombreux architectes (Linazasoro en est un exemple), une démarche fondée sur la mémoire. La mémoire dans toutes ses acceptations, permet de penser la ville non plus comme un objet, mais comme une réalité, dont l'architecte se doit de prendre en compte tous les composants.

Bien que ce combat ne soit pas gagné au vu du contre-exemple que nous venons d'évoquer, ce mémoire montre que l'approche mémorielle peut être tout à fait admise dans les centres anciens. Toutefois, tout site est sédimentation, tout lieu a été pensé et occupé par les hommes. Alvaro Siza l'évoque lui-même :

*« J'aimerais construire dans le désert du Sahara.*

*Probablement qu'en creusant les fondations, quelque chose apparaîtrait : des débris, une pièce d'or, le turban d'un nomade, des dessins indéchiffrables gravés sur le rocher. Alors l'occasion que je croyais enfin arrivée de pouvoir faire référence à rien, d'agir en toute liberté, serait remise à une autre fois. Il n'y a pas de désert, et même s'il y en avait.*

*Et si c'était sur l'eau, probablement serais-je condamné à*

---

2. «Un autre petit projet» SIZA Alvaro, 2002. Paroles sans importance. Palavras sem importancia. Presses universitaires de Saint-Etienne. p103.

*construire une barque chargée de mémoires, proches ou lointaine [...] »<sup>2</sup>*

Alors peut être pourrait-on imaginer généraliser cette démarche à tous les projets ; non comme un dogme, une marche à suivre, mais plutôt comme un état d'esprit. Sébastien Marot, dans *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*<sup>3</sup>, suggère d'activer la mémoire des sites dans une discipline qu'il appelle « suburbanisme », comme « subversion ». Mais il faut encore en inventer les fictions les récits, les légendes, afin de se réapproprier un mode discours que Rem Koolhaas a monopolisé pour la promotion de son urbanisme programmatique. Marot en dessine les contours en évoquant les anciens et leurs architectures mnémotechniques, les métaphores urbaines de Sigmund Freud et Maurice Halbwachs, ou encore l'errance de Robert Smithson.

Dans le cadre de ce PFE mention recherche, j'ai cherché à me réapproprier cette démarche dans un site différent, moins marqué par la présence d'un monument, plus récent aussi, pour éprouver une pensée qui m'apparaît comme une éthique de l'architecture. Dans quelle mesure peut-on considérer cette éthique comme universelle ? Le rapport de PFE ci-joint, pensé en continuité présente ce travail.

---

3. MAROT Sébastien, 2012. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*. Paris, Editions de la Villette, 143p.





**Une tentative d'exploitation d'un outil mémoriel dans un but projectuel. *Plan masse mémoriel, Site de l'hôpital Bichat / porte de Saint-Ouen, rendu de projet S9, Florent Paoli***

# BIBLIOGRAPHIE

## RÉFÉRENCES SPÉCIFIQUES

### OUVRAGES

ARMINJON Catherine, LAVALLE Denis, LE GOFF Jacques (dir.), 2001. *Vingt siècles en cathédrales*. Paris, Editions du Patrimoine.

CHOAY Françoise, 2012. *La terre qui meurt*. Paris, Fayard, 112p.

Institut français d'architecture, 1984. *Places et monuments*. Bruxelles, Mardaga, 180p.

FOUQUERAY Bernard, CAUSSE-FOUQUERAY Laurence, 1985. *La ville et ses axes monumentaux. Une simulation Reims*. Reims, à l'écart, 149p.

GUERRERA Fabio, LINAZASORO José Ignacio, 2014. *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro* [Trente-sept questions à JIL]. Napoli, Clean Edizioni, 63p.

HALLBWACHS Maurice, 1950. *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 295p.

HUET Bernard, 1981. *Anachroniques*. Bruxelles, AAM, 182p.

LAROQUE Didier, LINAZASORO José Ignacio, PRESI Stefano. *J. I. Linazasoro*. Casa dell'architettura edizioni, 140p.

