



HAL
open science

Orner le quotidien. Processus d'ornementation du logement collectif privé en Île-de-France (2009-2016)

Hakima El Kaddioui

► **To cite this version:**

Hakima El Kaddioui. Orner le quotidien. Processus d'ornementation du logement collectif privé en Île-de-France (2009-2016). Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne; École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette, 2022. Français. NNT: . tel-03979938

HAL Id: tel-03979938

<https://hal.science/tel-03979938>

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ORNER LE QUOTIDIEN

PROCESSUS D'ORNEMENTATION DU LOGEMENT COLLECTIF PRIVÉ EN ÎLE-DE-FRANCE (2009-2016)

Thèse de doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
École doctorale de Géographie de Paris, mention Architecture

présentée par **Hakima EL KADDIOU**

préparée sous la direction de **Valérie NÈGRE**,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
et de **Pierre CHABARD**,
École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette

soutenue le 23 novembre 2022 devant le jury composé de :
Olivier CHADOIN, École nationale supérieure d'architecture de Bordeaux ;
Valéry DIDELOIN, École nationale supérieure d'architecture de Normandie ;
Thomas GOLSENNE, Université de Lille ;
Estelle THIBAUT, École nationale supérieure d'architecture de Belleville



RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'ornementation dans l'architecture contemporaine. Elle contribue à l'historiographie du sujet en étudiant les pratiques concrètes des concepteurs (architectes, fabricants, promoteurs immobiliers et aménageurs), en intégrant des ornements d'inspiration historique – encore peu étudiés – et en analysant des bâtiments ordinaires plutôt que des édifices exceptionnels. La recherche est basée sur deux immeubles de logements collectifs privés vendus en état futur d'achèvement (VEFA), dont les processus d'ornementation sont reconstitués grâce aux archives de la pratique et à une série d'entretiens. « Le Piazza » (2015, Val d'Europe, 77), orné de nombreuses moulures composées selon des principes classiques, a été conçu dans l'agence de Maurice Culot, personnage éminent des réseaux néo-traditionnels. « Parc 17 » (2016, ZAC Cardinet-Chalabre, Paris 17), orné d'impressions figuratives colorées s'inscrivant dans une trame sérielle, a été conçu dans l'agence de Francis Soler, architecte reconnu cultivant l'innovation formelle. Ces bâtiments conjuguent la standardisation de produits marchands avec la singularisation que le travail esthétique donne au projet architectural, jusqu'à lui conférer le statut d'œuvre. La thèse explore sous quelles conditions l'ornement se maintient dans l'architecture ordinaire, malgré les contraintes pesant sur sa mise en œuvre (d'ordre technique, économique ou politique), grâce à des arbitrages collectifs dont les protagonistes tirent bénéfice. L'anticipation de la réception des ornements façonne leur conception, ce qui suggère un renouveau de la convenance dans leur usage, au-delà de leur visée esthétique.

Mots-clés : Ornement architectural, architecture contemporaine, logement collectif, techniques, promotion immobilière, aménagement urbain.

*Adorning the everyday.
Ornamentation process for private apartments buildings
in Ile-de-France, 2009-2016*

Summary : This thesis contributes to the historiography of contemporary architectural ornament by studying the practices of architects, manufacturers, real estate developers and planners. It questions the phenomenon of the “return of ornament” by integrating ornaments of historical inspiration, still little studied, and through and through ordinary architecture: two private apartments buildings sold in a future state of completion (VEFA). Le Piazza (2015, Val d'Europe, 77), adorned with many mouldings composed according to classical principles, was designed in the agency of Maurice Culot, an eminent figure in neo-traditionalist circles. Parc 17 (2016, ZAC Cardinet-Chalabre, Paris 17), adorned with colourful figurative prints as part of a serial framework, was designed in the agency of Francis Soler, a recognized avant-garde architect. These buildings combine the standardization of commercial products with the singularity that aesthetic work brings to the architectural project, going so far as to confer on it the status of a work of art. Their ornamentation processes show how ornamentation can be maintained in ordinary architecture despite the constraints weighing on its implementation (whether technical, economic or political) thanks to collective arbitrages bringing benefits to the protagonists. The way in which the design of these everyday ornaments is shaped by the anticipation of their reception raises the question of the designers' attention to the convenance (appropriateness) of their use, beyond their aesthetic dimension.

Keywords: Architectural ornament, contemporary architecture, collective dwelling, techniques, real estate development, urban planning

Laboratoire AHTTEP (UMR AUSSE 3329) – 23, rue des Ardennes – 75019 Paris
Cette thèse a fait l'objet d'un contrat doctoral du ministère de la Culture.



REMERCIEMENTS

C'est de Valérie Nègre que j'ai reçu le premier cours consacré à l'ornement de mes études d'architecture, alors que j'étais étudiante en 2^e année de Licence, ce qui a éveillé chez moi un intérêt pour le sujet toujours vivace aujourd'hui. C'est donc bien entendu vers elle que je me suis tournée pour diriger cette recherche : elle y a instillé une grande rigueur par l'exigence dont elle a fait preuve et je l'en remercie. Il me serait difficile de remercier Pierre Chabard à la hauteur que l'importance qu'il a eue dans mon parcours intellectuel depuis l'époque où il a encadré mon mémoire de Master, il y a dix ans déjà. Nous avons eu l'occasion de travailler ensemble depuis et j'apprends encore beaucoup au contact de sa curiosité, de son humanité et de son érudition.

Je dois beaucoup à l'équipe encadrante du DPEA « Recherches en architecture » que j'ai suivi durant l'année 2015-2016. Cette formation a muni la thèse d'une armature méthodologique efficace et j'y ai reçu des conseils que je m'efforce de suivre depuis. Au cours des années précédentes j'ai régulièrement bénéficié de la conversation d'Emmanuel Amougou : je garde un souvenir lumineux de ces échanges et beaucoup d'intérêt pour sa muse, la sociologie. Au sein du laboratoire AHTTEP, j'adresse une pensée particulière à Karen Bowie, Laurence Bassières et Catherine Maumi. Mes remerciements vont aussi à Candice Zaninetti, Marie-Françoise Sotto et Ouahiba Djerai grâce à qui les formalités administratives inhérentes à la recherche ne m'ont jamais semblé insurmontables.

Chaque personne interrogée sur son rôle dans le processus d'ornementation a toute ma gratitude. J'espère avoir rendu justice aux propos qui m'ont été confiés, quelle que soit la portée critique de l'analyse, et que leur mise en perspective pourra avoir quelque intérêt pour chacun·e.

Certaines personnes me sont inconnues et pourtant leur concours a été crucial pour la réalisation de cette thèse : les membres du jury d'attribution des contrats doctoraux du ministère de la Culture ont doté cette thèse de bonnes conditions matérielles de réalisation ; plusieurs anonymes m'ont guidée dans des bibliothèques et leurs méandres ; des ami·es d'ami·es, avec qui j'ai discuté à bâtons rompus, ont permis certaines avancées significatives de la thèse grâce à leurs questions et leur intérêt. Même sans pouvoir les nommer, je veux les remercier.

Ce sont mes proches auprès de qui j'ai puisé l'endurance nécessaire pour mener ce travail à terme. C'est avec une émotion particulière que je remercie chacun·e pour les moments brefs ou longs passés ensemble, à rire, discuter, ou en silence. Leurs encouragements et leur bienveillance m'ont maintenue à flot durant les moments les plus difficiles de la thèse – ils n'ont pas manqué ces dernières années. Mes parents, mes frères et mes beaux-parents ont enduré mes moments de doute et les ont dissipés avec une patience qui illustre assez la force de ce que peut être une famille. Je me réjouis de partager avec vous tous·tes la joie de cette fin de thèse.

Une place particulière revient à Anton dans mes remerciements. J'espère qu'il la connaît et comprendra ma pudeur si je me borne à dire : merci, pour tout.

SOMMAIRE

- 4 Résumés
- 5 Remerciements

14 Introduction

34 Chapitre 1. Actualités des ornements du quotidien : morphologies, compositions, redéfinitions

- 35 MORPHOLOGIES DES ORNEMENTS RÉCENTS
- 35 A. Parc 17 : des ornements imprimés sur toutes les façades
- 37 B. Le Piazza : des ornements variés et ordonnancés
- 40 L'ORNEMENTATION COMME DISPOSITIF : HIÉRARCHIES ET PÉRIPHÉRIES
- 40 A. Entre monumentalité et domesticité : l'intensité variable du dispositif ornemental
- 43 B. Les ornements auxiliaires, aux limites du dispositif
- 46 RELECTURES DE L'ACTUALITÉ DE L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE
- 46 A. L'ornement architectural au prisme de son actualité : un nécessaire renouvellement des définitions
- 50 B. L'ornement comme vecteur, de l'effet à l'affect
- 56 C. L'ornement architectural, produit d'un contexte collectif et d'un processus singulier
- 59 CONCLUSION

62 Chapitre 2. Le processus d'ornementation dans le projet architectural : amorce et évolutions

- 65 LES ORNEMENTS AUX PRÉLIMINAIRES DU PROJET ARCHITECTURAL
- 65 A. Le concours d'architecture, amorce du projet architectural et du processus d'ornementation
- 69 B. Propositions concurrentes et rôle de l'ornement dans la sélection des projets
- 75 L'ÉVOLUTION DES ORNEMENTS, UN PROCESSUS DYNAMIQUE
- 75 A. Durée et déroulement du travail ornemental
- 77 B. Modifications des ornements, des concours à l'achèvement des bâtiments
- 86 CONCLUSION

90 Chapitre 3. Auteurs des ornements : les architectes entre expertise et sensibilité

- 92 LES FONDATEURS ET DIRECTEURS D'AGENCE : UNE DIRECTION « ARTISTIQUE »
- 92 A. L'intervention des fondateurs d'agence dans la conception des ornements
- 98 B. Le travail ornemental des agences, reflet de la trajectoire de leurs fondateurs ?
- 112 C. Discours croisés : des problématiques communes malgré les divergences
- 122 ARCHITECTES SALARIÉS : LE QUOTIDIEN DU TRAVAIL ORNEMENTAL
- 123 A. Entre principes explicites et principes latents
- 130 B. Compétences et trajectoires : l'ornement comme enjeu de formation ou de carrière
- 137 UN REGARD D'ARCHITECTE : L'ORNEMENTATION CONÇUE HORS DES AGENCES
- 137 A. Trajectoires et missions : le cadrage esthétique de la commande
- 144 B. Trajectoires et motivations des employeurs : des compétences singulières
- 150 CONCLUSION

152 Chapitre 4. Entre l'agence et l'usine : les ornements au prisme de leur fabrication

- 153 MOULAGE ET SUBLIMATION : DES PROCÉDÉS INDUSTRIALISÉS
- 154 A. Le moulage des modénatures du Piazza par Novidis
- 161 B. La sublimation des tôles d'aluminium par Deco Galva
- 170 INNOVER, RÉGLEMENTER : DEUX STRATÉGIES DES ENTREPRISES DE FABRICATION
- 170 A. Deco Galva : des innovations techniques ponctuelles et généralisables
- 176 B. Novidis, entre innovations techniques et certification
- 184 L'ORNEMENTATION COMME DOUBLE CULTURE ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE
- 184 A. Une culture commune : Novidis et l'agence Arcas
- 189 B. "Aléa artistique" : un imaginaire technique en décalage avec les pratiques
- 192 CONCLUSION

194 Chapitre 5. Des produits singuliers : commercialisation et valeur des ornements

- 197 L'INTERVENTION DES PROMOTEURS DANS LE PROCESSUS D'ORNEMENTATION
- 197 A. Promogim, un promoteur associé au projet architectural
- 202 B. Vinci Immobilier Île-de-France, aux commandes de Parc 17
- 212 L'AMÉNAGEMENT DES INTÉRIEURS : UNE PRÉROGATIVE DES PROMOTEURS IMMOBILIERS
- 212 A. Les parties communes des immeubles, entre-deux ornemental
- 215 B. Les "prestations", des finitions choisies pour leur neutralité
- 220 USAGES STRATÉGIQUES ET REPRÉSENTATIONS SOCIALES DE L'ORNEMENTATION
- 220 A. Vendre le prestige : l'ornementation au service d'un discours commercial
- 225 B. La valeur de l'ornement, une impossible quantification
- 234 CONCLUSION

236 Chapitre 6. Le patrimoine de demain ? L'ornementation comme politique urbaine

- 238 LA DEMANDE DE PERMIS DE CONSTRUIRE, UN LEVIER DE CONTRÔLE DU PROCESSUS D'ORNEMENTATION
- 239 A. Conflits esthétiques autour du Permis de construire
- 243 B. Limites du permis de construire et stratégies d'évitement
- 247 DU DÉVELOPPEMENT URBAIN À L'AMBITION ESTHÉTIQUE
- 247 A. La "sédimentation" de Val d'Europe : la diversité stylistique au service du projet urbain
- 257 B. La gouvernance territoriale à Paris : un enjeu politique et esthétique
- 270 CONCLUSION

272 Conclusion

280 Bibliographie

- 281 Thèses non publiées
- 282 Ouvrages
- 291 Articles
- 305 Chapitres d'ouvrages collectifs
- 307 Rapports
- 308 Articles de presse
- 312 Ressources en ligne

315 Illustrations

- 318 Planche 1 – Avatars du retour de l'ornement
- 319 Planche 2 – Paysages urbains néo-traditionnels
- 320 Planche 3 – Les façades de Parc 17
- 322 Planche 4 – Les ornements de Parc 17
- 324 Planche 5 – Les façades du Piazza
- 326 Planche 6 – Les ornements du Piazza
- 328 Planche 7 – Intérieurs des deux immeubles
- 330 Planche 8 – Les deux immeubles en chantier
- 332 Planche 9 – Projet de concours de l'agence FSA
- 334 Planche 10 – Les projets concurrents pour Parc 17
- 336 Planche 11 – Le projet de concours de l'agence Arcas
- 338 Planche 12 – Les projets concurrents pour Le Piazza
- 340 Planche 13 – Évolutions de l'aspect des façades de Parc 17
- 342 Planche 14 – Évolutions de l'aspect des façades du Piazza
- 344 Planche 15 – Les détails constructifs des façades de l'agence FSA
- 346 Planche 16 – Redessin des modénatures du Piazza
- 348 Planche 17 – Sources des ornements de Parc 17
- 349 Planche 18 – Références des façades et ornements du Piazza
- 350 Planche 19 – “Soler” : entre art et graff
- 351 Planche 20 – Procédés de fabrication de moulures
- 352 Planche 21 – Ornements architecturaux fabriqués par Novidis
- 353 Planche 22 – Documents commerciaux de Novidis
- 355 Planche 23 – L'usine Déco Galva et ses procédés d'impression
- 356 Planche 24 – Ornements architecturaux fabriqués par Déco Galva
- 357 Planche 25 – Échantillons des impressions de Parc 17
- 358 Planche 26 – Documents commerciaux de Déco Galva
- 359 Planche 27 – Réalisations architecturales de Promogim
- 360 Planche 28 – Brochures commerciales des promoteurs immobiliers
- 362 Planche 29 – Esthétique développée par Vinci Immobilier
- 363 Planche 30 – La controverse des “tours” au Conseil de Paris
- 364 Planche 31 – Le “patrimoine de demain” dans la ZAC Cardinet-Chalabre
- 365 Planche 32 – Vers une architecture contemporaine à Val d'Europe

367 Annexes

- 367 Liste des planches et des figures
- 374 Inventaire des sources primaires
- 398 Inventaire des sources audio et vidéo
- 399 Chronologies comparées de la conception des deux bâtiments

- 400 Le Piazza : Fiche technique
- 402 Localisations des réalisations d'Arcas
- 403 Modénatures associées aux châssis de 100 cm x 170 cm
- 404 Typologies des moulages de Novidis
- 406 thématiques de la brochure publicitaire du Piazza

- 408 Parc 17 : Fiche technique
- 410 Parc 17 : Éléments d'économie du proje
- 411 Thématiques de la brochure publicitaire de Parc 17
- 413 Évolutions des S.E.M. parisiennes entre 1969 et 2010
- 414 Conseil d'administration de la SEMAVIP en 2010
- 415 Conseil d'administration de la SPLA PBA en 2010

Sauf indication contraire, les traductions de l'anglais vers le français sont des traductions personnelles.

ESSAI

À mes grands-parents : Aïcha, Joël, Moustapha et Rose.

« Le décor est en effet souvent associé à un masque,
mais derrière ce masque il n'y a pas rien :
il y a tout l'échafaudage du et des pouvoirs,
toute la machinerie complexe destinée
à s'emparer des âmes et à ravir les esprits. »

Jacques SOULILLOU, *Le décoratif*.

« Ne serait-ce pas la ruse de l'ornement
que de se présenter sous la figure du détail aléatoire,
fruit d'une imagination frivole et dépensière,
alors qu'il se peut qu'il soit la ruse même,
celle qui déjoue un autre imaginaire écrasant et carcéral,
celui de la nécessité ? »

Marie-José MONDZAIN, « Questionner l'ornement », 07 novembre 2011.

INTRODUCTION

« Pour moi, c'est l'architecture pompier, l'ornementation. »¹ Interrogé en 2017, l'architecte français Francis Soler associe le terme « ornementation » aux façades de l'hôtel Lutetia (Paris, 6^e) que l'on aperçoit depuis les fenêtres de son agence. Il s'agit d'un bâtiment inauguré en 1910 : ses façades sont décorées de bas-reliefs monumentaux aux motifs floraux, dans le style Art déco. Pour décrire sa pratique, Soler préfère employer des expressions comme « effet décoratif », « éléments en couleur » ou simplement « images ». Cette attitude peut étonner au regard de la production de l'architecte. Plusieurs bâtiments conçus dans son agence déploient en effet les formes contemporaines d'ornementation apparues dans l'architecture occidentale à la fin du xx^e siècle : impressions monumentales, parements modulaires, jeux de textures et de couleurs (PL. 1). C'est le cas du ministère de la Culture, dont Soler a conçu les nouveaux locaux (Paris 1^{er}, 2005). L'architecture résidentielle n'est pas en reste (FIG. 2). Ici, la présence de ces ornements ne va pas de soi : elle ne répond pas à la solennité d'un programme officiel. Elle représente le fruit d'un effort particulier et délibéré pour doter ces façades ordinaires d'un aspect singulier. La production matérielle des bâtiments impose des formes de normalisation, de consensus ou de contraintes ; le travail ornemental charrie des sensibilités personnelles et collectives, une part d'aléatoire, voire d'irrationnel. La présence d'ornements prouve que ces deux dimensions se croisent. Cette thèse porte sur les conditions de leurs croisements : simple coexistence, enrichissement mutuel, rivalité ouverte ? L'époque actuelle est-elle celle du triomphe de contingences prosaïques au détriment de l'ornement² ou celle du « triomphe de l'esthétique »³ sur la substance et l'intégrité de l'architecture ?

Pour dépasser la binarité de cette alternative, nous suivrons trois axes d'investigation. En premier lieu, quelles contraintes encadrent la production des ornements du quotidien ? D'où émanent-elles ? Dans l'architecture ordinaire, on pense bien sûr à l'économie du projet, qui est d'ailleurs presque toujours citée lorsqu'il est question d'ornementation. Mais l'enjeu est-il toujours d'éviter la dépense ? La thèse explore l'hypothèse que la valeur des ornements n'est pas seulement liée à leur coût et que d'autres formes de contraintes participent à normaliser la production ornementale. En deuxième lieu, elle porte sur les valeurs selon lesquelles les ornements sont conçus, à l'heure où leurs producteurs ne peuvent plus

1 SOLER Francis, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 21 avril 2017. 1h28, Agence Francis Soler Architectes, 27, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris.

