

# O olhar do estrangeiro

Gérard Monnier

Mobilidade dos  
arquitetos e abordagem  
do contexto  
Norman Foster em Nîmes

Mobilité des architectes  
et approche du contexte  
Norman Foster à Nîmes

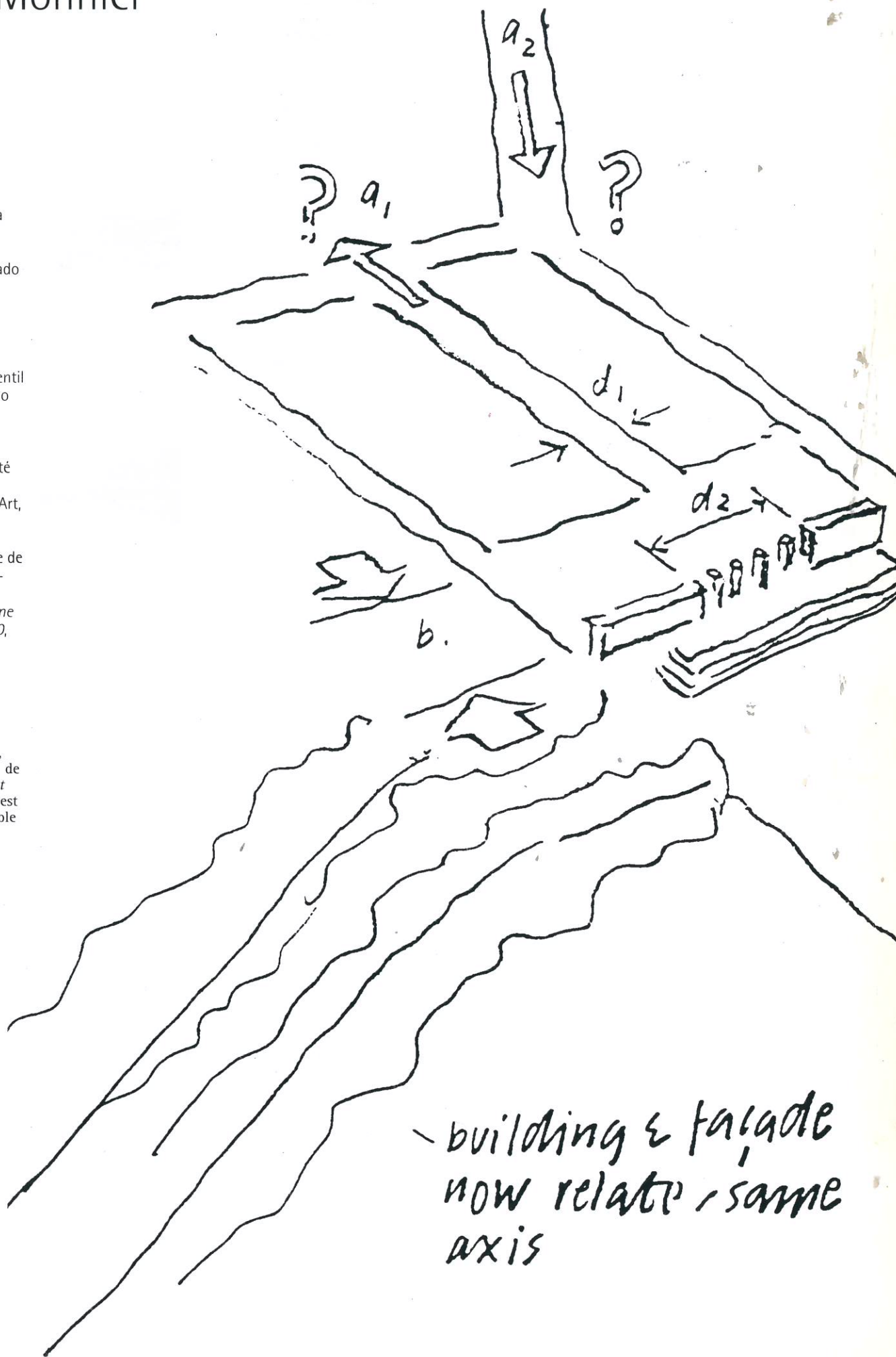
## Tradução

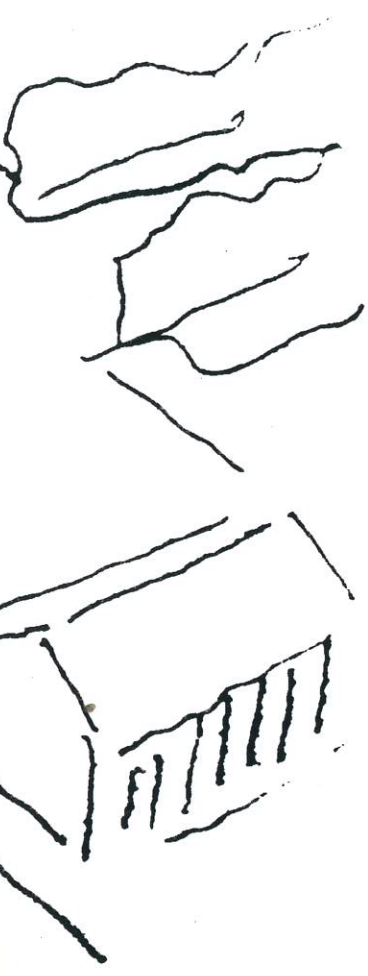
Áurea Pereira da Silva

O presente texto, originalmente publicado na revista francesa *Techniques Et Architecture*, nº 409, agosto-setembro de 1993, está sendo reproduzido com a gentil autorização da direção da revista.

Gérard Monnier é professor da Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), Institut d'Art, e diretor do Centre Interuniversitaire de Recherche en Histoire de L'Art Contemporain – CIRHAC. É autor de *L'Architecture Moderne en France, 1918-1950*, publicado em 1990.

Ce texte, initialement publié dans le n° 409, août-septembre 1993, de la revue *Techniques et Architecture*, à Paris, est reproduit avec l'aimable autorisation de la direction de la revue





**Les sources de l'éclectisme**  
John Soane  
1753-1837

Après son voyage en Italie en 1779, le grand architecte anglais décrit un projet de palais à construire à Hyde Park: "Pour composer ce plan, j'ai essayé de m'approprier les avantages qui viennent tant de la contemplation des vestiges de l'Antiquité que de l'observation et de la pratique des réalisations modernes. C'est pourquoi j'ai voulu allier le magnifique à l'utile, le complexe au varié et au nouveau. Le célèbre palais de Caprarola par Vignola a suggéré la forme générale du plan. La villa d'Hadrien à Tivoli, le palais de Dioclétien à Spalato, les restes immenses des palais des Césars à Rome, les bains romains et l'intérieur du Panthéon avec le superbe péristyle d'Agrippa, ces exemples du magnifique, du compliqué, de la variété et du mouvement, réunissant entre eux toutes les délices intellectuelles de l'architecture classique, m'ont inspiré à consacrer mon entière énergie à ce projet".

Desde o século das Luzes, as viagens participam da cultura do arquiteto e são um dos motores de sua transformação. Enquanto Jefferson buscava ainda em Nîmes um modelo do antigo, Soane, em Roma, já procurava combinar fontes múltiplas. O motivo estaria na autoridade da visão do pintor sobre a do arquiteto? Ou na pressão do olhar dos românticos?

No século XIX, os arquitetos que vêm o edifício no seu contexto distinguem-se dos desenhistas copistas, enquanto os *paisagistas* distanciam-se dos *arqueólogos*; uns insistem na relação do edifício com a cidade e a paisagem, outros detalham ainda as modena-turas. Nas eloqüentes imagens de Tony Garnier ou de Sant'Elia, que alimentaram com uma autêntica visão moderna alguns dos principais capítulos da arquitetura imaginária do início do século XX, há muito o que questionar: ver-se-ia aí o desejo de escapar da estreita tecnicidade do projeto, de sair dos limites da produção, de prolongar o projeto através de uma narrativa lírica. Além da diferença mensurável entre as escalas da representação, estas atitudes do *paisagista* e do *analista*, identificam diferenças de cultura, de saberes e de abordagens de profissionais distintos.

