

# L'héritage de la cathédrale dans la ville moderne



José Ignacio  
Linazasoro

La cathédrale est fondamentalement une place couverte et en ce sens elle appartient au système de circulation.

Aldo Rossi<sup>1</sup>

Dans ce texte, je vais aborder la relation entre la cathédrale et l'espace urbain, problème qui affecte fondamentalement l'héritage de la cathédrale dans la ville moderne et qui continue d'être l'objet de débat, notamment en France, dans les dernières décennies. Pour cela, il faut commencer par une brève analyse de son évolution historique, en soulignant les différentes étapes de son déroulement. La relation entre *cathédrale* et *espace public* (entendu ici comme son environnement) n'est pas stable : elle s'est modifiée en même temps que les conceptions du tissu urbain. Il faut également prendre en compte l'évolution du concept architectural sur la restauration des monuments à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux postulats sont inséparables. Je vais donc traiter de ces problématiques et de leur relation, dans une perspective critique et en prenant appui sur mon expérience personnelle.

## 1. Des significations différentes dans le tissu urbain tout au long de l'histoire

Les cathédrales médiévales, à l'époque où elles commencent à se distinguer des églises paroissiales par leur échelle et leur symbolisme, furent conçues comme des éléments émergents ou « couronne de la cité » (*Stadtkrone*), terme inventé par l'architecte Bruno Taut<sup>2</sup>. Dans le tissu médiéval européen, la place était fondamentalement celle du marché dont le *parvis*<sup>3</sup> de la cathédrale était seulement un prolongement extérieur. Dans un tissu urbain où s'entremêlaient les fonctions publiques et les fonctions privées, la cathédrale constituait un lieu des-

1 Aldo ROSSI (1931-1997), architecte italien, auteur de *L'Architecture de la ville* (1966, tr. fr. Infolio, Gollion, Suisse, 2006) (NdE).

2 Bruno TAUT (1880-1938), architecte allemand, lié au mouvement Expressionniste. Il écrivit de nombreux traités théoriques, dont *Une couronne pour la ville* (1919, tr. fr. Paris, Éditions du Lin-

teau, 2004) et construisit le « Pavillon de cristal » pour l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne en 1914. Il a également réalisé d'importants projets de logements sociaux tels que le *Hufeisensiedlung* à Berlin, dans lequel il a construit le lotissement autour d'un lac en forme de fer à cheval.

3 En français dans le texte.

tiné non seulement au sacré mais aussi à des usages profanes. À l'intérieur, comme le rappelait Georges Duby, se déroulaient des échanges commerciaux ou des négociations politiques, et les pèlerins pouvaient y dormir, comme dans la cathédrale de Santiago. Ce qui explique que la construction des cathédrales n'était pas due à la seule initiative des évêques, mais qu'elle provenait d'une initiative et d'un travail collectifs de tous les milieux sociaux.

La situation changera radicalement à la Renaissance et au temps du Baroque où l'on se mit à rénover et réguler le tissu urbain médiéval. À cette époque, l'idée de monument héritée de l'Antiquité renaît, avec l'environnement requis dans lequel il devrait s'intégrer.

La cathédrale est dès lors considérée comme un *monument*, ce qui exige un environnement adéquat dans le nouveau tissu urbain. La place qui remplace ou amplifie l'ancien *parvis* n'appartient plus seulement à la cathédrale, comme une extension de celle-ci, mais fait déjà partie de la ville entière.

À Saint-Jacques de Compostelle, par exemple, on a réalisé autour de la cathédrale à partir du *xvi<sup>e</sup>* siècle un ensemble de places entraînant de grandes transformations dans la morphologie de la ville. La place de la *Quintana* a été configurée de façon à enfermer le déambulatoire roman à l'intérieur de murs qui, avec la façade du monastère San Pelayo, délimitent deux des côtés de la place. Dans le cas de la place de l'*Azabacheria*<sup>4</sup>, dont l'accès présentait un dénivelé, on construisit un nouveau portail relié par des marches, tandis que sur celle de l'*Obradoiro*, on édifia une imposante façade baroque englobant la façade primitive romane.

À Metz, la cathédrale était entourée depuis le Moyen âge par un environnement très dense avec peu d'espaces à l'extérieur. En 1761, le prestigieux architecte et théoricien Jean-François Blondel<sup>5</sup> a réalisé un important projet de rénovation urbaine afin d'installer un nouvel ensemble de bâtiments publics au sein desquels se trouvait l'Hôtel de Ville. Cette nouvelle structure urbaine a modifié de manière significative l'environnement de la cathédrale. On a alors détruit le cloître pour construire une grande place parallèle à l'axe de la cathédrale sur la-

4 La Place de l'Immaculée ou *Azabacheria* doit son nom à la Guilde des *azabacheros*, orfèvres travaillant le *jais* (*azabache*) (NdE).