LE CORBUSIER, 1924. *Urbanisme*. Paris, Flammarion, 290p.

LINAZASORO José Ignacio, 2015. *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna* [La mémoire de l'ordre. Paradoxes de l'architecture moderne]. Siracusa, Lettera Ventidue, 172p.

LINAZASORO José Ignacio, 1984. *Le projet classique en architecture*. Trad. Claudie Duport. Bruxelles, AAM, 141p.

LINAZASORO José Ignacio, 1978. *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración* [Permanences et architecture urbaine. Les villes basques de l'époque romaine aux Lumières]. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

NORBERG-SCHULZ Christian. *La signification dans l'architecture occidentale*. Mardaga, 445p.

PANOFSKY Erwin, 1951. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris, Minuit, 216p.

SITTE Camillo, 1901. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Paris, Seuil, 188p. Trad. Daniel Wiczorek. Préface de Françoise Choay

VIOLLET-LE-DUC Eugène, 2011. *Entretiens sur l'architecture*. Paris, Infolio, 1200p.

VIOLLET-LE-DUC Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. Articles « Parvis » et « Cathédrale »

## ARTICLES

BOUCHERON Patrick, « Présentation » Dossier Cathédrale, Histoire urbaine 2003/1 (n°7), p. 5-16

GOURBIN Patrice, « Resserrement ou dégagement ? La place et le monument historique ».

MONNIER Gérard, « L'invention d'un espace urbain contemporain. Les nouveaux parvis, leur contribution à la valeur urbaine de l'architecture contemporaine.

ROSEMBERG, Muriel. Questions sur un conflit d'aménagement : le parvis de la cathédrale d'Amiens In : *Conflits et territoires* [en ligne]. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2004

SIMONNOT Nathalie, « L'aménagement du parvis de Notre-Dame (1969-1976). Enjeux et contraintes de la mise en valeur d'un édifice par la place publique

UTZON Jorn « Platforms and Plateaus » *Zodiac* n° 10, Milano, 1962

## SITES WEB

[www.linazasorosanchez.com](http://www.linazasorosanchez.com)

[thienotballanzulaica.tumblr.com](http://thienotballanzulaica.tumblr.com)

[www.beaudouin-architectes.fr](http://www.beaudouin-architectes.fr)

[www.viguiet.com](http://www.viguiet.com)

## ARCHIVES

Concours international d'idées pour l'aménagement des abords de la cathédrale., 1992. Aménagement du parvis et des abords de la cathédrale et de la médiathèque centrale, 2003. Cotes : 276W575, 276W579, 276W580, 276W581, 276W582, 276W583, 276W584, 276W602, 276W603, 276W629, 276W804, 276W872, 276W873, 276W941, 293CW262, 293CW263, 293CW265, 293CW266, 293CW267, 293CW325. Archives municipales de la Ville de Reims. Consultée le 9 janvier 2017

## COURS, CONFÉRENCES ET ENTRETIENS

Cours de José Ignacio Linazasoro à l'IUAV, Venise, dans le cadre du workshop ONE WEEK WITH J.I. LINAZASORO. « *Venezia e il Nord. Scenografia e realismo* »[Venise et le nord. Scénographie et réalisme], février 2016 .

José Ignacio LINAZASORO, « Mémoire et modernité », Entretiens de Chaillot, Cité de l'architecture, Paris, 18 novembre 2013

José Ignacio LINAZASORO, Leçon inaugurale de l'école de Chaillot, Cité de l'architecture, Paris, 2 février 2016

José Ignacio LINAZASORO, « La memoria dell'ordine. Progetti recenti. [La mémoire de l'ordre. Projets récents]», IUAV, Venise, 17 février 2016

Entretien avec José Ignacio LINAZASORO, 16 décembre 2016, Madrid

Entretien avec Philippe ZULAICA (agence Thiénot-Ballan-Zulaica), 18 octobre 2016, Reims

JOSE IGNACIO LINAZASORO



LE PROJET CLASSIQUE  
EN  
ARCHITECTURE

A.A.M.

