

De la qualité architecturale comme une nécessité vitale

PAR BERNARD ROTH¹

Cet article est issu d'une réunion organisée par l'IEIF au cours de laquelle Bernard Roth avait passionné ses auditeurs. Il n'y a pas d'immobilier sans immeubles, il n'y a pas d'immeubles sans architectes. Retour aux sources de la création, analyse des conditions d'exercice de cette création : une approche raisonnée, et passionnée, qui ne laissera pas indifférents les acteurs des marchés.

Ne soyons pas timides devant la qualité architecturale. Elle parle autant aux utilisateurs qu'aux critiques d'architecture, aux sociétés qu'aux individus, aux hommes de l'immobilier qu'aux architectes, aux passants qu'aux nantis. Il est permis d'être à la fois simple et subtil.

La qualité architecturale, c'est celle qui traverse le temps, indépendamment des modes, des styles, des époques ; c'est ce qui est bien pensé, bien dessiné, bien réalisé, dans des matériaux pérennes.

« Le parfait est ce qui n'est plus à refaire »,
André Gide.

Elle ne trompe pas, si on sait la regarder, comme ne nous trompent pas les meubles ou les objets dont chacun sait, presque intuitivement, reconnaître la pureté et la force, au-delà de l'ornementation, des effets et des époques.



Alvaro Siza
Le musée de Porto

La qualité architecturale repose sur le projet, réponse talentueuse et nécessairement exécutée avec soin : la réalisation ; à une question bien posée, parce que mûrement réfléchie : le programme.

L'architecte, maître d'œuvre, le client ou son représentant, le maître d'ouvrage et le maçon, puis l'entreprise, y jouent chacun leur rôle depuis les plus anciennes civilisations.

Ne craignons pas de rappeler haut et fort qu'ils doivent chacun avoir du talent. Cette complémentarité, qui doit devenir une complicité, est certaine : pas de bonne architecture sans architecte, pas de bonne architecture sans programme auquel répondre.

Chacun a besoin de l'autre ; chacun a donc besoin de comprendre l'autre, pour que le dialogue ne se réduise pas à la domination, ici financière, là-bas culturelle, de l'un sur l'autre, mais pour que les deux protagonistes enrichissent mutuellement leur vision, leur savoir, leur programme, devenu projet, puis enfin, devenu bâtiment.

Or, de même que la formation juridique, commerciale ou scientifique des maîtres d'ouvrage ignore superbement les beaux-arts, dont l'architecture, et se soucie plus du comment que du pour quoi ?, la culture dispensée dans les écoles d'architecture ne prédispose ni à la gestion, ni suffisamment au souci de l'usage et de l'utilisateur final.

1. Président, Promaffine ; Chargé de cours, Sciences-Po ; Administrateur, AMO.

« Il n'y a rien qui effraye plus les gens que ce qu'ils ne comprennent pas »,
Paul Claudel.

Quand on n'appartient pas à l'univers de l'architecture, il convient d'abord de résister à la tentation permanente de réduire son jugement à une position péremptoire et superficielle, du type j'aime ou je n'aime pas, limité en outre à la seule façade d'un bâtiment.

« Si l'on jugeait des choses sur les apparences, personne n'aurait jamais voulu manger un oursin »,
Marcel Pagnol.

Bien évidemment, chacun a parfaitement le droit de réagir épidermiquement à la vision de la seule partie visible du bâtiment, mais pour ne pas se tromper de débat, il faut bien essayer de comprendre ce qu'est l'architecture, afin d'apprendre à forger son regard, pour découvrir « quelle histoire raconte ce bâtiment... » (Frank Hammoutène).

L'architecture est une réponse à une commande.

L'architecture s'exerce dans un univers de contraintes.

L'architecture est une réponse à une commande

Contrairement à la littérature, la musique ou la peinture, l'architecture n'existe pas sans commande. Une œuvre architecturale répond à une demande formulée sous forme d'objectifs à atteindre, véritable cahier des charges, que l'on appelle le programme.

« Celui qui avait le pouvoir de donner des ordres et disposait des moyens de paiement passait commande de l'ouvrage. Celui qui avait le talent d'en analyser la fonction, d'en concevoir la forme adéquate, puis de la faire construire avec la meilleure solidité possible en assurait la mise en œuvre »,
Vitruve, *Les Dix Livres de l'architecture*,
Livre premier.