5 Jacques-François BLONDEL (1705-1774), neveu de Jean-François Blondel, maître de grands architectes comme

Boullée, Desprez, de Wailly, Ledoux ou Rondelet. Auteur de l'*Architecture française* (4 vol., 1752-1756) et d'un *Cours d'architecture* (6 vol., 1771-1774). Parmi ses quelques réalisations se détache le projet de Metz.

quelle se situait le nouvel Hôtel de Ville; on a remodelé la petite place existante sur le côté opposé en la dotant d'un escalier, on a ouvert une nouvelle rue et on a connecté l'ancien espace ouvert de l'évêché avec l'entrée principale de la cathédrale. Tout ce projet d'*embellissement*<sup>6</sup> a permis, de la même manière qu'à Compostelle, d'intégrer la cathédrale dans un nouveau tissu urbain, ce qui a requis quelques opérations qui ont affecté le bâtiment, comme la construction d'une rangée de commerces accolée à la nef latérale pour former un des côtés de la place de l'Hôtel de Ville, ou encore la construction d'un portail classique sur la façade principale, maintenant orientée vers le nouveau *parvis*.

En aucun cas le bâtiment n'a été isolé mais, au contraire, on s'est efforcé d'intégrer la cathédrale dans le tissu urbain.

Dans l'environnement de la cathédrale Notre-Dame de Paris, un processus de transformation de l'ancien *parvis* médiéval se met en place à partir de 1745. Il était à ce moment-là délimité par un dense tissu résidentiel et par l'ancien Hôtel-Dieu, ainsi que par l'église Saint-Christophe et l'Hôpital des Enfants-Trouvés. Au sud de la cathédrale se trouvait l'archevêché qui la séparait du quai de la Seine. La cathédrale était, de fait, entourée par un ensemble d'édifices: seule la façade principale émergeait de manière monumentale à l'intérieur d'un *parvis* réduit.

José Ignacio  
Linazasoro

La réalisation d'un nouveau bâtiment pour l'Hôpital des Enfants-Trouvés par Germain Boffrand<sup>7</sup> a entraîné un agrandissement considérable de la taille du *parvis*, désormais en fort retrait de l'alignement primitif de celui-ci. Le projet proposait un portique ionien orienté vers la façade de la cathédrale auquel un autre venait s'ajouter en parallèle pour configurer la nouvelle place, bien que ce dernier, qui empiétait sur le terrain de l'Hôtel-Dieu, ne fût jamais construit. Ainsi, avec quelques interventions significatives dans l'Hôtel-Dieu à l'époque de Louis XVI, l'environnement de Notre-Dame est resté tel quel jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Des processus semblables se sont développés dans des lieux moins illustres, comme pour la cathédrale d'El Burgo de Osma, sur le Duero, petite ville épiscopale castillane d'origine médiévale dans laquelle, après avoir ajouté à la cathédrale gothique une nouvelle sacristie et une nouvelle chapelle néoclassique collées au déambulatoire, on a entouré l'ensemble par une façade unitaire qui a permis de configurer la place contiguë à la

6 En français dans le texte.

7 Germain BOFFRAND (1667-1754), architecte et ingénieur, auteur d'un *Livre d'architecture* (1745). Il a collaboré avec

Mansart et a construit de nombreux hôtels particuliers (comme celui de Soubise) et de grands châteaux (comme celui d'Aulnois-sur-Seille ou celui de Lunéville).

cathédrale du côté sud. On doit ce modeste mais brillant projet à Juan de Villanueva (1739-1811), l'architecte qui réalisa plus tard des œuvres aussi importantes que le Musée du Prado à Madrid (1785-1787).

Nous pouvons conclure que ces interventions d'embellissement ont permis l'insertion des cathédrales médiévales dans un environnement nouveau, sans rien perdre de leur importance ni de leur échelle, bien au contraire.

## 2. Un changement d'échelle dans le nouveau tissu urbain du XIX<sup>e</sup> siècle

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, un processus très différent se produisit qui affecta significativement l'environnement et la nature des cathédrales. Déjà depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Laugier<sup>8</sup> préconisait l'isolement des églises à l'intérieur du tissu urbain, mais ce ne sera qu'à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce processus culminera avec l'isolement de certaines des plus importantes cathédrales françaises et entraînera la perte d'intégration et d'échelle dans le nouveau tissu urbain. En cela, on peut clairement distinguer ce processus de celui de la Renaissance et du Baroque où l'on était parvenu à l'intégration sans jamais perdre l'échelle des cathédrales.

### Thème

Les raisons de ce processus se trouvent dans une nouvelle conception de l'architecture comme un « art autonome », héritage de l'encyclopédisme des Lumières, qui conduisit à la définition de *prototypes stylistiques* et au rejet de tout ce qui pouvait apparaître comme « impur » et ne s'y ajustait pas. Cela s'appliquait naturellement aux édifices qui ne correspondaient pas à une unité stylistique, mais aussi à des tissus urbains, comme ceux du Moyen âge, et même ceux de la Renaissance ou du Baroque qui reflétaient une accumulation de strates sans unité de style.