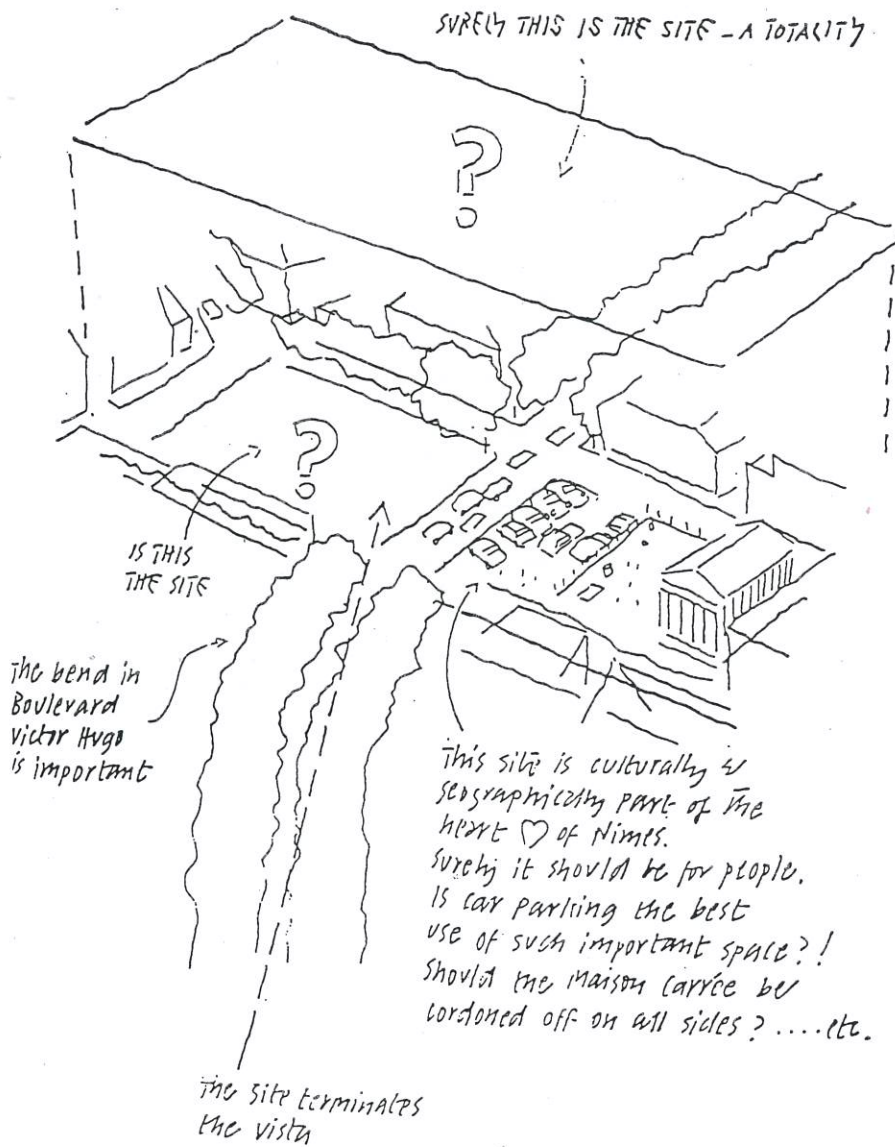
**As fontes do ecletismo**  
John Soane  
1753-1837

Após sua viagem à Itália em 1779, o grande arquiteto inglês descreve o projeto do palácio a ser construído no Hyde Park: "Para compor este plano, eu tentei me apropriar das vantagens que nascem tanto da contemplação dos vestígios da antiguidade como da observação e da prática das realizações modernas. É por isso que eu desejei aliar o magnífico ao útil, o complexo ao variado e ao novo. O célebre palácio de Caprarola de Vignola sugeriu a forma geral do plano. A vila de Adriano em Tivoli, o palácio de Diocleciano em Spoleto, as enormes ruínas dos palácios dos Césares em Roma, os banhos romanos e o interior do Panteão com o soberbo peristilo de Agripa, estes exemplos do magnífico, do complicado, da variedade e do movimento, reunindo entre si todas as delícias intelectuais da arquitetura clássica, inspiraram-me a consagrar toda a minha energia neste projeto.

Depuis le temps des Lumières, les voyages participent à la culture de l'architecte, et sont un des moteurs de sa transformation. Lorsque Jefferson à Nîmes voyait encore un modèle de l'antique, Soane à Rome cherchait déjà à combiner des sources multiples. Est-ce en raison de l'autorité de la vision du peintre sur celle de l'architecte? Est-ce sous la pression du regard des romantiques? Au XIX siècle, les architectes qui voient l'édifice dans un ensemble se distinguent des dessinateurs d'analos, les *paysagistes* se démarquent des *archéologues*; les uns insistent sur les attaches de l'édifice à la ville et à un paysage, les autres détaillent encore les modénatures. Dans les images fortes de Tony Garnier ou de Saint Elia, qui ont nourri d'une authentique vision moderne quelques-uns des principaux chapitres de l'architecture imaginaire du premier XX siècle, il y aurait beaucoup à questionner; on y verrait le désir d'échapper à la technicité étroite du projet, de sortir des limites de la fabrication, de prolonger le projet par une narration lyrique. Au delà de la différence mesurable entre les échelles de la représentation, ces attitudes du *paysagiste* et de l'*analyste* identifient des différences de culture, des savoirs, et des démarches professionnelles distinctes.

## Conceito e Contexto

Em relação ao debate sobre o estatuto do projeto, estas diferenças de estratégia tem uma forte atualidade, que opõe, como cada um sabe, os partidários do *conceito* aos criadores do *contexto*. Lembremos, resumindo, que em nome da autonomia intelectual, o conceito joga com a reivindicação narcisista do projeto livre das limitações da encomenda e da sua realização — o que permite tirar a arquitetura das contingências da vida social e material para dispô-la num plano superior, no sistema da belas artes, segundo o velho debate. Ao contrário, na abordagem *contextual*, admite-se a autoridade das determinantes locais e se trabalha sobre a pressão do real (a encomenda, as técnicas), propondo-se a dar uma resposta relativa. O dado contextual é desta maneira o avatar atual da questão, deixada em aberto, do realismo na arquitetura, (no sentido da relação da arte com a realidade). Mas uma interpretação dissimulada da abordagem contextual insinua-se na crítica, quando a relação com o contexto é assimilada de maneira redutora, como uma apropriação do contexto edificado, como uma convivência natural com seu conhecimento íntimo, como um respeito fundamental do lugar e de sua identidade; esta interpretação desemboca na idéia de que a qualidade está na identidade local, cujos corolários são a hierarquia (em proveito do local), e a exclusão daquilo que lhe é consequente: "nada disso entre nós" (o que não deixa de ter relações, salvo erro, com uma atitude política). Esta redução da aproximação do contexto pela preferência dada ao *nativo* em vez do *estrangeiro* conduz a atitudes morais e conservadoras sobre a dependência da aprovação pelos porta-vozes da autoridade local, que reconhecerão, com as fórmulas aceitas, os *argutos conhecedores* do espírito local, os *fiéis intérpretes* de um sítio. A perversão da abordagem contextual desemboca no avatar do regionalismo.



Médiathèque de Nîmes  
Vista do átrio

Médiathèque de Nîmes  
Vue de l'atrium

Université de Paris / CIRHAC direitos reservados



## Concept et contexte

Rapportées au débat sur le statut du projet, ces différences de stratégies ont une actualité forte, qui oppose, comme chacun sait, les partisans du *contexte* aux créateurs de *concept*. On rappelle, et en faisant très court, qu'au nom de l'autonomie intellectuelle, le *concept* joue avec la revendication narcissique d'un projet libéré des contraintes de la commande et de la réalisation — ce qui revient à faire sortir l'architecture des contingences de la vie sociale et matérielle pour la disposer sur l'*étagère du dessus*, c'est à dire, vieux débat, pour l'installer dans le système des beaux-arts. A l'opposé, la démarche *contextuelle* admet l'autorité des déterminants locaux, travaille sous la pression du réel (la commande, les techniques), et propose de donner une réponse relative. La démarche contextuelle est de cette façon l'avatar actuel de la question, laissée ouverte, du réalisme (au sens du rapport de l'art et de la réalité) en architecture. Mais une interprétation sournoise de la démarche contextuelle s'insinue dans la critique, lorsque le rapport au contexte est compris de façon réductrice, comme une appropriation du contexte bâti, comme une connivence naturelle avec sa connaissance intime, comme un respect fondamental du lieu et de son identité; cette interprétation débouche sur l'idée que la qualité est dans l'identité locale, dont les corollaires sont la hiérarchie (au profit du local), et l'exclusion de ce qui s'en détache: "pas cela chez nous" (ce qui n'est pas sans relation, sauf erreur, avec une attitude politique). Cette réduction de l'approche du contexte à une préférence donnée à l'*indigène* sur l'*étranger* conduit à des attitudes morales et conservatrices, sur la dépendance de l'approbation par les porte-parole de l'autorité locale, qui reconnaîtront, avec les formules convenues, les fins *connaisseurs* de l'esprit du lieu, les *fidèles interprètes* d'un site. La perversion de l'approche contextuelle débouche sur un avatar du régionalisme.

