De l'école des Beaux-arts à la leçon de Louis I. Kahn : assimilations et détournements théoriques chez Bernard Huet

Juliette Pommier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/craup/1753>

DOI : 10.4000/craup.1753

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Juliette Pommier, « De l'école des Beaux-arts à la leçon de Louis I. Kahn : assimilations et détournements théoriques chez Bernard Huet », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 4 | 2019, mis en ligne le 28 juin 2019, consulté le 12 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/craup/1753> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/craup.1753>

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2020.

Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

De l'école des Beaux-arts à la leçon de Louis I. Kahn : assimilations et détournements théoriques chez Bernard Huet

Juliette Pommier

- 1 Les années de formation de Bernard Huet (1932-2001), fondateur de l'Unité pédagogique n° 8 (UP8) et théoricien de l'architecture urbaine, peuvent être analysées comme une série de rencontres avec des personnes, des œuvres écrites ou construites, des écoles de pensée, et finalement des systèmes de représentations de l'architecture et du monde, constitués ou en devenir. Pendant ses études parisiennes, de 1950 à 1962, il rencontre le système des Beaux-Arts dans l'atelier de Georges Gromort et Louis Arretche, ainsi que Paul Bossard et Michel Écochard chez qui il travailla à plusieurs reprises, et Jean Prouvé dont il suivit les cours au Centre national des arts et métiers. Au Politecnico de Milan, en 1960, il suit les cours d'Ernesto Nathan Rogers. À l'université de Pennsylvanie, en 1963-1964, il découvre les enseignements de Louis I. Kahn et Robert Le Ricolais, mais aussi les livres de Robert Venturi, Kevin Lynch, Christopher Alexander et Christian Norberg-Schulz, ainsi que les édifices conçus par Frank Lloyd Wright et Louis Sullivan.
- 2 Ce sont des rencontres avec des pensées plus ou moins constituées, et plus ou moins lisibles. L'analyse de la confrontation de Huet au système des Beaux-Arts et à l'alternative kahnnienne tentera de cerner les modalités de l'assimilation et de l'élaboration théorique ultérieure. Plusieurs facteurs déterminent cette assimilation : le contexte de réception et la trajectoire de l'architecte, ainsi que les caractères de ces enseignements et les modalités d'assimilation. Les modalités d'assimilation correspondent à différents mécanismes psychologiques, développés dans le temps long : la sélection des connaissances, leur déplacement, leur transformation, ou encore leur condensation, lorsque plusieurs sources convergent vers une même position théorique.

- 3 Ces analyses s'appuieront sur la notion d'assimilation élaborée par Jean Piaget¹ et se situeront dans la perspective des recherches actuelles sur l'histoire de l'enseignement de l'architecture, qui rassemblent des approches sociologiques², épistémologiques et historiques³ pour étudier la genèse des idées comme des pédagogies. La question de l'héritage théorique sera ainsi abordée sous l'angle de l'enseignement et de sa capacité à produire cet héritage, au travers de l'assimilation.

« Système Beaux-Arts » et doctrine implicite, un rejet ambivalent

- 4 Huet entre à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA) comme admissionniste dans l'atelier Gromort/Arretche en 1950, bien avant l'explosion des effectifs et la crise des années 1960. L'organisation de l'enseignement repose alors sur l'atelier vertical et le système des exercices et concours à rendre tous les deux mois⁴, auxquels s'ajoutent quelques cours magistraux d'histoire, de théorie et de construction. Ce cadre constitue le « système Beaux-Arts », dont le caractère paternaliste, anti-intellectuel et irréaliste sera critiqué dès la fin des années 1950⁵.
- 5 La « théorie de l'architecture » est alors transmise de plusieurs manières : par le cours de théorie (André Gutton de 1949 à 1957), par l'enseignement d'atelier sous toutes ses formes (et en particulier la transmission de l'« art du plan » par Gromort⁶) ainsi que par les livres et traités présents dans les bibliothèques d'ateliers. Jean-Pierre Épron⁷ parle au sujet de cet enseignement d'une « doctrine » associant étroitement les règles de conception avec le fonctionnement du milieu professionnel préservant ses positions grâce aux institutions énonçant la règle. Épron souligne son imprécision, tandis que Jacques Lucan⁸ insiste sur son caractère implicite. Ce dernier désigne par les termes « principes implicites » une série de notions transmises sans avoir fait l'objet d'une théorisation : le parti, le poché ou bien encore la dominante.
- 6 Pour Huet, l'assimilation de la doctrine Beaux-Arts commence par son application scolaire, dans la soumission au fonctionnement de l'atelier vertical, des concours et des évaluations à huis clos de l'École. Pour être validés, les esquisses et projets rendus doivent intégrer la pratique du parti, de la dominante et du caractère. Dans l'atelier bicéphale que connaît Huet en 1950, Arretche représente effectivement le patron muet et paternaliste qui impose le parti sans explication, alors que Gromort incarne la tradition et la culture classique⁹ dans la lignée de Julien Guadet et de Jean-Nicolas-Louis Durand. La réception de l'enseignement d'atelier par Huet est ambivalente dès l'origine. Même s'il n'a pu suivre son cours de théorie, il a bénéficié de l'enseignement de la composition élaboré par Gromort et son développement du parti :
- On sait que nous appelons ainsi notre réaction première devant le programme qu'on nous propose : *le parti que nous prenons* de donner à l'ensemble telle ou telle masse, à ses éléments principaux tel groupement plutôt que tel autre¹⁰.
- 7 À cette première assimilation succède rapidement une critique globale du système Beaux-arts, progressivement nourrie par ses expériences à l'étranger et par l'ouverture disciplinaire des années 1960. *Le Rapport Vert*¹¹ corédigé par Bernard Huet et Jacques Fredet en mai et juin 1968 cristallise cette phase de réaction critique. Il s'organise selon deux axes : la contestation de la société capitaliste, et du rôle que l'architecte y tient, et la réaction au système des Beaux-Arts, dans sa pédagogie comme dans son idéologie. Dans ce texte, sociologie de la profession et pédagogie de l'architecture

s'interpénètrent continuellement au sein d'une représentation politisée de l'architecture et de son enseignement. Le système des Beaux-Arts en est la version compromise, soumise à l'économie de marché, perpétuant grâce au système des patrons le modèle de « l'architecte "chien de garde" et "actionnaire" de la classe dominante¹² ». Sont stigmatisés le système des ateliers, les connaissances se limitant aux « ficelles » du projet, et surtout le « relation tutoriale » au patron, quasi paternelle, impliquant davantage la transmission d'un modèle d'individu que l'organisation d'une réflexion architecturale et de son autonomie.

- 8 Sa réception de l'enseignement Beaux-Arts se structure dès lors par sédimentation, alternant intégration et rejet, sélection et reconstruction, des années 1960 à l'avènement du postmodernisme au cours des années 1970, qu'il accompagnera notamment dans les numéros de *l'Architecture d'aujourd'hui*, en tant que rédacteur en chef (1974-1977). Il faut donc examiner sur le long terme et dans leur complexité les assimilations successives et les traces de l'enseignement Beaux-Arts chez Huet pour dépasser la critique des années 1960.

Une réhabilitation sélective de la pédagogie Beaux-Arts

- 9 Plusieurs sources et évènements ont pu conduire Huet à reconsidérer les enseignements Beaux-Arts dans la décennie suivante comme des lectures, à l'image de celle de Venturi¹³, des expositions, en particulier celle du MoMA sur les Beaux-Arts en 1975¹⁴, et plus largement l'avènement du postmodernisme, et sa redécouverte de l'histoire, de la ville et des grands traités. Des réminiscences des Beaux-Arts apparaissent dans la plupart des champs de sa pratique. C'est le cas de la recherche¹⁵, où il analyse la culture classique dans ses manifestations urbaines. C'est également le cas de l'enseignement et du projet, où la pédagogie, les règles de composition, voire les « notions Beaux-Arts » refont surface plus ou moins durablement.
- 10 La pédagogie Beaux-arts telle que Denès¹⁶ l'a décrite est reconvoquée à UP8 dès le milieu des années 1970, avec le retour au projet dans la première année du cursus, c'est-à-dire à l'« exercice du choix » par opposition au non-choix que devaient permettre les méthodes systématiques anglosaxonnes. Après avoir expérimenté l'approche analytique de Christopher Alexander (1966-1970) et l'approche essentialiste de Kahn (1971-1972), Huet combine la découverte de l'approche typologique italienne avec la redécouverte des vertus de la pédagogie par le projet développée aux Beaux-Arts (1976-1978)¹⁷.
- 11 Les outils de composition Beaux-arts (axes, systèmes distributifs et hiérarchies) se retrouvent dans les studios de la « Ville analogue¹⁸ », cursus développé par Huet et son groupe à UP8 en 1976-1977, et s'appliquent aussi bien à l'espace urbain qu'aux compositions intérieures. Selon le témoignage d'Emmanuelle Sarrazin, son assistante de 1994 à 1997, la réflexion sur le parcours s'articulait toujours avec la notion de « squelette » dans les années 1990 :
Puis les étudiants ont commencé à explorer, à l'intérieur de leurs bâtiments, d'une part le parcours menant vers la galerie et d'autre part le parcours vers le salon de thé. À partir de là, le squelette des projets se dessinait déjà. Et une fois que le squelette fonctionnait, le projet était quasiment terminé¹⁹.

