

Fenêtres et capharnaüm dans *Villa Crimée* de Célia Houdart : une architecture et son envers

Manon Delcour, UCLouvain – Saint-Louis Bruxelles 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 20, n° 1 : « Les écrivain·e·s du XIX^e siècle et l'impératif de
célébrité », dir. Violaine François et Marceau Levin, juillet
2026

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Manon Delcour, « Fenêtres et capharnaüm dans *Villa Crimée*
de Célia Houdart : une architecture et son envers »,
RELIEF – Revue électronique de littérature française, vol. 20,
n° 1, 2026, p. 191-206. doi.org/10.51777/relief27580

Fenêtres et capharnaüm dans *Villa Crimée* de Célia Houdart : une architecture et son envers

MANON DELCOUR, UCLouvain – Saint-Louis Bruxelles

Résumé

Cet article entend étudier les déclinaisons du traitement du motif de la fenêtre dans *Villa Crimée* de Célia Houdart. Ce dernier soutient tout à la fois description matérielle et biographies fictives, intimité du chez-soi et réflexions sur le commun. Nous montrerons que la fenêtre permet à l'autrice d'appréhender l'infra-ordinaire et d'imaginer un envers de l'architecture constitué d'un réseau de vies miniatures. Nous analyserons également le collage des fragments-fenêtres, dans lequel apparaissent les installations de Gordon Matta-Clark, choix qui prolonge un renouvellement du regard, voire une posture critique sur le milieu urbain.

L'intérêt de Célia Houdart pour l'architecture est manifeste : en 2017, elle place la villa E.1027 conçue par Eileen Gray au centre de son roman *Tout un monde lointain*. Un an plus tard, elle consacre, dans *Villa Crimée*¹, 212 fragments aux nouveaux bâtiments du numéro 168 de la rue de Crimée. Ce « lieu » du XIX^e arrondissement parisien, « d'un geste un peu miraculeux », « réunit trente et un logements sociaux dont sept ateliers d'artistes, autour d'une cour pavée » (p. 7). Dans ce texte de commande, l'autrice répond à l'invitation de l'architecte Sarah Bitter², qui lui a proposé, ainsi qu'au philosophe Jean Attali, à la réalisatrice Sophie Comtet Kouyaté, à la danseuse et architecte Alice Martins et à la compagnie Retouramont du chorégraphe Fabrice Guillot, de dialoguer avec l'îlot urbain, alors en fin de construction³. Cette collaboration a débouché sur le film *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*⁴, dont la voix *off* est en partie composée d'extraits du texte de Célia Houdart, lus par l'autrice elle-même. La version longue du texte a ensuite été publiée chez P.O.L.⁵

La forme cinématographique a conditionné celle de *Villa Crimée*, l'écriture fragmentaire se prêtant particulièrement, selon Célia Houdart, au montage (que suit la voix *off* dans le court métrage)⁶. Le procédé littéraire retenu rejoint aussi le projet architectural puisque les 212 fragments « répondent » (p. 7) aux 212 fenêtres des bâtiments, dénombrées par l'architecte à la demande de l'autrice. En recourant au dispositif architectural de la fenêtre, qui

1. Célia Houdart, *Villa Crimée*, Paris, P.O.L., 2018.

2. Celle-ci a travaillé en collaboration avec l'architecte Christophe Demantké.

3. Présentation du projet *Metek 168 CR*, www.metek-architecture.com, consulté le 2 octobre 2025.

4. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*, www.enchanted-crimee.com, consulté le 2 octobre 2025.

5. Comme le déclare Célia Houdart : « En réalité, j'ai dépassé la commande. On m'a demandé un texte, j'ai écrit un livre. » (Johan Faerber et Célia Houdart, « Célia Houdart : "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, www.diacritik.com, 18 décembre 2018).

6. Jérôme Avenas, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », podcast *Paragraphes*, www.soundcloud.com, novembre 2018.

constitue aussi un motif pictural, littéraire et cinématographique largement étudié⁷, Célia Houdart entend adopter 212 « [p]oints de vue sur une architecture contemporaine et sur la vie rêvée de ses futurs habitants, en même temps que coups de sonde dans le passé d'un quartier » (p. 7). *Villa Crimée* réunit de la sorte notations d'un lieu en voie de construction et projections de divers modes d'habitation, passés ou à venir, auxquelles s'ajoutent les relations d'un arpentage du quartier et de nombreuses références artistiques.

Plusieurs parutions récentes interrogent les interactions entre littérature et architecture en se focalisant sur des bâtiments. Il peut notamment s'agir de questionner dans une nouvelle le pouvoir de l'image et de matérialiser le deuil dans l'espace urbain (*L'Occupation des sols* de Jean Echenoz, 1988), de développer une « littérature de terrain⁸ » dans l'observation d'immeubles insalubres (*L'Inhabitable* de Joy Sorman, 2016), de mener des enquêtes littéraires sur des lieux tout à la fois iconiques et méconnus (*La Grande Arche* de Laurence Cossé, 2016 ; *De fer et de verre. La Maison du Peuple de Victor Horta* de Nicole Malinconi, 2017) ou de prolonger un film documentaire dans un récit qui retrace l'histoire d'un bâtiment en s'attardant sur l'Occupation et les destins de ses habitant·es d'origine juive (*209 rue Saint-Maur, Paris X^e. Autobiographie d'un immeuble* de Ruth Zylberman, 2020). L'autrice de *Villa Crimée*, quant à elle, rapproche régulièrement le projet architectural et la lecture (un enfant, « petite fille d'abécédaire » (p. 65), apprend ainsi à lire grâce aux lettres de métal sur la façade, aux notices de l'immeuble ou aux enseignes), tout comme les multiples évocations de lignes et de caractères font écho à l'écriture (« Projet METEK 168-CR. Les lettres MK en majuscules (la jambe du M soudée au K) espace 168 tiret CR », p. 15). Cet effet est renforcé par la suite du fragment : « J'admire une ligne » (p. 15) ; « Je regarde de près un ancien plan du cadastre tracé à la main. Les lettres fines. Les pleins et déliés très contrastés » (p. 69). Ce parallèle permet de considérer *Villa Crimée* comme une pierre de touche pour caractériser plusieurs traits singuliers de l'esthétique de Célia Houdart, notamment, nous le verrons, au regard de *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec.

L'objectif principal de cet article est d'étudier le traitement du motif de la fenêtre dans *Villa Crimée*. Ce motif soutient tout à la fois « inventaire et inventions » (p. 7), description matérielle et biographies fictives, intimité du chez-soi et réflexions sur le commun. En précisant que « [c]e qui suit est un point de vue sur une réalité en même temps qu'une fiction » (p. 13), en écrivant qu'elle n'« invente pas tout à fait » (p. 86), Houdart explicite le point commun entre de nombreux textes contemporains mettant en scène un collectif : recourir à la

7. Citons notamment les travaux d'Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014 ; Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989 ; Émilie Piton-Foucalt, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004.