A cette version statique et conservatrice de l'architecture contextuelle, il est tentant de risquer la démonstration inverse: l'invention contextualiste forte peut surgir de la mobilité de l'architecte, amené à jeter un regard neuf sur le réel. Un regard

Contra esta versão estática e conservadora da arquitetura contextual é tentador apostar na demonstração inversa: a descoberta contextualista bem fundamentada pode surgir da mobilidade do arquiteto, levado a olhar de uma maneira nova o real. O olhar novo, certamente seria um olhar equipado de referências mais amplas, capazes de estimular o trabalho da invenção. Concedamos de início um amplo sentido à noção de mobilidade: a mobilidade não é somente aquela produzida pela viagem, ela não resulta necessariamente do contato com um local ou um contexto novo, ela é antes de tudo o deslocamento para fora do campo da competência estabelecida. Neste sentido, o olhar *estrangeiro* pode ser o do arquiteto ao qual se pede uma intervenção num programa que não faz parte do seu campo de atuação profissional habitual; confrontando com novos lugares e com programas diferentes dos que habitualmente trabalha. Le Corbusier (em Ronchamp, Capela Notre-Dame du haut), Jean Riboulet (em Paris, Hospital Robert-Debré) deram soluções originais, inteiramente fundamentadas numa percepção seduzida do local. E quando esta experiência torna-se objeto de comentários do próprio arquiteto, que não deixa nenhuma dúvida sobre a percepção *ingênua* do sítio desconhecido, nós devemos levar a sério esses testemunhos de tomada de consciência essencialmente existencial. Os contatos de Le Corbusier com Ronchamp, em 20 de maio e a 4 de junho de 1950 e a sua proposta de uma *acústica* das formas, o diário de Pierre Riboulet, tomando conhecimento do terreno do boulevard Serrurier, testemunham o estímulo do pensamento para a descoberta dos locais, num processo oposto à familiar visão cotidiana que entrava a compreensão das relações.

## Le Corbusier à Ronchamp 1950

"Ronchamp? contato com um sítio, situação num lugar, eloquência do lugar, palavra dirigida ao lugar (...) Sobre a colina, eu desenhei cuidadosamente os quatro horizontes... estes desenhos estão dispersos ou perdidos; foram eles que desencadearam arquitetonicamente a resposta acústica — acústica no domínio das formas."

## Le Corbusier à Romchamp, 1950

"Ronchamp? contact avec un site, situation dans un lieu, éloquence du lieu, parole adressée au lieu (...) Sur la colline, j'avais soigneusement dessiné les quatre horizons... ces dessins sont égarés ou perdus; ce sont eux qui déclenchèrent architecturalement la réponse acoustique — acoustique au domaine des formes."

Université de Paris I CIRHAC droits réservés



neuf: en fait un regard équipé de références plus larges, capables de stimuler le travail de l'invention. Donnons tout d'abord un sens large à la notion de mobilité: la mobilité n'est pas seulement celle produite par le voyage, elle ne découle pas nécessairement du contact avec un lieu et un contexte nouveau, elle est d'abord celle du déplacement en dehors du champ de compétence établi. Dans ce sens, le regard *étranger* peut être celui de l'architecte auquel on demande une intervention dans un programme qui n'appartient pas à son champ professionnel habituel: confrontés à des lieux nouveaux et à des programmes différents de ceux qu'ils traitent habituellement. Le Corbusier (à Ronchamp, chapelle de Notre Dame du haut), Jean Riboulet (à Paris, hôpital Robert Debré) ont fait surgir des solutions originales, toutes entières fondées sur une saisie *naïve* du lieu. Et lorsque cette expérience, on le sait, fait l'objet par l'architecte lui-même de commentaires, qui ne laissent aucun doute sur la saisie *naïve* du site inconnu, nous devons prendre au sérieux ces témoignages d'une prise de conscience proprement existentielle. Les approches de Le Corbusier à Ronchamp, le 20 mai et le 4 juin 1950, sa proposition d'une *acoustique* des formes, le journal de Pierre Riboulet, prenant pied sur le terrain du boulevard Serrurier, attestent de la stimulation de la pensée par la découverte des lieux, dans un processus à l'opposé de cette familiarité de la vision quotidienne qui entrave l'intelligence des rapports.

Médiathèque de Nîmes  
Maison Carrée vista  
do átrio

Médiathèque de Nîmes  
Maison Carrée vue de  
l'atrium

## Norman Foster e a questão da inserção

A conclusão recente da intervenção de Norman Foster em Nîmes permite um balanço: a primeira realização deste importante arquiteto inglês na França justifica esta primazia atribuída à mobilidade? A questão é ainda mais interessante posto que a mobilidade adquire aqui uma dimensão notável: não somente o arquiteto intervém fora do seu território cultural, num sítio não familiar, mas também sobre um programa inusitado, face a um parceiro e diante de circunstâncias das quais Foster, pode se dizer, não encontrou até então equivalentes.

A apresentação para a crítica da biblioteca e do museu de arte contemporânea (*Ile Carré d'Art*) estudados por Foster deu lugar a apreciações bastante contraditórias. A crítica mais atenta manifestou sua decepção frente ao edifício que lhe pareceu inferior a expectativa que se espera de uma estrela da arquitetura tecnológica. E é verdade que o edifício não dá aqui muita possibilidade de debate. Mas, se alguns criticaram a banalidade do concreto e das luminárias, todos viram e proclamaram num consenso a qualidade excepcional da inserção do edifício no sítio urbano extremamente determinado. Não nos enganemos: o êxito da realização aqui apreciado não o é em termos de compromisso, no sentido dessas estéticas mornas que a noção fastidiosa de arquitetura de acompanhamento sugeria até então; a maior parte, e, penso-o, com razão, viram a beleza de um classicismo moderno, que liga a capacidade da arquitetura do *Carré d'Art* de informar o local com novas realidades materiais e programáticas, graças a uma mistura consistente de usos determinados pelo projeto e por *tecno-imagens* colocadas no sítio; todos viram o equilíbrio das soluções, que sublimam esta mistura incongruente de estranheza e familiaridade, trazida pelo edifício ao mesmo tempo recente e novo, que integra a

partir de agora o arranjo costumeiro dos lugares. Mas não nos detenhamos sobremaneira nesta abordagem crítica. Partamos de uma sorte de desafio disciplinar: pode uma abordagem histórica estabelecer em que condições o arquiteto estrangeiro ao contexto teve condições de informar o lugar? Se eu concedo que os argumentos de que se dispõem não estabelecerão outra coisa senão a presunção da relação causa e efeito, resta-lhes uma apreciável coerência. Que se avalie.

No percurso profissional do arquiteto, a novidade do programa de Nîmes está assegurada: a partir do começo de sua carreira até o início dos anos 1980, Norman Foster foi um especialista de edifícios industriais e comerciais, construídos à parte dos embaraços de todo contexto urbano, em sítios onde não existia nenhuma determinação contextual. Nesta fase inicial, marcada pelo estudo da fábrica Reliance Controle (em Swindon, projeto de 1967), os dois projetos orientados dentro do espaço urbano, não colocam o verdadeiro problema da inserção; nem o estudo da sede social de Willis, Faber and Dumas em Ipswich (em 1975), nem a famosa torre de Hong Kong (estudada a partir de 1979), não colocam em primeiro plano a questão da inserção urbana do projeto. Por outro lado o único programa cultural tratado antes pelo arquiteto foi o Centro Sainsbury para as artes visuais, construído aplicando uma tipologia de edifício industrial, em um só nível, no sítio livre do Campus da Universidade de East Anglia, em Norwich (estudo de 1978). Assim a quase totalidade da experiência projetual de Foster é ainda, no início dos anos 1980, *conceitual*, na medida em que seu esforço se faz sobre a definição da construção de um *hangar equipado* (eu utilizo esta expressão para evocar ao mesmo tempo a relação e a diferença com o *hangar decorado* de Venturi).

