

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 16 (2020)

Artikel: Frottage City
Autor: Cohen, Jean-Louis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984510>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

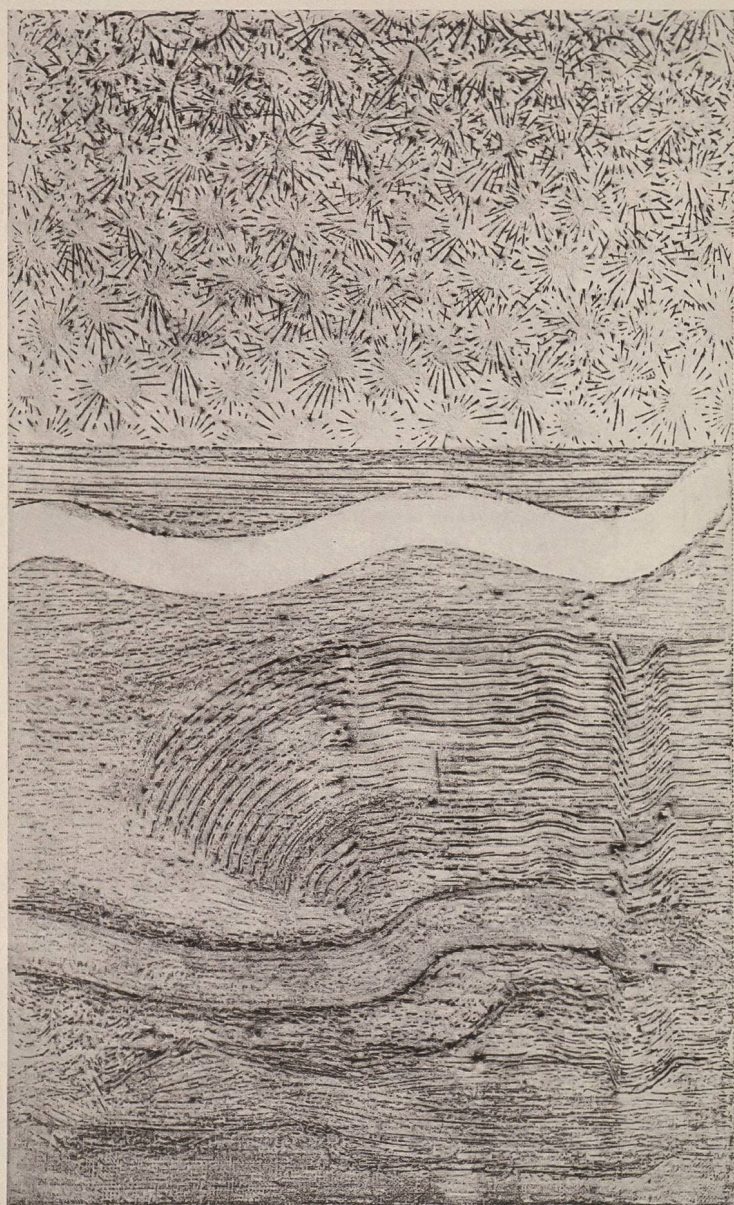
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



IV

Frottage City

Jean-Louis Cohen

La citation est une opération fondamentale pour toutes les pratiques artistiques et littéraires, comme elle l'est pour toutes les formes discursives de la vie quotidienne. Les francophones des générations passées ont conservé pieusement la mémoire des « pages roses » du *Petit Larousse* ; leurs énoncés étaient utiles à tout moment et en toutes circonstances, et ils ont peut-être été remplacés par les sites web spécialisés. Les anglophones n'ont cessé depuis 1855 d'avoir recours aux *Familiar Quotations* de John Bartlett, dont plus de vingt éditions ont été imprimées à ce jour. En partant de cette opération courante, voire banale, tant dans ses modalités savantes que vernaculaires, j'aimerais aborder les enjeux relatifs à l'architecture et à la forme des villes, ce que je ferai plus loin, mais non sans avoir au préalable posé quelques jalons dans le champ de la littérature.

La citation, de texte à texte

La citation est constitutive de l'ensemble du champ littéraire, comme l'ont montré si brillamment il y a déjà une trentaine d'années Antoine Compagnon dans *La seconde main* (1979) et Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982)¹. Plus récemment, la *Quotology* (2010) de Willis Goth Regier et *The Words of Others* (2011) de Gary Saul Morson ont proposé leurs théories de la citation². Ces études reviennent sur nombre d'œuvres déterminantes ayant pris la forme de recueils de citations, comme les *Adages* (1500) d'Érasme ou les *Essais* (1580) de Montaigne, pour en rester au seul XVI^e siècle, mais l'on pourrait évidemment remonter à l'Antiquité et recenser toutes les occurrences des citations d'Homère ou de Socrate.

Le recueil de citations est une composante fondamentale de la recherche et d'autres formes d'écriture. Walter Benjamin a vu dans une telle collecte « un phénomène originnaire de l'étude »³, et en a fait le principe même de son *Passagen-Werk* (œuvre posthume éditée en 1982), revendiquant d'avoir omis souvent les guillemets. Il a reconnu

Max Ernst, Le Châle à fleurs
de givre, frottage reproduit
dans *Histoire naturelle*, 1926.
Digital image © 2020, The Museum
of Modern Art/Scala, Florence.
© Photo SCALA, Florence.

la force potentielle des citations, susceptibles de détourner ou de détruire le texte dans lequel elles figurent, déclarant que «les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction»⁴. Ainsi écrit-il à propos de Jules Michelet : «Quel que soit l'endroit où il est cité, [il] fait oublier au lecteur le livre dans lequel la citation paraît.»⁵ À son tour, Benjamin a été probablement un des auteurs les plus cités au cours des dernières décennies dans le champ des sciences humaines et celui de l'histoire, histoire de l'architecture incluse. Ainsi, son interprétation de l'aquarelle de Paul Klee, *Angelus novus*, qu'il avait acquise en 1921 et dont il voulut faire le titre d'une revue, fut si marquante qu'à leur tour, Massimo Cacciari et Cesare De Michelis l'utilisèrent pour le périodique qu'ils publièrent de 1964 à 1971 à Florence. La littérature est au demeurant faite aussi d'autocitation. Paul Valéry note dans ses *Cahiers* (1916-1918) : «Mon travail d'écrivain consiste uniquement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, et à toute époque de mon histoire. Pour moi, traiter un sujet, c'est amener des morceaux existants à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé.»⁶



Paul Klee, *Angelus novus*, 1920.

Déplaçons-nous maintenant vers le champ de l'architecture. La citation textuelle est une pratique largement répandue dans le discours écrit des architectes depuis la Renaissance. Les plus grandes figures de la modernité ont farci leurs écrits de propos empruntés à des écrivains. L'intérêt de Frank Lloyd Wright pour *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo n'est pas un mystère, pas plus que l'attention d'Auguste Perret pour le dialogue socratique de Valéry dans *Eupalinos et l'architecte* (1921). Le cas de Le Corbusier n'est pas moins patent. S'il n'a pas toujours daigné recourir aux guillemets, il n'en a pas moins utilisé des fragments de Stéphane Mallarmé ou de Friedrich Nietzsche dans ses articles et ses ouvrages. Il a aussi pratiqué l'autocitation, par exemple en publiant des fragments de ses propres lettres dans *Le Modulor 2* (1955). Les citations alimentent à l'occasion la polémique, lorsqu'elles sont détournées ou en quelque sorte retroussées. Le livre de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), me vient à l'esprit avec le détournement parodique du «less is more» de Mies van der Rohe en «less is a bore»⁷. Il est vrai que Mies lui-même avait pratiqué l'anti-citation lorsqu'il avait remplacé l'aphorisme allemand «le Diable est dans les détails», par «Dieu est dans les détails», au demeurant déjà utilisé par Gustave Flaubert, et attribué plus en amont à Saint-Augustin.

