Bernard Desmoulin
Sauve les apparences

Pascal Urbain,
Le 30 avril 2018

I

Un architecte et son double

Roland Topor, *Le voyageur immobile*, 1968

D'un nomade qui n'aime pas voyager, de ses fréquents rendez-vous d'affaire à New York, au plus fort de la criminalité, de son long séjour romain, à la toute fin des années de plomb, de ses nombreux passages à Mexico, avant la chute du Parti Révolutionnaire Institutionnel, de ses relations troublées avec les généraux en charge des affaires indochinoises, de ses occupations discrètes dans les sous-sols du ministère des Affaires étrangères, de ses régulières incursions en Amazonie, en pleine tourmente politique, de ses réclusions volontaires dans un appartement sans adresse, il est prudent de ne rien savoir. Bernard Desmoulin lui-même n'en dit rien, forcément.

Bizarrement, il est aussi évasif sur son métier de façade, l'architecte. Ce lettré, qui fut amateur de Raymond Roussel, et quelques autres écrivains de précisions horlogères, sert gracieusement, à qui l'interroge sur son travail, des lieux aussi vagues que communs.

« Comme architecte, je n'existe pas… »[1], dit-il. Tantôt il parle (à propos de ses propres ouvrages) d'élégance, de proportions[2], de justesse[3], de beauté, d'harmonie, de sérénité[4], émotions toujours ineffables. Tantôt, il évoque son amour des lieux et de leurs transformations, comme le font presque tous les architectes[5].

Il n'est brillant orateur que par mégarde, dans l'énigme, le brocard, le rebond, l'incise, « plutôt que d'avoir une idée globale qui serait forcément fausse. »[6] Quand enfin on le somme de « définir son style », il revient au lieu commun : la simplicité, l'essentiel, l'épure[7].

Somme toute, Bernard Desmoulin se présente comme un architecte singulier, tenant des propos génériques.

---

[1] Bernard Desmoulin cité par Philippe Tretiack, *40 architectes de moins de 40 ans*, Moniteur, 1991. « Pas encore », ajoutait-il, mais l'occasion est trop belle de détourner son message.

[2] Idem.

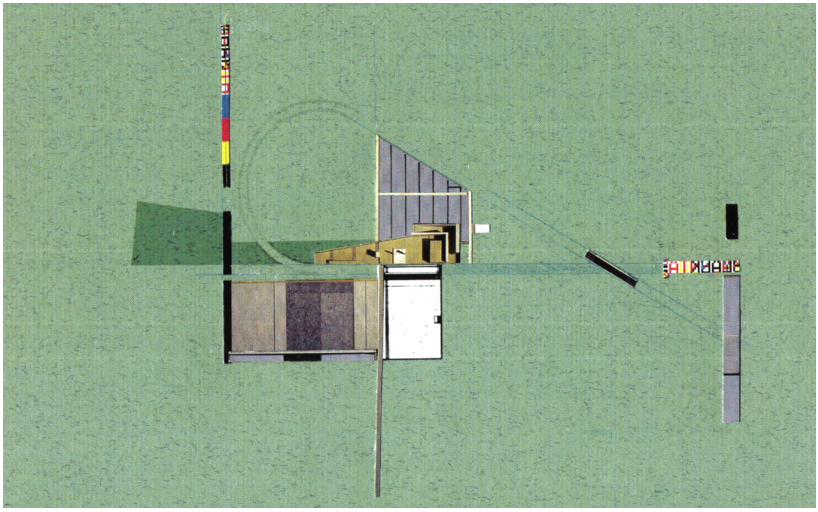
[3] Françoise Arnold, « Faire juste », *d'A*, 1998.

[4] François Lamarre, « Le voyageur intérieur », *l'Empreinte*, 2001.

[5] À l'exception notable de certains flamingants, probablement dégoutés par leurs plats pays, qui prétendent « niquer le contexte ». Conférer Rem Koolhaas, "Bigness or the problem of Large", *S,M,L,XL*, Monacelli Press, 1995, ainsi que Pier Paolo Tamburelli et Andrea Zanderigon, à propos de Kersten Geers et David Severen (OFFICE KGVDS), "Cutting holes in the trash and other stories", 2G N°63, 2012.

[6] Cette citation est, elle aussi, hâtivement tronquée. Plus complètement, à propos de l'École Nationale Supérieure des Arts et Métiers de Cluny, il dit : « j'ai préféré qu'on s'attache à la notion de matière et de percement, plutôt que d'avoir une idée globale qui serait forcément fausse. » *Les entretiens de Chaillot*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Novembre 2009.

[7] Par exemple : « Un style ? j'espère qu'il y en a un. En tout cas on passe sa vie à savoir s'il y en a un. Je pense que j'essaye d'aller à l'essentiel, c'est-à-dire d'épurer. J'ai horreur de toute forme de maniérisme. » Vidéo *Who's Who in France*, Le Point, 28 avril 2011.



Bernard Desmoulin, étude préparatoire, *Nécropole*, Fréjus

Un critique d'architecture qui n'aimerait ni ses clichés, ni ses piques, préfèrerait éviter d'avoir à écrire sur son compte, et voudrait échapper au dilemme qu'on lui impose : rapporter ce que l'auteur dit de son travail, mais qui ne l'éclaire pas ; ou chercher des secrets de fabrication qui l'éclairerait, mais qui n'existent probablement pas.

De ce mauvais pas, on espère ici se tirer en parlant de toutes autres choses : des lieux où il n'est pas allé, des ouvrages qu'il n'a pas vus et des apparences qu'il a sauvées[1].

[1] Les titres des deux premiers chapitres doivent beaucoup à l'excellent *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* (Minuit, 2007) et au moins brillant *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* (Minuit, 2012), l'une et l'autre fictions théoriques étant écrits par Pierre Bayard. À propos des fictions théorique, conférer *Et si les œuvres changeaient d'auteurs* (Minuit, 2010), ou le moins probable *Comment écrire des livres dont on n'est pas l'auteur ?* (Apparaître, tôt ou tard).

II

Les lieux où il n'est pas allé

Bernard Desmoulin n'est jamais allé
sur les lieux de ses projets.

Il est très commun, parmi les architectes du moment, d'invoquer ce qui serait une clef d'entrée dans leurs projets : le déjà-là. Vingt-cinq siècles après l'intuition d'Anaxagore, deux siècles après la démonstration de Lavoisier, les architectes s'extasient encore de la préexistence des choses : « rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau »[1], dit l'un ; « rien ne se crée, ni dans les opérations de l'art, ni dans celles de la nature »[2], dit l'autre ; « rien ne se créé, rien ne se perd, tout se transforme », résume-t-on.