Em 1983 e em 1984, as coisas mudam. Dois projetos importantes vêm neste momento transformar os objetivos e a abordagem de Norman Foster: em 1983 ele estuda o projeto de um novo centro para a BBC, na Langham Place, em Londres, e em 1984 ele participa do concurso para o que na época era a Médiathèque de Nîmes.

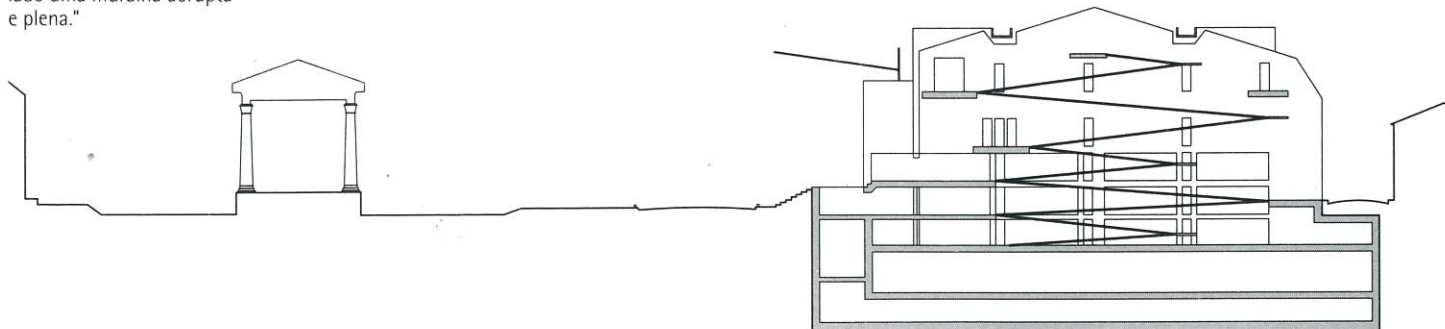
Os dois projetos têm em comum o fato de estarem inseridos num denso tecido urbano, de estarem em contato com edifícios históricos (a igreja de Toutes-les-âmes/All Souls, 1822-1824, do arquiteto Nash, em Londres; a Maison Carrée, em Nîmes), e de implicar numa concepção específica e nova para o arquiteto. Foster dirá, a propósito do projeto da BBC, que se tratava "da abordagem a mais complexa, tanto em termos técnicos como urbanos."<sup>1</sup> Concebidos praticamente ao mesmo tempo, os dois projetos têm também em comum o emprego de processos idênticos: os dois são objetos de levantamentos, que colocam igualmente em evidência as ligações do sítio a construir com o seu ambiente urbano e os dois são estudados sob a forma de numerosas maquetes, que produzem uma importante série de variantes: nos dois casos estas maquetes acentuam a volumetria, e dão lugar a registros fotográficos destinados a controlar sua aparência dentro das condições de sua inserção no espaço construído. Nos dois casos, os projetos mostram a apreensão do meio ambiente monumental e dos espaços vazios formalizados, presentes nos dois sítios, diante e atrás do edifício projetado, a ponto de fazer aparecer, num certo momento, a uma só vez nos dois projetos, um espaço de circulação atravessando em diagonal o edifício, em direção à Rua Gaston-Boissier em Nîmes e em direção à Cavendish Square em Londres.

Está portanto claro que nesses anos de 1983 e 1984, Foster desloca o ponto de apoio de seu trabalho. Sem abandonar o campo de concepção do espaço a construir, a necessidade de colocar o problema da relação urbana do projeto constitui para ele uma nova via. E a primeira característica desta mobilidade é bem o enfrentamento da problemática urbana; deste ponto de vista é secundário que os sítios estejam em Londres ou em Nîmes: não há distância real entre eles, mas entre eles e o entorno do sítio urbano onde Foster vai operar.

### Pierre Riboulet

Boulevard Sérurier 1980

"Bela tarde ensolarada. As motos sobem as rampas, roncam, voam. O trem de subúrbio faz um barulho horrível. Literalmente insustentável quando se está no mesmo nível. Um pouco menos forte quando se está na parte alta. As pessoas deitam-se na relva (...) Percorrendo o terreno, imagem mental de uma grande forma, curvilínea que se acenta sobre o relevo, prolongando-a e ampliando-a, partindo do *boulevard*, atrás da igreja, encurvando-se e se expandindo no lugar mais largo. Espécie de uma grande cocha escalonada cujo o centro estaria no sul e sudoeste, dando as costas para o trem, fazendo deste lado uma muralha abrupta e plena."



1  
Mencionada na *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, obra publicada por ocasião da exposição da Royal Academy of Arts, Londres, 3 out-21 outubro 1986, Thames and Hudson editor, Londres, 1986, p 119

1  
Mentionné dans *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition de la Royal Academy of Arts, Londres, 3 octobre-21 décembre 1986, Thames and Hudson éditeur, Londres, 1986, p 119

Pierre Riboulet  
Boulevard Sérurier 1980

"Bel après-midi ensoleillé. Les motos escaladent les pentes, rugissent, volent. Le périphérique fait un bruit effrayant. Littéralement intenable lorsqu'on est au niveau. Un peu moins fort lorsqu'on est dans la partie haute. Des gens sont couchés sur les pelouses (...) En arpentant le terrain, image mentale d'une grande forme curviligne prenant assise sur le relief, la prolongeant et l'amplifiant, partant du boulevard, derrière l'église, s'incurvant et s'épanouissant à l'endroit le plus large. Sorte de vaste conquête à gradins dont le centre serait au sud, sud-ouest, tournant résolument le dos au périphérique, faisant de ce côté comme une muraille abrupte et pleine."

## Norman Foster et la question de l'insertion

L'achèvement récent de l'intervention de Norman Foster à Nîmes se prête à un bilan: la première réalisation en France de cet architecte britannique de premier plan justifie-t-il cette prime attribuée à la mobilité? La question est d'autant plus intéressante que la mobilité prend ici une dimension remarquable: non seulement l'architecte intervient en dehors de son territoire culturel, sur un site non familial, mais aussi sur un programme inusité, face à un partenaire et devant des enjeux dont on peut dire que Foster n'a pas rencontré jusqu'alors les équivalents.

La présentation à la critique de la bibliothèque et du musée d'art contemporain (*le Carré d'art*) étudiés par Foster a donné lieu à des appréciations assez contrastées. La critique la plus attentive a dit sa déception devant un édifice qui lui semble au-dessous de ce qu'elle attendait d'une star de l'architecture technologique. Et il est vrai que le bâtiment ne donne pas ici beaucoup de grain sémiologique à moudre. Mais, si quelques-uns ont critiqué la banalité des bétons et des luminaires, tous ont vu et proclamé avec un bel ensemble la qualité exceptionnelle de l'insertion de l'édifice dans un site urbain extrêmement déterminé. Ne nous y trompons pas: la réussite appréciée ici ne l'est pas en termes de compromis, dans le sens de ces esthétiques tièdes que suggérait naguère la notion fâcheuse d'architecture d'accompagnement; la plupart et, je le pense, à juste titre, on vu la beauté d'un classicisme moderne, qui tient à la capacité de l'architecture du *Carré d'art* à informer le site des nouvelles réalités matérielles et programmatiques, par un mélange solide d'usages déterminés par le projet et de techno-figures mises en place dans le site; tous ont vu l'équilibre des solutions, qui subliment ce mélange incongru d'étrangeté et de familiarité, apporté par un édifice à la

