

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

Architectes et constructeurs dans la transposition de la méthode Beaux-Arts

Le cas de Montevideo

Dr. Arch. Jordana Maisian

Chercheur associé au Laboratoire ACS | Ecole Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais | UMR AUSser CNRS 3329 | Paris, France.

jmaisian@gmail.com

Mots clés : méthode Beaux-Arts, architecture domestique, architecture savante/architecture courante, hybridation typologique.

Résumé

L'exercice professionnel de l'architecture à Montevideo s'est progressivement affirmé en établissant une ligne de démarcation avec les pratiques de l'architecture courante, notamment dans le domaine de l'architecture domestique, où des constructeurs répondaient à la plus forte demande dans le cadre des projets d'extension urbaine. Ainsi, le discours officiel fait état d'un milieu polarisé : d'un côté, l'architecte qui conçoit une pièce unique à partir d'un savoir et d'un statut légitimés par l'Institution, de l'autre, des constructeurs-promoteurs qui produisent, à partir de plans-type, des réponses adaptées aux besoins matériels et symboliques d'un groupe social. Les oeuvres qui en résultent sont bien évidemment de nature différente. Or, si l'on regarde de près les processus de projet qui animent l'une et l'autre démarche, il en ressort une manière *analogue* de s'approprier et de retravailler des références architecturales d'origines diverses. Cette contribution a pour objet de révéler, à partir de l'analyse de deux maisons emblématiques, la maison Vilamajo et la maison Bello, conçues toutes deux en 1930, l'un des devenir du système Beaux-Arts dans le contexte de sa migration, à savoir, son appropriation par les milieux savants mais *aussi* par les pratiques de l'architecture courante. Je propose de montrer que si les commanditaires, les enjeux et les discours invoqués -académique ou commercial- ne sont pas les mêmes, si la dimension critique est absente dans l'architecture courante, les opérations projectuelles qui en sont à l'origine transposent -de façon spécifique-

Institution organisadora

HiTePAC

Historia, Teoría y Práxis de la Arquitectura y la Ciudad
Instituto de Investigación

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Instituciones asociadas

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE

EA4100 ÉQUIPE D'ACCUEIL INSTITUT CULTUREL ET SOCIAL DE L'ART

EP

paris-belleville école nationale supérieure d'architecture

ipraus

INSTITUT FRANÇAIS DE RECHERCHE ARCHITECTURE URBANISME ESCÈNE
AUSser UMR 3329 du CNRS

Auspician

COMISIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS DE LUGARES Y DE BIENES HISTÓRICOS

af Alliance Française La Plata

ICOMOS Argentina CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS

AGENCIA

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

une même méthode, que le système Beaux-Arts a appelé, dans le contexte de l'éclectisme, *composition*.

Resumen

El ejercicio profesional de la arquitectura en Montevideo se afirmó progresivamente estableciendo una línea de demarcación con las prácticas de la arquitectura corriente, en particular en el campo de la arquitectura doméstica, donde los constructores respondían mayoritariamente a la demanda en el marco de los proyectos de extensión urbana.

Es así como el discurso oficial da cuenta de un medio polarizado: por un lado el arquitecto, que diseña piezas únicas desde un saber legitimado por la Institución, por otro, constructores-promotores que producen, a partir de planos-tipo, respuestas adaptadas a las necesidades materiales y simbólicas de un grupo social. Las obras que de esto resultan son evidentemente de naturaleza diferente. Sin embargo, si se examinan los procesos proyectuales en uno y otro caso, se observa una manera análoga de apropiarse y de reelaborar referentes arquitectónicos de origen diverso.

Este trabajo tiene por objeto el revelar, a partir del análisis de dos viviendas emblemáticas, la Casa Vilamajó y la Casa Bello, ambas realizadas en 1930, uno de los devenires del sistema Beaux-Arts en el contexto de su migración, a saber, su apropiación por parte de los medios académicos pero *también* por parte de las prácticas de la arquitectura corriente. Intentaré demostrar que si los comitentes, los objetivos y los discursos invocados -académico o comercial- no son los mismos, si la dimensión crítica está ausente en la arquitectura corriente, las operaciones proyectuales que las originan transponen -de manera específica- un mismo método, que el sistema Beaux-Arts ha dado en llamar, en el contexto del eclecticismo, *composición*.

L'enseignement beaux-arts vs la pratique du catalogue

Le débat sur l'histoire qui mobilise l'Ecole des beaux-arts depuis sa création et tout au long du XIX^{ème} siècle conduit à l'élargissement progressif du corpus de références à l'usage du projet. Cet élargissement relève d'un "choix raisonné": "Guadet incite ses élèves à construire un corpus de références adapté à la situation dans laquelle ils seront placés (...) et surtout, à poser de nouvelles questions. Il dit explicitement que le problème est de chercher le principe et non de le trouver" (Epron, 1997, p.165). L'objectif n'est donc pas de collectionner les exemples mais

d'établir une méthode. C'est parce qu'il permet d'intégrer au projet de nouvelles problématiques que le recours au *portefeuille* a un sens. Ainsi, lorsque par un déplacement des impératifs académiques, la question des usages devient centrale, Julien Guadet introduit la notion d'*éléments de la composition*. Il préconise l'assemblage d'entités spatiales de base qu'il appelle *pièces* ou *salles* et établit une distinction entre *surfaces utiles* et *artères de la composition* (Guadet, 1901, IV-XV, p.199). Achille Leclère demande aux élèves de dessiner, moyennant un découpage des édifices, des *sous-ensembles fonctionnels*, puis d'établir des collections d'*arrangements* entre éléments (Epron, 1997, p.162-165). Il s'agit de comprendre, en somme, comment l'agencement d'éléments permet de jouer sur les potentialités du dispositif spatial qui en résulte. Dans cet esprit, les architectes vont de plus en plus tenter des opérations transversales : les solutions spatiales seront cherchées aussi bien dans l'architecture savante que dans les architectures vernaculaires et populaires, tout aussi pertinentes à cet effet. Cependant, seul un savoir sur l'assemblage d'éléments -et non les éléments eux-mêmes- sera transposé: l'image de l'édifice et les éléments qui le composent relèveront du domaine savant jusque bien avant dans le XXème siècle.