Dès la plus haute Antiquité, on commande un refuge, une protection, un signal. Le projet architectural répond ainsi à des besoins pratiques et économiques, c'est sa forme utilitaire.

Parallèlement, et d'abord sous une forme funéraire, sacrée, militaire, puis urbaine, sont également commandés de grands projets prestigieux (les Egyptiens, les Sumériens, les Assyriens, les Grecs, les Romains, furent de grands bâtisseurs), par lesquels l'architecture va rendre l'existence de l'homme signifiante, grâce à sa force d'expression, son symbolisme, sa quête de perfection.

Les princes des royaumes et les princes de l'Eglise ont longtemps poursuivi cette commande auprès des maîtres d'œuvre.

Puis vint le temps des propriétaires qui feront construire des « biens » à conserver, immeubles de rapport et, avec l'apparition récente d'un marché immobilier à côté du traditionnel marché foncier, celui des « produits » immobiliers, d'un Etat bâtisseur et de la promotion privée, c'est-à-dire des acteurs ayant pour programme l'anticipation des attentes des futurs utilisateurs ou acquéreurs.

La commande est donc indissociable de l'architecture.

Publique ou privée, militaire ou religieuse, de prestige ou du quotidien, monumentale ou discrète, la réponse à la commande est à la fois fonctionnelle et signifiante.

Expression d'un programme, l'architecture inspire en retour un lieu et contribue à influencer sur le mode de vie.

Une cathédrale, une mosquée sont des lieux de culte et l'affirmation d'une foi, un château est une protection et un signe de puissance, un appartement est un abri et un foyer, un immeuble de bureaux est un lieu de travail et un signal de l'entreprise, etc.

Autant dire qu'il existe bien évidemment de nombreuses réponses à un même programme, que celui-ci peut évoluer et qu'à côté de la compréhension intellectuelle (usage et fonctionnement) l'architecture requiert une perception sensible (formes, volumes, matières, lumière, son).

« N'as-tu pas observé,
en te promenant dans cette ville,
Que d'entre les édifices dont elle est peuplée,
Les uns sont muets, les autres parlent ;
Et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent. »
Paul Valéry, *Eupalinos*.

Premier exemple :

le Centre Georges-Pompidou à Beaubourg

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel qui soit à la fois un grand musée de l'art contemporain et un centre de créations. Il s'agira d'un monument qui, sur le plan architectural, devra marquer notre époque », déclare Georges Pompidou le 11 décembre 1969.

En 1971, le jury, présidé par Jean Prouvé¹, déclare gagnant, dès le premier tour, avec huit voix sur neuf jurés, et parmi 687 projets, le projet de l'Italien Renzo Piano et du Britannique Richard Rogers.

Celui-ci sera bientôt décrié comme le supermarché de la culture, l'usine à gaz au pied de Notre-Dame, le navire à quai.

Pourtant, la quasi-unanimité du jury a tranché en moins de trois semaines.

1. Le jury comprenait notamment Emile Aillaud et Oscar Niemayer.

C'est que le projet répond profondément au programme : la plupart des projets occupaient tout l'espace, celui-ci en dégage la moitié, sous la forme de la piazza qui conduit tout naturellement à la transparence du rez-de-chaussée.

La réponse à la pluridisciplinarité du programme est un bâtiment exceptionnellement vide : cinq (six depuis le réaménagement opéré en 1997 par Renzo Piano) plateaux de près de 7 500 m², entièrement libres de tout mur, de toute structure, de toute circulation verticale de visiteurs ou de fluides, libres d'une hauteur de 7 mètres.

Tous ces éléments sont rejetés à l'extérieur du bâtiment, pour devenir façades.

Conçu pour recevoir 5 000 visiteurs par jour, il en accueille aujourd'hui plus de 25 000.

Il y a un « avant » et un « après » Centre Pompidou, car c'est à partir de l'œuvre de Renzo Piano et Richard Rogers qu'une architecture de la transparence d'une part, et du high tech d'autre part, va se développer en France.

Second exemple : la Pyramide du Louvre.