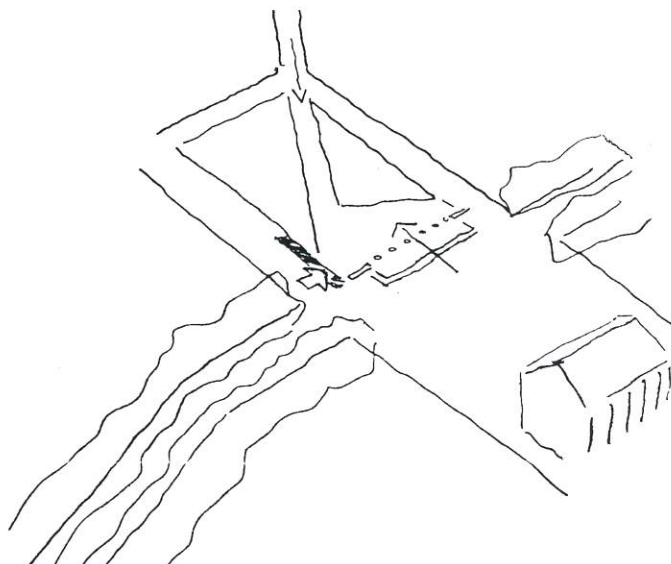
fois manifestement neuf et nouveau, et qui participe déjà à l'agencement coutumier des lieux. Mais ne nous arrêtons pas davantage à cette approche critique. Partons d'une sorte de défi disciplinaire: une approche historique peut-elle établir dans quelles conditions l'architecte étranger au contexte a pu informer à ce point le lieu? Si je concède volontiers que les arguments dont on dispose n'établiront pas autre chose qu'une présomption dans le rapport de la cause et de l'effet, il reste qu'ils ont une appréciable cohérence. Qu'on en juge.

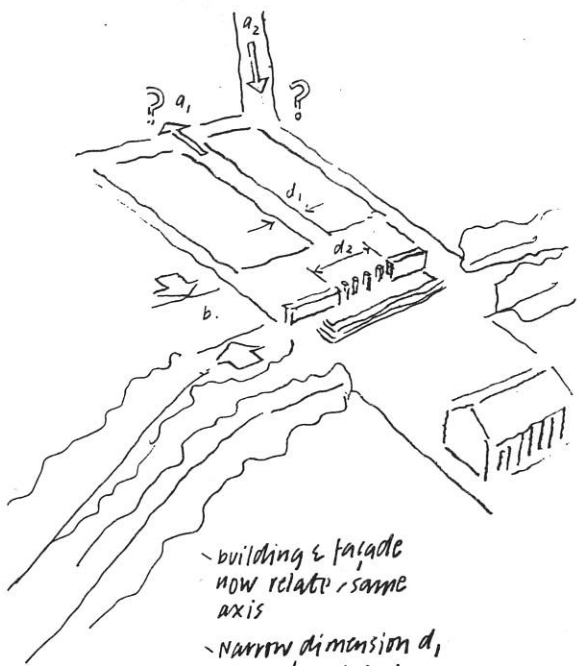
Dans l'itinéraire professionnel de l'architecte, la nouveauté du programme de Nîmes est assurée: à partir du début de sa carrière jusqu'au début des années 1980 en effet, Norman Foster est un spécialiste des édifices industriels et commerciaux, construits à l'écart des contraintes de tout contexte urbain, sur des sites où n'existe aucune détermination contextuelle. Dans cette phase initiale, marquée par l'étude de l'usine Reliance Contrôle (à Swindon, projet en 1967), les deux projets conduits dans un espace urbain ne posent pas de vrai problème d'insertion: ni l'étude du siège social de Willis, Faber and Dumas à Ipswich (en 1975), ni la fameuse tour de Hong-Kong (étudiée à partir de 1979) ne mettent au premier plan la question de l'insertion urbaine du projet. Par ailleurs le seul programme culturel traité auparavant par l'architecte est le Centre Sainsbury pour les arts visuels, construit en appliquant une typologie d'édifice industriel, à un seul niveau, sur le site libre du campus de l'Université d'East Anglia, à Norwich (étude en 1978). Ainsi la quasi totalité de l'expérience architecturale de Foster est-elle encore, au début des années 1980, *conceptuelle*, dans la mesure où son effort porte sur la définition de la construction d'un *hangar équipé* (j'utilise cette formule pour évoquer à la fois la relation et la différence avec le *hangar décoré* de Venturi).

En 1983 et en 1984, les choses changent. Deux projets importants viennent à ce moment transformer les objectifs et la démarche de Norman Foster: en 1983 il étudie le projet d'un nouveau centre pour la BBC, à Langham Place, à Londres, et en 1984 il participe au concours pour ce qui est à l'époque la Médiathèque de Nîmes. Les

deux projets ont en commun d'être insérés dans un tissu urbain dense, d'être au contact d'édifices historiques (l'église "Toutes-les-âmes" - All Souls -, 1822-1824, Nash, arch., à Londres, la Maison Carrée, à Nîmes), et d'impliquer une conception spécifique et nouvelle pour l'architecte. Foster dira, à propos du projet pour la BBC, qu'il s'agissait de "la démarche la plus complexe, à la fois en termes techniques et en termes urbains."<sup>1</sup> Étudiés pratiquement en même temps, les deux projets ont aussi en commun de mettre en oeuvre des procédés identiques: ils font tous deux l'objet de plans de situation, qui mettent de la même façon en évidence les attaches du site à construire avec son environnement urbain, et tous deux sont étudiés sous la forme de maquettes nombreuses, faisant surgir une importante série de variantes: dans les deux cas ces maquettes mettent l'accent sur la volumétrie, et donnent lieu à des prises de vue photographiques destinées à contrôler leur apparence dans les conditions de leur insertion dans le cadre bâti. Dans le deux cas, les projets montrent la prise en charge de l'environnement monumental et des espaces vides formalisés, très présents dans les deux sites, en avant et en arrière du bâtiment projeté, au point de faire apparaître à un moment, dans les deux projets à la fois, un espace de circulation traversant en diagonale le bâtiment, vers la rue Gaston-Boissier à Nîmes, vers Cavendish Square à Londres.

Il est donc clair que dans ces années 1983 et 1984, Foster déplace le point d'appui de son travail. Sans abandonner le champ de la conception de l'espace à construire, la nécessité de poser le problème de la relation urbaine du projet constitue pour lui une nouvelle voie. Et le premier caractère de cette mobilité est bien l'affrontement de la problématique urbaine; il est de ce point de vue secondaire que les sites soient répartis à Londres et à Nîmes: la distance réelle n'est pas entre eux, mais entre eux et les sites des périphéries urbaines où jusqu'alors opérait Foster.





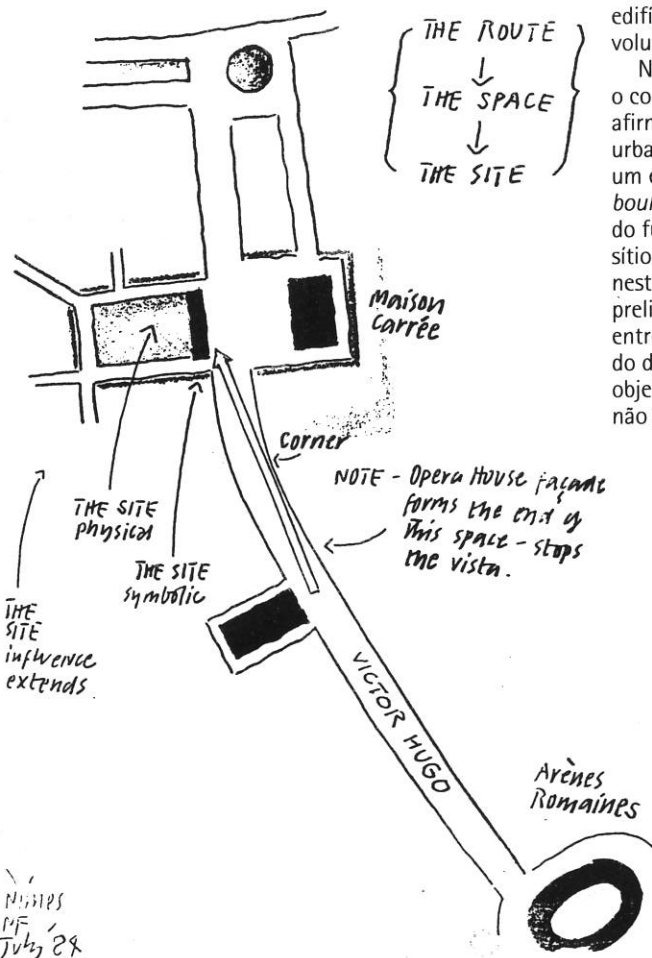
- building & facade  
now relate, same  
axis