2 « L'ornement a largement disparu du monde contemporain, et plus encore du panthéon de ses valeurs. », affirme ainsi la philosophe Carole Talon-Hugon en 2019. TALON-HUGON Carole, « Arts et ornements », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 23, n° 1, Presses Universitaires de France, 2019, p. 5.

3 MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2004.

s'appuyer sur un sens du Beau plus ou moins consensuel – fût-il « pompier » – pour les concevoir. L'ornement des façades d'immeubles de logements est appréhendé comme le fruit de collaborations entre divers corps de métier : architectes, designers, architectes d'intérieur, artisans, artistes, promoteurs immobiliers, développeurs, aménageurs. Ils font partie ensemble d'un « monde de l'ornement », concept que nous empruntons à la philosophie et à la sociologie de l'art⁴ pour décrire un collectif rassemblant des individus, des groupes professionnels, mais aussi leurs productions conceptuelles et matérielles. Où passent les frontières esthétiques parmi eux ? L'analyse porte sur les rapprochements entre individus et groupes professionnels, autour de principes et d'objectifs communs structurant leurs pratiques. Ces principes sont-ils seulement d'ordre esthétique ? En troisième lieu, on s'intéresse à la manière dont les concepteurs cherchent à mettre d'eux-mêmes dans les ornements. La production ornementale rejoint-elle l'injonction à la « créativité »⁵ qui caractérise l'époque actuelle ? Les concepteurs se considèrent-ils comme des inventeurs ou des artistes ? Cherchent-ils à marquer les bâtiments de leur empreinte personnelle ? Nous affrontons un paradoxe : des valeurs positives associées à la création – liberté, émancipation, autonomie – sont mentionnées par plusieurs concepteurs pour décrire leurs pratiques, alors que seul un petit nombre d'entre eux peut se prévaloir du statut d'auteur.

Ces trois axes – analyse dialectique des pratiques, conditions de collaborations et valeurs professionnelles – sont usuels dans les recherches portant sur l'ornement de périodes anciennes, mais pas au sujet de l'ornement architectural contemporain. Il faut dire que l'ornement architectural, la période contemporaine⁶ et les pratiques concrètes des concepteurs sont trois sujets relativement peu étudiés.

La place de l'ornement dans les beaux-arts et les arts décoratifs a retenu davantage d'attention que son usage en architecture : quelques publications récentes en témoignent⁷. En 2020, les *Cahiers philosophiques* publient un dossier sur « L'Ornement »⁸ : aucune

contribution ne porte sur l'ornement architectural, bien que plusieurs y fassent référence⁹. En 2019, la *Nouvelle revue d'esthétique* a consacré un numéro à la thématique « Arts et ornements » : une seule contribution porte sur l'ornement architectural. Elle décrit les liens entre l'éthique des architectes et leur usage de l'ornement de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle¹⁰, ce qui reflète bien l'importance de cette période dans les travaux sur le sujet. Deux numéros récents des *Livraisons d'histoire de l'architecture* (« Bâtir et orner », en 2011¹¹, « Ornements en architecture », en 2015¹²) le montrent : toutes les contributions portent sur le XIX^e siècle. Il a été décrit comme un « siècle de l'ornement » : c'est une période de diversification des motifs ornementaux, liée à l'expansion commerciale et coloniale de l'Europe¹³ ; de démocratisation de l'usage des ornements, grâce à la mécanisation des procédés de fabrication¹⁴ ; de théorisation de leur place dans l'histoire de l'architecture et des arts¹⁵.

Ce sont parmi les travaux d'historiens que les études sur l'ornement architectural contemporain sont plus nombreuses, même si ce sujet reste marginal. En 2016, Gülru Necipoğlu et Alina Payne débute un ouvrage collectif qu'elles dirigent, *Histories of Ornament: From Global to Local*¹⁶, la première partie porte sur la « contemporanéité de l'ornement en architecture »¹⁷. Le premier chapitre est écrit par Antoine Picon, qui a publié en 2013 *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*¹⁸. Il analyse les liens entre les pratiques ornementales classique et contemporaine et propose deux pistes de lecture, la subjectivité – des concepteurs et des

4 DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 1964, p. 571-584 ; BECKER Howard, LES MONDES DE L'ART, Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 2010 (édition originale : *Art Worlds*, 1983). Cf. *infra*, chapitre 1.

5 RECKWITZ Andreas, « Soyez créatifs ! Esthétisation et créativité à l'âge du capitalisme esthétique », Loïc Windels (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, pp. 27-40. Cet article est disponible en ligne : le lien URL se trouve dans la bibliographie. Nous avons fait ce choix pour les références à des articles scientifiques afin d'alléger les notes de bas de page.

6 Nous retiendrons ici une périodisation faisant débiter la période contemporaine après la Seconde Guerre mondiale. Pour une réflexion sur les enjeux (et la pertinence) de ce découpage, voir DACOSTA KAUFMANN Thomas, « Malaise dans la périodisation », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, pp. 597-601 et BEYER Andreas, FRANCIS CROISSANT, SOPHIE KREBS, ÉLISABETH TABURET-DELAHAYE, HENRI ZERNER et OLIVIER BONFAIT, « Schèmes de périodisation en histoire de l'art : enjeux intellectuels et pratiques publiques », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, pp. 621-638.

7 On peut aussi s'en faire une idée en consultant la liste des expositions sur ce sujet organisées depuis 2005, in BALIK Deniz et AÇALYA ALLMER, « A critical review of ornament in contemporary architectural theory and practice », *A/Z : ITU journal of Faculty of Architecture*, vol. 13, n° 1, 2016, pp. 157-169.

8 COLLECTIF, « L'Ornement », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, pp. 129-137.

9 PACQUET Clara, « Ornement, industrie et autonomie autour de 1800 » (titre abrégé) ; BORDONABA Laure, « William Morris : politique de l'ornement », *Ibid.*

10 DI STEFANO Elisabetta, « La convenance de l'ornement : une question éthique ? », Carole Talon-Hugon (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 23, n° 1, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 87-94. Le propos est fondé sur les écrits d'Alberti (1404-1472), Sullivan (1856-1924) et Root (1850-1891), et Loos (1870-1933).

11 LENIAUD Jean-Michel et al., « Bâtir et orner », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 21, 2011.

12 LENIAUD Jean-Michel et al., « Ornements en architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 29, 2015.

13 BRAGA Ariane Varela, « Les enjeux de la préférence pour les arts extraeuropéens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX^e siècle », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 ; SNODIN Michael et MAURICE HOWARD, *Ornament: A Social History Since 1450*, New Haven, Yale University Press, 1996, ch. 6.

14 NÈGRE Valérie, *L'ornement en série : architecture, terre cuite et carton-pierre*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2006.

15 Cf. SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture: écrits, 1834-1869*, Jacques Souillou (trad.), Marseille, Éd. Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos », 2007 ; pour un état des savoirs sur l'analyse de Semper, cf. THIBAUT Estelle, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2016, p. 109-126 ; RIEGL Aloïs, Henri-Alexis BAATSCH, Françoise ROLLAND et Hubert DAMISCH, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, coll. « Collection 35-37 », 2002. Précédente édition française : 1992 (édition originale : 1893) ; FUHRING Peter, Andrea PINOTTI, Gilles SAURON et Patricia FALGUIÈRES, « Interroger l'ornement après Riegl », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, pp. 43-55 ; CARBONI Massimo, « Ornement et Kunstwollen », Vicky Lasserre (trad.), *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012.

16 NECIPOĞLU Gülru et ALINA PAYNE (éd.), *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

17 « Contemporaneity of Ornament in Architecture », *Ibid.*, pp. 10-45. Cette partie rassemble trois chapitres : « Ornament and its users : From the Vitruvian Tradition to the Digital Age » (Antoine Picon), « A natural history of ornament » (Vittoria di Palma) et « Inscription : On the Surface of Exchange between Writing, Ornament and Tectonic in Contemporary Architecture » (Hashim Sarkis).

18 PICON Antoine, *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*, Chichester, Royaume-Uni, Wiley, 2013 ; traduction française : *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2017. Les citations sont issues de l'édition originale. L'essentiel du propos est repris dans le chapitre 1 de l'ouvrage *Histories of ornament, op. cit.*

destinataires – et la dimension politique de l'ornement, capable de « génér[er] l'arène dans laquelle les actions humaines et l'histoire peuvent se dérouler »¹⁹. C'est l'un des rares livres portant spécifiquement sur l'ornementation architecturale des dernières décennies²⁰, aussi nous y reviendrons régulièrement. En 2012, les usages contemporains de l'ornement font l'objet d'un article d'Estelle Thibault et Laurent Koetz dans le numéro « Inactualité de l'ornement » d'*Images Re-Vues* : les auteurs soulignent les résonances entre les pratiques ornementales actuelles et les questions théoriques de la fin du XIX^e siècle réexaminées par la recherche récente²¹. En 2010, dans le dossier « Ornement/Ornemental » de la revue *Perspective*, Alina Payne débute son état des savoirs sur l'ornement architectural en décrivant le réinvestissement du motif qu'elle observe dans l'architecture récente²². Les ornements architecturaux contemporains ne sont donc pas absents des travaux de recherche.

Mais la plupart des bâtiments publiés dans ces travaux ne sont pas représentatifs des conditions ordinaires de production d'ornements architecturaux. Ils ont été conçus par des agences de renommée internationale, comme Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Farshid Moussavi Architectures (FMA)²³, Office for Metropolitan Architecture (OMA)²⁴ ou Zaha Hadid²⁵. Il s'agit de bâtiments construits dans les métropoles de pays riches, en Europe, en Asie²⁶, au Moyen-Orient²⁷, en Australie²⁸ ou aux États-Unis²⁹. Ce sont des édifices prestigieux ou luxueux : leurs ornements signalent l'importance d'équipements pensés comme des monuments ou le raffinement au sein duquel une clientèle fortunée habite, travaille, consomme, se divertit. Selon Picon, la dimension politique et sociale de l'ornement contemporain est limitée

par l'absence de valeurs collectives³⁰ et par la difficulté des concepteurs à faire émerger des formes symboliques abstraites comparables à celles des ordres classiques³¹. Il précise :

Les ornements architecturaux actuels sont liés aux questions de rangs sociaux par le type de programmes qu'ils décorent généralement : musées prestigieux, stades et théâtres, bureaux et résidences haut-de-gamme. Cependant, il n'existe pas de gradation claire entre les monuments et programmes de luxe et les bâtiments modestes. Lorsque le budget le permet, un architecte utilisera le même type de texture pour des logements sociaux que pour un musée.³²

Selon lui, c'est donc d'abord le budget qui permet ou qui entrave l'ornementation. Mais ces ornements fastueux ne sont-ils pas d'abord les signes d'un retour de la convenance ? Cette forme d'éthique fondamentale dans la pensée classique était fondée sur l'adéquation entre les rangs politiques et sociaux et l'ornementation architecturale³³. De l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle, les traités prescrivent un bon usage des ornements, selon la destination des édifices (public ou privé, profane ou sacré) et le statut de leurs usagers. Le coût des ornements était donc examiné à l'aune du contexte dans lequel ils étaient produit, une dépense identique pouvant être jugée appropriée ou excessive, licite ou condamnable³⁴. Ces principes peuvent nous sembler d'autant plus archaïques qu'ils supposent au moins deux conditions que les sociétés modernes et libérales ne semblent pas remplir : un assentiment collectif aux stratifications sociales et l'existence de hiérarchies esthétiques consensuelles susceptibles de refléter les hiérarchies sociales. Or, la pensée moderne s'est fondée, entre autres, sur la critique des inégalités³⁵ ; le libéralisme sur l'expression de valeurs individuelles, y compris esthétiques, entraînant une légitimation progressive des goûts personnels face aux canons collectifs.

19 *Ornament, op. cit.*, p. 124.

20 Il faut cependant souligner que l'iconographie de l'ouvrage est principalement historique et non contemporaine, car l'auteur cherche à cerner la nature des liens que l'ornement architectural contemporain entretient avec sa propre histoire.

21 KOETZ Laurent et Estelle THIBAUT, « Ornement architectural et expression constructive : concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012. Dans le même numéro, deux articles portent sur les pratiques et places de l'ornement dans l'art contemporain : DESANGES Guillaume et Thomas GOLSENNE, « Prisonniers du Soleil. La part maudite de la modernité », et BONNE Jean-Claude, « Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art médiéval, art contemporain) ».

22 « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XX^e siècle », *op. cit.*

23 Agences citées par PAYNE, in « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XX^e siècle », *op. cit.*

24 Citée par PICON in *Ornament, op. cit.*

25 *Idem.*

26 PTW Architectes, CSCEC Design and Arup, Beijing National Aquatic Center, 2007, Herzog et de Meuron, stade olympique de Beijing, 2008 ; au Japon Hajime Masubuchi, Thom Faulders, Airspace, Tokyo, 2007, Kengo Kuma and Associates, Green Cast, Odawara-shi, 2011, Office for Metropolitan Architecture (OMA), Nexus Housing, Fukuoka, 1991, Kumiko Inui, Christian Dior and Ginza Store, Tokyo, 2004, Jun Aoki, Louis Vuitton Nagoya Store et Louis Vuitton Roppongi Hills Store, Tokyo, 2004, Herzog et de Meuron, Prada Aoyama Store, Tokyo, 2003, UN Studio, Galleria Department Store, Séoul, 2004. Ces édifices sont cités dans une ou plusieurs des publications mentionnées ci-dessus.

27 Zaha Hadid, Marsa Tower (Dubai), 2005, OMA, projet pour l'aéroport international de Djeddah (Arabie Saoudite), 2005. *Ibid.*

28 Studio 505, Pixel Building, Melbourne, 2010, LAB Architecture Studio, atrium de Federation Square, Melbourne, 2003. *Ibid.*

29 Herzog & de Meuron, De Young Museum, San Francisco, 2005 et Dominus Winery, Napa, 1997. *Ibid.*

30 *Ornament, op. cit.*, pp. 144-145.

31 *Idem*, pp. 145-148. Plus loin, Picon suggère que les outils numériques de conception paramétrique pourraient fournir le socle d'une nouvelle forme de symbolisme, fondé sur l'analogie plutôt que sur la ressemblance (p. 148 et suivantes).

32 *Ibid.*, p. 142.

33 Voir SOULILLOU Jacques, *Le décoratif, op. cit.*, p. 31 et suivantes, et GOLSENNE Thomas, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012. Golsenne précise que la convenance décorative caractéristique de la pensée classique est remplacée dans la pensée moderne par une convenance constructive, c'est-à-dire une recherche d'adéquation entre le type de décor déployé et les matériaux employés. Voir aussi ce sujet « La convenance de l'ornement : une question éthique ? », *op. cit.*

34 Cette idée sous-tend les tentatives de réglementation de certains domaines de la vie courante – comme les arts de la table et le costume (surtout féminin) – par des dirigeants politiques ou religieux que l'on rassemble sous l'appellation « lois somptuaires » : le droit de porter un même tissu ou un même volume de bijoux dépendait du statut des individus et de celui de leur parentèle. À l'exception de la Loi Iulia, promulguée par Jules César en 46 et qui portait sur la régulation du luxe funéraire, les ornements architecturaux n'ont pas été concernés. *Le Décoratif, op. cit.*, p. 35 et suivantes. Voir aussi ROBERT Jean Noël, *Les modes à Rome*, Paris, Belles Lettres, coll. « Essais / Les Belles Lettres », 1988 et BONNEFOND-COUDRY Marianne, « Loi et société : la singularité des lois somptuaires de Rome », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 15, n° 1, Persée – Portail des revues scientifiques en SHS, 2004, p. 135-171 ; TADDEI Ilaria, « La législation somptuaire dans l'Italie médiévale. Le cas florentin (fin XIII^e-début XVI^e siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité*, n° 128-1, École française de Rome, 22 janvier 2016.

35 Nous pensons à Rousseau et son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), dont les thématiques sont reprises par d'innombrables travaux depuis ; pour un inventaire des plus notoires et une critique des termes de la question, voir GRAEBER David et David WENGROW, *Au commencement était : une nouvelle histoire de l'humanité*, Paris, Les Liens Qui Libèrent Editions, 2021 (édition originale : *The Dawn of Everything*, 2021), pp. 13-44.

La convenance pourrait-elle ressurgir dans ces conditions ? C'est une hypothèse qu'il nous semble intéressant d'explorer. Force est de constater que la critique moderne n'est guère venue à bout des inégalités sociales : plusieurs sociologues et économistes estiment qu'elles se sont intensifiées depuis les années 1980³⁶. Les recherches sur leurs liens avec les pratiques culturelles forment un champ conséquent de la sociologie contemporaine, depuis les travaux de Pierre Bourdieu³⁷. Jusqu'à présent les pratiques de l'ornement n'ont pas été étudiées à ce titre, bien que plusieurs sociologues de l'architecture se penchent sur la dimension esthétique des formes bâties, à travers leur réception³⁸ et leur diffusion³⁹. Une forme renouvelée de convenance de l'ornement a pu trouver un terreau propice dans la conjonction de facteurs économiques, sociaux et culturels – même si elle n'est plus revendiquée ou publiquement affichée.

Cette hypothèse fait écho à celle d'un « retour de l'ornement » dans l'architecture récente. C'est une idée controversée, mais elle est mentionnée par tous les auteurs que nous avons cités, ce qui justifie que l'on s'y attarde, même sans y souscrire. *A priori*, elle semble confirmée par les dossiers que plusieurs revues professionnelles européennes ont consacré à l'ornement depuis 2001⁴⁰ : l'intérêt de la critique est fondé sur l'actualité des pratiques.

Mais dès que l'on cherche à dater précisément ce retour, cette notion se dissout dans la continuité de pratiques ornementales plus ou moins flagrantes tout au long du xx^e siècle. La fin des années 1990 et le début des années 2000 sont évoqués : plusieurs protagonistes du phénomène ont fondé leurs agences entre 1989 et 2000⁴¹. Mais d'autres ont débuté leur pratique plus tôt, comme Herzog & de Meuron (1978) ou Jean Nouvel (dès 1970, avec François Seigneur). L'Institut du monde arabe (Paris 13) que Nouvel a conçu avec Architecturestudio, dont les moucharabiehs sont souvent cités comme des exemples d'ornements contemporains⁴², est inauguré en 1987 et précède donc de quelques années la décennie 90⁴³. D'ailleurs, dès les années 1970, le postmodernisme a participé à réintégrer l'ornement à la pratique architecturale en tant qu'outil discursif et subversif⁴⁴, comme le soulignent Koetz et Thibault⁴⁵.

