

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 13 (2016)

Artikel: Question d'échelle
Autor: Zurbuchen, Bernard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984420>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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



Question d'échelle

Bernard Zurbuchen

«La taille de Son Excellence étant de la hauteur que j'ai dite, tous nos sculpteurs et tous nos peintres conviendront sans peine que sa ceinture peut avoir cinquante mille pieds de roi de tour; ce qui fait une très jolie proportion.»¹ Voltaire

S'il est un principe en architecture qui revient en permanence et dont les architectes se servent abondamment, c'est bel et bien la mise en scène des rapports d'échelle. «Question d'échelle», «rapport d'échelle», «problème d'échelle» sont des termes auxquels nous sommes constamment confrontés, aussi bien dans le développement d'un projet que dans l'observation ou la critique d'une réalisation.

L'échelle peut aussi être utilisée comme élément d'argumentation dans de nombreux domaines : en philosophie par exemple, avec le *Micromégas* de Voltaire, ou bien dans la satire politique, avec les célèbres *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Dans ces deux cas, il s'agit plutôt d'un rapport d'échelle entre un «grand» et un «petit», ou, pour être plus précis, d'un rapport d'échelle entre un homme de taille «normale» et un autre de taille tantôt géante, tantôt minuscule. Dans les deux cas, c'est l'échelle humaine qui est en jeu.

Dans le domaine de l'architecture, l'échelle est d'autant plus pertinente qu'il s'agit en priorité de formes, de rapport de formes et de perception. La taille humaine y joue un rôle évident, bien que discret, comme dans le cas du pavillon de Philip Johnson où l'on ne sait plus si c'est l'architecte qui est un géant – parce que l'on connaît d'expérience la taille de ce type de construction – ou si c'est le contraire – parce que l'on connaît la silhouette de Philip Johnson. Mais dans la problématique qui nous intéresse ici, le rôle principal est davantage attribué aux éléments architecturaux à proprement parler, à leur taille, et au rythme des pleins et des vides.

L'élément indispensable pour bien saisir l'échelle est la mise en comparaison, ou en opposition, d'au moins deux éléments – c'est d'ailleurs ce que fait Voltaire quand il compare le géant Micromégas et l'indien Huron, ou Swift, en rapprochant Gulliver

des lilliputiens. Il s'agirait donc de comparer pour mieux comprendre. Est-ce une méthode scientifique ou une intuition instinctive inhérente à tout être humain qui, par réflexe ou par auto-défense, évalue spontanément la chose observée par rapport à sa propre taille ? Certainement un peu des deux. Et c'est justement cela qui rend la chose riche, complexe, et lui confère en plus un caractère particulier.

La langue française est remplie d'expressions qui font appel à la question d'échelle : « plus que », « autant que », « moins que » – pour n'en citer que quelques-unes. On s'aperçoit rapidement que sous ce mot « échelle » se cache donc une multitude de mécanismes qui, s'ils sont différents, ont pourtant un point commun : la comparaison.

Dans le cas qui me concerne ici, j'aimerais développer deux principes relatifs à cette notion d'échelle. Tous deux se distinguent fortement l'un de l'autre dans la mesure où les éléments de comparaison pris en considération ont des natures très différentes, induisant ainsi, dans chacun des deux cas, des conséquences singulières sur la perception, le rôle et la définition de la réalisation architecturale analysée.

L'échelle et son contexte immédiat

En observant une construction dans un contexte urbain, nous regardons tout d'abord sa taille et son gabarit, puis nous les comparons presque instantanément à ceux des bâtiments environnants. Il s'agit là d'une première information, d'ordre historique, susceptible de déclencher des questions du type : Est-elle contemporaine des constructions alentour ? Sa taille plus modeste signifie-t-elle qu'elle date d'une époque antérieure au règlement de construction actuellement en vigueur ? L'instant d'après, une seconde information, formelle cette fois, apparaît. Cette dernière révèle la manière dont la construction, par sa taille, qualifie la rue : d'une hauteur similaire aux autres, elle en renforce le caractère unitaire ; plus petite ou plus grande, elle met en crise cette unité et donne à la construction un statut particulier.