En sorte qu'ici où là, on respire toujours quelques parfums venus d'Achgabat et de Zanzibar, de Bangkok et de Yamoussoukro, portés par des courants puissants ou des vents de hautes altitudes.

De mer en nuage, de pluie en cascade, l'eau où Héraclite s'est baigné vient de toutes les rivières. Et l'architecte de s'extasier : « tout est déjà-là… » La belle affaire !

Victor Enrich, *Réformer un hôtel existant*, 2015

[1] Anaxagore, *De la nature*, Fragment 17.

[2] Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, 1864.

Si Desmoulin ne dépare pas dans la foule des architectes frappés par la grâce de la préexistence, il s'en distingue par sa clarté : il n'est pas de la horde qui « insèrent » leurs projets dans le déjà-là, comme on fourre une poularde avant de la rôtir, mais des plus rares architectes qui veulent transformer ce qui est déjà-là. Le mérite d'exister n'est pas aimable en-soi. Bernard Desmoulin le sait mieux que personne.

Au terme d'une forte leçon inaugurale que l'architecte donnait à l'École de Chaillot[1], Lorenzo Diez, professeur associé, le cite avant de lui poser une question : « « Voir les lieux ne m'intéresse pas, je préfère les fantasmer », avez-vous dit […] N'y a-t-il pas une sorte de méthode derrière vos propos qui permettrait de tirer profit des aller-retours entre imaginaire et réel ? »[2]

Un autre participant reprendra la question un peu plus tard : « je comprends très bien que l'on préfère imaginer, fantasmer un lieu plutôt que le voir. Est-ce que vous vous servez des cartes ? »[3]. En répondant à la première de ces questions, l'architecte tempère, mais ne nie pas, les propos qu'on lui attribue : « il y a bien sur une forme de provocation voire d'exagération dans cette idée de vouloir fantasmer les lieux. Cependant ceci n'est pas tout à fait faux. »[4].

Il a dit et écrit bien des choses de ce genre : « je ne cherche ni à révéler, ni à intégrer. Ma matière première, c'est ce qui existe, auquel s'adjoint une part d'imaginaire et de fantasme. »[5] ; « il faut

---

[1] Bernard Desmoulin, *Mais qui vous a promis un sommeil éternel ?* Leçon inaugurale de l'école de Chaillot prononcée le 18 janvier 2011, Slivana Editoriale, 2011.

[2] *Ibidem*, p.89.

[3] *Ibidem,* p.91.

[4] *Ibidem*, p.89.

[5] Propos cités par Delphine Désveaux, « Le locuphile », *Archistorm* novembre-décembre 2013.

fantasmer les lieux »[1]. Il récidive dans le texte écrit de la leçon inaugurale : « ces lieux, souvent fait d'histoire, de formes ou de matières, m'apportaient des scenarii de fiction »[2] ; « qu'importe le déjà-là, nous fabriquons toujours une histoire à partir d'une modernité imaginairement durable »[3] ; « tout contexte peut être transcrit, interprété ou réinterprété pour servir de scénario à une nouvelle histoire[4] ; « la proposition fut donc d'imaginer une fiction très simple »[5]… Réalité et fiction… C'est toujours autour de ce pot-là qu'il tourne.

Mais le propos qu'on lui prête, « voir les lieux ne m'intéresse pas », n'est écrit nulle part dans sa leçon inaugurale, telle qu'elle est publiée. Bien sûr, une retranscription écrite diffère souvent de ce qui fut réellement dit. Il est possible qu'emporté par son élan, l'architecte put, assez librement, revendiquer son indifférence aux lieux tels qu'ils sont. Il est également possible que son vrai métier, celui dont il est prudent de ne rien savoir, ne lui laisse pas le loisir d'aller trop souvent sur les lieux de ses œuvres. Son emploi du temps réel reste un mystère, que ne parvient pas à dissiper un journaliste du Point :

– Qu'est-ce que vous faites quand vous ne travaillez pas ?
– Je travaille. Je réfléchi. […] Je regarde. Mon travail est une part de mes loisirs. En fin de compte je ne fais pas grand-chose.
– C'est ça votre marque de fabrique ? Vous imprégner de certains lieux…
– Exactement. Je suis très sensible aux ambiances, aux contextes, aux lieux. Même quand je suis dans le train, même si ça doit durer cinq heures, je regarde par la fenêtre, je réfléchi, je refais le paysage.
– Est-ce que vous avez d'autres passions que l'architecture ?

---

[1] *Les entretiens de Chaillot*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Novembre 2009.

[2] Bernard Desmoulin, *Mais qui vous a promis un sommeil éternel ?* p.11.

[3] *Ibidem* p.24.

[4] *Idem*.

[5] *Ibidem*, p.38.

– Oui, bien sûr, mais de toutes façons l'architecture regroupe tellement de choses. […] À partir du moment où on fait de l'architecture, on touche un peu à tout, on touche en tout cas à la vie, on touche aux gens, à leurs histoires, on pénètre des mondes. Chaque projet est un nouveau monde. (On fait un peu) comme le commissaire Maigret, qui découvre un environnement particulier, qui essaye de le comprendre, de s'imprégner de tout ce qui est autour de lui.[1]

Oui mais… quand je ne travaille pas, je travaille encore. Bernard Desmoulin est si embarrassé par ces questions (et par ses réponses) qu'on peut imaginer une double vie, en reflet l'une de l'autre, tel que l'une dans l'autre, on serait trop sensible aux lieux, on voudrait ne les voir que de loin, par la fenêtre d'un train, en clignant des yeux. À ce compte-là, la seule solution possible resterait la moins probable : Bernard Desmoulin n'aurait jamais dit que « voir les lieux ne m'intéresse pas », mais tous ses auditeurs auraient cru l'entendre. Et lui-même, acculé, l'aurait reconnu, parce qu'il ne serait jamais allé sur les lieux de ses projets, ou si peu que pas.

Le Corbusier, *Maison du docteur Curutchet*, La Plata, 1949

Il n'est pas le seul à désirer cette mise à distance. Le Corbusier, pour ne citer que lui, n'est jamais allé sur la place Rivadavia de La Plata. Il aurait pu y voir une forte maison rose dont les grandes hauteurs d'étages auraient ridiculisé les quatre petits niveaux mitoyens que le pisse-froid de la Chaux-de-Fond envisageait de faire pour un docteur argentin[2].