Même au cœur des décennies fonctionnalistes de l'après-guerre, l'ornement « résiste »⁴⁶. Picon en relève les traces chez l'architecte allemand Mies van der Rohe « dans le dessin soigné de détails constructifs rappelant le vocabulaire traditionnel des ordres », à l'*Illinois Institute of Technology* (1958) ou à la *National Gallery* de Berlin (1968)⁴⁷ ; ou chez Le Corbusier, dans les empreintes de coffrage des pilotis de l'Unité d'habitation de Marseille (1952)⁴⁸. De fait, la persistance d'une pratique ornementale parmi les contempteurs de l'ornement est désormais bien documentée et reconnue. C'est le cas jusque dans l'œuvre d'Adolf Loos⁴⁹, sans doute

- 36 Cf. PIKETTY Thomas, *Le capital au XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde », 2013, partie III, « La structure des inégalités », pp. 373-685. CUSSET François, « Postfa(r)ce : impuissance et réveil (1991-1995) », *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2008, pp. 198. BOLTANSKI Luc et Ève CHIAPPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, France, Gallimard, 1999, pp. 17-23. CHESNAIS François, *La mondialisation du capital*, Syros, Paris, coll. « Alternatives économiques », 1997 (édition originale : 1994), pp. 34-42.
- 37 BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979. Les prolongements et relectures de cet ouvrage sont innombrables. Bornons-nous à citer le dossier « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004 ; COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction : inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Mondes vécus », 2011 et LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2006.
- 38 Voir ELEB Monique, Soline NIVET et Jean-Louis VIOLEAU, *L'architecture entre goût et opinion, construction d'un parcours et construction d'un jugement*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Mission du patrimoine ethnologique, 2005 ; ELEB Monique et Sabri BENDIMÉRAD, *Vu de l'intérieur : habiter un immeuble en Île-de-France, 1945-2010*, Paris, Bookstorming.com Editions, 2011 ; ELEB Monique et Philippe SIMON, *Entre confort, désir et normes : le logement contemporain (1995-2010)*, PUCA, 2012 ; TAPIE Guy (éd.), *La culture architecturale des Français*, Paris, Ministère de la culture, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) : Sciences Po Les Presses, coll. « Questions de culture », 2018.
- 39 Voir CHADOIN Olivier, Patrice GODIER et Guy TAPIE, *Du politique à l'œuvre. Bilbao, Bordeaux, Bercy, San Sebastián : système et acteurs des grands projets urbains et architecturaux*, La Tour d'Aigues, Aube, coll. « Société et territoire », 2000 ; CHADOIN Olivier, « "Les formes informent" : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale », *Questions de communication*, vol. 25, n° 1, Éditions de l'Université de Lorraine, 2014, pp. 21-39.
- 40 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornaments » ; rédactrice en chef : Emmanuelle Borne, n° 429, mars 2019, p. 28-111 ; QUÉHEILLARD Jeanne et Vincent PARREIRA, « "L'ornement est-il toujours un crime", "Façades ornementales", interview de Vincent Parreira, interview de Jeanne Quéheillard », *AMC*, n° 216, juillet 2012 ; Collectif, « Ornement », *Werk, bauen + wohnen*, n° 11, juillet 2007 ; GRAFE Christoph, Mark PIMLOTT, Mechthild STUHLMACHER et AL, « Ornement. Decorative Traditions in Architecture », *OASE*, n° 65, 2004 ; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornement » ; rédacteur en chef : Axel Sowa, n° 333, mars 2001, p. 40-123. Voir aussi LEVIT Robert, « Contemporary 'Ornament': Return of the Symbolic Repressed », *Harvard Design Magazine* v. 28, 1^{er} mai 2008.

- 41 C'est le cas d'Asymptote Architecture (ASY, 1989), Snøhetta (1989), Caruso St John (1990), Atelier Séraji (1990), Fashion Architectural Taste (FAT, 1995), Foreign Office Architects (FOA, 1995), Objectile, (1996), Atelier d'Architecture Vincent Parreira (AAVP, 2000), pour n'en citer que quelques-unes.
- 42 Cf. PAYNE, 2010, p. 78, PICON, 2013, p. 146 ; *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 333, *op. cit.*, p. 56 et p. 75, et n° 429, *op. cit.*, p. 78.
- 43 Dès 1982 l'architecte se prononçait en faveur de l'ornement : cf. NOUVEL Jean, « Oser l'ornement », in Chantal Béret (dir.), *Architectures en France. Modernité/ Post-modernité*, cat. expo., Paris, Institut français d'architecture, 18 novembre 1981-6 février 1982, Paris, Ifa/ Éditions du CCI/ Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 160, cité in CHABARD Pierre, « Beaubourg et la géopolitique du postmodernisme », dans *Entre Rome et Las Vegas*, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, coll. « 1989, hors-champ de l'architecture officielle », 2021, p. 63-83.
- 44 Voir LAVIN Sylvia, *Architecture itself and other postmodernization effects*, Montréal, Québec, Canadian Centre for Architecture, 2020 ; ADAMSON Glenn, Jane PAVITT, Paola ANTONELLI, *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*, London : New York, V&A Pub. ; Distributed in North America by Harry N. Abrams Inc, 2011.
- 45 « Le retour de l'ornement sur la scène architecturale n'est plus un phénomène récent. En prenant à rebours les condamnations formulées par les avant-gardes, les critiques postmodernistes tels que Robert Venturi avaient, dans un premier temps, invité à réinvestir une écriture historiquement codifiée mais aussi à s'approprier les signes de la culture populaire et du vernaculaire commercial. Tout en maniant l'ironie et la provocation de manière inédite, ils insistaient sur la charge symbolique de la forme ornementale, et affirmaient la fonction de communication de celle-ci, indépendante des déterminations constructives et utilitaires. », « Ornement architectural et expression constructive », *op. cit.*, p. 1.
- 46 Formule que nous empruntons à Jeanne QUÉHEILLARD, « Ce qui fait ornement », catalogue de l'exposition « Ever Living Ornament », (06/03/2012 au 01/07/2012, La Maréchalerie (centre d'art de l'ENSA Versailles) et Micro Ondes (centre d'art de l'Onde, Vélizy-Villacoublay) ; commissariat : Sophie AUGER, Valérie KNOCHÉL), p. 25.
- 47 *Ornament*, *op. cit.*, p. 20.
- 48 *Idem*, p. 22.
- 49 « Avec la réévaluation du modernisme en cours depuis la seconde moitié du xx^e siècle, on accorde plus d'importance à certaines qualités ornementales dans cette architecture auparavant occultées : emploi de la couleur, de motifs abstraits, de matières décoratives, de détails de construction, etc. Il est désormais communément admis que le rejet de l'ornementation par les protagonistes des divers mouvements modernes européens est partiel et nuancé. L'absence de l'ornement était en soi considérée comme une forme de décoration. Aussi, la condamnation catégorique de l'ornement par certains courants modernistes est à mesurer à la lumière de

le plus célèbre des critiques de l'ornement, du fait de sa conférence intitulée « Ornement et crime », prononcée à Vienne en 1908, publiée en 1913 et traduite en français dès 1925⁵⁰. Malgré la teneur raciste et sexiste de son propos⁵¹, elle reste une référence incontournable de tout discours sur l'ornement architectural, une sorte de slogan décliné à l'envi. Si Loos lui-même ne peut être considéré comme un protagoniste de la disparition de l'ornement, que reste-t-il de la notion de « retour » ? Alors qu'elle semble utile pour décrire les dernières décennies dans leur singularité, elle se délite tout au long du xx^e siècle.

La singularité de l'ornementation récente semble plutôt tenir au déploiement de caractéristiques innovantes et à certains traits esthétiques notables. On peut les synthétiser selon quatre axes, qui distinguent les ornements contemporains innovateurs des ornements traditionnels : leur lien avec les parois, le rapport entre motif et composition, les sources d'inspiration et l'identification des matériaux.

Qualifié de « cinétique », de « peau ou voile »⁵², de « surfacique », « tactile »⁵³ ou encore « tectonique »⁵⁴, l'ornement innovateur se déploie sur les murs et les parois. C'est une première différence avec la « tradition vitruvienne »⁵⁵, où l'espace privilégié de déploiement et de conception de l'ornement est la colonne⁵⁶. D'ailleurs à l'origine, c'est l'entablement que Vitruve désigne par le terme *ornamentum*⁵⁷ ; les ordres appliqués aux colonnes ont été consi-

leur production. Adolphe Loos, lui, cautionne clairement une décoration intérieure. », EDGAR Brenda-Lynn, « Le photomural décoratif des années 1930 : la photographie et la resémantisation de l'ornement dans l'architecture moderniste », L'ornement : diffusion, réception, perception, doctorales de l'APAHU, Université de Bourgogne, Dijon, 13-14/11/2014. Voir aussi EDGAR Brenda Lynn, *Le motif éphémère : Ornement photographique et architecture au xx^e siècle*, Rennes, PU Rennes, 2020.

50 Loos Adolf, *Ornament und Verbrechen*. Édition française : *Ornement et crime et autres textes*, Sabine Cornille et Philippe Ivernel (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2003, rééd. 2015.

51 L'auteur convoque le stéréotype du « Papou », créature anthropophage dont l'amoralité se justifie par son statut inférieur à celui de l'« homme civilisé », comparable à celui d'un enfant : un « homme moderne » qui partagerait ses valeurs esthétiques serait donc « criminel ou dégénéré » (*Idem*, p. 59). Ce stéréotype est également cité dans d'autres textes : « Les superflus » (1908 ; *Ibid.*, p. 57) et « Architecture » (1910 ; *Ibid.*, p. 80). Loos décrit « le premier ornement qui a vu le jour » comme « un trait horizontal : la femme allongée. Un trait vertical : l'homme qui la pénètre » (*Ibid.*, p. 60). Ce texte qui prétend édifier une morale de la modernité à lui-même fait l'objet d'assez peu de critiques morales, comme le relève l'historienne Emily King (« What Is It With Ornament and Crime? », dans Duncan Tomlin et Margaret-Anne Logan (éd.), *The Clamor of Ornament: Exchange, Power, and Joy from the Fifteenth Century to the Present*, cat. exp. (15/06-18/09/2022), New York, The Drawing Papers; The Drawing Center, 2022, vol. 149, p. 98). Citons cependant l'historienne Beatriz Colomina qui relit le discours de Loos à l'aune de sa vie personnelle pour comprendre la différence de traitement qu'il réserve à Klimt et Hoffmann. Elle conclut : « Loos' public moralism denouncing ornament as a savage perversion is perhaps a pathological symptom of what it attacks, a disguise, a displacement » (COLOMINA Beatriz, « Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt », *Thresholds*, n° 37, Massachusetts Institute of Technology, 2010, p. 70-81. Pour une critique des axiomes de Loos dans « Ornement et crime », voir aussi LAZZARATO Marco, « Una questione antropologica », *Fare decorazione*, n° 0, novembre 2011, p. 3-4.

52 PAYNE, « L'ornement architectural » *loc. cit.*

53 PICON Antoine, « Ornement et subjectivité, de la tradition vitruvienne à l'âge numérique », *Le visiteur*, n° 17, 2011, p. 65-75 et 176-180.

54 « Ornement architectural et expression constructive », *op. cit.*, p. 9.

55 *Ornament, op. cit.*, p. 47.

56 GROS Pierre, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, no 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 130.

57 « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *op. cit.*

dérés comme l'ornement du bâtiment par certains théoriciens ; d'autres estimaient que les parties des colonnes fournissaient seulement le support des ornements (moultures, bandeaux, couronnements, frises)⁵⁸. Les ornements contemporains sont plutôt des parements, parfois indissociables de la surface des bâtiments. Les ornements se confondent parfois avec le détail constructif et les définitions codifiées de l'ornement ancien ne permettent pas de les appréhender, comme on peut s'en rendre compte en tentant l'exercice d'une description de façades contemporaines à l'aide du *Vocabulaire typologique* de l'ornement de Laurence de Finance et Pascal Liévaux⁵⁹ ou de la section « Ornement » du *Vocabulaire* de l'architecture de Jean-Marie Pérouse de Montclos⁶⁰. On s'aperçoit qu'un lexique technique actuel est plus utile. L'effet décoratif réside dans le traitement du matériau (découpage, perforation, embossage, impression, coffrage) ou dans l'assemblage de modules qui suivent la volumétrie de l'édifice et la mettent en valeur. Cette absence de relief est aussi une différence importante avec l'ornementation classique, qui privilégie des ornements saillants comme les sculptures.

Le rapport entre motifs et composition relève aussi d'une logique étrangère au classicisme, bien rendue par le terme anglais *pattern*⁶¹, très employé au sujet de l'ornement architectural contemporain. Il peut désigner une composition régulière de motifs tout comme les motifs eux-mêmes, à l'image des ornements architecturaux contemporains qui prennent la forme de compositions abstraites issues de manipulations géométriques (dallage, pavage, fragmentation, fractales), au sein desquelles des motifs sont scandés. Picon explique leur développement par la dissémination d'outils numériques dans la production architecturale, dans la conception mais aussi la fabrication⁶². C'est ainsi que ces compositions – courantes dans l'art traditionnel islamique mais rares en Occident⁶³ – auraient gagné l'architecture contemporaine. Même lorsque les motifs sont figuratifs, leur répétition, leur juxtaposition ou leur stylisation donne un caractère abstrait à l'ensemble de la composition. Or l'identification des motifs et leur subordination à la composition étaient des principes importants dans la théorie classique⁶⁴ dans la mesure où ils remplissaient un rôle symbolique – alors que les motifs contemporains sont parfois flous, fondus dans la composition, sans que l'une ou l'autre des échelles d'observation ne prédomine.

Les sources d'inspiration des ornements architecturaux contemporains les différencient aussi des ornements classiques. L'Antiquité gréco-romaine n'est plus considérée comme un

58 Qui constitue selon Jacques-François Blondel l'un des deux types majeurs d'ornements des bâtiments : cf. BLONDEL Jacques-François (1705-1774) Auteur du texte, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Desaint, Paris, publ. de l'aveu de l'auteur par M. R*** ; (et continué par M. Patte), 1771, vol. 1. Catalogue Gallica, mise en ligne 2017, p. 336 et suivante.

59 FINANCE Laurence de et PASCAL LIÉVAUX, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », n° 13, 2014.

60 PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd., Paris, Éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2011.

61 La diversité des sens auxquels peut renvoyer ce mot est difficilement transposable au français. Il peut se traduire par « schéma », « motif », « modèle », « patron », « matrice » ou « dessin ».

62 Le développement d'une « culture numérique » parmi les architectes fait l'objet d'un précédent ouvrage de Picon, *Culture numérique et architecture : une introduction* (Basel, Birkhäuser, 2010).

63 *Ornament, op. cit.*, p. 27.

64 Cf. BLONDEL, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, op. cit.*, pp. 337-338.

modèle indépassable, voire comme un modèle, ce qui constitue une rupture avec les décennies antérieures, jusqu'aux derniers avatars du postmodernisme⁶⁵. Les ornements inspirés par la faune, par les religions et la mythologie ou par la guerre semblent avoir disparu, tandis que les références à la flore et aux tissus sont très courantes⁶⁶. Des objets banals ou modestes peuvent devenir des motifs d'ornements (les bâtiments de Soler en fournissent un bon exemple, comme nous le verrons). La mémoire des lieux⁶⁷ ou la destination des bâtiments⁶⁸ fournissent des images et modèles pour la conception ornementale.

Enfin, il faut souligner l'héritage moderniste des ornements contemporains, apparent dans la mise en valeur, voire la mise en scène, des matériaux et des techniques constructives. Ainsi, les traitements des surfaces n'empêchent pas l'identification des matériaux, qui sont peu nombreux – verre, béton, métal, parfois céramique.

La plupart des auteurs qui ont examiné les ornements architecturaux contemporains l'ont fait dans une perspective historique. C'est peut-être la raison pour laquelle les caractéristiques morphologiques et plastiques inédites des ornements récents ont reçu une attention particulière : elles signalent un tournant, voire une rupture, vis-à-vis de la tradition ornementale classique. Mais on peut aussi penser cette histoire comme une continuité, ce que propose Alina Payne qui décrit l'histoire de l'ornement architectural au xx^e siècle comme « une sorte de sinusoïde, jamais interrompue ni brisée »⁶⁹. La période actuelle serait une apogée plutôt qu'une renaissance. Qu'y a-t-il au cœur de cette vague, loin de la crête que dessinent les prestigieux édifices aux ornements inédits ? Les travaux existants laissent cette question ouverte. C'est dans cette profondeur que se situe notre recherche, qui plonge loin des formes les plus reconnues, pour examiner des ornements produits selon d'autres principes et dans d'autres milieux que ceux de l'innovation architecturale.

L'homogénéité morphologique et esthétique des ornements innovants suggère une communauté de goûts parmi les concepteurs, leurs commanditaires et leurs destinataires ; or, ce type de goût n'est pas très répandu parmi la population. Dans *La culture architecturale des Français*⁷⁰, le sociologue Guy Tapie décrit les réactions d'enquêtés à la photographie d'un bâtiment d'habitation construit en 2010 à Amsterdam, comportant une façade épurée, lisse et translucide :

Son esthétique inhabituelle déstabilise. La relation entre esthétique et fonctionnalité interroge et le bâtiment n'a donc pas la force immanente de la Maison sur la cascade

65 Sur la référence classique dans le modernisme et le postmodernisme, voir CHABARD Pierre, « “New Classical” Contemporary Architecture: Retrotopic Trends and Phantasms of Tradition », *FOOTPRINT*, vol. 15, n°2, 2021 et SETTIS Salvatore, *Le Futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005 (édition originale : *Futuro del “classico”*, 2004).

66 « Contemporary ‘Ornament’: Return of the Symbolic Repressed », *op. cit.*, p. 82 et suivantes.

67 « Ornement architectural et expression constructive : concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », *op. cit.*, pp. 8–9.

68 On pense à la façade de l'IMA, stylisation occidentale du dispositif arabe du moucharabieh.

69 PAYNE, « L'ornement architectural » *op. cit.*, p. 79.

70 TAPIE Guy (éd.), *La culture architecturale des Français*, Paris, Ministère de la Culture, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) : Sciences Po Les Presses, coll. « Questions de culture », 2018.

[71], très majoritairement associée à la dimension universelle de la beauté. L'innovation intéresse peu, comme le montre plus généralement la difficile réception des architectures d'art et d'essai dans l'habitat individuel ou collectif, malgré les efforts pour la faire connaître au nom d'une contemporanéité des styles de vie. Finalement, lorsqu'on leur demande « ce qui fait architecture », la population [...] va en partie à l'encontre de ce que pensent les experts.⁷²

Ce hiatus entre « experts » et « population » est mis en avant par des des personnalités publiques⁷³ ou des élus⁷⁴ pour promouvoir des modèles architecturaux néo-traditionnels, d'inspiration savante ou vernaculaire (PL. 2). La cité lacustre privée de Port Grimaud (Var, 83), construite à partir de 1962 par l'architecte français François Spoerry, fait figure de pionnière et de référence⁷⁵. Au cours des décennies suivantes, plusieurs projets sont menés dans le même esprit : reproduire certaines caractéristiques de l'architecture historique pour produire du neuf, que ce soit à l'échelle d'un bâtiment, d'un îlot, d'un quartier ou d'une ville entière, comme à Seaside et Celebration (Floride, États-Unis), Poundbury (Angleterre), Knokke-Heist (Belgique) ou Val d'Europe (77). Les principes qui guident la production de cette architecture sont théorisés et diffusés au sein de réseaux⁷⁶ de formation⁷⁷ et de valorisation⁷⁸, en marge de ceux de l'architecture innovante, mais tout aussi mondialisés⁷⁹. Qu'elle soit réelle

71 Aussi appelée « Fallingwater House » ou « Kaufmann House », Frank Lloyd Wright architecte ; 1935-1939 ; Stewart, New York, États-Unis. C'est un autre bâtiment soumis à l'appréciation des enquêtés.

72 GUY TAPIE, *op. cit.*, pp. 75-76.

73 Le roi Charles III a été l'une des figures prépondérantes de cette tendance durant les décennies précédant son accession au trône. Son engagement en faveur de l'architecture d'inspiration historique et notamment vernaculaire date des années 1980 et se manifeste concrètement par le financement et la diffusion de réseaux et d'initiatives en faveur de ce type d'architecture. Propriétaire du hameau de Poundbury (périphérie de Dorchester, Angleterre), il a engagé Léon Krier en 1988 pour en planifier l'aménagement. Cf. JACQUET Nicolas Bruno, « Londres, capitale du post-modernisme ? Transformations des modèles et des pratiques de l'architecture dans la culture britannique à la fin du XX^e siècle », Thèse de doctorat, Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), 2016.