8. Voir notamment Alison James et Dominique Viart, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », dir. Alison James et Dominique Viart, 2019.

fiction et l'inscrire dans la référentialité du monde contemporain⁹. Cette hybridité¹⁰ est relayée par le motif de la fenêtre qui, comme nous le montrerons, permet à l'autrice d'appréhender l'infra-ordinaire et d'imaginer un réseau de vies miniatures, conjuguant ainsi écriture matérielle et ressources de l'imagination. Houdart décrit ainsi un projet architectural tout en imaginant ce que le philosophe Benoît Goetz appelle l'« envers » de l'architecture, c'est-à-dire les « "formes de vie" [...], manières, *habitus*, gestes¹¹ » qui constituent l'habitation. Loin d'opposer ces deux dimensions, l'intrication des fragments souligne que « l'habiter envisagé comme "manière" s'articule aux espaces construits¹² ».

Cet article entend également proposer des éléments d'analyse de l'agencement singulier des fragments-fenêtres, à savoir celui d'un collage considéré comme un « capharnaüm » (p. 13), en partie constitué de références culturelles et artistiques – un trait récurrent dans l'œuvre de Houdart. En sélectionnant une référence – les installations de Gordon Matta-Clark – présentant plusieurs points communs avec le traitement des fenêtres par l'autrice, nous montrerons que cette mention, loin d'être gratuite, affine le regard porté sur les logements sociaux de la rue de Crimée (en considérant la question du mouvement et l'inscription dans le tissu urbain) et s'ajoute à la figuration, inattendue dans un texte commandé par un bureau d'architectes, des exclus du logement.

« La description subjective d'un ensemble architectural » : une écriture de l'infraordinaire

Les fragments-fenêtres de *Villa Crimée* entendent porter « sur une réalité » (p. 13), celle d'une « architecture contemporaine » (p. 7). La fenêtre est liée étroitement à la représentation occidentale de la réalité et, partant, au réalisme, comme l'a formalisé Philippe Hamon en analysant les motifs de la fenêtre ou de la vitre, qui peuvent notamment encadrer le réel ou fonctionner comme paroi translucide vis-à-vis de ce dernier¹³. Andrea Del Lungo a également souligné que la fenêtre pouvait remplir une fonction indiciaire et servir un « paradigme de connaissance¹⁴ ». Cette dimension est redoublée dans les « biographies d'immeubles¹⁵ », qui, avec Asmodée, soulèvent les toits ou, au XIX^e siècle comme chez Georges Perec, optent pour les plans en coupe en ôtant les façades.

Villa Crimée assume, du moins en partie, cette visée réaliste, voire matérialiste : Houdart a visité plusieurs fois le chantier, l'élaboration du texte étant simultanée à la fin des travaux et à la réalisation du film *Crimée enchantée* (2017). Dès la relation de sa première

9. Anne Cousseau, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, Paris, Hermann, 2024, p. 23.

10. Christine Marcandier considère que ce texte « brouille les genres » (Christine Marcandier, « Célia Houdart : East Side Story (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, www.diacritik.com, 15 novembre 2018).

11. Benoît Goetz, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. « Art et architecture », 2011, p. 9.

12. *Ibid.* (nous soulignons).

13. Philippe Hamon, « Un discours contraint », dans Léo Bersani, Roland Barthes et Philippe Hamon (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 119 ; Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 40.

14. Del Lungo, *La Fenêtre*, *op. cit.*, p. 27.

15. Nous empruntons cette expression à Marta Caraion, « Biographies d'immeubles », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 14, 2024, p. 141-150.

visite, l'autrice mène une description précise des composantes architecturales du projet. Elle met en évidence l'existant (un ancien immeuble faubourien), le plan (les appartements en bord de rue, la longue cour bordée de trois bâtiments, la halle au bout de la cour), les lignes (des bâtiments « qui pourraient être des sculptures de style géométrique, aux arêtes précises, avec ces zones brillantes et d'autres dépolies », p. 11) et les matériaux (« socle en brique noire », « cuivre couleur or mat », p. 11) du projet. Ce faisant, elle se conforme à la commande qui lui a été adressée par Sarah Bitter : « C'est pour parler tout particulièrement de l'architecture domestique, de l'architecture du quotidien, celle que l'on regarde si peu alors qu'elle nous concerne de si près, que j'ai donné carte blanche¹⁶ ».

Le projet esthétique de *Villa Crimée* s'inscrit dans les écritures de l'infra-ordinaire¹⁷ qui se sont développées dans le sillage du travail sur l'espace quotidien mené par Georges Perec. Plusieurs points communs avec l'esthétique de cet auteur, et en particulier le dispositif de *La Vie mode d'emploi* (1978), peuvent être relevés. La description d'un bâtiment urbain et de la vie de ses habitant·es évoque une vue en coupe¹⁸, que vient renforcer une reproduction des plans du projet à la fin de *Villa Crimée*. Se trouve également revendiqué un même impératif du regard qui se démultiplie : celui-ci est perceptible dès l'extrait de *Michel Strogoff* mis en exergue de *La Vie mode d'emploi* – « Regarde de tous tes yeux, regarde » – et le pluriel des 212 fenêtres, ou « points de vue » (p. 7), énoncé dans l'avant-propos de *Villa Crimée*. On peut aussi noter, entre autres, la métaphore picturale ou la pratique de la notation et de l'inventaire (« Rue de Crimée, il y a 8 hôtels, 11 coiffeurs, 5 médecins généralistes, 3 boulangeries, 1 hammam, 1 coach sportif, 1 bazar », p. 58)¹⁹.

Si le texte de Célia Houdart ne semble pas soumis à des contraintes et à un cahier des charges comparables à ceux qui présidaient à *La Vie mode d'emploi*²⁰, il poursuit tout du moins le projet d'« interroger l'habituel²¹ » décrit dans *L'Infra-ordinaire* (1989). Pour Houdart, la fenêtre serait l'un des « travaux pratiques » par lesquels Perec invite à « Noter ce que l'on voit » et surtout à apprendre à voir le quotidien, qui passe généralement inaperçu : « Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ? Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir. »²² Situé dès le titre, le texte de *Villa Crimée* explicite rapidement son objet : « Ceci est la description subjective d'un ensemble architectural (une somme de matériaux, de gestes et de savoir-faire) » (p. 13). Pour « défamiliariser »

16. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*, art. cit., p. 7.

17. Voir notamment Maryline Heck, *Écriture et expérience de la vie ordinaire : Perec, Ernaux, Vasset, Quintane*, Bruxelles, La Lettre volée, 2023 ; Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024.

18. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974], p. 81.

19. Pour Gaspard Turin, la liste est ainsi la forme privilégiée de l'écriture de l'infra-ordinaire et a été ressaisie par plusieurs écrivain·es contemporain·es, parmi lesquelles Célia Houdart dans *Villa Crimée* (« Théoriser et pratiquer l'infra-ordinaire, par la liste », dans Grenouillet, Heck et James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, op. cit., p. 51-65).