En regardant de plus près ce même édifice, ce sont les percements, leurs proportions et les rythmes qu'ils introduisent qui entrent alors en jeu : Sont-ils semblables ou similaires aux rythmes des maisons voisines ? Sont-ils en rupture avec ces derniers ? Dans tous les cas, ils déroulent une sorte de partition « musicale » : la rue. Ce principe de grille fait inévitablement penser à l'extension du tribunal de Göteborg, réalisé par Gunnar Asplund, dans lequel c'est le rythme de la modénature qui, sans être semblable à celui du bâtiment existant, réussit par une espèce d'« harmonie de l'échelle » à donner un caractère unitaire à l'ensemble².

Dans ce type d'observation et de principe de comparaison d'échelle, c'est donc bien le contexte immédiat qui intervient et met en relation les divers éléments d'un tout, les compare, et qui, après avoir découpé chaque élément en unités minimales, réorganise l'ensemble dans un autre tout, à son tour prêt à entrer dans un nouveau rapport d'échelle avec son environnement.

L'échelle et son contexte absent ou référentiel

Le deuxième principe concernant la question d'échelle pourrait s'intituler ainsi : principe d'échelle avec absence de contexte. Comme dans toute comparaison, qui plus est lorsqu'il s'agit d'une comparaison d'échelle, il y a forcément un protagoniste et un antagoniste. Mais contrairement au premier principe, où le contexte immédiat et les éléments de comparaison sont physiquement et visuellement présents, dans ce second cas, une des deux entités n'existe qu'en tant que référence intellectuelle pour l'observateur.

Par exemple, lorsque l'artiste Claes Oldenburg construit des objets surdimensionnés, il ne place pas le modèle de référence à côté de son œuvre. C'est l'observateur lui-même qui reconnaît l'objet en question et le compare avec son vécu personnel et ses connaissances propres. Il s'ensuit alors un mécanisme étrange où les alentours «disparaissent» et où l'objet représenté, dissocié de tout contexte, devient un monde à lui seul. Seul ? Pas tout à fait puisqu'il met en mouvement le champ référentiel de l'observateur. L'objet d'Oldenburg devient dès lors une sorte d'icône qui s'isole et vit indépendamment de son contexte qu'il a parfois même tendance à exclure pour ne laisser place qu'à lui seul.

Il en va de même pour les objets architecturaux, et plus précisément les institutions qui ne s'intègrent pas dans leur contexte mais s'en isolent, échappant ainsi à toute comparaison immédiate au profit de la connaissance que nous avons d'une église ou d'un tribunal, par exemple. Par cet isolement, les monuments, comme les institutions, nous imposent un regard particulier³.

Aujourd'hui, le fait de se présenter comme unique et hors contexte – fait jadis réservé aux institutions – tend aussi à s'appliquer à des projets dont le programme est plus banal (logements, immeubles de bureaux, etc.). Serait-ce un signe du temps ? Ou le témoin d'une époque où l'individualisme prend le dessus sur la conscience urbanistique et politique ? Il ne s'agit pas ici de prendre position sur ce fait, mais plutôt de le constater.

Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, 1913-1937.

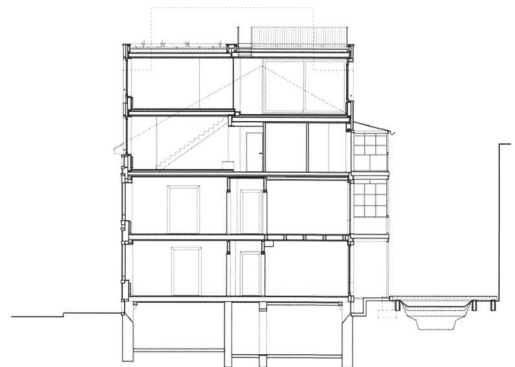


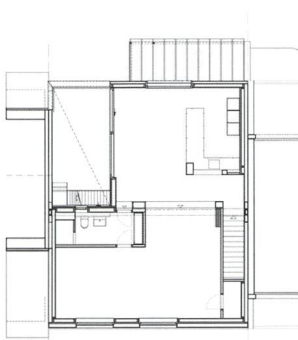
Je propose donc d'observer les principes que je viens de formuler à partir de deux réalisations architecturales qui n'ont *a priori* rien en commun, en dehors du fait d'illustrer les questions d'échelle évoquées plus haut. Le premier principe sera analysé à partir de la surélévation d'un petit immeuble d'habitation réalisée à la Birmannsgasse, à Bâle, par le bureau bâlois sabarchitekten ; quant au second principe, ce sera une école sise à Salvan, reconstruite et agrandie par le bureau valaisan Bonnard & Woeffray, qui me permettra d'étoffer mon propos.