« Le nouveau Louvre fait déjà scandale avec sa pyramide de verre¹. »

Unanimement reconnue, depuis son inauguration en 1989, elle a apporté une réponse extrêmement talentueuse à un programme clair et précis.

Le programme, c'est ici la reconquête muséale de l'ensemble du palais du Louvre (238 000 m²), et donc le besoin d'une entrée visible et signifiante, capable d'accueillir 6 millions de visiteurs par an. Il faut noter que le programme définit l'objectif, mais n'impose pas d'emplacement, pas plus que le nombre d'entrée (une ou trois ?).

La réponse, c'est d'abord le lieu qui s'impose de toute évidence avec le parti d'une entrée unique : le centre de la cour Napoléon (alors encombré par le stationnement des automobiles) à la fois pour relier, en les desservant harmonieusement, les différentes sections du musée à partir du sous-sol, et pour sa visibilité.

Et c'est justement cette visibilité même qui posait un problème puisqu'elle était à la fois indispensable pour l'accès (cf. l'invisible accès à l'Institut du Monde arabe) et sacrilège pour le site (rien ne devait se confronter aux façades du Louvre).

D'où l'idée de Ieoh Ming Peï, architecte présenté avec Michel Macary, de concevoir un ouvrage

transparent, visible mais discret, recomposant sans lui faire offense l'ordonnement des ailes du palais.

Pourquoi une pyramide ?

Pour une raison pratique : c'est la forme qui dégage le plus la vue et qui se prolonge naturellement à l'œil sous la cour, laissant deviner un hall d'accueil de grande dimension, à l'échelle du musée.

Son symbolisme est, de toute évidence, aussi éternel qu'universel². Pour le premier centenaire de la Révolution française, l'architecte Lheureux proposait d'ailleurs un projet de monument en forme de pyramide, à l'emplacement exact de celle de Peï³.

Après le dessin, la matière : nul affrontement entre le verre de la pyramide, l'air, l'eau et la pierre des façades, tandis que la simplicité géométrique des formes souligne élégamment la richesse de l'ornementation Renaissance du musée.

Ce signal-symbole, posé délicatement sur l'axe historique parisien Louvre-Tuileries-Concorde-Champs-Élysées-Arc de triomphe-Grande Arche de La Défense (formes simples), permet en outre de contempler depuis l'intérieur les façades de la cour Napoléon, à travers le maillage d'acier et d'aluminium, dont les 105 tonnes soutiennent les 675 losanges de verre.

Pause apaisante entre le monde extérieur (jardin, ville et vie contemporaine) et l'intérieur, le musée proprement dit (avec des bijoux intemporels de toutes origines), ces 22 000 m² d'accueil nous rappellent que l'architecture, relation entre l'intérieur et l'extérieur, est aussi parcours, transition, séquence, respiration, en même temps que liaison assemblant les différentes parties du tout.



La Pyramide du Louvre

2. Saqqarah en Egypte (2700 av. J.-C.), Ziggourah d'Our (2100 av. J.-C.), Tikal au Guatemala (500), Teotihuacan au Mexique (600), Stupa de Borobudur à Java (800), mont Saint-Michel (1080), désert de Retz (1774), Tour Eiffel (1889), Transamerican Building de San Francisco (1970)...
3. Jean Kérisel, *La Pyramide à travers les âges*.

1. *France Soir*, 24 janvier 1984.

L'architecture s'exerce dans un univers de contraintes

« Il n'y a pas de précurseurs, il n'y a que des retardataires »,
Jean Cocteau.

La musique, la peinture, la littérature, la poésie sont des arts de composition, elles sont libres.

L'architecture est un art de réalisation qui s'exerce dans le cadre de contraintes.

Elles sont de natures multiples et agissent les unes sur les autres : contraintes géographiques (situation, site et géométrie du terrain), géologiques (sous-sol), hydrologiques (nappe phréatique, crues), juridiques (Code civil, Code de l'urbanisme), administratives (normes et règlements), techniques (matériaux, procédés de construction, équipements), financières (budget de construction, planning de réalisation).

La réglementation administrative à elle seule suffirait à réduire considérablement les marges de manœuvre, et il est permis de se demander s'il reste encore une place pour la création.