La citation, d'édifice à édifice

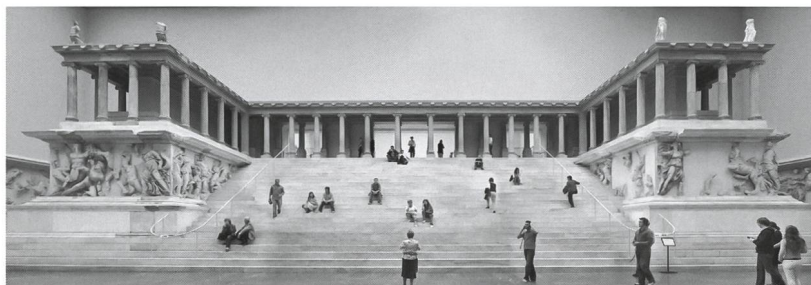
Qu'en est-il de la citation dans des productions non verbales ? Le philosophe Nelson Goodman s'est attaché à en explorer les modalités dans le domaine visuel. Il a posé des questions pertinentes dans un article de 1974, notant qu'«une peinture n'en cite une autre que si tout à la fois elle s'y réfère et la contient. Mais quels sont les moyens par lesquels une peinture se réfère-t-elle à une autre qu'elle contient ? En d'autres termes, quel est l'analogie pictural des guillemets ?»⁸ Les hypothèses de Goodman ont été appliquées à une analyse comparative de bâtiments par Remei Capdevila-Werning⁹. Plus récemment, une livraison entière de *Perspecta* a été consacrée à la citation en architecture¹⁰.

Avant d'observer quelques phénomènes architecturaux concrets, il convient d'élargir le propos en une réflexion plus ample sur les transferts d'un texte à un autre ou intertextualité, notion proposée en 1969 par Julia Kristeva¹¹. Elle entendait alors rendre compte du phénomène poétique que les formalistes russes avaient identifié dès les années 1920 sous le nom de «dialogisme»¹². Par la suite, Gérard Genette a introduit la notion de transtextualité, définie comme «la présence littéraire (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre». Il a noté que «la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres»¹³. Ces relations élargies sont inscrites dans le registre que Genette nomme l'«architextualité», formée à partir de la racine grecque *arkhè*. Il la définit comme «cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux différents types de discours auxquels il ressortit». Plaisantant au passage sur ce que pourrait être une hypothétique «architecture», il voit les textes antérieurs utilisés selon une multiplicité de figures des «architectes» antérieurs¹⁴.

Au-delà de ce calembour presque touchant, les analyses d'Antoine Compagnon sur la «seconde main», et celles initiées par Julia Kristeva et Gérard Genette, sont pertinentes pour l'observation des formes de l'architecture et des villes. Plutôt que de se limiter au repérage de citations, comprises comme le transfert d'un énoncé d'un projet ou d'un édifice à un autre, les relations intertextuelles ou architextuelles se déploient selon un ample spectre de figures. Elles vont, entre autres, de l'inclusion littéraire – la citation, justement – à la paraphrase, la condensation et l'homologie. Leur transposition dans l'étude des formes spatiales peut être directe, et l'on peut parler de citation formelle, de plagiat ou de parodie comme en littérature. Elles utilisent aussi des stratégies non textuelles telles qu'en fournit la géométrie, de l'homothétie à la similitude et la translation. À l'échelle des structures, des homomorphismes peuvent aussi être repérés.

Le cas le plus simple de telles relations est celui de l'inclusion, de l'édifice contenant un autre édifice entier, un fragment ou des fragments d'édifices. Un exemple frappant est celui du Musée de Pergame construit par Alfred Messel et Ludwig Hoffmann à Berlin en 1909, dans lequel l'autel arraché aux ruines de la ville grecque éponyme est exposé. La forme en U du contenant, qui projette ses avant-corps vers la Spree, semble même faire écho à celle de son contenu antique. À quelques pas de là, l'Altes Museum construit par Karl Friedrich Schinkel en 1830 abrite derrière sa colonnade ionique une rotonde reproduisant le Panthéon d'Agrippa, réduit en taille, mais avec ses niches et ses caissons,

Alfred Messel, Ludwig Hoffmann,
Musée de Pergame, Berlin, 1909 :
(à gauche) vue historique
depuis l'extérieur et (à droite)
vue intérieure de l'autel.





Charles Moore, Piazza d'Italia,
La Nouvelle-Orléans, 1978.

opérant le collage d'un contenant inspiré par les temples grecs avec l'intérieur d'un édifice romain. Pour ce qui est des fragments d'édifices, le Musée de sculpture comparée, ouvert en 1882 par Geoffroy-Dechaume dans le palais du Trocadéro à Paris, où les moulages se déploient selon un principe diachronique inspiré par Eugène Viollet-le-Duc, offrit un cas sans doute limite, mais fort éloquent. Un programme artistique et scientifique y conduisit à la production d'un récit didactique dont des centaines de moulages sont les protagonistes¹⁵.

Pendant la saison heureusement brève de l'ironie postmoderne, la citation était la règle. Dans le bâtiment central de la ville nouvelle de Tsukuba, Arata Isozaki a inséré en 1983 une place reproduisant celle du Capitole de Michel-Ange à Rome, avec les motifs de son sol, mais sans la statue équestre de Marc-Aurèle. Cet espace clos, auquel manquent à la fois les trois palais entourant la place originale et sa vue plongeante sur Rome, est une sorte de synecdoque, renvoyant à la Renaissance dans son ensemble, et peut-être un hommage d'Isozaki à son mentor Kenzo Tange, grand admirateur de Michel-Ange. Charles Moore a procédé à une autre opération utilisant le répertoire romain, en incluant une parodie de la fontaine de Trevi dans la *Piazza d'Italia*, grand décor créé à La Nouvelle-Orléans en 1978.

Dans son beau texte *Kafka et ses précurseurs* (1951), Jorge Luis Borges avance un aphorisme lumineux lorsqu'il affirme : « *Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur.* »¹⁶ Son propos est largement transposable à l'architecture, et l'on peut le parodier en avançant que « chaque architecte crée ses précurseurs ». C'est en tout cas ce que montre l'étude précise de nombre de projets déterminants, qui semblent relever de ce que Pierre Bayard a dénommé « plagiat par anticipation »¹⁷.

*Ci-contre : Vue intérieure
de Santa Maria in Cosmedin
à Rome, page de Le Corbusier,
Vers une architecture, 1923.*

Intericonicité et intertectonicité

L'intertextualité architecturale opère dans de multiples domaines de la théorie et de la pratique. Sa prise en compte permet de saisir les modes de pensée à l'œuvre dans la production d'un architecte donné, ou la réverbération de projets de différents auteurs sur ceux de leurs contemporains ou de leurs successeurs. Le paradigme de l'intertexte donne un cadre dans lequel toutes les relations observées peuvent être pensées, qu'elles opèrent dans l'axe syntagmatique de l'architecture – ce qu'il est convenu d'appeler la composition –, ou dans l'axe lexical. Ainsi considérés, ces modes de pensée peuvent être étudiés en échappant à la notion douteuse et notoirement obsolète d'«influence». Encouragé par Gérard Genette, qui a montré la voie en la matière, je me risquerai à suggérer quelques néologismes.

La première relation est celle d'*intericonicité*. Elle dénote la circulation des images d'un projet ou d'un édifice à un autre. Dans cette opération, les projections que sont les plans, les élévations ou les coupes sont conservées. L'École des beaux-arts de Paris s'était fait une spécialité de ce type de transfert à partir d'une *archi-image*, pourrait-on dire par analogie avec la notion d'«archi-texte» suggérée par Genette. On le nommait «tubard», un terme-clé de l'argot de l'École. Avant l'ère de la photocopie, le transfert se faisait parfois par le jeu du «poncif», un calque du dessin original reproduit après avoir été enduit de graphite et frotté sur le papier du nouveau dessin.

À côté de la médiation du dessin, de la gravure et de la photographie, la dissémination des formes s'est opérée tout simplement par l'expérience directe de leur matérialité à l'occasion des voyages de formation des architectes. Filippo Brunelleschi et Andrea Palladio avaient visité Rome, le second allant jusqu'à relever des édifices antiques comme les thermes de Caracalla, dont il donnera une reconstitution hypothétique en 1540. Le jeune Le Corbusier dessinera le même ensemble en 1911 dans son carnet de croquis romain, tout en réalisant des photographies et en achetant auprès de marchands d'images tels qu'Alinari. Il ne cessera d'utiliser ces matériaux dans ses ouvrages, les retouchant pour les besoins de ses démonstrations, comme il le fit avec une vue de la basilique Santa Maria in Cosmedin, publiée en 1923 dans *Vers une architecture*, qu'il débarrasse par le truchement de l'encre noire des ornements qui contredisaient l'image de modernité qu'il entendait y voir¹⁸. C'est d'ailleurs à propos de Le Corbusier que les plus stimulantes applications des théories de l'intertextualité ont été suggérées¹⁹.