De son côté, l'architecture dite "courante", qui connaît un développement accéléré en raison de l'expansion des zones suburbaines au cours du XIXème siècle, s'empare d'exemples -dont certains en provenance de l'architecture savante- diffusés par le biais de recueils et catalogues en tant que modèles à l'usage des constructeurs (Eleb, 1995, p.250). Dans le contexte particulier d'un milieu excentré comme celui de Montevideo dans les premières décennies du XXème siècle, en quête de solutions rapides et moins -ou pratiquement pas- soumis à des exigences de légitimation, une culture hybride se façonne en croisant des sources qui en Europe demeuraient distinctes : assemblage savant d'éléments puisés dans une tradition vernaculaire, manipulation d'éléments du vocabulaire classique en dehors de toute orthodoxie, détournement de codes savants, reformulations dans les deux sens. Un brassage des exemples précède et excède le travail de projet, puisque les références sont reconnaissables dans l'édifice qui en résulte et permettent de retracer une filiation, inaugurant une porosité ailleurs impensable.

Je tenterai de montrer qu'aussi bien la *Casa Vilamajó* que la *Casa Bello*, la première résultant d'une démarche savante, la deuxième de la production courante, font l'objet d'une méthode de projet redevable de l'enseignement beaux-arts : opérer par *sélection* (choix de références dans un corpus diversifié), *transformation* de ces références par le biais de figures (*réductions*, *condensations*, *superpositions*), puis *association* ou *combinatoire* afin de créer de nouveaux agencements.

I- Julio Vilamajó : un syncrétisme savant

Julio Vilamajó est formé par Joseph Carré, architecte diplômé de l'Ecole des Beaux-arts de Paris, arrivé à Montevideo en 1907 avec pour mission d'organiser, au sein de la faculté de Mathématiques, les cursus relatifs à la carrière d'architecte¹. Joseph Carré avait été l'élève de Jean-Louis Pascal, enseignant proche de la tradition rationaliste². Diplômé en 1900, deux fois logiste, trois fois médaillé de première classe, Prix Chenavard en 1896, Carré est vraisemblablement à même de transposer les enseignements dont il a lui-même bénéficié.

Selon l'historien A. Lucchini, l'objectif de l'enseignement de Carré est de "procurer à l'élève la maîtrise de la composition ainsi que son expression correcte." *Composition et expression*, les deux piliers de l'enseignement, les deux pivots, aussi, de son renouvellement. Car si l'enseignement beaux-arts relève bien d'une méthode -et non d'un dogme ni d'un ensemble de règles, normes et codes à respecter, comme c'est le cas du système académique-, c'est bien parce qu'aucune forme, image ou figure n'est liée à cette manière de concevoir ou de représenter une architecture³. La méthode -appelée *composition*- relève d'une série d'opérations géométriques précédés d'une analyse critique -*graphique*- d'exemples de la tradition et pouvant être pratiquées quelque soient les éléments mis en présence au cours du processus. C'est pourquoi la méthode survivra à la disparition de certains éléments, à leur remplacement ou bien à l'hybridation d'éléments d'origine diverse.

C'est donc dans le contexte culturel de l'éclectisme que Vilamajó est formé et ce sont les outils de composition mis au point à l'Ecole qu'il apprend à manipuler. Lauréat, en 1922, du Grand Prix d'architecture qui, à l'instar du Grand Prix de Rome, prévoit un temps sabbatique consacré à l'étude des grandes oeuvres, il visite Athènes, Rome et Paris, s'attarde sur l'Andalousie et en particulier sur les jardins de Grenade. Car, contrairement au Grand Prix de Rome, le Prix attribué par la Faculté d'architecture de Montevideo n'impose pas de séjour en milieu

¹Ce n'est qu'en 1915 que le cursus d'architecte se séparera de la Faculté de Mathématiques, pour créer la Faculté d'Architecture.

²J.-L. Pascal collabore avec H. Labrouste à la Bibliothèque Nationale, dont il dessinera la célèbre salle ovale. Il est par ailleurs proche de Julien Guadet, titulaire de la chaire de Théorie depuis 1894, et dont J. Carré a obligatoirement suivi les cours. En témoigne le programme d'études que ce dernier propose et dont l'une des matières s'intitule *Elementos de la arquitectura* (Carré, 1907).

³"L'Ecole des beaux-arts est le contraire d'une Académie: son but, paradoxal, est de rendre tout jugement, tout énoncé, toute opinion, précaire et révisable. Alors que l'Académie se donnait pour objet de définir les principes constants et absolus de l'architecture, l'Ecole instaure un système de discussion permanente de la doctrine. L'institution institutionnalise le débat. La vérité en architecture ne réside plus dans un énoncé, elle dépend désormais d'une procédure" (Epron, 1997,p.23).

académique, mais un voyage à travers des lieux et des cultures dont le jeune architecte a le choix. Il se doit en contrepartie de produire des réflexions écrites et graphiques. Libéré de tout exercice académique, le voyage de Vilamajó est plus proche du Voyage d'Orient de Charles-Edouard Jeanneret que de la tradition des Grands Prix.

Dans ses *Chroniques de voyage*, les impressions compilées sont accompagnées d'une collection importante de croquis et de dessins, qui surprennent par la diversité des techniques employées : eau forte, crayon, pastel, aquarelle ou gouache, font état d'une richesse expressive sans cesse renouvelée, qui témoigne d'un questionnement permanent. Interroger les effets des volumes et des formes, les qualités de la lumière et de la matière : dessiner est, sans équivoque, la première étape de la méthode beaux-arts, l'outil cognitif par excellence de l'architecte.

On dessinait, bien entendu, du temps de l'Académie Royale, mais pas de la même manière. Les pensionnaires de la Villa Médicis produisaient des relevés précis dans le but d'établir un savoir auquel seule la pratique archéologique donnait accès. Le dessin était un outil *codé* de *représentation*: "Jusqu'en 1775, les projets sont dessinés en géométral, sans autre référence au site qu'une simple ligne marquant le niveau du sol. (...) Les dessins de projets de concours sont systématiquement ombrés". Et lorsque, suivant l'exemple de Boullée, les partisans du paysage se font une place non négligeable dans les rendus de concours, le dessin reste une question d'artifice, de présentation, et même d'école (Pérouse de Montclos, 1984, p.28).⁴

Au cours du XIX^{ème} siècle, les élèves de l'Ecole commencent à dessiner autrement. Ainsi, les *sous-ensembles fonctionnels* qu'Achille Leclère fait relever, comparer, puis classer. Il s'agit d'en dégager un savoir sur les articulations, les arrangements, les situations (Epron, 1997, p.162-165). Quant à Julien Guadet, il enseigne que la manière de dessiner permet de poser un problème architectural. Le dessin est devenu un outil anti-académique de questionnement et de réflexion. Un tournant décisif dans la culture du projet va se produire lorsque Charles-Edouard Jeanneret, qui connaissait le *Cours* de J. Guadet⁵, entreprend à l'occasion de ses voyages de 1907, mais surtout de 1911, de consigner dans des carnets ses réflexions sur les architectures rencontrées. Faites de petits schémas et de croquis commentés, ces réflexions témoignent d'une pensée à l'oeuvre, qui décortique et recompose sans cesse pour extirper aux oeuvres leurs

⁴Pérouse de Montclos souligne le "développement donné au dessin d'architecture par les vedutistes, les ruinistes, les utopistes, développement qui s'inscrit bien dans ce phénomène plus général qu'est l'académisme". En effet, au cours du XVIII^{ème} siècle, le dessin cesse d'être un moyen -"l'architecture "dessinée" des décors de la peinture sort de la toile et constitue un genre nouveau"- pour acquérir une autonomie qui vaudra à l'Académie de vives accusations: "l'école avait réduit l'enseignement de l'architecture au dessin et, par là, consommé la rupture entre le métier de l'ingénieur et celui de l'architecte" (P. de Montclos, 1984,p.30).