20. Célia Houdart déclare avoir lu *La Vie mode d'emploi* après avoir écrit *Villa Crimée* (Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).

21. Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 11.

22. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 100.

le quotidien, en percer l'opacité, Houdart opte pour une lecture sensible et matérielle du projet architectural, en faisant notamment la part belle, nous y reviendrons, aux couleurs et contrastes des matériaux. Elle souligne les gestes (d'un ouvrier au moment de la démolition précédant le chantier) ; le « grand fracas des pelleteuses, et [...] tous les bruits, scies, soudures, martèlements, qui [...] ont rendu [le lieu] possible » (p. 30)²³, et les savoir-faire, en rapprochant les propos sur les apprentis tenus par le couvreur Didier Glais de sa propre pratique d'écriture.

La description précise des matériaux et des techniques est l'un des traits caractéristiques de l'écriture de l'autrice. Comme elle le déclare : « j'essaie [...] de descendre dans la matière. De la scruter de près. Il y a eu le marbre dans *Carrare*. Cette fois c'est le cuivre, la brique et les pavés de granit. Les matériaux m'indiquent des dynamiques, des poétiques²⁴. » Un matériau en particulier retient son attention : le cuivre gold (un alliage de cuivre et d'aluminium)²⁵. Utilisé pour le bardage des façades des bâtiments qui encadrent la cour intérieure, c'est l'une des spécificités du projet, particulièrement mise en valeur sur la photographie aérienne de la cour et des bâtiments qui ouvre le livre. Notons par ailleurs que la critique architecturale a considéré que les qualités de ce bardage de cuivre rappellent que « la qualité constructive doit aussi être une prérogative de l'habitat social²⁶. » Ce matériau est fréquemment évoqué au fil des fragments, sous un mode fonctionnel (le bardage participe de l'isolation thermique et phonique), technique (« Peut-être une pyrite sur une base de basalte », p. 37), métaphorique (« Moins une cuirasse de général romain qu'une carapace de scarabée égaré en ville et qui aurait fini par trouver un endroit plus tranquille, à l'écart du bruit et de la circulation, où il aurait choisi de rester », p. 37), minutieux (l'autrice mentionne la « matité » du cuivre, ou la petitesse des perforations des plaques, p. 68), géographique (sont ainsi évoquées l'origine du matériau et les mines de cuivre, p. 71-73), artistique (devant le bardage, l'autrice voit « le refuge Tonneau de Charlotte Perriand », p. 63) ou littéraire (Houdart évoque *La Mine de Falun* (1899) de Hugo von Hofmannsthal, p. 71). Si, à la manière de Zola ou de Perec, Houdart ôte la façade du bâtiment pour imaginer la vie de ses futur-es habitant-es, elle ne manque pas d'examiner les potentialités du matériau qui la constitue.

Ce dernier a surtout une portée esthétique, en ce qu'il engage la question du visible dans le texte. Le cuivre gold suscite « une mine d'images » (p. 38), d'une robe haute couture de Madame Grès à la performance *The Singing Sculpture* de Gilbert et George, en passant par un plastron en plaques métalliques « dans le style Paco Rabanne » (p. 37). Ce matériau n'est pas seulement un élément thématique : il participe de plusieurs procédés et enjeux déployés dans le texte. Il intervient ainsi dans un jeu de reflets qui ouvre le texte (après l'avant-propos) :

23. Au sujet des gestes de l'habiter contemporain, voir l'analyse du *Signal* (2022) de Sophie Poirier : Laurent Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », dans Aurélie Adler et Mathieu Messenger (dir.), *Une décennie de littérature en France (2010-2021). Déplacements de la critique et de la narration*, Fabula, coll. « Fabula / Les colloques », 2024.

24. Faerber et Houdart, « Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude (*Villa Crimée*) », art. cit.

25. Présentation du projet *Metek 168 CR*, art. cit.

26. Nadège Mevel, « Matière sociale », *exé*, n° 32, 2018, p. 83.

« Un miroir qui réfléchit un mur qui réfléchit un bardage de cuivre qui réfléchit le ciel » (p. 9). Le projet architectural se voit démultiplié, le paradoxe d'un mur à même de jouer le rôle de miroir élargissant l'immeuble à l'espace qui le surplombe. Ce procédé se répète à l'échelle du livre puisque les fragments eux-mêmes se croisent et se reflètent, par le biais d'anaphores, d'associations libres et de quelques « personnages » tout à la fois évanescents et récurrents. Par ailleurs, le jeu des reflets souligne combien *Villa Crimée* est un exercice du regard, ce qui est mis en évidence dès l'évocation de la première visite : « Je regarde. Je me retourne » (p. 11). Loin d'être omnisciente, la vision de la narratrice est en réalité façonnée par le projet architectural, qui l'amène à dépasser les évidences : « J'admire des fondations. Et des toits sans cheminée, sans gouttière, ni ventilation. Tout a été enfoui, enterré. Les plans sont nus, épurés. *C'est tellement évident que je ne m'en étais pas aperçue* » (p. 79, nous soulignons). Houdart fait ainsi exister le projet architectural, si tant est qu'on adopte la logique de visibilité de Louis I. Kahn selon lequel un bâtiment n'existe pas aussi longtemps qu'on ne voit pas comment il est fait. Les « gestes » et « savoir-faire » (p. 13) sur lesquels, à côté des matériaux, s'ouvrent les fenêtres-fragments sont autant d'occasions de ressaisir le projet perecquien d'apprendre à voir : « J'admire les traces partout, mais à peine visibles, de la fabrication. On doit me les montrer » (p. 75). Les projets, architectural et littéraire, rappellent le propos de Goetz, pour qui la maison est un exercice de la vision : « À chaque visite du site, je suis absorbée par l'examen des choses visibles et par la découverte des choses invisibles²⁷. » L'exercice de vision s'élargit au quartier, que l'autrice redécouvre²⁸, de la rue de Crimée même au canal de l'Ourcq en passant par les tours des Orgues de Flandre. À l'admiration d'une oblique (notons que ce type de ligne peut connoter l'élargissement de la perspective ou le chemin de traverse) succède ainsi une brève description urbanistique, cartographique et onomastique de La Villette suscitant un effet de dépaysement (« J'ignorais tout jusqu'alors de cette réalité. Et j'apprends par la même occasion que j'habite, depuis dix ans, sans visa ni Green Card, en Amérique. », p. 26).

Le regard se décline sur le mode de la contemplation ou de l'ébahissement : le syntagme verbal « J'admire » introduit plusieurs fragments, en ayant pour objet une composante du plan et de son édification (« J'admire une profondeur », p. 11 ; « une oblique », p. 26 ; « les parallèles », p. 83, etc.), une manifestation de la vie matérielle au 168, rue de Crimée (« J'admire une cuisine et une salle de bains », p. 56 ; « une chaufferie », p. 56 ; « un bourgeon », p. 77, etc.), une dimension abstraite du projet architectural (« une patience », p. 19 ; « une liberté », p. 52 ; « une inquiétude », p. 55, etc.), ou encore « des relations » (p. 20) et « l'architecte » (p. 58). Houdart renouvelle ainsi le regard posé sur le logement social. En passant de la sorte des lignes du bâtiment aux acteurs et actrices du chantier et aux réalisations concrètes et quotidiennes, Célia Houdart embrasse autant de « manières d'être à l'espace » qui, pour Goetz, équivalent à la maison et constituent « l'envers de l'architecture considérée comme enveloppe ou revêtement. [...] L'envers de l'architecture, son double, peut aussi être

27. Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 79.