- 12 Les studios « Ville analogue » s'appuyaient également sur l'approche typomorphologique inspirée de Rossi²⁰. Comme Huet l'explique dans l'article « Point de vue sur l'enseignement²¹ », il développe un usage du type au cœur du processus de conception, qui devient un travail de réinterprétation typologique. Ce faisant, le type remplace le parti Beaux-Arts dans son rôle d'articulation entre le programme et le projet.
- 13 Au fil de sa théorisation pédagogique ultérieure, Huet renforce la place centrale du projet, grâce à une progressivité allant des éléments à leur assemblage par la composition. Il élargit également son champ de références, qui n'est plus centré sur la typomorphologie. Le lexique Beaux-Arts demeure, mais devient secondaire, structuré par d'autres sources avec lesquelles il se condense, comme l'analogie entre architecture et langage. Les notions Beaux-Arts remobilisées – la composition, le caractère, mais très rarement le parti, qui ne se manifeste que dans quelques notices de projet et jamais dans l'enseignement – occupent souvent un statut d'évidence acquise, sur laquelle il n'est pas nécessaire de s'appesantir. Ce qui permet de concentrer l'argumentation – et la qualité rhétorique des analogies – sur des représentations plus récentes de l'architecture ou de l'enseignement, telles que « l'architecture comme langage » ou l'analogie entre architecture et musique, filée à plusieurs reprises dans la conférence « Théorie et modèles²² » à partir de la citation inaugurale de Kahn : « C'est quand on a oublié ses doigts que l'on fait de la musique²³ ». Ce texte de 1995 décrit les trois niveaux de formation nécessaires : dessinateur, projeteur puis architecte. Le premier correspond à l'apprentissage de la langue, par la lecture et l'écriture du dessin architectural, le deuxième à « la mise en forme du projet, depuis le traitement des données et des contraintes jusqu'au projet du bâtiment, en passant par la maîtrise de l'ensemble des composantes qui permettent d'assembler, de combiner, de composer les parties en un tout²⁴ », et le troisième à « la sublimation des problèmes quantifiables²⁵ », c'est-à-dire le dépassement des moyens (connaissances techniques, sociales, fonctionnelles, historiques, etc.) pour atteindre l'architecture. On revient à la citation de Kahn.
- 14 Le deuxième niveau évoque la doctrine Beaux-Arts. Il s'agit non seulement de composition, mais aussi de conception à partir du programme (données et contraintes), analogue à la méthode du parti de Gromort. On retrouve chez Huet cette démarche initiant le projet par le programme :
- Pour revenir à l'enseignement du projet, il relève d'une technique pédagogique difficile et, contrairement à ce que pensent beaucoup d'architectes, il s'apprend. (...) Il y a une manière de conduire le projet qui passe par un certain nombre de questions peu évidentes : comment initier le projet ? Comment interpréter un programme ? Comment intégrer les contraintes ? Comment diriger les étudiants ? Comment les critiquer ?²⁶
- 15 Cette démarche est par ailleurs apparentée à la méthode kahniennne procédant de la *form* au *design*, qui sera détaillée plus loin. Il s'agit probablement d'une première condensation entre les sources Beaux-Arts et kahniennne. D'autant plus que l'architecte américain a lui-même suivi une formation Beaux-Arts auprès de Paul Philippe Cret. De sorte que la parenté entre le parti et la *form* qui se révèle dans l'héritage convergent de Huet correspond sans doute à la généalogie même de la notion de *form* chez Kahn.
- 16 Ce texte souligne à nouveau le rôle du type dans la pédagogie, pour sa capacité à articuler théorie et pratique en donnant une forme concrète (les types) aux savoirs

abstraites issues des sciences humaines ou des sciences constructives, ainsi qu'aux données programmatiques (l'étude de la typologie des édifices y pourvoit). Mais cette notion n'est désormais plus l'unique moyen d'articuler théorie et pratique, et coexiste avec les autres notions Beaux-arts de composition, de parcours ou de hiérarchie.

- 17 Huet construit ainsi un univers de références spécifique à la problématique pédagogique. Après de longues périodes d'expérimentation, ces éléments sont sélectionnés pour leur capacité opératoire et didactique. La notion de parti a disparu. D'autres méthodes lui succèdent au fil des décennies, privilégiant le type à la fin des années 1970, puis s'élargissant à d'autres approches au cours des années 1990. Les trois niveaux de formation énoncés en 1995 – dessinateur, projeteur puis architecte – constituent une nouvelle cohérence théorique ordonnée des outils vers le sens de l'architecture. L'héritage Beaux-Arts a donc été restructuré (et le parti, sa notion emblématique, refoulé), au sein d'un système pédagogique global, et surtout « resémantisé ». La forme, comme la construction, ne sont plus que les moyens de conception d'espaces signifiants pour la société.

Redonner sens à la doctrine Beaux-Arts : premier déplacement vers la question urbaine

Figures 1 & 2. Concours pour la Bibliothèque de France, Paris-Tolbiac, B. Huet, M. Ferrand, J.-P. Feugas, B. Leroy, D. Bigelman, 1989.

Maquette du rendu et esquisse pour la Bibliothèque de France, 1989.

Source : Agence B. Huet.

- 18 Publié en 1975 à l'initiative de Huet, l'article « Le système des Beaux-Arts » de David Van Zanten²⁷ redonne cohérence et lisibilité à la doctrine Beaux-arts, mettant en lumière différentes catégories de règles éclairantes pour l'analyse de leurs permanences chez Huet. Elles constituent plutôt « un processus de pensée » qu'un vocabulaire formel, « un système logique et évident », à condition de comprendre les subtilités de la logique française. Reprenant Guadet, Gromort et Durand, l'auteur développe principalement trois règles de composition : la distinction entre distribution (en enfilade) et pièces desservies, la hiérarchie de la composition, qui subordonne l'ensemble à « l'élément caractéristique » de l'édifice et la composition qui privilégie l'équilibre au pittoresque. Il articule ces règles à un vocabulaire, à un système de notation graphique, et à une série de projets. Il montre ainsi la relation entre règles de projet, expressions graphique et verbale et système de représentations mentales de l'espace, de la composition, et finalement de l'architecture. Ainsi, la définition de l'espace, l'organisation du parcours dans un système spatial, et l'assemblage d'une totalité organisée précèdent et commandent la volumétrie extérieure. Elle contient à la fois la sélection et la définition des éléments architecturaux sur lesquels opérer, leurs relations et leur hiérarchie, leurs caractères, et les questions selon lesquelles les ordonner, c'est-à-dire la gestion du parcours, de la « marche » et l'expression du « caractère » de l'édifice. Quelle que soit l'échelle ou la question considérée, la simplicité, l'évidence, l'unité, en somme la lisibilité, constitue le critère d'évaluation : lisibilité de l'espace, du système distributif, du caractère, c'est-à-dire du programme de l'édifice.
- 19 Dans les projets de Huet, certains éléments de la doctrine Beaux-arts sont mobilisés de manière plus ou moins explicite : le parti, la hiérarchie, la lisibilité, la définition des

espaces et les outils de la composition – en particulier les axes, les figures géométriques simples et les trames telles qu'elles peuvent apparaître chez Durand²⁸. Le projet pour la Bibliothèque de France²⁹ en témoigne (cf. illustrations 1 & 2). D'une part dans l'articulation des éléments autour de l'espace caractéristique de l'édifice : le principe de hiérarchisation et de subordination des Beaux-Arts s'y déploie. Chacun des éléments conserve à la fois son identité et sa forme, renforcé par sa référence symbolique ou historique – Erik Gunnar Asplund et la Tour de Babel pour la rotonde des chercheurs, Rafael Moneo et l'Atrium pour le bâtiment des lecteurs –, et existe aussi dans une articulation d'axes autour de l'espace majeur. Le projet est composé par l'assemblage d'une série d'axes, visuels ou de circulation, qui sont aussi les axes géométriques de définition des espaces. Ces axes répondent à l'environnement ou bien le structurent. On retrouve une connaissance de l'urbanistique classique, absente de l'enseignement Beaux-Arts mais dérivant de principes apparentés. Enfin, la composition décline à plusieurs échelles la question de la définition de l'espace telle que Van Zanten l'avait décrite : le travail des limites de l'espace lui donnant une « présence » et un « caractère » lisibles. À l'échelle du site, l'« enceinte » crée le lieu. Dans l'espace majeur, la grande arche génère son caractère exceptionnel. Et dans les espaces subordonnés, les figures géométriques simples les identifient clairement.

