

« L'écrin du paysage¹ »

1. Les expressions d'Édith Girard, à commencer par ce titre, proviennent de nombreuses conférences qu'elle a données. Une note précise quand il s'agit d'une citation d'un texte publié ou d'un document extrait d'une conférence spécifique. Ce titre est repris d'une expression fréquemment employée par Édith décrivant ainsi les relations qu'elle conçoit peu à peu entre intérieur et extérieur.

■ **Karim Basbous et Olivier Girard m'ont demandé d'écrire pour Le Visiteur sur le travail d'Édith.**

Édith et Olivier Girard ont partagé leur vie et leur travail comme peu de couples d'architectes le firent. Je pense bien sûr avec empathie et admiration à Alvar et Elissa Aalto, Alison et Peter Smithson, Charles et Ray Eames, Renée Gailhoustet et Jean Renaudie, nos contemporains.

Édith et Olivier sont parmi eux, exceptionnels à leur manière, car nous disposons aujourd'hui de trois œuvres indissociables, étroitement complémentaires, mais différentes, celle d'Édith, celle d'Olivier, et celle d'Édith et Olivier. Ce texte est un parti pris, celui de se consacrer à la seule observation du travail d'Édith. Souhaitons que la subjectivité du regard porté ici, qui est aussi témoignage d'un passé partagé², soit suivie de nombreux travaux.

PROJET

Édith Girard dit, fait, enseigne, interroge, théorise ce qu'elle appelle le projet³. Interroger la conception architecturale comme processus intellectuel est propre à la génération formée à l'issue de la disparition de l'École des beaux-arts⁴. La valorisation de la position d'auteur, la recherche d'un objet propre au savoir de l'architecture sont des questions récurrentes au moment où l'entrée dans la « postmodernité » de la génération qui suit l'après-guerre donne à croire que tout est à reconstruire, pratiques, théories et doctrines. C'est pourquoi cette génération, à peine diplômée, s'investira durablement dans l'enseignement.

Le projet⁵ ne me paraît entendu par Édith ni comme intentionnalité ni comme composition; il se prémunit de toute rhétorique, il intervient au contraire comme réponse à l'« académisme moderne » des beaux-arts dont ces années essaient de se déprendre⁶.

Le projet, chez Édith Girard, relève d'un double engagement : enseigner et construire; il faut enseigner pour faire, et faire pour enseigner. Enseigner est une éthique, une volonté de comprendre portée par un goût du risque et une certaine radicalité qui donnent plus d'importance aux questions et à la réflexion partagées avec l'étudiant qu'à la solution énoncée.

Construire est agir, avec un nécessaire courage devant le réel, et une totale confiance dans le présent. Pour Édith, on ne bâtit que dans son propre temps, dans le contexte d'un présent qui vient comme dernière couche du passé. Construire déploie la simultanéité du présent et du passé. Le logement sera l'objet principal de cette pratique pédagogique et professionnelle.

Le projet, une articulation de trois instances

Interrogée sur le processus du projet par Pierre-Marc de Biasi, Édith Girard le décrit comme interaction de trois instances : « *L'idée et/ou l'image*, (ce que j'appellerai le « Je » du projet, sa révélation subjective) [...]; *la méthode du conflit*, c'est-à-dire le processus de formulation et de résolution des problèmes qui se rencontrent au cours de la genèse du projet qui en constituent l'histoire; [...] *le dessin* conçu comme médium du projet, comme acteur principal de la conception, bien au-delà de la capacité à représenter⁷. »

2. Passé partagé et amitiés rassemblées pendant quinze ans (1978-1993) d'Édith et Olivier Girard, de Claude Franck, Patrick Germe, Bernard Grimaux, Laurent Israël, Jeff Massenot et Bernard Paurd ; tous venus d'UP 8 (l'Unité pédagogique n° 8, devenue ENSA Paris-Belleville) et réunis dans les anciens magasins généraux du bassin de la Villette. Cet espace collectif d'échanges informels et d'associations croisées, où chacun suivra les réalisations des uns et des autres, verra Olivier Girard et Laurent Israël réaliser en 1985 les 140 logements de l'avenue de Laon à Reims, deuxième rue réalisée au sein de ce petit groupe après celle de Stains, et Édith et Laurent livrer en 1988 le beau bâtiment de la trésorerie générale de l'Isère à Grenoble.

3. Voir à ce propos l'entretien avec Pierre-Marc de Biasi, « La genèse du projet en situation de concours : entretien avec Édith Girard », 17 février 2007. Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM, en ligne). <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13592>. Consulté le 15 octobre 2015.

4. Notamment celle qu'a formée Bernard Huet.

5. Édith Girard entend par « projet » le travail de conception architecturale.

6. Cet « académisme moderne » conjugait mandarinat, pédagogie d'atelier et modernité épuisée du « style international ».

7. Pierre-Marc de Biasi, « La genèse du projet en situation de concours : entretien avec Édith Girard », *op. cit.* C'est nous qui soulignons.

La « méthode du conflit »

La « méthode du conflit » occupe une position centrale dans ce processus. Le projet permet la « résolution » des conflits, il doit « résoudre des contradictions ». À ce sujet Édith Girard évoque le risque d'édulcoration lié à la stratégie du compromis ou de l'accommodement formel⁸.

Le champ de l'architecture est celui d'interactions fortes, de rapports d'oppositions et de dualités : du clos et de l'horizon, de l'intérieur et de l'extérieur, du fermé et de l'ouvert, du privé et du public, de l'ici et de là-bas, de l'archaïque et du contemporain, qui sont la source de nombreuses tensions spatiales, de désaxements, de rotations, etc. L'architecture comme système de contradictions ou de tensions spatiales participe aussi d'une époque. On peut y reconnaître le souvenir de Venturi et le choc produit par la publication de *Complexity and Contradiction in Architecture*⁹.

Vouloir tout à la fois « résoudre¹⁰ » des contradictions et les révéler procède d'un engagement et d'une pratique de l'architecture qui assume l'hétérogénéité du monde à l'opposé d'une esthétique dogmatique, de tout purisme, comme de toute typologie donnée *a priori*.

« Le dessin »

« Acteur principal de la conception », le dessin – entendu comme l'ensemble des pratiques de représentation du projet – clôt le processus du projet sur lui-même, expérimente la synthèse des contradictions, exprime et représente l'équilibre de ce champ de forces en interaction.

Dans le dessin d'Édith Girard, l'espace architectural est substantiellement géométrie, « espace de représentation¹¹ », « forme symbolique¹² ». L'espace de représentation est la construction mentale qui se forme au travers de notre capacité à représenter et nous permet d'agir et d'opérer sur l'espace. Il cohabite avec l'idée kahnnienne¹³ selon laquelle le dessin appartiendrait au dessinateur, à l'opposé de la « *form* », qui, impersonnelle, renvoie au type ou à l'archétype. Le dessin est ainsi représentation et expression.