José Ignacio Linazasoro

La memoria dell'ordine  
Paradossi dell'architettura moderna



• • • • • LetteraVentidue

# ENTRETIEN AVEC JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

**MADRID, 16 DÉCEMBRE 2016**

**Florent Paoli : Pouvez-vous me parler du projet en général, votre expérience, vos influences?**

José Ignacio Linazasoro : Je me suis inspiré de Monte Alban, à côté de Oaxaca, au Mexique, la question des pentes pour résoudre la topographie.

**On retrouve l'idée des plateformes qui divisent l'espace.**



Je ne le connaissais qu'à travers les photos, je ne l'ai visité qu'en 2011, après avoir fait le projet. Mais c'était le principe, le parti pris.

**Au début ces plateformes étaient plus élevées, non ?**

Oui elles étaient légèrement plus élevées, les glacis étaient plus pentus. A travers l'élaboration du projet (qui a duré plus d'un an après avoir gagné le concours en 2003, le chantier n'a commencé qu'en 2006)

**Vous aviez d'ailleurs, dans une des premières esquisses du projet, dessiné comme des sortes de tranches sur les talus qui venaient dessiner des espaces plus intimes, comme à Barakaldo.**

Je ne m'en rappelle pas. Je pense que c'était le pavage en pierre tel qu'on le retrouve dans la partie minérale aujourd'hui. Le banc continu était l'idée originale il me semble. Voilà l'histoire. Nous avons eu des contacts avec l'ABF sans histoires. Nous avons pensé déplacer la statue de Jeanne d'Arc, afin de faire une statue plus grande, option finalement rejetée pour garder l'original. Nous avons aussi changé les palissades sur le parvis de la cathédrale. L'évêque s'est plaint que ça empêchait les fidèles de s'approcher.

**Ces éléments étaient des pierres, un élément assez archaïque ?**

Oui, on l'a finalement substitué par un banc. Il y avait aussi une fontaine dont on a changé le dessin, incorporé au banc. On a changé beaucoup le dessin du concours au chantier, la géométrie. Mais du point de vue de l'emplacement des éléments, de l'idée, quasiment

rien n'a été modifié. Une autre question importante a été celle des arbres, où le dessin a été modifié mais pas le principe. Nous l'avions pensé dans une géométrie plus à la française, plus géométrique. A la fin nous les avons laissés sauvage.

### **Pourquoi ce dessin à l'origine ?**

L'idée était des toujours de reconstruire les anciens îlots. Je pensais que cette géométrie pourrait donner un volume aux îlots. Nous avons finalement jugés que ce n'était pas si important.

### **En effet, aujourd'hui on ressent parfaitement l'intériorité maintenant que les arbres ont poussé.**

Quand on a fini la place, elle semblait un peu vide... Ils étaient très petits. J'espère qu'ils grandiront encore. Au final, ce n'est pas une histoire très compliquée. Seulement deux concours, très différents car les enjeux n'étaient pas les mêmes. Dans le deuxième l'idée principale était de créer un espace proportionné à la cathédrale. Dans le premier on avait l'idée d'une géométrie plus irrégulière. On a toujours incorporé le palais de justice à l'espace. Dans le premier concours le jardin n'était pas conservé. Dans le deuxième l'axe du palais de justice est incorporé à l'espace. L'une des principales évolutions entre le concours et le chantier est aussi celle du trafic. On pensait que la place serait encore ouverte à la circulation automobile, dans l'axe de la Rue Libergier, continuant en parallèle à la cathédrale. L'espace a finalement été piétonnisé.

**En effet, les différents pavés permettent de s'adapter aux divers usages de la place.**

Oui ils ont été renforcés dans l'axe.