La Birmannsgasse 47

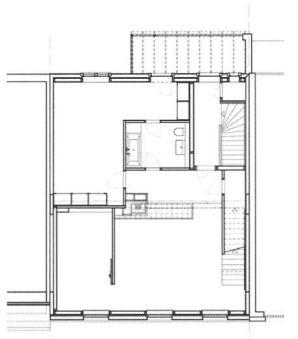
La face de l'îlot donnant sur la Birmannsgasse est constituée de bâtiments ayant été édifiés à partir des années 1980, en remplacement d'anciens immeubles mitoyens de deux étages, dont certains donnaient sur une arrière-cour où se produisaient diverses activités artisanales. Avec le temps, seuls les numéros 45 et 47 ont pu conserver leur gabarit d'origine constitué de deux étages sur rue – avec un rez-de-chaussée légèrement surélevé – et de trois étages sur cour – grâce à une forme asymétrique des pentes de la toiture. L'immeuble numéro 45, situé à gauche du numéro 47, possède un passage permettant aux véhicules d'accéder dans l'arrière-cour, où l'ancienne menuiserie a été transformée en habitation. Le bâtiment numéro 47, auquel nous allons maintenant nous intéresser, a été surélevé et transformé. Il s'ouvre à l'arrière sur un petit jardin en relation avec la cour de son voisin de gauche.

Les deux logements situés au rez-de-chaussée et au premier niveau ont été restaurés, dans le respect de la structure existante, en y ajoutant les éléments nécessaires à l'habitation contemporaine (salles d'eau et cuisines). Ils sont surmontés d'un logement en duplex qui a été construit en conservant l'asymétrie existante – la façade arrière donne en effet l'impression d'être surélevée d'un seul niveau alors que celle sur rue montre clairement une surélévation de deux niveaux. Le dernier étage est latéralement





Niveau 4



Niveau 3

agrémenté d'une terrasse donnant sur la cour et menant à une toiture aménagée et végétalisée. Ce nouveau logement introduit une sorte de «trait d'union» dans l'histoire de cette maison, témoin de sa douce mutation, de l'ancien vers le contemporain.

Les espaces diurnes, situés à la fois aux niveaux inférieur et supérieur, semblent souligner ce lien historique entre l'ancien et le nouveau. Cette démarche est également confirmée par la matérialisation de l'ensemble: les matériaux anciens ont été conservés dans la mesure du possible, tandis que des matériaux contemporains, tels des sols en plaque de bois-ciment (type «Duripanel») ou des panneaux de plâtre non traités, ont été utilisés.

Ce glissement d'une époque à l'autre, qui se traduit par une sorte de mélange serein, se lit donc très clairement au sein même du logement. Toutefois, rien ne paraît forcé ou didactique. Cela illustre bien l'attitude adoptée par les architectes, à savoir agrandir dans le respect de l'existant. Pour des raisons statiques et économiques, les éléments de l'ossature de la surélévation ont été réalisés en bois. Néanmoins, ce matériau demeure invisible à l'intérieur comme à l'extérieur du logement. Il est ici crépi pour mieux se marier avec l'enduit de la façade existante. Dans ce projet, le bois est un matériau de construction «normal», qui a été sélectionné pour sa légèreté et ses facilités de mise en œuvre; la volonté n'était pas de faire de l'architecture écologique. Le message est en effet ailleurs: il s'agit encore une fois de marquer le passage en douceur de l'ancien au moderne, dans une sorte de «continuer à bâtir», fait urbain par excellence.

sabarchitekten, Birmanngasse n°47, Bâle, 2015. Vue de l'immeuble dans le contexte urbain, coupe, plans et vues intérieures.