⁵Sur les lectures de Jeanneret, Cf. Turner (1987).

secrets de fabrication. Il ne s'agit plus seulement de forme et de proportion, d'ordre et de syntaxe, il s'agit aussi d'usage, de topologie, d'effets, d'illusion perceptive.

La tradition rationaliste portée par Julien Guadet inaugurerait une pensée de l'espace tournée vers les usages, un savoir du volume perçu comme un lieu de passage ou un intérieur à aménager. La composition ne s'arrête pas à des questions d'image, ni à des effets de plan, elle se saisit des espaces comme entités à agencer. Rien de très étonnant à ce que Vilamajó, dépositaire lui aussi de l'héritage beaux-arts, interroge à partir de ces variables précises les oeuvres du passé.

Entre tour et jardin : la *Casa Vilamajó*

Deux dispositifs vont particulièrement intéresser le jeune Vilamajó parcourant l'Espagne: les extérieurs aménagés dans les architectures arabes et la tour dans les ensembles médiévaux. Ainsi, à l'Albaicin, il admire les places « fermées, de vraies salles de réunion, conçues lorsque l'on avait encore un haut concept de la finalité des espaces ouverts, des espaces à l'abri » (cité dans Lucchini, 1970). Puis les patios, comme ceux rencontrés au Généralife: «L'élément qui domine, noyau de la composition, c'est le patio, mais pas notre patio, un patio plus réduit, plus abrité, central -toujours ou presque toujours entouré de constructions à deux étages- s'ouvrant à l'azur » (Lucchini, 1970).

Des patios qui permettent de poser des questions topologiques:

Autour de ce patio sont regroupées les habitations nécessaires ; la centralité et la forme spéciale de l'accès arabe -qui n'est pas direct, mais toujours *diafragné* par un mur-, rendent l'intérieur plus intime et moins accessible depuis le dehors. (...) L'axe du portail d'entrée ne coïncide pas avec l'axe du patio. Cette façon d'accéder, caractéristique de la maison arabe, qui se conserve dans les maisons de l'Albaicin, la distingue des maisons Sévillanes (Lucchini, 1970).

On retrouve l'intérêt porté aux usages par la culture beaux-arts.

Les *carmens*, petits coupons de terre remplis de végétation, sont contigus aux maisons. Le *carmen* est un jardin, souvent utilitaire, qui participe du caractère des jardins médiévaux, courants à cette époque en Europe. (...) Le *carmen* est un petit jardin qui jouxte la rue, sorte de prolongation de celle-ci, en général en terrasse et surélevé, étant donné le caractère escarpé de la colline, toujours clos par des bâches qui ne laissent voir

depuis la rue que les branches des arbres les plus hauts accusant la vie intérieure (Lucchini, 1970).

Car les jardins peuvent aussi être conçus comme des volumes habitables, produisant des effets: «Les jardins furent en quelque sorte, depuis toujours, le moule extérieur de l'action : tout est lié aux possibilités du corps humain et de son action » (Lucchini, 1970).

La place, le patio, le jardin, autant de lieux qui suscitent des questions sensori-motrices : comment occupe-t-on l'espace, comment le traverse-t-on, comment le perçoit-on? La question des usages, saisie depuis l'expérience du visiteur, de l'habitant, est devenue centrale.

De la tour, élément singulier des grandes compositions rencontrées, l'architecte retiendra une double attribution: rôle structurant et assise symbolique.

Nous avons noté l'impression causée par ces môles d'origine guerrier (...) Le prestige de ces tours est de vaincre la nature, de vaincre la gravitation, de se libérer de la force qui englutit tout vers un centre. Dans ces tours, on observe conjointement le signe de l'homme, le signe des proportions humaines et le signe de la nature dans ses oeuvres. Tours et collines composent le même paysage (Lucchini, 1970).

Le parti ou l'art d'*arranger* les dispositifs

En 1930, Vilamajó conçoit sa maison personnelle (Fig. 1,2,3). Le parti pris, fruit d'une logue maturation -les enseignements acquis sont soumis à l'élaboration critique des expériences de voyage-, n'est pas de développer un type architectural consacré par la tradition. Dans une parcelle d'angle, un corps de bâti étroit et haut de cinq étages -une tour- jouxte un patio organisé en terrasses. En résulte un hybride composé à partir de deux dispositifs prélevés dans des ensembles plus larges et coupés de leur contexte : le patio condense les attributs spatiaux et topologiques observés dans les places -"fermées, de vraies salles de réunion"-, les patios arabes -"abrités, entourés de constructions"- et les *carmens* -"contigus aux maisons, en terrasses et surélevés, clos par des bâches". La tour est l'élément symbolique d'une composition complexe, l'ensemble castral⁶. L'architecte a procédé par *sélection*, puis par *découpage*. Mais ce qui constitue tout l'intérêt du parti est le *mode d'association* des deux dispositifs en provenance de contextes divers.

⁶Notes et croquis de voyage mettent l'accent sur les ensembles castraux et non sur le type urbain *tour-maison*.

Ce *mode d'association*, qui organise l'accord précis du patio et de la tour, se décline en deux stratégies spatiales: au premier niveau, l'absence d'éléments de transition différenciés; au deuxième niveau, l'interposition d'un dispositif complexe, l'escalier extérieur. L'un comme l'autre composent avec deux variables: le passage et les visuelles. Regardons de près leur genèse.

Au premier niveau la connexion des deux dispositifs se fait sans solution de continuité. On pourrait comprendre ce choix à partir des notes de l'architecte, dont voici un exemple:

On sort de l'Alhambra par une porte secrète et on rentre dans un magnifique jardin qui par ses courants d'eau constitue le plus beau que j'ai pu voir en Espagne. (...) Personne ne pourrait supposer que derrière des murs aussi puissants se trouvent enfermés les bijoux les plus fins et délicats de l'architecture arabe, et -devrions nous dire- de l'Architecture. (Lucchini, 1970).