74 En France, la création en 2015 du « Club des maires reconstruc-teurs » témoigne de l'implication d'élus politiques dans la promotion de cette pratique ornementale. Il s'agit d'un groupement formé à l'initiative de Valérie Pécresse, alors candidate à l'élection pour la présidence de la région Île-de-France (Union pour un mouvement populaire, UMP, affilié à droite). Fédérant une cinquantaine d'élus de la couronne francilienne, il affiche des principes urbains – réduire la densité des constructions, favoriser les espaces verts, « faire du beau logement social » – mais favorise également l'architecture traditionnelle, comme en témoigne l'évolution de l'aspect des projets dans les communes dirigées par ces élus.

75 Son inscription en 2002 à l'inventaire du patrimoine du xx^e siècle établi par l'Unesco témoigne de la reconnaissance accordée à cette architecture. On verra aussi qu'il est cité par d'autres architectes qui se réclament de la même démarche.

76 L'INTBAU (*International Network for Traditional Building, Architecture and Urbanism*, Réseau international pour l'urbanisme, l'architecture et la construction traditionnels) est l'un des plus actifs : il recense, relaie et organise les travaux d'architectes et d'institutions promouvant l'architecture traditionnelle depuis 2001. Fondé à l'initiative du prince Charles de Galles, il revendique « plus de 8000 membres dans plus de 100 pays » (<https://www.intbau.org/info/about-us/>, d.d.c 27/10/2021).

77 On peut citer le département d'architecture de l'University of Notre-Dame (Indiana, États-Unis), qui dispense une formation initiale au métier d'architecte, celui de l'Université de Ferrare (Italie), où enseigne l'architecte italien Gabriele Tagliaventi, promoteur de l'architecte et de l'urbanisme traditionnels, mais aussi des formations comme celles organisées par *The Prince's Formation*, fondé sous l'égide du roi Charles III avant son accession au trône, pour promouvoir l'architecture traditionnelle.

78 On peut citer le Prix européen d'architecture Philippe Rotthier (décerné depuis 1982), le Seaside Prize (décerné depuis 1992), le prix Richard H. Dreihaus (décerné depuis 2003 à l'University of Notre-Dame).

79 Cf. DUPUIS Blaise, *La nouvelle ville traditionnelle : géographies d'un modèle urbain mobile*, Thèse de doctorat, Université de Neuchâtel, 2017.

ou supposée, l'adhésion du public à cette architecture est un argument récurrent. Les formes architecturales d'aspect ancien et les représentations qu'elles charrient sont mobilisées dans la cadre de discours politiques, souvent réactionnaires⁸⁰. C'est un axe rhétorique défini par l'historien Federico Ferrari comme un populisme esthétique⁸¹.

Au-delà de ses déclinaisons politiques, les architectes ne sont pas en reste dans la promotion de formes urbaines et architecturales d'inspiration historique. L'architecte et théoricien luxembourgeois Léon Krier (né en 1946) est peut-être l'architecte le plus notoire de ce mouvement. Au cours des années 1980, il est l'une des figures majeures de l'opposition au modernisme architectural, notamment au style international. Il diffuse ses positions par le biais de chaires d'enseignement, de publications et de prises de position volontiers polémiques. Citons aussi les architectes étasuniens Andres Duany (né en 1949) et Elizabeth Plater-Zyberk (née en 1950), fondateurs du *Congress for a New Urbanism*, Jacquelin Robertson (1933-2020), associé de l'agence Cooper, Robertson & Partners qui réalise le plan directeur de Val d'Europe, les architectes français Marc et Nada Breitman, élèves et collègues de l'architecte et théoricien franco-belge Maurice Culot (né en 1940), dont nous allons analyser la production.

L'esthétique architecturale et urbaine est un enjeu décisif parmi eux car les ornements matérialisent la référence historique ou l'ancrage géographique qu'ils souhaitent afficher. Ils rendent tangible la thématisme architecturale. Mais jusqu'à présent, l'historiographie de l'ornement architectural contemporain a négligé ces pratiques, à l'instar de la critique. En effet, ce courant est rarement publié dans les revues professionnelles les plus connues, qui n'y voient qu'une forme de pastiche⁸² inactuel, indigne de l'attention requise par la créativité et l'innovation⁸³. Parallèlement, les travaux portant sur les milieux néo-traditionnels n'ont pas spécifiquement abordé l'ornement. Cette thèse jette un pont entre les deux domaines, à travers le choix d'un corpus mixte associant des ornements différents et d'une méthode de recherche basée sur l'étude des processus de production.

Le choix du corpus répond d'abord à l'objectif de cerner l'ordinaire de la pratique de l'ornement. C'est pourquoi il s'est porté sur un type de projet courant, voire banal, en milieu urbain : des logements collectifs privés, vendus en « état futur d'achèvement » (VEFA)⁸⁴.

80 CHABARD Pierre, « "New Classical" Contemporary Architecture », *op. cit.*

81 Cf. FERRARI Federico, *Le populisme esthétique : l'architecture comme outil identitaire*, Maria Cristina Bonimi (trad.), Gollion, Infolio, coll. « Collection Archigraphy poche », 2015.

82 Ce terme est employé de manière récurrente, aussi bien par la critique (cf. HUGRON Jean-Philippe, « Val d'Europe : au-delà des apparences, une leçon. Interview de Bernard Durand-Rival », *L'Architecture d'aujourd'hui*, Dossier « Ornement », n° 429, mars 2019, p. 53) que dans le discours académique (cf. ELEB Monique et Philippe SIMON, *Entre confort, désir et normes : le logement contemporain (1995-2010)*, PUCA, 2012, p. 28).

83 LAPORTE Rémi, « Notes sur la part d'imitation dans l'innovation en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n° 1, Ministère de la culture, 30 janvier 2018.

84 Ce processus implique de débiter la vente des appartements avant le chantier. Les clients n'ont accès qu'à des images des appartements. Très répandu dans la promotion privée, il est plein développement dans le parc social. Cf. HINCKER JOURDHEUIL Anne-Laure, *Une architecture de promoteur pour le logement social : la Vefa-HLM*, (Yankel FIJALKOW et Véronique BIAU dir.), thèse de doctorat, Paris 10, 2019. « [L]a part de la promotion privée dans la production totale de logements neufs en France métropolitaine, qui était de 22% en 1995, est passée au-dessus du seuil des 30% depuis 2005. Cette même part, pour la seule région Île-de-France, est supérieure à 50% depuis le milieu des années 1990 », écrit Emmanuel Trouillard dans sa thèse en 2014 (« La

Ni luxueux, ni modeste, ce type d'immeuble destiné à des particuliers permet d'observer la manière dont les clients-habitants sont convoqués dans la conception. Leur rôle dans la production des ornements est examiné au prisme de la manière dont leurs attentes, leurs goûts et leurs souhaits sont anticipés par les concepteurs : on verra que cette anticipation représente une part importante de leur travail et de leurs échanges. La thèse analyse de pair des ornements innovateurs et néo-traditionnels : cela permet d'examiner les circulations de pratiques, de discours et de références entre des milieux distincts, car les projets néo-traditionnels se développent à distance des cercles innovateurs plus légitimes et reconnus. Les concepteurs d'ornements néo-traditionnels revendiquent-ils d'autres valeurs ? Par où passe l'expression de soi, lorsqu'elle ne s'incarne pas dans l'invention de nouvelles formes et motifs ? L'autonomie esthétique est-elle un enjeu important parmi ces concepteurs ? Enfin, la focale est restreinte à deux bâtiments. Il ne s'agit pas de les comparer pour autant : chacun est examiné dans sa singularité. Ce corpus restreint permet à l'investigation d'atteindre l'échelle du détail – si décisive pour l'ornementation – et de procéder par induction, selon une approche généalogique et dialectique.

Le Plaza, conçu à partir de l'été 2009, est inauguré en juin 2015. Situé sur la place d'Ariane, espace public nodal dans le centre urbain de Val d'Europe, c'est un immeuble mixte accueillant des appartements, des commerces et des bureaux, dont les façades présentent des ornements variés d'aspect ancien. Parc 17, conçu à partir du printemps 2010 et achevé en juin 2016, est construit dans la ZAC Cardinet-Chalabre, face au nouveau parc Martin Luther-King (Jacqueline Osty, 2007) et à proximité du nouveau Tribunal judiciaire de Paris (Renzo Piano, 2017) : il déploie des impressions sérielles réalisées à même l'enveloppe, illustrant bien la tendance innovatrice de l'architecture contemporaine.

Ces deux immeubles ont été réalisés dans les agences d'architectes emblématiques des tendances innovatrice et néo-traditionnelle, afin d'évaluer jusqu'où peut aller l'agentivité d'architectes reconnus et comment ils l'exercent. Francis Soler et Maurice Culot sont les fondateurs de l'agence Francis Soler Architectes (FSA, Paris, 1994⁸⁵) et de l'agence Arcas (Paris/Knokke-Heist, 2003⁸⁶). Né en 1940, Culot est passionné par l'architecture d'avant-guerre et consacre plusieurs décennies à sa valorisation, en tant qu'activiste, enseignant, archiviste et éditeur : il côtoie les frères Léon et Rob Krier, figures tutélaires de l'architecture d'inspiration historique. Il a inspiré de nombreux architectes en exercice. Quant à Soler, né en 1949, il fait partie de la génération d'architectes qui accèdent à la commande publique au cours des septennats du président Mitterrand, comme Jean Nouvel ou Christian de Portzamparc. Adeptes d'un vocabulaire croisant technicité et lyrisme, il peut être comparé à Herzog & de Meuron, dont la pratique ornementale est proche de la sienne. Il aime parler de l'architecture comme d'un « art d'usage » et de ses bâtiments comme de « prototypes ».

production de logements neufs par la promotion privée en Île-de-France (1984-2012) : marchés immobiliers et stratégies de localisation » (Catherine RHEIN dir.) thèse de doctorat, Paris 7, p. 13). Monique Éleb et Philippe Simon citaient les mêmes chiffres en 2012 (ELEB Monique et Philippe SIMON, *Entre confort, désir et normes : le logement contemporain (1995-2010)*, PUCA, p. 59).

85 Soler a débuté sa pratique de constructeur antérieurement et ouvert sa première agence en 1985.

86 Arcas succède à l'agence « Styles Architects », fondée en 2001.

Tous les deux se connaissent, mais ils s'étonnent en entretien du choix de croiser leurs travaux au sein d'une même recherche. Leurs trajectoires sont divergentes, leurs positionnements esthétiques et éthiques sont tranchés et semblent étanches. Mais leurs pratiques de l'ornement, si différentes soient-elles, sont ancrées dans un rapport à l'esthétique décisif dès les prémices de leurs carrières. Même si Soler lui-même éprouve des scrupules à décrire ses bâtiments comme étant ornés, c'est l'un des traits saillants que relèvent toutes les publications qui leur sont consacrées. Quant à Culot, son rôle dans la diffusion et la légitimation de l'esthétique néo-traditionnelle est établi. Bien qu'il explique ne pas dessiner lui-même les ornements d'aspect ancien de son agence, le fait même que ce type d'ornement soit produit aujourd'hui lui doit beaucoup. Culot et Soler ne font pas partie des architectes les plus connus du xx^e siècle, mais ils sont reconnus et bien établis dans leurs milieux respectifs.

La coexistence de productions aussi différentes que les leurs ravive une question épineuse : faut-il redéfinir l'ornement ? Disposons-nous des bons outils conceptuels pour l'appréhender ? Ces questions ont été posées par certains auteurs face aux différences entre ornements classiques et contemporains⁸⁷, mais elles ne sont pas récentes, loin s'en faut⁸⁸. Le champ sémantique de l'ornement est semé d'ambiguïtés, d'autant que les définitions se sont stratifiées plutôt que succédées⁸⁹. Ainsi, le mot « ornement » peut désigner un élément isolable (physiquement ou visuellement) au sein d'une composition, mais aussi de manière plus abstraite tout ce qui embellit, agrément, procure du plaisir. Ce deuxième sens recoupe le concept d'« ornemental » tel qu'il est défini par les historiens Massimo Carboni⁹⁰ et Thomas Golsenne, qui écrit : « L'ornement est [...] profondément transversal : il traverse tant les ordres formels (la figuration, l'abstraction) que les catégories (beaux-arts, arts décoratifs). Cette capacité virtuelle infinie de tout transformer en ornement constitue sa force. »⁹¹ Qu'est-ce qui différencie ce champ de celui de l'esthétique – entendu comme le domaine de la théorisation du Beau, du goût et de l'émotion sensible⁹² ? Nous reviendrons sur ces notions dans le premier chapitre de

la thèse, où nous proposons une définition de l'ornement architectural à même d'en intégrer les diverses manifestations actuelles.

Comme « ornement », le mot « ornementation » peut renvoyer à plusieurs sens : soit un dispositif matériel, soit le processus au cours duquel ce dispositif est créé⁹³. C'est ce deuxième sens que nous retenons et c'est ce qui fait l'objet de notre recherche. Nous parlerons de *dispositif ornemental* pour désigner le produit de ce processus et de *travail ornemental* pour décrire les actions qu'il nécessite. L'expression *processus d'ornementation* renvoie à la somme des réflexions et des actions aboutissant à la présence d'ornements singuliers sur deux bâtiments ordinaires.

Notre méthode consiste en effet à analyser des pratiques et des processus, plutôt que des formes. Ainsi, nous chercherons à cerner les effets de l'économie du projet au regard des modalités d'organisation du projet : le coût des ornements est-il fixé en amont de leur conception, ou calculé au fur et à mesure ? Influence-t-il le choix des matériaux et des techniques, ou le volume d'ornements prévus ? Tous les concepteurs l'envisagent-ils de la même manière ? Comment en parlent-ils – entre eux, et plus tard ? Que est son poids face à d'autres contraintes, principes et normes susceptibles de contribuer à la standardisation de la pratique ornementale – comme la réglementation de la construction ou le cadre des procédures administratives ? Les valeurs esthétiques et les modèles ornementaux des protagonistes ne sont pas seulement considérés comme des cadres qui structurent leurs pratiques mais aussi comme des créations qu'ils diffusent, commentent et échangent. Les liens entre autonomie esthétique des individus, travail ornemental et expression de soi sont examinés dans le temps long de la production architecturale et dans celui, plus bref et décisif, de séquences singulières du processus d'ornementation, comme le concours d'architecture, la demande de permis de construire, la vente des appartements.

Le bornage chronologique de la thèse reflète cette approche : il recoupe celui de la production de deux immeubles, entre 2009 et 2016, avec quelques incursions dans les décennies antérieures lorsque la généalogie des ornements le nécessite. De même, le bornage géographique est celui de leurs lieux de production. Ils sont principalement franciliens, ce qui a facilité l'accès aux sources, mais nous irons aussi visiter une usine bourbonnaise à Saint-Pourçain-sur-Sioule et nous en survolerons une autre située à Fragoso, au Portugal.

Le préalable a été de reconstituer le déroulement du processus d'ornementation. Quand les ornements apparaissent-ils ? Jusqu'à quand évoluent-ils ? Quand leur fabrication débute-t-elle ? Nous avons ensuite cherché à cerner qui est responsable de leur aspect : qui les dessine ? Selon quels modèles ? Qui choisit leurs motifs ? Puis nous avons examiné les changements d'aspect des ornements au cours de leur production, pour en cerner les causes. S'agissait-il d'une conséquence de la distribution intérieure, des procédés de fabrication, de l'économie du projet ? Y a-t-il eu une demande de la part de l'un des groupes professionnels mobilisés ? Sous quelle forme et à qui a-t-elle été adressée ?

87 LEVIT Robert, « Contemporary 'Ornament': Return of the Symbolic Repressed », *op. cit.*, p. 71 ; PICON 2013, *op. cit.*, p. 47.

88 En 1977, l'historien sir John Summerson s'interrogeait sur les « associations dix-neuviémistes » du mot, ce qui rappelle le discours de Soler quarante ans plus tard. (SUMMERSON John (sir), « What Is Ornament And What It Is Not », dans Stephen Kieran, *Ornament*, Philadelphia, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977, p. 5-11.) On pense aussi à la mise en garde que Claude Perrault (1613-1688) juge nécessaire d'adresser aux lecteurs de sa traduction de Vitruve, en 1673 : il précise que la définition des *ornamenta* vitruviens ne correspond pas à la « signification ordinaire » qu'ils connaissent, c'est-à-dire « toutes les choses qui ne sont point des parties essentielles, mais qui sont ajoutées seulement pour rendre l'ouvrage plus riche et plus beau, telles que sont les sculptures [...] que l'on taille dans les moulures [...] ». (Claude PERRAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1673, p. 5, cité in GROS, 2010, *op. cit.*, p. 130.)

89 GRABAR Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, dossier « Ornement/Ornemental », n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 5-7.

90 CARBONI Massimo, *L'ornamentale: tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001.

91 GOLSENNE et al., 2010, p. 14.

92 Nous retenons délibérément ici une définition simple de l'esthétique ; pour un état des positions, questions et méthodes actuelles, voir COMETTI Jean-Pierre (éd.), *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés d'esthétique contemporaine », 2005 ; pour une histoire de l'esthétique en tant que champ philosophique, COHN Danièle et Giuseppe DI LIBERTI, *Esthétique : connaissance, art, expérience*, Paris, J. Vrin, coll. « Textes clés », 2012.

93 Cette ambiguïté est portée par le suffixe *tion*, dérivé du latin *tionem* qui avait le même sens, à savoir « une action ou le résultat de cette action », comme dans « évaluation » ou « installation ». Le suffixe *ment*, que l'on retrouve dans « ornement », partage le même sens mais sert à la construction de substantifs masculins : « chargement », « paiement »... Définitions des suffixes *-tion* et *-ment*, Centre national des ressources textuelles et linguistiques (CNRTL), [En ligne] d.d.c. le 11/09/2022.

Cette démarche s'apparente au travail que décrit Sherlock Holmes lorsqu'il parle du « fil rouge du meurtre qui se mêle à l'écheveau sans couleur de la vie, et que notre devoir nous commande de débrouiller, d'isoler et d'exposer dans toutes ses parties »⁹⁴. Il nous a fallu de même démêler le « fil rouge » de l'ornement au sein de « l'écheveau sans couleur » du projet architectural – comparaison qui nous semble fondée puisque l'ornement a bel et bien été comparé à un crime, mais qui se justifie aussi par l'approche indicielle de la recherche⁹⁵ : faussement futile, négligeable ou marginal, l'ornement est appréhendé ici comme un domaine d'autant plus révélateur sur l'architecture actuelle qu'il échappe un peu à l'ordre normatif fonctionnaliste qui règle la construction, la distribution, l'usage ou l'économie du projet.

La thèse s'appuie sur plusieurs corpus de sources. Les documents graphiques constituent le plus abondant. Il comprend plus d'un millier de documents : des photographies, des maquettes numériques et des dessins, principalement issus des archives des deux agences d'architecture, où ces documents sont conservés. Celles de l'agence Arcas sont plus nombreuses et plus variées que celles de l'agence FSA. Ce déséquilibre s'explique par des conditions d'accès différentes : nous avons pu accéder à l'ensemble des archives d'Arcas *via* le serveur interne de l'agence⁹⁶, tandis que les archives de FSA nous ont été transmises en plusieurs fois⁹⁷, après avoir été triées par l'une des architectes à la demande de Francis Soler. Ainsi, nous disposons de comptes rendus de chantier pour Le Piazza et non pour Parc 17, où la mise en œuvre des ornements nous est connue à partir de photographies de chantier. Nous avons également collecté des documents aux formats modifiables dans les archives d'Arcas : DWG, (AutoCad), SKP (SketchUp), PSD (PhotoShop) et AI (Adobe Illustrator). Leurs métadonnées nous ont permis de reconstituer la chronologie de la conception, qui n'apparaissait pas dans l'ordre primitif du fonds. À l'inverse, les documents transmis par l'agence FSA étaient classés en fonction des étapes du projet⁹⁸. Nous avons également rassemblé des documents graphiques issus des agences concurrentes d'Arcas et FSA lors des concours d'architecture, soit directement auprès d'elles (agence KOZ⁹⁹), soit en ligne (agences SOA¹⁰⁰ et Dominique Hertzenberger¹⁰¹). Enfin, l'un des fabricants, Novidis, nous a transmis ses dessins des ornements du Piazza et de nombreuses photographies de ses réalisations¹⁰².