Le projet ne risque-t-il pas de devenir une simple mise en forme mécaniquement imposée du programme ? Trop de contraintes sont-elles fatales à la création ?

Deux exemples seront ici retenus pour établir le contraire : les abbayes cisterciennes, d'une part, et la construction parisienne de 1850 à 1940 d'autre part.

Les abbayes cisterciennes

Au XIII^e siècle, environ 750 abbayes cisterciennes ont été édifiées dans toute l'Europe

Ces projets ont respecté les instructions du plus célèbre des « moines blancs », Bernard de Clairvaux, appliquant lui-même la très contraignante règle de saint Benoît, imposant à toute nouvelle abbaye un même schéma fonctionnel (plan-type : oratoire, réfectoire, dortoir, hôtellerie, porterie, cloître, abbatiale, etc.) et des recommandations architecturales (plan formel ou décoratif), interdisant toute forme d'ornementation ostentatoire.

Or, par le jeu des sites, des matériaux et de la lumière, presque toutes respecteront ce programme (une exception : Belmont en Syrie) et la plupart de ces abbayes seront différentes : chevet en abside ou chevet plat, voûte en berceau, brisé ou non, avec doubleaux ou non, ou voûtes en arêtes, ou croisées d'ogives, etc.¹

1. Marcel Aubert, *L'Architecture cistercienne en France*, 1947.

Le père abbé demande au moine devenu maître d'œuvre :

« Ce programme contraignant... t'empêcha-t-il de t'exprimer ?

– Non père, au contraire, j'ai aimé la contrainte de nos plans, la liberté plastique reste grande². »

L'austérité et le dépouillement imposés alors à l'art roman ne se sont pas confondus avec la pauvreté. Ils ont, bien au contraire, conduit à une grande richesse de l'imagination, à une grande exigence dans la qualité des matériaux et à une recherche permanente de perfection dans la mise en œuvre.

« On est là devant la vérité de la création architecturale, faite de répétitions successives entre programme et contraintes, quand l'architecte essaye de contourner les difficultés en mesurant, dans un dialogue permanent avec son maître d'ouvrage, la pertinence des obligations, tout en recherchant une cohérence spatiale aux solutions possibles »,
Jean-François Leroux Dhuys³.

La construction parisienne de 1850 à 1940

Le second exemple est, au contraire, centré sur l'architecture du quotidien. Il s'agit de la relation entre le règlement d'urbanisme et la construction⁴, de 1850 à la veille de la Seconde Guerre mondiale, à Paris. C'est le véritable début de la réglementation, après quelques premiers textes fondateurs, dont l'ordonnance du 25 août 1784 qui proportionne la hauteur des immeubles à la largeur des voies⁵, avec le décret du 26 mars 1852 qui impose le permis de construire.

Les vraies réglementations d'urbanisme datent de 1859 (27 juillet), 1884 (23 juillet) et 1902 (13 août).

Chacun de ces nouveaux règlements induit-il « son » architecture ? Dans le cadre d'une réglementation donnée, différentes architectures peuvent-elles cohabiter ?

La période haussmannienne est un exemple d'apparente uniformité ne résultant paradoxalement pas de la réglementation.

Hausmann attendra six ans après être devenu préfet de la Seine pour promulguer un nouveau règlement. Comme le précédent, celui-ci ne concerne que l'alignement et le gabarit des bâtiments.

2. Fernand Pouillon, *Les Pierres sauvages*, à propos de la construction de l'abbaye du Thoronet.

3. Jean-François Leroux Dhuys, maître d'ouvrage et membre de l'Académie d'architecture, *Les Abbayes cisterciennes*, éd. Place des Victoires.

4. Par simplification, la réglementation normative, et donc nationale, du logement qui croise la première ne sera pas développée dans cet exemple.

5. A la suite de l'édification, en 1781, d'un immeuble de neuf niveaux, véritable « tour » à l'époque, toujours visible aujourd'hui, au 33, rue Radziwill, Paris 1^{er}.

Les cahiers des charges annexés aux actes de vente de ce nouveau foncier prescrivent les mêmes hauteurs d'étages, les mêmes lignes principales de façades et le fait que celles-ci doivent être en pierre de taille, avec balcons, corniches et moulures, afin que l'îlot forme un seul ensemble architectural.