De la fréquentation de l'architecture arabe, l'architecte aura tiré une leçon: l'imprévu est à l'origine de l'émerveillement. Il aura aussi tiré une stratégie: jouer du contraste -de volumes, de luminosité- permet d'obtenir cet effet. Dans son projet, il s'agira de trouver le point de raccord précis des deux dispositifs par le positionnement des ouvertures qui en font le lien. Pour y parvenir, il va pratiquer successivement des opérations d'adaptation et d'articulation sur les références, et fabriquer ce que le vocabulaire beaux-arts appelle *un arrangement*.

Au deuxième niveau, le dispositif "escalier-terrasse" situé dans le patio constitue un passage qui est une promenade. Sa trajectoire suit le périmètre du patio, rétablissant la tension entre le centre et le périphérie, nécessaire aux plans centrés. Il remplace topologiquement l'enfilade de pièces qui entourent le patio dans l'architecture domestique arabe et le déambulateur dans les cloîtres. L'architecte met à profit le principe du diaphragme -observé dans les maisons de l'Albaicin- pour décaler ou reporter l'accès : l'effet convergent de la géométrie, des lois de la vision et des mouvements imposés au corps durant la montée renouvelle les possibilités sensorielles. Le morcellement du tracé et les changements de direction successifs permettent d'obtenir la multiplication des visuelles tout au long du parcours, dans un système où la linéarité est brisée, l'arrivée se dérobe, le moment de la découverte est maintes fois repoussé. Effets perceptifs et découvertes partielles construisent la promenade⁷.

⁷Il ne s'agit pourtant pas de la promenade architecturale telle que Le Corbusier la conçoit, puisque le parcours reste subordonné à la forme architecturale.

Si l'aménagement de transitions est l'un des principes incontournables de l'architecture domestique "à la française"⁸, l'enseignement beaux-arts est la méthode qui permet, non seulement de reformuler ce principe, mais de le faire en dehors de tout impératif académique. Car c'est bien la connaissance de la méthode beaux-arts qui permet à Vilamajó d'élaborer une double stratégie: bannir tout dispositif de transition à un niveau, remplacer la séquence spatiale par un dispositif fluide à un autre. Le "parcours du visiteur" comme enchaînement d'éléments n'est pas supprimé, mais *condensé*: si les éléments qui en étaient le support ont disparu -on n'emprunte plus une séquence spatiale, on franchit un seuil ou bien on effectue une montée- les effets perceptifs ont été préservés. Il faut rappeler que les opérations de *condensation* sont à l'origine des processus qui ont conduit à l'invention du plan libre⁹.

La distribution et la technique du rachat

Au début de sa carrière, Vilamajó avait conçu des projets qui suivaient scrupuleusement les codes académiques, dont celui pour le concours de la Banque Centrale est un exemple. Le projet relève d'une composition par figures et montre une maîtrise indiscutable de la technique du *rachat*¹⁰. Cette technique, qui est un moyen d'articuler les espaces, tombe en désuétude à la fin du XIX^e siècle en raison d'un changement dans les modes de composition : l'organisation du plan par trames a remplacé l'agencement de figures pures. Ainsi, le projet de J. Guadet pour une maison de rapport montre le remplacement de l'épaisseur aveugle par un espace servant et la conservation de la forme, intégrée à une trame (l'extrados du cercle est maintenu), au sacrifice de la régularité de la cour.

Le Corbusier ira au bout de ce procédé : "Je vous montre encore le type de cloisons courbes baptisées "en piano à queue" fournissant trois chambres, là où on n'en aurait taillé normalement que deux " (Le Corbusier, 1930, p.120). Il s'agit, non plus de noyer, non plus d'accompagner, mais de mettre à profit le profil d'une cloison. La Villa Stein, qu'il présente à l'occasion de ses conférences à Montevideo en 1929, relève de ce procédé. Dans la continuité d'une cloison, l'escalier devient le dispositif de partition d'un plan sans couloir. Il est très probable que

⁸En témoigne l'importance accordée, dans l'architecture domestique de prestige, au "parcours du visiteur", que décrivent les Traités à partir du XVII^e siècle, et que J. Guadet analyse dans ses *Cours*.

⁹Notamment dans l'architecture de Le Corbusier, Cf. Maisian, 2011 et 2013.

¹⁰La technique du *rachat* permet de rattrapper, par l'interposition d'une épaisseur -aménagée ou non-, les irrégularités résultant de l'incompatibilité géométrique de figures pures, qui peuvent ainsi se juxtaposer en préservant leur indépendance formelle.

Vilamajó, qui assistait à ces conférences (Sierra Brandon. 2012), s'en soit inspiré pour établir, à partir d'un escalier similaire, la partition de chaque étage. En résulte, comme dans les villas corbuséennes des années 1920, la circulation périphérique en boucle. On y reconnaît le processus de démantèlement des plans traditionnels de l'architecture domestique -faits de pièces de vie desservies par un réseau hiérarchisé d'espaces servants (vestibule, galerie, dégagement, antichambre)- engagé par les architectes du début du XXème siècle à l'aide des outils de composition beaux-arts¹¹.

Le travail de *mise à l'échelle*

Arrêtons nous à présent sur l'écriture de la maison. La diversité des ouvertures répond au souci de concevoir, pour chaque espace intérieur et en fonction de sa destination, une relation visuelle spécifique à l'espace extérieur. Mais l'architecte met à profit cette diversité pour obtenir aussi un effet de façade. De fait, il a recours à une méthode enseignée à l'Ecole, celle de la *mise à l'échelle*. Conçue à l'origine pour accorder des dispositifs puisés dans des contextes divers, elle consiste à rendre compatibles des systèmes de proportions différents. Lorsque la manipulation réelle des éléments est impossible, les proportions seront détournées par des astuces visant à modifier leur perception. Ainsi, l'absence de superposition verticale des ouvertures trouble l'appréhension de l'ensemble et crée un effet de *réduction* de la taille. L'effet "tour" est ainsi mitigé, ce qui facilite le raccord harmonieux de la maison à son environnement urbain.