94 *Une étude en rouge*, sir Arthur CONAN DOYLE, trad. Eric WITTERSHEIM, nouvelle édition bilingue, Paris, Omnibus, 2005, t. 1, pp. 60-61.

95 GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980.

96 À l'occasion d'une visite à l'agence Arcas le 27/04/2017.

97 Un premier envoi (132 fichiers numériques) a eu lieu en octobre 2017, un deuxième transfert (25 documents imprimés à l'agence FSA) en janvier 2018, le troisième (2 fichiers numériques, les planches de concours de l'agence) en octobre 2018.

98 Ils étaient répartis en neuf dossiers : « Concours », « Esquisse », « APS » (Avant-projet sommaire), « PC » (Permis de construire), « PCM » (Permis de construire modificatif), « Marché », « DCE » (dossiers de consultation des entreprises), « Chantier », et un dossier général nommé « Photos ».

99 Envoi de 15 documents numériques le 04/10/2019.

100 URL : www.soa.fr, consultée à partir de l'Internet Archive Wayback Machine, 15/05/2018.

101 URL : <https://parisclassical.com/nos-realizations/>, consultée à partir de l'Internet Archive Wayback Machine, 12/02/2019.

102 Envoi de 281 documents numériques, le 12/10/2019.

Les documents commerciaux constituent un deuxième corpus. Il y a d'abord les plaquettes publicitaires que les promoteurs ont diffusées au moment de la vente des appartements des deux bâtiments, qui nous sont parvenues par des voies différentes. Celle du Piazza est conservée sous format numérique dans les archives d'Arcas, qui a étroitement collaboré avec son promoteur, Promogim. C'est ainsi que nous y avons accédé. En revanche, celle de Parc 17 ne nous a pas été transmise par Vinci Immobilier Île-de-France, promoteur de l'ouvrage, ni par l'agence FSA : sa provenance est insolite puisqu'il s'agit d'un site internet consacré à l'immeuble, alimenté par l'un de ses habitants depuis le début du chantier¹⁰³. Les autres supports commerciaux sont issus des entreprises de fabrication : brochure publicitaire, échantillon et nuancier pour Deco Galva, prestataire de l'impression des tôles de Parc 17¹⁰⁴ ; planches de présentation destinées à sa clientèle pour Novidis, fabricant des moules du Piazza¹⁰⁵.

Pour comprendre l'intérêt et les spécificités des techniques utilisées, nous avons consulté plusieurs documents réglementaires et administratifs : des descriptifs de procédés (« Plan d'assurance qualité »¹⁰⁶), un « avis technique »¹⁰⁷ sollicité auprès du Centre Scientifique et Technique du Bâtiment (CSTB) et les bonnes pratiques décrites par les Normes Françaises – Document Technique Unifié (NF-DTU) édités par l'Association française de normalisation (Afnor)¹⁰⁸. Nous avons aussi cherché à évaluer le degré d'innovation de chacune à l'aune des brevets d'invention déposés auprès de l'Institut national de la propriété intellectuelle (INPI)¹⁰⁹.

Pour cerner l'activité des commanditaires des deux immeubles (entreprises de promotion, aménageurs et développeurs), nous avons rassemblé des documents institutionnels. Les rapports d'activité, communiqués et dossiers de presse sont des sources éloquentes sur la manière dont ces structures veulent mettre en valeur leur activité. Nous les avons comparés avec les statuts des sociétés (constitutifs et modifiés¹¹⁰) qui fournissent une base factuelle sur leurs activités (date de création des entreprises, identité des associés, chiffres d'affaires, localisation) et qui permettent d'identifier les dirigeants de structures opaques – comme les sociétés d'aménagement qui se sont succédé dans la ZAC Cardinet-Chalabre. Pour saisir les enjeux politiques de l'action de ces sociétés, la lecture de comptes rendus des délibérations et des votes du Conseil de Paris a été utile et instructive ; pour comprendre les modalités de développement urbain du Val d'Europe, ce sont les Avenants à la Convention de 1987, publiés

103 Ce site s'est avéré très précieux pour reconstituer le déroulement du chantier, pour collecter certains documents relatifs à l'activité du promoteur et même pour connaître le discours des professionnels lors du développement du projet : l'auteur a interviewé Francis Soler et l'un des promoteurs. URL : Parc17.fr [En ligne], dernière consultation le 03/09/2022.

104 Documents imprimés conservés à l'usine Déco Galva (Saint-Pourçain-sur-Sioule, 03), collectés à l'occasion d'une visite de l'usine le 25/06/2018.

105 Documents numériques transmis le 12/10/2019.

106 « Plan d'assurance qualité. Thermolaquage Decozinc, Decocean ou bi-couleur sur acier galvanisé ou métallisé », document PDF transmis par mail par Jacques Mouzin, directeur commercial de Deco Galva, le 25/06/2019.

107 Document Technique d'Application, « Novidis Premix », [En ligne], d.d.c. le 03/09/2022.

108 « Revêtements muraux attachés en pierre mince » (NF-DTU 55-2) et « Façades rideaux » (NF-DTU 33.1) ; fichiers .PDF transmis par Pascal Fort, documentariste du laboratoire IPRAUS, le 09/06/2020.

109 Recherches par mots-clefs : « pierre reconstituée » et « sublimation » base de données en ligne bases-brevets. inpi.fr, consultée le 31/08/2020.

110 Disponibles sur la plateforme en ligne Cap Financials, [En ligne] d.d.c. le 04/09/22.

au Journal officiel, qui nous ont été précieux. Il nous a enfin fallu consulter quelques textes de loi pour comprendre jusqu'où l'autorité de la puissance publique peut s'exercer sur l'aspect des bâtiments : citons le Code de la construction et de l'habitation, le Code de l'urbanisme et la Loi no 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture.

Ces sources variées ont fourni la matière nécessaire à la reconstitution du processus d'ornementation des deux bâtiments, sous l'angle des contraintes que les producteurs ont rencontrées, des principes et valeurs qui les ont guidés et de l'implication individuelle de chacun. Nous avons souhaité les confronter aux discours tenus par les différents protagonistes *a posteriori* et mené pour cela douze entretiens semi-directifs, entre 2017 et 2019. Six ont été organisés avec des architectes : Francis Soler¹¹¹, Marion Gauguet¹¹² et Sylvia Bourgoïn¹¹³ (FSA), Matthew Brown¹¹⁴, Maurice Culot et William Pesson¹¹⁵, (Arcas) ; trois avec des fabricants Marc Louzeau (Novidis)¹¹⁶ et Jacques Mouzin (Deco Galva)¹¹⁷ ; deux avec des promoteurs, John-David Fernandes¹¹⁸ et Karine Hochet-Lemasson¹¹⁹ (Vinci Immobilier), un avec un développeur, Bernard Durand-Rival (Euro Disney¹²⁰) et un avec un aménageur, Kerim Selom (urbaniste de la ZAC Cardinet-Chalabre¹²¹).

La thèse suit un plan thématique qui reflète son approche généalogique, en partant de l'observation des ornements avant de remonter le cours de leur production pour finir par se pencher sur des enjeux urbains préexistants. Le premier chapitre porte sur l'actualité de l'ornement architectural. Il décrit les dispositifs ornementaux du Piazza et de Parc 17 dans leurs morphologies et leurs compositions, pour actualiser la définition de l'ornement architectural. Le deuxième chapitre porte sur le déroulement du processus d'ornementation de ses prémices à son achèvement. Le troisième chapitre aborde le rôle des architectes dans la conception des ornements. Le quatrième chapitre porte sur les procédés de fabrication employés et le rôle des fabricants. Le cinquième chapitre porte sur l'intervention des promoteurs sur le dispositif

ornemental, en particulier dans les intérieurs des immeubles. Le sixième et dernier chapitre porte sur les enjeux urbains du processus d'ornementation, évalués selon deux axes : les actes administratifs qui l'accompagnent et les visions politique et esthétique qui le rendent possible.

111 SOLER Francis, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 21 avril 2017. 1h28, Agence Francis Soler Architectes, 27, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris.

112 GAUGUET Marion, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 17 octobre 2017. 1h02, Agence Francis Soler Architectes, 27, rue du Cherche-Midi, 75006 Paris.

113 BOURGOÏN Sylvia, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 19 janvier 2018. 54', Agence DATA, 110, rue de la fraternité, 93170 Bagnolet.

114 BROWN Matthew, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 26 avril 2017. 1h40, Agence Arcas-Paris, 8 rue Boissonnade, 75014 Paris.

115 CULOT Maurice et WILLIAM PESSON, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui et Valérie Nègre, 3 mars 2017. 1h40, Agence Arcas-Paris, 8 rue Boissonnade, 75014 Paris.

116 LOUZEAU Marc, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 9 octobre 2019. 1h30, Siège de Novidis, 36b boulevard Haussmann 75008 Paris.

117 MOUZIN Jacques, entretiens réalisés par Hakima El Kaddioui, 25 juin 2018. 3h12, Usine Deco Galva, SaintPourçain-sur-Sioule et 23 janvier 2018. 48', entretien téléphonique.

118 FERNANDES John-David, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 5 février 2018. 52'56», entretien téléphonique.

119 HOCHET-LEMASSON Karine, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 17 mai 2019. 41'34», Siège de Vinci Immobilier Île-de-France, 59 rue Kermen, Boulogne-Billancourt.

120 DURAND-RIVAL Bernard, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 18 janvier 2018. 01h46, Le Piazza, Serris, Val d'Europe.

121 SELOM Kerim, entretien réalisé par Hakima El Kaddioui, 23 janvier 2018. 41'34», Le Petit Marcel, 65 rue Rambuteau 75004 Paris.

CHAPITRE 1

ACTUALITÉS DES ORNEMENTS DU QUOTIDIEN : MORPHOLOGIES, COMPOSITIONS, REDÉFINITIONS

À partir de l'observation des ornements de Parc 17 et du Piazza, ce chapitre revient sur les conséquences du retour de l'ornement pour la théorie de l'architecture. Les formes contemporaines remettent en cause les définitions usuelles de l'ornement architectural, mais les pratiques d'inspiration historique pointent les limites de définitions trop étroites de l'ornement « contemporain ». La coexistence de formes divergentes (PL. 1 ET 2) pose des questions ontologiques et méthodologiques.

À quoi reconnaît-on un ornement architectural au début du XXI^e siècle ? Qu'est-ce qui le distingue des autres parties ? Y a-t-il des caractéristiques propres à la pratique contemporaine qui transcendent les divergences morphologiques des ornements ?

On reviendra d'abord sur ces divergences, que Parc 17 et Le Piazza illustrent bien. Tandis que le premier fournit un exemple représentatif de l'ornement inédit apparu à la fin du XX^e siècle, l'autre montre que des formes anciennes perdurent dans l'architecture contemporaine. Leurs divergences vont d'ailleurs au-delà de la matérialité des ornements, comme on le verra : elles s'étendent à leurs agencements. Pourtant, si l'on envisage l'ornementation comme un dispositif, on s'aperçoit que les façades des deux bâtiments produisent des effets comparables. À la lumière de ces observations, on reviendra sur le phénomène de retour de l'ornement pour en proposer une redéfinition inclusive et esquisser des pistes d'analyse.

1.1. MORPHOLOGIES DES ORNEMENTS RÉCENTS

L'une des difficultés posées par les pratiques contemporaines de l'ornement tient à l'absence de conventions explicites, de discours normatifs ou de textes ayant valeur de manifeste. Puisque la plupart des praticiens n'utilisent pas ce mot pour décrire leur travail, c'est à partir de publications consacrées au sujet que l'on peut appréhender l'ornement architectural et son « retour » dans les pratiques contemporaines, puis en confrontant ces travaux à l'observation directe. Arrêtons-nous donc sur les ornements des façades de Parc 17 et du Piazza.

A. Parc 17 : des ornements imprimés sur toutes les façades

a) Des motifs ambigus entre abstraction et figuration

Les quatre façades de Parc 17 présentent des impressions ornementales réalisées directement sur l'enveloppe. Sur les trois façades largement vitrées, elles sont répétées comme des frises, du R+1 au R+4¹. Ces frises se composent de douze groupes de figures, répétées de la même manière d'un niveau à l'autre. Les mêmes motifs sont imprimés sur les vitrages et sur les tôles situées à l'arrière des garde-corps (FIG. 20). Sur la façade la plus opaque, orientée au

1 Sur la façade sud-ouest, quelques vitrages de garde-corps sont également sérigraphiés au R+9 et au R+10.

Nord-Est et invisible depuis la rue, on retrouve plusieurs frises, mais aussi des impressions monumentales comparables à des fresques, dont les motifs sont des agrandissements de quatre groupes d'images. Ces fresques courent sur plusieurs niveaux du bâtiment et recouvrent partiellement les frises.

Certaines impressions sont sérigraphiées sur des vitrages de garde-corps, d'autres sont imprimées sur les tôles d'aluminium du bardage² (PL. 4). Les impressions rappellent des œuvres picturales dont il faudrait déchiffrer les motifs, oscillants entre abstraction et figuration. On reconnaît certaines images célèbres, comme le sofa Mae West de Salvador Dali³ ou un détail du tableau de Sandro Botticelli *Primavera*⁴, la ronde des trois Grâces. D'autres peuvent être identifiées, mais leurs sources restent inconnues : une figure assise, le détail d'un profil, celui d'une baignoire, d'un chapiteau ionique, une allée pavée, une surface décorée de motifs floraux. Des œuvres issues de l'histoire de l'art voisinent ainsi avec des images plus triviales.

En identifiant les images à l'origine des motifs, on comprend donc qu'un travail plastique a été réalisé pour les rendre plus abstraites. D'une part, chaque grande image est une mise en abyme. Ce sont de petites images, juxtaposées, retournées, floutées ou tronquées, qui les composent. On découvre celles-ci en s'approchant du bardage : de loin, ce sont les figures générales qui dominent. D'autre part, les couleurs ont été modifiées et brouillent la lecture. Les teintes des vitrages, très vives, déclinent une gamme de rouges, ocres, verts, bruns et bleus. Sur les tôles, elles sont plus neutres, se rapprochant d'un camaïeu de gris, sauf sur les quatre fresques de la façade nord-est, imprimées dans les mêmes teintes vives que les motifs sur verre. Enfin, les images initiales ont été tronquées, retournées, réduites ou agrandies ; leurs traits sont parfois floutés. La variété de ces motifs ne vient pas de la diversité des figures elles-mêmes, mais des déformations géométriques qu'elles ont subies, de leur mise en abyme, de leurs dimensions variables et des gammes chromatiques différentes. Les motifs des impressions apparaissent donc comme figuratifs, mais ils relèvent aussi de l'abstraction. Toutes ces manipulations renvoient le public des façades de l'immeuble à une appréciation et à une interprétation subjectives. Il s'agit de décrypter ces façades plutôt que de les lire de manière linéaire⁵.

b) Des impressions ponctuelles émancipées du calepinage

Les impressions apparaissent comme des images ponctuelles, apposées sur les façades, mais émancipées du calepinage du bardage ou des garde-corps. Les motifs sont imprimés sur un, deux, ou trois panneaux vitrés des garde-corps et recouvrent des tôles de dimensions diverses. Ils recouvrent des tôles de tailles diverses. Les impressions ne sont donc pas subordonnées aux dimensions ni à la localisation des éléments utilitaires. Cette indépendance renforce leur dimension ornementale.

² Ces impressions ont été réalisées selon une technique appelée « sublimation » que l'on décrit au chapitre 4.

³ DALI Salvador, « Sofa Mae West », dit aussi « canapé Boca », 1936, mousse de polyuréthane expansé et lycra, 212 x 85 cm, Figueres (Espagne), musée-théâtre Dali.

⁴ BOTTICELLI Sandro, *Primavera*, dit *Le Printemps*, 1478-1482, *tempera* sur panneau de bois, 203 x 314 cm, Florence (Italie), musée des Offices.

⁵ Ces deux caractéristiques illustrent l'analyse de Picon dans *Ornement*, (2013, *op. cit.*).

Les motifs des impressions sont parfois juxtaposés, voire superposés, mais ils ne se répondent pas et forment des groupes d'images indépendants. La façade nord-est en offre la meilleure illustration : les grands motifs de fresques et les motifs en frise y sont imbriqués (PL. 3). Deux fresques sont localisées sur des parties du bardage dépourvues de frises ; une autre est partiellement recouverte par une frise ; la dernière se fond dans les motifs des frises qui courent sur les quatre niveaux qu'elle couvre. Tandis que les mêmes images sont scandées d'un niveau à l'autre sur les façades vitrées, ici elles se fondent les unes dans les autres ou s'interrompent sans que l'on puisse l'expliquer par une nécessité pratique (il n'y a pas de lien entre la localisation des ornements et les ouvertures ou les niveaux), ni identifier de principes de composition réguliers (certaines images recouvrent des linteaux, des allèges et des trumeaux, d'autres non). Les impressions semblent appliquées sur l'enveloppe selon une logique de collages et de découpages aléatoires.

Cette composition irrégulière illustre le caractère surfacique de l'ornementation contemporaine, comparable à une « peau » ou un « voile »⁶. La localisation des impressions de Parc 17 est d'ailleurs complètement affranchie de l'organisation interne du bâtiment. Les impressions sur verre ou sur tôle apparaissent comme des couches ornementales successives dans lesquelles l'édifice serait emballé. Cet effet est renforcé par la morphologie des façades, qui ne forment aucun retrait ni avancée : elles suivent le gabarit élémentaire du bâtiment, un parallélépipède de onze niveaux. À partir du R+3, le bâtiment est scindé en trois plots, mais les balcons filants sur les trois façades vitrées estompent la perception de ce morcellement. Les frises imprimées sur les garde-corps unifient les niveaux inférieurs et les grandes impressions de la façade arrière atténuent la perception des niveaux successifs.

Les façades de Parc 17 présentent plusieurs caractéristiques qui relèvent de l'ornementation contemporaine : répétition de motifs sériels (*patterns*) indissociables de la paroi du bâtiment, motifs ambigus à la fois abstraits et figuratifs, exposition des matériaux et mise en valeur des techniques de construction. L'attelage entre une trame sérielle rigoureuse et des motifs autonomes, imagés, mais hermétiques, domine l'aspect des façades du bâtiment. Toutefois, les impressions sont ponctuelles : elles sont indissociables de la paroi, mais elles n'apparaissent pas non plus comme une propriété intrinsèque à l'enveloppe, dans la mesure où elles sont émancipées du calepinage des façades.