- 20 Cependant, au-delà des traces fragmentées de l'héritage Beaux-Arts, c'est surtout le sens de cette doctrine que Huet redécouvre en s'intéressant à la ville classique et à l'art urbain, nourri par la recherche urbaine italienne développée en particulier par Aldo Rossi³⁰. En reconstituant une définition des édifices publics, Huet révèle l'articulation des questions d'architecture avec les questions urbaines et sociales autour du système des règles (classiques) de composition des espaces :

[Dans les traités d'architecture du XIX^e siècle], la distinction entre édifices privés, publics et religieux, la différence entre édifices destinés à la Justice et ceux destinés à l'instruction, relevaient autant d'une déclinaison typologique précise que d'une modulation conventionnelle de la rhétorique monumentale mise en œuvre par les architectes. Cependant, cet ensemble de distinctions symboliques et de différences monumentales ne trouvait sa pleine efficacité qu'à l'intérieur des règles, des conventions et des hiérarchies qui ordonnent les espaces publics des villes. Définir le « caractère » d'un édifice public consistait donc à établir le jeu de correspondances entre symbolique institutionnelle, typologie constructive et situation monumentale d'un édifice dans la ville, de telle sorte qu'un individu soit immédiatement capable de reconnaître non seulement sa fonction institutionnelle mais surtout la valeur civique et éducative que lui confère la Société³¹.

- 21 Les projets d'espaces publics procurent une manifestation claire des principes de la doctrine Beaux-Arts chez Huet. Tant dans les discours que dans les projets, l'espace public est défini par opposition à l'espace résiduel³² en ce qu'il possède une forme lisible, identifiable, et conventionnelle afin d'assurer sa « fonction régulatrice et ordonnatrice » des espaces privés. Autrement dit, c'est la forme des espaces publics qui « commande la disposition des espaces privés et qui ordonne les objets architecturaux³³ ». Le principe Beaux-Arts de définition claire et évidente de l'espace a été déplacé vers les espaces urbains, de même que la hiérarchie spatiale.
- 22 Dans les aménagements d'espaces publics à Metz et Roubaix (cf. Illustrations 3 & 4), on peut lire les outils avec lesquels Huet dessine l'espace public : axes de symétrie, figures géométriques simples et trames. Selon les espaces à aménager leurs caractères préexistants, certains outils dominent. Les figures sont en général chargées de redonner une forme lisible à l'espace public, comme c'est le cas à Metz. Les axes

permettent de les situer en fonction de la géométrie du contexte, des axes majeurs des bâtiments, que ce soit leur axe de composition ou d'entrée ou la direction de leurs façades. Dans ces deux cas, la (ou les) figure(s) sont physiquement matérialisées par des emmarchements, des édicules, des lignes de calepinage. Lorsque l'espace public possède déjà une géométrie lisible, les figures cèdent le pas aux trames. Elles fabriquent l'articulation interne de l'espace et seront traduites concrètement dans la composition du calepinage ou l'implantation de lignes d'arbres. Mais les trames ne sont pas toujours distinctes des figures. Ainsi, à Roubaix, la composition de deux niveaux de trames, larges et serrées, traduites par la constitution d'un nouveau front végétal, constitue finalement une figure implicite, un grand parvis rectangulaire, recentré autour de l'axe de l'hôtel de ville. Enfin, la trame possède cette propriété de rendre perceptibles les dimensions de l'espace. Alors que les figures et les axes font partie du monde de la géométrie, la trame mesure, donne l'échelle et effectue le passage de l'abstrait au concret³⁴.

- 23 Comme pour la Bibliothèque nationale de France, des éléments caractéristiques de la doctrine Beaux-Arts se révèlent ainsi, mêlés à d'autres sources. Ils apparaissent aussi bien au niveau des objectifs (la clarté et la lisibilité de l'espace urbain) que des règles et moyens utilisés (la définition de l'espace, la subordination des parties à la dominante, les outils géométriques de composition). Mais plus encore que pour la BNF, l'enjeu urbain articule la forme au symbolique, et permet de redonner sens à des règles subies par Huet à l'ENSBA comme strictement formelles et arbitraires.
- 24 L'assimilation de la doctrine Beaux-Arts est, chez Huet, un processus complexe, peut-être davantage qu'avec l'enseignement de Kahn, comme nous le verrons. Elle a rencontré d'importants obstacles, parmi lesquels la conjoncture marquée par le rejet d'une génération qui s'oppose consciemment à son assimilation ainsi que la perte de crédit du système Beaux-arts liée à la crise architecturale et urbaine en France. Mais surtout, elle souffre du manque de lisibilité d'une doctrine exprimée, dans sa plus grande part, de manière implicite au cours des corrections et des évaluations. Le règne de l'implicite, dénoncé par Denès, apparaît de façon plus frappante encore dans la (non)restitution par cet auteur de la doctrine Beaux-arts, qui se limite quasiment pour lui à la capacité incontestable à faire du projet. À cet implicite, vécu par Huet comme par ses contemporains, a répondu une succession d'assimilations et de reconstructions, intuitives ou théorisées, personnelles ou empruntées, partielles ou globales, fondamentalement discontinues. D'ailleurs, contrairement aux reconstructions qu'il a pu faire pour Kahn, il n'existe pas de représentation globale de la doctrine Beaux-Arts dans les discours de Huet. Il en construit une critique approfondie dans le *Rapport vert*, mais ce texte manifeste surtout son refoulement de l'enseignement Beaux-Arts au profit de la critique de sa transmission.
- 25 Et pourtant, un nombre conséquent de méthodes, de notions et de représentations issues de la doctrine Beaux-Arts persistent dans ses discours et pratiques. C'est le cas de la représentation du projet comme globalité, ou comme synthèse, de la démarche de conception initiée par la lecture du programme, de la composition des espaces, autrement dit leur hiérarchie, leur élément caractéristique, et la qualification des espaces grâce à la définition de leur forme et de leurs limites. Bien que tissées avec d'autres sources, et d'ailleurs peut-être parce qu'elles sont renforcées par d'autres sources, ces représentations perdurent dans sa pensée, sous des formes sélectives et

fragmentées, mais aussi transformées et déplacées au sein de nouvelles cohérences théoriques.

Figure 3. Aménagement de la Grand'Place de Roubaix (en collaboration avec D. Bigelman), 1994.

En haut : planche du concours.

En bas : analyse des éléments de composition

Source : en haut Agence B. Huet ; en bas J. Pommier.

- 26 En interprétant séparément les discours sur l'enseignement et les projets, deux cohérences sont ainsi identifiables. D'un côté, la pédagogie intègre sélectivement l'enseignement Beaux-Arts, qu'elle resémantise en l'associant au type. La problématique pédagogique donne sens et objectif aux emprunts Beaux-Arts. Et de l'autre, la conception incorpore les règles de la doctrine Beaux-Arts, réarticulées au sein d'une vision de la ville comme système hiérarchisé et symbolique. Dans les deux cas, la recherche typomorphologique a nourri et donné sens aux préceptes Beaux-Arts, déplaçant la problématique vers la ville sans pour autant abandonner l'enjeu du projet architectural. Si elle complète le lexique Beaux-arts, elle ne l'a pas non plus totalement remplacé.

L'enseignement de Louis I. Kahn

- 27 Tout oppose l'enseignement de Kahn à celui des Beaux-Arts dans la trajectoire de Huet. Kahn explique, verbalise et questionne, ses concepts forment un ensemble structuré, bien que difficile à comprendre. Bruno Hubert³⁵ soulignait, parmi d'autres, l'ampleur et la cohérence de la pensée kahnienne, analogue selon lui à ce que Paul Valéry appelle la « continuité de l'étendue mentale³⁶ ».