**À présent je voudrais vous poser des questions plus générales, comme par exemple le thème de la ruine évoqué à Venise. Il y a cette question du rapport à un bâtiment et un espace existants très forts, et le dialogue qui s'instaure avec eux. Le premier axe qui m'intéresse est la question du sol, de la limite entre l'archéologie, la matérialité, comment ressortir du sol toute l'histoire de la ville amène à un tel projet. Je pense aussi à la présence de la fontaine en lieu et place des thermes romains. On a cet enjeu de la transposition de l'espace...**

Oui, en effet. Tout est question de mémoire, les anciens îlots. L'axe retrouvé est celui des romains. Quand on a commencé le chantier, on a d'ailleurs retrouvé une nécropole, que l'on a enlevée. Le tracé des îlots est médiéval, contraste géométrique avec la cathédrale, plus forte, plus régulière. On voulait surtout récupérer l'échelle de l'espace. La mémoire des îlots permettait cela. Ce n'était pas seulement récupérer la mémoire pour récupérer la mémoire. Il ne s'agissait pas d'une récupération purement archéologique. Il s'agissait de récupérer une échelle de l'espace, perdue.

**La matérialité du sol, la pierre beige notamment, est en lien avec la cathédrale directement ? Cela marque l'espace de la cathédrale par le même matériau ?**

Oui nous avons choisi des pierres pour les bancs qui ressemblaient à celles de la cathédrale. On a d'ailleurs essayé de retrouver les carrières de la cathédrale qui étaient fermées. Mais on a trouvé cette pierre qui avait le même couleur, la même texture, que la façade de la cathédrale. La taille, certes industrielle, est plus ou moins de type traditionnel. Pour les pavés, on a utilisé trois types de pierre : les dalles de pierre du parvis, petite, de dalles plus grandes pour la plateforme minérale dont les variations de couleurs accentuent le coté irrégulier (on voulait éviter un pavage trop régulier), complexe. Pour la texture du pavé de l'espace central, on a choisi un pavé fort. On pensait que le basement de la cathédrale devait être fort.

**C'est en effet une matérialité qui exprime la solidité, contrairement aux espaces du parvis proche, ou des talus, plats, plus agréables au piéton. Je me demandais pourquoi au début vous vouliez mettre ces pierres brutes, archaïques, comme posées là devant la cathédrale.**

L'idée était d'enfermer. Le parvis original, d'ailleurs dessiné par Viollet-Le-Duc dans le Dictionnaire de l'Architecture Raisonnée (je ne sais pas où il l'a trouvé, il a disparu au temps de Louis XV), était un espace enfermé. J'ai ainsi pris cette pierre verticale pour enfermer l'espace. On a finalement mis ces bancs, quand c'était

impossible, toujours pour définir l'espace. Je pense que c'est mieux comme ça, les pierres auraient empêché de voir la façade de la cathédrale.

**On voit en effet beaucoup de gens qui s'assoient dessus aujourd'hui. Pour revenir à la question du tracé, cette orientation du parvis est aussi la mémoire du couronnement, qui passait parallèlement à la façade, non ?**

Oui. Le parvis était un espace sacré. On trouve des images du couronnement de Louis XVIII au Palais du Tau. Un aménagement de Percier et Fontaine. Le dernier sacre.

**Il y aussi cette question du rapport entre la place et le monument. Il y a une tradition, on s'interroge depuis le moyen-âge sur la bonne façon d'aménager les abords des cathédrales, il y a eu débat du XIXe siècle, on a percé des grandes avenues dans l'axe...**

Dans les années 80, on a fait une publication sur les places devant les cathédrales, Places et Monuments. J'y inclus un projet que je proposais à mes élèves de l'époque : le réaménagement du parvis de Notre-Dame de Paris. J'ai étudié à ce moment-là comment le parvis a été agrandi au temps de Haussmann. J'ai analysé cette question du parvis, de l'échelle, de la perte d'échelle, de l'ouverture de cet axe frontal. C'était dix ans avant le concours de Reims. J'ai été influencé par ce livre.

**À l'époque, il me semble qu'il y a un véritable militantisme pour retrouver l'échelle des places, revenir au parti pris médiéval. Il y a à cette époque le projet de Krier pour le parvis de la cathédrale très radical, qui enferme le parvis derrière de hauts murs. Le projet de Bernard Huet au final est plus raisonnable.**

C'est lui qui a construit ça ?