B. Le Plaza : des ornements variés et ordonnancés

Contrairement aux façades de Parc 17, celles du Plaza déploient des ornements d'aspect ancien inspirés par l'architecture historique. Là où Parc 17 peut dérouter, Le Plaza affiche au contraire un aspect familier, suranné.

a) Des façades familiales : reliefs et teintes du Plaza

Contrairement aux façades de Parc 17, dépourvues d'épaisseur et caractérisées par leurs couleurs, celles du Plaza se distinguent par leurs modénatures en relief (PL. 5). Ce sont les

⁶ PAYNE 2010, *op. cit.*

ornements les plus saillants du bâtiment, surtout depuis la rue⁷. Leurs profils sont les mêmes que des ornements classiques : talons, doucines, filets, larmiers, quarts-de-rond. Les fenêtres sont encadrées par des moulures et surmontées par des frontons. Les moulures d'encadrement des fenêtres sont les modénatures les plus nombreuses. Elles suivent toutes le même profil : plusieurs talons jointés, de longueurs variables, assemblés de part et d'autre de l'axe vertical des châssis. Les balcons sont supportés par des consoles, les niveaux sont soulignés par des bandeaux, les attiques sont couronnées par des corniches. Des pilastres carrés encadrent les porches et le soubassement est recouvert d'un bossage. Tous ces éléments sont fabriqués en pierre et standardisés, mais ne produisent pas un effet répétitif, car des variations permettent de les singulariser en fonction de leur localisation – on y reviendra. Ils ne sont ni sculptés, ni peints, ce qui leur donne un caractère abstrait, bien qu'ils évoquent irrésistiblement l'architecture ancienne.

À première vue, ces façades n'invitent ni à l'interprétation, ni au décryptage, contrairement à celles de Parc 17. Cet effet de familiarité est renforcé par les teintes des façades, recouvertes d'enduits minéraux. L'ensemble forme un camaïeu de teintes claires : presque blanc aux angles du bâtiment et ocre-beige le long des rues. Mais quelques détails ancrent le bâtiment dans son époque : les stores en PVC, les digicodes, les LED des lanternes ornées suffisent pour rattacher Le Piazza à la période contemporaine – de même que l'absence de traces d'usure que l'on s'attendrait à trouver sur un édifice ancien.

On s'aperçoit que le bâtiment n'est pas aussi conforme aux conventions esthétiques classiques qu'on pourrait le penser au premier abord. Les références esthétiques et stylistiques sont diverses et hybridées. À côté des ornements d'aspect classique comme les modénatures, les lucarnes en œil-de-bœuf, les persiennes et les croisillons des fenêtres, on relève aussi des formes d'inspiration plus tardive, comme les frises circulaires en bas-relief, châssis élancés, les linteaux métalliques ou encore le dôme en cuivre oxydé, surmonté d'un épi monumental, qui couronne l'angle le plus élevé du bâtiment. Certains éléments restent ambivalents, comme le garde-corps sur rue en ogive. Leur matériau et leur mise en œuvre rappellent l'architecture parisienne de faubourg, mais leur ligne évoque les motifs floraux plus tardifs du style Art déco. L'inspiration historique apparaît alors à la fois prégnante et diffuse : elle transparaît sur l'ensemble des façades, mais elle ne se matérialise pas par des transpositions directes et ses sources sont diverses.

b) Les ornements du Piazza, un élément d'ordonnement de façades symétriques et hiérarchisées

Les modénatures du Piazza ponctuent, soulignent et renforcent l'organisation des façades (PL. 6). Elles ne sont pas agencées selon un ordre canonique – ce qui relativise aussi l'aspect ancien des façades – mais leur disposition suit néanmoins une logique rigoureuse.

Leur aspect dépend de leur localisation, en particulier autour des ouvertures, qu'elles encadrent. Ainsi, le type de modénatures situées autour des fenêtres dépend de leur position sur les façades : certaines fenêtres ont seulement un appui, d'autres des consoles, quelques-unes ont des frontons. Les balcons et les appuis du premier niveau lui donnent l'aspect d'un

⁷ On verra que les reliefs des façades sont atténués dans la cour intérieure du bâtiment, même si les façades présentent aussi des modénatures.

étage noble, bien qu'il ait la même hauteur sous plafond que les autres niveaux. Les modénatures soulignent les retraits et les avancées des façades et hiérarchisent les niveaux : bossage pour le soubassement, bandeaux filants le long du corps du bâtiment, corniches en attique. On pourrait facilement croire que ces ornements correspondent aux plans, qu'ils émanent d'une même logique ordonnancée – en vérité, ce n'est pas le cas, comme on le verra.

Les ornements permettent aussi de distinguer des sections de façade différentes. Les sections des façades sont composées selon des symétries axiales, comme on peut le voir le long de la rue d'Ariane qui en comporte six. On pourrait croire qu'il s'agit de six bâtiments indépendants : les moulures, les enduits et les autres ornements sont distincts d'une tranche de la façade à l'autre. Cependant, à l'échelle de la rue, l'ensemble de la façade apparaît cohérent : les angles se répondent et le porche est placé au centre de la composition.

La cohérence et la lisibilité des façades que l'on perçoit au premier abord reposent sur la mobilisation d'une gamme ornementale étendue. Alors que les modénatures sont des éléments saillants de manière ponctuelle au nu des parois, leur mise en œuvre produit un effet plus diffus et plus enveloppant que les impressions des vitrages et des tôles de Parc 17, qui sont pourtant des éléments de surface. Il s'avère difficile de saisir les façades du Piazza d'un coup d'œil. L'effet produit est celui d'une complexité discrète. D'abord trompé par la régularité de l'ordonnement des ornements, l'œil en perçoit progressivement les multiples variations. Ces caractéristiques correspondent à ce qui prévaut dans la théorie classique sans répliquer pour autant un bâtiment préexistant. En somme, Le Piazza ne s'inspire pas seulement des ornements anciens, mais aussi de la manière dont ils étaient agencés.

Conclusion

Les deux bâtiments présentent des ornements divergents, aussi bien du point de vue de leurs motifs et matériaux que des références qu'ils convoquent. Parc 17 comporte des impressions ornementales sur verre et sur tôle, dont les motifs en abyme illustrent la notion de *pattern*. Le Piazza témoigne d'un retour de l'ornement apparemment littéral : ses façades sont ornées de moulures en pierre aux profils classiques et d'autres ornements d'inspiration historique. Le premier met en scène la production industrialisée de l'architecture à travers la répétition d'un corpus de douze images identiques ; le second présente des ornements variés infusés dans le néo-classicisme et dans l'Art déco. Les impressions de Parc 17 apparaissent finalement comme des ornements ponctuels, alors qu'elles sont inscrites dans l'épaisseur des parois, car elles sont indépendantes du calepinage, tandis que les modénatures du Piazza forment un ensemble diffus et ordonnancé.

En effet, l'esthétique des façades dépasse celle de leurs détails et là encore, les deux bâtiments diffèrent. Les façades de Parc 17 n'ont pas été conçues pour être observées depuis un point de vue particulier – la façade la plus ornée est d'ailleurs invisible depuis la rue – et chaque échelle offre une appréhension différente des ornements. À l'inverse, celles du Piazza sont scindées en sections successives que leurs ornements distinguent les unes des autres. Les ouvertures apparaissent comme une échelle de déploiement des ornements commune aux deux bâtiments, même si les ornements ne remplissent pas les mêmes fonctions. Les moulures du Piazza encadrent, soulignent, alors que les impressions des garde-corps de Parc 17 enveloppent tous les niveaux inférieurs en estompant la vue des différentes fenêtres.

Les ornements s'inscrivent dans une composition générale – qu'elle soit symétrique et ordonnancée comme sur les façades du Plaza ou aléatoire et répétitive comme sur celles de Parc 17 – qui produit des effets différents. Les façades du Plaza semblent hiérarchisées et lisibles, mais s'avèrent moins familières et plus complexes qu'il n'y paraît. Celles de Parc 17 déroutent au premier abord mais sont en fait plutôt répétitives. Ces divergences suggèrent que l'ornementation de chacun procède d'une conception et d'une culture esthétique bien distinctes. Pourtant, on peut identifier des dispositifs communs aux deux bâtiments dans la mise en œuvre des ornements, comme on va le voir.

1.2. L'ORNEMENTATION COMME DISPOSITIF : HIÉRARCHIES ET PÉRIPHÉRIES

Au-delà des divergences dans la morphologie et l'agencement de leurs ornements, les façades de Parc 17 et du Plaza peuvent être examinées en tant qu'ensembles cohérents à visée discursive. C'est ce que recouvre le terme de « décor », mais on préfère ici parler de « dispositif ». Ce terme offre deux avantages : il n'est pas grevé par des connotations négatives (superficialité, simulation, voire dissimulation) et il souligne l'existence d'un « but précis »⁸ servi par l'agencement matériel et spatial. Il rappelle en cela que les ornements architecturaux sont le produit d'une intentionnalité, idée importante sur laquelle nous reviendrons à la fin du chapitre. Nous allons examiner deux caractéristiques de ces dispositifs : la distinction entre domesticité et monumentalité et celle entre ornements manifestes et détails décoratifs fausement anodins.

A. Entre monumentalité et domesticité : l'intensité variable du dispositif ornemental

Les deux bâtiments abritant des logements, l'échelle domestique est une composante de leurs programmes ; mais les ornements permettent aussi de déployer une échelle plus grandiose. Comment ces deux caractéristiques sont-elles combinées de l'espace public à l'intimité des appartements ?

a) Des bureaux monumentaux, des logements discrets : les façades du Plaza

Le Plaza accueille plusieurs programmes : résidentiel, mais aussi tertiaire et commercial. À travers leurs ornements, les façades reflètent ces occupations différentes d'une zone à l'autre du bâtiment. Les façades de logement sont ornées de manière discrète : les corniches sont moins profondes et moins nombreuses que pour les bureaux, il n'y a pas de frontons, la teinte ocre de l'enduit est moins notable que celle de l'enduit clair des bureaux. Les façades de bureaux expriment une certaine monumentalité, qui culmine littéralement sur la surélévation d'angle terminée par un épi (PL. 6). Cette surélévation, comparée à un « beffroi » ou à une « tour » par les concepteurs du bâtiment, peut être remarquée depuis les rues avoisinantes ou en débouchant de la gare sur la place d'Ariane. Comme les autres façades abritant des bureaux,

elle est recouverte d'enduit clair, presque blanc, et les châssis y sont hauts et fins ; certaines fenêtres sont surmontées par des frontons triangulaires comme des fenêtres classiques.

La distinction ornementale entre bureaux et logements fait écho aux édifices des alentours. La toiture de la surélévation du Plaza rappelle celle de la brasserie voisine, « L'Agape » (Léon Krier, 2000) : elle est couverte par le même cuivre oxydé vert vif et surplombée, elle aussi, par un épi monumental en cuivre doré. Le vocabulaire d'inspiration faubourienne fait écho à celui des façades alentour : la place est bordée par une résidence qui déploie le même type d'ornementation. En arpentant le quartier, on relève la présence sur d'autres bâtiments de certains détails ornementaux du Plaza : ses garde-corps, ses frises, le bossage de son soubassement.

Par ailleurs, la combinaison de ces deux registres ornementaux confère un statut différent aux deux types de façades : celles des bureaux sont monumentales et celles des logements domestiques. Les ornements reflètent donc des usages différents, qu'ils permettent de percevoir ou d'imaginer simplement en longeant les façades. L'ornementation permet de distinguer ces usages, qui ne se recoupent pas non plus dans l'organisation interne du bâtiment. De fait, sans savoir qu'il s'agit d'un bâtiment unique, on peut longer les façades du Plaza en supposant que ce sont des immeubles séparés.

b) Une monumentalité confidentielle : la façade nord-est de Parc 17

À première vue, les façades de Parc 17 ne sont pas scindées, comme celles du Plaza, entre les logements et les bureaux. La différence se situe entre les trois façades vitrées (sud-ouest et nord-ouest, sur la rue Bernard-Buffer, et sud-est, le long d'une voie carrossable qui longe l'immeuble) et la façade opaque, au Nord-Est. Mais si l'on examine l'occupation du bâtiment, on retrouve une démarcation similaire à celle du Plaza, que les ornements manifestent : la façade nord-est abrite le niveau de bureaux et c'est aussi la plus ornée et la plus monumentale.

Sur les trois façades vitrées, les sérigraphies sont visibles depuis la rue, mais dès que l'on s'éloigne du bâtiment, la végétation en lisière du parc Martin Luther-King les dissimule. Depuis les alentours, ce sont le verre et le métal, leur mise en œuvre sérielle et la planéité des parois qui dominent l'aspect du bâtiment davantage que le détail de ses ornements (FIG. 11 ET 12). La présence de métal sur les façades fait écho aux autres bâtiments du quartier. Comme Parc 17, la plupart des édifices de la ZAC Cardinet-Chalabre comportent un bardage métallique ornemental, lisse, peint ou perforé (PL. 31). Rectilignes ou incurvées, les façades largement vitrées sont aussi la norme.

À l'inverse, les ornements imprimés sur la façade nord-est sont originaux par rapport aux bâtiments voisins. Mais cette façade n'est pas visible depuis l'espace public. Située en retrait de la rue Bernard-Buffer, elle est accessible par la voie carrossable qui longe le bâtiment et débouche sur un parvis goudronné, devant l'hôtel Ibis-Batignolles qui clôt la perspective avec l'avenue de Clichy. Ainsi, la façade la plus ornée reste confidentielle : c'est tout à l'inverse du Plaza, où les façades de la surélévation dominant la place d'Ariane.

c) Les intérieurs des bâtiments : l'ornementation en sourdine

On pourrait penser que les façades sur rue reflètent l'ornementation intérieure, celle des parties communes comme celle des appartements. Mais dès que l'on pénètre dans les halls

⁸ « Dispositif », définition du Centre national des ressources textuelles et lexicales (CNRTL), [En ligne].

d'entrée, les ornements changent de nature et leur présence visuelle s'amointrit à mesure que l'on progresse vers les appartements, ce qui interroge sur les premiers destinataires des ornements : riverains ou habitants ?

Dans le cas du Piazza, trois porches sur rue desservent des coursives rythmées par des pilastres carrés et des niches encadrées de moulures, aménagées dans une paroi à bossages. L'un conduit vers une cour pavée, également accessible depuis les bureaux ; les deux autres débouchent sur un jardinet accessible uniquement depuis les appartements. Ces deux espaces intérieurs de l'îlot sont séparés par une pergola et une grille métallique. On y retrouve encore des ornements profilés, mais ceux-ci disparaissent dans les halls. Les matériaux changent aussi : il n'y a plus de pierre, le sol est carrelé et les parois sont peintes plutôt qu'enduites. Les éléments en relief sont réduits, il n'y a qu'une moulure au niveau du plafond, une plinthe carrelée et une cimaise délimitant la zone peinte en gris sombre, en bas des parois, de la zone peinte en bordeaux, au-dessus. Dans les couloirs desservant les appartements, les éléments en relief sont limités aux plinthes, aux encadrements des portes, en plâtre, et aux cimaises marquant les angles des murs (FIG. 46). On retrouve la tonalité beige des façades sur rue, mais l'inspiration historique est moins prégnante, que ce soit dans la composition ou le détail des ornements. Les couloirs sont aveugles, ce qui n'est le cas dans l'architecture haussmannienne que pour les espaces les plus insignifiants, associés à la domesticité. Les appliques rendues nécessaires par l'absence de lumière naturelle ne ressemblent pas à des lampes anciennes, comme les lanternes extérieures. Les sols sont revêtus d'une moquette dont les motifs géométriques sériels n'évoquent pas l'ornement ancien ni l'architecture traditionnelle. À l'intérieur des appartements, seules les salles de bains et les cuisines font l'objet d'un travail ornemental. Les murs et les plafonds des pièces à vivre sont blancs, sans moulures ni autres ornements ; le seul relief est celui des plinthes. Par rapport aux façades sur rue, l'intérieur des logements frappe par son dénuement. Parmi les ornements des façades, seuls les garde-corps et les croisillons sont directement visibles. On peut apercevoir les modénatures depuis les espaces extérieurs – balcons, loggias et terrasses – mais la majorité de ceux-ci est située côté cour, là où les modénatures sont moins nombreuses. Le décalage entre les façades sur rue ornées et l'intérieur sobre de l'immeuble est très marqué.

Ce décalage est moins fort quand on pénètre à l'intérieur de Parc 17, même si l'on observe aussi un changement de registre et d'intensité de l'ornementation. On accède aux bureaux par la façade arrière, depuis un parvis bétonné. Pour monter dans les étages vers les logements, il faut passer par la rue Bernard- Buffet, où deux halls desservent le premier étage, qui accueille des appartements en duplex. Au-delà, le bâtiment et ses circulations sont scindés en trois : chaque plot dispose d'ascenseurs et d'escaliers indépendants. On ne retrouve pas les motifs des vitrages et des tôles dans ces espaces intérieurs. Dans les halls, les impressions disparaissent au profit de parements blancs sur les parois et de résine sombre sur les sols, parcourus de stries rectilignes en verre réfléchissant. Comme ceux du Piazza, les couloirs sont aveugles. Les murs sont couverts de papiers peints et les sols de moquette (FIG. 44). Leurs teintes obscures théâtralisent la progression jusqu'aux seuils des appartements, à l'aide d'un dispositif d'éclairage qui marque chaque porte palière. Celles-ci sont en bois blanc, striées de verre réfléchissant qui fait écho aux halls d'entrée. Le camaïeu de gris des parties communes, comme l'usage d'une police sans-sérial pour la signalisation des niveaux, peut être interprété comme une reprise de l'aspect sériel des façades extérieures. Dans les appartements des niveaux inférieurs,

les impressions aux couleurs vives des vitrages des garde-corps sont visibles dans les pièces à vivre ; dans ceux des niveaux supérieurs, aucun ornement des façades n'est visible. Les tôles imprimées du bardage sont visibles seulement depuis les balcons ; les impressions monumentales de la façade arrière ne sont pas visibles depuis l'intérieur de l'immeuble. Ce sont les occupants des chambres d'hôtel qui disposent de la meilleure vue sur ces ornements⁹. Comme dans les appartements du Piazza, les pièces à vivre ne présentent pas d'ornement et seules les pièces humides ont fait l'objet d'un travail ornemental. Le décalage esthétique entre les façades et les intérieurs est toutefois moins marqué que dans le cas du Piazza, car l'esthétique industrielle et technique des façades se prolonge dans les appartements, notamment à travers les menuiseries d'aluminium des fenêtres.

L'ornementation du Piazza et de Parc 17 perd en intensité à mesure que l'on progresse de la rue vers les intérieurs. Les deux bâtiments partagent donc une similitude dans la localisation des ornements les plus saillants : ils se trouvent sur les façades extérieures. L'amenuisement du dispositif ornemental de la rue aux appartements prend des formes différentes, que l'on peut expliquer par la nature différente de l'ornementation des façades sur rue, mais apparaît comme l'un des traits communs des deux bâtiments. L'ornementation des deux bâtiments présente un caractère paradoxal : les ornements les plus saillants ne sont pas visibles par les habitants des appartements. Appréhendé depuis leurs intérieurs, le caractère orné du Piazza et de Parc 17 perd de son évidence.