Il en va de même pour le jeu de volumes qui compose l'ensemble: le patio est virtuellement clos par une poutre qui permet, outre la recomposition de l'image du *carmen* andalous semi-fermé, une gradation volumétrique qui rattrape la différence de hauteur, recompose le plan de façade et adoucit l'insertion de la maison dans la parcelle. La mise en valeur du système constructif (poteau-poutre) relève d'une attitude éminemment moderne. En résulte un hybride assez curieux, puisque la tour suit le modèle tripartite de l'architecture classique -soubassement, développement, corniche- tout en reproduisant les conditions d'hybridation de l'ensemble. En effet, bien que les ouvertures relèvent d'une écriture moderne (suppression des chambranles, traitement minimal des menuiseries), la corniche est surdimensionnée et exhibe les éléments caractéristiques de sa forme traditionnelle : profil, goutterons. Or, ces éléments font l'objet d'un

¹¹Bien d'autres éléments rappellent dans ce projet les théories, les dispositifs ou simplement les images fabriquées par Le Corbusier, dont les tracés régulateurs dans la composition de façade. Je ne m'y arrêterai pas dans la mesure où elles échappent à l'intérêt de cet article.

procédé de synthèse figurative, marque d'une attitude résolument moderne. Entre tradition et modernité, un système de renvois installe une coexistence critique.

En somme, si l'architecte organise une hybridation, ce n'est pas uniquement en raison d'un positionnement philosophique ou d'une sorte d'affinité élective, mais parce que le procédé met à profit, et les possibilités spatiales des dispositifs sélectionnés, et la méthode de composition qui permet de les rendre compatibles. Il existe donc un intérêt tout à fait pragmatique au recours à l'enseignement beaux-arts, passage obligé dans le chemin qui conduit à l'architecture moderne¹².

II- La société *Bello & Reborati* : un syncrétisme pragmatique

La société *Bello & Reborati* propose, à partir de 1921 et jusque dans les années 1930, des maisons clé en main, adaptées pourtant aux besoins pratiques et symboliques du client. Constructeurs issus de l'immigration italienne, Bello et Reborati connaissent les attentes du groupe social issu de cette même immigration, dont la situation financière s'est améliorée et demande que lui soient associés les symboles de leur nouveau statut. Les maisons qu'ils proposent relèvent ainsi d'un ensemble de représentations partagées : elles fonctionnent comme des *dispositifs d'acculturation*, assurant la transition entre le statut d'« européen immigré » et celui d'« uruguayen d'origine européenne ». La société contrôle l'ensemble du processus de production: des artisans formés en Italie et en Espagne fabriquent les éléments de construction (matériaux céramiques, ferronneries, menuiseries, faïences) et le mobilier dans les ateliers qu'elle gère. Ils interviennent aussi dans le chantier, jouant un rôle essentiel dans la diffusion d'un savoir-faire en provenance des milieux européens. Pour finir, elle propose aussi le démarchage de crédits immobiliers pour les clients, ce qui facilite son action à grande échelle. En somme, si la société participe des logiques de l'architecture courante, c'est aussi en raison de sa politique commerciale et du mode de production qu'elle met en oeuvre.

Spéculateurs, Bello et Reborati interviennent à partir de l'acquisition de terrains et de leur découpage. Ils connaissent les recueils et catalogues d'architecture courante très répandus dans

¹²Je ferai remarquer que 1930 est une date bien tardive pour une maison relevant d'une attitude éclectique. Tout laisse à penser que Vilamajó n'a pas l'intention de sauter des étapes, ni de récupérer le fruit du travail de ses contemporains mais, bien au contraire, de faire personnellement l'expérience de ce cheminement. Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'en faisant le choix de revisiter la tradition à partir de l'enseignement beaux-arts, l'architecte fait l'économie des expériences modernistes.

l'Europe de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, qui circulent au Rio de la Plata¹³. Or, l'image des maisons qu'ils proposent ne doit pas induire en erreur: leur démarche ne consiste pas à reproduire des modèles et à les multiplier à l'identique. En effet, un examen attentif des plans, à partir des permis de construire dont on dispose, a permis de montrer qu'ils travaillent sur la base d'une collection de dispositifs-type -qui correspondent à ce qu'Achille Leclère avait appelé des *sous-ensembles fonctionnels*. Chaque dispositif-type résulte de l'agencement d'éléments *sélectionnés* et *découpés* à partir d'exemples d'origine diverse, *adaptés* ensuite aux besoins d'une maison particulière¹⁴. Ces dispositifs concernent les fonctions de réception (*living-room*, *hall* anglais, fumoir, salle à manger), les appartements (anti chambre, chambre, alcôve, boudoir, garde robe, *loggia*), le service (office, cuisine, garde-manger, patio), la desserte (vestibule, escalier, galeries). La *combinatoire* des éléments, puis leur *arrangement*, permet d'obtenir les dispositifs, du plus simple -tous les éléments ne sont pas systématiquement présents- au plus complexe. Ainsi, des variations interviennent, des mixités se produisent, comme lorsque le vestibule est remplacé par un *hall* anglais -espace à la fois servi et servant-, à l'intersection des dispositifs de réception et de desserte; ou bien lorsque la chambre est associée à une alcôve ou à un boudoir, ou les deux. En résultent des maisons faisant partie d'une même famille mais jamais identiques, qui s'adaptent aux spécificités du client, de son budget ou bien de la parcelle, et qui finiront par constituer -en raison de leur présence massive dans le tissu- de véritables morceaux urbains.

Composer avec les exemples de la tradition : La Casa Bello

La maison que la société construit pour Ramon Bello occupe une parcelle d'angle et suit l'alignement de la rue (Fig. 4, 5). Parsemée de patios et de terrasses couvertes et semi-couvertes, le parti cherche à composer avec une situation de mitoyenneté, puisant difficilement l'air et la lumière. De dimensions importantes, elle bénéficie d'un développement maximal des dispositifs: dispositif de réception comprenant *hall* anglais, *living room*, salle à manger,

¹³C'est le cas de publications périodiques comme celle d'André Raguenet ou d'Emile Rivoalen, diffusant à l'usage de constructeurs et autres maîtres d'ouvrage des exemples de l'architecture domestique savante mais aussi courante, et en particulier des exemples de villas urbaines, suburbaines ou de villégiature. Ils reçoivent régulièrement le périodique *L'architettura Italiana* (Boronat, Risso, 1993).

¹⁴Une typologie a été élaborée à partir du relevé d'un nombre représentatif d'exemples, de leurs variations et de leur classification. Parmi les types de référence, ont pu être repérés la villa suburbaine française à deux ou trois travées, la *villa* et le *villetto* italien, la maison mitoyenne londonienne, ainsi que certains dispositifs de l'hôtel particulier « à la française », comme la double circulation, lorsque la taille de la parcelle le permet (Maisian, 2005).

bureau; dispositif de service comprenant office, cuisine, garde manger, salle à manger de jour, terrasse; ainsi que le doublement de la circulation -principale et de service- inspiré de l'hôtel particulier. Le *hall* anglais et la salle à manger de jour jouent le rôle d'éléments-pivot, complexifiant la relation fonctionnelle entre les différents dispositifs.