- narrow dimension  $d_1$   
can only relate to  
entrance facade  
dimension  $d_2$  by use  
of buffer space  $b.$

## A interpretação de um sítio por um arquiteto

O segundo grupo de argumentos está nos remanescentes que são conservados dos interesses de Foster, quando da fase de preparação do concurso, ele descobre em Nîmes o local da futura Médiathèque (utiliza-se aqui os documentos apresentados, em maio de 1993, no saguão do Carré d'Art). Uma primeira série de croquis anotados, datados de julho de 1984, mostra uma descoberta refletida sobre o local. O arquiteto observa a intensidade da luz, vê os contrastes da sombra acolhedora que reina sob as árvores do boulevard Victor Hugo, que ele chama de *dark tunnel*; ele nota estupefato que os carros estacionam obliquamente entre a Maison Carrée e a colunata do antigo teatro. Ele conserva o ponto de vista livre, *views over traffic*, que o pódio da colunata oferece sobre a Maison Carrée. Dentro desta visão seletiva, encontra-se um duplo inventário; o inventário dos elementos físicos: o espaço disponível, seja ele amplo (a praça), ou fechado (o boulevard); a luz brilhante e o seu contrário, a sombra; e o inventário das fontes culturais, que informa sobre a capacidade do local de montar espetáculo. Os pontos de vista, os obstáculos são registrados com hierarquia; a percepção do monumento antigo, com os carros estacionados, mostrando-se indignos do local, dão lugar a uma proposta de um espaço público, associando o edifício a ser construído com os volumes existentes.

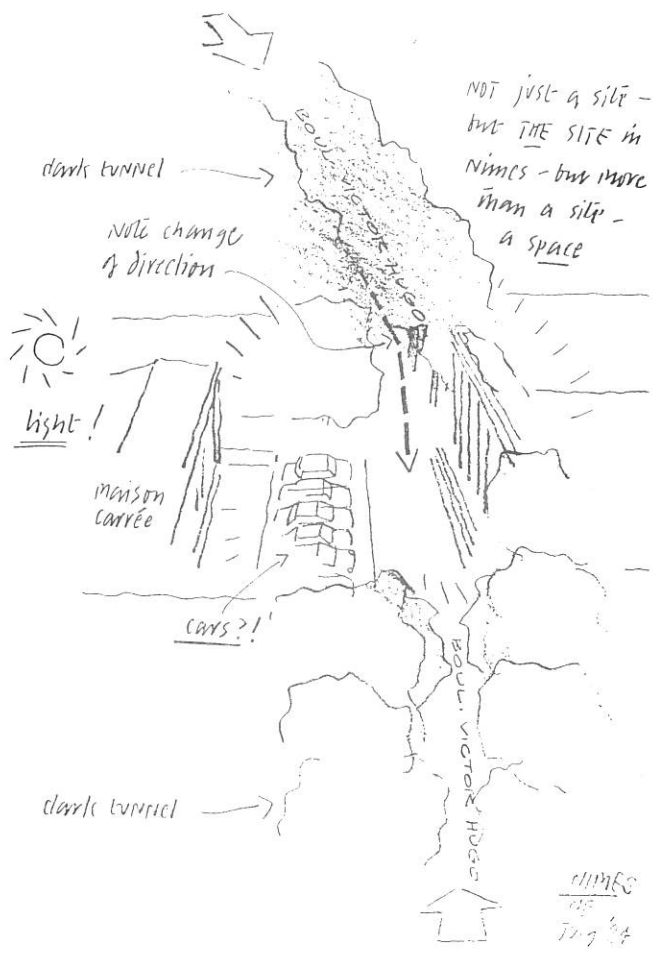
Na primeira versão do projeto para o concurso de outubro de 1984, afirma-se a tomada do conjunto urbano, cujo sítio do concurso seria um elemento; a visão oblíqua do boulevard Victor Hugo sobre a fachada do futuro edifício está comentada: "o sítio marca o fim da perspectiva". E neste local, a partir dos esboços preliminares do verão, executados entre julho e setembro, a problemática do dispositivo da recepção torna-se objeto de escolha. O arquiteto enfatiza, não a entrada propriamente dita, mas



## L'interprétation d'un site

Le second lot d'arguments est dans les traces qui sont conservées des intérêts de Foster, lorsque, dans la phase de préparation du concours, il découvre à Nîmes le site de la future médiathèque (on utilise ici les documents présentés, en mai 1993, dans le hall du Carré d'art). Une première série de croquis annotés, datés de juillet 1984, montre une découverte réfléchie du site. L'architecte note l'intensité de la lumière, voit les contrastes de l'ombre accueillante qui règne sous les arbres du boulevard Victor Hugo qu'il désigne comme un *dark tunnel*; il note, semblé-t-il avec stupeur, que les voitures stationnent en épi entre la Maison carrée et la colonnade de l'ancien théâtre. Il retient le point de vue libre, *views over traffic*, que le podium de la colonnade offre sur la Maison carrée. Dans cette vision sélective, on trouve un double inventaire; l'inventaire des éléments physiques: l'espace disponible, qu'il soit large (la place), ou resserré (le boulevard), la lumière éclatante et son contraire, l'ombre; et l'inventaire des ressources culturelles, qui informe sur la capacité du lieu à faire spectacle. Des points de vue, des obstacles, sont enregistrés, avec leur hiérarchie; la perception du monument antique, avec des voitures stationnées, montrées indignes du lieu, fait place à la proposition d'un espace public, associant l'édifice à construire aux volumes existants.

Dans la première version du projet pour le concours d'octobre 1984, s'affirme la saisie d'un ensemble urbain, dont le site du concours serait un élément; le point de vue oblique du boulevard Victor Hugo sur la façade du futur bâtiment est commenté: "le site marque la fin de la perspective". Et en ce lieu, dès les esquisses préliminaires de l'été, conduites entre juillet et septembre, la problématique du dispositif de l'accueil fait l'objet d'un choix. L'architecte met l'accent, non pas sur l'entrée proprement dite, mais sur l'hospitalité d'un lieu abrité sous un auvent en porte-à-faux, qui prolonge avec fluidité l'espace accueillant et ombragé du boulevard. Lieu public, abrité, identifié à un espace de rencontre, isolé de la chaussée, pourvu de degrés accueillants, cet espace intermédiaire appartient à la culture anglo-saxonne par sa sociabilité:



a hospitalidade de um local abrigado sob uma cobertura apoiada em mão francesa, que prolonga com fluidez o espaço acolhedor e sombreado do boulevard. Lugar público, abrigado, identificado com o espaço de encontro, isolado da calçada, provido de degraus acolhedores, este espaço intermediário pertence à cultura anglo-saxônica pela sua sociabilidade: comamos um sanduíche sentados nos degraus, como diante da catedral de São Paulo. É a escolha de um espaço prosaico e verdadeiro, cuja prática pelos habitantes de Nîmes e pelos turistas, desde os últimos dias de maio de 1993, permitiu verificar a legitimidade, e selecionar a intuição do arquiteto. Este interpreta portanto, já nos esboços do verão de 1984, um local capaz de utilizações temperárias variadas, que acolhe tanto os espetáculos de rua como as exposições comerciais: "a setting to promote trade shows, industrial design",\* explica a legenda de um croqui que mostra a apresentação de barcos à vela... É notável que esta escolha do valor de uso da zona frontal escamoteia o tratamento arquitetural do acesso ao edifício, banalizado numa entrada evidente, mas sem ostentação. Retendo do pórtico neoclássico seu valor de abrigo, mas descartando sua exaltação monumental da entrada, Foster interpreta com finura o que as formas existentes podem lhe sugerir: menos uma referência formal do que uma indicação sobre o valor do uso da parte frontal do sítio. E todas as tentativas que o arquiteto conduz, no dia seguinte do concurso, a partir de 19 de outubro, para integrar o pórtico neoclássico a seu projeto, esbarram na incapacidade formal destas formas minerais com a delicadeza gráfica da nova construção, com o desejo de manter a hospitalidade sedutora deste espaço disponível. Aliás, não é antes dos estudos de maio de 1985, bem depois do concurso, que a cobertura deixa de ser suspensa por uma mão francesa, para se apoiar sobre suportes, tão delgados, tão pouco determinantes de um espaço particular que eles não restituem na mesma proporção a figura e a capacidade monumental do pórtico clássico.