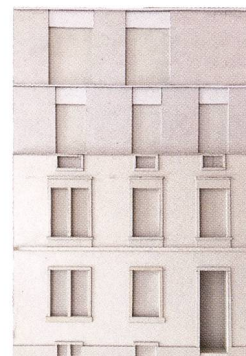
La question de l'échelle et de son contexte immédiat

Poursuivant cette recherche de « passage alternatif » d'une époque à une autre, les architectes ont développé la façade sur rue avec la même préoccupation. Ils ont effectivement cherché, par des rapports d'échelle subtils, à donner l'impression d'un changement tout en conservant le caractère unitaire de l'ensemble. En réalité, il s'agit pourtant ni plus ni moins de quasiment doubler la surface de cette façade sur rue.

Si l'on cherche à découper la façade existante en unités minimales, en « objets » comme dirait Roland Barthes⁴, afin de comprendre quelles sont les unités qui entrent en jeu dans sa composition, on en trouve finalement que très peu pour constituer ce corpus. Il y a en effet des fenêtres de deux tailles – l'une étant légèrement plus large que l'autre – qui peuvent être lues comme de simples orifices dans le mur ou, en y incluant le cadre en maçonnerie, comme des éléments plus complexes. Il y a également, si l'on regarde la façade voisine, des petites fenêtres destinées à l'éclairage des combles. Les volets, absents dans la surélévation – éléments pourtant bien présents dans l'état existant des deux petits immeubles –, font également partie de cet inventaire des éléments qui entrent en jeu dans la composition. L'enjeu devient alors de répondre, avec ces seuls éléments, à l'échelle des grands bâtiments, mais aussi à celle du numéro 45, resté lui dans son état d'origine.

La maison utilise les éléments « fenêtre », évoqués plus haut, pour répondre au passage en douceur de deux à quatre niveaux. Le troisième étage reprend le vide des petites fenêtres de l'existant, rappelant en même temps l'ancienneté de la façade arrière de cet étage. Depuis l'intérieur, l'effet est également sensible : on voit des percements de même dimension et on reconnaît à la fois les fenêtres anciennes et les nouvelles, ce qui montre l'ambiguïté du statut de ce niveau. Quant au dernier étage, il reprend la grande fenêtre de l'étage inférieur, cadre en maçonnerie compris. Au nombre de deux, ces grandes fenêtres ont le poids visuel des trois petites situées à l'étage inférieur, et ménagent ainsi un plein faisant écho à la porte d'entrée du rez-de-chaussée. A ce stade, et avec les seules proportions des fenêtres, la façade remplit déjà sa mission : le regard peut passer tranquillement d'un élément à un autre, les comparer et identifier des similitudes et des différences. L'œil peut lire une alternance de bandes tantôt verticales tantôt horizontales, et ces mouvements incessants des yeux donnent une unité et une cohérence étonnante à l'ensemble.

Pour aborder la question relative à la relation que le bâtiment entretient avec son entourage bâti, il convient de se pencher sur les éléments « volet » et les petits percements des combles. La représentation des traces des fenêtres, situées sur la façade surélevée dans le prolongement de celles existant au numéro 45, lie les deux bâtiments et contribue à confirmer leur statut de maisons anciennes appartenant à la ville du passé. Par ailleurs, ces petits percements, qui jouent le rôle de couronnement dans l'immeuble de gauche, endossent un rôle supplémentaire dans la maison surélevée : ils sont à la fois le rappel de l'ancien couronnement, mais servent aussi de socle, voire





d'axe de symétrie à la surélévation. Ce détail perd tout sens fonctionnel et devient dès lors un élément de décoration, peut-être discutable, mais bien utile pour rattacher la nouvelle façade à l'ancien état des immeubles de la Birmannsgasse.

Quant à la liaison avec le bâtiment numéro 49, elle se résume à une simple trace dans le crépi à partir de laquelle on devine que la construction adjacente précédait la surélévation de sabarchitekten – c'est un peu comme si cette trace reflétait le fait que la construction avait pu se passer de mur mitoyen dans les deux premiers niveaux, mais pas dans les étages supérieurs, puisque liés aux combles du voisin. Si ce décalage montre bien les étapes de construction et de modification de la rue, la question de la limite de propriété se pose alors de manière amusante. Ce décalage renforce visuellement l'effet de surélévation du bâtiment, comme si une boîte, pas tout à fait ajustée, avait été posée sur l'existant.