Dans ce sens, les nouveaux critères de restauration des monuments, préconisés surtout par Eugène Viollet-le-Duc<sup>9</sup>, correspondaient au dégageement progressif de l'environnement des cathédrales selon l'idéologie urbanistique du Baron Haussmann. En faisant cela, on prétendait mettre l'accent sur la singularité et la monumentalité des cathédrales en les libérant de tout type d'ajouts qui ne correspondaient pas à un supposé prototype original.

8 Marc-Antoine LAUGIER (1713-1769), auteur d'un *Essai sur l'architecture* (1753) et d'*Observations sur l'architecture* (1765).

9 Eugène VIOLLET-LE-DUC (1814-1879), architecte connu pour ses théories et ses restaurations de monuments, auteur d'un *Dictionnaire raisonné de l'architec-*

*ture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (1854-1868) et d'*Entretiens sur l'architecture* (1863-1872). Entre autres monuments, il restaura la basilique de Vézelay, Notre-Dame de Paris, la Saint-Chapelle, Notre-Dame d'Amiens, la cathédrale de Lausanne et la Cité de Carcassonne.

Cependant, l'attitude de Viollet-le-Duc fut ambiguë. Bien qu'il possédât une vaste connaissance de l'architecture médiévale associée à un grand talent architectural, il était, à son tour, possédé par le désir de récupérer ce supposé purisme architectural qui n'avait jamais existé.

Nous allons maintenant analyser ici certaines des interventions architecturales les plus significatives menées à cette période dans l'environnement des cathédrales, ce qui nous permettra de situer le débat et les propositions au tournant du xx<sup>e</sup> et du xxi<sup>e</sup> siècle.

L'exemple le plus connu et le plus radical est sans aucun doute la destruction de l'environnement de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Le prétexte a été la démolition de l'ancien Hôtel-Dieu et son déplacement à un nouvel emplacement du côté nord de l'île de la Cité. Les architectes haussmaniens n'ont pas hésité à vider le tissu résidentiel de l'île et l'environnement de la cathédrale en détruisant même l'Hôpital des Enfants-Trouvés. Cela a engendré un espace énorme devant la cathédrale où se perdait toute référence à l'échelle de celle-ci, opération presque contemporaine de la restauration de Viollet-Le-Duc qui accentuait encore plus la perception de la cathédrale comme un prototype gothique idéal isolé de son environnement. Un « objet » sans échelle, au moins depuis la perspective frontale de la façade de la cathédrale.

José Ignacio  
Linazasoro

À Amiens, la cathédrale était parvenue au xix<sup>e</sup> siècle à constituer comme une véritable *Stadtkrone* entourée d'édifices. Cependant, en 1844, on avait déjà envisagé un premier projet d'amplification du *parvis*, encore « prudent », qui ne fut pas exécuté. Plus tard, en 1855, on a proposé l'ouverture d'une rue axiale de 15 mètres de large devant la façade à laquelle s'était opposé Viollet-Le-Duc, restaurateur de la cathédrale. Il avait présenté une solution plus subtile en éliminant l'axe central et en le remplaçant par deux rues diagonales qui donnaient des vues en perspective vers celle-ci. Cependant, aucune de ces propositions n'ayant vu le jour, on s'est contenté d'agrandir le fond du *parvis* et de construire une rangée de bâtiments néogothiques devant la façade de la cathédrale. Cette situation perdura jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale : les bombardements ont provoqué un isolement de l'édifice, isolement qui n'avait pas pu se réaliser par des moyens pacifiques issus des propositions haussmanniennes.

Il s'est passé quelque chose de similaire dans l'environnement de la cathédrale de Reims depuis le milieu du xix<sup>e</sup> siècle, quand la rue Libergier a été ouverte comme axe de perspective devant la façade et qu'on a démoli l'ancien Hôtel-Dieu pour édifier le nouveau Palais de Justice, ce qui a permis d'agrandir le *parvis* primitif par un espace plus ample.

Les bombardements de la Première Guerre mondiale ont fait le reste. Ils ont touché de manière notable la cathédrale provoquant son incendie. Mais avant tout, ils ont contribué à son isolement définitif qui s'est concrétisé par un gigantesque vide devant la façade, dont la masse s'est vue considérablement réduite.

Même certaines interventions comme celles réalisées à Metz au siècle précédent, intégrant avec succès la cathédrale dans le nouveau tissu urbain, ont été considérées comme « impures » pour avoir ajouté à celle-ci des éléments stylistiques qui ne se conformaient pas aux codes du « gothique ». Pour cette raison, une fois la ville incorporée à l'Empire allemand après 1870, on a éliminé la rangée de commerces de la façade nord et le portique classique de Blondel, remplacé par un nouveau portique néogothique. De cette manière, on isola l'édifice en détruisant un des exemples les plus précieux produits en France pour intégrer une cathédrale médiévale dans son nouvel environnement.