Revenons un instant à ce grand moment dans les emprunts historicistes que fut le post-modernisme : les images y jouèrent un rôle déterminant dans la captation de certains projets antérieurs. Ainsi les *archi-images* du siège des Walt Disney Studios réalisé par Michael Graves à Burbank en 1988 sont-elles la Maison des Cercles et la barrière de la Villette de Claude-Nicolas Ledoux, toutes deux illustrées dans son ouvrage de 1804, *L'Architecture considérée sous le rapport des lois, des mœurs et de la législation*. Mais les modernes n'ont pas été sans utiliser des procédés comparables. Que l'on regarde l'aile des services de la grande maison commune construite en 1930 par Ivan Nikolaïev

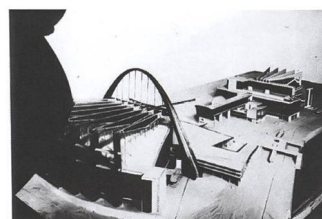


pour les étudiants de l'Institut textile de Moscou, et l'on y verra la citation littérale de la façade sur le jardin de la villa Stein-de-Monzie construite en 1926 à Garches par Le Corbusier, que *SA*, la principale revue constructiviste russe avait publiée l'année suivante. La citation peut devenir parodique lorsqu'un paramètre fondamental de l'archi-image est modifié ou inversé. Ainsi en va-t-il de la villa Savoye de Le Corbusier, achevée en 1931 à Poissy, et dont une moitié a été édifée, noire et non blanche comme l'originale, en 2001 par Ashton Raggatt McDougall (ARM Architecture) à Canberra, afin d'abriter l'Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies. Le propos sous-tendant cette inversion chromatique est la critique de l'effacement de la composante aborigène de l'histoire australienne.

La deuxième relation est celle d'*intertextualité*. Elle rend compte du transfert des caractères tectoniques d'un édifice à un autre, qu'il soit littéral ou procède d'inflexions et de transformations, dont un exemple historique est celui du maniérisme. Apparue au début du XVI^e siècle, cette démarche recyclait les formes de la première Renaissance en les répétant et en les déformant, ou en en modifiant l'échelle. Je verrais dans certains projets du XX^e siècle un écho certain de ce maniérisme. Ainsi l'architecte pétersbourgeois Alexandre Gegello imagine-t-il en 1923 pour le concours du siège de l'ARCOS à Moscou un ordre dorique qui aurait en quelque sorte fait de la gonflette pour être plus musculeux et « prolétarien ». C'est à nouveau l'ordre dorique qui inspire à Robert Venturi la caricature de temple installée dans la *Strada Novissima* de la Biennale de Venise de 1980, avec toutes ses licences, à commencer par les colonnes groupées par trois, dont l'une dans l'axe. Ces deux projets pris parmi tant d'autres sont l'indice du double statut des ordres, opérateurs de la composition d'ensemble des édifices, tout autant que systèmes décoratifs.

Attaché à la poursuite de certaines figures classiques dans une architecture redéfinie par l'usage du béton armé, Auguste Perret a su, lui aussi, repenser les ordres, par exemple avec ceux de son Musée des Travaux Publics réalisé en 1937, dont les chapiteaux révèlent dans leur modelé la présence des ossatures d'acier qu'ils enrobent. Les solutions utilisées par Perret pour faire transparaître sur ses façades l'ossature des édifices et pour en différencier l'épiderme ont été reprises par ses disciples directs, avant de traverser les Alpes pour être déployées par l'agence de Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Rogers, qui consacra en 1955 une petite monographie au maître disparu l'année précédente²⁰. La tectonique de Perret affleure en 1957 sur la Torre Velasca de Milan et en 1959 sur l'immeuble du Corso Francia à Turin.

Pour en rester au béton armé et à sa surface, la transmutation du mode de construction utilisant des banches en bois en un propos esthétique, telle que Le Corbusier la proposa avec le béton brut de l'Unité d'habitation de Marseille ou du couvent de La Tourette²¹, fit l'objet d'une interprétation au maniérisme incontestable lorsque Jean-François Zevaco réalisa en 1953 la Poste de la ville reconstruite d'Agadir. De ce qui était à l'origine une nécessité devenue vertu, il fit un principe esthétique poussant à l'extrême la recherche du contraste plastique. Pour en rester au Maroc, c'est un tout autre transfert tectonique qu'opère l'équipe de l'ATBAT-Afrique - Georges Candilis, Shadrach



De haut en bas : ARM Architecture, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, Canberra, 2001 ; Le Corbusier, maquette du projet de concours pour le palais des Soviets, Moscou, 1932 ; Eero Saarinen, Gateway Arch, Saint-Louis, 1947-1965.

Woods et Vladimir Bodiansky, lorsqu'elle édifie en 1952 à Casablanca des immeubles d'habitation pour les ouvriers musulmans. Ainsi que l'ont alors montré Alison et Peter Smithson, leurs patios suspendus renvoient à un architecte vernaculaire – les kasbahs du Sud marocain²². Ce transfert se différencie de ceux, antérieurs, qui avaient vu les ornements précoloniaux migrer vers les façades des immeubles de rapport européens.

Les migrations intertectoniques sont parfois itératives, comme dans le projet de 1932 de Le Corbusier pour le palais des Soviets à Moscou. L'arc portant la toiture de la grande salle est une référence hybride à deux ouvrages de l'ingénieur Eugène Freyssinet : son pont à haubans de 1922 à Saint-Etienne-du-Vauvray et les voûtes paraboliques de ses hangars à dirigeables d'Orly, construits au même moment et d'ailleurs reproduits dans *Vers une architecture*. Le projet étudié pour Moscou fut repris presque littéralement en 1937 par Lucio Costa et Oscar Niemeyer dans leur proposition pour l'amphithéâtre de la cité universitaire de Rio de Janeiro. Trente ans plus tard, Walter Gropius en donna encore une autre interprétation dans l'amphithéâtre de l'Université d'État de Floride à Tallahassee, en associant la citation corbuséenne à des coques en béton aux connotations brésiliennes. Issu de l'art de l'ingénieur, l'arc utilisé par Le Corbusier poursuit ses migrations, par exemple avec le projet non réalisé de Marcello Piacentini pour celui qui aurait dû dominer l'exposition prévue en 1942 à Rome, et le Gateway Arch d'Eero Saarinen, achevé en 1965 à Saint-Louis, en forme de caténaire, mais construit en acier inoxydable.

Transurbanité et espaces nationaux

À ces deux notions, j'ajouterais celle d'*interurbanité* ou plutôt de *transurbanité*, à laquelle je souhaiterais consacrer l'essentiel de mon propos, en déplaçant le regard vers les formes urbaines et leurs relations. Mon hypothèse est que les villes peuvent être pensées comme de grands artefacts auxquels s'appliquent des principes comparables à ceux utilisés pour les textes et les édifices. Si l'on observe la création et le développement des villes depuis la Renaissance, la translation des tracés de voies ou de la configuration des espaces ouverts et des compositions monumentales d'un lieu à un autre sont autant d'opérations récurrentes, dont le recensement permet de dépasser les visions simplificatrices de leur histoire. Plutôt que de penser les villes individuellement dans leur diachronie, dans une chronique limitée à un espace local ou étendue à l'échelle régionale ou nationale, il est utile de rendre compte de l'inscription de chaque cadre national dans des déterminants plus vastes. Cette inscription peut être pensée selon trois modèles différents, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de l'exposer²³.

Le premier modèle, le plus courant, consiste à opposer l'espace local ou national à l'espace universel. Cette histoire a privilégié l'étude de dispositifs comme celui des Congrès internationaux d'architecture moderne ou d'organisations engagées dans la réforme urbaine, les cités-jardins et le logement social, pour proposer une vision par trop homogène des transformations liées à la modernisation. Des exemples extrêmes de cette position sont le discours sur le « style international » élaboré à

New York dans les années 1930 et, dans le cas de l'Europe, celui, daté, d'historiens comme Leonardo Benevolo²⁴. Jacques Gubler a été bien isolé dans son propos plus nuancé sur le nationalisme et l'internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse²⁵. Quant à la théorie du «régionalisme critique» élaborée par Kenneth Frampton à la suite d'Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, mais en fait déjà suggérée par Lewis Mumford, elle entendait opposer une «architecture de résistance» à l'universalisme²⁶. Une formulation unilatérale de cette dialectique fut proposée par Rem Koolhaas en 2014 à l'occasion de la Biennale d'architecture de Venise, lorsqu'il a suggéré à chaque pavillon national d'exposer les modalités selon lesquelles la modernité avait été «absorbée» dans leur pays.