Il s'agit donc de prescriptions générales autorisant une réelle diversité des façades (le balcon n'est, par exemple, contrairement à une idée reçue mais inexacte, nullement imposé aux premier ou second et cinquième étages ; le pilastre, pourtant fortement préconisé, est plutôt rare, etc.).

Pendant cette période, les différents acteurs (architectes-voyers représentant la ville, propriétaires-maîtres d'ouvrage, architectes-maîtres d'œuvre) partagent une même conception d'une ville ordonnancée et hiérarchisée, dans le cadre d'une culture provisoirement unitaire, les immeubles ne se différenciant les uns des autres que par les détails de l'écriture des façades.

Des quelque 100 000 immeubles construits entre 1852 et 1870 dans le périmètre du Paris d'aujourd'hui, la plupart des architectes¹ sont restés anonymes.

Cette architecture sera rapidement qualifiée d'uniforme et monotone : « La maison à loyers est celle qui supporte le plus difficilement la fantaisie », César Daly². La promotion privée ne dira pas autre chose de la vente en l'état futur d'achèvement, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, nous sommes loin de la contrainte réglementaire.

D'autant que, pendant cette même période et sous ces mêmes contraintes, fleuriront d'autres expressions architecturales telles que, par exemple, l'historicisme et l'Art nouveau.

La mode historiciste, ici, d'une architecture de briques et de pierres, néo-Louis XIII, qui inspirera de nombreux immeubles de rapport³, là en style Louis XIV⁴, connaîtra de très nombreuses illustrations.

1. Aux quelques exceptions notables de Charles Bertaumieux et de Louis Bernard près...

2. César Daly, critique et historien de l'architecture, *L'Architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*.

3. Hôtel Emile-Aillard, 1 place du Général-Catroux, Paris 17^e, 1884, racheté en 1919 par la Banque de France. Architecte : Jules Février.

4. Siège du Crédit Lyonnais, rue Réaumur, 1901. Architecte : Jacques Herman.



Delœuvre, 1895
122, rue du Château-des-Rentiers, Paris 13^e

En réaction, notamment contre ce « fétichisme historiciste », l'Art nouveau, dont Hector Guimard, s'inspirant des principes d'Eugène Viollet-le-Duc (rationalité constructive et composition pittoresque) et des formes d'architecture apparues en Angleterre (Charles Rennie Mackintosh), et en Belgique (Victor Horta), sera le principal représentant parisien⁵, principalement dans des immeubles d'habitation et les célèbres sorties du métropolitain. Citons également Emile Vaudremer⁶, Georges Chedanne⁷ et Charles Plumel⁸.



Porte Dauphine
Hector Guimard

Avec le règlement de 1902, la dialectique création/règlement commencera à trouver une véritable force qui aboutira à des réalisations d'une grande diversité.

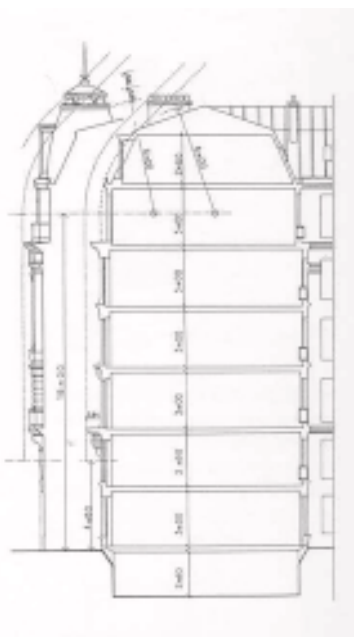
Celui-ci modifie les règles de prospectus, autorise des saillies en façade, oriels ou *bow windows*, augmente les hauteurs autorisées sur les rues et avenues larges, enferme l'édifice à construire dans une enveloppe capable.

5. Le Castel Béranger, 14 rue la Fontaine, Paris 16^e, 1898.

6. 23, avenue Georges-Mandel, Paris 16^e, 1898.

7. 9, rue de Presbourg, Paris 16^e, 1902.

8. 67, avenue Raymond-Poincaré, Paris 16^e, 1895.