Entre la beauté comme « éclat de vérité » de Mies¹⁴, le « *design* » kahnnien comme herméneutique d'une « *form* » ou d'un type implicite et à révéler, le projet comme participation à un processus de transformation et la « sensibilité au moment qui va suivre » d'Alvaro Siza¹⁵, Édith Girard affirme, quant à elle, le refus d'une « conception préconçue » et la nécessité

8. « On ne pose pas un conflit pour aplanir chacun des deux termes mais au contraire on les exalte l'un et l'autre, on cherche une solution où l'un trouve sa force dans l'autre », Édith Girard, « Naissance du projet », notes personnelles, non datées.

9. Denise Scott-Brown, Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1966, rééd. revue 1984. Édition française : *De l'ambiguïté en architecture*, trad. Jean-Louis Vénard et Maurin Schlumberger, Paris, Dunod, 1971.

10. Le verbe est d'Édith.

11. « L'espace de représentation » donné comme outil et définition substantielle de l'architecture est popularisé parmi les étudiants de l'UP 8 par l'enseignement d'Henri Raymond, *L'Architecture, les aventures spatiales de la raison*, Paris, Centre Georges-Pompidou, CCI, 1984.

12. Voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, trad. Claude Fronti, Paris, Minuit, 1972, et Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975.

13. « La "forme" est le quoi, le "dessin" est le comment. Le "dessin" est personnel, un acte circonstanciel, il appartient au dessinateur », Louis I. Kahn, Iran, 1970. Publié dans le recueil de textes rassemblés par Richard Saul Wurman, *What will be has always been. The Words of Louis I. Kahn*, New York, Rizzoli, 1986. Nous préférons traduire les concepts kahnniens de *form* et de *design* par forme et dessin quand bien même ils renverraient pour l'un au type ou à « l'idéalité formelle » et pour l'autre au « projet », du moins si l'on suit la traduction proposée par Christian Devillers s'appuyant sur un commentaire de Bernard Huet qui nous paraît effacer la polysémie pourtant convaincante des termes employés par Kahn. Voir Louis I. Kahn, *Silence et lumière. Choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*, trad. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers, préface de Christian Devillers, Paris, Éditions du Linteau, 1996.

14. « La beauté est l'éclat de la vérité ! Oui, en fin de compte, la beauté aussi est attachée à des réalités, elle ne flotte pas dans l'air, mais adhère aux choses et est liée de manière indissoluble à la mise en forme de la réalité. » « Bâtir beau et pratique. Pour en finir avec la froideur du fonctionnalisme », Mies van der Rohe, 1930, repris par Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexions sur l'art de bâtir*, trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Le Moniteur, 1996.

15. « Si on travaille sur une réalité concrète, il y a des forces de transformation très complexes auxquelles on participe, et l'on ne doit pas fixer une image de ce moment de transformation. [...] je suis sensible au moment qui va suivre. Je participe à cette transformation. » Entretien avec Alvaro Siza, le jeudi 8 septembre 1977 à Porto réalisé par Laurent Beaudoin et Christine Rousselot, AMC n° 44, février 1978.

de laisser s'accomplir « le dénouement logique du projet¹⁶ » compris comme ouverture sur une nouvelle réalité.

L'idée et/ou l'image du projet, le « je » du projet

Il y a encore une troisième instance : « l'idée et/ou l'image du projet » nécessaire au déploiement de la « méthode du conflit » et du « dessin ». Le processus est ancré à un noyau fondateur, un « je » originaire, ou pour mieux dire, un « soi » du projet, par lequel ce dernier est réfléchi dans un temps immémorial et archaïque. C'est la révélation objective, bâtie et vérifiable, par l'expérimentation formelle d'archétypes – permettant l'inscription du projet dans la longue durée – que recherche Édith Girard¹⁷.

Le *cromlech*, la pierre levée, le pavillon de thé, la maison à patio de Pompéi, les intérieurs de Vermeer, le pavillon de Barcelone, la maison Farnsworth et les Lake Shore Drive apartments de Mies, la villa Savoye, sont autant d'images qui ont ouvert des conférences où Édith Girard présentait son travail.

Ces archétypes fondent le principe d'un décentrement, d'une réversion du dehors et du dedans comme caractéristiques d'un lieu.

Les intérieurs de Vermeer sont les « huis clos » d'un extérieur dérobé – signifié mais non visible en lui-même : la carte de géographie ou la mappemonde, l'or de la vaisselle –, contenu à l'intérieur ; il en dispense la lumière par réflexion de ses parois.

La maison de Pompéi ou le riad interiorisent le dehors : le ciel est reflété dans la pièce d'eau, tel un paysage intérieur.

Le mégalithe est l'occupation d'un premier plan, le pivot nécessaire à l'existence visuelle de l'horizon.

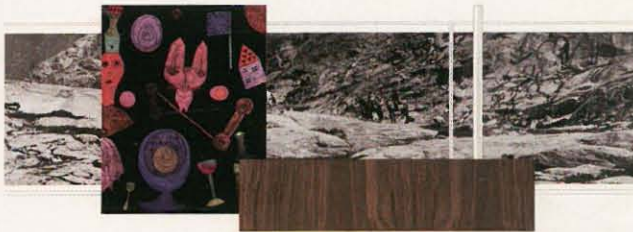


En haut : Pavillon de thé Katsura.

Ci-dessus : Jan Vermeer, Jeune Femme avec un pot à eau.

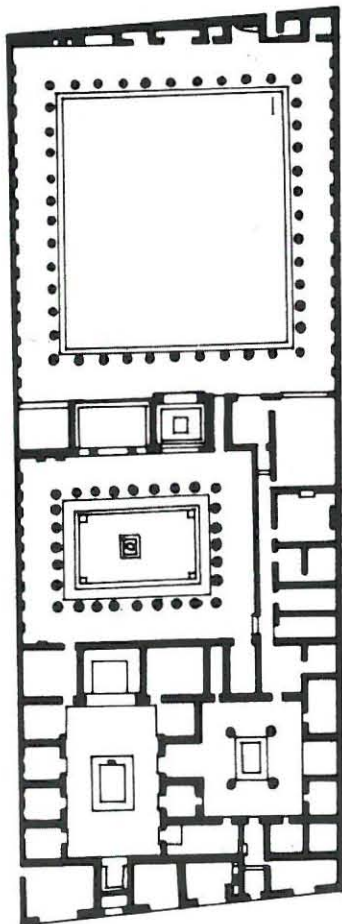
16. « Si j'ai appris quelque chose tout au long de ces vingt années de pratique et d'enseignement de l'architecture, c'est vraiment cet impératif : ne pas se laisser enfermer dans une conception préconçue [...] mais au contraire retarder le plus longtemps possible le dénouement logique du projet », Pierre-Marc de Biasi, « La genèse du projet en situation de concours : entretien avec Édith Girard », *op. cit.*

17. La recherche d'archétypes archaïques et leur expression par une figuration géométrique précise doivent beaucoup à Alessandro Anselmi (ami du studio Grau), rencontré à Cuba en août 1968 où ils découvrent et admirent ensemble les écoles d'art de Ricardo Porro.



Ci-dessus : Mies van der Rohe,
maison Resor, collage.

Ci-contre : Maison du Faune, Pompéi
(d'après Mau, 1908).