Un deuxième modèle met l'accent sur les relations bilatérales entre les scènes nationales et les villes. Les notions pertinentes pour le premier modèle, comme celles de «domination» ou d'«hégémonie», s'appliquent lorsque les deux partenaires de la relation sont inégaux. Ainsi la prééminence des États-Unis a-t-elle généré le phénomène de l'américanisme, qui a affecté l'Europe, Russie incluse, à partir du début du XX^e siècle. La modernité a été de ce fait largement identifiée à l'Amérique, qui semblait représenter l'avenir vers lequel villes et édifices étaient censés tendre²⁷. Relation inégale par excellence, la colonisation est un autre cas explicite associant domination et hégémonie, au sens qu'Antonio Gramsci donne à ce terme, mais selon des canaux loin d'être exclusivement à sens unique nord-sud entre métropole et colonie. Les scènes coloniales ont parfois communiqué entre elles selon des circuits sud-sud. Et certaines solutions spatiales et esthétiques d'outre-mer ont aussi migré vers les métropoles, qu'il s'agisse des expériences urbanistiques, ou de celles purement formelles de l'art déco, pour lesquelles colonies et protectorats ont fait office de laboratoire.

Les notions convoquées pour l'étude de ce modèle furent l'«influence» ou celle, plus féconde, de la «réception», proposée au milieu du XX^e siècle par l'École de Constance²⁸. Toutes deux ont cependant le défaut d'être fondées sur l'hypothèse d'une relation unilatérale d'émetteur à récepteur. La notion de relations croisées ou réciproques a été largement utilisée dans l'étude des dispositifs binationaux pour lesquels Michel Espagne a proposé aussi celle de «transfert culturel», qui s'est révélée très productive²⁹. J'ai suggéré avec Hartmut Frank de recourir à celle d'«interférence», empruntée au champ de la physique, pour rendre compte des perturbations que les architectures allemande et française ont provoquées alternativement ou simultanément l'une dans l'autre³⁰.

L'échelle nationale n'est pas nécessairement la seule digne d'attention. Les relations entre métropoles dans le champ de l'art, de la littérature et de l'architecture ont été considérées depuis les années 1970, notamment à l'occasion des expositions inaugurales organisées entre 1977 et 1979 par Karl Gunnar Pontus Hultén au Centre Pompidou – *Paris-New York*, *Paris-Berlin* et *Paris-Moscou*. Ce principe binaire a été repris par nombre d'autres commissaires, que l'on songe au *Berlin-Moskau* présenté au Martin-Gropius-Bau en 2003, au *Berlin-Tokyo* de la Nationalgalerie (2006) ou au *Paris-Barcelone* du Grand Palais (2001)³¹.

Transurbanité et migration des formes

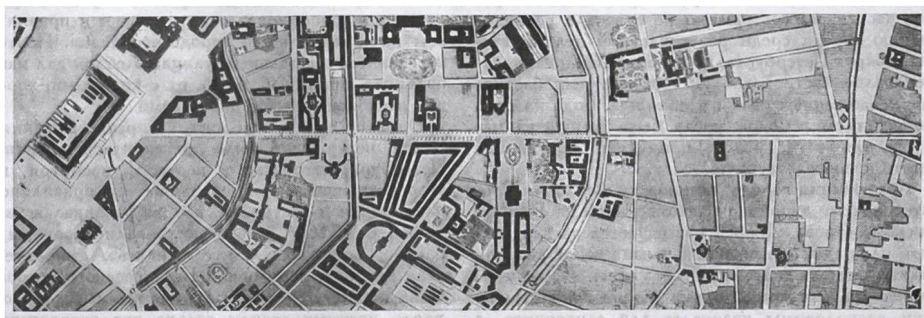
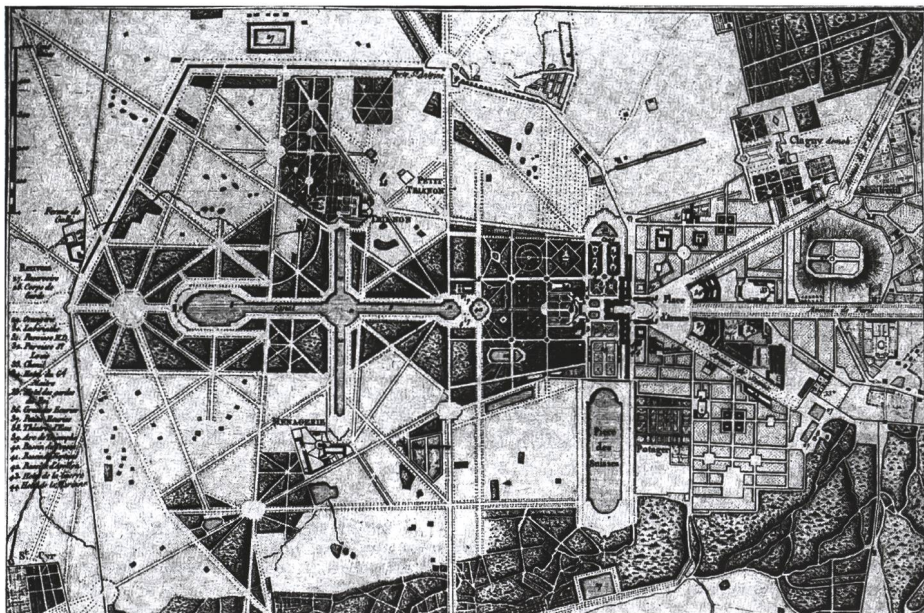
Le troisième modèle, qui permet de considérer dans leur diversité et leurs similitudes les relations entre deux scènes ou deux formes urbaines, est à trouver du côté de la théorie littéraire. Je proposerai ainsi, en m'appuyant sur Gérard Genette, de prendre la transtextualité comme architexte afin de construire la notion de *transurbanité*, dont la définition quelque peu parodique pourrait être tout simplement «la présence littéraire (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'une forme urbaine dans une autre». La transurbanité suppose l'existence d'un architexte urbain que l'on pourrait aussi nommer *archiforme*.

À l'échelle la plus restreinte, la transurbanité peut porter sur une forme isolée, à l'exemple des places à arcades, dont l'origine remonte aux agoras hellénistiques et aux forums romains. Elles se multiplièrent dans les villes nouvelles du Moyen Âge, comme les bastides créées au XIII^e siècle à la lisière des royaumes de France et d'Angleterre, et prirent une forme nouvelle à la Renaissance. Parfois centrée sur la statue d'un souverain ou d'une figure du pouvoir, la place à ordonnance et arcades migre de Livourne à Charleville, puis à Paris au début du XIII^e siècle, où la place Royale en établit un type décliné par la suite à Paris et dans les autres villes du royaume. Elle traverse la Manche, avec le Covent Garden d'Inigo Jones, avant que d'être transformée dans la Londres géorgienne par l'inclusion d'un jardin en son centre.

Un des exemples les plus évidents de cette présence est celle évoquée par Italo Calvino dans les *Villes invisibles* (1972), lorsqu'il prête à Marco Polo cet aveu fait à Kubilai Khan : «*Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise.*» Le marchand vénitien semble presque posséder le concept d'architexte lorsqu'il affirme à son auguste interlocuteur : «*Pour distinguer les qualités des autres, je dois partir d'une première ville qui reste implicite. Pour moi, c'est Venise.*»³² Cette Venise que Polo garde en tête fournira quelques siècles plus tard le prisme au travers duquel Canaletto peindra ses vues de Londres, comme si la Tamise n'était qu'un Grand Canal élargi. Et l'on ne comptera plus les villes que leurs canaux permettront de qualifier de «Venise du Nord», telles que Bruges, Amsterdam ou Saint-Pétersbourg.

Parmi les autres villes pouvant être qualifiées d'«émettrices», car elles génèrent des formes transposables, figure Rome dont nombre de formes urbaines rencontreront des échos proches ou lointains. La première archiforme venant à l'esprit à ce propos est le trident tracé au XVI^e siècle de la Via del Babuino, du Corso et de la Via di Ripetta, qui trouvent leur origine commune sur la piazza del Popolo. Ce trident est l'archiforme de la ville de Versailles, où le dispositif romain est appliqué aux trois voies trouvant leur origine dans le château royal – les avenues de Sceaux, de Paris et de Saint-Cloud³³.