- 28 Au-delà du système de notions fédéré autour du couple *form/design* – que l'on analysera en détail dans la suite de cette partie – la pensée kahnnienne articule les différentes dimensions de l'architecture avec une vision de la société et du rôle que l'architecte doit y jouer. Cette vision trouve son application privilégiée dans les projets d'institutions, pour lesquels la recherche de la « nature » du programme constitue une véritable interrogation sur la société, sur ses symboles et ses significations, et sur les organisations qui y correspondent. La logique, l'amplitude du système et sa dimension idéologique, sont de plus portés par le pouvoir de persuasion de Kahn et de ses œuvres, son discours et son langage architectural, la poétique kahnnienne sous toutes ses formes. On retrouve ainsi les éléments qui définissent un paradigme, un objet, un ensemble de problématiques et de représentations construit autour de cet objet et articulé à une vision du monde, un système cohérent de concepts et de méthodes organisés pour résoudre et nourrir ces problématiques³⁷. Cette cohérence était-elle perceptible dans son enseignement ? Huet l'a-t-il assimilée – globalement ou non ?
- 29 Huet découvre l'enseignement de Kahn au cours de son année de master à l'Université de Pennsylvanie (Philadelphie), en 1963/64³⁸. Le studio rassemble 25 élèves, encadré par trois enseignants, Louis Kahn, Robert Le Ricolais et Norman Rice, qui proposent une pédagogie très éloignée du système des Beaux-Arts. Il ne s'agit pas de transmettre un *parti* mais de susciter, par la maïeutique, une réflexion personnelle sur le programme. Pour Huet, l'assimilation est là aussi de longue durée, mais elle n'est pas discontinuée, bien que marquée d'affects et d'étapes de cristallisation. Si la conjoncture est d'avantage favorable à la leçon kahnnienne, d'autres filtres ont conditionné le processus d'assimilation de son enseignement, comme les écarts culturels, voire philosophiques, qui séparent la pensée kahnnienne des attentes et connaissances préalables de Huet, caractérisées par le rationalisme, une forte aspiration scientifique et un net esprit de contestation. Comme la plupart des Français partis à Philadelphie³⁹, Huet peine dans un premier temps à comprendre le langage allégorique de Kahn, avant de saisir l'amplitude de sa philosophie. Huet situe le moment de sa prise de conscience dans une réponse de Kahn à une question sur les techniques constructives : « Quand on joue du piano, c'est au moment que l'on oublie ses doigts qu'on commence à faire de la musique⁴⁰. » La technique est nécessaire, mais l'essentiel est ailleurs. L'architecte doit se faire l'interprète éclairé des désirs humains, de la nature de la société et de celle de l'espace ; et l'architecture devient une responsabilité sociale, une éthique, une croyance – en somme, une discipline intellectuelle plutôt qu'un savoir-faire technique ou artistique.

Figure 4. Aménagement de la Place du Général de Gaulle à Metz, 1993.

En haut : planche du concours.

En bas : analyse des éléments de composition

Source : en haut Agence B. Huet ; en abs J. Pommier.

Notions opératoires et assimilation sélective

- 30 Cette vision est également sous-tendue par un ensemble de notions opératoires comme la hiérarchie *servi/servant*, la *pièce*, l'*ordre*, ainsi que l'opposition *form/design* qui organise la méthode de conception de la *form* abstraite au *design* concret, de la recherche de la *nature* du programme (*nature* qui se traduira dans la *form*) au projet circonstanciel. Kahn énonce ainsi sa méthode : « Dans la *nature* – le pourquoi ; dans l'*ordre* – le quoi ; dans le *projet* – le comment⁴¹. » Ces notions et la méthode qu'elles impliquent ont fait l'objet d'une assimilation sélective et d'une série de déplacements chez Huet. Certaines ont été transposées à l'identique, aux différences linguistiques près, tandis que d'autres sont détournées, déplacées voire franchement rejetées.
- 31 Si l'opposition entre espace servant et espace servi peut apparaître dans le travail de hiérarchie des espaces publics chez Huet, les notions d'ordre ou de pièce ne se révèlent qu'indirectement, dans des réinterprétations parfois éloignées. En revanche, le concept de *form* est très présent dans les textes du Français. Dans le discours de Kahn, la « *form* » existe en opposition au « *design* », et ne prend tout son sens que dans ce rapport. En français, le concept de *form* pose le problème de l'interprétation dès la traduction. Kahn met un sens particulier dans ce terme, aux significations multiples en anglais comme en français, la compréhension du concept est donc liée à sa traduction – tout comme son appropriation : la traduction-interprétation est une forme d'assimilation, de déformation de l'objet pour l'adapter au milieu architectural français. Christian

Devillers, Mathilde Bellaigue, présentant la traduction de ce concept en 1996, l'introduisaient en ces termes : « *Form : idéalité formelle* (traduction proposée par Bernard Huet). En anglais, *form* ne désigne pas la forme apparente (*shape*) mais le principe d'organisation d'une chose⁴². »

- 32 L'un des exemples de définition de la « *form* » est celui de la cuiller :
 Dans ce qui différencie une cuiller de la cuiller, la cuiller caractérise une *form* avec deux parties inséparables, le manche et le bol. Une cuiller implique un projet spécifique fait d'argent ou de bois, grand ou petit, profond ou non. La *form* est « quoi ». Le projet est « comment⁴³ ».
- 33 La *form* définit donc l'objet de deux manières. Elle donne les caractères essentiels de ses parties, ici en les nommant (le bol : fonction de récipient, forme semi sphérique ; le manche : partie allongée par laquelle on tient un outil), et elle établit les relations entre les parties (ici : « inséparables »).
- 34 La singularité des parties et la structure du tout : cela évoque une définition assez classique de la composition, ou encore la définition structuraliste d'une structure⁴⁴. Mais la définition est loin d'être seulement formelle. Le bol comme le manche contiennent un usage en relation avec une forme, un usage spatialisé en quelque sorte, qui va être spatialisé une seconde fois dans la mise en relation topologique des parties entre elles. La *form* est donc aussi une relation entre usage et forme. Dans le passage à l'architecture, l'usage se charge de signification culturelle, transformant insensiblement la *form* en une relation entre culture, sens et forme.
- 35 Cette définition se rapproche de celle du type rédigée par Devillers dans *L'Architecture d'aujourd'hui* en 1974, que reprend fréquemment Huet :
 Le type, cette abstraction de propriétés spatiales communes à une classe d'édifices, est une structure de correspondance entre un espace projeté ou construit et les valeurs différentielles que lui attribue le groupe social auquel il est destiné⁴⁵.
- 36 Elles partagent la spatialité, la correspondance au sens, et le potentiel d'engendrement. Ce rapprochement des concepts a été analysé par Huet en 1992⁴⁶.
- 37 En pratique, la définition de la *form* n'apparaît plus aussi rigoureuse. Dans le processus de conception, la source de la *form* tend à devenir plus importante, d'après le discours de Kahn, que la *form* elle-même. La source, c'est la « Volonté d'existence » (en anglais *Existence will*⁴⁷) des objets, des espaces, des institutions de l'homme. La Volonté d'existence est le besoin, la « graine » qui fait germer l'objet ou l'Institution. C'est ce que « veut être » une chose : le fameux « *what a space wants to be* » qui revient sans cesse dans le discours de Kahn.
- 38 L'Église unitarienne de Rochester constitue l'un des exemples les plus complets de description de la *form* chez Kahn. Il décrit d'abord la source, la Volonté d'existence de l'église – « la Question éternelle du pourquoi de toute chose⁴⁸ » – puis la structure topologique capable de l'exprimer : l'espace centré et central, séparé de l'extérieur par la succession des espaces concentriques intermédiaires, les déambulatoires. Ainsi, lorsqu'on l'isole, le concept de *form* est l'organisation topologique de parties caractérisées, support d'une relation entre usage et forme. Lorsqu'on le considère dans le processus architectural, d'autres significations apparaissent : avant la *form*, et plus importante qu'elle, la Volonté d'existence ; à l'intérieur de la *form*, une conception du monde, qui se veut universelle – mais qui est nécessairement culturelle, et se révèle finalement très personnelle. La subjectivité des métaphores de Kahn est analogue à la subjectivité du poète, dont le regard singulier sur les choses les fait voir autrement, et

apprend à les connaître d'une autre façon. C'est une connaissance intuitive, par opposition à la connaissance rationnelle, à laquelle elle s'articule dans la conception.

- 39 Dans la pensée kahnnienne, les notions possèdent une « valeur » morale, culturelle, et peut-être aussi opérationnelle. Lorsqu'il parle de *la Maison (form)* par opposition à *une maison (design)*, il dit : « Pour moi la grandeur de l'architecte dépend de sa capacité à concevoir ce qu'est *la Maison*, plutôt que de son projet d'*une maison* qui est un acte circonstanciel⁴⁹. » La *form*, tout comme la Volonté d'existence, font l'objet d'une véritable quête, dans laquelle réside le sens de la discipline architecturale.
- 40 Selon Huet, lorsque Kahn décrit l'articulation entre *form* et *design* au travers de la cuiller :

[Il] évoque une idéalité conventionnelle dotée de caractéristiques spatiales topologiques, reconnaissable par l'ensemble du corps social et qui aurait une existence préalable au projet de l'architecte chargé de lui donner une matérialité géométrique et dimensionnelle spécifique. Il est facile de rapprocher l'énoncé de cette proposition [la *form* de la cuiller] du concept de « typologie des édifices » qui occupe une position centrale dans le développement de la pensée théorique en Europe pendant ces trente dernières années. Alors que les théoriciens européens tentent de renouer avec la continuité historique du concept pour légitimer la rationalité de leur démarche, Kahn en donne une formulation plus « fondamentaliste » dont la connotation « idéaliste » a pu pendant longtemps masquer le contenu réel. Il n'en reste pas moins vrai que, même si elle est moins précise dans sa formulation théorique, l'approche « typologique » kahnnienne est plus explicite et plus féconde quant aux perspectives conceptuelles et pratiques qu'elle ouvre pour l'architecture⁵⁰.