Le pavillon de thé de Katsura inverse le rapport de l'intérieur et de l'extérieur, il forme « l'écrin négatif » du jardin qui le contient. Le pavillon est un espace-ment, un vide dans la texture verticale du jardin.

De même, la maison Farnsworth de Mies est extérieure au dehors auquel le plafond de la maison offre un cadre ouvert ininterrompu.

Dans la villa Savoye de Le Corbusier, le vide intérieur est soudé à l'horizon projeté sur les fenêtres en longueur.

Ces archétypes sont des lieux parce qu'ils construisent un rapport à l'extérieur, une altérité rendue sensible et visible¹⁸.

Le paysage interiorisé du patio de Pompéi ou de la maison marocaine, physiquement fermé, est remplacé dans le pavillon de thé ou dans la maison Farnsworth par le dehors, paysage resserré en gros plan, tout à la fois matière, texture et profondeur sans distance, comme la peinture *all over* de Pollock, comme l'estampe japonaise. Le dehors est un dedans, et ce dedans un espace ouvert parmi les hommes.

LIEU

En amont de la forme urbaine, le lieu est la question centrale du travail d'Édith et de la génération formée à UP 8¹⁹ par les enseignements de l'anthropologie de l'espace et de la sociologie teintée du culturalisme des « pavillonnaires²⁰ ». Le lieu est objet d'appropriation et d'identification symbolique, de corps et de mémoire, d'usages et de pratiques, engagé dans la sphère

18. Édith trouvera dans la lecture de *Totalité et infini* d'Emmanuel Levinas l'idée de la « demeure » comme lieu et espace privé où l'homme peut habiter, c'est-à-dire « maîtriser » son rapport avec le monde. Sa lecture d'*Éthique et infini* est probablement la source de l'analogie développée par Édith du lieu comme relation à « l'ailleurs » avec le sujet comme relation d'altérité (le moi et l'autre comme face-à-face, le moi comme celui qui a affaire à « l'autre »).

19. UP 8, qui porte aujourd'hui le nom d'ENSA de Paris-Belleville, est l'une des vingt écoles établies à l'issue de l'éclatement de l'École des beaux-arts en 1968.

20. Voir Henri Raymond, Nicole Haumont, Marie-Geneviève Dezès, Antoine Haumont, *L'Habitat pavillonnaire*, préface de Henri Lefebvre, Paris, Centre de recherche d'urbanisme et Institut de sociologie urbaine, 1966.

publique comme dans celle de l'intime : « là où "soi" peut être déposé en confiance²¹ », disait Édith.

Édith Girard apportera à ce noyau fondateur la double articulation de l'usage et du contexte, et plus précisément de la géographie.

Objet d'usage, le lieu renvoie aussi à la typologie entendue à la fois comme archétype fondamental et comme sens commun de l'architecture. Le travail sur le logement devient une expérience architecturale et un objet pédagogique fondamental. L'extrême sensibilité d'Édith aux constructions discrètes, source aussi de son amour pour la ville de Brest, efface toutes les barrières académiques entre architecture ordinaire et architecture savante.

Contextuel, le lieu inscrit un double rapport au paysage et à la question urbaine notamment à l'espace public.

Édith Girard propose une ontologie du lieu dans laquelle les lectures de Heidegger et de Levinas eurent beaucoup d'importance, où le paysage est une géographie sensible et une poétique :

Le lieu est un rapport au monde « captation et construction ».

- Habiter inclut le bâtir.
- La question de l'espace inclut celle de sa délimitation.
- L'espace reçoit son être des lieux.
- Le lieu rassemble et donne une place (un espace) aux différentes parties du monde, il les oriente et les distribue si l'on en croit la métaphore heideggerienne du pont²².

« Demeure »

Le logement se déploie ainsi dans une « demeure ». Il acquiert sa dignité en accédant à la durée et à une

« monumentalité familière ». C'est peut-être comme cela que nous pouvons regarder la cabane de Chenonceau et la « maison d'Édith » construite à Ploumoguer, comme deux jalons d'une monumentalité domestique fondamentale et personnelle, deux « cabanes primitives » de l'architecture contemporaine.

« Habiter le paysage²³ »

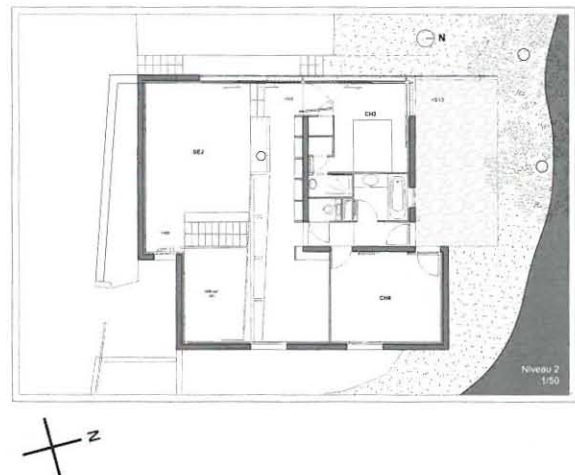
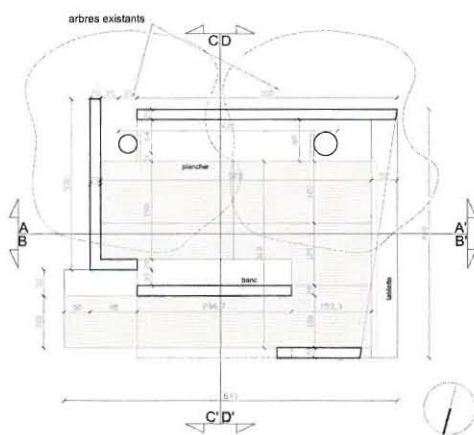
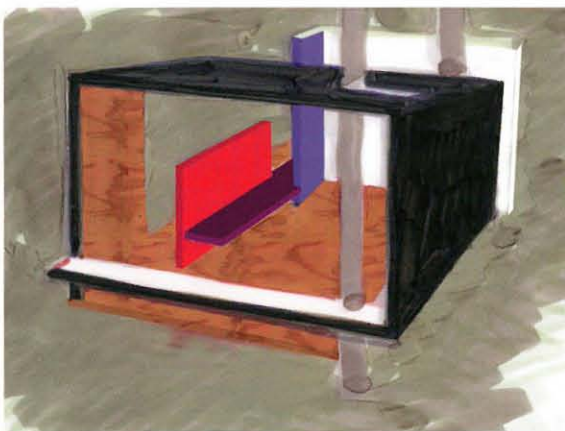
La cabane de Chenonceau est une construction paradoxale : une construction éphémère pour demeurer auprès de la rivière, dans une distance mesurée avec le château, forgeant ainsi une « image définitive » attachée au bord du Cher. « [...] à l'origine, il y a la séparation des éléments, l'eau et le ciel, l'ombre et la lumière, la forêt et la clairière, on peut alors rêver d'une intériorité juste esquissée, qui, au cœur de son intimité, accueille et rend visibles les éléments de paysage spécifiques à Chenonceau. [...] Cette "veduta", point de vue le plus fréquent des estampes exposées au château, prélevée de son contexte, emplit l'espace de la cabane sans cependant le saturer. Un autre événement est alors perceptible, les arbres sont dans la maison et les reflets de l'eau dansent au plafond ! En effet la paroi sud soulevée de 70 cm permet à la cabane de voir en contrebas l'eau du Cher et sa lumière. On tourne le dos du coup à la vue splendide du Château pour suivre la lumière réfléchie de l'eau et les ombres portées des arbres sur le mur blanc du fond qui ouvre la cabane au ciel [...] le banc [...] s'offre à nous. On peut s'y reposer et jouir du paysage décomposé, enchâssé au plus intime de la cabane qui lui sert d'écrin. Dans les replis de ce petit abri, on entendra la pluie ou le vent dans les feuilles, on suivra la danse de la lumière, [...] »²⁴

21. Édith Girard, « La vacance exquise de soi », notes pour la conférence donnée à la SFA, 2014.