**Oui, il travaille les vues latérales, contient le parvis avec des bâtiments plus éloignés...**

Dans le livre Places et Monuments, il y aussi une proposition de Viollet-le-Duc pour Amiens, qui est très intéressante, car il fait une place moins large, et peu profonde, et deux axes en diagonale. J'avais pris cette idée pour le premier concours de Reims. Je pensais que c'était important de voir la façade de la cathédrale en relief, donc le *scorso* (parcours) était important, pour ne pas voir les sculptures directement, à plat. J'ai auparavant fait un livre sur les villes au Pays basque, dans lequel il y a un chapitre sur les monuments et les places qui les bordent, mais aussi sur Notre-Dame de Paris. C'est une chose que j'ai travaillée depuis longtemps. Ce concours n'était pas étranger pour moi.

**Les autres participations étaient-elles dans la même veine ? Ou c'étaient des projets plus génériques ?**

Je ne me rappelle pas exactement. Le premier concours était très différent du deuxième. Il y avait très peu d'informatique lors du premier. J'avais dessiné les plans à la main, noir et blanc, lignes, etc.

Il y avait un projet de Bernard Huet, de Francisco Mangado, Ove Arup. Huet proposait des bâtiments... Il n'avait pas de réflexion sur l'espace, la cathédrale. Au deuxième concours il y avait plus d'informatique, des perspectives. Il s'agissait surtout de faire un pavage, il y avait moins de réflexion sur l'espace.

**Il y a, il me semble, une pensée proche de Camilo Sitte sur cette place : la réflexion sur la statue, l'articulation des espaces, l'évocation des places italiennes...**

Il y a en effet une question centrale dans les projets, dans les deux concours : l'influence des places italiennes, oui. Même l'idée de Gattamelata, de *l'Ospedale di Venezia*, (*Piazza Santi Giovanni e Paolo*), la statue qui n'est pas au centre de la place. Parce que Jeanne d'Arc était au centre, dans l'axe de la cathédrale jusqu'en 1914, puis dans l'axe du palais de Justice. Toujours dans l'axe, à la française ou à l'espagnole. Au contraire, en Italie, comme le David de Michelangelo, la statue sert à articuler les places, à donner l'échelle. C'est pour ça que je proposais une statue agrandie à l'angle de la cathédrale. J'ai fait un autre projet, la *plaza de Azkoitia*, sur laquelle j'ai longtemps travaillé (depuis le début des années 80), à laquelle je donne au final une qualité de *piazza*, plus qu'une place à l'espagnole ou à la française. L'emplacement de la sculpture de Jeanne d'Arc, même la topographie, sont tout à fait italiens. D'une certaine façon, la place de Reims est une place italienne en France (rires).

**C'est vrai ! Mais dans le premier concours, j'ai l'impression de voir une place du nord, dans cette image à vol d'oiseau.**

**Plus froide, bordés par tous les bâtiments, mais régulière. Au contraire dans la place réalisée, l'irrégularité amène cet esprit Italien. Mais qu'est-ce qui justifie une place italienne, ou encore ce parti pris médiéval, dans une ville comme Reims qui a perdu son tissu médiéval avec la guerre ? N'y a t-il pas un conflit de mémoires ? N'efface t-on pas la mémoire de la guerre ?**