- 41 Dans d'autres textes, Huet reprend plus précisément la définition du type rédigée par Devillers en 1974⁵¹, dans la filiation des définitions de Rossi⁵² et d'Antoine Ch. Quatremère de Quincy⁵³, et c'est là qu'intervient la condensation entre plusieurs sources. Il dote le type de certains caractères de la *form* de Kahn ou, inversement, il rationalise la *form* grâce au type. Il n'est pas évident qu'un des concepts précède l'autre. La sensibilisation à la *form* a probablement catalysé l'acquisition du type, qui est le seul à apparaître dans sa formulation originale à l'intérieur des discours de Huet. Ses lectures sociologiques et sa collaboration avec le sociologue Henri Raymond ont aussi favorisé cette élaboration conceptuelle en nourrissant sa conscience et sa connaissance de la culture. On observe ainsi une convergence des sources autour de certaines notions : le type, la ville, mais aussi la « convention » évoquée ici comme caractéristique de l'idéalité formelle, qui est partagée par plusieurs architectes-théoriciens de cette génération, notamment Venturi⁵⁴ et Norberg-Schulz⁵⁵, deux classiques de la première heure pour Huet.
- 42 Si l'on compare la définition de la *form* par Kahn avec celle du type par Huet, on peut observer des transformations, des glissements de sens, et une hiérarchisation différente des composants qui existent dans les deux concepts. Les parties caractérisées de la *form* et leurs relations topologiques deviennent une « abstraction de propriétés spatiales ». La vision du monde, oscillant entre subjectivité consciente et volonté d'objectivité, devient les « valeurs différentielles » du groupe social destinataire. Les relations topologiques de la *form* ne sont plus signalées, mais une « structure de correspondance » vient à leur place, réduisant le caractère topologique au profit de la traduction des valeurs dans l'espace.
- 43 Dans le type, le concepteur disparaît, alors qu'il était omniprésent dans la *form*, qui est le résultat de la prise de conscience d'un homme seul. Le type est un objet que l'on

définit par l'étude d'édifices existants. On accède à la *form* par la réflexion personnelle, c'est une vision intérieure.

- 44 La succession des traductions que Huet fait de la *form* donne une idée du rapport qu'il entretient avec le concept. Il cherche à se l'approprier en trouvant la traduction la plus juste possible, et en même temps il le transpose dans des contextes différents, des thèmes plus proches de ses préoccupations, en l'occurrence, la ville. En 1992, la *form* est « l'idéalité conventionnelle⁵⁶ » mais aussi, à propos de la forme des espaces publics, « l'idéalité formelle conventionnelle⁵⁷ » ; en 1996, lorsque Devillers sollicite son avis pour la publication de *Silence et lumière*, c'est « l'idéalité formelle ».
- 45 Il n'y a aucun doute sur le caractère d'idéalité : le type comme la *form* sont des productions mentales, qui n'existent que dans l'esprit. Mais Huet oscille quant au caractère de cette idéalité. Conventionnelle ou formelle ? La convention comme la forme sont présentes à la fois dans le type et dans la *form*, mais de façons différentes. Si l'on revient encore une fois à la cuiller de Kahn, l'usage est présent à l'intérieur de la forme. Seule la forme est décrite, mais c'est une forme concrète qui accueille un usage⁵⁸. Dans la définition du type, la forme est séparée de l'usage et articulée à lui par la « structure de correspondance ».

De la *form* au type : deuxième déplacement vers la question urbaine

- 46 Selon Hubert⁵⁹, l'interaction entre *form* et *design* s'intègre dans une série de couples d'opposés qui n'ont pas tous le même statut. Ces couples définissent deux pôles, le sentiment et la pensée, deux activités de l'esprit qui par leur rencontre peuvent entraîner la *realization*, la prise de conscience du concepteur. Le sentiment contient le désir de créer, et la conscience potentielle de la Volonté d'existence puis de la *form* des objets, des institutions. C'est le domaine du non-mesurable. La pensée inclut les moyens de créer, la science capable de mettre en forme le sentiment. C'est le domaine du mesurable.
- 47 La *form* occupe donc une place particulière à l'intérieur du travail de conception : elle articule la Volonté d'existence et le projet. Elle est l'expression spatialisée, mais encore non-mesurable, de la première, et la source du second. Par elle transite le sens de l'Institution, passant de la métaphore à l'espace construit, qu'il transformera en espace vécu. On voit que la dichotomie entre sentiment et pensée est loin d'être pure, que chaque pôle contient des éléments de l'autre.
- 48 Le concept de *form* n'apparaît pas dans le discours de Kahn sur la ville, mais les notions associées - Volonté d'existence et Ordre - organisent son argumentation. La ville ancienne répondait au désir de se défendre. Elle était organisée par l'ordre de la défense. La ville actuelle est régie par l'ordre du mouvement⁶⁰. En 1959, l'architecture de la ville qui découle de l'ordre du mouvement est celle des garages, des « silos à voitures » et des viaducs : l'architecture des infrastructures. La rue comme espace public reste secondaire, mais elle ne doit pas être résiduelle. En 1971, la rue est au centre du discours de Kahn à l'AIA⁶¹ :

La rue est une *pièce* résultant d'un contrat. (...) Depuis l'arrivée de l'automobile, les rues ont entièrement perdu leur qualité de *pièce*. Je crois qu'un plan d'urbanisme doit commencer par prendre conscience de cette perte et inciter à recréer une rue

où les gens vivent, apprennent, font leurs courses et travaillent, comme une *pièce* née des *valeurs communes*⁶².

- 49 La *form* s'intègre donc, dans la pensée de l'architecte américain, dans trois ensembles de concepts et de représentations, reliés eux-mêmes entre eux. Elle appartient à un système philosophique divisant le monde de l'esprit en deux territoires : le sentiment et la pensée. Elle s'intègre dans la conception architecturale, au cœur du processus de projet. Elle participe enfin, indirectement, à la conception de la ville, au travers de l'Ordre de la ville qui permet d'organiser sa forme.
- 50 Dans la pensée de Huet, *type* et *form* (dans ses différentes traductions) occupent des positions et rôles distincts. Celle du *type* est explicite, et assez similaire à la place de la *form* dans la pensée kahnnienne. Celle de la *form* est parfois implicite, transposée du domaine de l'architecture à celui de la ville. Comme la *form* chez Kahn, le *type* intervient à l'intérieur du travail d'architecture :
- Je suis aujourd'hui convaincu que les seules possibilités de faire transiter des savoirs, relevant des sciences de l'édification ou des sciences de l'habiter, [vers le projet], passent par le concept de *type*, entendu comme structure de médiation, de décodage et de correspondance vers le projet architectural⁶³.
- 51 Il est l'articulation entre théorie et pratique, entre savoirs et projet.
- 52 Il y a néanmoins transformation. Chez Huet, la « Volonté d'existence », c'est-à-dire la prise de conscience du concepteur sur l'origine et la nature du programme, est remplacée par les savoirs. La connaissance est substituée au sentiment. Dans le studio de Kahn, les savoirs sont mis de côté – jugés trop personnels et circonstanciels⁶⁴ – pour accéder à la Volonté d'existence. Mais dans l'enseignement de l'architecture en France, les savoirs sont (ou doivent être) le fondement scientifique d'une pratique rationnelle de la discipline architecturale. Ils représentent encore, pour Huet, l'enjeu des aspirations des années 1960, et les conquêtes scientifiques des années 1970. Le concept opératoire kahnnien a été adapté et combiné au contexte français. Ce qui a été « perdu » dans cette opération – la quête de la Volonté d'existence – se retrouvera ailleurs, dans le domaine de la ville.
- 53 On a vu que, chez Kahn, la *form* apparaît de manière implicite dans la ville, à l'intérieur des rues qui sont intégrés au monde de l'architecture : considérés comme des pièces. Le *type* est très explicitement intégré au thème de la ville chez Huet :
- 54 Le *type* comme structure de correspondance et de médiation partage avec la ville un certain nombre de caractéristiques communes. Le *type* représente une somme de conventions qui intéressent les structures sociales, les modèles culturels ou les systèmes constructifs et qui se modifient aux rythmes de la « longue durée ». C'est également à travers le *type* que transite l'ensemble des hiérarchies de significations et de règles qui régissent la morphologie urbaine⁶⁵. Le *type* constitue l'articulation entre l'architecture, œuvre d'art individuelle et circonstancielle, et la ville, lieu de la convention collective – du « contrat humain ». On retrouve, dans une formulation totalement autre, l'opposition entre le circonstanciel et le permanent, le *design* et la *form* – ou la Volonté d'existence ? Étant donné que Huet parle de la ville en termes de structure et d'expression des valeurs collectives, l'analogie avec la *form* reste pertinente. La Volonté d'existence est encore ailleurs : à l'intérieur du projet urbain.
- 55 La *form* est d'abord présente d'une façon tout à fait explicite (dans sa version traduite) dans les discours de Huet sur la forme urbaine :