On voit ici que lorsque l'échelle est liée à son contexte immédiat, une unité est de fait donnée à la rue : la réalisation de sabarchitekten se présente en effet comme une contribution à l'évolution d'un morceau de ville, où le contexte prend toute son importance.

sabarchitekten, Birmannsgasse n° 47, Bâle, 2015. Maquette d'étude et vue frontale de la façade sur rue.



L'école de Salvan

La nouvelle école de Salvan a fait l'objet d'un concours d'architecture lancé en 2012 et remporté par le bureau d'architectes montheysan Bonnard & Woeffray. Sur le site proposé, deux écoles plus anciennes préexistaient : l'une de 1940 et l'autre de 1973 – cette dernière fut construite par les architectes Morisod et Furrer, dont les réalisations dans les années 1960-1970 contribuèrent à l'éclosion de l'architecture moderne en Valais. L'école de Salvan, composée d'une salle de gymnastique et de salles de classe, faisait partie de l'inventaire valaisan des bâtiments du XX^e siècle.

Une analyse complète de cet édifice a fait apparaître que la salle de gymnastique devait être démolie et que les salles de classe devaient au moins être renforcées, pour répondre aux exigences sismiques, et rénovées drastiquement. Compte tenu de l'importance et du coût élevé des travaux nécessaires pour la conservation du bâtiment de Morisod et Furrer, le maître de l'ouvrage laissa libre choix aux concurrents de décider de sa démolition partielle ou totale. Il demanda en revanche de conserver le bâtiment des années 1940 afin d'y installer le programme dédié à la petite enfance.

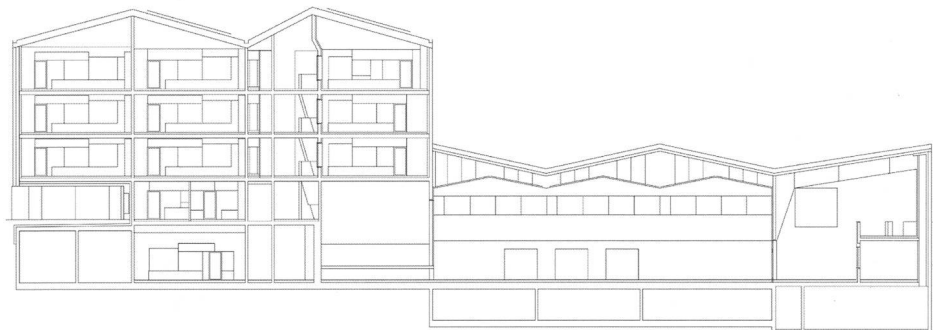
Bonnard et Woeffray ont opté pour la démolition totale du premier bâtiment, ce qui leur laissait la place libre pour développer un nouvel édifice. Ce dernier comporte, en plus des salles de classe standard et spéciales, une bibliothèque ouverte aussi bien aux élèves qu'aux habitants de la commune, une salle de gymnastique avec une scène et un foyer d'accueil destiné, entre autres, à des manifestations extra-scolaires.