Le schéma de distribution résulte du croisement de deux types. Le premier correspond à la maison à trois trames caractéristique de l'architecture domestiques française et italienne de la fin du XIXème siècle. Le deuxième, à la maison palladienne à neuf cases qui, revisitée par la tradition anglaise, positionne l'escalier au centre¹⁵, un schéma qui sera repris par la villa française des Lumières et banalisé dans des publications populaires au cours du XIXème siècle. Un plan hybride résulte de la superposition des deux schémas: les cases deviennent mobiles et coulissent sur les trames, de légers décalages les positionnent et les dimensionnent de façon à optimiser, par leur emplacement et leurs proportions, le fonctionnement de l'ensemble. Le système constructif -poteau/poutre-, permettant de jouer sur la position des murs maçonnés, accorde une liberté supplémentaire au schéma, ce qui se vérifie à l'étage où des ajustements interrompent la superposition verticale des plans.

L'accès, situé dans l'axe de façade dans les exemples de référence, se retrouve ici décalé vers l'angle. Ce décentrage permet d'introduire la dyssymétrie nécessaire à l'apparition d'une image pittoresque (Viollet-le-Duc, 1863, p.275).¹⁶ Cependant, une fois à l'intérieur, le décalage est rattrapé: le dispositif d'accès (perron extérieur intégré au volume bâti) permet à la fois la dyssymétrie extérieure et le rétablissement de la centralité du plan. La situation de la parcelle est ainsi mise à profit pour jouer de l'ambivalence à partir d'un plan centralisé, d'un volume qui concentre le poids de la composition sur l'axe de symétrie (en l'occurrence diagonal) et de deux façades qui offrent à l'espace urbain une image dissymétrique.

Ainsi, dans un esprit pragmatique, toutes les données sont mises à profit pour obtenir des plans d'une justesse remarquable. Ces adaptations témoignent d'une connaissance approfondie, et des références historiques convoquées, et des outils de manipulation géométrique des types. Comment Bello et Reborati, constructeurs et entrepreneurs, maîtrisaient-ils ces dimensions de la conception architecturale ? Nous savons que Reborati suit, au début des années 1910 - exactement en même temps que Vilamajó-, le cursus proposé aux élèves architectes par la Faculté de Mathématiques. A ce titre, et bien qu'il abandonne sa formation avant terme, il reçoit

¹⁵Conséquence de l'invention du dispositif *hall*-escalier (Bresler, 1985, p.39).

¹⁶Le développement de la pratique du catalogue dans la deuxième moitié du XIXème siècle généralise le procédé qui consiste à condenser la maison de façon à passer de trois à deux trames. En résulte un repli du dispositif d'accès qui devient latéral, avec un perron perpendiculaire à la façade, intégré à un renforcement de celle-ci. Bello et Reborati pratiquent systématiquement un procédé analogue.

l'enseignement d'inspiration beaux-arts qui charpente le programme des différentes disciplines, que ce soit le projet ou bien l'histoire et la théorie. Mais j'aimerais avancer une autre hypothèse, à savoir, que des processus de contamination sont en place depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle qui, depuis l'architecture savante, informent les pratiques de l'architecture courante. Autrement dit, l'emprunt d'exemples dans une visée purement pragmatique ne suscite pas nécessairement leur emploi indiscriminé ni leur simple reproduction en tant que modèles. Bien au contraire, les dispositifs sont porteurs du savoir qui les a informés, et leur emploi mobilise chez les constructeurs un savoir-faire parfois très proche de la conception architecturale. En contrepartie, la non appartenance aux milieux savants affranchi le concepteur du respect des règles ainsi que de la recherche de légitimation, ce qui lui accorde une liberté non négligeable, lui permettant de pousser à bout la recherche typologique et le choix du vocabulaire.

Traitement savant d'un répertoire à double registre

Tout comme la distribution, la façade de la *Casa Bello* résulte d'un travail d'arrangement. Cependant, si les éléments ne sont pas puisés dans le registre classique, ils s'associent en respectant deux règles qui en sont constitutives, à savoir, l'articulation tripartite et la composition par inclusion. Ainsi, un lourd soubassement en pierre précède un développement interrompu par une corniche qui, bien que fragmentée, recompose clairement la ligne de couronnement. Un jeu savant individualise les parties sans désagréger l'ensemble: le balcon s'avance là où le socle se creuse; une charnière verticale rappelle la centralité de la distribution; les décalages de la corniche soulignent les trames du plan. En somme, le façade traduit à l'extérieur le principe de distribution, suivant une injonction propre à la tradition académique. La référence au baroque espagnol, que le balcon en angle avec ses colonnettes torsadées, les pans de façade recouverts de majoliques, les grilles enchâssées et les retables incrustés confirment, donne le ton. Or, la composition est truffée d'éléments d'inspiration italienne, dont le portique d'accès, le bossage rustique, les fenêtres à meneau, les arcs en plein cintre, les médaillons, la volute reliant la tourelle d'angle au corps de bâti. Autant d'éléments d'un répertoire à double registre : en provenance d'un contexte savant, ils ont fait l'objet de multiples récupérations et reformulations dans le contexte de l'architecture courante. Or, ces éléments, croisés puis reformulés, s'associent dans chaque pan de façade selon le principe d'inclusion

propre au système classique: des pinacles marquent les extrémités du corps de bâti à la manière des sculptures dans la villa palladienne; les majoliques relient et encadrent les ouvertures, la tourelle d'angle reproduit à une échelle plus réduite l'articulation tripartite.

Pourtant, cet ensemble conçu "à la manière" académique, joue d'une ambivalence très subtile: si l'on se positionne à l'angle de la parcelle, la deux façades reconstituent une symétrie qui évoque le plan à neuf cases. En revanche, si on se place devant l'une où l'autre façade, une nouvelle image apparaît, dont la fragmentation et l'assymétrie relèvent incontestablement d'une composition pittoresque. Par une opération qui joue de l'illusion d'optique -et dont le génie témoigne de procédés savants-, le déplacement de l'observateur fait apparaître deux maisons dans une maison, portant jusqu'aux limites les potentialités de l'objet hybride.

Du côté des usages

La volonté de transposer, non seulement un dispositif, mais le mode vie et les valeurs qui lui sont associés, transparait dans le choix du nom attribué à chaque pièce. Le dépouillement d'un nombre représentatif de plans a révélé qu'ils reproduisent le vocabulaire -voire la calligraphie- des plans de référence: *hall, living-room, office, boudoir, fumoir, jardin d'hiver, loggia*. D'autres sont nommées dans la langue d'usage (l'espagnol) mais à partir d'un mot inhabituel, qui résulte d'une traduction littérale: « cuarto de vestir » pour *garde-robe*, « alcoba » pour *alcôve*. Le même phénomène a été constaté pour la dénomination de la maison: *petit hôtel, cottage, résidence particulière* (Maisian, 2005, p.88).