28. Comme le déclare Célia Houdart, la rue de Crimée est située dans son quartier, qu'elle a appris à voir (Avenas, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », art. cit.).

nommé très simplement par le beau mot d'*usage*. Or, parmi les valeurs d'usage de l'architecture, il y a la surprise et l'étonnement²⁹. » Surprise et étonnement dont rendent compte l'exercice du regard s'exerçant sur l'infra-ordinaire mais aussi les « vie[s] rêvée[s] » (p. 7) dans l'îlot urbain.

« Points de vue [...] sur la vie rêvée de ses futurs habitants » : fragments et polyptyque

Le parallèle entre fenêtre et tableau, formalisé par Leon Battista Alberti dans *De Pictura* (1435)³⁰, apparaît dans *Villa Crimée* : la mention du dénombrement des fenêtres par l'architecte à la demande de l'autrice est immédiatement suivie d'une évocation de tableaux, les retables de la peinture italienne, en particulier une Annonciation de Piero della Francesca³¹. Plus loin dans le texte, le projet d'intellection du lieu (« J'essaie de comprendre ce que je perçois », p. 20) suscite une nouvelle évocation du polyptyque et met en regard la cour de l'îlot et le tableau. En établissant une comparaison entre les contrastes, le jeu des lignes et la perspective qui caractérisent tant la villa que le tableau (« La façon dont naît et se déploie toute une respiration de l'espace au milieu d'un jeu de césures », p. 20), l'autrice renforce le parallèle entre le jeu littéraire des fragments-fenêtres, le projet architectural et la composition picturale.

Comme le montrent les traductions récentes du *De Pictura*³², le tableau-fenêtre ne s'ouvre pas tant sur le réel que sur *l'histoire* (du latin *historia* et de l'italien *storia*), ce qui en souligne la portée imaginaire³³. Dans *Villa Crimée*, la fenêtre est explicitement un dispositif de représentation, placé du côté de l'imagination : « je décide de créer autant de fenêtres *imaginaires* qu'il y a de fenêtres réelles dans le site. Fenêtres depuis lesquelles j'observerai, comme à travers une longue-vue, l'histoire du lieu et la longue vie de ses *futurs* habitants. » (p. 12, nous soulignons). Pour interroger l'habituel, Célia Houdart opte donc pour un procédé dont la formulation rappelle l'incipit perecquien « J'imagine [...] » du « Projet de roman » de « L'immeuble³⁴ » – qui préfigure *La Vie mode d'emploi*. Les courtes histoires de lieux et de personnes de *Villa Crimée* se déclinent ainsi sous la forme de fragments où est régulièrement mentionné

29. Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 22-23.

30. Andrea Del Lungo a rappelé que la fenêtre opère comme dispositif de cadrage de l'espace, créant l'espace du tableau, et peut fonctionner comme métaphore de la création et exposer le sujet poétique, ce qui rejoint l'utilisation du *je* dans le texte, pour la première fois dans l'œuvre de Célia Houdart (*La Fenêtre*, op. cit.).

31. Houdart souligne elle-même l'influence de la peinture de la Renaissance sur son écriture : « La peinture italienne m'a appris à voir, je crois. Le Quattrocento, Piero della Francesca et Mantegna ont été des révélations. Cela doit agir, je pense, de manière souterraine, quand j'écris. Le cadrage, le goût des lignes et du hors-champ. La lumière cristalline. Un éclat. Je ne sais pas. C'est presque gênant de se revendiquer de modèles aussi grands. » (Faerber et Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).

32. Voir les traductions de Schefer (op. cit., 1993) et de Danielle Sonnier (*De pictura*, Paris, Éditions Allia, 2014) et l'édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost (*La peinture*, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004).

33. Wajcman, *Fenêtre*, op. cit., p. 270-271 ; Del Lungo, *La Fenêtre*, op. cit., p. 43 et 63 notamment.

34. Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 81.

le numéro de l'appartement. Leur caractère « rêvé », « futur » (p. 7), fictif peut se faire explicite – et dès lors prévenir toute prétention à parler à la place des futur-es habitant-es : « *j'entends déjà* le bruit du scotch large que l'on arrache pour ouvrir des cartons de déménagement » (p. 17, nous soulignons) ; « *j'imagine* des garçons et des filles assis sur un canapé et sur des tapis » (p. 17, nous soulignons). L'invention peut aussi concerner le passé, comme à propos de l'imprimerie qui se trouvait autrefois sous la halle au fond de la cour (« *J'imagine* l'odeur d'encre et d'huile de machine qu'exhalaient les espaces. Les ramettes de papier de différents formats et les taches au sol », p. 19, nous soulignons), pour laquelle la fiction vient recréer une expérience sensible.

Le texte suggère ainsi par bribes l'ordinaire d'un ensemble d'habitations, imaginant des jeux vidéo ou des fêtes, les mouvements d'un bébé, un homme qui fume ou une femme qui apprend l'italien en écoutant un opéra. Les fenêtres du projet de la rue de Crimée suscitent l'image d'une partie du polyptyque en particulier, les « petits tableaux dans le bas du tableau [l'Annonciation], où sont peints des épisodes de la vie d'un saint. De courtes séquences, des miniatures souvent saisissantes » (p. 12). Les miniatures font ici écho à l'esthétique du ténu qui se déploie dans un infra-ordinaire approché par touches. La première scène d'habitation se focalise sur un appartement-atelier et les réglages qu'opère un vidéaste, ce qui rejoint l'importance du regard et de l'image dans le texte et l'inscription de ce dernier dans un projet de film, tandis que la deuxième scène s'attarde sur le balcon d'un autre appartement et l'expérience olfactive et gustative d'un romarin en pot, rappelant l'attrait pour le sensible et l'infra-ordinaire que nous avons déjà évoqué. D'autres fragments consistent en des notations sensibles, l'une auditive (« Rumeur de la ville, étrangeté lointaine, tandis que se détache nettement le cliquetis d'un cadenas de vélo qu'on ouvre et qu'on referme », p. 14), l'autre visuelle (« Les bouleaux tout jeunes ont leur tronc emballé dans de la toile de jute, à la façon d'immeubles en réparation », p. 14), qui figurent les remarques qui courent tout au long du texte. Les occupations des habitant-es des appartements numérotés peuvent être évoquées à une seule reprise ou, au contraire, constituer des fils ténus, qui peuvent aussi s'entrecroiser, notamment dans les escaliers « très graphiques » (p. 19) : « On se croise, puis chacun trace son chemin familier vers sa vie retirée » (p. 52).