Les projets de ce type, prétendument destinés à détacher la monumentalité des cathédrales en faisant ressortir la pureté architecturale libre d'ajouts, ont en réalité contribué à leur isolement et en conséquence à leur perte d'échelle : ils se sont étendus, de façon moins radicale, à d'autres pays européens, dont l'Espagne.

## Thème

La cathédrale de León, considérée parmi les cathédrales espagnoles comme la plus proche du gothique français, a été restaurée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle par les architectes Juan de Madrazo, ami et disciple de Viollet-le-Duc, et Demetrio de los Rios, après qu'on a détecté des problèmes de construction. Dans cette restauration, on a prétendu, une fois de plus, faire ressortir le caractère de prototype idéal gothique (qu'on est même arrivé à qualifier de *pulchra leonina*) : on a donc reconstruit partiellement la façade remodelée à l'âge baroque en lui substituant une façade inspirée d'un néogothique insipide et, surtout, on a détruit le palais épiscopal, construction médiévale qui unissait la cathédrale avec la muraille d'origine romaine, ce qui a conduit à son isolement.

À Burgos, le restaurateur Vicente Lampérez<sup>10</sup>, prestigieux chercheur en architecture médiévale et en architecture populaire, également disciple de Viollet, a adopté une position plus modérée avec la restaura-

10 Vicente LAMPÉREZ Y ROMEA (1861-1923), architecte espagnol connu pour ses restaurations de monuments comme la cathédrale de Burgos ou le palais des connétables (Casa del Cordón) dans la même ville. Partisan de Viollet-le-Duc, il fut l'auteur de textes importants comme

*Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII* (1922, rééd. Madrid, Giner, 1993) et *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media* (1908, rééd. Valladolid, Ambito, 1999). Il fut professeur et directeur de l'École supérieure d'architecture de Madrid.

tion de la cathédrale dont la complexité, fruit de nombreuses interventions depuis l'édifice primitif, rendait impossible la récupération du prototype original. Cependant, cela ne l'a pas empêché de détruire le palais épiscopal, construit à côté de l'aile sud de la cathédrale. Le résultat a été la formation d'une place manquant totalement de caractère face à laquelle la cathédrale n'apportait aucun sens et apparaissait, de plus, hors d'échelle.

Des interventions similaires se sont produites à Bruxelles, dans l'environnement de la cathédrale, et dans beaucoup d'autres villes européennes, qui ont rendu difficile l'interprétation du véritable caractère architectural à partir duquel les cathédrales ont été projetées, et leur intégration dans le tissu urbain contemporain. Il apparaît évident que pour résoudre ce problème on ne peut ni ne doit revenir à leur création, mais on ne peut pas pour autant considérer les cathédrales comme des prototypes ou des objets isolés : elles font vraiment partie de la ville.

### 3. Les apories du <sup>xx</sup>e siècle

En 1942, l'éminent historien de l'art et de l'architecture française Louis Hautecoeur<sup>11</sup> a publié avec Charles Moreau un article dans *L'Architecture Française* déplorant la situation de certains parvis de cathédrales. Il y affirmait :

José Ignacio  
Linazasoro

Les cathédrales étaient faites pour être vues dans un cadre que l'on a détruit, dans un milieu qui n'est plus ; elles étaient entourées de maisons dont l'allure s'accordait avec la leur ; aujourd'hui, elles sont ceinturées de casernes à cinq étages, de pénitenciers mornes, ignobles ; et partout on les dégage, alors qu'elles n'ont jamais été bâties pour se dresser isolées dans des places ; c'est de tous côtés l'insensé le plus parfait de l'ambiance dans laquelle elles furent élevées, de l'atmosphère dans laquelle elles vécurent. [...] Isoler un édifice sans se soucier de ces principes, c'est à la fois violer l'histoire, la volonté des architectes médiévaux et l'esthétique.

Cela fut peut-être le premier avertissement face à une situation qui durait depuis un siècle. Mais il faudra attendre encore quelques décennies avant l'ouverture d'un débat autour de ce problème. Pendant ce temps, on continua de réaliser des opérations de dégagement des environnements de la cathédrale ou d'introduire des bâtiments inadéquats à la douteuse valeur architecturale en vue d'une modernité mal comprise.

11 Louis HAUTECOEUR (1884-1973), connu surtout pour son *Histoire de l'architecture classique en France* (1943-1957).

L'après-guerre européen, après la Deuxième Guerre mondiale, a marqué en Europe le triomphe des idéaux du Mouvement Moderne<sup>12</sup>.