Les processus d'hybridation permettent aussi d'accompagner l'évolution des usages en accueillant de façon de plus en plus adaptée les demandes des habitants. Ainsi, le *belvedere* est un élément caractéristique des exemples de référence italiens. Néanmoins, sa transposition n'est pas capricieuse, elle correspond à une attente liée aux modes de vie locaux. En effet, l'utilisation du toit terrasse -*azotea*-, lieu privilégié du contact avec l'extérieur dans le système fermé que constituait la maison coloniale à patio, a été généralisé à Montevideo. La *azotea* habitable, héritée de la tradition arabo-espagnole¹⁷ est devenue un véritable dispositif d'accueil de pratiques sociales. Et lorsque la maison coloniale deviendra obsolète, la tourelle italienne prendra le relais de la *azotea*, tout en assurant le glissement symbolique requis par les nouveaux clients.

¹⁷En témoigne la nomination: *azotea*, de l'arabe *sutéh*, « plateau » (Corominas, 1961).

Fabriquer la maison, fabriquer la ville

L'action de la société *Bello & Reborati* prend sens dans le contexte du débat autour de la *cité-jardin*. Léon Jaussely, en visite à Montevideo, présente les théories exposées dans *L'étude pratique des plans de ville*, dont il avait rédigé un *avertissement* pour la traduction française. Unwin y écrivait: « ce ne sont pas tant les détails des édifices isolés qui importeront à l'urbaniste que les masses générales et les silhouettes : ce qu'il recherche c'est un effet d'ensemble » (Unwin, 1988, p.320).

En raison de leur présence massive dans le tissu, les maisons *Bello & Reborati* ont un impact considérable sur la construction de la ville. Le recours à la répétition de types selon des modes d'association caractéristiques de l'architecture courante -jumell s, en miroir ou en série- produit un effet de synergie puissant qui attribue un caractère particulier à l'espace urbain (Fig. 6). La répétition fonctionne comme un opérateur qui introduit un changement d'échelle, et constitue la figure génératrice d'une forme urbaine où rue et habitation sont pensées ensemble. Les rues s'habillent d'une parure éclectique, métaphore populaire d'un univers savant. La diversité des types employés -à deux trames, à trois trames, insérés dans la parcelle entre mitoyens ou avec des retraits latéraux- ainsi que le recours à des types singuliers qui marquent des jalons dans la continuité de la rue -types plus larges ou types d'angle, dont la *Casa Bello* est un exemple- contribue à constituer un véritable recueil d'architecture usuelle. Il serait licite d'affirmer que l'architecture courante pratiqu e à la manière de *Bello & Reborati* constitue un relais permettant à l'enseignement beaux-arts d'investir l'échelle urbaine, ce qui n'est pas le cas des oeuvres "d'auteur", exceptionnelles dans le tissu.

L'emprise de l'enseignement beaux-arts

Vilamajó possède une formation architecturale savante et occupe une place consacrée dans le système pratique et symbolique de la profession. Bello et Reborati pratiquent une architecture courante qui n'est pas pour autant banale : une réflexion poussée sur les usages et les modes de vie, une connaissance profonde des logiques qui soutendent l'univers des éléments empruntés, et une maîtrise des outils de composition renvoient à un travail de création typologique et non   la reproduction de modèles. L'analyse comparée de leurs méthodes de travail a permis de

mettre en évidence la double portée d'un enseignement radicalement moderne, qui continuera des décennies durant à informer les modes opératoires et ce, jusque dans les territoires de l'architecture moderne.

En effet, si les discours invoqués -académique ou commercial- ne sont pas les mêmes, si la dimension critique est absente dans l'architecture courante, la conception de ces deux maisons relève d'une méthode que le système beaux-arts a appelé, dans le contexte de l'éclectisme, *composition* : sélection et analyse de références, découpage, adaptation, combinatoire, articulation, arrangement, assemblage, mise à l'échelle. Dans un cas comme dans l'autre, ces opérations auront permis l'*hybridation typologique* d'exemples d'origine espagnole, mais aussi italienne, française, anglaise.

Dans un effort convergent d'architectes et constructeurs, une pratique s'installe qui, à l'instar de l'enseignement beaux-arts, porte le système au delà d'un travail sur la forme, vers une recherche sur les dispositifs spatiaux particulièrement attentive aux usages. Elle contribuera à constituer progressivement un *champ d'action entre-deux* qui va façonner le milieu professionnel et le milieu de la commande et aura des incidences durables sur la fabrication de la ville.

Références bibliographiques

Traité, Recueils et Périodiques d'architecture

Arquitectura (1914). Revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo.

Guadet, J. (1901-1904). *Elements et Théorie de l'Architecture*. Paris : Aulanier.

Raguenet, A.(s/d). *Monographies de bâtiments modernes*. Paris : Librairie d'Architecture.

Rivoalen, E. (s/d). *Petites maisons Modernes de Ville & de Campagne récemment construites*. Paris: G.Fanchon.

s/d. *Ville e Villette Moderne, Progetti e Schizzi di Facciate e Piante*, Torino : Società Italiana di Edizioni Artistiche, C. Crudo & C.

1908-1920. *L' Architettura Italiana - périodique mensuel de construction et d'architecture pratique*, Torino.

Viollet-le-Duc, E. (1863). *Entretiens sur l'Architecture*. Paris : A. Morel et Cie.

Ouvrages

Boronat, Y., Risso, M. (1993). *Bello y Reborati*. Montevideo : Universidad de la República.

Carré, J. (1907). *Proyecto de Plan de estudios*, IHA, c. 4 seccion A-a. Carp. 61(c), Montevideo, Universidad de la Republica.

De Sierra Brandon, F. (2003). *Vilamajo, cuaderno del Instituto de Diseno 01*. Montevideo : Universidad de la Republica.

De Sierra Brandon, F. (2012). *Las valijas de Vilamajo*. Montevideo : ETS Arquitectura.

Epron, J.-P. (1997); *Comprendre l'éclectisme*. Norma.

Lucchini, A. (1970). *Julio Vilamajo, su arquitectura*. Montevideo : Universidad de la Republica.

Maisian, J. (2005). *Montevideo 1900 – 1939 : fabriquer un mode d'habiter, fabriquer la maison, fabriquer la ville. La société « Bello & Reborati »*. DEA Inter-Ecoles « Le projet architectural et urbain », Paris.

Maisian, J. (2011). L'Hotel Paul Guillaume : tourner la page de l'éclectisme. *Massilia, Annuaire d'études corbuséennes*, 30-49.