L'objet de la miniature soulève d'autres questions dans le texte : le projet urbain fait penser à « un village en modèle réduit, à la fois un et composite » (p. 31) et la réduction d'échelle figure explicitement dans le texte, sous la forme du plan d'architecte :

Labyrinthe de traits et de conventions graphiques, où heureusement, si l'on est réellement perdu, on peut s'installer dans des fauteuils fictifs, dessinés pour donner une idée des proportions et de l'espace. On retrouve alors un instant ses esprits autour d'une table, dans un *salon imaginaire* (p. 31, nous soulignons).

Les plans d'architecte, tout en permettant l'orientation, se font donc support pour l'imaginaire. Les scènes de vie créées dans *Villa Crimée*, quotidiennes et minimalistes, sont autant de miniatures de vies en appartements qui, par le biais de l'agencement des fragments-

fenêtres, composent l'habiter projeté pour le bâtiment et relaient la métaphore du polyp-tyque. Cependant elles ne poursuivent pas l'objectif de totalisation de la maquette ou de l'objet en miniature, « vision globale, en réduction³⁵ » régie par des critères de proportionnalité et de totalisation³⁶. *Villa Crimée* privilégie le morcellement suscité par les détails et les fragments, « prélèvements d'une partie de l'objet³⁷ », plus que la miniaturisation de celui-ci. L'entrecroisement de récits fictifs, d'évocations du chantier et d'archives éclate la mise en scène d'un habiter plus qu'il ne constitue, à la manière de Zola ou de Perec, un bâtiment conçu comme « un microcosme qui permet de faire une expérience de la totalité³⁸ ». Les vies fictives sont en effet loin d'être soumises à une exigence d'exhaustivité puisque de nombreux appartements ne sont pas mentionnés et que l'autrice esquisse généralement des moments fugaces. Si Marta Caraion peut observer dans *Pot-Bouille* (1882) de Zola et *Une nuit dans la forêt* (1929) de Cendrars le projet d'un « modèle réduit, complet dans sa miniaturisation, d'une société dans ses interactions et ses stratifications sociales et économiques³⁹ », Houdart préfère à la condensation ou à l'épuisement le surgissement de fragments à la première personne – un procédé inédit dans son œuvre – d'une part, la juxtaposition et l'entrecroisement d'autre part. L'entrecroisement des vies imaginées avec des descriptions de matériaux (mais aussi avec des mentions du quartier ou des évocations d'artistes, comme nous le montrerons quand nous étudierons la référence à Gordon Matta-Clark) brise la « continuité d'un regard qui dévoile[rait] les intérieurs des vies dissimulées derrière les murs, avec l'idée que quelque chose va être révélé qui se cachait⁴⁰ ». Nous retrouvons ici l'importance du matériau : si Houdart ôte les façades pour imaginer des vies, elle emprunte sa forme à celle du bardage de cuivre du projet architectural, caractérisée par les arêtes, les miroitements et les reflets. Même si *Villa Crimée* est un texte de commande, la forme fragmentaire, l'accent mis sur la sensibilité et le statut explicitement fictif des scènes d'habitation préviennent l'assimilation pure et simple à un mode d'habitation univoque que pourrait prescrire et revendiquer le projet architectural commanditaire.

Loin de réduire les futur·es habitant·es à « être simplement logé[·e-s], être seulement [des] résident[·e-s]⁴¹ », l'imagination suggère ici une voie qui consisterait à « s'emparer activement des espaces », à les modifier et les réinvestir en lieux⁴² par des gestes modestes, à l'image du vidéaste qui oriente son objectif vers le mur pour finalement réaliser un film avec son voisin, de l'enfant qui apprend à lire sur les inscriptions de l'immeuble, de l'artiste qui se fait jardinier ou de la « plate-forme sur laquelle on peut étendre son linge, ou s'embrasser »

35. Evelyne Thoizet et Isabelle Roussel-Gillet, « Introduction », *Chiasma*, vol. 43, 2018, « La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique », p. 2.

36. Comme l'écrivent Thoizet et Roussel-Gillet, dans le cas de la miniature, « les proportions, l'ordre et la cohérence de l'ensemble sont conservés dans leur intégrité. » (*Ibid.*)

37. *Ibid.*

38. Caraion, « Biographies d'immeubles », art. cit., p. 142.

39. *Ibid.*, p. 143.

40. *Ibid.*

41. Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll. « Sens propre », 2013, p. 160.

42. *Ibid.*, p. 161.

(p. 62). Par le biais de ces histoires sur lesquelles s'ouvrent les fenêtres, Célia Houdart imagine donc une architecture *et* son envers, c'est-à-dire « pas tant ce que dissimulent les façades, mais l'ensemble des "actes d'architecture", des événements et des affects, des gestes et des chorégraphies qui se déroulent sur les deux faces des espaces construits, externe et interne, publique et privée⁴³. »

Cet envers de l'architecture est explicitement façonné par les mots. Comme l'écrit Jean-Marc Besse au sujet de Proust notamment : « Les noms des lieux emportent avec eux parfois toute une part de rêverie possible. On le sait : nommer l'espace, c'est le créer⁴⁴. » Le toponyme Crimée fait ainsi surgir, après une évocation de la guerre de Crimée et de l'annexion de la presqu'île par la Russie, l'image d'autres habitations, la Datcha Blanche d'Anton Tchekhov et celle de *La Cerisaie*, « une grande maison que personne ne parvient vraiment à quitter » (p. 44). Pour Laurent Demanze, « la littérature n'est pas la mimesis imparfaite d'un espace, elle institue un lieu, elle fait monde : dans la sensibilité phénoménologique qu'elle orchestre, dans les formes ritualisées qu'elle invente, elle a le pouvoir de configurer un espace de vie⁴⁵. » Chez Houdart, cet effet est redoublé par le motif de la fenêtre, notamment lorsqu'un enfant appose des autocollants sur une vitre : « À l'extérieur et à l'intérieur. Il observe ensuite l'espace ouvert par les mots, les images et leurs intervalles » (p. 32). La portée de l'imagination pour la configuration des lieux est revendiquée dans le texte, et mise explicitement en relation tant avec le projet littéraire que le projet architectural, par le biais d'une réflexion sur le titre : « Villa Crimée. Ce nom n'existe pas, mais je ne l'invente pas tout à fait. Car Sarah, l'architecte, m'a dit, le jour, je crois, de ma première visite, qu'elle avait pensé l'ensemble du 168, rue de Crimée, comme une villa » (p. 86). Le mot « villa » n'est pas ici à entendre dans la signification de maison de plaisance dans un lieu de villégiature (qu'il revêtait dans le précédent roman de Célia Houdart, *Tout un monde lointain*, publié en 2017) ou de pavillon, l'autrice pensant plutôt « à un usage du terme moins connu peut-être, plus citadin : une voie, souvent pavée, en retrait de la rue, bordée de maisons⁴⁶ », un espace commun que tente d'approcher la forme de « collage » de fragments choisie par l'autrice.