22. « Le pont est à vrai dire une chose d'une espèce particulière ; car il rassemble le quadriparti de telle façon qu'il lui accorde une place. Car seul ce qui est lui-même un lieu peut accorder une place. Le lieu n'existe pas avant le pont » Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1958.

23. Suivant le titre de la conférence donnée en mai 2008.

24. Édith Girard, « Une cabane à Chenonceau », Extrait du texte de présentation du 7 mai 2005.



Cabane de Chenonceau, 2004. De haut en bas : Depuis le château et le pont sur le Cher; esquisse, dessin d'Édith Girard; plan des sols.

Maison à Ploumoguer, 2012. De haut en bas : Vers la mer; vers la terre; plan d'étage.

La cabane de Chenonceau et la maison de Ploumoguer décomposent et réunissent plusieurs orientations, plusieurs « horizons paysages²⁵ » extérieurs et intérieurs. Les lieux principaux – le banc de la cabane et la cheminée de la maison – pivotent à 90° par rapport à la vue principale : château pour l'un, horizon de la mer encadré par le vallon pour l'autre. Cette rotation articule par le petit côté de chaque construction l'intériorité fermée et la vue ouverte sur le paysage.

L'espace intérieur est détourné de la vue extérieure, fait un « pas de côté », le visible est déposé à côté de nous, latéralisé. Édith Girard installe un corps sensible, sujet au souvenir et à la persistance de l'impression visuelle précédente.

Seuils, ouvertures

Le seuil offre la conscience du lieu en soi. À l'endroit du seuil, nous pouvons voir où nous tenir dans le vacillement d'une vue possible et retenue. Cette expérience spatiale est ce qu'Édith entend à proprement parler par « habiter », une expérience physique et sensible, visuelle et morale qui, bien au-delà du logement, s'étend à partir de lui à l'espace entier.

FIGURES

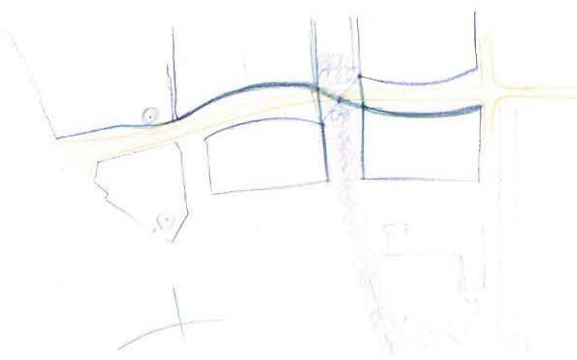
Je me souviens du crayon de couleur d'Édith passant et repassant sur le voile souple du calque d'étude pour détourner une sorte d'idéogramme et trouver le dessin juste en lui donnant un corps, une épaisseur qu'elle jugeait nécessaire à la réalité d'un tracé, une épaisseur révélée peu à peu.

L'épaisseur sur laquelle son dessin allait et venait était celle d'une figure qui marquait sa trace. Épaisseur de la géométrie, épaisseur du tracé, ordre, mesure, empreinte, espacements interstitiels des parois qui creusent le vide et le mettent en abyme.

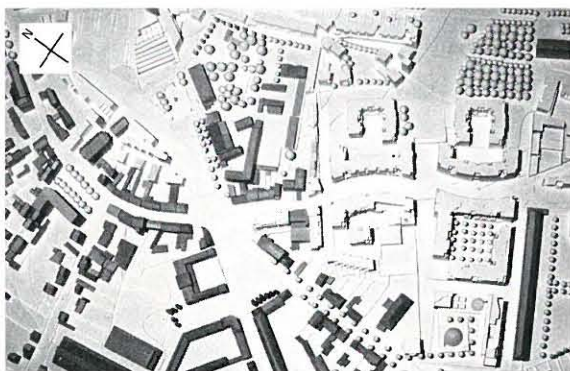
La rue sinusoïdale de Stains

Il faut revenir sur le surprenant tracé de la rue du centre bourg de Stains, tout à la fois continuité et articulation de quatre « palais sociaux » disjoints et appariés. C'est une absolue nouveauté, par le classicisme formel d'une réponse qui sublime géométriquement la « question pittoresque » de la continuité visuelle du vieux bourg rural avec les résidences modernes préexistantes,

Îlot Carnot, Stains, 1980. Ci-dessous : Esquisse du tracé de la rue, dessin d'Édith Girard. En bas : L'îlot depuis le centre-ville.



25. Suivant l'idée et l'expression de Michel Corajoud employée en décrivant la Plaine Saint-Denis (je cite de mémoire). Voir Michel Corajoud, « Conférence à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm sur la notion d'horizon », 1998, en ligne.

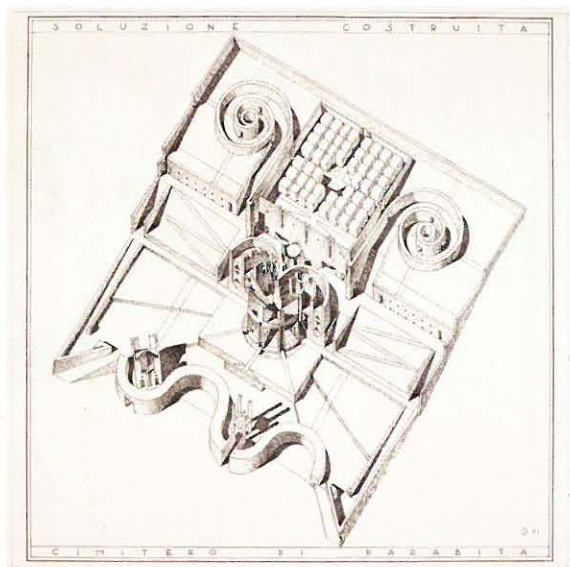


Ilot Carnot, Stains, 1980.

au moyen de la modernité d'un espace qui conjugue les principes de l'espace ouvert, de la continuité linéaire et de la clôture visuelle chère à Camillo Sitte.

Le tracé chez Édith Girard est substantiellement hétéronome et autonome, contextuel et géométrie pure, figuration finie d'une géographie infinie.