- 56 Les formes des espaces publics, dans un but de consensualité, sont inscrites dans des conventions extrêmement précises, garanties par le langage. Derrière chaque mot désignant les espaces publics de la ville (avenue, rue, place, cour, etc.) se profile une idéalité formelle conventionnelle sans laquelle les gens ne se comprendraient plus⁶⁶. Dans ce texte, Huet établit les principes de conception de l'espace public : la convention, la primauté de l'espace public sur l'espace privé – il doit ordonner et réguler le privé – et enfin son intégration dans le réseau hiérarchisé des espaces publics de la ville. Il s'inscrit en cela dans la continuité de Kahn, il prolonge la rue « pièce » par le tracé préalable de l'espace public, et il la replace dans la hiérarchie urbaine, comme Kahn redéfinissant les rues dans l'ordre du mouvement. Les mots sont différents, le monde est différent – la hiérarchie urbaine européenne est moins marquée par la voiture que l'américaine, même si elle l'est aussi – mais la conceptualisation est analogue.
- 57 Dans l'article « Une génétique urbaine⁶⁷ », Huet accomplit un cheminement inverse de celui de Kahn. Il remonte de l'idéalité formelle à une sorte de Volonté d'existence. Dans les traces et les tracés de la forme urbaine, « on peut saisir l'histoire, la reconstruire comme un récit urbain. Alors, on peut lire la ville comme une archive absolument essentielle pour notre culture⁶⁸ ». L'idéalité formelle, à laquelle on parvient à partir des projets réalisés au cours du temps, permet de découvrir la culture dont on pourrait considérer qu'elle contient l'ensemble des Volontés d'existence, conscientes et oubliées.

Figure 5. Aménagement de la Place de Stalingrad à Paris, 1987-1989.

Analyse historique des tracés urbains du site, réalisée par l'agence de B. Huet en 1985 pour l'enquête publique sur l'aménagement de la Place de Stalingrad.

Source : Agence B. Huet.

- 58 Au sein de son travail de projet, il ne s'agit pas pour Huet de retracer l'histoire pour elle-même, mais de comprendre ce que l'on transforme, « afin de ne pas provoquer une rupture qui ne serait pas inscrite dans les gènes que toute ville me semble posséder⁶⁹ ». Les « gènes », le rapprochement avec la « graine » qu'est la Volonté d'existence est presque immédiat :

Je dirais donc, à propos de mon travail, que je suis d'abord le révélateur d'un projet qui préexiste. Et ceci n'est pas un fait subjectif. Une lecture attentive des tissus urbains permet de découvrir des figures cachées, de les reconstruire et de les nommer. Derrière ce qui peut apparaître comme le fruit du hasard ou d'une nécessité de l'histoire, des histoires croisées, des logiques sont à l'œuvre. Des logiques de tracés qui, à la longue, engagent des logiques d'un projet qui n'a jamais été dessiné a priori⁷⁰.

- 59 L'aménagement de la Place de Stalingrad à Paris est sans doute le projet manifeste de cette approche. Sa composition s'enracine dans l'histoire du territoire et des grands tracés qui le composent. (cf. Illustrations 5) Cette citation donne une clef pour comprendre le déplacement de la quête de la Volonté d'existence de l'architecture vers la ville. Ce n'est pas « subjectif ». Par ce déplacement, le désir de rationalité est satisfait, tout en poursuivant la quête définie par Kahn comme le sens de la discipline architecturale. La valeur est placée là où peuvent cohabiter la raison et la quête spirituelle kahnienne.
- 60 Une parabole revient de façon cyclique dans les textes de Huet, que l'on pourrait intituler « l'Allégorie des trois architectes⁷¹ ». Il y a trois sortes d'architectes : celui qui s'aime plus que tout, celui qui aime l'architecture plus que lui-même, et celui qui aime la ville plus que l'architecture. Huet ajoute qu'il se situe dans la troisième catégorie. Il se plaçait ainsi dans la continuité de Kahn, à l'étape suivante... D'autres écrits éclairent ce choix de la ville comme terrain de bataille⁷². Les débats théoriques européens tournent depuis quarante ans autour de ce thème, et les problèmes qui les ont fait naître ne sont pas résolus. Mais la volonté de rationalité et d'objectivité en est sans doute aussi l'une des explications majeures. La quête constructive de Huet visait précisément à « échapper à l'arbitraire de l'art »⁷³.
- 61 Le contexte urbain en Europe, la conjoncture française des années 1960 aux années 1990, les aspirations à la refondation de l'architecture constituent un cadre intellectuel différent de celui de Philadelphie en dépit de certaines continuités comme la révision critique de l'architecture moderne, ou de certains fondements culturels, comme la culture Beaux-arts ou le rationalisme constructif. Ces distinctions et parentés culturelles éclairent les mécanismes d'appropriation dont on vient de voir certains aspects. Malgré une culture occidentale partagée, Huet semble rester étranger au spiritualisme kahnien, dont il déforme les concepts majeurs pour les ramener dans son champ culturel. Il les assimile, et, simultanément, les déplace, en les recentrant sur la problématique de la ville européenne. Dans la société européenne, urbaine et post-Mai 68, l'architecte des Institutions, au service des hommes et de leur communauté, devient l'architecte des espaces publics, au service de la ville comme lieu de la vie et de l'histoire humaine. La représentation de l'architecte et de son rôle dans la société est la même, son objet s'est déplacé, adapté, nourri à d'autres sources – italiennes, entre autres.

Conclusion

- 62 L'analyse visait à montrer la complexité des facteurs d'assimilation en explorant les héritages Beaux-arts et kahnien selon trois angles : le contexte de réception, les caractères internes des enseignements reçus et les modalités d'assimilation. Chez Huet, l'enquête tend à confirmer la relation entre la lisibilité et l'ambition culturelle voire idéologique d'une pensée et son potentiel de persuasion et de transmissibilité. Il y a plus : dans la trajectoire de Huet, l'enseignement de Kahn apparaît comme le premier jalon vers une reconquête du sens de l'architecture. Succédant aux principes de composition Beaux-arts, dont les significations culturelles sont non seulement implicites mais peut-être oubliées dans les années 1950 à l'atelier Gromort/Arretche, la *form*, la recherche des origines d'un programme, du « pourquoi » avant le « quoi » et le « comment » restituent à la mise en forme son sens : organiser l'environnement des activités humaines. Dans ce cadre, les termes de doctrine et de paradigme permettent de décrire clairement les contenus et les objectifs des systèmes de pensée considérés. La doctrine Beaux-arts reproduit un système corporatiste et ses techniques « secrètes ». Le paradigme kahnien renouvelle la définition de l'architecture et de la société et répond ainsi aux aspirations de la génération 68.
- 63 L'examen des modalités d'assimilation a révélé d'une part la diversité des mécanismes possibles (sélection, déplacement, condensation, restructuration, rationalisation) et d'autre part leur intentionnalité. Les héritages sont transformés pour devenir signifiants et opératoires dans de nouveaux contextes, répondant ainsi aux insuffisances des enseignements reçus. Huet redonne sens et cohérence à la doctrine implicite des Beaux-arts, et rationalise le paradigme kahnien en le déplaçant vers la ville. Dans les deux cas, les sources théoriques italiennes ont nourri la transformation, au point que ce troisième héritage semble souvent éclipser les deux précédents.
- 64 L'étude de la longue durée des assimilations successives permet également de formuler de nouvelles hypothèses sur les facteurs qui la conditionnent. La convergence des sources vers des notions et significations proches semble avoir joué un rôle crucial dans l'élaboration théorique de Huet. La succession des expérimentations et des (re)constructions théoriques sur de longues décennies suggère aussi que la simultanéité des apports est difficile, et que la convergence n'est possible que dans le temps long. Les pratiques professionnelles de l'architecte ont également été déterminantes : aurait-il produit cette théorisation s'il n'avait été enseignant, critique, chercheur, théoricien et praticien ? La nécessité de transmettre et de concevoir stimule chez Huet l'élaboration théorique et l'assimilation des héritages.