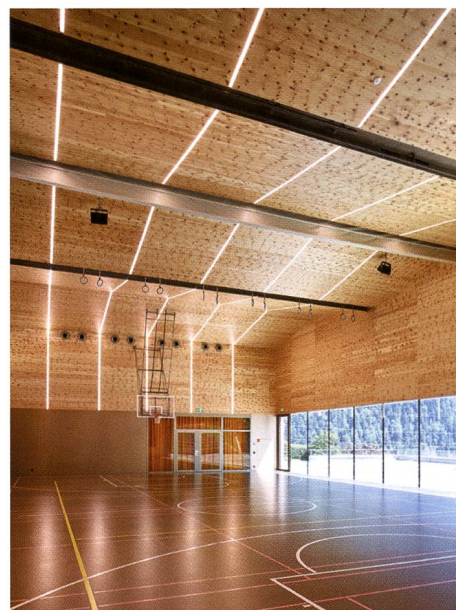
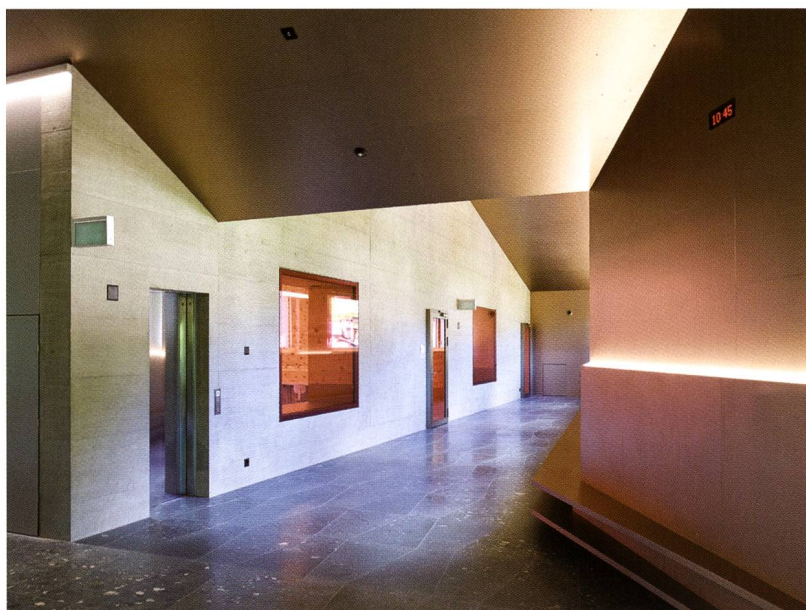
*Bonnard & Woeffray, école de Salvan, canton du Valais, 2016.
Vue de l'école dans son contexte
environnant et coupe longitudinale.*

Le bâtiment s'implante parallèlement aux courbes de niveau et s'oriente, comme toutes les autres constructions du village, vers la vue et les montagnes avoisinantes. Il se décompose en deux éléments principaux : l'un, relativement haut, qui comporte les salles de classe, les salles spéciales et la scène ; l'autre, plus bas, qui accueille la salle de gymnastique et le foyer accentué par la cheminée dont la volumétrie très présente ponctue et termine l'ensemble de la composition. L'imbrication de la scène dans le volume destiné aux classes opère une sorte de lien entre le haut et le bas, contribuant ainsi à assurer la continuité du volume. Les toitures définissent une ligne brisée qui reprend le dessin des toitures voisines et décompose la volumétrie en plusieurs petits éléments à l'échelle des maisons du village.

La façade principale est en béton et contient de la pierre de Salvan extraite de la carrière située à proximité. Ce béton est sablé, ce qui lui confère la teinte légèrement verte si particulière à cette pierre. Les autres façades sont recouvertes d'un bardage en tôle qui se déroule dans une continuité de matériaux sur la toiture. A l'intérieur, les salles de classe et la salle de gymnastique sont recouvertes de planches d'arolle, alors que les parois des espaces de circulation sont en béton ou revêtues de tôles en aluminium anodisé qui reflètent et conduisent discrètement la lumière provenant d'une fenêtre frontale ou d'un éclairage zénithal disposé habilement le long de la circulation arrière.

Le projet, ainsi implanté, découpe le site en trois plateaux échelonnés à des niveaux différents. Le plus élevé reçoit l'entrée du bâtiment des années 1940 et le couvert du bâtiment des salles de classe de la nouvelle construction. Sur le deuxième plateau, disposé en esplanade un niveau plus bas, se trouvent la salle de gymnastique et son foyer. Il sert de prolongement extérieur, tel un balcon à l'échelle de la salle ouvrant sur les montagnes. Ce dernier contient une sorte de garage donnant sur le troisième plateau, qui lui se trouve au niveau de la route.