\*NT "Um cenário para promover exposições comerciais e desenho industrial."

mangeons un sandwich sur les marches, comme devant la cathédrale Saint-Paul. C'est le choix d'un espace prosaïque et vrai, dont la pratique par les Nîmois et par les touristes, dès les derniers jours de mai 1993, a permis de vérifier la légitimité, de recouper l'intuition de l'architecte. Celui-ci l'interprète donc, dans les esquisses de l'été 1984, en lieu capable d'utilisations temporaires variées, qui accueille aussi bien des spectacles de rue que des expositions commerciales: "a setting to promote trade shows, industrial design", annonce la légende d'un croquis montre la présentation de bateaux à voile... Il est remarquable que ce choix sur la valeur d'usage de cette zone frontale escamote le traitement architectural de l'accès à l'édifice, banalisé dans une entrée évidente, mais sans ostentation. Retenant du portique néo-classique sa valeur d'abri, mais écartant son exaltation monumentale de l'entrée, Foster interprète avec finesse ce que les formes existantes peuvent lui suggérer: moins une référence formelle qu'une indication sur la valeur d'usage de la partie frontale du site. Et tous les essais que conduit l'architecte, au lendemain du concours, à partir du 19 octobre, pour intégrer le portique néo-classique à son projet butent sur l'incompatibilité formelle de ces formes minérales avec la minceur graphique de la nouvelle construction, avec la volonté de maintenir l'hospitalité séduisante de cet espace disponible. D'ailleurs ce n'est pas avant les études de mai 1985, soit longtemps après le concours, que l'avent cesse d'être suspendu en porte-à-faux, qu'il s'appuie sur des supports, mais si minces, si peu déterminants d'un espace particulier qu'ils ne restitueraient pas pour autant la figure et la capacité monumentale d'un portique classique.



Université de Poitiers / CBRHAC - droits réservés

Escadaria de entrada da Médiathèque de Nîmes

Escalier de l'entré de Médiathèque de Nîmes

2  
Escritório de la Colline Nord, à Paris, La Défense, J-P Buffi, arch; escritório Bull, bd Gambeta à Paris, Valode et Pistre arch; centro ZDF de Villeurbanne, Parent arch; hôtel de région Midi-Pyrénées, J-P Estrampes arch

2  
Bureaux de la Colline Nord, à Paris-La Défense, J-P Buffi, arch; bureaux Bull, bd Gambetta à Paris, Valode et Pistre arch, centre EDF de Villeurbanne, Parent arch; hôtel de région Midi-Pyrénées, J-P Estrampes arch

#### Um antecedente

Um arquiteto americano, Thomas Jefferson 1743-1826, em Nîmes

Jefferson, vindo à Europa buscar na arquitetura das repúblicas da antiguidade o modelo apropriado para a arquitetura do país da liberdade, esteve em Nîmes em 1784. Ele descobre com grande emoção a arquitetura — que ele acreditava grega — do famoso templo dedicado ao filho de Augusto, e escreve para a sua correspondente em Paris, Madame Tessée: "Eis-me aqui, senhora, passando horas a contemplar a Maison Carrée como um apaixonado a sua amante". Na sua exploração da arquitetura da antiguidade, que devia conduzi-lo à Itália e à Grécia, Jefferson não vai além de Nîmes; alguma coisa destas emoções haverão de estar nos seus trabalhos de arquiteto neoclássico (Capitólio de Richmond, Virginia).

#### Un antécédent

Un architecte américain, Thomas Jefferson 1743-1826, à Nîmes

Jefferson, venu en Europe chercher dans l'architecture des républiques de l'Antiquité le modèle approprié à l'architecture du pays de la liberté, est à Nîmes en 1784. Il découvre avec une grande émotion l'architecture — qu'il croit grecque — du temple fameux dédié aux petits-fils d'Auguste, et il écrit à sa correspondante à Paris, Madame Tessée: "Me voici, Madame, passant des heures à contempler la Maison Carrée comme un amoureux sa maîtresse." Dans son exploration de l'architecture de l'antiquité, qui devait le conduire en Italie et en Grèce, Jefferson n'ira pas plus loin que Nîmes; mais ses émotions seront pour quelque chose dans ses travaux d'architecte néo-classique (Capitole de Richmond, Virginie).