J'ai pensé surtout à la cathédrale, qui est selon moi le protagoniste. J'avais déjà étudié cela à Notre-Dame. Sur les images et les photos du XVIIIe et XIXe siècles, comme la façade est haute, imposante. Aujourd'hui, elle ressemble à une maquette. Elle est très petite face à la longueur de la place. Quand j'étudiais cela dans les années 80, je m'étais déjà posé la question du contexte du monument. Dans mon livre sur la permanence des villes au Pays Basque, j'étudiais le rapport entre le tissu médiéval et les monuments. Je distinguais le parti classique du monument, isolé, au contraire de l'idée du moyen-âge où il apparaissait comme une émergence au milieu du tissu urbain. Dans le livre *Place et Monuments*, on voit comment est la cathédrale de Metz au XIXe siècle, entourée de petits commerces, nichés dans les arcs-boutants. On retrouve l'idée médiévale de colonisation des monuments, par contraste avec les monuments romains. C'est à cela que je pensais en faisant le projet, de récupérer la géométrie irrégulière du tissu autour de la cathédrale, pour ne pas laisser ce vide qu'était la cathédrale isolée au cœur de la ville, ce but réalisé par les bombardements de 14-18.

**C'est en effet intéressant de pouvoir se réapproprier la cathédrale, les habitants de la ville occupent cette place.**



Cet espace, avant le projet, était totalement mort. Il n'arrivait que des touristes. Maintenant, il y a des terrasses, des cafés. Il s'est beaucoup amélioré.

**Quelle place a aujourd'hui un monument comme la cathédrale dans la ville ? Est-ce une question de mémoire collective ? Est-ce un support pour un espace public de qualité, au-delà de l'afflux de touristes et de pèlerins ? La religion a aujourd'hui peu de place en France...**

Oui je pense que la cathédrale est désormais le support de la ville, c'est son monument le plus important. Il y aussi Saint-Remi, qui est intéressant. Mais paradoxalement, la cathédrale n'occupait pas le centre de la ville. Il s'agissait d'y importer le centre. Dans le premier concours nous avons proposé de renforcer l'axe qui unit la cathédrale avec Saint Remi. Il y a d'un côté la ville romaine, et de l'autre un centre alternatif, comme un faubourg, constitué autour de l'abbaye. On retrouve la même configuration à Toulouse. Le tracé de la ville jusqu'au XIXe était une extension du centre romain. L'axe unit. Dans le premier concours il était renforcé, et deux rues venaient aborder la cathédrale latéralement depuis celui-ci.

**En effet aujourd'hui à Reims l'urbanisme s'est réglé par rapport au canal, plus du tout par rapport à cet axe. Depuis la cathédrale, on a percé la rue Libergier dans l'axe de celle-ci jusqu'au fleuve. A Saint-Remi, on a construit un quartier à l'écriture pseudo-médiévale qui dessine de façon très contradictoire un axe frontal à l'abbaye... Cet axe historique était le parcours du couronnement d'ailleurs.**

Oui, absolument. D'ailleurs dans le projet que nous avons fait pour la cathédrale, nous avons travaillé les petites places sur les portes latérales et le chevet, mais on a rien fait finalement. Le concours devait se développer en deux phases, mais on a réalisé que la première phase.

**L'isolement demeure sur les alentours... C'est dommage, le contraste aurait intéressant entre la partie classique de la ville, autour de la place carrée, et cette échelle médiévale retrouvée. On m'avait aussi dit que l'espace du talus était influencé par des contreforts, type Vauban...**

Oui, même si Monte Alban était la référence. Ces talus comme des remparts, on les retrouve beaucoup à Mexico, aussi dans l'architecture contemporaine. La place de l'université a été faite par Barragan, utilisant des talus. J'ai été étonné par cela en le visitant, le traitement contemporain d'un élément antérieur à la conquête espagnole. Je l'ai paradoxalement incorporé dans une place française (rires).

**Je m'étonne toujours de l'absence de réflexions sur les parvis de cathédrales en France. Certains architectes des monuments historiques se contentent de dessiner la trace des anciens bâtiments, ce qui s'apparente pour le coup à de l'archéologie.**

C'est ce qu'on a fait à Paris, d'ailleurs. C'est dommage. En Espagne c'est moins le cas. A Tolède le parvis est resté comme il était au moyen-âge. La cathédrale est encore entourée de bâtiments. De même, à Burgo de Osma, l'architecte Juan de Villanueva a construit un mur autour de la cathédrale pour enfermer tous les espaces et

faire une place. On trouve un autre espace très bien conservé, que j'ai vu au moment du concours : à Strasbourg. La place est très étroite.