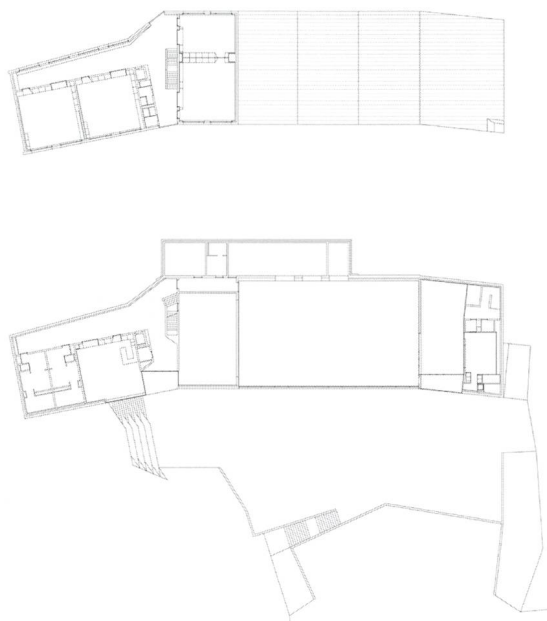


La question de l'échelle et de son contexte absent ou référentiel

Dans le cas de l'école de Salvan, la question de l'échelle se pose en des termes fondamentalement différents de ceux évoqués à propos de la surélévation de sabarchitekten. Si, comme nous l'avons fait précédemment, nous cherchons à découper en unités minimales les éléments présents, comme les toitures des maisons environnantes ou le profil des montagnes, nous constatons que ce ne sont pas des éléments avec lesquels les architectes organisent la composition, mais plutôt des sujets qui entrent dans un champ de références auquel on ne peut se rallier. Il ne faut pas les regarder comme le jeu d'une composition formelle, mais plutôt comme un champ référentiel.

Ce qui frappe, au premier regard, c'est la *skyline* que ce bâtiment découpe de manière très précise et qui accroche l'œil de manière très intense. Dès lors, le reste du village apparaît comme un second plan, et c'est seulement après une observation attentive qu'une analogie entre cette silhouette et les toitures environnantes peut être faite. Notons en passant que cette *skyline* pourrait être retournée et que la forme de la portion de ciel qu'elle découpe est pratiquement la même que celle du bâtiment qu'elle recouvre. Cette sorte d'abstraction contribue certainement à renforcer le caractère unique et iconique du bâtiment.

Peut-on ici parler de «*fuck context*»⁵, comme le suggère Rem Koolhaas? Pas vraiment. Si cette affirmation s'applique en effet au *lipstick* d'Oldenburg ou aux œuvres de Koolhaas dans lesquelles la *bigness* se manifeste de manière évidente, il n'en est pas vraiment de même à l'école de Salvan, où c'est plutôt le contexte qui est transformé en un



champ de références conceptuelles. Ici, le contexte n'est plus un morceau de la continuité urbaine mais un ensemble de repères permettant à l'observateur de comprendre le nouveau projet, qui lui s'affiche comme unique et autosuffisant. Le bâtiment ne se lit pas comme une composition avec le paysage et ses constituants, où le regard passe de l'un à l'autre, mais plutôt comme une synthèse qui fixe le regard sur lui-même et semble nous dire : «Je vous résume ce qu'il y a autour, tout est là.»

Par son autonomie, l'école de Salvan ne fonctionne plus comme un élément de comparaison, au sens strict du terme. Elle devient une sorte de métaphore : le contexte n'est plus un élément de comparaison, il est là pour nous montrer qu'il ne faut pas la prendre au sens ordinaire.

Paul Valéry a dit lors d'une conférence sur la danse, et plus précisément en se référant au corps d'un danseur : «Il semble qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...»⁶ Revenir au contexte pour mieux le fuir... C'est un peu ce que je ressens devant l'école de Salvan.

Ce n'est pas tellement la taille du bâtiment qui modifie le contexte, mais c'est plutôt son degré d'abstraction qui opère cette modification. L'école de Salvan, quoique très grande par rapport aux réalisations environnantes, n'a rien à voir avec un de ces «jumbo-chalets» que l'on retrouve régulièrement en montagne. La complexité et l'élégance de sa forme, le subtil équilibre dans le choix des matériaux et le degré d'abstraction de la construction font que l'ensemble provoque les mécanismes évoqués plus haut.

Bonnard & Woeffray, école de Salvan, canton du Valais, 2016. Vue du couloir menant aux salles de classe, vue de la salle de gymnastique et plans des différents niveaux.