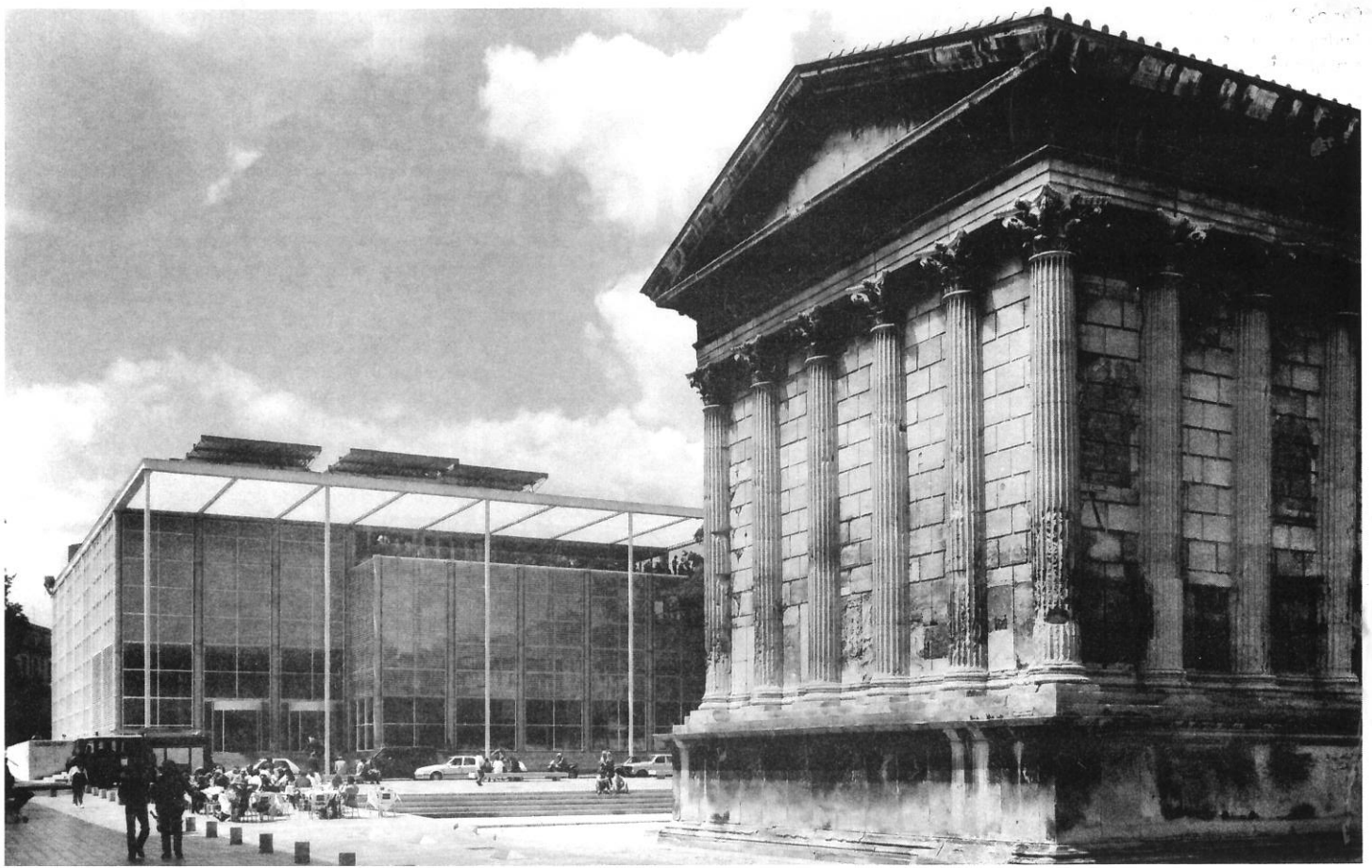
#### Informar sem desfigurar

Em 17 de outubro de 1984, dia do concurso, Norman Foster apresenta seu projeto ao júri, e os traços conservados de sua intervenção são significativos: ele acentua fortemente o tratamento do edifício como parte do ambiente. Tendo desaparecidos os desenhos originais em que o arquiteto acompanhava sua exposição de esboços, tragados pelas testemunhas do concurso, dispõe-se de dois esboços preparatórios da prova, desenhados em feltro sobre uma placa de papel. Segundo esses desenhos, os argumentos do arquiteto diante do júri não falam da disposição interna do edifício, nem de sua construção; e aliás, toda a concepção do edifício propriamente dito será profundamente remanejado a partir do ano seguinte, não deixando quase nada do dispositivo apresentado para o concurso. Os argumentos principais são indicados em dois grupos, todos se referem ao ambiente: *contexto urbano: pedra, vidro, metal, e estrada, vistas, espaços, luz, piso, degraus, pórtico*. Nenhum destes argumentos *contextuais* trata do dispositivo espacial propriamente dito e de sua construção, talvez porque o comentário direto das representações gráficas fôsse suficientes. Nenhum destes argumentos não escapa da única questão vital: como o edifício deve informar sem desnaturalizar o local, "este vazio (que) aterroriza dois prefeitos e 40 anos de vida municipal" (Christian Liger).

Daí esta escolha de uma articulação através dos vazios e das paisagens, do novo local com o antigo, do volume simples com a extensão contínua do adro deslocado. Daí esta escolha pragmática do edifício discreto, sombrio a sua maneira, um edifício introvertido, que coloca em cena não a fachada ou a entrada, mas o vazio da escada interior, onde os níveis dos pisos que se desenvolvem abaixo do solo são mais numerosos que de cima. É a escolha de uma tipologia urbana fundamental, a que acolhe e reúne as funções sociais em volumes interiores amplos, abertos atrás de paredes sóbrias, uma parede de vidro como em Ipswich, as tramas leves de para-sois em Nîmes, mas transparentes de dentro para fora. Esta escolha, já em uso no saguão central do edifício Willis, Faber ans Dumas, em Ipswich, se afirma num amplo átrio público, no centro do projeto para o centro de radiodifusão estudado para a BBC; é a escolha de uma cultura, a do pedestre da grande cidade contemporânea, do familiarizado com os antigos átrios (os grandes magazines), e os novos, que trazem a tipologia de vários edifícios recentes<sup>2</sup>. Para Foster, este adro é o local do espetáculo. Não se duvida mais com efeito, agora que o acesso ao edifício é possível, da insistência da visão de referência que o arquiteto

organiza tirando partido da proximidade dos dois edifícios; exatamente como ele fez no projeto da BBC, onde o átrio, *planté d'un arbre*, se abriu para um vasto pano de vidro sobre o espetáculo da igreja neoclássica de Toutes-les-âmes, em Nîmes, Norman Foster associa, na mesma utilização da transparência, a imagem da Maison Carrée e um pé de primavera.

A força da abordagem de Foster em Nîmes procede da articulação de duas atitudes, que se enriquecem mutuamente: de um lado, a clareza das soluções para tratar a justaposição do *novo* e do *antigo*, face a um problema inédito, o da inserção do edifício num sítio urbano determinado pela arquitetura histórica, um problema que a encomenda impõe ao arquiteto por duas vezes, em Londres e em Nîmes, com um certo intervalo de tempo; por outro lado, a precisão na apropriação dos elementos que constituem o sítio, através de esboços que informam sem ambiguidade a invenção do projeto. Pode-se apreciar o paradoxo que conduziu o arquiteto, após ter enfrentado uma problemática tão nova para ele no contexto do projeto de Londres, a buscar em Nîmes, no quadro de uma operação ao mesmo tempo menor mas certamente mais penosa: há nesta capacidade de responder à conjuntura uma bela lição de disponibilidade intelectual.



Médiathèque de Nîmes e  
Maison Carrée  
Vista externa

Médiathèque de Nîmes et  
Maison Carrée  
Vu extérieur

**Informier sans dénaturer**

Le 17 octobre 1984, le jour du concours, Norman Foster présente son projet au jury, et les traces conservées de son intervention sont significatives: il met très fortement l'accent sur le traitement de l'édifice comme partie de l'environnement. Les dessins originaux où l'architecte accompagnait son exposé de schémas ayant disparu, engoutis par les témoins du concours, on dispose de deux croquis préparatoires à l'épreuve, dessinés au feutre sur un tableau de papier. D'après ces dessins, les arguments de l'architecte face au jury ne portent pas sur la disposition interne du bâtiment, ni sur sa construction; et d'ailleurs toute la conception du bâtiment proprement dit sera profondément remaniée à partir de l'année suivante, ne laissant à peu près rien subsister du dispositif présenté pour le concours. Les arguments principaux sont indiqués en deux groupes, qui traitent tous de l'environnement: *urban context: stone, glass, metal et route, views, space, light, pavement, steps, portico*. Aucun de ces arguments *contextuels* ne traite du dispositif spatial proprement dit et de sa construction, peut-être parce que le commentaire direct des représentations graphiques étaient à ce sujet suffisantes. Aucun de ces arguments ne s'échappe en dehors de la seule question vitale: comment le bâtiment doit-il informer sans

dénaturer ce lieu, "ce vide (qui terrorisa deux maires et quarante années de vie municipale" (Christian Liger).

D'où ce choix d'une articulation par les vides et les vues, du nouveau site avec l'ancien, d'un volume simple avec l'étendue continue d'un parvis dégagé. D'où ce choix pragmatique d'un bâtiment discret, humble à sa façon, un édifice introverti, qui met en spectacle non la façade ou l'entrée, mais le vide de l'escalier intérieur, où les niveaux de planchers qui se développent au dessous du sol sont plus nombreux qu'au dessus. C'est le choix d'une typologie urbaine fondamentale, celle qui accueille et rassemble les fonctions sociales dans des volumes intérieurs amples, ouverts derrière des parois écrans sobres, une paroi de verre à Ipswich, les trames légères des pare-soleil à Nîmes, mais transparentes, du dedans vers le dehors. Ce choix, déjà en place dans le hall central de l'immeuble Willis, Faber ans Dumas, à Ipswich s'affirme dans le très vaste atrium public, au centre du projet pour le centre de radiodiffusion étudié pour la BBC; c'est le choix d'une culture, celle du piéton de la grande ville contemporaine, d'un familier des anciens atriums (les grands magasins), et des nouveaux, qu'apporte la typologie de plusieurs édifices récents.<sup>2</sup> Chez Foster, cet atrium est le lieu d'un spectacle. On ne peut guère douter en effet, maintenant que l'accès à l'édifice est possible, de l'insistance de la vision de référence que l'architecte organise en tirant parti de la proximité des deux édifices; exactement comme il le faisait dans le projet pour la BBC, où l'atrium, planté d'un arbre, s'ouvrait par un vaste pan de verre sur le spectacle de l'église néo-classique de Toutes-les-âmes, à

Nîmes Norman Foster associe, dans la même utilisation de la transparence, l'image de la Maison Carrée, et un bougainvillier.

La force de la démarche de Foster à Nîmes procède de l'articulation de deux attitudes, qui s'enrichissent mutuellement: d'une part, la clarté des solutions pour traiter la juxtaposition du *nouveau* et de l'*ancien*, face à un problème inédit, celui de l'insertion d'un édifice dans un lieu urbain déterminé par l'architecture historique, un problème que la commande impose à l'architecte par deux fois, à Londres et à Nîmes, avec un intervalle de temps court; d'autre part, la précision dans la saisie des éléments qui constituent le site, par des esquisses qui informent sans ambiguïté l'invention du projet. On appréciera le paradoxe qui a conduit l'architecte, après avoir affronté une problématique si nouvelle pour lui dans le contexte d'un projet à Londres, à en produire les solutions à Nîmes, dans le cadre d'une opération à la fois plus petite mais certainement plus contraignante: il y a dans cette capacité à répondre à la conjoncture une belle leçon de disponibilité intellectuelle.