

L'Université Paris 3. L'imaginaire bâti

Le renouvellement du vocabulaire et de la grammaire

Avant le mouvement de Mai 68, en France, les jeunes gens qui étudiaient l'architecture, bénéficiaient d'un double enseignement, celui de Rome et de la Grèce à l'École des Beaux-Arts et celui de la Charte d'Athènes dans les agences d'architecture, lieu où les étudiants faisaient leurs classes aux côtés des architectes qui dessinaient les villes nouvelles dans l'esprit du mouvement moderne de Le Corbusier. Leur formation était binaire, classique et moderne à la fois. Lorsqu'en Mai 68, le système des Beaux-Arts fut mis à bas, et que les premières études sociologiques menées dans les banlieues parisiennes démontrèrent la faillite de cette forme d'urbanisme préconisée par le mouvement moderne, les étudiants de cette génération (Portzamparc, Nouvel, Castro, Valode & Pistre etc.) durent entièrement renouveler leur vocabulaire et leur grammaire architecturale.

Paradoxalement, et alors que ces deux courants avaient montré leurs limites, les architectes sortis des écoles au début des années 70 furent mis dans l'obligation de se positionner par rapport au mouvement moderne et au retour à l'antique, quand en 1980, la vague du postmodernisme divisa les architectes en deux camps et que les débats incessants entre modernes et postmodernes nécessita que chacun se positionna. Cette obligation de se positionner pour l'un de ces deux mouvements conduisit la plupart des jeunes architectes à refuser ce sectarisme et à trouver une troisième voie.

En matière d'urbanisme Portzamparc opta pour une solution médiane et novatrice entre la rue et l'îlot fermé de la ville antique et le refus de la rue pour le plan libre de Le Corbusier. Entre ces deux extrêmes il propose l'îlot ouvert, qu'il expérimente dans le quartier Massena à Paris, mais aussi dans les projets des institutions publiques qui occupent un îlot, comme celui de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (ill. 1, 2 et 3). Pour lui «la ville est le résultat d'une lutte entre la règle imposée par une autorité représentant la collectivité orchestrant une grande ambition, une organisation productive et la vitalité, le désordre et l'inventivité des aspirations individuelles et leurs pulsions



1| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014



2| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014

anarchiques. La beauté des villes, quand elle existe, est le résultat de ce perpétuel conflit» (Portzamparc 2016 : 21).

Les sources

S'agissant du vocabulaire et de la grammaire architecturale, Christian de Portzamparc dut créer de toute pièces les éléments fondateurs de ses projets. Il puisa donc à plusieurs sources très différentes. La première était celle qui lui avait été enseigné à l'École des Beaux-Arts. Même s'il avait participé à la chute de son enseignement, il conserva, en mémoire les grands principes édictés par Vitruve, Quatremère de Quincy et Viollet-le-Duc. Parmi ces concepts structurants et ces espaces archétypes, on retrouvera dans beaucoup de ses projets, les principes de la *symmetria* de Vitruve qui établit l'accord convenable des parties séparées et de chaque partie avec son ensemble. Un autre principe est la structure anthropomorphe que l'on retrouve dans la partition socle/fut/chapiteau des colonnes de l'antiquité et que Vitruve et Alberti évoquent en disant que « tout édifice est un corps ».



3| Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2021

La plupart des projets portzamparciens possèdent un pied, un corps et une tête. C'est encore le cas, ici à l'Université de Paris.

La seconde source des outils de son processus de conception est celle des théoriciens plus récents comme Robert Venturi et de son livre *De l'Ambiguïté en architecture* (1999) qui influença énormément les architectes de cette génération. Dans le cas de l'Université on remarquera que le bâtiment de la bibliothèque et celui des classes d'enseignement situé sur l'avenue n'avaient rien à se dire. Leurs façades sont très différentes et sur le front bâti de l'avenue, la Bibliothèque présente une proue, un pignon à la forme acérée, tandis que le second présente une façade en long pan. Tout cela installait une dualité très difficile à résoudre, sinon par l'emploi du tiers dominant, concept cher à Venturi. Une passerelle jetée entre les deux bâtiments au 5^e étage dessine une grande porte à l'échelle urbaine qui fait dialoguer et unifier deux bâtiments distincts sans simplifier ou exclure. La dualité est résolue dans la lecture de cette porte urbaine dont la perception est puissante et permet également de dire que là est l'entrée de l'université, car le hall est situé dans l'encadrement de cette grande porte. C'est la différence d'échelle de la porte urbaine et de celle de l'édifice qui crée une tension dans le sens symbolique de l'image de la porte – porte qu'ici invite avec générosité l'étudiant à entrer. Sa localisation et l'image symbolique qu'elle dégage lui donne sa raison d'être et font oublier qu'elle est dessinée deux corps de bâtiments très différents.