169, rue de l'Université, Paris 7^e
Pinat, Marie Hubert et Faucou, 1902
1^{re} application du nouveau règlement

et réalise des effets de couronnement tout à fait nouveaux, en réécrivant *bow windows* et « poivrières », en adoptant de nouveaux matériaux ciment, béton armé, à côté des anciens : brique, céramique, mosaïque⁶.



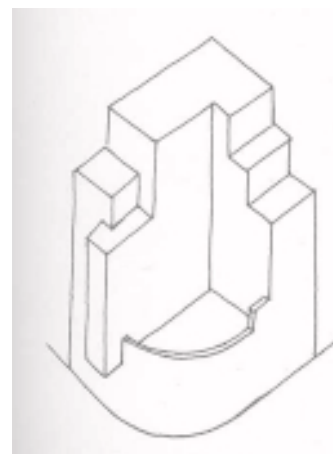
Maison Tristan Zara,
avenue Junot, Paris 18^e
Adolf Loos, 1926

Citons enfin, avec les années 1930, le mouvement « moderne » qui ambitionne de construire des objets aussi parfaits que le monde industriel : écriture architecturale propre au béton, souci de l'abstraction ou, au contraire, d'une écriture conventionnelle⁷.

C'est la véritable éclosion d'une grande diversité architecturale.

Pour ne parler que des façades, apparaissent les ossatures apparentes¹, les ossatures revêtues², le pittoresque³, les gradians⁴, le second Art nouveau⁵.

A partir des années 1920, l'Art déco, se développe en réaction contre l'Art nouveau, et la façade, qui devient lisse, utilise le même règlement de 1902 dans un tout autre sens. Elle exprime désormais une stratification de plans, en retrait ou en encor-



Hôtel particulier
Mallet Stevens, 1927

Cette « tentative d'habiter la convention » (Jacques Lucan⁸) a donc largement joué avec le règlement pour trouver sa propre identité.

C'est ce que déclarent de nombreux architectes contemporains :

« La contrainte n'a jamais empêché la qualité architecturale »,
J.-M. Charpentier⁹.

« L'architecture pouvant se définir comme un art de contraintes, le règlement tend, de ce point de vue, à élargir le champ des possibles de l'architecte... [Il] offre à son habileté et à son savoir-faire les conditions de leur propre dépassement »,
Eric Lapiere¹⁰.

« Ce sont des contraintes, mais qui sont pour nous des stimulants... »
Martin Robain¹¹.



Ecole normale
de musique
rue Cortot, Paris 17^e
Auguste Perret, 1929

1. Georges Chedanne, 124 rue Réaumur, Paris 2^e, 1904.

2. Auguste Perret, 25 rue Franklin, Paris 16^e, 1903.

3. Eugène Bliault, 41 rue de Lille, Paris 7^e, 1907.

4. Henri Sauvage, 26 rue Vavin, Paris 6^e, 1914.

5. Jules Lavirotte, 29 avenue Rapp, Paris 7^e, 1902.

6. Auguste et Gustave Perret, Lucien Lambion, Marcel Hennequet, Albert Laprade, Adolf Loos, Pol Abraham, Michel Roux Spitz.

7. André Lurçat, le Corbusier, François Le Cœur, André Granet, Robert Mallet Stevens, Jean Ginsberg.

8. Jacques Lucan, architecte et professeur d'architecture à Lausanne et à Marne-la-Vallée.

9. Architecte, agence Arte Charpentier (Opéra de Shanghai).

10. Eric Lapiere, architecte (siège du *Monde diplomatique*) et professeur à Marne-la-Vallée. Il est l'auteur de l'exposition et de l'ouvrage *Identification d'une ville ; architectures de Paris*, éd. du Pavillon de l'arsenal, source de nombreuses références dans cet article.

11. Architecte, agence Architecture Studio (Parlement européen).

L'architecture, mise en forme de la séparation ?

« ... Si un objet architectural est uniquement la traduction d'une fonctionnalité, s'il est uniquement le résultat d'une situation économique, il ne peut avoir de sens... »,
Jean Nouvel¹.

L'architecture est à la fois le plus connu et le plus mal compris des arts. Le plus connu parce qu'il nous entoure. « C'est le seul des arts dans lequel l'être humain entre et dont il sort » (Frank Hammoutène). Le plus mal compris parce qu'on le réduit généralement aux styles, comme si la littérature était réduite à la seule écriture.