Maisian, J. (2013). L'art de la transposition ou comment poser un problème architectural ?. *L'invention d'un architecte : le Voyage en Orient de Le Corbusier*, 102-113.

Maisian, J. (2013). Marcher le texte en lisant la ville. Les Amériques Latines ou l'art de la transposition. « *La fiction et le réel* », *Lieux Communs* (16), 166-172.

Pérouse de Montclos, J.-M. (1984). *Les Prix de Rome. Concours de l'Académie Royale d'Architecture au XVIIème siècle*. Paris : Berger-Levrault.

Turner, P. V. (1987). *La formation de Le Corbusier, idéalisme et Mouvement Moderne*, Paris : Macula.

Unwin, R. (1922). *L'étude pratique des plans de ville*, Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts.



Fig. 1. J. Vilamajó, Casa, Façade, Montevideo, 1930, (CDI-IHA, FADU, Udelar)

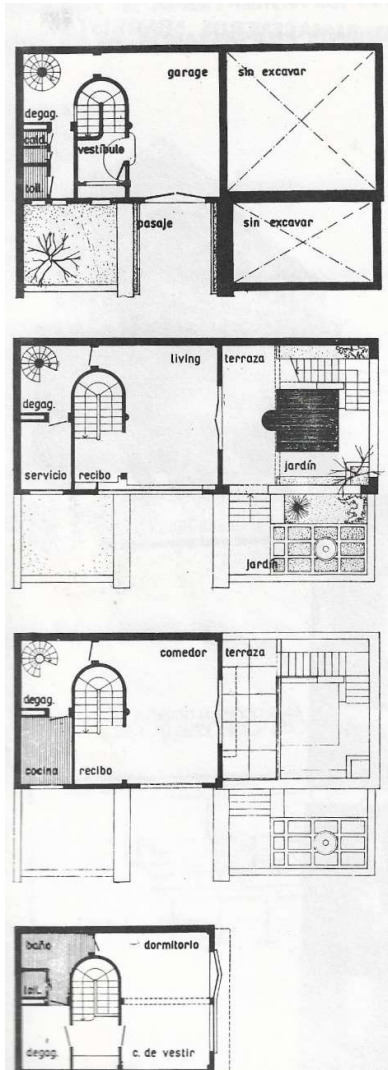


Fig. 2. J. Vilamajó, Casa, Plans, Montevideo, 1930.
(D'après Lucchini, CDI-IHA, FADU, Udelar)



Fig. 3. J. Vilamajó, Casa, Escalier, Montevideo, 1930.
(d'après Foto Club Uruguayo, ID, IHA, SMA- FADU, Udelar)

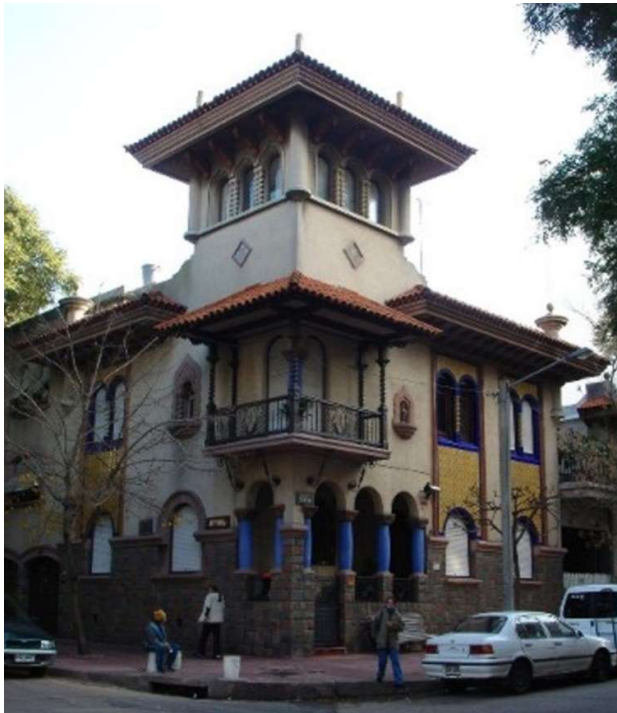


Fig. 4. Bello & Reborati, Casa Bello, vue d'angle, Montevideo, 1930. (J. M.)

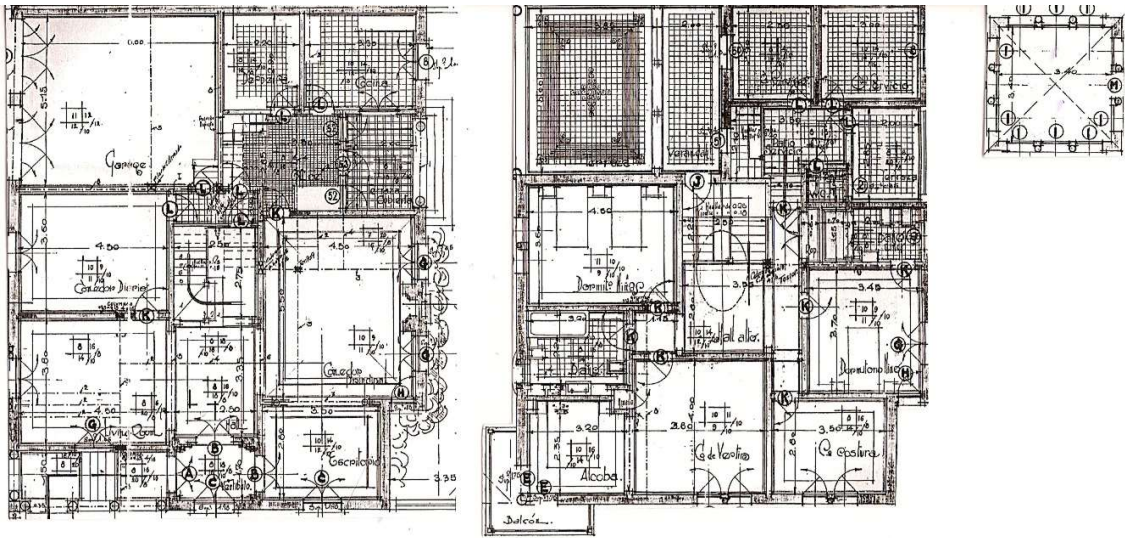


Fig. 5 . Bello & Reborati, Casa Bello, Plans, rez-de-chaussée (gauche), premier étage (droite) Montevideo, 1930 (CDI-IHA, FADU, Udelar)



Fig. 6. Bello & Reborati, Rue Santiago Vazquez, façades, Montevideo, 1990 (J.M.)