BIBLIOGRAPHIE

Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1971.

Michel Denès, *Le fantôme des Beaux-arts, L'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris, La Villette, 1999.

Christian Devillers, « Typologie de l'habitat et morphologie urbaine », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 174, juillet-août 1974, pp. 18-23.

Arthur Drexler (dir.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, exposition 29 octobre 1975-4 janvier 1976, Museum of Modern Art, New York.

Jean-Nicolas-Louis Durand (1819), *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique : Partie graphique des cours d'architecture*, Nördlingen, A. Uhl, 1985.

Jean-Pierre Epron, *L'Architecture et la Règle : Essai d'une théorie des doctrines architecturales*, Bruxelles, Mardaga, 1981.

Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture : Cours professé à l'école nationale supérieure des beaux-arts*, Paris, C. Massin, 1983 [1942], p. 128.

Bruno Hubert et Louis I. Kahn, *Le Yale Center for British Art*, Marseille, Parenthèses, 1992, p. 15.

Bernard Huet, « Conversation avec Bernard Huet », entretien réalisé par M. Culot, in *Anachroniques d'architecture*, Bruxelles, AAM., 1981, p. 164.

Bernard Huet et J. Fredet, *Le Rapport Vert, Plate-forme d'orientations politiques, de discussion, d'hypothèses d'enseignement*, Rapport interne à l'ENSBA, mai-juin 1968.

Bernard Huet, « Il giardino della città nuova, Unité Pédagogique 8, Parigi », *Lotus* n° 21, 1978, pp. 44-45.

Bernard Huet, « Point de vue sur l'enseignement », *AMC*, n° 44, fév. 1978, pp. 52-59.

Bernard Huet, « Théorie et modèles », in J.-F. Mabardi (dir.), *L'enseignement du projet d'architecture*, actes du colloque de Louvain, mai 1994, Paris, Ministère de l'Équipement, 1995, pp. 75-91.

Bernard Huet, « De la qualité architecturale des édifices publics à l'architecture publique », in *Architectures Publiques 1990*, Bruxelles, Mardaga, 1990, p. 17.

Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », conférence, *Actes des colloques organisés par la Maison du Rhône à Givors en 1990, 1991 et 1992*, Givors, OMAC Editeur, 1992, pp. 17-21.

Bernard Huet, « La leçon fondamentale de Louis Kahn », dans Louis I. Kahn, *Les enseignements de l'œuvre, l'œuvre dans l'enseignement*, actes du colloque international Louis I. Kahn, mars 1995, Institut supérieur d'architecture Saint-Luc, *Questions*, n° 12, 1998, p. 15.

Bernard Huet, « Louis Kahn et l'Europe », introduction, in D. B. Brownlee, D. G. De Long, *Louis Kahn et le monde de l'architecte*, Paris, Centre G. Pompidou, pp. 18-25.

Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », *AMC*, n° 14, décembre 1986, p. 11.

Bernard Huet, « Une génétique urbaine », *Urbanisme*, n° 303, nov.-déc. 1998, pp. 56-59.

Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, Paris, Linteau, 1996.

Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983 [1962].

Jacques Lucan, *Composition, Non-composition : Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, pp. 173-191.

Caroline Maniaque (dir.), *Les années 68 et la formation des architectes*, Paris, Éditions Point de vues, 2018.

Christian Norberg-Schulz, *Système logique de l'architecture*, Liège, Mardaga, 1974 [1959].

- Joan Ockman (dir.), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.
- Jean Piaget, *La Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.
- Jean Piaget, *Le Structuralisme*, Paris, Presse Universitaire de France, 1968 [1936].
- Juliette Pommier, « Bernard Huet et la fondation d'UP8 : construction d'une pédagogie (1966-1978) », in C. Maniaque (dir.), *Les années 68 et la formation des architectes*, Paris, Éditions Point de vues, 2018, p. 84-97.
- Juliette Pommier, « Assimilation et transmission de la leçon de Kahn à UP8 », *Hensa 20, Cahier n° 04*, juin 2018, pp. 27-32.
- Antoine Ch. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : Architecture*, Paris, chez Panckoucke, 1788 (tome 1), 1820 (tome 2), 1825 (tome 3).
- Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, Paris, InFolio, 2001 [1966].
- Estelle Thibault et Guy Lambert (dir.) *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, Wavre, Mardaga, 2011.
- David Van Zanten, « Le système des Beaux-arts », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 182, nov.-déc. 1975, pp. 97-106.
- Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », in *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris, 1950.
- Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1995 [1966].
- Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1987 [1972].
- Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Paris, Recherches, 2005.

NOTES

1. Jean Piaget, *La Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris : Delachaux et Niestlé, 1998 [1936].
2. Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Paris, Recherches, 2005.
3. Michel Denès, *Le fantôme des Beaux-arts, L'enseignement de l'architecture depuis 1968*, Paris, La Villette, 1999; Joan Ockman (dir.), *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012; Estelle Thibault et Guy Lambert (dir.) *L'Atelier et l'amphithéâtre. Les écoles de l'architecture, entre théorie et pratique*, Wavre, Mardaga, 2011; Caroline Maniaque (dir.), *Les années 68 et la formation des architectes*, Paris, Éditions Point de vues, 2018.
4. Sur l'organisation et le rythme des études à l'école des Beaux-Arts, voir Philippe Panerai, « L'architecture aux Beaux-arts avant 1968 », in Caroline Maniaque, *op. cit.*, pp. 210-219.
5. Cf. Jean-Louis Violeau, *op. cit.*
6. Selon le témoignage de Pierre Saddy, camarade d'atelier de Huet dès 1950. Entretien avec Pierre. Saddy, 25 juillet 2002.
7. Jean-Pierre Épron, *L'Architecture et la Règle : Essai d'une théorie des doctrines architecturales*, Bruxelles, Mardaga, 1981.
8. Jacques Lucan *Composition, Non-composition : Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, pp. 173-191.

9. « Conversation avec Bernard Huet », entretien réalisé par M. Culot, in *Anachroniques d'architecture*, Bruxelles, AAM., 1981, p. 164.
10. Georges Gromort, (1942), *Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts*, Paris, C. Massin, 1983, p. 128.
11. Bernard Huet, Jacques Fredet, *Le Rapport Vert, Plate-forme d'orientations politiques, de discussion, d'hypothèses d'enseignement*, rapport interne à l'ENSBA, mai-juin 1968.
12. *Ibidem*, p. 11.
13. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1995 [1966].
14. « The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts », Exposition du 29 oct. 1975 au 4 janv. 1976, Arthur Drexler (dir.), Museum of Modern Art, New York.
15. Bernard Huet (dir.), Jean-Pierre Braun, Bernard Leroy, Jean-Pierre Prin, Serge Santelli, *Bourges, Politique municipale, morphologie urbaine et typologie architecturale au XIXe siècle, 1800-1914*, Rapport de recherche, Paris, DGRST, 1973.
16. Michel Denès, *op. cit.*
17. Pour plus de détails sur l'expérimentation pédagogique de Huet, voir Juliette Pommier, « Bernard Huet et la fondation d'UP8 : construction d'une pédagogie (1966-1978) », in Caroline Maniaque (dir.), *op. cit.*, pp. 84-97. Le studio « Ville analogue » est inspiré des travaux d'Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart sur la « Ville analogue », en 1976.
18. Bernard Huet, « Il giardino della città nuova, Unité Pédagogique 8, Parigi », *Lotus* n°21, 1978, pp. 44-45.
19. Entretien avec E. Sarrazin, 16 septembre 2002.
20. La « ville analogue » est une référence explicite à la « città analoga » d'Aldo Rossi.
21. Bernard Huet, « Point de vue sur l'enseignement », *AMC*, n°44, fév. 1978, pp. 52-59.
22. Bernard Huet, « Théorie et modèles », in Jean-François Mabardi (dir.), *L'enseignement du projet d'architecture*, Actes du colloque de Louvain, mai 1994, Paris, Ministère de l'Équipement, 1995, pp. 75-91.
23. *Ibidem*, p. 75.
24. *Ibid.*, p. 87.
25. *Ibid.*
26. Bernard Huet, « Théorie et modèles », *op. cit.*, p. 75.
27. David Van Zanten, « le système des Beaux-arts », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°182, nov.-déc. 1975, pp. 97-106.
28. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique : Partie graphique des cours d'architecture*, Nördlingen, A. Uhl, 1985 [1819].
29. Concours pour la Bibliothèque de France, Paris-Tolbiac, Bernard Huet, M. Ferrand, J.-P. Feugas, B. Leroy, D. Bigelman, 1989.
30. Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, Paris, InFolio, 2001 [1966].
31. Bernard Huet, « De la qualité architecturale des édifices publics à l'architecture publique », in *Architectures Publiques 1990*, Bruxelles : Mardaga, 1990, p. 17. Cette vision de la ville comme système de hiérarchies urbaines et symboliques apparaît dès les années 1970, notamment dans Bernard Huet, « Babel et Babylone : le logement comme monument », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°187, oct.-nov. 1976, p. 41-42.
32. Voir notamment : Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », (conférence), *Actes des colloques organisés par la Maison du Rhône à Givors en 1990, 1991 et 1992*, Givors : OMAC Editeur, 1992, p. 17-21.
33. *Ibidem*.
34. Selon la définition élaborée par Ph. Boudon, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris : Dunod, 1971.
35. B. Hubert, *Louis I. Kahn, Le Yale Center for British Art*, Marseille : Parenthèses, 1992, p. 15.

36. Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », in *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, Paris, 1950.
37. Cf. Thomas Samuel Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983 [1962].
38. Pour plus de détails sur l'enseignement de Louis Kahn vécu et retransmis par les Français, voir Juliette Pommier, « Assimilation et transmission de la leçon de Kahn à UP8 », *Hensa 20, Cahier n°04*, juin 2018, pp. 27-32.
39. Entretiens avec Olivier Dufau (9 février 2004), David Elalouf (3 février 2004), Christian Devillers (12 février 2004).
40. Bernard Huet, « La leçon fondamentale de Louis Kahn », in *Louis I. Kahn, les enseignements de l'œuvre, l'œuvre dans l'enseignement* (actes du colloque international Louis I. Kahn, mars 1995, Institut supérieur d'architecture Saint-Luc), *Questions*, n°12, 1998, p. 15.
41. Louis I. Kahn, « L'ordre est », in Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, Paris, Linteau, 1996, pp. 19-21.
42. Christian Devillers et Mathilde Bellaigue, « Avertissement des traducteurs », in Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 13.
43. Louis I. Kahn, « Idéauté formelle et projet », in Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 43. J'ai volontairement remplacé « idéauté formelle » par « Form » : il s'agit de questionner la traduction/interprétation du concept. La traduction de « design » en « projet » n'est pas questionnée dans l'avertissement des traducteurs.
44. Cf. Jean Piaget, *Le Structuralisme*, Paris : Presse Universitaire de France, 1968.
45. Christian Devillers, « Typologie de l'habitat et morphologie urbaine », *L'architecture d'aujourd'hui*, n°174, juillet-août 1974, pp. 18-23.
46. Bernard Huet, « Louis Kahn et l'Europe », introduction, in David B. Brownlee, David G. De Long, *Louis Kahn et le monde de l'architecte*, Paris, Centre G. Pompidou, p. 18-25.
47. Ce concept apparaît dans de nombreuses conférences de Kahn, sous différents noms : la Volonté d'existence est aussi le désir d'existence, l'Inspiration, ou le Commencement. Voir notamment Louis I. Kahn, « J'aime les commencements », in Louis I. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, pp. 263-278.
48. Louis I. Kahn, « Idéauté formelle et projet », *op. cit.*, p. 47.
49. *Ibidem*, p. 43.
50. Bernard Huet, « Louis Kahn et l'Europe », *op. cit.*, p. 24.
51. Christian Devillers, « Typologie de l'habitat et morphologie urbaine », *loc. cit.*
52. Aldo Rossi, *op. cit.*, p. 33.
53. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : Architecture*, Paris, chez Panckoucke, 1788 (tome 1), 1820 (tome 2), 1825 (tome 3).
54. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour (1972), *L'enseignement de Las Vegas, ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1987.
55. Christian Norberg-Schulz, *Système logique de l'architecture*, Liège, Mardaga, 1974 [1959].
56. Bernard Huet, « Louis Kahn et l'Europe », *op. cit.*, p. 24.
57. Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », *op. cit.*
58. L'usage est toujours présent au travers de la forme, chez Kahn. L'Architecture, « fabrication réfléchie d'espaces », « c'est créer des espaces qui évoquent un sentiment d'usage ; des espaces qui s'assemblent dans une harmonie convenant à l'usage pour lequel le bâtiment est prévu. » in Louis I. Kahn, « Vouloir être », in *Silence et lumière*, *op. cit.*, p. 191.
59. Bruno Hubert, *Louis I. Kahn, Le Yale Center for British Art*, *op. cit.*
60. L. I. Kahn, « Idéauté formelle et projet », *op. cit.*, p. 58.
61. Allocution prononcée à l'occasion de la réception de la médaille d'or de l'Institut américain des architectes, publiée dans *AIA Journal*, vol. 56, n°3, sept. 1971. In *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 225.

62. L. I. Kahn, « La pièce, la rue et le contrat humain », in L. I. Kahn, *Silence et Lumière*, *op. cit.*, p. 229.
63. Bernard Huet, « Théorie et modèles », *op. cit.*, p. 85.
64. « Je choisis le mot Ordre au lieu de savoir, parce que le savoir personnel est trop petit pour exprimer abstraitement la Pensée. » in Louis I. Kahn, « Idéauté formelle et projet », *op. cit.*, p. 42.
65. Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », *AMC*, n°14, déc. 1986, p. 11.
66. Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », *op. cit.*, p. 17.
67. Bernard Huet, « Une génétique urbaine », *Urbanisme* n°303, novembre-décembre 1998, pp. 56-59.
68. *Ibidem.*
69. *Idem.*
70. *Idem.*
71. Bernard Huet, « La leçon fondamentale de Louis Kahn », *loc. cit.*
72. Voir notamment « Bernard Huet », *Casabella* n° 630/631, janv.-fév. 1996, p. 75.
73. Bernard Huet, « La leçon fondamentale de Louis Kahn », *loc. cit.*, p. 14.

RÉSUMÉS

La question de l'héritage théorique interroge le rapport des théoriciens à leurs sources. Dans le parcours de Bernard Huet, théoricien de l'architecture urbaine à la française, ce rapport se construit dès sa formation pour se développer tout au long de sa carrière. La question sera ainsi abordée sous l'angle de l'enseignement et de sa capacité à produire cet héritage, au travers du processus d'assimilation. L'analyse de la confrontation de Bernard Huet au système des Beaux-arts et à l'enseignement de Louis I. Kahn tentera de cerner les modalités de l'assimilation et de l'élaboration théorique ultérieure. Plusieurs facteurs déterminent cette assimilation : le contexte de réception et la trajectoire de l'architecte, mais aussi les caractères internes de ces enseignements et les modalités d'assimilation. Celles-ci correspondent à différents mécanismes psychologiques, développés dans le temps long : la sélection des connaissances, leur déplacement, leur transformation, ou encore leur condensation, lorsque plusieurs sources convergent vers une même position théorique.

The issue of theoretical heritage questions the relationship of theoreticians to their sources. In the career of Bernard Huet, theoretician of urban architecture in French style, this relationship is built from the moment of his training and develop throughout his career. The issue will thus be approached from the perspective of education and its ability to produce this heritage through the process of assimilation. The analysis of Bernard Huet's confrontation with the Fine Arts system and the teaching of Louis I. Kahn will attempt to identify the modalities of assimilation and subsequent theoretical elaboration. Several factors determine this assimilation: the context of reception and the trajectory of the architect, but also the internal characteristics of these teachings and the modalities of assimilation. These correspond to various psychological mechanisms, developed over time: the selection of knowledge, its displacement, its transformation, or even its condensation, when several sources converge towards the same theoretical position.

INDEX

Mots-clés : Assimilation, Théorie, Bernard Huet, École des Beaux-arts, Louis Kahn

Keywords : Assimilation, theory, Bernard Huet, School of Fine Arts, Louis Kahn

AUTEUR

JULIETTE POMMIER

Juliette Pommier est architecte, docteur en architecture, maître de conférence à l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille et chercheuse au Laboratoire Conception, Territoire, Histoire. Après un doctorat à Paris VIII sur la pensée de Bernard Huet, ses recherches se poursuivent selon deux axes : la pensée architecturale, entre théorie et pratique, et l'enseignement de l'architecture, récemment étudié chez les membres de l'AUA (in J.-L. Cohen et V. Grossman (dir.), *Les années AUA (1960-1985), Architecture et urbanisme de l'engagement*, Paris, 2015) et les héritiers parisiens de Louis Kahn (« Assimilation et transmission de la leçon de Kahn à UP8 », Hensa 20, *Cahier n° 04*, juin 2018, pp. 27-32.).