La troisième source des outils conceptuelles est celle des grandes figures admirées dans les années 60, même si leurs codes formels sont très différents. C'est celle de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Niemeyer, de Frank Lloyd Wright et d'Alvar Aalto. Dessiner la maison sur la cascade de Wright était interdit aux étudiants qui étaient aux Beaux-Arts, car seul les chapiteaux ioniques dessinés par Vignole devaient être copiés. Les courbes contemporaines de Niemeyer furent donc un souffle d'air pour ces étudiants qui découvrirent les images de Brasilia en 1963. Les courbes ondulantes de l'Université, accusées par les horizontales des brise soleil ne sont pas sans rappeler *l'Edificio Copan* (1953) de Niemeyer à São Paulo.

La quatrième source d'inspiration, fut ses voyages et les images qu'ils imprimèrent dans l'inconscient de cet architecte. De Portzamparc ne fit pas le Grand Tour, mais partout où il se rendit, il dessina les édifices, les places et les paysages marquants. Le voyage, comme nous le savons, a une dimension initiatique et est au cœur de la dialectique sédentaire et nomade. Le voyage relie l'ici et le là-bas, notre monde englobe le reste du monde, tout en unissant des pôles contradictoires, le foyer et l'aventure, Hestia et Hermès.

A l'école des Beaux-Arts, les étudiants dessinaient le corps humain, non pas pour le représenter, mais pour le comprendre. Naturellement les dessins de voyages des étudiants des années 60 furent les outils de compréhension des architectures qu'ils parcouraient. En dessinant l'objet devant soi, il y a d'abord le regard, puis la compréhension de la structure, des volumes, des textures et leur une transcription sur

la feuille par le biais du poignet qui tient le crayon. Cet apprentissage d'une autre culture apporte une dimension universelle à l'architecture, et une plénitude que le rationalisme et le positivisme ne lui accorde pas (Maffesoli 2003).

Des années plus tard, le même poignet fera renaitre des formes emmagasinées dans le cerveau, pour en retranscrire au travers du projet ce qui nous marqua si fortement. La représentation symbolique de l'architecture et sa complexité donne place à l'imaginaire, car tout symbole est une image chargée de sens et d'émotions. S'identifier à l'architecture est essentiel pour que le projet dégage une émotion, car la faculté essentielle de l'homme est son incontournable pouvoir de symboliser, son imagination est symbolique.

Comment ne pas voir dans la citation architecturale du cloître de l'Université, la marque indélébile que nous confère les visites que fit l'architecte des grandes abbayes cisterciennes. L'image est fondatrice et notre relation au monde passe par elle. Pour créer l'Université Sorbonne Paris 3, Christian de Portzamparc a puisé dans cette complexité du réseau des images qu'il avait capté. La porte urbaine, le cloître, la façade ondulante du *Copan*, la structure anthropomorphe de ses bâtiments, il les avait tous dessinés, plusieurs années auparavant, donc compris et intériorisé. Les images qu'il en donne aujourd'hui dans ce projet, sont donc des images palimpsestes qui viennent recouvrir les formes qui l'ont marqué, parce que dessinées dans sa jeunesse et soigneusement conservées pour constituer sa grammaire architecturale.

Pour de Portzamparc «la beauté est toujours l'expérience d'un étonnement, un retour à l'adolescence, une <volonté de chance>, la pensée fait son chemin sans se fixer dans tel ou tel choix et elle reconnaît le faux hasard heureux qui s'offre. Peut-être que le plus important dès la conception est là, dans cette pensée qui avance en dehors de la formule. La pensée : rien de grave, rien de prétentieux avec ce mot, presque une légèreté» (Portzamparc 2016 : 67). Toute pensée repose sur des images, conscient et inconscient sont solidaires. Nous retrouvons ce que Gilbert Durand, décrit à propos du trajet anthropologique, où «l'inconscient et le <ça> (<es>) sont plutôt au bout inné du trajet conscient, [et le] moi et surmoi se situent au bout éduqué» (Durand 1994 : 61).