Nous venons de dire que le contexte se transforme en une référence quelque peu abstraite, mais il convient également de mentionner un autre aspect contenu dans ce projet, lequel fait appel à nos connaissances historiques. La pierre de Salvan, par exemple, nécessite en effet de connaître l'existence de la carrière dont elle est extraite, carrière qui, dès lors, fait partie du contexte dans un sens large⁷. La charge référentielle de l'école n'implique pas seulement l'environnement immédiat. Elle englobe aussi l'observateur, lui-même, et son propre vécu.

L'école de Salvan pourrait-elle être construite ailleurs, dans un autre contexte, dans un « hors contexte », en quelque sorte ? Certainement pas. Bien qu'elle n'entre pas en dialogue formel avec les environs immédiats, à l'exception peut-être des montagnes, elle a pourtant besoin de ce contexte pour s'exprimer en tant que synthèse d'un tout, en tant que « métaphore » de l'école de Salvan, comme énoncé plus haut.

En guise de conclusion

La question d'échelle se retrouve constamment dans notre quotidien et dans la manière dont nous percevons le monde. Notre nature nous pousse à comparer, à mesurer le monde, à s'en servir comme moyen d'évaluation, et plus précisément à nous comparer en nous considérant comme la référence ultime.

Mais dans le domaine de l'architecture, cette question va encore plus loin. Elle nous fait comparer les objets entre eux : tantôt dans un contexte immédiat, où les règles de la composition entrent en jeu, tantôt dans un rapport plus abstrait qui a le pouvoir de révéler l'objet comme unique, permettant ainsi de focaliser le regard sur lui.

Les deux réalisations décrites ici illustrent bien ce propos : la surélévation de la Birmannsgasse s'inscrit dans un tout et demande de regarder l'ensemble à la manière d'un objectif grand angle, alors que l'école de Salvan focalise le regard sur elle-même, à la manière d'un téléobjectif puissant.

Si ces deux réalisations n'ont *a priori* rien en commun, elles illustrent néanmoins chacune à leur manière des façons de comprendre le monde et son environnement. Deux manières où il ne s'agit absolument pas de prendre position, mais juste de constater qu'elles existent et qu'elles contribuent, appliquées avec soin, à donner des interprétations du contexte, d'un certain contexte. Et c'est peut-être là que réside le principal point qu'elles partagent : elles sont une sorte d'aide au regard.



Bonnard & Woeffray, école de Salvan, canton du Valais, 2016.
Vue des terrasses.

Notes

¹ Voltaire, *Micromégas – l'ingénu* (1738-1739), éditions Pocket, Paris, 1997.

² «Le classicisme est donc représenté dans l'extension de Göteborg, par un langage architectural à la fois abstrait et figuratif. Il est certain que cette réalisation est paradigmatique de l'idée que la grille "moderniste" fait écho au langage classique des ordres et à ses règles esthétiques, qu'elle réinterprète partiellement. En même temps, Asplund prend des distances par rapport à cette posture [...]» Bruno Marchand, «La "normalité" de la grille: entre classicisme, construction et abstraction», *matières*, n°12, 2015.

³ «Veut-on du bien aux monuments, on se voit obligé de conclure qu'ils nous imposent une exigence contre nature et qu'ils auraient besoin, pour y réussir de recourir à des mesures spéciales.» Robert Musil, «Considérations désobligeantes», *CŒuvres pré-posthumes*, éditions du Seuil, Paris, 1965.

⁴ «Il ne faut pas confondre signifier et communiquer: signifier, cela veut dire que les objets ne véhiculent pas seulement des informations, auquel cas ils communiqueraient, mais constituent aussi des systèmes structurés de signes, c'est-à-dire essentiellement des systèmes de différences, d'oppositions et de contrastes.» Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, éditions du seuil, Paris, 1985.

⁵ OMA/Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

⁶ Paul Valéry, *Philosophie de la danse* (1936), éditions Allia, Paris, 2015.

⁷ «Au contraire, l'interaction entre l'objet et son contexte produit des effets objectivement définissables. Le milieu doit inclure non seulement les conditions directement perceptibles mais également celles qui dépendent de l'observateur lui-même: sa préparation mentale, ses intentions et ses aspirations, ses conceptions, etc.» Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, éditions Pierre Mardaga, Bruxelles, 1977.