**Vous aviez déjà fait, dans les années 80, un projet en lien avec un monument, au sanctuaire Ignacio de Loyola.**

C'est un bâtiment de Carlo Fontana, un disciple du Bernin, mais qui ne l'avait pas fini. J'avais proposé deux plateformes latérales, qui sont le soubassement du bâtiment. Avec des matériaux en pierre, une texture irrégulière.

**Vous aviez réfléchi de la même façon avec monument protagoniste, mais avec une perspective plus classique...**

Oui, le monument étant classique, baroque, de grande échelle. On avait prévu un axe baroque, avec une découverte progressive. Finalement ce n'est pas si différent de Reims.

**Lors de la leçon inaugurale de l'école de Chaillot l'année dernière, vous disiez que votre vision depuis Le projet classique en architecture avait évolué afin d'intégrer la complexité du monde. Pourriez-vous me décrire cette évolution ?**

Dans ma trajectoire, on trouve des phases différentes, mais une grande continuité. On le voit dans les liens entre la place de Reims avec celle d'Azkoitia ou le parvis du sanctuaire Ignacio de Loyola, les études des années 70. Je suis toujours intéressé par la ville, l'histoire de la ville, les monuments, les centres historiques. Mais

du pont de vue du projet, il y a une évolution entre un premier moment, durant lequel j'étais plus proche du traité d'architecture, pensant que l'architecture pourrait se résoudre par un traité. Je me suis beaucoup intéressé aux traités de Viollet-le-Duc, Le Muet, etc. Après, j'ai appris dans la situation contemporaine que les choses étaient plus complexes. J'ai eu une discussion avec Didier Laroque à propos de ça. J'y exprime ma perplexité, la complexité, le caractère paradoxal de la contemporanéité. Même l'idée de non finito, développée à travers les écrits de Marguerite Yourcenar. Je pense que l'architecture de la modernité, après la crise du classicisme, ne peut être réduite à un traité. Le cas particulier est plus important et l'architecte doit répondre à ce cas particulier. Il n'a pas la capacité de réunir toutes les questions en un seul point de vue. Il faut penser à une particularité des solutions d'architectures. Peut-être l'ordre de la ville s'impose à l'ordre de l'architecture. Sur ce point de vue j'ai beaucoup étudié les architectes des Pays Nordiques, comme Alvar Aalto ou Sigurd Lewerentz, qui m'ont ouvert à ces choses, la complexité, la ruine. Les projets les plus importants que j'ai fait en ce sens sont les escuelas pias, Reims et Troyes. Troyes est un projet très fragmentaire mais très lié à la ville, au tissu urbain, un projet difficile d'expliquer à travers un traité. On essaye de résoudre toute la complexité du lieu, du site. Je parle de ces réflexions dans La mémoire de l'ordre, il y a un rapport avec les Entretiens de Viollet-le-Duc.



# REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier

José Ignacio Linazasoro, pour son accessibilité, sa disponibilité, et son accueil ; pour ces moments si enrichissants à Venise sur la Giudecca ou à Torcello, ou à Madrid lors de cette visite magique de l'Escuelas Pias ;

Philippe Zulaica, pour sa disponibilité et son accueil enthousiaste à Reims pour me parler de la réalisation de son projet ;

Donato Severo, dont le soutien indéfectible et la compréhension, malgré mes incertitudes et mes réflexions absconses, ainsi que ses corrections et cours emprunts d'une pensée critique, m'ont permis de m'épanouir pleinement, pour aboutir à ce diplôme ;

Sébastien Mémet, qui a dirigé ce mémoire par ses conseils avisés ;

Mes amis, notamment Michèle et Nicolas qui m'ont accompagné dans ces aventures italiennes et madrilènes, aussi bien sur place que par la constitution d'un imaginaire ;

Et par dessus-tout, mes parents, pour m'avoir donné la chance de faire des études aussi exceptionnelles.