Dans le cas de la cathédrale d'Amiens, cela a servi pour consolider une vision isolationniste du monument, aidée par la destruction de l'ancien quartier de Saint-Leu dans les bombardements, bien qu'on écartât l'ouverture d'une rue axiale devant la façade. Cependant, un important débat citoyen débuta dans les années 1970 après la construction de la *Maison de Verre* ou « maison Bougeault » du nom de l'architecte qui l'a projetée. Il s'agit d'un bâtiment face à la cathédrale avec une façade en mur rideau en verre gris foncé sur lequel se refléchi la cathédrale, ce qui a provoqué le rejet de la population. C'est certainement un bâtiment de basse qualité architecturale et très inapproprié pour le lieu qu'il occupe, similaire à un autre qu'on projettera plus tard, face à la cathédrale de Reims, qui, au contraire, n'a provoqué aucune polémique. Le problème s'est accentué quand on a projeté de construire « la Suite » sur un terrain adjacent, sur le parvis sud (qui ne vit pas le jour).

À ce moment-là, le problème de la reconstruction des tissus historiques détruits durant la guerre ou l'après-guerre, et dans ce cas reconstruits à partir des principes les plus radicaux du *Mouvement Moderne* basés sur le bloc linéaire isolé, était traité par l'architecte luxembourgeois Robert Krier<sup>13</sup>. Il le faisait dans une perspective historiciste, néo-éclectique et scénographique qui, malgré tout, rejoignait les préoccupations d'une partie de la critique et de la population. Cet architecte a présenté une proposition pour reconstruire le Quartier de Saint-Leu, ce qui signifiait fermer par le nord la place de la cathédrale, projet qui n'a pas été réalisé.

Auparavant, son frère Léon<sup>14</sup>, également architecte, ancien collaborateur de James Stirling<sup>15</sup>, avait présenté en 1975 un projet resté au

12 Il s'agit de l'école d'architecture des années 20 représentée par Le Corbusier, Mies van der Rohe ou le Bauhaus. Le *Mouvement* est né en relation avec les avant-gardes artistiques de la même époque et proposa un renouvellement total de l'architecture en opposition ouverte avec l'héritage de l'École des Beaux-Arts et l'architecture éclectique du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses postulats les plus orthodoxes représentés par le Fonctionnalisme ont influencé de façon décisive l'architecture jusqu'aux années Soixante.

13 Robert KRIER (né en 1938), architecte luxembourgeois connu pour ses projets urbanistes, dont l'IIBA de Berlin-Ouest dans les années quatre-vingt. Il appartient au courant postmoderne, qui défend un retour au modèle de la cité historique. Il a publié *L'espace de la ville. Théorie et pratique*

(*Stadtraum*, 1975, tr. fr. Bruxelles, 1980).

14 Léon KRIER (né en 1946), frère de Robert et comme lui défenseur de la ville traditionnelle, y compris dans ses formes stylistiques. Il a pris part au débat architectural des années quatre-vingt et, depuis plusieurs décennies, développe le projet urbain de Poundbury, en Grande-Bretagne, promu par le prince de Galles.

15 James STIRLING (1936-1992), architecte britannique qui trouva un grand écho dans le débat des années soixante-soixante-dix. Dans un premier temps, il représenta un style fonctionnaliste (comme dans l'École d'ingénieurs de Leicester, projetée avec James Gowan), mais dans les années soixante-dix, il adhéra au courant postmoderne. La réalisation la plus représentative de cette seconde période est le musée de Stuttgart.

Thème

stade de l'idée, dans lequel il proposait de créer une enceinte fermée par des murs devant la façade de la cathédrale. C'était une proposition conceptuellement intéressante qui respectait la récupération visuelle de l'échelle de celle-ci, mais de peu de profondeur parce qu'elle ne générerait pas un espace public à proprement parler et, de plus, elle cachait le front d'édifices néo-gothiques.

La proposition de Robert Krier, plus pragmatique, était douteuse quant au résultat, étant donné le caractère démesurément scénographique de son architecture.

C'est alors qu'un troisième architecte entra en scène, Bernard Huet<sup>16</sup>, également célèbre à l'époque pour ses positions post-modernes, contraires aux postulats urbanistiques du Mouvement Moderne. Huet a proposé de résoudre le problème de la *Maison de Verre* en construisant un bâtiment devant, qui la cachait de la vue de la cathédrale et fermait le *parvis* par le côté nord, cette dernière opération étant conduite à son terme par Olivier Bressac, collaborateur de Huet qui lui a succédé sur le projet après sa mort.

Ces deux interventions ont été réalisées avec la polémique habituelle, conséquence de l'acceptation populaire qui avait jusque-là accepté le vidage de l'environnement des cathédrales. Mais du point de vue contraire, la proposition était fort pertinente, puisqu'elle proposait fondamentalement de récupérer l'échelle de la cathédrale au sein du nouveau *parvis*. Le problème a résidé dans la qualité de l'architecture dans laquelle le projet a été configuré. On y retrouve en effet toutes les caractéristiques les plus discutables d'une architecture qui accepte résolument le « pastiche » post-moderne avec pour but de restituer un environnement prétendument « médiéval ». À mon avis, il s'agit d'une attitude erronée, parce qu'elle nie la capacité d'une architecture légitimement moderne à résoudre un problème comme celui-ci, qui peut se passer de scénographies pseudo-historiques. Nous avons des exemples de bonnes architectures modernes réalisées à côté de ou face à des édifices historiques, ce pour quoi il est inadmissible de renoncer à implanter des architectures authentiquement contemporaines dans des environnements historiques pour recourir systématiquement au « pastiche ».