« [U]ne succession de récits intriqués et divers » : collage et capharnaüm

La description de la vie des habitants du 168 rue de Crimée consiste donc en « une série de visions, de fictions » (p. 13). Selon Jean-Marc Besse, l'imagination, qu'il inscrit précisément dans l'habiter, est « une *vision*, soit une capacité particulière à saisir l'autre dans le même, l'étrange dans le familier, une aptitude à saisir l'absence, le vide, la faille, dans le plein même du moment et du lieu⁴⁷. » L'infra-ordinaire peut ainsi être approché par le biais d'une écriture qui s'attarde sur les failles, telles qu'« une cassure du cuivre gold, une ligne de bris » (p. 75) et

43. Goetz, *Théorie des maisons*, op. cit., p. 10.

44. Besse, *Habiter*, op. cit., p. 113.

45. Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », art. cit., § 3.

46. Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.

47. Besse, *Habiter*, op. cit., p. 104-105.

les jeux de reflets parfois surprenants créés par le bardage en cuivre. Comme l'écrit Besse, « Imaginer, c'est pour ainsi dire *se laisser dépayser sur les lieux mêmes*, activement, en y saisissant les correspondances informulées et indéfinies qui font signe dans les creux, les reliefs, les plis de leur physionomie⁴⁸. » Ces correspondances sous-jacentes et subjectives abritées par les lieux d'habitation répondent à ce qu'essaie de cerner l'agencement de fragments-fenêtres qui constitue la forme de *Villa Crimée* : « ceci est [...] un collage, une succession de récits intriqués et divers, qui peut présenter les aspects d'un capharnaüm » (p. 13).

S'entrecroisent dans ce capharnaüm les vies rêvées, les mentions d'archives (une pièce du cadastre conservé aux Archives de Paris datant de 1858 ou une reproduction d'une carte postale de la rue de l'Ourcq vers 1900) et les références artistiques. Ces dernières peuvent être littéraires (Georges Perec, Anton Tchekhov, George Orwell, Thomas Clerc, Marcel Proust cité par Jean-Yves Tadié, *La Mine de Falun* de Hugo von Hofmannsthal), picturales (Piero della Francesca, Sigmar Polke), photographiques (Robert Capa), musicales (Fédor Chaliapine, Xenakis, Sergueï Rachmaninov, Stockhausen, Roland Kayn, « Manhã de Carnaval », Ennio Morricone) ou cinématographiques (*Fenêtre sur cour*, *Peur sur la ville*, *Orfeu Negro*). Elles peuvent évoquer la mode (Madame Grès, Paco Rabanne), des performances (*The Singing Sculpture* de Gilbert et George) et, bien sûr, des projets architecturaux (les tours des Orgues de Flandre de l'architecte Martin Schulz van Treeck, les ateliers d'artistes de la Villa Seurat, le refuge Tonneau de Charlotte Perriand). Ces associations constituent le cœur de la démarche de Célia Houdart⁴⁹, qui rapproche explicitement cette « mine d'images » (p. 38) de l'écriture, par le biais d'une identification entre son carnet de notes et l'habitation : « Mon carnet, moins solide qu'une maison, plus léger qu'un ordinateur, et que je rafistole comme une cabane, est l'abri de fortune où j'écris, habite et me construis » (p. 38). Dans cette comparaison entre l'écriture, l'habitation et la construction, elle place aussi l'habitat du côté du faire, du non-pérenne et de la récupération.

L'idée de désordre dénotée par la forme du « capharnaüm » prolonge aussi le thème de la démolition : Houdart mentionne ainsi les images prises avant les travaux, les « tuiles cassées », les « débris » (p. 23), « un tas de bonbonnes de gaz, de matériel informatique et un empilement de marmites de cuisine en aluminium, jetés pêle-mêle » (p. 24), qui évoquent pour elle les « désastres de la guerre » et les « ruines » (p. 23) : « La moindre démolition est tout de suite associée dans mon imaginaire à des choses tragiques. Il suffit de quelques gravats, et je revois les grandes destructions de l'Histoire » (p. 23). C'est à partir d'une autre réflexion sur la démolition (« Dans l'album, je suis frappée par l'image de la mâchoire ouverte d'une pelleteuse et les vestiges d'un appartement suspendu autour d'un immense trou », p. 33) que s'ouvre une référence à l'artiste américain Gordon Matta-Clark. Avec celles à Perec, Tchekhov et Piero della Francesca, c'est l'une des seules références à être répétées dans *Villa*

48. *Ibid.*, p. 105.

49. « J'ai voulu être fidèle à la façon dont mon esprit fonctionnait. Ce désordre est un peu aussi celui de mes carnets de notes. De mon calepin que je montre un peu ici pour la première fois. Car il y a une vitalité et une vie dans ces carnets, ces brouillons. Et l'aspect de capharnaüm qu'ils présentent et que je consulte en l'état, me préserve, je crois, de trop vite mettre les choses en ordre. » (Johan Faerber et Célia Houdart, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », art. cit.).

*Crimée*⁵⁰. D'une part, son esthétique partage plusieurs caractéristiques avec celles révélées par le traitement de la fenêtre chez Houdart, d'autre part cette mention constitue un autre envers de l'architecture dans le texte, ouvrant le bâtiment au quartier et formulant un impensé des projets architecturaux.

Cet architecte de formation s'est d'abord fait connaître pour les découpes (*building cuts*) qu'il effectuait dans les parois de bâtiments. Il a retenu l'attention d'une autre autrice contemporaine s'intéressant au logement : la nouvelle « En chantier » (2009) écrite par Joy Sorman se focalise aussi sur cet artiste,

[...] errant dans la ville et ses banlieues industrielles, à la recherche de carcasses urbaines abandonnées, désertées, tombant bientôt en ruine, pour les éventrer, les trouver, les ouvrir, tailler dans le vif et faire entrer la lumière et le bruit des rues alentour, pour dégager la vue, créer des courants d'air⁵¹.