[1] Vidéo *Who's Who in France*, Le Point, 28 avril 2011.

[2] Le Corbusier, *Maison du docteur Curutchet*, La Plata, Argentine, 1949.

Découvrant la grande maison, il aurait renoncé à son petit projet, ce qui aurait été dommage pour l'histoire de l'architecture, et accessoirement pour celle du cinéma[1].

Plus nécessairement, Bernard Desmoulin n'est jamais allé sur le lieu d'un projet, pour des raisons chronologiques : le projet a cessé d'exister quand son lieu advient. Il y avait bien un lieu avant le projet, mais il sera transformé par l'ouvrage. Le lieu du projet, au sens large, le lieu qui intéresse vraiment l'architecte, c'est le lieu transformé par l'ouvrage. Au sens strict, c'est la représentation préalable d'un lieu qui n'advient qu'après. On n'y est pas, sur le lieu d'un projet. On n'y va pas. On l'imagine, on l'invente, on le révèle.

Le lieu du projet est toujours une fiction, une anticipation parfois féconde, souvent trompeuse, qui s'intercale entre le passé d'un lieu et le futur d'un ouvrage.

Pour filer la métaphore policière, comme un certain commissaire cherche, sur une scène de crime, les indices de ce qui s'est passé, un architecte espère trouver les indices de ce qui se passera sur le site qu'il visite. L'un et l'autre s'intéressent moins à ce qu'ils voient qu'à ce qu'ils voudraient voir, un instant fatal passé, pour le commissaire ; un heureux avènement futur, pour l'architecte. L'un et l'autre ne vont accessoirement *in situ* qu'à la recherche d'une ombre portée, pour l'un, ou d'une ombre projetée, pour l'autre.

L'embarras de n'être pas parfaitement au bon endroit, quand on visite un terrain avant l'ouvrage, ou au bon moment, quand après coup on visite le lieu d'un projet révolu, est très inégalement répartis chez les architectes.

---

[1] C'est dans sa maison Curutchet que Mariano Cohn et Gaston Duprat ont tourné *L'Homme d'à côté* en 2009. Ce film traite d'ailleurs des dangers de la mitoyenneté, quand même, dans le film, la mitoyenneté dont il est question n'est pas sur rue, mais sur cour.

Gonzalez Dionisio, *San-Giustinian*, 2011

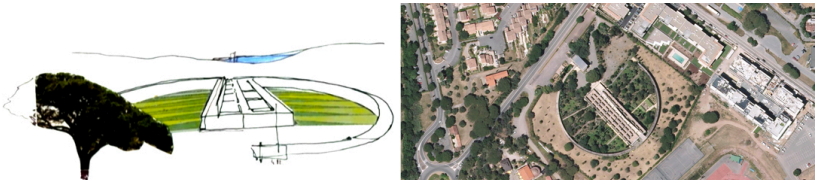
Un énergumène balzacien[1], qui s'enamoure du monde comme il va, de ses cris et de ses spasmes, peut y ajouter, vide de remords et plein d'enthousiasme, ses propres gesticulations. Confronté à un paysage glouton qui s'empiffre de toutes les nouveautés passant à sa portée, il n'est ni déraisonnable, ni déplaisant, de le nourrir. Des architectes talentueux s'y emploient.

Mais le moraliste baudelairien, qui espère un monde idéal, croit savoir que la pure beauté hait « le mouvement qui déplace les lignes »[2]. Il préférerait n'avoir rien à changer. Il n'est contraint au mouvement que par l'incomplétude des sites qu'il voudrait aimer sans réserve. Il ne s'autorise à parfaire un tableau qu'après en avoir identifié les promesses, mais surtout après en avoir débusqué les insuffisances, les tares, les abjections. Celui qui s'adonne à cet exercice paradoxal est tiraillé entre deux regards, amoureux et clinique, sur l'objet de ses désirs, de ses espoirs et de son dégoût.

Bernard Desmoulin n'échappe pas à son moralisme et à sa conséquence, l'amour vache pour les sites à projets : « Il n'est pas rare d'être déçu lorsqu'on découvre un lieu. Je me souviens du projet de Fréjus. J'idéalisais l'espace méditerranéen, pensant trouver face à la mer, un site captivant.

[1] « Vous cherchez l'homme tel qu'il devrait être ; moi, je le prends tel qu'il est » Balzac à George Sand (André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Hachette, 1965, p. 444.), pour ne pas citer La Bruyère ou remonter à Aristote.

[2] Charles Baudelaire, « La beauté », *Les fleurs du mal*, 1857.



Bernard Desmoulin, esquisse et vue aérienne, *Nécropole*, Fréjus, 1997

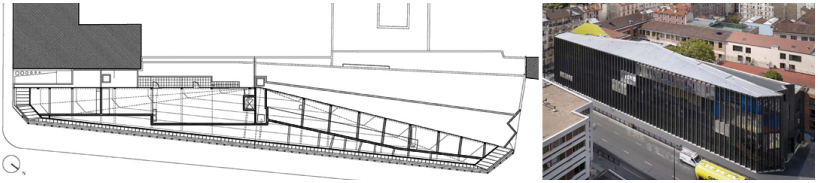
Pour être sincère je n'ai d'abord vu qu'un paysage délaissé. Fort heureusement, il y avait là un magnifique pin maritime qui, je l'ai très vite compris, me servirait de point de départ vers un scénario possible. »[1]

Dans ces déplorables condition, Bernard Desmoulin enferme le pin maritime dans un cercle de bétons : « Le site était menacé par l'urbanisation précipitée de sa périphérie. En figeant l'ordonnancement de sa nouvelle géographie, l'enceinte isole la nécropole de cet environnement inamical. Autour, la vie continue. Ce cimetière militaire est une fraction de paysage dont l'aspect minéral relève d'une organisation rigide et policée. Dans un environnement incertain et convoité éradiquant toute forme de spiritualité, la nécropole est une enclave. De la lumière méditerranéenne, reste ici une mélancolie qui nous rapproche des œuvres de Chirico »[2]

Le moraliste baudelairien veut bien admettre que « la vie continue », mais ailleurs que dans le petit Éden qu'il invente. Ainsi l'amoureux des sites finit presque partout par en confisquer un fragment.

[1] Bernard Desmoulin, *Mais qui vous a promis un sommeil éternel ?* p.89.

[2] *Ibidem*, p.26.