José Ignacio  
Linazasoro

D'autre part, je considère, bien que la proposition ne soit pas erronée d'un point de vue urbanistique, qu'une chose est de récupérer l'échelle de l'environnement d'une cathédrale et une autre, différente,

16 Bernard HUET (1932-2001) est un architecte français né en Indochine, professeur et théoricien des formes tradi-

tionnelles d'urbanisme. Son livre le plus connu est *Anachroniques d'architecture*, AAM Éditions, 1981.

de reconstruire pour cela un tissu urbain préexistant. La ville contemporaine doit être la conséquence d'une réflexion sur la ville du passé, mais jamais une redite de celle-ci, pas plus que la configuration d'une scénographie de ce qu'elle a été, seulement pour armer un discours populiste. Il est évident qu'il s'agit d'un problème difficile face auquel le recours au « pastiche » est immédiat, pastiche qui, toujours, malgré les polémiques initiales, a fini par gagner la volonté populaire, bien que je ne sois pas d'accord sur le fait qu'il s'agisse de l'attitude la plus légitime ni la plus sage.

L'intervention dans les environnements des cathédrales doit prétendre, comme nous venons de le dire, à l'intégration du monument dans le tissu urbain en évitant son isolement, mais cela doit se produire à partir d'un discours propre de l'architecture contemporaine, ce qui ne signifie ni en rupture ni en contraste avec ce qui préexistait, c'est-à-dire, dans notre cas, la cathédrale. Des bâtiments comme la *Maison de Verre* d'Amiens, ou les interventions qui consolident l'isolement des cathédrales sans proposer d'autre alternative à un traitement végétalisé ou pavé de l'espace environnant ne reflètent pas cette idée. Face à ce type d'alternatives, il apparaît logique que la population et même de nombreux représentants du Patrimoine se réfugient dans le « pastiche », tout insoutenable qu'il soit culturellement.

## Thème

C'est ce qui s'est passé à Orléans où l'architecte Christian Langlois<sup>17</sup> a construit dans les années 1980 un ensemble de bâtiments publics de langage néoclassique des deux côtés du *parvis* de la cathédrale, comme cela avait été composé au XIX<sup>e</sup> siècle, en réduisant sa largeur. Il s'agit d'édifices d'une plus que discutable architecture, supposée être simplifiée par rapport à un néo-classicisme authentique et clairement anachronique. Ils restent cependant discrets et d'une certaine noblesse constructive comparés à la *Maison de Verre* ou autres exemples similaires.

### 4. Un exemple : la cathédrale de Reims

En 1983, conscient d'un problème que j'avais étudié quelques années auparavant, j'ai proposé à mes élèves des Écoles d'architecture de Valladolid et de San Sebastián un projet d'intervention sur le *parvis* de Notre-Dame de Paris. Les propositions, bien qu'il s'agisse de projets d'étudiants et en mettant à part les modes du moment, ont mis en avant de manière mesurée et d'une certaine façon, innovante, la recons-

17 Christian Langlois (1924-2007), architecte de formation selon les normes classiques de l'*Académie des Beaux-Arts*. Il est intervenu sur des bâtiments impor-

tants comme le Palais du Luxembourg à Paris et des bâtiments avoisinants de la rue de Vaugirard, en utilisant toujours un langage classique.

truction du *parvis* en prenant en compte l'existence de l'Hôtel-Dieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

La stratégie ne consistait pas à reconstruire le tissu urbain préexistant pour récupérer l'échelle de l'espace, mais à projeter deux nouveaux bâtiments publics et un espace arboré pour les séparer. De cette manière, on réussissait à améliorer clairement l'environnement sans revenir à la situation précédente. En définitive, il s'agissait d'intervenir ponctuellement pour récupérer l'échelle propre de l'environnement face à la cathédrale.

Une décade plus tard, en 1992, un concours international pour la remodelation de la cathédrale de Reims a été convoqué. Le concours avait été précédé par une polémique aigre provoquée par la tentative de construire face à la cathédrale le nouveau siège de la Cour d'Appel. Il s'agissait d'un projet qui ne correspondait à aucun canon de respect de la singularité du lieu, ce pour quoi il a finalement été transféré vers un autre lieu.

Dans ce concours, il s'agissait d'intervenir dans une large zone qui incluait les pâtés de maison face à la façade de la cathédrale et tout l'environnement de celle-ci.

La proposition que j'ai présentée et qui a gagné s'appuyait en substance sur l'idée de fragiliser la vision axiale de la façade de la cathédrale et de remodeler la géométrie de la place existante. À un niveau moins important, il s'agissait aussi de réaliser un passage souterrain pour relier la nouvelle place avec les salles gothiques existantes sous le Palais de Justice et avec les restes archéologiques du baptistère de Saint-Remi situés à côté de la cathédrale. Ce passage émergeait ponctuellement sur la place à travers deux pavillons qui permettaient d'en réduire la profondeur.