Dans le cas de Saint-Pétersbourg, dont la fondation suit de quelques décennies celle de Versailles, la topographie est plus complexe, puisque la nouvelle capitale se déploie dans le delta de la Néva, de part et d'autre de l'île Vassilievski, sur le côté de Vyborg et celui de Pétersbourg, au sud, sur lequel est tracé un trident. Son origine n'est pas le palais du souverain, comme à Versailles, mais la flèche de l'Amirauté, indice de



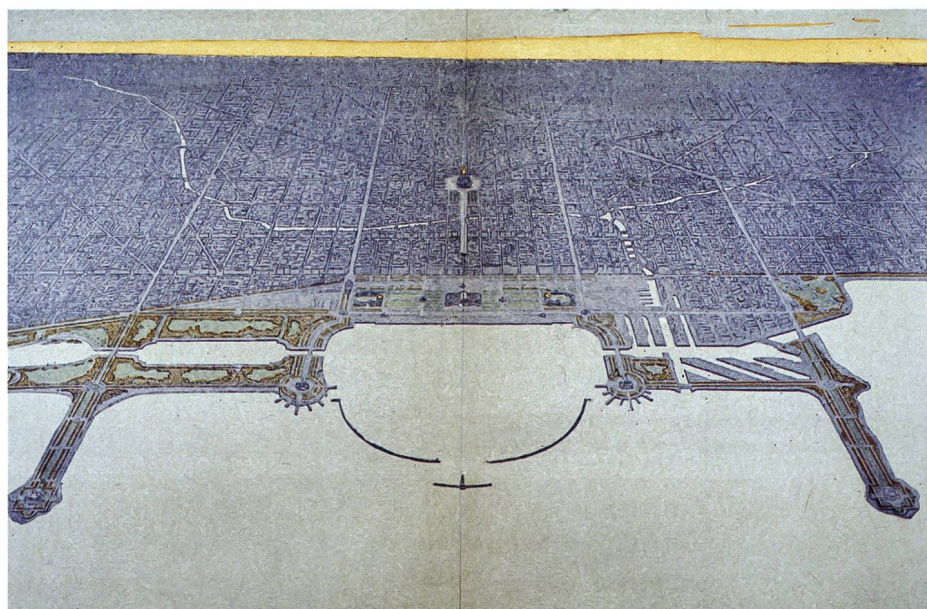
De haut en bas :
Plan de Versailles : le parc, le
château et la ville; Plan partiel
de Saint-Petersbourg montrant
la perspective Nevski, 1840.

l'aspiration de la Russie à la puissance militaire. Il se compose de trois perspectives : la Nevski, nouvelle voie ouverte en 1712 vers le sud-est et Novgorod, qui conduit vers une partie de la ville plus résidentielle et moins monumentale, la Voznessenski, vers le sud-ouest, et la Gorokhovaya, au centre³⁴.

Des processus d'inclusion parallèles ou croisés peuvent aussi être détectés, superposant des figures allant de la citation à l'allusion, leur déplacement pouvant s'accompagner de changements d'échelle et de déformations. De ce point de vue, Saint-Petersbourg hésite dans la première moitié du XVIII^e siècle entre le principe obsolète d'une ville idéale et fortifiée, complètement centrée sur le palais du tsar, comme l' imagine Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, et celui d'une ville marchande réglée par une trame de canaux à la manière d'Amsterdam, comme le propose de son côté Johann Baptist Homann, avant d'opter pragmatiquement pour un système hybride. Les canaux une fois fermés, «la nouvelle Amsterdam rêvée par Pierre Le Grand devint finalement un nouveau Versailles», ainsi que l'a noté sans guère de nuances Louis Réau³⁵.

Si Washington, la troisième – et dernière – capitale des États-Unis d'Amérique, peut aussi être qualifiée de « française », ce qu'André Corboz a perçu avec tant d'acuité³⁶, c'est à Londres que se trouvent certaines des archiformes de la première en date, New York. Au cours de la période « fédérale » faisant suite à l'indépendance, les îlots de Manhattan antérieurs au plan des Commissaires de 1811 sont formés de maisons mitoyennes reproduisant les alignements des quartiers géorgiens comme Bloomsbury. La ressemblance entre Vandam Street et les rues du Bedford Estate londonien est troublante, surtout sur les vues en noir et blanc, car la brique noire d'origine est devenue rouge. Napoléon III a aussi intensément pensé à Londres en programmant les transformations de Paris. On le perçoit dans les espaces vides, avec l'interprétation parisienne des squares londoniens, espaces privés outre-Manche, où ils contribuent à la régulation des *Estates* géorgiens, mais qui deviennent publics dans les promenades du Paris haussmannien, où ils sont bordés par des immeubles aussi dissemblables qu'ils peuvent l'être dans le corset du règlement d'alignement ; c'est le cas du square des Arts et Métiers réalisé en 1858. En revanche, rue de l'Élysée, face au palais éponyme, c'est une véritable rue londonienne qui est recrée, avec la hiérarchie verticale de ses étages et ses cours anglaises³⁷.

Pendant et après le Second Empire, Paris aspire à devenir la « capitale du monde »³⁸. Les formes de la ville haussmannienne migrent dans toute la sphère d'influence française. Renaissant de ses cendres après l'incendie de 1871, Chicago rêve de devenir « Paris on the Lake », notamment lorsque Daniel H. Burnham et Edward H. Bennett en tracent le plan en 1909. À New York, les élus réformateurs et quelques architectes formés à l'École des beaux-arts dénoncent la monotonie du damier de 1811, qu'ils recoupent de diagonales permettant de créer des angles aigus susceptibles d'accueillir des immeubles monumentaux³⁹. La figure du boulevard parisien, réglé par des lignes horizontales



Plan de Daniel H. Burnham et Edward H. Bennett, Chicago, 1909, vue aérienne depuis le lac Michigan.

continues et scandé par des coupoles, se diffuse aux Balkans, avec le boulevard de la Reine Elisabeth de Bucarest et en Amérique du Sud avec l'avenue Rio Branco à Rio de Janeiro et l'avenue de Mayo à Buenos Aires.

Outre la citation de cette forme urbaine longitudinale et symétrique qu'est le boulevard, des homomorphismes – ou analogies de structure – peuvent être aussi relevés dans le transfert et l'adaptation des formes parisiennes. À Alger, les visiteurs venus de métropole comme l'écrivain Pierre Loti ne pouvaient devant les «alignements de belles maisons régulières» que ressentir «comme une impression d'un Paris très chaud»⁴⁰, ce qui n'était en rien le fruit de leur imagination. En effet, l'alignement de la rue de Rivoli y a été reproduit en 1860 lors de la création du boulevard de l'Impératrice, dont les arcades répétitives font face à la Méditerranée, comme celles de la voie parisienne bordent le jardin des Tuileries⁴¹. Les situations coloniales sont propices à ce genre de relations structurelles.

Une soixantaine d'années plus tard, lorsque Henri Prost, urbaniste dont la famille est d'origine lorraine, crée pour le résident général Hubert Lyautey, né à Nancy, une grande place administrative, c'est à cette ville qu'il emprunte son archiforme – les places Stanislas et de la Carrière, dont l'espace urbain marocain est isomorphe. La seconde place conçue par Prost est d'emblée présentée par lui comme un écho de la Canebière de Marseille, car elle conduit comme elle du centre de la ville au port. Mais, pour peu que l'on considère le plan de 1917 pour la capitale économique du Protectorat français, une relation triangulaire avec Paris et Chicago apparaît. La «Canebière de Casablanca» est emboîtée dans le système d'ensemble d'un plan radioconcentrique déployant des boulevards d'inspiration parisienne recoupés par un boulevard circulaire, comme dans le plan de Burnham, le rivage réduisant dans les deux cas une figure potentiellement circulaire à un demi-disque. Il y a donc dans ce cas un tressage complexe de citations de formes simples – les places et les boulevards – et d'homomorphismes.

Transurbanité et urbanisme moderne

Loin de se limiter à être un réceptacle de formes européennes, Chicago est aussi constitutive d'archiformes urbaines. À l'origine de la théorie de la cité-jardin énoncée par le Britannique Ebenezer Howard en 1898 se trouve le faubourg-jardin de Riverside, conçu en 1869 par le paysagiste Frederick Law Olmsted à partir du lotissement parisien du Vésinet et de certaines extensions de Londres. C'est dans une ville qualifiée à la fin du XIX^e siècle d'«urbs in horto» ou de «Nature's Metropolis» que Howard a conçu un système dont le rayonnement sera considérable, assuré par les éditions successives de son manifeste de 1898 *Tomorrow, a Peaceful Way to Real Reform*, réédité en 1902 sous le titre *Garden-Cities of Tomorrow*. Il est publié en allemand en 1907, en russe en 1912 et en français en 1916 – par un Belge établi à Tianjin, pendant que se multiplient les associations nationales militant pour la cité-jardin. Le schéma spatial publié par Howard en 1898 subit des déformations significatives lorsqu'il est appliqué à des situations territoriales précises. Ces déformations rappellent l'anamorphose, cette figure dont les traits ne se révèlent que sous un certain angle de vue ou dans un miroir.