Le tracé sinusoïdal de Stains est une trouvaille qui initie la « méthode du conflit » avalant d'un coup la ville idéale de la Renaissance italienne²⁶ et le cimetière de



Parabita du Grau, pour présenter une sorte de synthèse de la cité-jardin et du phalanstère.

La sinusoïde combine une paroi continue sans autre épaisseur que tectonique et l'espacement de la rue qui en relie les deux côtés : à l'enveloppe concave et puissante répond le volume convexe du « palais » blanc qui lui fait face.

Tandis que les géométries de la Renaissance ou l'ossuaire dessiné par Anselmi sont de pures représentations d'elles-mêmes, la rue d'Édith Girard offre un prolongement urbain efficace au centre ancien, apportant par sa géométrie une dimension analytique et critique qui articule la continuité urbaine et l'individualité spatiale de chaque palais. L'unité du centre-ville s'enrichit des interactions d'échelles et d'espaces de chaque rue, de chaque immeuble, de chaque cour. Un polycentrisme aux multiples échanges est provoqué par le jeu de décentrement et de rapports diagonaux qui sont superposés à la matrice des porches et des passages en enfilade reliant les cours entre elles.

Faisceau, cône visuel

À Miramas (1974), à Stains (1980), comme à Brest pour l'îlot Foucauld (2009), le centre est ailleurs, inaccessible, il est mis à distance. Le centre de gravité, l'unité, l'origine ne sont pas visibles.

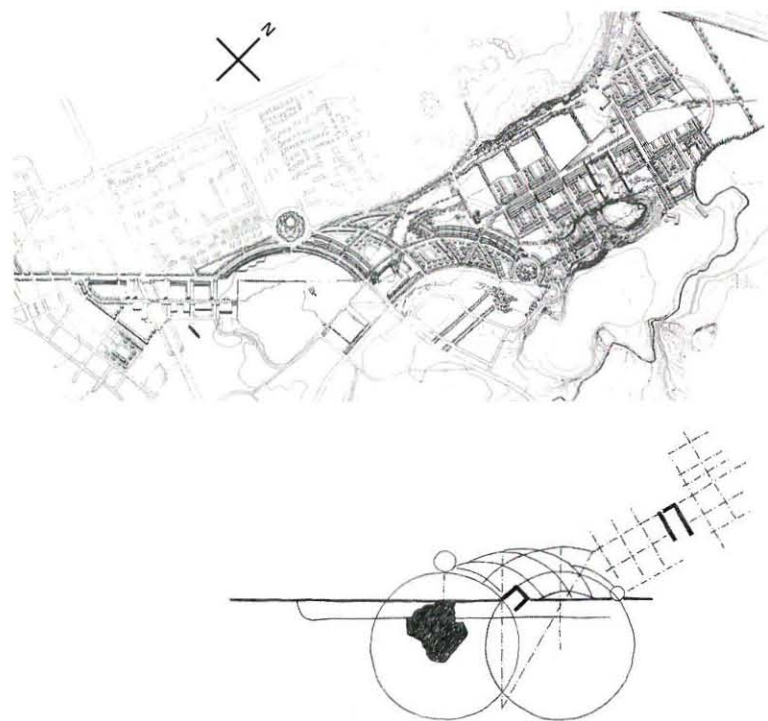
Le parallélisme du mail transversal de Stains est déformé, formant un cône visuel convergeant vers le centre-ville et la cité-jardin, et divergeant de l'autre

Ci-contre, de haut en bas :

Francesco di Giorgio Martini, villes idéales.

Studio Grau, Alessandro Anselmi, cimetière de Parabita, Lecce, 1967-1983.

26. Voir à ce sujet l'étude intitulée « Plan urbain et typologie pour 2000 logements » pour Miramas, réalisée avec Christian Devillers et Patrice Noviant. Édith Girard propose le tracé d'une grille formée d'arcs de cercle tangents. Le plan de la ville est ainsi le fragment d'un schéma de ville idéale de Francesco di Giorgio Martini, dont le dessin ne quittait pas sa table à dessin. Miramas est la première figuration géométrique par Édith d'une unité spatiale polycentrique.



Zac du couvent, Miramas, Édith Girard avec Christian Devillers et Patrice Noviant, EPAREB aménageur, 1976. En haut : Schéma Patrick Germe. En bas : Isométrie.

côté, où il ouvre un large champ visuel sur le paysage maraîcher situé au-delà de la voie ferrée de la tangentielle nord²⁷.

Le projet urbain de l'îlot Foucauld répète et inverse cette figure conique de la rue, faisant un usage critique de la vision perspective, qui rompt avec son caractère statique, et met en relation spéculaire l'horizon du jardin et des rues du quartier Saint-Martin.

Redans, la maison du Japon

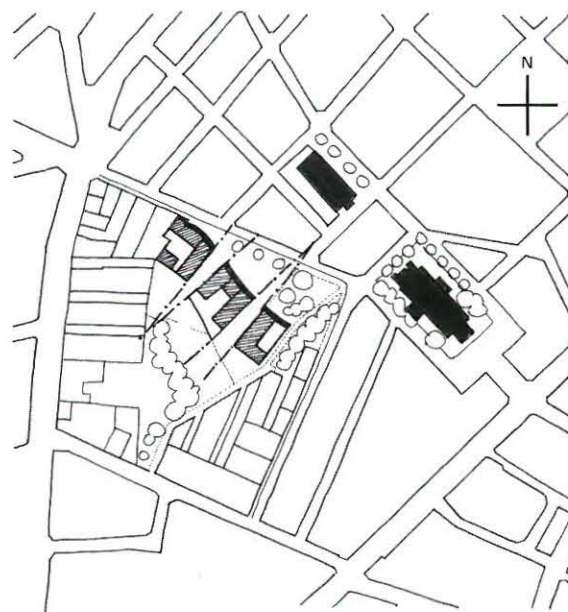
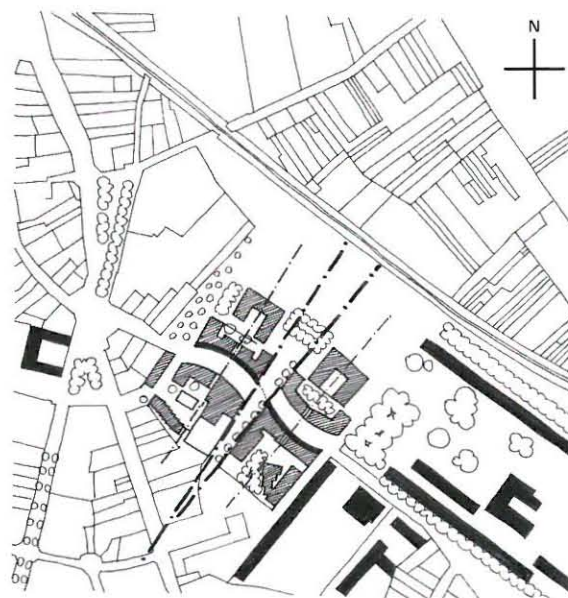
Édith ne pouvait qu'être fascinée par les valeurs spatiales multiples du redan : épaisseur, angles convexes et concaves, unité du vide et du plein, parallélisme spatial et diagonalisation.