Bernard Desmoulin, *Conservatoire*, Clichy-la-Garenne, 2009

Par nécessité, les salles du conservatoire de Clichy-la-Garenne (2009) sont ouvertes sur cour, et le restaurant administratif de l'Hôtel de Roquelaure, sur un petit jardin clôt.

Bernard Desmoulin, *Musée*, Sarrebourg, 2003

Mais c'est par choix que le Musée du Pays de Sarrebourg (2003), très fermé sur rue, est largement ouvert sur un bassin de fortune[1].

Bernard Desmoulin, *Casa de Francia*, dans son jus et en dehors, 1998

Le centre culturel français de Mexico (1998) se préserve d'un quartier agressif. C'est un écrin enfermé tout du long par une grille et des galeries.

[1] Dans les premières phases du projet il s'agissait d'une pelouse verte, devenue bleue à l'impression. En haut lieu on prit l'herbe pour de l'eau. L'eau est restée. C'est du moins ce qu'en dit l'architecte aux Entretiens de Chaillot.

Bernard Desmoulin, *École des Arts et Métiers*, Cluny, 2013

À l'École Nationale Supérieure des Arts et Métiers de Cluny (2013), Bernard Desmoulin colmate une brèche dans la clôture du domaine.

Bernard Desmoulin, Abbaye de Port-Royal-des-Champs, 2012

À l'Abbaye de Port-Royal-des-Champs (2012), haut-lieu de jansénisme, il se contente de fermer la porte en silence.

Bernard Desmoulin, *Conservatoire Paul Dukas*, Paris, 2014

Avec encore plus de malice, l'architecte confère au conservatoire Paul Dukas (2014) toutes les apparences d'une architecture contextuelle : des raccords règlementairement et typologiquement conformes en mitoyennetés ; une ligne basse à l'alignement de la rue du Charolais, en vis-à-vis d'un immeuble de même configuration ; un traitement d'angle parfaitement ondulé. Mais en réaction à un environnement tristounet, il fallait « une architecture optimiste et joyeuse, un flacon de parfum, un mouvement et une couleur »[1].

[1] Bernard Desmoulin, *Le courrier de l'architecte*, 10/12/2014.

Il fallait surtout enfermer les fragrances, créer, en retrait de l'espace public terne et froid, un profond parvis à soi et pour soi. Une fois encore il fallait enclore et soustraire un fragment du monde.

Cette pure confiscation, parfaitement assumée par ceux qui, indifférents aux sites, font sans remords « des trous dans le bordel »[1] est aussi l'ultime recours de ceux qui, au contraire, veulent les sauver. Optimiste, Bernard Desmoulin voudrait, à toute force, n'avoir qu'à restaurer les lignes et à rafraichir les couleurs d'un déjà-là qui serait déjà beau, ou presque. Il eut parfois cette chance, à la villa Médicis, à Cluny ou à Port-Royal. Mais bien plus souvent, il ne transforme les sites qu'en en prélevant des fragments. Il sauve les meubles, il soustrait des petits coins de paradis à la rapacité du Moloch.

[1] Pier Paolo Tamburelli et Andrea Zanderigon, *opus cité*, Note 5, p.3. « OFFICE KGDVS est un bureau d'architecture basé en Flandres. Leur travail correspond précisément aux paysages qui les ont vu naître : l'expansion urbaine, domestique, confuse et médiocre, de la Flandre contemporaine, ici entendue comme une des multiples occurrences d'un phénomène similaire global, un « territoire recouvert uniformément », coïncidant plus ou moins avec ce qu'il se passe à l'échelle de la planète toute entière. Les quelques espaces dessinés de façon répétitive par OFFICE KGVS ne peuvent être pensés en dehors de ce territoire. Si ces espaces laissent indemnes les accumulations de débris urbains qui constituent le paysage environnant, ils n'auraient aucun sens sans celles-ci. Il n'y aurait aucune pression, aucune accumulation de tension. Les espaces tirent leur pouvoir du bordel qui les environne. Ils consument et transforment en vide l'énergie brute emmagasinée dans le bordel. Les espaces sont définis par « l'absence de bordel », et ainsi le bordel joue un rôle déterminant dans la définition/l'identification de ces espaces. Le bordel est la substance dont l'absence crée l'architecture. Ceci érige aussi la méthode des architectes en une méthode potentiellement universelle. Elle fonctionnerait probablement tout autant en Égypte ou au Bangladesh, simplement en consumant un type de bordel différent, et opérant selon un degré de rigueur et de radicalité différent. » Traduction Victoire Chancel.

III

Les ouvrages qu'il n'a pas vus

Bernard Desmoulin n'a jamais vu les ouvrages qu'il projetait.

C'est un triste corollaire du théorème précédent : si un architecte, quel qu'il soit, ne peut pas aller sur le seul site qui lui importe, celui qui sera transformé par son ouvrage, il ne peut pas non plus voir l'ouvrage tel qu'il sera, avant qu'il soit trop tard pour en décider. Tout au long du travail de conception, il n'a rien d'autre sous les yeux que de vagues croquis, de petites maquettes, des plans, des coupes, des perspectives, d'autant plus réalistes que l'ouvrage n'est pas (encore) réel. Sur chantier, l'architecte croit s'approcher d'un ouvrage enfin présent, mais trompeur, qui ne prendra ses vraies couleurs, et ses vraies dimensions, qu'après la dépose des échafaudages, le départ des engins, la pousse des arbres et l'étreinte du temps. Sur site comme en chambre, l'architecte juge, évalue, rejette, agréé, ajuste un ouvrage irréel. Il façonne une fiction réaliste et réalisatrice avec l'espoir, toujours déçu, qu'elle sera réalisée pour copie conforme.

De façon plus spécifique, Bernard Desmoulin ne poursuit pas seulement l'ombre d'un ouvrage qui pourrait advenir, après sa visite. Il traque aussi le spectre d'un ouvrage qui aurait pu advenir, avant son passage.

Il l'explique avec une extrême concision, en évoquant un soir d'été à Arezzo : « Nous étions sur une de ses magnifiques places italiennes et je me demandais ce qui n'allait pas. Jusqu'à ce que je comprenne qu'il y manquait la trace du temps : celle qu'aurait pu exprimer un bâtiment contemporain »[1]

[1] Bernard Desmoulin, cité par Françoise Arnold, « Faire juste », *d'A*, 1998.

Piazza Grande, Arezzo

Surprenant propos, parce que si, comme on le suppose, il s'agit de la Piazza Grande d'Arezzo, les bâtiments qui la bordent, de factures variées, ont été bâti du XIIème au XVIIIème siècle, tandis que les sols extérieurs, les boutiques à l'ombre des portiques, les terrasses et les étals au soleil, assez vulgaires, y étaient de la fin du XXème siècle. Partout le temps caressait les murs en pierre et les gobelets en plastique.