« L'architecture vient "du dedans", elle n'est pas un manteau de fourrure avec lequel on habillerait un bâtiment »,
Catherine Furet².

Le programme et le projet

Au maître d'ouvrage, le programme ; à l'architecte, le projet.

◆ Le programme : les objectifs, et non leur application : un lieu, une fonction, un usage, un coût, un délai de réalisation, une exigence de qualité.

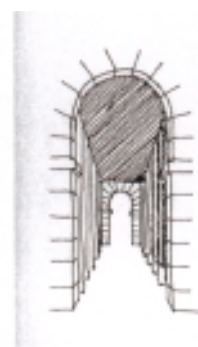
◆ Le projet : l'interprétation et l'expression esthétique, fonctionnelle et technique du programme : volumes et surfaces, relation avec l'environnement, jeux de lumières, choix de matières, parcours, ouverture ou fermeture sur l'environnement.

Pour forger son regard, il est donc essentiel d'apprendre à lire l'architecture ; le principe de séparation peut constituer, parmi bien d'autres approches, le début d'une grille de lecture :

- un premier trait est tracé et l'espace est séparé en deux³ : chambre/couloir, montré/caché, ostentatoire/subalterne. L'entreprise construit des pleins, murs, sols, plafonds. Le programme, en tant que fonctionnement, est une organisation de vides. La relation entre ces pleins à construire et ces vides à peupler (vides intérieurs : le programme et vides extérieurs : la ville) est à la fois technique, du domaine de l'ingénieur, et artistique, du domaine de l'architecte ;
- il définit une échelle : la relation entre le projet et le bâti environnant peut être fondamentalement différente de la perception du projet en tant que tel.

L'échelle humaine se confronte parfois à l'échelle symbolique : hauteur des cathédrales ou des tours ;

- il établit des proportions : un des principes fondamentaux de l'architecture à l'âge antique qui perdure jusqu'au XIX^e siècle. L'emploi de rapports raisonnés entre les pleins et les vides, l'opaque et le transparent, est un jeu sur la grandeur et sur l'émotion qu'elle suscite ;
- il dessine des volumes extérieurs et des espaces intérieurs. Il sépare un dedans et un dehors : bâtiment/ville, intérieur/extérieur. La relation peut d'ailleurs être réversible : on entre en ville, on sort dans la rue, mais en entrant chez soi, on sort de la rue ;
- par le biais de la composition, des seuils, des transitions, il crée de la spatialité, organisation des vides et mise en valeur d'un vide par un autre ;
- il distingue, lorsqu'il y a lieu, la structure qui porte et la paroi qui clôt ;
- tension entre le lieu et le projet, il délimite un contenant. Sa forme spatiale signifie à la fois lieu (je me situe), parcours (je chemine) et domaine (je suis chez quelqu'un) ;



Métro aérien station Passy
Jean Camille Formigé, 1906

- « L'important, c'est de savoir ce qu'il faut observer »,
Edgar Allan Poe.

La distinction entre l'ornement et le signal, le cliché et la fonction, l'état et la nature, le signe et le symbole, le dessin et la matière, la mode et l'architecture, l'universel et l'éternel, constitue le point de départ d'un regard différent à partir duquel, à la dialectique un peu sommaire du « j'aime, je n'aime pas », se substituent progressivement émotions, goût et sensibilisation à l'univers architectural dans lequel nous travaillons, habitons et nous déplaçons quotidiennement sans savoir lui accorder le regard qu'il mérite. ■

Qualités d'espaces et surfaces quantifiées

Quantifier les surfaces souhaitées relève du programme.

Qualifier les espaces à réaliser, c'est le rôle du projet.

Entre les deux : les enchaînements, les effets de perspectives, les volumes, l'ordonnancement, la lumière, l'harmonie, les espaces visuels, les transitions, les cheminements, les proportions et, si possible, un souffle de poésie...

1. Jean Nouvel, *Les Objets singuliers. Architecture et philosophie*, J. Baudrillard.
2. Dossier « Promoteurs et architectes » d'A, février 2003.
3. « Le commencement est la moitié de tout », Pythagore.