27. Le champ visuel est refermé depuis par la construction d'un collège.

Le redan déplie la croisée comme la sinusoïde le cercle. Le redan est polycentrique, il contient et ouvre, ses angles rayonnent de part et d'autre de la limite épaissie. Le redan est assemblage de fragments, angles ou plans, répétés, infiniment, régulièrement.

Ci-dessous : Îlot Carnot, Stains, 1980, schéma Patrick Germe.

En bas : Îlot Foucauld, Brest, 2005, schéma Patrick Germe.



C'est aussi le biais, la marche trompeuse du fou des échecs.

Le très beau projet de la maison du Japon forme un angle droit, une « équerre » ouverte sur le site de Seine et l'est parisien, espace refermé et structuré par une paroi à redans enveloppant à l'intérieur la construction architecturale d'un paysage, de vallées et de jardins²⁸, lieu et archétype, prélevé d'Extrême-Orient, ouvert dans l'horizon de la Seine. Les redans remplacent la courbe donnée par l'alignement de la

rue, telles ces courbes de la belle ambassade d'Australie dont Édith aurait dit qu'elles avaient consommé toutes celles que le site pouvait supporter²⁹.

Cette épaisseur d'écrans subtils et de voiles de verre sablé, ces intervalles qui projettent depuis les salles d'exposition des vues diffractées de la Seine, mettent en relation les espaces intérieurs et leur jardin avec l'espace de la rue et le lointain.

Le jour, de l'intérieur, on verrait dans l'épaisseur vitrée l'impression voilée de la rue; la nuit, de l'extérieur, celle des espaces et du jardin intérieur prélevé du Japon. Impressions et vues sont contenues dans l'épaisseur de verre sablé, comme l'encre des peintures japonaises pénètre le papier de riz, évoquant la vapeur d'eau des nuages qu'elle dessine, comme la charpente et les écrans de bois anciens du pavillon de thé nous enveloppent de la matière ligneuse du jardin.

Maison du Japon, Paris, 1990.



Figure typologie

Le travail d'Édith sur le logement présente de très nombreux « bâtiments îlots³⁰ » entourés de tous côtés par l'espace public. Dans ces projets la cour devient le lieu propre d'une architecture urbaine moderne ouverte à l'intériorité. Cette intériorité, Édith Girard va la repenser à l'opposé d'un type formel *a priori*, à partir de la construction de l'altérité. Il s'agit d'un espace autre, ailleurs, doté de deux faces indissociables : espace public et paysage.

Pour Édith l'enclos de la cour doit être « contenu et ouvert ». La figure du cloître sera peu à peu fracturée, fragmentée. L'autonomie de l'espace de représentation et du type – patio, pavillon, palais – est confrontée à l'hétérogénéité du réel.

Les figures sont multiples : cour en U, double équerre ou simple équerre refermée et ouverte par un plot panoramique. Chacune d'elles affirme une double

28. Ce projet est peut-être inspiré du souvenir de celui d'Anselmi pour le concours des Archives d'État de Florence, fendu à l'intérieur par un paysage d'architecture : une « vallée artificielle » peinte à l'extérieur.

29. Souvenir d'une conversation de David Nigon avec Édith Girard sur le site de Kerigonan.

30. L'îlot Carnot à Stains, l'immeuble de la Zac des Hautes Bruyères à Villejuif, Kerigonan et l'îlot Foucauld, à Brest, l'immeuble des Malassis à Bagnolet, la rue de Chevaleret et le quai de la Loire à Paris, la rue des Vignoles à Paris, peuvent être rattachés aux principes du « bâtiment îlot ».

position critique. L'espace classique doit être cassé pour être ouvert à la géographie physique sensible, ainsi qu'à une continuité urbaine nouvelle, tandis que les formes ouvertes de la modernité doivent être ancrées dans la typologie, et notamment celle de la cour d'immeuble.

Fragmenter le vide et le plein révèle une attention amoureuse à la complexité urbaine ; à l'opposé d'un bâti solitaire purement convexe, l'unité de la ville est une œuvre ouverte.

COURS

Dès lors, les projets d'Édith peuvent être lus dans la qualité de ce chiasme, qui relie altérité et lieu, réversibilité et unité de l'intérieur et de l'extérieur. Le projet réunit des éléments non seulement séparés, mais essentiellement opposés. Édith Girard interroge « le désir d'être fermée » d'une place par définition ouverte, et le « désir d'être ouverte » d'une cour *a priori* fermée, sur laquelle donnent les logements : « La cour peut devenir l'espace majeur du projet. Chaque logement peut s'en nourrir tout en lui donnant sa forme. C'est l'hypothèse des loggias » : ouvrir le logement sur la cour « en la dotant d'une "paroi vivante"³¹ ».

Édith Girard va construire pas à pas ce renversement typologique déterminant de la ville contemporaine : les oppositions de la rue et de la cour, celle de la cour et du jardin, caractéristiques de l'hôtel particulier parisien, sont remplacées par la cour comme espace résidentiel principal. Et ce n'est pas rien ; le voisinage y trouve son espace, un espace où la vie sociale peut être initiée et nourrie par la vie commune.

Ni « de service », ni arrière, ni cloître, ni palais, ni phalanstère la cour est un espace résidentiel absolument nouveau, un paysage intérieur. La cour est l'ouverture

principale de l'immeuble collectif, tout à la fois sur lui-même et au-dehors. Elle est un seuil et un hiatus collectif, une ouverture de l'intime, doublement articulée, par son porche et ses failles³², à l'espace public de la ville et au paysage.

Dessiner chaque logement à partir de sa situation dans les différentes échelles de sa géographie apporte un levier à la critique de modèles culturels cantonnés aux fonctions du logement.

C'est une histoire typologique tracée en trois temps, par trois projets exemplaires et fondateurs.

Îlot Carnot, Stains

Au moment du lancement de l'îlot Carnot, Édith Girard est une jeune architecte, nouvelle venue dans le logement social à cette échelle de projet : une grande partie du centre-ville, la reconstruction de la vieille rue qui relie l'ancien bourg à ses quartiers contemporains, quatre îlots.

Îlot Carnot Stains, 1980, fond de cour.



31. Pierre-Marc de Biasi, « La genèse du projet en situation de concours : entretien avec Édith Girard », *op. cit.*

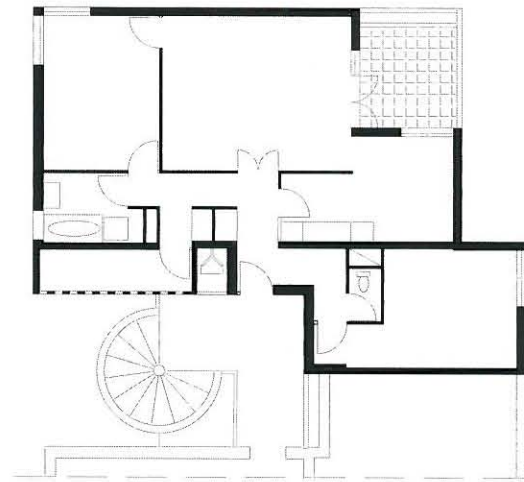
32. « La conception est vite partie d'une grande hypothèse initiale : [...] une faille plein sud qui ouvrirait la cour intérieure de l'immeuble sur la lumière solaire et sur l'ailleurs d'un jardin public » Édith Girard, *ibid.*

Je dois pour ma part à l'îlot Carnot l'idée qu'une cour, pour accéder à la dignité d'un vide doit être à la fois distribuée depuis l'espace public et distributive, ouvrant plus loin, orientant ceux qui l'entourent.