On ne saurait nier, à Arezzo où on n'est pas allé, l'étrange désillusion du visiteur, ni l'incomplète trace du temps qui en est la cause. Mais la désillusion ne peut tenir, ni aux traces du Moyen Âge, de la Renaissance et du Baroque, ni à l'incontestable actualité des boutiques. Notre désarroi ne peut être dû qu'à un hiatus entre la longue durée préindustrielle et la trivialité de l'instant présent. Ce qui manque sur cette place, ce sont les XIXème et XXème siècles industriels. L'architecture improprement « contemporaine » dont Desmoulin constate le manque ne peut être entendue que comme celle de nos ascendants directs, qui seule nous fonderaient à être là, vivants parmi les morts.

Combler le manque ne peut s'envisager, pour notre architecte pragmatique, que comme un ouvrage à venir. Mais ce qui vraiment fait défaut est un ouvrage passé, qui n'eut pas lieu, un chainon manquant entre eux et nous. Ce chainon porte un nom : Architecture Moderne™ ; non pas celle de la « ville radieuse » et de la table rase, mais une architecture moderne subjonctive, qui aurait pu ou qui aurait dû lier notre présent à celui de nos ascendants.

Le subjonctif est le temps favori des concepteurs. De longue tradition, ils inventent le passé avec autant de hardiesse que l'avenir. Ils nourrissent leur travail de modèles originels supposés – qu'on peut dire « archétype » – dont seraient issus les architectures réellement constatées : les temples grecs en pierre viendraient d'anciens temples en bois (Vitruve[1], Choisy[2]), ou d'une cabane primitive hâtivement couverte (Laugier[3]), à moins que ce ne fut, présume Rykwert[4], de la maison d'Adam au paradis, ni plus ni moins.

Maison originelle supposée en Anatolie, pavillons tardifs à Topkapi, villa Savoye

Ces archétypes de fantaisies, toujours féconds, peuvent accessoirement être plausibles. Ainsi, la villa Savoye de Le Corbusier s'apparente de très près à une architecture primitive turque que l'architecte, pourtant, n'a ni vu ni connu, ni en 1911, pendant son *voyage d'orient*, ni en 1929, à l'achèvement de la Villa Savoye. Adolf Max Vogt, à qui on doit ce parallèle, s'interroge : « Est-il possible que (Le Corbusier), bien qu'il n'ait vu lui-même que des bâtiments d'habitation plus tardifs et n'ait disposé d'aucune étude ethnologique, ait déduit de ce qu'il a observé à Istanbul, sur les rives du Bosphore et à Brousse, ce que devait être le type original ? Ce n'est pas impensable. »[5]

---

[1] Vitruve, *De architectura*, vers 34 avant J.C., IV, 1 et 2).

[2] Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899.

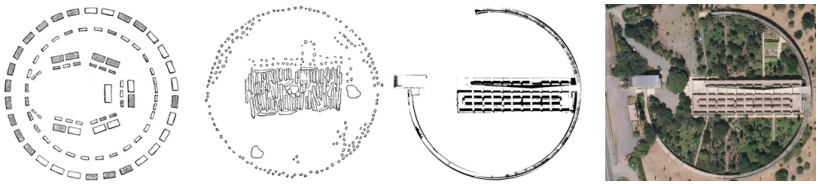
[3] Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1753.

[4] Joseph Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, Museum of Modern Art, New York, 1972, Traduction *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Seuil, 1976.

[5] Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur archäologie der Moderne*, Birkhäuser Verlag AG, Basel, 1996, *Le Corbusier, le bon sauvage, Vers une archéologie de la modernité*, Infolio, 2003. p.75.

Plusieurs projets de Desmoulin, sinon tous, s'inscrivent dans cette recherche d'archétypes, réels ou inventés. Car il est possible d'inventer – aux sens commun ou archéologique du terme, c'est égal – des objets qui ont les apparences d'un archétype. Ce serait un délit sur le marché de l'art. C'est un triomphe dans son exercice. Desmoulin en use de différentes façons, objectives, justificatives, subjonctives et supplétives.

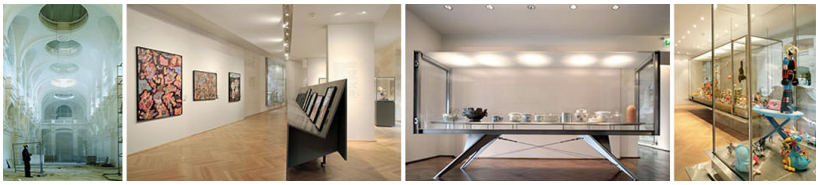
L'archétype objectif



Stonehenge, Drumaleague et la nécropole de Fréjus.

Le grand encerclement de la Nécropole des anciens combattants d'Indochine de Fréjus (1993 – 1997) fait référence à des objets réels – au su ou à l'insu de l'auteur, peu importe. Les dates supposées de Stonehenge (-2800 – -1100) et celle de la maison lacustre du lac Drumaleague, probablement antérieure au moyen-âge, ne laissent aucun doute sur l'archétype, que Bernard Desmoulin se contente d'aviver.

L'archétype justificatif

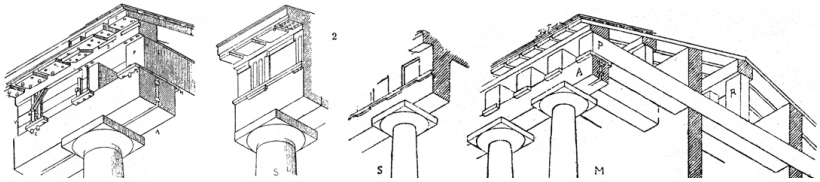


Bernard Desmoulin, *Galerie des jouets*, Musée des arts décoratifs, 2006

Les vitrines du Musée des Arts décoratifs de Paris sont bizarrement désignées par Desmoulin comme « archétypes de présentation »[1].

[1] Idem, p.56.

La polysémie du terme autorise à penser qu'il voulait parler de *types représentatifs* ou des *types reproductibles*. Mais pourquoi ne pas l'entendre au pied de la lettre, celui d'un *type ancien*, dont découlerait l'architecture qui s'ensuit ? Ces vitrines sont parfois posées sur quatre pieds croisés, parfois suspendues au plafond par des câbles métalliques, contreventés par des tirants croisés, accrochés au sol. Toutes les forces, toutes les tensions qui tiennent ces petits mondes en équilibres sont visibles, compréhensibles, explicitement articulées, comme sont justifiées les fonctions de chaque écrou, chaque boulon, chaque tenseur et chaque anneau d'ancrage.