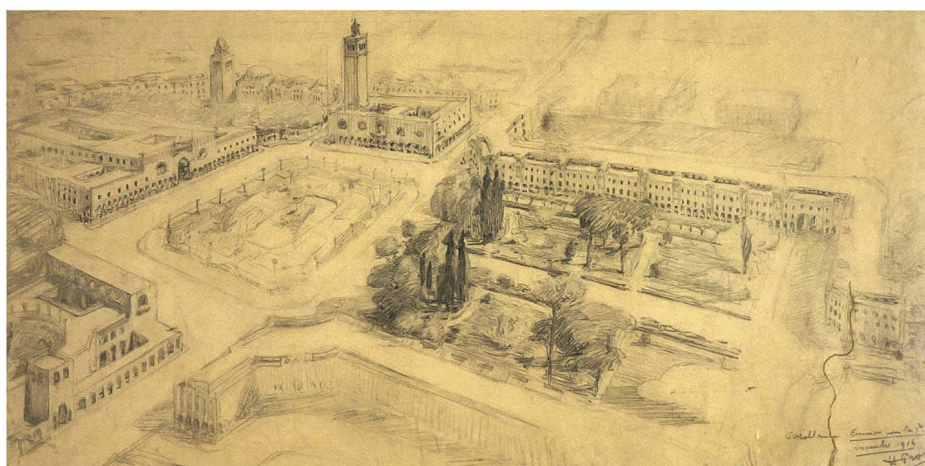
Alger, boulevard de l'Impératrice et les quais du port.

Dans l'ensemble, la structure topologique de Howard reste invariante selon les lieux, mais les proportions de ses différentes composantes varient fortement entre la première cité-jardin britannique implantée à Letchworth et celles qui suivent en Allemagne à Hellerau et Strasbourg, en Russie à Nikolo-Prozorovskoïe puis, après la Première Guerre mondiale, autour de Paris et à Radburn, dans le New Jersey, où le modèle howardien est transformé par l'usage de l'automobile⁴².

L'invention et la dissémination des *parkways* ou avenues-promenades offrent un autre cas de transurbanité itérative. À l'origine de l'Eastern Parkway tracé par Olmsted à Brooklyn en 1871 se trouve l'avenue de l'Impératrice, reliant la place de l'Étoile au bois de Boulogne, qu'il avait vue à Paris en 1867. Il en étire démesurément la longueur et en multiplie la largeur, de sorte à accueillir des modes de déplacement différenciés. Dans sa brochure de 1870, *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Olmsted transforme cette voie aux chaussées juxtaposées en un dispositif généralisé de liaison entre les grands parcs. Il le mettra lui-même en œuvre avec le «collier d'émeraude» entourant Boston, premier maillon d'un ensemble étendu à l'échelle de la métropole américaine⁴³. Il revient à Jean Claude Nicolas Forestier, conservateur des promenades de Paris et grand admirateur du système de parcs de Boston, qu'il examine en 1906 dans un de ses livres, de rapatrier le système d'Olmsted à Paris en travaillant sur les promenades extérieures de la ville dans la perspective de son extension, puis de le déplacer vers l'Amérique du Sud, lorsqu'il élabore en 1924 un plan des promenades de Buenos Aires⁴⁴.

Dans une conjoncture féconde marquée par l'émergence de l'urbanisme comme discipline, ce que manifestent les publications, les congrès et les concours⁴⁵, des transurbanités diachroniques se font jour. Parmi les plus originales de celles-ci figure le projet rendu par le Français Donat-Alfred Agache en 1912 au concours pour le plan de la nouvelle capitale australienne à Canberra, qui reproduit les étranges figures que Giovanni Battista Piranesi avait déployées exactement 150 ans auparavant sur les planches de son *Campo Marzio dell'antica Roma*. En sens inverse, d'est en ouest, la *Stadtkrone*, que publie le

Henri Prost, projet pour la place Administrative, Casablanca, 1914, fonds Henri Prost. Académie d'architecture / Cité de l'architecture et du patrimoine / Archives d'architecture du XX^e siècle.

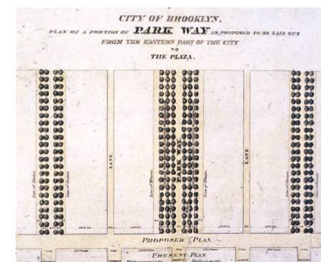


Berlinois Bruno Taut en 1919, idéalise les temples orientaux, et puise dans le passé exotique et lointain des villes d'Indonésie et de Chine des formes qu'il juge adaptées au centre civique des métropoles européennes⁴⁶. Lecteur de *Frühlicht*, revue fondée et dirigée par Taut, Le Corbusier reprendra ce principe en 1922 dans sa «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», projet d'autant plus transurbain qu'il répond aux réflexions berlinoises sur New York. Spirituelle pour Taut, la couronne des gratte-ciel devient chez lui une métonymie de l'organisation capitaliste.

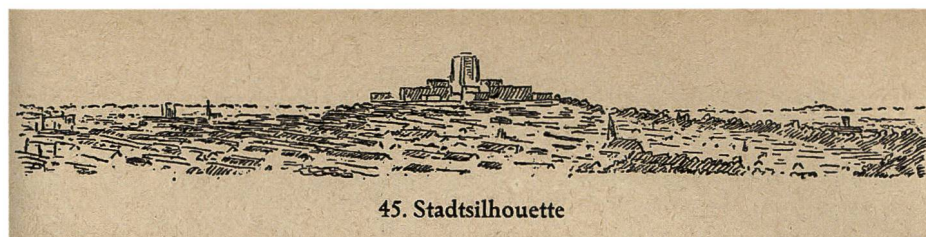
Un regard plus soutenu sur ce projet instaurateur ferait apparaître bien d'autres archi-formes que la *Stadtkrone*. Le Corbusier s'appuie sur sa connaissance des immeubles à redents d'Eugène Hénard, qu'il a calqués en 1915 à la Bibliothèque nationale, sur le projet de «Villes-tours» étudié par Perret depuis 1922 et sur des précédents américains comme Grand Central Station à New York, source du nœud ferroviaire coiffé d'une piste d'atterrissage situé en plein centre de la «Ville contemporaine». La transurbanité synchronique se compose avec la diachronie. L'espace central de la ville peut être rapproché du Palais Royal de Paris et du parc de Versailles, et son tracé d'ensemble est justifié par une allusion explicite au plan de Pékin, reproduit avec des commentaires flatteurs en 1925 dans les pages d'*Urbanisme*, où la «Ville contemporaine» est mise en vedette⁴⁷. Les stratégies de persuasion de Le Corbusier passent aussi cependant par ce que j'appellerais une transurbanité négative, fondée sur l'opposition entre une forme urbaine faisant office de repoussoir et celle qui lui est opposée. Dans *Urbanisme*, c'est la «confusion» de Manhattan qui est dénoncée, pour souligner par contraste l'ordre de la «Ville contemporaine»⁴⁸.

Un autre cas de transurbanité, sédimentaire cette fois, est celui qui voit Nikolaï Milioutine, bureaucrate soviétique passionné d'urbanisme, appliquer le système de la ville linéaire élaboré en 1894 par Arturo Soria y Mata aux villes industrielles édifiées dans le cadre du premier Plan Quinquennal. Ce n'est pas à partir de l'expérience concrète de la Ciudad Lineal de Madrid qu'il élabore ses projets, mais à partir de la publication des dessins de Soria par El Lissitzky, qui les tient lui-même d'un texte que le théoricien de la coopération Charles Gide a publié, selon un mécanisme de transmission assez complexe. Le réseau des infrastructures linéaires ainsi formé est associé à une transposition de la chaîne de montage de Ford, et c'est de cette liaison étrange que naît la *Sotsgorod* de Milioutine, présentée en 1930 dans un livre marquant⁴⁹.