B. Les ornements auxiliaires, aux limites du dispositif

En considérant les façades dans leur ensemble, on s'aperçoit que certains détails apparemment anodins participent également à renforcer l'esthétique propre à chaque bâtiment. Mais leur catégorisation comme « ornements » pose problème. D'une part, leur aspect ne semble pas issu d'un travail esthétique : il n'y a pas de motifs, de teinte ou de texture spécifiques. D'autre part, les critères de choix dont ils sont issus sont incertains : nécessité pratique ou enjeu esthétique ? L'examen de quelques exemples permet de revenir sur ces éléments à la périphérie du dispositif ornemental qui sont néanmoins nécessaires à son déploiement.

a) Les cotes des tôles sublimées de Parc 17 : un ornement techniciste

À l'échelle des ornements eux-mêmes, le statut (ornemental ou non) de certains éléments devient ambigu. C'est le cas des cotes imprimées sur les bardages de tôle sublimée de Parc 17 (FIG. 29). Elles ressemblent à des indications techniques : imprimées en bas à droite de chaque tôle, elles correspondent au plot (A, B ou C), l'orientation (N, S, E, O), la rangée (A...) et la colonne (1...) où se trouve la tôle. Ces données relatives à la localisation sont utiles pour la pose. Mais leur présence au-delà du chantier peut surprendre : elles peuvent brouiller la lecture des motifs et d'ailleurs, elles ne sont pas présentes sur toutes les tôles imprimées. Elles apparaissent finalement comme les traces fortuites d'un processus que ni le passant ni l'habitant ne peuvent interpréter. Pourquoi seules les tôles ornées portent-elles ces cotes ? Pourquoi certaines tôles imprimées n'en comportent-elles pas ? On reviendra sur ces questions au cha-

⁹ Dans le livret de présentation du projet produit par l'agence FSA, les photographies des fresques ont d'ailleurs majoritairement été prises depuis l'hôtel Ibis.

pitre 4, mais on peut retenir que les tôles répliquent à l'échelle des ornements la composition qui prévaut à l'échelle des façades : les cotes, des données sérielles et apparemment prosaïques, sont accolées à des motifs hermétiques et lyriques. On peut y voir une sorte de synecdoque de l'ensemble du dispositif ornemental, qui met en scène la technicité de la construction.

b) Les garde-corps transparents et châssis métalliques de Parc 17

Pris isolément, le caractère ornemental des garde-corps transparents de la façade nord-est n'a rien d'évident. Au contraire, il s'agit d'éléments à l'aspect particulièrement neutre et effacé, ne supportant ni motifs imprimés, ni effets de texture (FIG. 31). Mais deux caractéristiques suggèrent que le détail de leur conception et de leur mise en œuvre relève de choix esthétiques : ils auraient pu être fixés dans l'embrasure des fenêtres ou disposer, comme les autres garde-corps, de lisses horizontales. Au contraire, leur transparence favorise la lisibilité des impressions du bardage et leur fixation par quatre rivets vissés au bardage leur donne l'aspect de couches supplémentaires apposées sur le bâtiment, comme le fait la composition croisée des fresques et des frises. Comme pour Le Piazza, c'est la coexistence de dispositifs d'occultation différents sur les façades du même bâtiment et l'existence d'alternatives constructives qui indique que leur mise en œuvre ne relève pas seulement d'une nécessité pratique, mais aussi d'un dessein esthétique.

Ce constat invite à s'interroger plus globalement l'aspect des fenêtres de Parc 17, d'autant que l'on a vu plus haut que les ouvertures constituent l'un des supports privilégiés d'expression esthétique. Leurs châssis de grande taille en aluminium et leurs dispositifs d'occultation (des volets déroulants et des stores bannes) pourraient-ils être également issus d'un dessein ornemental ? Ils ne présentent pas le caractère désuet des gouttières ou des volets du Piazza et leur aspect comme leur présence semblent dictés par la nécessité pratique ou par l'économie qu'une commande sérielle permet de réaliser sur le coût des façades. Cependant, la couleur grise des volets déroulants rejoint celle du bardage : lorsqu'ils sont tirés, ils accentuent l'aspect enveloppant de cette façade homogène. De plus, le choix de châssis métalliques ne va plus de soi dans l'architecture récente : les avantages qu'ils présentent (pérennité, solidité, stabilité) sont contrebalancés par leurs performances thermiques médiocres par rapport à d'autres matériaux. Il s'agit cependant de l'un des marqueurs de l'architecture du xx^e siècle. On peut donc penser que le choix de ce type de fenêtre relève d'une démarche esthétique, puisque leur mise en œuvre renforce l'aspect sériel des façades, leur ancrage dans la modernité architecturale.

c) Les gouttières de zinc du Piazza : de l'utile à l'ornemental

Le matériau des modénatures du Piazza permet de les comparer à des ornements anciens, ce qui renforce leur perception comme des ornements. Le rôle utilitaire qu'elles peuvent jouer apparaît secondaire par rapport à leur fonction ornementale. Ce n'est pas le cas des gouttières : il s'agit d'éléments dont la première fonction n'est pas d'embellir le bâtiment ou de renforcer son aspect. Elles peuvent être le support d'ornements : les conduites, les coudes et les cuvettes peuvent recevoir un motif ou une teinte spécifiques. Celles du Piazza n'en présentent pas et leur apparente neutralité pourrait les disqualifier du champ de l'ornement. Dans un contexte différent, leur caractère ornemental pourrait être sujet à caution, mais leur aspect et leur localisation montrent qu'elles ont une fonction esthétique. Elles sont présentes au nu de toutes les façades, sur rue et sur cour. Le passage des conduites coïncide toujours avec la limite

entre deux tranches ornementales différentes (FIG. 42). Le choix d'un matériau traditionnel (du zinc quartz pré-patiné) est également révélateur de leur usage ornemental, puisque des alternatives existent (PVC, l'aluminium, l'acier galvanisé, voire la terre cuite ou le bois). Ces conduites auraient aussi pu être intégrées dans le réseau interne des gaines. Leur aspect et leur localisation résultent de choix visant à rapprocher visuellement Le Piazza d'immeubles anciens – notamment de l'architecture haussmannienne, dont les gouttières en zinc agrafées au nu des façades sont l'un des marqueurs. Sur les bâtiments haussmanniens, ces conduites agrafées en façade marquent généralement la limite entre deux édifices adjacents. Par analogie, leur présence sur les façades du Piazza suggère la succession de bâtiments distincts, au même titre que les différences de modénature. Depuis la rue, cet effet est d'autant plus prégnant que la végétation et les prospects ne favorisent pas une vision globale des façades : la rue d'Ariane mesure 18 mètres de large et les cinq niveaux du Piazza montent à 19 mètres. À l'échelle piétonne, l'observation est donc scandée par des éléments à hauteur d'œil, dont les gouttières font partie. Leurs conduites peuvent ainsi être assimilées à des ornements à double titre : à l'échelle du détail, le matériau et la pose choisis matérialisent la référence historique, à l'échelle des façades, le bornage qu'elles représentent accentue la perception des modénatures différentes et la scission des façades en sections successives. Sans être des supports d'ornements, ni des ornements classiques, elles remplissent ici une fonction ornementale.

C'est le cas d'autres éléments du bâtiment, comme les croisillons des fenêtres, qui renforcent eux aussi l'image d'un bâtiment traditionnel. Leur usage s'est raréfié depuis le début du xx^e siècle puisqu'ils servaient initialement à maintenir entre eux de petits carreaux de verre, alors plus faciles à fabriquer et donc moins coûteux que des vitrages de grandes dimensions. C'est aussi le cas des persiennes qui occultent les fenêtres de certains appartements, sur rue mais surtout sur cour (FIG. 33, 34). Ce type de volets présentait l'avantage de ne nécessiter que de petites sections de bois, permettant une économie de matériau tout en laissant pénétrer l'air et la lumière dans les intérieurs. Aujourd'hui, d'autres dispositifs remplissent les mêmes fonctions utilitaires, comme les stores roulants en PVC, qui sont d'ailleurs présents sur les façades extérieures du Piazza. La coexistence sur les façade de ces deux dispositifs d'occultation suggère que la présence systématique des persiennes dans la cour intérieure des logements remplit une fonction esthétique : donner au jardinet l'aspect d'une courette haussmannienne.

Conclusion

L'examen des échelles auxquelles les ornements du Piazza et de Parc 17 sont déployés fait apparaître deux similitudes entre les deux bâtiments. À l'échelle urbaine, les deux bâtiments s'inscrivent dans des ensembles dont ils renforcent l'esthétique. Le Piazza présente toutefois une homogénéité ornementale avec ses voisins plus marquée que Parc 17. Dans les deux cas, l'intensité ornementale n'est pas la même pour les façades de bureaux (pouvant être monumentales), celles de logements (plus discrètes) et les intérieurs des édifices, marqués par une sobriété équivalente : depuis les appartements, les ornements des façades sont peu visibles. On retrouve là une fonction ancienne de l'ornement, qui distingue les parties des édifices en fonction de leur destination. L'autre point commun aux deux bâtiments est la présence des éléments divers qui composent le cadre au sein duquel les ornements saillants sont déployés.

On pourrait ne pas les remarquer : ils ne supportent aucun motif, n'ont pas reçu de traitement plastique particulier. Pourtant, ils remplissent une fonction esthétique : soit ils renforcent la caractérisation de l'aspect du bâtiment, soit ils renforcent la capacité d'un observateur extérieur à percevoir les parties ornées comme telles, le long d'un spectre allant du registre esthétique bien identifiable (les gouttières de zinc du Piazza) à un statut de strict support (les garde-corps transparents de Parc 17). C'est pourquoi on propose de les désigner comme des ornements « auxiliaires ». Le caractère hétérogène de cette catégorie reflète finalement la porosité de la catégorie « ornement » elle-même dans l'architecture actuelle.

1.3. RELECTURES DE L'ACTUALITÉ DE L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE

Au terme de l'exploration des modalités d'ornementation du Piazza et de Parc 17, il est temps de revenir aux questions que l'actualité de l'ornement soulève pour la théorie architecturale. Comment appréhender ensemble des objets aussi différents ? Peut-on utiliser les mêmes notions ? Comment tenir un discours objectif sur un élément conçu pour plaire et embellir ?

A. L'ornement architectural au prisme de son actualité : un nécessaire renouvellement des définitions

Après cet examen de la morphologie des ornements de Parc 17 et du Piazza, nous pouvons revenir à la question de leur dimension historique dans le contexte du « retour de l'ornement ». On s'aperçoit alors que les bâtiments cités comme des représentants de l'ornementation architecturale contemporaine présentent un air de famille esthétique, sans pour autant représenter l'ensemble de la pratique actuelle, puisque les bâtiments d'inspiration historique ne sont pas mentionnés.

Pourtant, *a priori*, les deux bâtiments peuvent être décrits comme « contemporains ». Ils sont contemporains l'un de l'autre puisqu'ils ont été conçus et construits presque en même temps (2009-2015 pour Le Piazza, 2010-2016 pour Parc 17). Ils sont également contemporains dans une perspective historique, puisque ces dates de production les rattachent à la période contemporaine. Pourtant, l'emploi de ce terme pour désigner Le Piazza semble relever du contresens : il ne présente pas les caractéristiques formelles associées à la contemporanéité architecturale, notamment lorsqu'il est question d'ornement. Ce terme a en effet pris un sens plus spécifique que l'acceptation historique.

Dans cette hypothèse, il conviendrait de distinguer « récent » ou « actuel » de « contemporain » : tandis que les deux premiers termes renvoient à l'historicité des bâtiments, le troisième désigne leur registre esthétique. Cette idée nous vient des travaux de Nathalie Heinich sur l'art, que nous proposons de transposer à l'architecture.

a) Entre actualité et contemporanéité : dépassement des définitions morphologiques des ornements

Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*¹⁰, Nathalie Heinich s'affronte à l'ambiguïté qui entoure le terme « contemporain » en art en prenant acte du glissement sémantique qui s'est opéré entre période et genre. Elle propose donc de parler de « contemporain » pour désigner un registre qui coexiste avec d'autres. Les pratiques, les œuvres et les réseaux intervenant dans l'art « contemporain » peuvent ainsi être situés dans le contexte de la production artistique de la période historique contemporaine.

Ce constat peut être transposé à l'architecture actuelle à plusieurs titres. En premier lieu, les différences entre les façades du Piazza et de Parc 17 montrent que les valeurs esthétiques de l'architecture actuelle suivent « plusieurs axes », comme Heinich l'écrit dans la revue *Le Débat* :

Les différentes façons de faire de l'art ne s'échelonnent plus sur un axe unique, entre pôle inférieur et supérieur, mais sur plusieurs axes. Les querelles n'engagent plus seulement, dès lors, des questions esthétiques d'évaluation (c'est plus ou moins « beau » ou « bien fait ») et de goût (on « aime » plus ou moins), mais des questions ontologiques ou cognitives de classification (c'est ou ce n'est pas de l'art) et d'intégration/exclusion (on accepte ou non telle proposition au titre d'œuvre d'art). [...] On n'est donc plus dans une logique normative continue, permettant d'établir des degrés de qualité esthétique, mais dans une logique classificatoire discontinue, permettant de déterminer des positions d'appartenance ou d'exclusion. Le problème – l'un des problèmes – est qu'avec une catégorie dotée d'une valeur aussi largement positive que l'est, dans notre société, l'« art », le classement intégrateur équivaut de fait à une évaluation positive, et inversement : dire « ce n'est pas de l'art » constitue à tout coup non un constat, mais une tentative de disqualification [...].¹¹

Le Piazza et de Parc 17 témoignent de la coexistence dans l'architecture ordinaire de registres distants, fondés sur des références divergentes. D'ailleurs, la terminologie pertinente pour les décrire n'est pas la même. Les ornements du Piazza répondent à des définitions codifiées (par exemple celles des types de moulures) tandis que ceux de Parc 17 sont mieux saisis par un lexique technique (bardage, lisses, rivets, panneau). En outre, ils requièrent des formes d'interprétation qui justifient l'usage du champ lexical des émotions. Les ornements du Piazza déroutent par leur présence sur un bâtiment actuel, mais ils n'activent pas le même type de lecture ; en particulier, ils n'apparaissent pas comme des manières d'esthétiser des détails contingents, nécessaires ou utilitaires.

Comme dans le cas de l'art décrit par Heinich, c'est bien en vertu de leur morphologie et non de leur période de production que les ornements d'inspiration historique sont exclus de la catégorie du « contemporain ». Cette exclusion est double : ces ornements sont absents des publications qui traitent du « contemporain » et parallèlement, leurs concepteurs refusent aussi d'employer ce terme pour qualifier leur pratique, préférant se réclamer de la « modernité »¹². Le jugement esthétique compte moins dans l'appréciation de l'appartenance d'un ornement à cette catégorie que ses conditions de production, ses modalités de réception et ses propriétés

¹⁰ HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1998.

¹¹ HEINICH Nathalie, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, vol. 104, no 2, 1999, p. 106.

¹² La distinction entre ces deux termes rappelle, là aussi, le domaine de l'art. Cf. *infra*, ch. 3.

matérielles¹³. Comme l'écrit Heinich, l'appartenance à la catégorie de l'architecture contemporaine « équivaut de fait à une évaluation positive, et inversement ». Le contemporain est associé à des valeurs et des pratiques comme l'innovation, la créativité ou l'originalité, des qualités qui sont plus ou moins explicitement déniées aux bâtiments d'inspiration historique comme Le Plaza.

Cette exclusion soulève une question de méthodologie pour les travaux de recherche portant sur le retour de l'ornement : s'il est appréhendé en tant que phénomène historique et non pas stylistique, il devient nécessaire d'élargir le corpus à partir duquel il est examiné. Le Plaza prouve que si tous les ornements contemporains sont actuels, tous les ornements actuels ne sont pas contemporains. Croiser les exemples du Plaza et de Parc 17 permet d'esquiver l'assimilation de l'actuel avec le contemporain et vise à construire un discours plus large sur l'architecture de la période récente, en intégrant des modalités ornementales différentes afin de mesurer quelles catégories analytiques et quels constats sont valables dans les deux cas. C'est la raison pour laquelle on parle ici d'architecture « récente » ou « actuelle » : à la suite de Heinich, on considère que le contemporain ne s'apparente plus à un cadrage chronologique, mais esthétique.

Considérer le contemporain comme un registre esthétique permet d'atténuer un paradoxe relevé par plusieurs auteurs au sujet de la notion de « retour » de l'ornement. Picon le résume ainsi :

Si ce que nous appelons ornement diffère si profondément de ce que ce terme voulait dire jusqu'à la fin du XIX^e siècle, pourquoi alors utiliser le même terme [ornement] et, surtout, pourquoi parler de retour ? Il serait probablement plus adéquat d'évoquer la redécouverte d'une tendance ornementale longtemps réprimée, basée sur des prémisses différentes du décor vitruvien.¹⁴

Picon propose de dénouer ce paradoxe en suivant deux pistes à même de relier les ornements historiques hérités du « décor vitruvien » et leurs avatars contemporains : les dimensions politique et subjective qu'ils portent et qu'ils expriment. Selon lui, la permanence de cette double dimension justifie l'usage du même mot pour désigner des éléments matériels divergents ; ce qui fait « retour », ce ne seraient pas les ornements eux-mêmes, mais les problématiques politiques et subjectives qu'ils soulèvent. Mais Le Plaza indique que le postulat d'une disparition des ornements issus du « décor vitruvien » est inexact. À l'instar d'espèces animales anciennes qui perdurent à l'époque actuelle, des ornements anciens sont conçus et fabriqués actuellement pour orner des immeubles neufs.

13 C'est une hypothèse que l'on pourrait étendre à la catégorie de l'architecture récente. Dans *La culture architecturale des Français*, le sociologue Guy Tapie cite ainsi des architectes en exercice pour qui « les bâtiments commerciaux de périphérie et les lotissements pavillonnaires contemporains ne sont pas de l'architecture. Ils symbolisent la société de consommation, "à bannir visuellement et intellectuellement" ; ils constituent un univers "détesté et subi", une "architecture simpliste", se développant "partout et n'importe comment". La critique sans appel dénonce une absence de pensée cohérente sur le territoire ainsi que des modes de vie générés. Même si le mot architecture est employé par commodité de langage, ces réalisations ne sont pas dignes d'être ainsi qualifiées. » (*La culture architecturale des Français*, op. cit., p. 19). On se trouve ici dans une logique ontologique d'exclusion ou d'inclusion et le fait même d'utiliser le mot « architecture », fut-ce par « commodité de langage », suggère que cette exclusion ne va pas de soi, qu'elle suit des critères complexes.

14 PICON, *Ornement*, op. cit., p. 47.

La plupart des travaux consacrés au retour de l'ornement abordent la nécessité de construire de nouvelles définitions parce que les ornements nouveaux remettent en cause « la nature même de l'ornement »¹⁵. En effet, le champ des propriétés suffisantes pour identifier un élément comme étant ornemental s'élargit à mesure que les architectes, les théoriciens et les publics reconnaissent le caractère esthétique d'éléments jusque-là considérés autrement – sous l'angle de l'usage, de la solidité de l'ouvrage, de l'économie du chantier, etc. Mais la coexistence de formes divergentes montre que les nouvelles définitions de l'ornement ne peuvent pas être fondées sur des critères morphologiques. Ce type de définition permet d'isoler les traits saillants ou inédits d'une période, mais limite la possibilité d'analyser conjointement des ornements aussi différents que ceux du Plaza et de Parc 17.

b) L'ornemental, un continuum esthétique entre ornant et orné

Devant les limites des définitions morphologiques de l'ornement actuel, on pourrait envisager de le circonscrire à partir de catégories élémentaires, comme l'« ornant » et l'« orné ». Mais elles impliquent d'isoler les ornements du reste de l'ouvrage : cette opération est souvent abstraite et arbitraire, car dans les faits, les parties ornantes et les parties ornées font partie d'un même *continuum*.