Temple grec originel supposé, en bois, Choisy, *Histoire de l'architecture*, 1899

C'est ce même caractère justificatif qui autorise Choisy à supposer un temple en bois aux origines du temple dorique : l'alternance purement décorative des triglyphes et les métopes, sur un entablement dorique, découlerait d'une alternance purement structurelle des têtes de poutres et des pièces de remplissages, dans un temple en bois. Comme, par repentir, on veut croire que le besoin précède le désir, on imagine que la structure précède l'ornement.

Quelles descendances ornementales auraient les tenseurs structurels de Bernard Desmoulin ? Outre qu'il y en a de bien réelles, dans les boutiques de design, c'est sans la moindre importance. Ce qui fait l'archétype n'est pas sa descendance réelle, mais celle qui est en puissance, dans l'expressivité ornementale de la structure.

L'archétype subjonctif

Luis Barragán, *Haras*, 1967 & Bernard Desmoulin, *Casa de Francia*, 1998

Les « archétypes fantasmés »[1] que Desmoulin conçoit à Mexico sont très partiellement attestés, dans les dépliants touristiques sur l'arrière-pays mexicain, qui vendent du pittoresque, et dans les revues d'architecture européennes, qui évoquent régulièrement un certain Luis Barragán, mort et méconnu dans son propre pays. Bernard Desmoulin assume l'artifice. La Maison de France de Mexico est construite dans un Mexique subjonctif, où Mexico serait encore une petite ville coloniale et Luis Barragán, le chef de file d'un renouveau architectural. Le projet, surréaliste, visait à « rafraichir la mémoire des mexicains »[2], qui n'eurent pourtant jamais à connaitre ce pays-là.

Ponts des Miracles (De Crisse), de l'Arsenal (Canaletto) et du Rialto (Carpaccio).

Le plus bel exemple d'archétype subjonctif reste, chez Desmoulin, son projet pour un nouveau pont de l'Académie à Venise (1985), qu'il conçu dans la tourmente italienne[3].

---

[1] Bernard Desmoulin, Opus cité, p.53.

[2] Idem.

[3] Loi Visentini contre la fraude fiscale (17/02/85), loi d'amnistie sur les construction illégales (21/02/85), assassinat de l'économiste Ezio Tarantelli (27/03/85), arrestation du mafieux Giuseppe Calò (30/03/85), attentat à Rome (27/12/85).

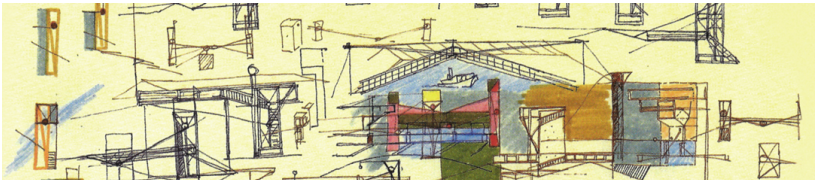
Le programme d'un pont vénitien est assez simple : traverser un canal, assez haut pour laisser passer les bateaux, assez bas pour ne pas épuiser les marcheurs ; s'ensuit généralement un intrados en arc tendu au-dessus du canal, et un extrados en emmarchement. Le pont de l'Académie actuel trompe son monde : arqué, il évoque le type courant ; mais comme il est construit en bois, il suggère une ancienneté qu'il n'a pas[1].

Un autre pont de bois, qui mène à l'Arsenal, relève d'un type plus ancien : deux rampes droites partent des deux rives pour se rejoindre au centre du canal. Sur une vedute de Canaletto, représentant *L'entrée de l'Arsenal* (1732), des filins sont tendus des façades riveraines jusqu'aux bouts des rampes, suggérant un double pont-levis. L'ouvrage n'apparait pas comme un objet posé entre deux rives, mais plutôt comme deux rives qui se jettent l'une vers l'autre.

De façon encore plus explicite, Carpaccio représente, dans *Le Miracle de la relique de la vraie croix* (1494) l'ancien pont du Rialto : deux couloirs de bois entièrement couverts, portés par de solides piliers, qui ne se rejoignent que par l'entremise de deux petits pont-levis, entre lesquels, quand ils sont baissés l'un et l'autre, on installe une courte mais périlleuse planchette sans garde-corps. Ces éléments se retrouvent dans le projet final de Bernard Desmoulin : les câbles tendus, les deux rampes droites et, entre-elles, la planchette du Rialto, un peu mieux sécurisée que dans l'original.

Dans sa forme finale, le projet est un archétype justificatif, qui met en scène la structure, fonction par fonction et pièce par pièce. Mais Bernard Desmoulin met aussi au jour un modèle ancien du pont vénitien.

[1] Il fut conçu et réalisé par Eugenio Miozzi en 1933 pour remplacer provisoirement un pont métallique conçu par Alfred Neville en 1854.



Bernard Desmoulin, *Pont de l'Académie*, Venise, 1985

On a pu montrer que toutes les esquisses préparatoires du projet, tous les petits dessins de « mêmes maladresses feintes ou obsessionnelles »[1], s'apparentent à l'un ou l'autre des ponts qu'on peut voir sur les innombrable vedute de Venise[2]. Interrogé à ce propos, Bernard Desmoulin put prétendre qu'il n'en vit aucune, pendant la conception du projet.

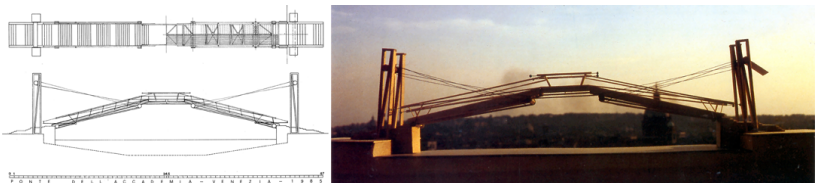
Cela est bien extraordinaire qu'un esthète, pensionnaire de la villa Médicis, n'eut jamais vu, ni le pont de l'Arsenal du Canaletto, ni encore moins le pont du Rialto de Carpaccio.