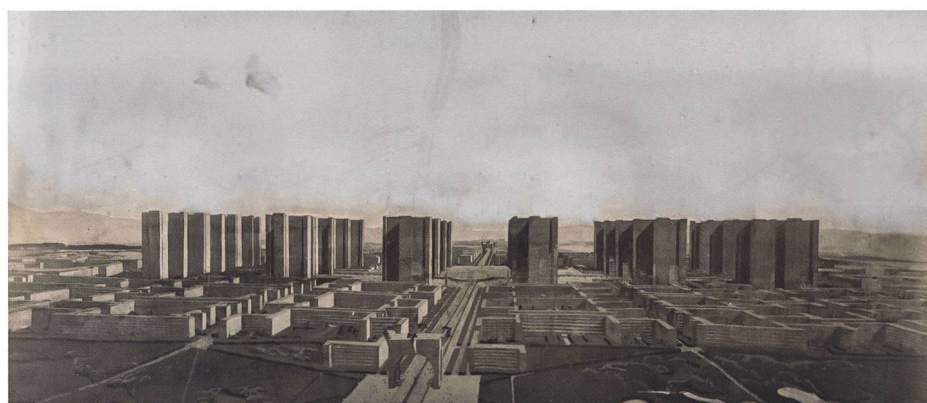
Ses propositions sont lues et traduites en Allemagne, où elles inspirent Ernst May et Otto Ernst Schweizer, qui élabore un plan linéaire pour la région de Karlsruhe, avant que d'être citées terme à terme par Le Corbusier dans ses *Trois établissements humains* de 1945, ce dernier prenant aussi soin de réintroduire dans le principe dessiné par Milioutine certains éléments graphiques de Soria⁵⁰. Enfin, dans sa vision d'un «combinat» linéaire parallèle au rivage de Casablanca associant un chapelet d'usines et les logements ouvriers correspondants, Michel Écochard exploite en 1950 le système que Le Corbusier a codifié, ce qui ne manque pas d'être assez piquant, si l'on sait que le Maroc espagnol avait été un des terrains sur lesquels Soria avait tenté d'inscrire son projet au début du XX^e siècle, en imaginant une ville linéaire parallèle au rivage entre Ceuta et Tétouan⁵¹.



Frederick Law Olmsted, *Eastern Parkway, Brooklyn, 1871.*



Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1917, silhouette de la ville imaginée;
Le Corbusier, «Une Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», 1922, diorama.



On pourrait au demeurant considérer tous les projets de villes de Le Corbusier sous l'angle de la transurbanité. Ils trouvent leurs archiformes dans ses voyages de jeunesse, ses lectures et ses dessins effectués à la Bibliothèque nationale, qui fondent des transurbanités rétrospectives. Comme je l'ai montré, c'est dans la vue de la Rome antique gravée en 1561 par Pirro Ligorio et ses monuments isolés de tout tissu continu qu'il croit découvrir «*le prototype de cité moderne dans les arbres*»⁵². C'est dans le plan du capitole de Chandigarh que cette vision d'une ville faite d'entités autonomes se transpose, tandis que le reste de la ville dérive du plan antérieur de l'urbaniste américain Albert Mayer, et que toute sa démarche est confrontée à la grande composition d'Edwin Lutyens pour New Delhi.

Transurbanité, idéalisation et représentation

En écho à ces projets, il est tentant de proposer une typologie des relations transurbaines. Par analogie avec celles de transtextualité, il est possible de distinguer similitudes, paraphrases, parodies, plagiat, condensation, pour en rester aux cas les plus évidents. La production urbaine d'après 1945 présente par exemple plusieurs cas de similitudes – le transfert d'une forme s'accompagnant d'une modification de son échelle. Dans le bloc soviétique d'avant 1954, les voies radiales du plan stalinien de 1935 pour Moscou sont reproduites par la Stalinallee de Berlin-Est et la nouvelle Marszałkowska de Varsovie. En bordure de Paris, le quartier de bureaux de la Défense est tout d'abord conçu autour d'un axe reproduisant Park Avenue, mais en dilatant la largeur de la voie new-yorkaise, avant que le plan définitif de 1964 ne déploie les figures d'une autre



Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, 1929, reproductions dans Alexei V. Chichoussév et L. E. Zagorski, *Arkhitektournaïa organizatsia goroda*, 1934.

opération américaine – le plan de Victor Gruen pour le centre de Fort Worth, dont le contour en forme de poire et les dalles surélevées sont repris. Si ces exemples associent clairement deux formes, d'autres utilisent des archiformes multiples. Ainsi le projet de Rem Koolhaas pour le concours du parc de la Villette opère-t-il en 1982 dans deux modalités : d'une part, le plan en bandes parallèles est issu du rabattement de la coupe du Downtown Athletic Club, qu'il avait publiée auparavant dans *Delirious New York*, dans une sorte d'auto transurbanité⁵³ ; d'autre part, dans le traitement graphique des planches du concours, les codes du projet dessiné en 1930 pour Magnitogorsk par Ivan Leonidov – un des modèles de rôle de Koolhaas – étant reproduits.

Plus largement, les manifestations de transurbanité procèdent de processus d'idéalisation, d'identifications à des archiformes parfois dissimulées, et parfois revendiquées clairement. Parmi les plus évidentes de ces manifestations, j'évoquerai le projet élaboré par Albert Speer pour le Berlin de Hitler, pensé dans un rapport clair à la fois avec Rome – que trahit sa Volkshalle conçue comme un Saint-Pierre hypertrophié et son arc de triomphe éléphanterque – et avec les boulevards du Paris haussmannien. Hitler était si familier avec ceux-ci qu'il n'eut de cesse de corriger les informations données par le guide lors de la visite éclair qu'il fit un matin de juin 1940 dans un Paris vidé de ses habitants⁵⁴. Sa connaissance était totalement livresque et s'appuyait, comme certaines des analyses de Walter Benjamin, sur ces *best-sellers* de la littérature touristique allemande qu'étaient les ouvrages de Karl Scheffler et de Fritz Stahl célébrant Paris en tant qu'«œuvre d'art»⁵⁵.

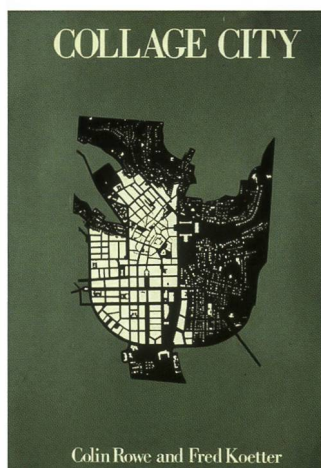
Une des formes les plus originales de transurbanité est la cristallisation de la relation d'en-
vie de la Russie tsariste et soviétique vis-à-vis des États-Unis, selon un double déploie-
ment. Sur le plan synchrone, elle a conduit non seulement au transfert du type du
gratte-ciel isolé, qui aboutit aux «sept sœurs» moscovites, mais aussi à leur affectation
programmétique et à une implantation multipolaire dérivée de celle que proposait en
1929 Hugh Ferriss dans sa *Metropolis of Tomorrow*, ouvrage salué par les louanges des
architectes soviétiques⁵⁶. Sur le plan diachronique, cet emprunt à l'Amérique fut nié,



Henryk Dąbrowski, panorama de Moscou avec quatre immeubles en hauteur, le Palais des Soviets et le Kremlin, vers 1953.
Ci-dessous : Plan de Wiesbaden illustrant la couverture de l'ouvrage *Collage City*, 1978.

voire refoulé, par la convocation de la silhouette de la Moscou médiévale, dont les clochers étaient présentés comme les précédents des nouvelles tours. La référence à la ville capitaliste, devenue inavouable, conduisit à chercher dans l'histoire russe des archiformes légitimes. À Berlin comme à Moscou se formèrent des relations spéculaires par lesquelles ces capitales sont modelées par d'autres villes en dépit de tout ce qui les sépare, dans une tentative délibérée pour en capter l'aura. Dans de tels cas, la transurbanité devient ainsi bien plus qu'une affaire de dessin, car à l'archiforme urbaine concrète se superpose un architexte symbolique.

Une ultime remarque s'impose quant à la façon dont les formes transurbaines sont assemblées pour constituer le tissu concret des villes. Dans leur ouvrage mémorable *Collage City*, Colin Rowe et Fred Koetter ont vu en 1978, dans l'assemblage des morphologies hétérogènes constituant la plupart des villes, la juxtaposition de fragments autonomes. Plutôt que le collage, qui fut une pratique constitutive de la modernité artistique et architecturale, je me hasarderai à convoquer une stratégie née quelques années plus tard, par laquelle le relief de fragments d'objets existants est interprété, atténué ou accentué par l'opération du frottage. À en croire Max Ernst, il a inventé cette technique «un jour de pluie» de l'été 1925, en appliquant du papier sur le parquet d'une chambre d'hôtel de la Côte d'Azur, puis en le frottant avec un crayon noir pour en reproduire les nervures⁵⁷. Il donne l'année suivante les premiers exemples saisissants autant qu'énigmatiques de ces assemblages de textures dans son recueil *Histoire naturelle*, dont plus d'une planche ressemble à la vue verticale d'un territoire⁵⁸.



Plus proches des mécanismes concrets de production des ensembles urbains que les collages aux bords nets, les frottages rendent compte des superpositions de trames et des palimpsestes. Comme ces œuvres sédimentées, aux bords effilochés et incertains, que j'aurai ailleurs l'occasion d'étudier de plus près dans leur rapport aux tissus des villes, l'artefact collectif résultant de la transurbanité pourrait être déchiffré et désigné, en parodiant Rowe, par le terme *Frottage City*.