Le site et le projet

L'architecte de la nouvelle université s'est d'abord longtemps imprégné du site, le parcourant en tous les sens et par tous les temps. La parcelle est bordée par des logements contemporains, une tour issue des années 70 et un ancien séminaire de l'Institut des Sacrés-Cœurs construit en 1804. Derrière un long mur bordant le terrain se découvrent le couvent des dames des Sacrés-Cœurs et le cimetière de Picpus, unique nécropole privée de Paris. Ce grand jardin sous lequel reposent 1.600 guillotins de la place du Trône exhale un *genius loci* dont s'empirent l'architecte qui emprunta les pas de Zweig.

Dans *Le Monde d'hier*, Stefan Zweig parle de sa visite avec Rainer Maria Rilke dans ce Cimetière et au Couvent de Picpus : « je lui décrivit [à Maria Rilke] cette petite prairie émouvante avec ses tombes éparses [...] il fallait absolument qu'il voit cela, la tombe d'André Chénier et le couvent. Accepterais-je de l'y emmener ? Nous nous y rendîmes dès le lendemain. Il resta dans une sorte de ravissement silencieux devant ce cimetière isolé et l'appela «le plus poétique de Paris»» (Zweig 1992, p. 185). Ensuite ils montèrent, sous les conseils d'une des sœurs chamoises, jusqu'à la maison du jardinier pour pouvoir voire le cloître, car l'accès était interdit.

Chargé d'histoire, le site de la nouvelle université fut un facteur important pour la création du projet qui se devait d'allier le symbole et la nécessité. Portzamparc choisit de couturer ce tissu bordé par des corps de bâtiments issus de siècles différents.

Quoi de plus naturel alors que de concevoir des corps de bâtiments dialoguant chacun avec les bâtiments riverains et de faire le «tout» en les réunissant, comme dans les abbayes de Silvacane, du Thoronet, de Sénanque ou dans le couvent voisin parisien qui intriguait Rilke, autour d'un déambulatoire et d'une cour.

En référence à la scolastique, à l'enseignement des universités des XIII^e et XIV^e siècles, Portzamparc redessine le cloître qui était l'élément central dans la composition des grands projets du moyen âge. Le cloître fait le liant. Il réunit l'intérieur et l'extérieur, le minéral et le végétal, la pénombre et la forte lumière, la voute gothique et la voute céleste, le scriptorium et la salle capitulaire. C'est un ciment formidable qui fait ici la cohésion d'objets divers, la bibliothèque, le restaurant, les salles d'enseignement et le grand hall, version moderne du Narthex.

Le *claustrum* est de forme quadrilatérale dans le passé ; il renvoie à un lieu clos, car seuls les moines avaient le droit de le fréquenter et la vue sur l'extérieur était celle du ciel. Il possède également la fonction de circulation et de desserte des différents espaces des monastères. Il était donc au centre de la composition architecturale mais aussi au centre de la vie quotidienne des moines qui y méditaient, y priaient, et y lisaient, mais aussi se lavaient, se rasaient, lavaient et faisaient sécher le linge.

Pour l'Université Sorbonne Paris 3, le cloître est postmédiéval. Surtout pas un pastiche, il joue à se démarquer de son modèle. Ouvert sur la cour plantée à certains endroits et fermé par de hauts vitrages à d'autres, courbe plutôt que quadrilatérale, il veut dire le cloître et lui insuffler une puissance fabuleuse. Celle que Heidegger suggère quand il dit que «Par le temple, le Dieu peut être dans le temple» (Heidegger 2003 : 31 : traduction de : «*Durch den Tempel west der Gott im Tempel an*»).

Son déambulatoire ondule, s'ouvre et se referme. Il se fonde dans le hall puis rétrécit, puis s'élargit à nouveau. Il fait une séquence de sensations inégales, de découvertes et de surprises qui ponctuent le parcours et modulent nos mouvements. Bien sûr tout autour les lieux

seront câblés et les tribus pourront se connecter à l'infini monde, mais là, dans la pénombre du cloître, à la fois lieu de rencontre, d'échange, de circulation, et de contemplation, chacun sera mis en condition d'être connecté, plus tout à fait dehors, mais pas encore dedans, plus tout à fait seul mais pas encore regroupé. Le cloître nous tient encore en dehors du lieu où l'on séjourne (en latin *vestibulum*). Il nous rappelle que nous ne sommes pas encore prêts, et il se doit de nous préparer.