Mais comme il est encore moins imaginable que Bernard Desmoulin confesse une feinte inculture, on doit en conclure qu'il a réalisé le même tour force que Le Corbusier : comme celui-ci a conçu la villa Savoye (en béton) sans connaitre l'archétype de la maison turque (en bois), mais au vu de ce qui en découlait dans les maisons stambouliotes, celui-là aurait réinventé (en métal) l'archétype du pont vénitien (en bois).

Qui plus est, les piles monumentales qui soutiennent le pont, équipés de cylindres d'accrochage des câbles, en parties hautes, ressemblent furieusement aux deux tours portant horloges, de part et d'autre du pont de l'Arsenal.

[1] Bernard Desmoulin, Opus cité, p.22.

[2] Pascal Urbain, *De la paresse*, 2001.



Bernard Desmoulin, *Pont de l'Académie*, Venise, 1985

C'est à n'y pas croire. Le nouveau pont de l'Académie, comme l'imaginait Desmoulin, s'inscrit dans l'histoire d'une subjonctive Sérénissime, où le modèle archaïque du pont vénitien serait d'une actualité continue, qu'aucun intrados arqué ne serait venu perturber.

L'archétype supplétif

Gonzalez Dionisio, *Hôpital de Le Corbusier à Venise*, 1965-2011

Justificatif et subjonctif, le pont de Desmoulin mériterait d'être aux côtés de deux ouvrages qui manquent à Venise : l'Hôpital de Le Corbusier, archétype fantasmé de la croissance insulaire, clairement mise au jour par Peter Eisenman[1], et la Fondation Masieri de Franck Lloyd Wright, archétype fantasmé du palais vénitien, presque démontré par Sergio Bettini[2].

[1] Peter Eisenman, *Cannaregio Town Square*, Venise, Italie, 1978, exposé à la Biennale de Venise en 2012.

[2] Sergio Bettini, « Venezia e Wright », 1954, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Macerata, 1996. Traduction « Wright et Venise », Éclats, 2013.

Gonzalez Dionisio, *Mémorial Masieri* de Frank Lloyd Wright, 1953-2011

À ce titre, quand il comble un manque, l'archétype peut être dit supplétif. Car si la quête de Bernard Desmoulin s'inscrit dans la recherche générale des archétypes architecturaux, elle est, rappelons-le, plus restreinte et plus précise : inventer les chaînons manquants entre le passé préindustriel, forcément légitime, et notre présent postindustriel, forcément vulgaire.

De mémoire d'homme, le présent fut toujours vulgaire. Il l'était déjà chez Caton l'Ancien, qui déplorait les mœurs de son temps et regrettait la vigueur agreste des « vieux romains ». Le cher passé, qu'on peut modeler à son goût, est toujours l'arme favorite de la critique des mœurs. Mais la nostalgie postindustrielle peut être une des plus radicales de toute l'histoire humaine. Plus encore que les iconoclastes de tous acabits, les modernes ont décrété, et partiellement réalisé, une fabuleuse *amnésie générale*, que Sybil Moholy-Nagy signalait en 1963 : « Durant près d'une génération, de 1920 à 1955, la fonction de l'historien dans la pédagogie architecturale a été semblable à celle du personnage pathétique proposant un toast. Son devoir était de saluer, avec plus ou moins d'embarras, une continuité culturelle désormais sans relation avec ce que l'architecture considérait comme sa réelle mission. Dans les années 20, les maîtres de l'architecture moderne avaient proclamé que cette mission consistait à repartir à zéro. La muse de Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Oud et de quelques dizaines d'autres n'admettait pas d'amours illicites avec l'histoire. »[1]

[1] Sybil Moholy-Nagy, « Conférence à Pittsburg », *Charrette*, 1963, cité par Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, 1976, p.22.

Nous y sommes encore. L'Architecture Moderne™, C'est-à-dire l'architecture de l'oubli, dûment labellisée « patrimoine du XXème siècle », est devenue le passé par excellence, le seul qui vaille désormais. Car pour paraphraser Clausewitz, le devoir de mémoire n'est qu'un prolongement de l'oubli par d'autres moyens.

Bernard Desmoulin, *Centre d'Art Contemporain*, Montreuil, 2013

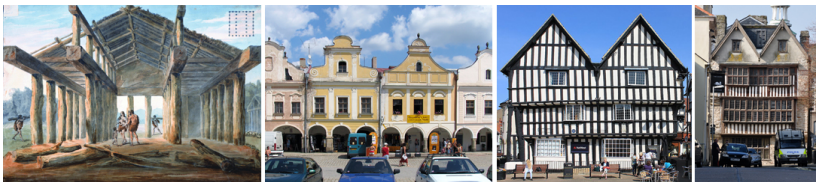
Notre architecte moraliste ne se satisfait ni de l'amnésie générale, ni d'une Architecture Moderne™ dont il sait, sans jamais l'avouer, qu'elle a failli. Il en cherche une autre en détournant les lieux communs de l'architecture actuelle, y compris ceux dont il fut l'initiateur, à son corps défendant. Au Centre d'Art Contemporain de Montreuil, le poncif du monolithe en acier rouillé est brisé en son sommet, d'un côté pour faire écho au toit mansardé d'une grande maison, de l'autre en discrète révérence à l'entrée d'un parc. Au Conservatoire Paul Dukas, le poncif de la maison d'Arlequin, qu'on voit partout en Europe depuis plus de vingt ans, est vivement anobli par les bleus et les ors, couleurs les plus chères et les plus royales du monde préindustriel.

Mais rien ne montre mieux la réinvention de l'Architecture Moderne™ que les maisons siamoises de Bernard Desmoulin.

On trouverait, n'en doutons pas, deux petites maisons accolées, à toits pointus l'une et l'autre, dans les cahiers d'écolier de Bernard Desmoulin, quand il n'était encore que l'élève de maître Enrique. Il n'était jamais question, bien sûr, de montrer ces petits dessins, ni au maître, ni surtout à ses camarades de stricte obédience moderne, comme il convenait dans cette école.

Archétypes, Kormeling, 1992, Herzog & De Meuron, 1996, Mateus, 2010

Il est plus facile d'en faire état maintenant que la petite maison dans la prairie, de forme épurée, est devenue un lieu commun de l'architecture savante, grâce à Glen Murcutt, John Kormeling, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Aires Mateus, Eduardo Souto de Moura, Winy Maas, Jacob van Rijs, Nathalie de Vries, Valerio Olgiati, et tant d'autres dont les noms doivent être tus.



Toitures à deux pans ; maison isolée, maisons accolées, jumelles et siamoises.