Deux cours, en réalité, se forment en enfilade à partir du porche ouvert sur la rue.

Une première cour arrière embrasse et contient une cour de devant, rehaussée vis-à-vis d'elle, où prend forme un petit théâtre domestique aux parois habitées de loges en terrasses décalées. La cour est déjà l'espace principal de l'habitation.

Îlot Carnot Stains, 1980, ouverture d'angle de la cour.



Îlot Carnot, logement d'angle sud-ouest.

La première tranche de l'îlot Carnot apporte au logement une nouvelle articulation de la cuisine et du séjour reliés par un espace supplémentaire (espace d'une table, extension du séjour, coin repas, etc.) placé parallèlement à la façade dans la continuité de la terrasse qui prolonge le séjour.

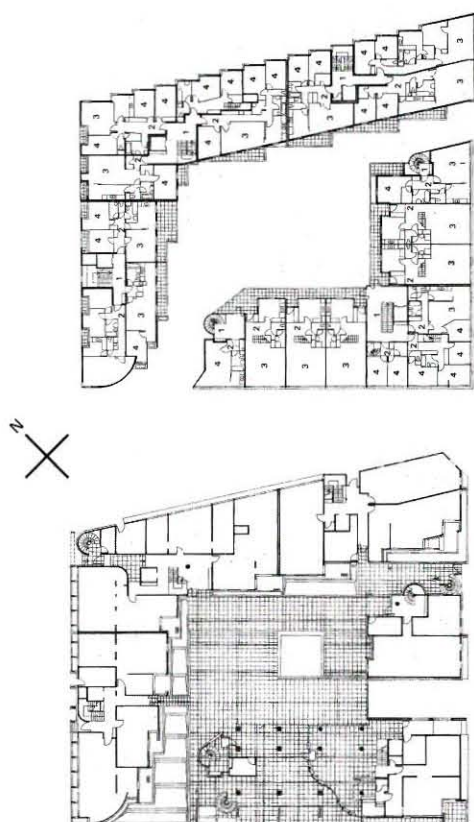
L'enfilade et la symétrie ordonnent la hiérarchie de la rue et des cours, tandis que chaque logement pivote sur un axe par son coin repas et sa terrasse, à l'angle du logement, lui-même souvent situé à l'angle de la cour, trouvant ainsi une échappée oblique à l'extérieur.

Cette rotation intérieure donne l'épaisseur du rapport de l'intime et de l'espace collectif, l'un et l'autre étant nettement dissociés.

La cour offre à chaque logement trois appels de l'extérieur : son jardin, que l'on voit traversé par celui qui va ou vient, le ciel qu'elle encadre, et cette échappée bise, « offerte » depuis l'angle du logement.

Quai de la Loire

Il s'agit d'un bâtiment îlot que la grande densité du programme rendait inhabitable. Apporter la lumière et



Quai de la Loire, Paris, 1985, 111 logements. De gauche à droite et de haut en bas : Sur le bassin de la Villette; plans du rez-de-chaussée et du 5^e étage; grande équerre.

la vue était ici une difficulté topologique *a priori* insurmontable. Si la cour avait été simplement creusée, sa cavité aurait été trop étroite. Il fallait la fracturer.

Le bâtiment îlot fait de la cour son affaire principale. Ses façades externes sont hétérogènes, offrant la frontalité et la monumentalité de la fenêtre « ordinaire » sur le plan d'eau, redans cherchant la vue dans l'enfilade de la rue étroite au nord. Les volumes plastiques, à l'échelle « mégastructurelle » sur les deux autres côtés, regardent au sud le « paysage distancé » du jardin public.

La cour seule est unitaire, espace en soi, s'échappant aux angles par des « failles³³ » ouvertes au sud et à l'est, dégageant la « grande équerre » adossée à la rue et au quai. Les logements pivotent sur eux-mêmes, cherchent le lointain au travers de ces ouvertures d'angle, évitant courtoisement les vis-à-vis.



La grande équerre au nord-ouest s'ouvre et se dérobe et, par le jeu des redans, contient une équerre plus petite : l'intérieur est mis en abyme. La grande équerre est un feuilleté d'interstices qui solidifie spatialement la cour, dont les écrans répétés forment une épaisseur. Les logements s'étendent dans la longueur du bâtiment parallèlement aux façades, les loggias tournent dans ces interstices, cherchant les ouvertures de la cour. Cuisines, loggias, séjours disposés en série trouvent ainsi leur lointain. La grande équerre révèle sur cour une domesticité retenue, contenue par la plus petite.

La petite équerre dessine le carré du plan souligné d'étroites ouvertures horizontales ininterrompues. Les logements s'y étendent en travées régulières chevauchant la coursive qui répète l'équerre au-dedans.

La grande équerre capture et dispense l'ensoleillement illuminant le volume de l'espace. La cour se tient ainsi, au centre, abstraite, étageant régulièrement la nudité de ses panneaux blancs. Elle est ce qui unit le bâtiment fracturé, ce qui rassemble l'hétérogénéité extérieure éparse, un espace dressé, ancré.

Porche, pilotis

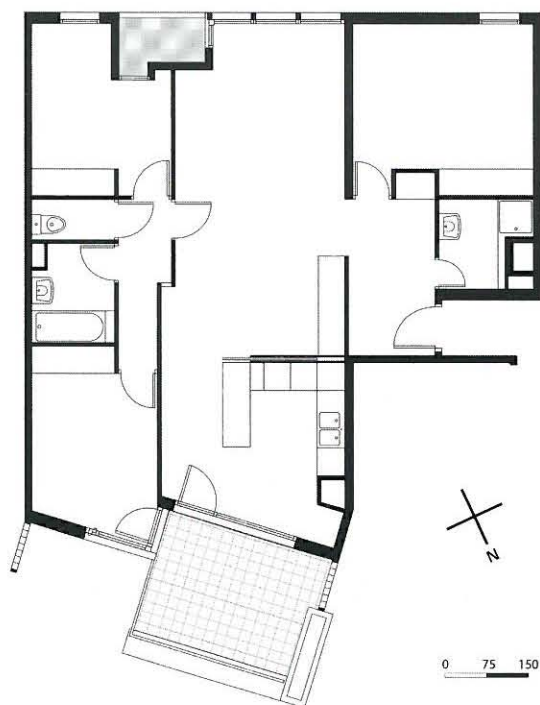
Le porche est ouvert en un vaste préau, une galerie, un propylée, un « pilotis », intercalé entre le jardin public et le plan dressé illuminé de la cour qui en forme le fond. Espace de la conversation du square public et de la cour privée, en retrait, il interroge, solennel, la sociabilité de chacun en même temps qu'il distribue. Les cages d'escalier y sont visibles, la grande cage à coursive, placée au premier plan, les plus petites un peu plus loin aux angles. Toutes les boîtes aux lettres sont disposées ici. Le courrier, circulation de l'intime s'il en fut, pris par chacun, emporté dans l'escalier ou lu dans le préau même, est le rituel quotidien, au seuil de l'espace public, de l'adresse partagée, à l'orée de la cour.