C'est précisément sur la base de ces ouvertures, de l'importance de la lumière et de la porosité entre *dedans* et *dehors* – autant de caractéristiques de la fenêtre – que Célia Houdart établit une comparaison entre une image dans un album de photographies consacré au chantier de la rue de Crimée – en particulier la démolition antérieure à la construction – et le projet de Gordon Matta-Clark :

[o]n voit aussi une portion d'immeuble sans plafonds ni cloisons, comme un coquillage totalement évidé, avec le jour qui entre largement et irradie tout – matériaux et couleurs –, de part en part. Comme dans les *Building Cuts* et les photomontages de Gordon Matta-Clark. (p. 33)

Les découpes, ouvertures et trous constitutifs de la recherche de lumière et de la soustraction caractéristiques de l'esthétique de Matta-Clark⁵² rencontrent l'admiration de Célia Houdart pour l'architecture entendue comme travail sur les percées et les issues : « Notre fascination pour les coupes et les percements. Les géants blessés » (p. 33) ; « Le pouvoir de l'invention qui crée des dégagements, des ouvertures et fait entrer la lumière » (p. 70). Les ouvertures sont ainsi récurrentes au fil des fragments, du « rectangle flou » (p. 39) d'une fenêtre à une « vue à travers le cuivre perforé » (p. 68) ou au « sol ajouré de l'échafaudage [laissant] filtrer le soleil » (p. 71). De plus, en mettant en valeur un artiste-ouvrier⁵³, Célia Houdart, dont on a montré qu'elle s'attachait également à un artisan couvreur et aux matériaux, met encore en évidence le faire présidant à l'édification. En effet, en fendant les bâtisses, souvent abandonnées, en ôtant des parties de murs, de toits ou de planchers, en faisant exploser les vitres, en détournant les plans architecturaux dans ses photomontages, Matta-Clark, dans ses découpes, modifiait la perception de la construction, de sa structure ou de son environnement mais

50. Christine Marcandier mentionne également l'importance de ces références (« East Side Story (*Villa Crimée*) », art. cit.).

51. Joy Sorman, « En chantier », *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 142.

52. Sophie Costes, « Histoire d'une construction éphémère hybride », dans Thierry Davila, Sophie Costes et Lydia Yee (dir.), *Gordon Matta-Clark. Open House*, Genève, Mamco Genève, 2019, p. 101.

53. Sorman, « En chantier », art. cit., p. 145.

révélaient aussi la structure des bâtiments⁵⁴, autorisait un regard renouvelé sur le construit. Chez Perec aussi, la critique a noté que « l'immeuble démoli est l'arrière-pensée fantasmagorique de l'immeuble déconstruit (décortiqué et décrit)⁵⁵. »

Célia Houdart revient également sur une installation de Matta-Clark, *l'Open House*, petit labyrinthe aménagé à l'aide de matériaux de récupération, initialement posé dans le quartier de SoHo à New York en 1972. Elle constitue le cœur d'un film réalisé par l'artiste et figure aujourd'hui dans les collections du MAMCO de Genève, où a pu le voir Célia Houdart : « Mini-maison dans une benne à ordures, compartimentée au moyen de cloisons de bois, de portes d'hôtels et de restaurants, prélevées dans des chantiers de démolition alentour » (p. 34). L'ouverture caractéristique de *l'Open House*, après celle des *Building cuts*, impressionne particulièrement Houdart : « Je me souviens de mon émotion devant cet espace à la fois ouvert et circonscrit, défini mais sans toiture » (p. 34). Cette porosité du bâtiment miniature, « cette extension de l'espace de la domesticité à celui de la rue, [...] cette occupation de l'espace public⁵⁶ » au moyen de matériaux de récupération met en exergue le fait que « [l']espace domestique est connecté à de multiples systèmes et dispositifs qui marquent son insertion dans une histoire sociale, économique, technique, collective, donnant ses formes et ses contenus à l'habiter humain⁵⁷. » Célia Houdart entend également ancrer sa description dans l'histoire de l'arrondissement, tout comme son arpentage, qui s'attarde sur les enseignes actuelles de la rue, relie l'ensemble de logements sociaux à son quartier. Le labyrinthe de *l'Open House*, qui réactive, dans le milieu urbain, l'imaginaire de la cabane par son utilisation de matériaux de récupération et sa nature de bricolage éphémère, ne peut servir de demeure – même si Houdart la considère comme une « mini-maison » –, il « est, au contraire, un espace qui substitue au principe de résidence un principe dynamique de circulation : ses occupants – beaucoup plus que ses habitants – y sont de passage, ils arpentent ses couloirs, ouvrent ses portes et montent sur ses cloisons⁵⁸ ». Il s'agissait, à rebours des formalismes modernes, de se réapproprier l'espace par l'expérience subjective et le corps, de travailler un « espace expérimenté plutôt que construit⁵⁹ ». Le fait de privilégier dans l'espace les corps et les déplacements est précisément l'un des aspects du projet de Sarah Bitter qui ont marqué Célia Houdart⁶⁰ : celle-ci imagine dès lors autant de scènes d'habitation qu'elle fait droit au corps en évoquant ses déplacements réguliers dans la rue de Crimée, qu'ils tiennent de l'arpentage ou de la flânerie (« [le] plaisir que j'éprouve à marcher dans Paris, parfois sans but précis, en suivant simplement une longue artère dégagée », p. 40). Houdart cerne

54. Éric Alliez, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Presses du Réel, 2013, p. 396.

55. Caraion, « Biographies d'immeubles », art. cit., p. 146. Marta Caraion s'appuie ici sur l'entretien « J'ai fait implorer le roman » accordé par Perec à Gilles Costaz, dans lequel l'auteur insiste sur la contrainte du bicarré latin orthogonal et les maisons de poupées, mais mentionne également que le plan en coupe de *La Vie mode d'emploi* résulte de la vision d'un immeuble en destruction.

56. Roula Matar, *L'Architecture selon Gordon Matta-Clark*, Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 133.

57. Besse, *Habiter*, op. cit., p. 155.

58. *Ibid.*, p. 34.

59. *Ibid.*, p. 44.

60. Jean-Paul Hirsch, « Célia Houdart *Villa Crimée* », [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...), 29 octobre 2018.

également le mouvement auquel souhaite inviter l'architecte Sarah Bitter par le biais d'un balcon de métal qui « reliera bientôt plusieurs salons et chambres, et raccordera plusieurs vies » (p. 28) ou « des escaliers en zig-zag [...] ouverts au pas, au passage, et à toute nouvelle venue » (p. 52). L'autrice emboîte le pas en imaginant à son tour « le va-et-vient » (p. 30) d'un futur habitant ou « un petit chemin d'empreintes de pieds nus » (p. 67). Cet accent mis sur les mouvements et les relations au sein de la villa comme avec le quartier semble tisser un « imaginaire du lien⁶¹ » et rencontrer la commande de Sarah Bitter : « une alternative aux images de synthèse et aux photographies prises après chantier, à ces points de vue fixes souvent désincarnés, à ces représentations où tout est fini avant même d'avoir existé, réduisant le projet d'architecture à un produit immobilier ou à un geste artistique abstrait, déconnecté de la ville et de ses habitants⁶². »