Notes

- ¹ Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- ² Willis Goth Regier, *Quotology*, University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska), 2010; Gary Saul Morson, *The Words of Others; From Quotation to Culture*, Yale University Press, New Haven, 2011.
- ³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle; le livre des passages*, Cerf, Paris, 1997, H4,3, p. 228.
- ⁴ Walter Benjamin, *Sens unique*, Les Lettres nouvelles, Paris, 1978, p. 229.
- ⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle; le livre des passages*, op. cit. (note 3), N6,2, p. 465.
- ⁶ Paul Valéry, *Cahiers (1916-1918)*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1958, tome 6, p. 473.
- ⁷ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.
- ⁸ Nelson Goodman, «On Some Questions Concerning Quotation», *The Monist*, vol. 58, n° 2, avril 1974, p. 299.
- ⁹ Remei Capdevila-Werning, «Can Buildings Quote?», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, n° 1, hiver 2011, pp. 115-124.
- ¹⁰ A. J. Artemel, Russell LeSturgeon, Violette de la Selle (éd.), *Quote, Perspecta*, n° 49, 2016.
- ¹¹ Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969. Pour des points de vue sur cette notion et son évolution, voir notamment les synthèses suivantes: Pierre-Marc de Biasi, «Intertextualité (théorie de)», *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1989, pp. 514-516; Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996; Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001; Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- ¹² À ce sujet, voir principalement, en français, Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978 et Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984. Voir aussi: Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, Seuil, Paris, 1965 et Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *Le Principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.
- ¹³ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979, p. 87.
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 87-88.
- ¹⁵ Dominique de Font-Réaulx (éd.), *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*, Éditions du patrimoine, Paris, 2001.
- ¹⁶ Jorge Luis Borges, «Kafka et ses précurseurs» [1952], *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2010, tome 1, p. 753.
- ¹⁷ Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Minuit, Paris, 2009.
- ¹⁸ Voir mon introduction à *Le Corbusier, Toward an Architecture*, traduit du français par John Goodman, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007, pp. 5-82 et 308-330.
- ¹⁹ Guillemette Morel Journel, Bruno Reichlin (éd.), «Le Corbusier, l'atelier intérieur», *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, n° 22-23, février 2007.
- ²⁰ Ernesto Rogers, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milan, 1955.
- ²¹ Roberto Gargiani, Anna Rosellini, *Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysics of Vision*, EPFL Press, Lausanne, 2011.
- ²² Alison et Peter Smithson, «Collective Housing in Morocco», *Architectural Design*, janvier 1955, pp. 2-7.
- ²³ Jean-Louis Cohen, «Verso una storia transurbana delle città», in Giovanni Menna (éd.), *Historia Rerum. Scritti in onore di Benedetto Gravagnuolo*, CLEAR, Naples, 2017, pp. 150-157.
- ²⁴ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960.
- ²⁵ Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975.
- ²⁶ Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance», in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend / Washington, 1983, pp. 16-30. Alexander Tzonis et Liane Lefavre, «The Grid and the Pathway», in Kenneth Frampton (éd.), *Atelier 66: The Architecture of Dimitris et Suzana Antonakakis*, Rizzoli, New York, 1985, pp. 14-25.
- ²⁷ Jean-Louis Cohen, Hubert Damisch (éd.), *Américanisme et modernité: l'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion / École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1993. Jean-Louis Cohen, *Scènes de la vie future: l'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Flammarion, Paris / Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 1995.
- ²⁸ Sur la première, voir Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence* [1973], Aux Forges de Vulcain,

- Paris, 2013 ; sur la seconde, voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- ²⁹ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Presses universitaires de France, Paris, 1999.
- ³⁰ Jean-Louis Cohen, Hartmut Frank, *Interférences / Interferenzen : architecture*, Allemagne, France 1800-2000, Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2013.
- ³¹ Voir les catalogues respectifs : *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977. *Paris-Berlin*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978. *Paris-Moscou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979. *Berlin Moskau : Metropolen im Wandel*, Jovis, Berlin, 2003. *Berlin Tokyo, Tokyo Berlin : die Kunst zweier Städte*, Hatje Cantz, Ostfildern / Nationalgalerie, Berlin, 2006. *Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2001.
- ³² Italo Calvino, *Les villes invisibles* [1974], traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Seuil, Paris, 1996, p. 104.
- ³³ Jean Castex (éd.), *Lecture d'une ville : Versailles*, Éditions du Moniteur, Paris, 1980.
- ³⁴ Jean-Louis Cohen, «Saint-Pétersbourg : la règle et la perspective», in Pierre Pinon, Xavier Malverti (éd.), *La ville régulière : modèles et tracés*, Picard, Paris, 1997, pp. 53-63. Iurii A. Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg*, traduit du russe par Eric Dluhosch, Ohio University Press, Athènes, 1969.
- ³⁵ Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français moderne, le monde slave et l'Orient*, H. Laurens, Paris, 1924, p. 87.
- ³⁶ André Corboz, *Deux capitales françaises : Saint-Pétersbourg et Washington*, Infolio, Gollion, 2003.
- ³⁷ Pierre Pinon, «Napoléon III, de Londres à Paris», in Dana Arnold, Jean-Louis Cohen (éd.), *Paris-Londres*, Infolio, Gollion, 2015, pp. 225-227.
- ³⁸ Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde ; des lumières au surréalisme*, Tallandier, Paris, 2005.
- ³⁹ Patrick Leitner, *Entre Paris et New York. Dynamiques d'échange pour transformer la métropole. 1858-1926*, thèse de doctorat, Université de Paris 8, 2009.
- ⁴⁰ Pierre Loti, *Les trois dames de la Kasbah (conte oriental)* [1884], Calmann-Lévy, Paris, 1897, p. 35.
- ⁴¹ Federico Cresti, «Une façade pour Alger : le boulevard de l'Impératrice», in Jean-Louis Cohen, Nabila Oulebsir et Youcef Kanoun (éds.), *Alger, paysage urbain et architecture 1800-2000*, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2003.
- ⁴² Stephen Victor Ward, *The Garden city : Past, Present, and Future*, E. & F. N. Spon, Londres / New York, 1992. Peter Hall, Colin Ward, *Sociable Cities : the Legacy of Ebenezer Howard*, Wiley, Chichester / New York, 1998.
- ⁴³ Frederick Law Olmsted, *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Riverside Press, Cambridge, Mass., 1870.
- ⁴⁴ Jean Claude Nicolas Forestier, *Grandes villes et systèmes de parcs, suivi de deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires*, édition réalisée par Bénédicte Leclerc et Salvador Tarragó i Cid, Norma, Paris, 1997.
- ⁴⁵ Anthony Sutcliffe, *Towards the Planned City : Germany, Britain, the United States and France, 1780-1914*, Blackwell, Oxford, 1981.
- ⁴⁶ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Iéna, 1919.
- ⁴⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, G. Crès & Cie, Paris, 1925, p. 81.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 164.
- ⁴⁹ Nikolaï Milioutine, *Sotsgorod, le problème de la construction des villes socialistes* [1930], traduit du russe par Elisabeth Essaïan, Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2002.
- ⁵⁰ Le Corbusier, *Les trois établissements humains*, Denoël, Paris, 1945.
- ⁵¹ Arturo Soria y Mata, *La cité linéaire, nouvelle architecture de villes* [1913], traduit de l'espagnol par Georges Benoit-Levy, Centre d'études et de recherches architecturales, Paris, 1979.
- ⁵² Fondation Le Corbusier, Paris, dessin B2-20-655. Voir Jean-Louis Cohen, «Rome, a Lesson in Urban Landscape», in *Le Corbusier : an Atlas of Modern Landscapes*, Museum of Modern Art, New York, 2013, p. 112.
- ⁵³ Rem Koolhaas, *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for New York*, Rizzoli, New York, 1978, p. 154.
- ⁵⁴ Cédric Guat, *Hitler à Paris : juin 1940*, Tirésias, Paris, 2010.
- ⁵⁵ Karl Scheffler, *Paris*, Insel Verlag, Leipzig, 1908. Fritz Stahl, *Paris : Eine Stadt als Kunstwerk. Eine Biographie der schönsten Stadt der Welt*, Rudolf Mosse, Berlin, 1928.
- ⁵⁶ Alexeï V. Chtchoussev, L. E. Zagorski, *Arkhitektournaïa organizatsia goroda*, Gosstroizdat, Moscou, 1934.
- ⁵⁷ Werner Spies, *Max Ernst : frottages*, Thames & Hudson, Londres, 1986, pp. 6-7.
- ⁵⁸ Max Ernst, *Histoire naturelle*, Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1926.