Rue des Vignoles

Cette troisième cour consacre le renversement typologique de l'immeuble collectif dont elle est l'espace habité principal sur lequel ouvrent les logements. Il ne s'agit plus ici d'un panoptique, mais d'un espace autre, contenu, partagé par chaque logement.



Ci-contre : 72 logements, rue des Vignoles, Paris, 1996 (en haut, la cour).



L'immeuble de la rue des Vignoles « résout » l'opposition de la rue et de la cour en permettant que s'y distribuent vue urbaine et vue domestique sans hiérarchie de valeur, mais dans une différence de qualités d'urbanité précisément situées.

Au nord côté séjour, les oriel sont ouverts en angle dans la longueur de la rue. Au sud côté cuisine, les loggias sont désaxées, pivotent vers le soleil, forment une pièce supplémentaire prolongeant l'intérieur sur cour, enveloppant son jardin.

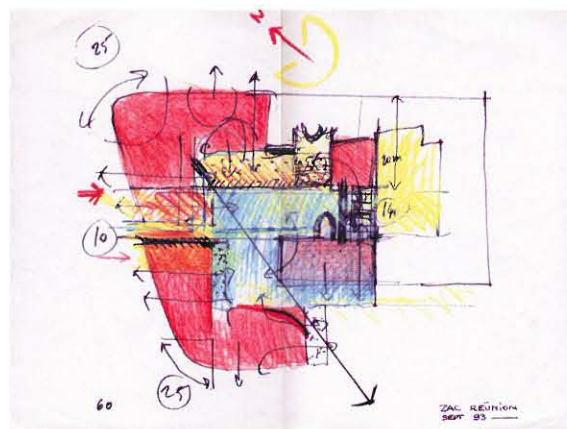
L'espace traversant du logement à deux travées est donc ce qui relie la rue et la cour. Il met en série, oriel sur rue, séjour, cuisine, grande loggia, volume de la cour, et, comme un double fond lointain, le jardin public. Ces espaces sont subtilement emboîtés dans un jeu confondant d'axialité de vues d'angle et de légères rotations.

Le décalage du voile séparatif des deux travées relie suivant un angle biais la partie centrale la plus sombre et la plus intime du logement avec l'extérieur. L'expérience du jeu de redans du quai de la Loire profite à une requalification magistrale du centre du logement si difficile à réaliser dans le cas du plain-pied.

Rue des Vignoles, Paris, 1996.

Ci-contre, de haut en bas : Logement traversant; vers la rue.

Ci-dessous : Esquisse du rez-de-chaussée, dessin d'Édith Girard.



Trois apports typologiques s'affirment ici :

- l'unité d'accès et d'adresse d'un porche d'angle dans lequel entrent et s'arrêtent les automobiles, à côté des boîtes aux lettres ;
- la distribution de la cour en cloître ;
- l'habitation privative des toits terrasses :

Édith fait descendre le ciel dans le logement.

L'habitation de la cour a peu à peu fourni les leviers d'une « révolution typologique » majeure interrogeant en profondeur la nature de l'urbanité : un espace public amené au seuil d'une intimité partagée, la nature d'un espace résidentiel dialoguant avec les lointains qui l'accompagnent comme un « ange posé sur l'épaule ».

BÂTIR

Après l'architecture blanche de la première tranche opérationnelle de Stains, mâtinée d'une brique rouge pour les parties creusées de l'enveloppe, l'architecture d'Édith Girard va tenir d'un certain brutalisme, héritage de l'AUA (Atelier d'urbanisme et d'architecture) et des Bleuets de Paul Bossard³⁴. Ces amitiés ont déposé dans son architecture la gravité des choses : l'ombre, la rugosité des bétons, la patine du temps, la chaleur du matériau contre la peau, la pauvreté et la simplicité de la matière, les inserts de schistes dans le béton banché, etc. La construction conjugue le lieu avec le corps, l'espace avec le temps.

Ci-contre, de haut en bas :

Les Bleuets, Paul Bossard, 1959-1962.

Kerigonan, Brest, 1990, 128 logements et siège social de l'OPAC de Brest.



34. Paul Bossard (1928-1998) « grande gueule » généreuse et accueillante, construisit en trois ans les 650 logements des Bleuets à Créteil (1959-1962). Bossard incarne une position unique de « constructeur critique » engagé dans l'industrialisation lourde du logement. Les Bleuets furent réalisés au moyen d'une préfabrication foraine minutieusement préparée, mettant en œuvre de puissants éléments de béton moulés, comprenant en insert un appareil cyclopéen de schistes déposés en fond de moule. L'épaisseur tectonique conjuguée à la répétition modulaire dispose un ordre construit, spatial et poétique exceptionnel. Bossard, c'est aussi une agence aux portes grandes ouvertes, aux tables magnifiques, aux archives rigoureusement rangées, où rien ne pouvait échapper à une nomenclature implacable. C'est aussi un refus du compromis qui honore l'architecte tout en le privant, après les Bleuets, d'une œuvre qui nous manque.



Siège de l'OPAC, Kerigonan, Brest, 1990.

À Kerigonan, il s'agit du corps de la ville. La sensibilité du souvenir tient à la matière. Les souvenirs sont des empreintes laissées par la lumière et la matière. Kerigonan en répète plusieurs impressions sur les hauteurs de Brest, ville de la reconstruction ayant recouvert et arasé ses ruines. L'épaisseur, la force mémorielle de Kerigonan est une physique sensible. Béton et granit lavés et matés par le ruissellement de la pluie.

Le béton brut de la ligne bastionnée des tours découpe l'horizon et se mêle au souvenir des pierres levées. Les trumeaux de granit, rythmant les fenêtres en longueur, ne portent pas, ils sont séparateurs de vue, inscrivent une tension reliant, comme les encadrements des fenêtres anciennes, intérieur et extérieur.

Les fenêtres des bureaux de proportion semblable à celles, traditionnelles à Brest, qu'Édith aimait, sont « une façon d'inviter l'espace extérieur à l'intérieur³⁵ » comme des plans en coulisse d'un seul et même espace sédimenté dans le temps.

L'essentage de zinc, source infinie d'ornements, est employé traditionnellement. Celui qui recouvre d'une surface lisse les bureaux d'Édith Girard évoque le Yale Center of British Art de Kahn, qui donne à la surface de la texture structurelle une puissante spatialité.

À Brest « on ne voit pas vraiment la mer³⁶ » : la ville est son propre paysage.

L'architecture d'Édith Girard y est écrien de la ville.

35. *Promenades d'architecte, Brest vu par Édith Girard*, film Sceren-CNDP, 2003, durée 26 minutes.

36. *Ibid.*