*José Ignacio  
Linazasoro*

Face à la prédominance de la vision axiale de la façade, qui ne permettait pas de la mettre en relief, on voulait montrer une vision en perspective. Pour cela, je me basais sur un dessin qui avait été réalisé par Viollet-Le-Duc pour la cathédrale d'Amiens que je viens de commenter. Ce projet requérait une remodelation des deux pâtés de maisons face à la cathédrale, ce qui était prévu par les règles du concours, en introduisant de nouvelles rues piétonnes en forme de passages qui permettaient d'améliorer la connexion avec les rues périmétrales.

Le projet n'a pas connu de suite. Il est donc resté paralysé, s'agissant seulement d'un concours d'idées sans aucune garantie de continuité.

En 1997, on a convoqué un nouveau concours sur le lieu, concrètement sur un des pâtés de maisons face à la cathédrale, pour la construction d'une médiathèque sans respecter pour cela les alignements prévus dans la proposition gagnante du concours antérieur. Le résultat a été plus que discutable : un autre édifice de mur rideau réfléchissant similaire en de nombreux aspects à la *Maison de Verre* d'Amiens, bien que cette fois avec un socle de pierre.

En 2002, la mairie a organisé un nouveau concours pour l'environnement de la cathédrale, avec la contrainte d'une médiathèque récemment construite sur le site. J'y ai participé, accompagné par l'entreprise locale TBZ ; et nous avons gagné.

Le premier problème que nous avons rencontré était celui de la médiathèque qui, comme je l'ai signalé, ne respectait pas les alignements du premier concours et, par conséquent, rendait impossible l'intervention sur un des pâtés de maisons et la récupération des visions en perspective.

Pour cela, nous avons adopté une nouvelle stratégie qui consistait à intervenir sur le vide existant face à la façade de la cathédrale, en le fragmentant, en modifiant sa topographie et en essayant de générer un espace plus adapté à l'échelle de la façade (voir les photos pp. 134-135).

## Thème

En nous basant sur des plans antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons pu découvrir l'existence d'une ancienne enceinte face à la façade qui avait été dessinée par Viollet-le-Duc mais qui avait disparu au fil des rénovations successives du *parvis* de la cathédrale. Cet espace était très important puisqu'il apportait une vision de proximité. Nous avons pu également vérifier au travers de ces plans le tracé des pâtés de maisons disparus après l'agrandissement de l'espace qui s'était produit au XIX<sup>e</sup> siècle et après la Première Guerre mondiale.

L'intention était de s'appuyer sur ces éléments pour développer une nouvelle géométrie de la place. Récupérer l'enceinte paraissait facile et nécessaire puisqu'elle apportait une continuité extérieure à l'espace de la cathédrale, comme les *parvis* médiévaux, alors qu'une reconstruction des pâtés de maisons, un peu à la manière de ce qui s'était produit à Amiens, me paraissait beaucoup plus discutable pour les raisons que j'ai données précédemment.

Par conséquent, on avait opté pour une réponse plus sophistiquée : on ne reconstruirait pas les pâtés de maisons mais leur trace, pas seulement au travers d'un dessin sur le pavement mais grâce à leur « ex-trusion », en formant deux plateformes élevées grâce à des talus fai-

blement inclinés, délimitées par des bancs alignés de pierre massive. Le « relief » de ces plateformes serait, en plus, renforcé par des arbres plantés suivant l'exemple de la jardinerie classique française, mais de forme moins géométrique ou, pour le dire autrement, plus pittoresque ou sauvage. Le traitement de ces plateformes différerait d'un cas à un autre : une d'entre elles correspond au jardin primitif du Palais de Justice qui maintenant gagnerait un dessin plus libre et moins géométrique, alors que l'autre serait de façon basique minérale ou en pierre.

Avec cette proposition, on atteignait en même temps deux résultats apparemment irréconciliables : réduire l'espace proche de la cathédrale en le fragmentant à l'aide d'une nouvelle géométrie héritée du tracé médiéval qui réduisait le fonds de celui-ci et maintenir les dimensions totales de l'espace public.

En conséquence, à partir de la façade de la cathédrale s'enchaînait une séquence d'espaces : en commençant par l'enceinte ou *parvis* médiéval reconstruit, en continuant par un espace ouvert qui correspondait en géométrie et en proportions à la place antérieure du XIX<sup>e</sup> siècle qui se trouvait délimitée par les plateformes, les bancs et les arbres et, finalement, un axe frontal beaucoup moins imposant que celui constitué au XIX<sup>e</sup> siècle et qui avait été amplifié après la Première Guerre mondiale.