Mais le poncif, puisque c'en est un désormais, a plusieurs états d'inégales raretés, présentés ici du plus commun au plus exceptionnel :

– le toit à deux plans est d'autant plus fréquent dans une maison isolée qu'il y est rationnel ; deux pentes égales pour que l'eau s'écoule librement ; deux gouttières pour la discipliner, avant de la ramener au sol ;
– moins communes aujourd'hui qu'au Moyen Âge, les séries de pignons accolés avaient des raisons plus sociales que techniques ; s'il était bel et bon d'avoir « pignon sur rue », l'inévitable chéneau qui sépare deux pignons posait d'embarrassants problèmes de mitoyenneté ; l'accolement des pignons sur rue est rarement utilisé de nos jours ; on préfère toujours les séparer de quelques dizaines de centimètres ;

– les maison jumelles à toits pointus, trop pittoresques, ne figurent plus que rarement dans l'architecture savante actuelle ; elles n'y sont qu'à la condition expresse de creuser l'écart entre les deux pignons ; la place d'un chéneau un peu surdimensionné, une toiture terrasse, une faille ou un retrait font l'affaire ;
– les maisons siamoises, inséparables sans que l'une ou l'autre soit amputée, sont rarissimes.

C'est l'absence du moindre écart entre les deux pignons qui caractérise les maisons siamoises de Bernard Desmoulin. Ses premières toitures pentues lui sont imposées par règlement au musée de Sarrebourg. Il construit trois barrettes et six pignons, mais s'arrange pour n'en montrer que deux. Un joint creux discret, tout de même, les sépare. Ce ne sont encore que des maisons jumelles.

Bernard Desmoulin, *Salle de Conférence du Moulin de la forge*, 2016

Mais pour la salle de conférence du Moulin de la Forge, les rampants de chaque pignon se rejoignent très près des faîtes, comme si les deux maisons étaient imbriquées. C'est manifeste à l'intérieur : la charpente d'une des deux toitures déborde largement leur ligne de jonction.

Ce sont des maisons siamoises, parce qu'indissociables ; une opération chirurgicale qui garantirait l'intégrité de l'une amputerait l'autre d'un bon quart. La troublante asymétrie du dedans en découle.

Bernard Desmoulin, *Musée de Cluny*, Paris, 2018

L'intrication siamoise est encore plus marquée sur le double pignon de l'accueil du Musée de Cluny, parce que les pentes de toitures y sont toutes différentes les unes des autres, plus faibles vers le centre, à la rencontre des deux pignons, plus fortes vers l'extérieur. Les irrégularités de ces toitures siamoises sont bienvenues dans un Hôtel constitués par fragments ; elles contribuent à sa patine et nous sont étrangement familières.

Nous en avons déjà vu tant et tant… Pas tant que ça, en fait ! Ou pour tout dire : presque jamais ! Les pignons siamois qu'on a pu voir se comptent sur les doigts des deux mains ; et la plupart du temps ils sont anciens.

La rareté de l'archétype est sans importance. C'est sa familiarité qui nous étonne, puisqu'elle n'est fondée sur aucune récurrence significative. Elle relève d'une fausse reconnaissance, d'un effet de *déjà-vu* dont on sait qu'il est en toujours à deux temps : d'abord on croit reconnaitre ; ensuite on se détrompe. La fréquentation des archétypes et leurs détournements, de toutes les façons possibles, contribue puissamment à l'inquiétante familiarité du *déjà-vu*, qui serait, on le suppose, la signature de Bernard Desmoulin.

Bien sûr, il n'a jamais vu ses ouvrages tandis qu'il les projetait. C'est vrai par définition. Plus singulièrement, il a recherché une feinte familiarité telle que ni lui, ni personne, ne sait exactement de quelle autre scène viennent ses travaux. Car c'est très probablement là qu'il cherche à sauver les apparences d'ici.

IV

Les apparences qu'il a sauvées

« Sauver les apparences » est une expression si dévaluée, de nos jours, qu'il faut en rappeler les nobles origines.

Au sens commun du terme, ce n'est déjà pas rien, de travestir la réalité, de resserrer un nœud de cravate, de contenir un chagrin, de retenir un cri de joie, de paraître, de *se tenir* dans le monde, en de nombreuses circonstances où une expression sans fard serait un désagrément, pour soi et pour d'autres. Ce n'est pas rien de rendre des comptes à la société.

De sens plus ancien, sauver les apparences[1], c'est en rendre compte. D'après Simplicius, Platon assignait cette mission aux astronomes : rendre compte des mouvements apparemment désordonnés des planètes, par une combinaison de mouvements circulaires, uniformes et réguliers, comme Platon supposait que devaient être les mouvements réels des planètes. L'expression n'est pas aussi parfaitement flatteuse qu'on le voudrait, de la part d'un philosophe qui considère les phénomènes sublunaires comme de pâles reflets des idées.

Malgré cette restriction, l'antiquité grecque et romaine inverse les termes de l'expression actuelle : non pas faire apparaitre les choses autrement qu'elles sont, mais autant que faire se peut s'approcher des choses comme elles sont, quand même on en voit ici-bas que les apparences ; sauver en raison les apparences trompeuses.

[1] σώζειν τὰ φαινόμενα.

C'est ce que Bernard Desmoulin fait deux fois, aux deux sens du terme :

– au sens actuel, il invente des sites viables, il sauve les apparences des sites là où la vie, en suivant son court, les fait disparaitre ; il rend des comptes au territoire ;

– au sens ancien, il invente des archétypes dont les architectures actuelles ne seraient que des reflets insignifiants ; il rend compte de l'architecture telle qu'elle est, il en sauve les apparences chaotiques en leur supposant de plus dignes origines.

Alors le vrai métier de Bernard Desmoulin, celui qui, n'en doutons pas, occupe l'essentiel de son mystérieux emploi du temps, le métier qui l'a mené aux lieux et aux moments les plus troublés qui soient, ne peut avoir qu'une seule fin : parcourir le monde en tous sens pour le tenir en équilibre[1].

Le Bernard Desmoulin qui fut inventé ici diffère probablement d'un original qui, assurément, ne s'y reconnaitra pas. Mais notre Bernard Desmoulin de fantaisie n'en reste pas moins l'archétype crédible de son double réel, toujours trop civil pour être parfaitement honnête, mais encore trop honnête pour être parfaitement narcissique. Encore que…

[1] À tort, François Truffaut, parmi les hommes, n'assigne cette mission qu'aux femmes : comme quoi on put aimer les unes sans connaitre les autres : « les jambes de femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie. », *L'Homme qui aimait les femmes*, 1977.