Par ailleurs, en disséquant les bâtiments dans ses photomontages, en détournant, dans ses découpes, les sections des plans de coupe des architectes, en décroissant les espaces, Matta-Clark questionnait les limites que l'architecture impose à l'espace social, notamment l'opposition entre privé et public, et mettait en évidence, en déconstruisant des immeubles promis à la destruction, le remplacement de locataires en situation précaire par des projets de rénovation plus rentables⁶³. Il s'intéressait ainsi aux espaces urbains abandonnés ou marginaux, à « une absence de mémoire qu'il s'agit alors de contrecarrer –, mais aussi [...] un état critique du tissu social, un état en décomposition de la communauté urbaine⁶⁴. » Les projets radicaux de Gordon Matta-Clark – qui a pris des risques pour « créer une nouvelle vision de la structure considérée⁶⁵ » – d'une part, de l'architecte Sarah Bitter et de Célia Houdart d'autre part, diffèrent évidemment sur bien des points. C'est pourtant une figure « contre » l'architecture, une esthétique « anarchitecturale », que Houdart a choisi de placer au cœur de son livre sur un projet architectural. La réflexion de Matta-Clark sur les murs et l'espace public mais aussi les fragments sur le sens du commun selon George Orwell épaississent le travail mené par Célia Houdart sur l'habiter à partir du projet de Sarah Bitter. L'autrice entremêle en effet les « vies rêvées » et des observations du quartier dans lequel s'insèrent les logements sociaux, dont Houdart estime d'ailleurs qu'ils devraient constituer une norme : « Tout logement ne devrait-il pas être social, par nature ? » (p. 56). Le texte établit ainsi un lien entre la découverte d'un cimetière juif portugais avenue de Flandre et la situation des exclu-es du logement : « Je pense à la cohorte des sans-lieux. À toutes celles et tous ceux que leur époque, d'une manière ou d'une autre, a rejetés. Qui n'ont pas pu habiter simplement un lieu qu'ils pouvaient considérer comme leur » (p. 51). Grâce à l'évocation du travail de Matta-Clark, autorisée par le montage hétéroclite des fragments assimilés aux fenêtres, Houdart dépasse la commande : les fragments-fenêtres débordent la cour et

61. Cousseau, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, op. cit., p. 48.

62. Présentation de *Crimée enchantée. Histoire(s) d'une architecture*, art. cit., p. 7.

63. Alliez, *Défaire l'image*, op. cit., p. 409, 406, 393 et 410.

64. Davila, Costes et Yee (dir.), *Gordon Matta-Clark*, op. cit., p. 51.

65. *Ibid.*, p. 42.

donnent à voir ce qu'écartent ordinairement les discours accompagnant les projets architecturaux : « Rue de Crimée, à côté de la supérette, il y a une porte taguée, fond gris-bleu très atténué. Et une femme jeune qui dort dans un carton de réfrigérateur » (p. 36). Certaines des références convoquées dans le capharnaüm des fenêtres supportent donc une posture critique : « Chacun devrait avoir droit à son toit-manteau de cuivre gold » (p. 57).

Conclusion

Qu'il s'agisse du dispositif de la fenêtre ou des reflets inattendus que crée le bardage en cuivre, l'influence du projet architectural sur l'écriture de *Villa Crimée* est manifeste et soutient l'appréhension de l'infra-ordinaire dans ce « récit d'habiter⁶⁶ ». Célia Houdart déploie ici, dans un contexte urbain contemporain, toute la portée du motif littéraire de la fenêtre. Les fragments-fenêtres composant *Villa Crimée* conjuguent ainsi description matérielle et recours à la fiction, pour tout à la fois dépeindre la fin du chantier et imaginer un « envers » de l'architecture constitué de vies entrecroisées d'habitant·es. Si elles permettent d'orienter l'attention sur ce qui passe souvent inaperçu, des matériaux aux savoir-faire ou aux comportements quotidiens qui caractérisent l'habiter, les notations comme les références de *Villa Crimée* excèdent le seuil de l'îlot urbain pour évoquer le contexte historique et géographique du quartier mais aussi les exclu·es du logement.

Bibliographie

- HOUDART Célia, *Tout un monde lointain*, Paris, P.O.L., 2017.
- *Villa Crimée*, Paris, P.O.L., 2018.
- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture. De pictura (1435)*, trad. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1993.
- *La Peinture*, éd. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Paris, Seuil, coll. « Sources du savoir », 2004.
- *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2014.
- ALLIEZ Éric, *Défaire l'image. De l'art contemporain*, Dijon, Presses du Réel, 2013.
- AVENAS Jérôme, « Célia Houdart, *Villa Crimée* », podcast *Paragraphes*, novembre 2018. Disponible sur soundcloud.com
- BESSE Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, coll. « Sens propre », 2013.
- CARAION Marta, « Biographies d'immeubles », *Le Magasin du XIX^e siècle*, 2024, n° 14, p. 141-150.
- COUSSEAU Anne, *Fictions du collectif dans le récit français contemporain*, Paris, Hermann, 2024.
- DAVILA Thierry, COSTES Sophie et YEE Lydia, *Gordon Matta-Clark. Open House*, Genève, Mamco Genève, 2019.
- DEL LUNGO Andrea, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2014.
- DEMANZE Laurent, « Gestes contemporains de l'habiter », dans *Une décennie de littérature en France (2010-2021). Déplacements de la critique et de la narration*, dir. Aurélie Adler et Mathieu Messenger, *Fabula*, coll. « Fabula / Les colloques », 2024. doi.org/10.58282/colloques.11979
- FAERBER Johan et HOUDART Célia, « "Écrire, c'est faire l'expérience de la foule mais aussi de la solitude" (*Villa Crimée*) », *Diacritik*, 18 décembre 2018. Disponible sur diacritik.com
- GOETZ Benoît, *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. « Art et architecture », 2011.

66. Demanze, « Gestes contemporains de l'habiter », art. cit., § 28.

- GRENOUILLET Corinne, HECK Maryline et JAMES Alison (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024.
- HAMON Philippe, « Un discours contraint », dans Léo Bersani, Roland Barthes et Philippe Hamon (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points n° 142 », 1982, p. 119-181.
- *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989.
- HECK Maryline, *Écriture et expérience de la vie ordinaire : Perec, Ernaux, Vasset, Quintane*, Bruxelles, La Lettre volée, 2023.
- HIRSCH Jean-Paul, « Célia Houdart Villa crimée », 29 octobre 2018. Disponible sur [youtube.com](https://www.youtube.com)
- MARCANDIER Christine, « Célia Houdart : East Side Story (Villa Crimée) », *Diacritik*, 15 novembre 2018. Disponible sur diacritik.com
- MATAR Roula, *L'Architecture selon Gordon Matta-Clark*, Dijon, Les Presses du réel, 2022.
- MEVEL Nadège, « Matière sociale », *exé*, n° 32, 2018, p. 80-93. Disponible sur batiserf.com
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 2000 [1974].
- *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1989.
- PITON-FOUCAULT Émilie, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans les Rougon-Macquart*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- SORMAN Joy, « En chantier », dans *Gros œuvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 140-151.
- SORMAN Joy, JAMES Alison et VIART Dominique, « Entretien avec Joy Sorman », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 18, « Littératures de terrain », dir. Alison James et Dominique Viart, 2019. doi.org/10.4000/fixxion.1978
- THOIZET Évelyne et ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Introduction », *Chiasma*, vol. 43, « La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique », 2018, p. 1-21.
- TURIN Gaspard, « Théoriser et pratiquer l'infra-ordinaire, par la liste », dans Corinne Grenouillet, Maryline Heck et Alison James (dir.), *Écrire le quotidien aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2024, p. 51-65.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004.