José Ignacio  
Linazasoro

Un soin particulier a été apporté dans le choix des matériaux et le dessin des pavements, en prenant en compte la valeur symbolique de l'espace qui requerrait l'emploi de matériaux nobles comme la pierre, en les mettant en lien avec ceux de la cathédrale. On a également essayé d'éviter un excès d'homogénéité chromatique pour éviter toute trace de caractère industriel et en recherchant un caractère naturel assumé.

Nous pourrions objecter qu'il s'agit d'une proposition singulière qui n'est pas transposable directement à un autre type de lieu ou de circonstances, mais ce qui est sûr c'est qu'elle fournit quelques idées qui, elles, peuvent être applicables dans d'autres cas : elle garantit par exemple l'existence d'espaces publics consolidés face aux cathédrales en réintégrant en même temps ces bâtiments ou ces espaces et, par conséquent, en les réintégrant au tissu urbain et à la ville. Pour cela, on récupère l'échelle perdue par les esplanades vides générées tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et l'isolement des cathédrales.

D'une part, je considère qu'il n'est pas indispensable de récupérer les origines médiévales pour réintégrer les cathédrales dans le tissu urbain de la ville contemporaine ou des centres historiques remodelés au XIX<sup>e</sup>

siècle, comme on a prétendu le faire dans quelques propositions post-modernes des années 1980, mais il faut prendre en compte un autre type d'expériences comme le projet de Blondel pour Metz ou ce que nous venons de décrire.

J'entends, d'autre part, que dans le projet d'espace urbain contemporain, les critères de langage à la mode ne doivent pas primer mais il s'agit de chercher un caractère intemporel si ce qu'on prétend est l'intégration de l'ancien et du nouveau et non son contraste.

Dans ce sens, quelques propositions d'intervention récentes comme celle de Dominique Perrault pour le *parvis* de Notre-Dame, ne peuvent pour le moins que nous surprendre et nous alarmer. Construire un immense sol de verre face à la façade de la cathédrale avec le seul prétexte de rendre visibles les restes archéologiques paraît peu attrayant et, en tout état de cause, démontre que les propositions du type *archistar*<sup>18</sup> ne sont pas les plus recommandables face à des défis comme celui-ci.

Quelque chose de similaire pourrait être invoqué au sujet de la proposition de Norman Foster pour la reconstruction de la couverture de cette cathédrale dévastée par le feu et qui met en lien de nouveau le problème de la restauration avec celui de l'insertion des cathédrales dans la ville contemporaine. Ce dernier projet en forme de serre nous conduit à nous rappeler avec nostalgie le joli projet d'Henri Deneux<sup>19</sup> pour la reconstruction de la cathédrale de Reims détruite pendant les bombardements de la Première Guerre mondiale. Un projet que nous pourrions encore qualifier de moderne et même de contemporain, réalisé avec des petits éléments de béton armé préfabriqués. Projet culte et en même temps discret, quelque chose dont nous manquons beaucoup ces derniers temps.

Dans tous les cas nous ne devons pas permettre, au nom de la culture et du respect de l'héritage des cathédrales, qu'un modèle semblable d'intervention à la mode s'impose pour des motifs populistes et qu'il arrive à convaincre les autorités publiques. Nous courons alors le risque d'être privés d'un débat beaucoup plus constructif comme celui qui vient de se dérouler ces derniers temps au sujet de l'environnement des cathédrales et de leur restauration. Dans ce sens, nous considérons que ni le conservatisme à outrance ni les propositions à la mode sont

18 Néologisme pour «architecte star» (NdT).

19 Henri DENEUX (1974-1969), architecte connu pour ses interventions dans la reconstruction de la cathédrale de Reims, dont il fut l'architecte en chef,

après les dégâts causés par la Première Guerre mondiale. Il fut un grand spécialiste du béton armé avec lequel il construisit, avant la Première Guerre mondiale, sa propre maison à Paris.

Thème

utiles dans ces cas. Ce n'est que grâce à une profonde connaissance de l'architecture— qu'il ne faut pas confondre avec l'érudition— et avec une attitude réfléchie et sensible que l'on peut entreprendre avec succès des projets de cette envergure.

*(Traduit de l'espagnol par Jean-Baptiste Papazoglou. Titre original: La herencia de la catedral en la ciudad moderna)*

*José Ignacio Linazasoro Rodríguez, né en 1947, architecte espagnol de réputation internationale, a notamment réalisé la restauration de l'église de Santa Cruz à Medina de Rioseco, Valladolid (1985-88), du couvent de Santa Teresa à San Sebastián (1983-91), de l'église de San Lorenzo de Valdemaqueda à Madrid (1997-2001), de la place du parvis de la cathédrale de Reims (1992-2007). Il est l'auteur de La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Madrid, 2013; en français, on peut lire: Projeter dans le patrimoine: leçon inaugurale de l'École de Chaillot, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 2017, et écouter plusieurs conférences sur YouTube. Deux monographies sont consacrées à son œuvre: J. I. Linazasoro, Rome, 2014; Linazasoro & Sánchez Arquitectura, Valence, 2020.*