Lieu communautaire, à la place de la théologie, épistème du moyen âge, nous vivons dans cette université, dont l'architecture propose un enracinement dans la tradition, pour reprendre un concept de Michel Maffesoli, le «sacral postmédiéval» (Maffesoli 2020).

Panofsky parle d'«habitude mentale» lorsqu'il constate une relation de cause à effet entre la pensée scolastique et l'architecture gothique (Panofsky 1957 : 51-52). Cette «habitude mentale» renvoyait à la scolastique, où l'axe de réflexion était basé sur la philosophie de Saint Thomas d'Aquin qui raccordait le rationalisme aristotélicien aux vérités de la foi. Elle vient ici apporter une dimension platonicienne en acceptant d'autres «vérités», en intégrant les multiples éléments de la vie et de l'architecture postmoderne.

Comme nous l'avons vu, quatre bâtiments composent l'université, les fragments créent de la diversité, des lieux de rencontre et des sources d'émotion. Les formes sont paradoxales, contraires, et ambiguës, le sens est incertain, équivoque. Distincts ils dialoguent et conservent une unité. Ce dialogue est complexe car il tient compte de tout, des formes hybrides qui composent l'environnement et de celles des bâtiments qui forment l'université, puis des différents étudiants qui viennent ici étudier.

Le postmodernisme architectural des années 80 faisait un usage excessif et outrancier du vocabulaire de l'antique et de l'ornementation dans la dénonciation qu'il faisait du style moderne. Il s'appuyait donc sur le détournement d'un vocabulaire. Dans cette tentative actuelle de tracer sa voie entre modernisme et postmodernisme, Portzamparc revient lui à la grammaire. Il n'y a pas le simple collage de l'image cloître, mais un retour au schème du cloître, pour structurer l'espace et lui conférer une charge émotionnelle. Dans l'utilisation du plan cinématographique, de la phrase musicale ou de la citation architecturale, le concepteur cherche à dire la complexité du monde non par des emprunts aux images, aux notes ou aux lieux, mais à ce qui indiciblement les relie. Cette grammaire qui relie les images, de Portzamparc la met au service d'un parti architectural évident. Comment dire qu'une université doit renvoyer deux images, celle de l'institution, et celle de la vie intérieure, du délicieux chahut de ses étudiants.

Refusant l'exclusion, l'architecte juxtapose les deux formes d'ordre qui représentent l'institution et la vie intérieure. Comme dans tous ses projets il superpose l'ordre géométrique et l'ordre vitale. Les horizontales marquées, la grille orthogonale des façades, et la teinte monochrome des fronts bâtis sur les rues disent la solennité de

l'institution universitaire. Les formes ondulantes et les teintes polychromes des façades, autour du cloître, disent la vie foisonnante que se cache derrière les hauts murs des bâtiments. Entre ces deux formes d'ordre, son architecture est tiraillement, celui de l'équilibre fragile et instable entre ce qui unit et ce qui divise.

Bibliographie

- Durand, Gilbert : L'Imaginaire. Essais sur les sciences et la philosophie des images, Paris, Hatier, 1994.
- Maffesoli, Michel : La Nostalgie du sacré, Paris, Cerf, 2020.
- Maffesoli, Michel : Le Voyage ou la conquête des mondes, Paris, Dunod, 2003.
- Martin Heidegger : Holzwege (1935–46), ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Francfort sur le Main, Klostermann, 2003.
- Panofsky, Erwin : Gothic Architecture and Scholasticism, Cleveland, New York (NY), World Publishing, 1957.
- Portzamparc, Christian de : Les dessins et les jours, Paris, Somogy, 2016.
- Venturi, Robert : De l'Ambigüité en architecture, Paris, Dunod, 1996.
- Zweig, Stefan : Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen, trad. nouv. de Serge Niémetz, Paris, belfond, 1992.

Illustrations

- Ill. 1 Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, Christian de Portzamparc, rendu architectural numérique, <https://www.christiandeporzamparc.com/en/projects/campus-universitaire-sorbonne-nouvelle/> (24.03.2021), avec l'autorisation de Christian de Portzamparc
- Ill. 2 Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, Christian de Portzamparc, plan, <https://www.christiandeporzamparc.com/en/projects/campus-universitaire-sorbonne-nouvelle/> (24.03.2021), avec l'autorisation de Christian de Portzamparc
- Ill. 3 Campus universitaire Sorbonne Nouvelle, Paris, 2021, Christian de Portzamparc, entrée principale, photo: Tânia da Rocha Pitta