Si l'on prend l'exemple des modénatures du Plaza, elles possèdent leurs propres dimensions et matériaux et sont agrafées aux parois. Elles semblent bien isolables de l'ouvrage. Mais la question devient plus complexe à l'échelle des façades où les moulures forment des ensembles solidaires. Chacune est à la fois un ornement et une partie d'ornement. Les joints qui les raccordent ont d'ailleurs une valeur ornementale : ils sont calepinés avec rigueur, prolongeant les symétries des façades. Dans le cas des impressions de Parc 17, on pourrait postuler que les limites des ornements recourent celles des motifs. Mais il ne s'agit pas d'une démarcation physique, puisqu'ils sont inscrits dans la matière de leurs supports. Chaque tôle et chaque vitrage imprimé peuvent donc être envisagés comme un ornement, même celles sur lesquelles la surface des impressions est très réduite. C'est le cas de plusieurs tôles de la façade arrière (FIG. 22, à droite) et de certains panneaux des garde-corps. Sont-elles quantitativement assez ornées pour être qualifiées d'ornements ? Faudrait-il, dans ce cas, considérer aussi les tôles sans motifs comme des éléments ornementaux ? En enveloppant l'essentiel de la paroi de la façade arrière, elles produisent le cadre sur lequel les impressions contrastent et dans lequel elles s'inscrivent. Elles apparaissent finalement comme des parties indispensables au dispositif esthétique des façades, même si elles ne supportent pas de motifs. Mais si l'on ne considère pas le motif comme une caractéristique constitutive de l'ornement, les appuis rectilignes de certaines fenêtres du Plaza peuvent aussi être qualifiés d'ornements (FIG. 41), bien qu'ils ne soient pas profilés.

Dans un article paru en 2010, l'historien de l'art Thomas Golsenne décrit ce type *continuum* esthétique entre les parties et le tout et propose de retenir l'*ornemental* comme notion permettant de décrire le « rapport différentiel » qu'elles entretiennent :

15 C'est ce qu'écrit Robert Levit en 2008 : « *Ornament has returned – again – from exile. This is a claim that will turn out to be more complicated than at first it might seem. The terms under which it has been able to return raise questions about the very nature of ornament.* » (traduction personnelle), LEVIT Robert, « Contemporary 'Ornament': Return of the Symbolic Repressed », *Harvard Design Magazine* v. 28, 1^{er} mai 2008.

De ce point de vue, l'ornemental peut recouvrir une variété infinie de cas de figure, puisque tout, potentiellement, peut être ornement, du moment que s'établit un rapport entre ornant et orné. Pour prendre un exemple extrême, disons que les fresques de Michel-Ange peuvent être vues comme l'ornement de la Chapelle Sixtine, et cette dernière comme l'ornement du Vatican, et ainsi de suite. L'intérêt de ce type d'approche est double : d'une part, il met en valeur la fonction décorative – que l'on a trop tendance à oublier – de ce genre de monument. Avant d'être un musée, la Chapelle Sixtine est un écrin, destiné par Sixte IV et ses successeurs à glorifier la puissance pontificale. D'autre part, il permet de souligner, quand on étudie plus en détail certaines œuvres, que l'ornemental peut affecter aussi bien l'ornementation que les figures, celles-ci pouvant être placées dans un rapport ornemental vis-à-vis d'autres figures, plus centrales. L'ornemental est donc profondément transversal : il traverse tant les ordres formels (la figuration, l'abstraction) que les catégories (Beaux-Arts, arts décoratifs). Cette capacité virtuelle infinie de tout transformer en ornement constitue sa force.¹⁶

Plutôt que de tenter d'isoler des objets ou des motifs, on considère avec Golsenne que l'appartenance ou la non-appartenance d'un objet à la catégorie de l'ornement ne dépend pas de ses propriétés matérielles, mais du rapport esthétique qu'il entretient (ou non) dans un contexte singulier. Cette approche encourage à étudier l'ornementation en tant que dispositif. Elle ouvre une question méthodologique importante : comment « percevoir l'ornemental dans l'ornement » sans s'en remettre à une appréciation subjective ?

B. L'ornement comme vecteur, de l'effet à l'affect

Les définitions morphologiques de l'ornement partagent une caractéristique : elles laissent de côté l'effet produit par l'ornementation. C'est pourtant ce qui rapproche des bâtiments aussi différents que Le Plaza et Parc 17. S'ils peuvent être qualifiés d'ornés, c'est que l'on perçoit à travers eux une volonté de façonner l'aspect des façades pour les embellir.

C'est peut-être l'un des paradoxes de l'ornement : bien qu'il soit difficile à définir, on le reconnaît au premier coup d'œil. Conservatrice au musée des Arts décoratifs et enseignante, Odile Nouvel-Kammerer parle même de « trois regards principaux : l'intentionnalité du créateur (dessinateur, artisan ou industriel) qui l'invente, le désir qu'y place l'utilisateur (grand public ou commanditaire) qui “vit” l'ornement, et l'œil scrutant du chercheur qui l'analyse avec distance »¹⁷. L'ornement n'est pas un simple agencement spatial, mais un dispositif conçu pour exercer un effet sur les personnes, d'ordre sensuel, émotionnel, mais aussi social et politique.

a) L'ornement, vecteur d'un plaisir complexe et irréductible

Dans un article paru en 2010, l'historien de l'art Oleg Grabar, l'un des pionniers du retour de l'ornement dans le champ académique¹⁸, rappelle le double sens du terme « ornement » :

16 GOLSENNE Thomas, Michael DÜRFELD, Georges ROQUE, Katie SCOTT et Carsten-Peter WARNCKE, « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, pp. 13-14.

17 BONNE Jean-Claude, Martine DENOYELLE, Christian MICHEL, Odile NOUVEL-KAMMERER et Emmanuel COQUERY, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 31.

18 Il publie *The Mediation of Ornament* en 1992 (Washington, National Gallery of Art) sur la base d'une série de conférences données en 1989. L'ouvrage est traduit en français en 1996 sous le titre *L'ornement, formes et*

Selon une première définition qui remonte à la Renaissance et qui est toujours opératoire, l'ornement est un ensemble de techniques et de motifs, souvent regroupés en listes et associés principalement – mais pas exclusivement – avec les arts industriels ou bien recouvrant des surfaces architecturales. [...] Un deuxième sens du mot « ornement » est beaucoup moins clair, mais peut-être plus intéressant. La spécificité des motifs et des techniques n'y joue qu'un rôle secondaire. L'essentiel est l'effet produit – car il s'agit de la reconnaissance de la qualité de ce que l'on voit ou que l'on regarde –, mais aussi et surtout du plaisir qu'offrent aux sens les compositions, couleurs, proportions, expressions et autres catégories analytiques des œuvres d'art.¹⁹

Ce second sens du terme présente l'intérêt d'inclure dans la catégorie de l'ornement une diversité de manifestations matérielles dont le statut repose sur la « reconnaissance » de l'effet qu'ils produisent. Il s'agit d'une définition fondée sur la réception du dispositif ornemental plutôt que sur ses propriétés matérielles. Grabar pointe cependant une difficulté méthodologique inhérente à cette approche :

Les historiens de l'art ont en général évité de parler des plaisirs de l'art. On peut expliquer cette absence par la pudeur à l'égard du plaisir sensuel qui aurait caractérisé le monde académique jusqu'au dernier quart du xx^e siècle. Or, en ce qui concerne l'ornement dans cette seconde acception [fondée sur l'effet produit], il se définit justement par le sentiment de plaisir que l'on ressent en le regardant. Ce qui nous manque, du moins à ma connaissance, c'est une manière d'expliquer le plaisir, d'en démontrer les ressorts dans la pensée et la perception des choses, et de savoir le transmettre aux autres en paroles ou en sentiments. [...] Et pourtant, c'est bien en méditant sur l'ornement dans ce sens que nous pourrions éventuellement comprendre les sentiments et les attitudes qui affectent notre compréhension des arts de manière générale et que nous cachons si habilement dans la recherche stylistique ou iconographique.²⁰

Grabar soulève ici l'un des paradoxes de l'étude de l'ornement. Alors qu'il est produit pour procurer du plaisir, l'ornement est rarement analysé sous ce prisme. Le discours académique se heurte à une impasse, car l'analyse de l'ornement néglige la première de ses propriétés. La restitution du plaisir et son explicitation se fondent sur le jugement esthétique, le goût et le sens du Beau : les discours qui abordent ces questions rejoignent le terrain de la critique et mobilisent la subjectivité, ce qui peut expliquer la réticence d'auteurs académiques à les développer, car ils s'éloignent de la finalité d'objectivation qui motive la recherche. La critique de Grabar rappelle celle de l'historien de la littérature Hans-Robert Jauss, lorsqu'il écrit en 1969 :

Ce que [la critique de la théorie littéraire] reproche à l'histoire littéraire traditionnelle, c'est sa prétention d'être une forme de l'histoire alors qu'en réalité la dimension historique des problèmes lui échappe : elle est en outre incapable de fonder le jugement esthétique requis par son objet, la littérature en tant que forme d'art.²¹

Il précise dans un article paru trois ans plus tard :

[T] irer de l'art une jouissance serait une chose, et mener une réflexion scientifique, historique ou théorique sur l'expérience artistique en serait une autre. Cette exigence classique d'une distinction absolue entre la simple jouissance réceptive et la réflexion scientifique

fonctions dans l'art islamique (trad. Jean-François ALLAIN, Paris, Flammarion).

19 GRABAR Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective*, n° 1 2010-2011, p. 6.

20 *Ibid.*

21 JAUSS Hans-Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » (« *Literaturgeschichte als Provokation* », 1969), in *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 1990 (édition originale : 1972), p. 25.

sur l'art n'est pour moi en réalité qu'un argument dicté par la mauvaise conscience ; et je voudrais précisément rendre sa bonne conscience au spécialiste de l'art dont la réflexion s'accompagne d'une jouissance [...].²²

Grabar et Jauss critiquent la posture à l'origine de l'impasse théorique sur le « plaisir » et la « jouissance » que provoque l'étude de l'ornement ou de la littérature parmi le corps académique. L'effacement de soi qui prévaut dans le discours universitaire s'apparente alors à un « manque », car il empêche la recherche d'aborder une question qui relève de son domaine : les modalités de formation des jugements esthétiques. Il s'agirait moins de produire des jugements esthétiques que de décrire la manière dont les objets d'étude considérés entrent en jeu dans leur formation. On peut relativiser cette critique en arguant que l'impasse du discours scientifique sur le plaisir ressenti lors de l'analyse est aussi liée à la nature même du lien entre plaisir et explicitation. L'identification des « ressorts du plaisir » ne participe pas nécessairement à le transmettre ni à l'amplifier.

De surcroît, la complexité et l'irréductibilité de l'ornement pourraient précisément faire partie des ressorts du plaisir qu'il provoque. C'est ce qu'avance l'anthropologue britannique Alfred Gell, qui souligne que la difficulté à comprendre l'ornement participe à alimenter le plaisir qu'il procure et la fascination qu'il exerce. Sa complexité peut induire une forme de confusion agréable, un état d'esprit qu'il décrit ainsi à partir de l'exemple des motifs d'un tapis :

En raison de leur diversité et de la difficulté que nous ressentons à saisir par la seule observation leurs principes mathématiques et géométriques de construction, les motifs décoratifs nouent des relations durables entre les personnes et les objets, car pour l'esprit humain, ces motifs renvoient toujours à une opération cognitive « inachevée ». Devant les motifs élaborés d'un tapis oriental, on pourra toujours dire qu'on est venu à bout de leur complexité ; il n'empêche que l'œil voit toujours d'abord une relation particulière, puis une autre, et cela à l'infini. La richesse du motif est inépuisable, et détermine la relation entre le tapis et le propriétaire, pour la vie.²³

Gell rappelle la persistance d'une forme d'impuissance de l'analyse puisque ni la familiarité, ni la description minutieuse, ni même la reconstitution de la logique de conception ne permettent de « venir à bout » du motif. Les ornements de Parc 17 et du Plaza partagent cette caractéristique de déjouer toute forme d'interprétation strictement rationnelle en activant ce regard circulaire qui « voit toujours d'abord une relation particulière, puis une autre, et cela à l'infini ». Les impressions sont trop sibyllines dans leurs jeux d'échelle et leur statut intermédiaire entre abstraction et figuration pour être décodées ; les modénatures renvoient à la stratification historique des signifiés pouvant être associés à leurs profils, confinant à l'abstraction.

C'est dans cette complexité que se joue l'appréhension de leur caractère ornemental. Le discours analytique n'est pas une restitution des opérations mentales dont on fait l'expérience en découvrant le dispositif ornemental. La rationalité y tient une part prépondérante – tandis que le premier abord, au cours duquel se noue la relation entre esprit et objet dont parle Gell, est moins articulé.

22 « Petite apologie de l'expérience esthétique » (« *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* », 1972), *Ibid.*, p. 137.

23 GELL Alfred, « La critique de l'indice », traduction Sophie et Olivier RENAUT, in *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*, Schaubroeck (Belgique), Les Presses du réel, Fabula, 2009 (1998), p. 100.

b) L'affect, au risque d'analyses naturalistes ?

L'étude des ressorts du plaisir que Grabar encourage a été amorcée par l'émergence de la notion d'*affect* comme cadre analytique. Le terme est issu du vocabulaire psychologique où il désigne une « disposition affective élémentaire (par opposition à intellect), que l'on peut décrire par l'observation du comportement, mais que l'on ne peut analyser »²⁴. Apparu en français en 1942, il a été mobilisé et popularisé dans les sciences sociales par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*²⁵, paru en 1980 et traduit en anglais en 1987²⁶. On parle d'un tournant « affectif » (*affective turn*) dans les sciences sociales à partir de la deuxième moitié des années 1990. Les affects et plus largement les émotions et sensations sont mobilisés comme prismes d'analyse sociale, donnant lieu à des travaux originaux dans le champ de l'histoire de l'art²⁷ et plus spécifiquement au sujet de l'ornement.

C'est la notion centrale de l'ouvrage *The Function of Ornament*²⁸. Le mot y est d'ailleurs employé comme substantif et non comme verbe, ce qui est rare en anglais²⁹. L'ouvrage recense 42 bâtiments, livrés entre 1904 et 2008, présentés au prisme des affects que provoquerait leur ornementation. Sa publication a contribué à généraliser l'approche de l'ornement architectural par ce prisme : il est notamment cité par Antoine Picon, qui souscrit à la thèse de l'ornement comme *medium* d'affects³⁰. On peut lire dans le texte introductif : « L'ornement est la figure qui émerge du substrat matériel, l'expression des forces embarquées au long du processus de construction, d'assemblage et de croissance. C'est à travers l'ornement que le matériau transmet des affects. L'ornement est donc nécessaire, et inséparable de l'objet. »³¹ Mais la majorité des affects cités sont des caractéristiques morphologiques plutôt que des dispositions psychologiques ou mentales : on peut citer « cannelé », « spirale », « ondulé » ou « plissé »³². Surtout, l'ouvrage échoue à objectiver l'analyse qu'il propose, car il ne propose par de méthodologie explicite. Les outils mobilisés pour identifier les affects produits par les

24 « Affect », définition du Centre national des ressources textuelles et linguistiques (CNRTL).

25 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, éditions de Minuit, 1980.

26 La traduction est réalisée par le philosophe canadien Brian Massumi, qui donne une définition du terme « affect » renvoyant à la philosophie de Spinoza, qui utilise le terme latin *affectus*.

27 On peut citer à ce titre le colloque international « Affects, flux, fluides. Représentations, histoires et politiques des émotions en arts », auquel on a participé par une communication intitulée « L'affect : un matériau paradoxal dans l'architecture actuelle » (10-12/04/2019, Maison interuniversitaire des sciences de l'homme (MISHA), Université de Strasbourg).

28 MOUSSAVI et KUBO, 2008, *op. cit.*

29 Le terme est principalement employé en tant que verbe, pouvant se traduire par « affecter », « toucher », « concerner », « atteindre » ou « émouvoir ». Voir par exemple les définitions proposées par le *Collins Dictionary*. [En ligne] d.d.c le 16/06/2021.

30 Il justifie l'usage de la notion d'affect par la proximité entre les propriétés des affects et celles de l'ornement contemporain : les uns et les autres sont à la fois « superficiels et immersifs ». PICON, 2013, *op. cit.*, p. 134.

31 « *Architecture needs mechanisms that allow it to become connected to culture. It achieves this by continually capturing the forces that shape society as material to work with. [...] Ornament is the figure that emerges from the material substrate, the expression of embedded forces through processes of construction, assembly and growth. It is through ornament that material transmits affects. Ornament is therefore necessary and inseparable from the object.* » MOUSSAVI & KUBO, *op. cit.*, p. 5 et p. 8.

32 La liste complète des affects cités inclut *fluted* (cannelé), *aggregated* (agrégé), *spiral* (spirale), *banded* (en bande), *dematerialized* (dématérialisé), *amorphous* (amorphe), *undulated* (ondulé), *latticed* (en treillis), *oblique* (oblique), *scaleless* (hors-échelle), *vertical* (vertical), *quilted* (matelassé), *modular* (modulaire), *random* (aléatoire), *relief* (relief), *diverse* (diversifié), *rusticated* (rustique), *textured* (texturé), *pleated* (plissé), *discontinuous* (discontinu),

ornements recensés ne sont pas décrits et la lecture ne permet pas de déduire ce qu'ils ont pu être. L'ouvrage peine donc à convaincre de la pertinence de cette notion pour analyser l'ornement architectural récent, car l'analyse menée n'est pas transposable.

L'effet de l'aspect des bâtiments et de leurs ornements sur les dispositions mentales de leur public et de leurs occupants mérite cependant que l'on s'y attarde. Cette idée implique que les formes aient des effets sur les affects, les émotions, voire les dispositions des individus. On peut reprocher à l'ouvrage de Kubo et Moussavi de ne se pencher que sur les affects, réduisant les effets de l'ornementation à quelque chose d'élémentaire.

Dans son ouvrage de 2013, Picon va plus loin en examinant les liens de l'ornement architectural avec la subjectivité des individus mais aussi la politique. Il estime que les dimensions économique, politique et sociale de l'ornement ne sont plus aussi marquées qu'autrefois, pour plusieurs raisons : l'absence de valeurs politiques collectives dont l'ornement pourrait être l'expression³³ ; la difficulté de l'ornement contemporain à faire émerger des formes de symbolismes abstraits, comparables aux ordres canoniques³⁴ ; et l'aspect générique des ornements contemporains, qui remet en cause la fonction historique de l'ornement comme marqueur de hiérarchie et outil de distinction entre les groupes sociaux. Celle-ci se manifesterait plus qu'à travers « le type de programme [que les ornements actuels] ornent généralement : musées prestigieux, stades et théâtres, bureaux et copropriétés haut de gamme. »³⁵ Néanmoins, dans une formule saisissante, Picon décrit l'ornement comme « générant l'arène dans laquelle les actions humaines et l'histoire peuvent se dérouler »³⁶ – une arène publique, mais aussi privée.

En 2020, il revient sur cette réflexion dans un chapitre de l'ouvrage *Political Theory and Architecture [Théorie politique et architecture]*³⁷ intitulé « *Architecture, Materiality, and Politics: Sensations, Symbols, Situations, and Decors* » [« Architecture, matérialité et politique : sensations, symboles, situations et décors »]. Il avance l'hypothèse de liens intrinsèques entre les dispositifs spatiaux et les dispositions mentales et politiques des individus :

L'expérience de la surface et du volume, de l'espace, de la texture, de la lumière et de la couleur exerce une influence sur nous qui présente souvent des résonances politiques qui vont au-delà de la caractérisation individuelle des sensations ainsi suscitées. D'un individu à l'autre, on ne ressent pas exactement la même chose face aux bâtiments, mais les ressources architecturales qu'ils mobilisent tendent à générer certaines sensations et certains affects liés à la manière dont nous pensons et agissons collectivement. Prenons par exemple la sensation que transmettent des séquences élémentaires telles que porte, escalier, et fenêtre, ou l'impression produite par les changements d'intensité lumineuse ou par les effets d'opacité et de transparence. Ces sensations et ces affects ont tendance à agir à un degré qui peut apparaître comme presque primitif, ou du moins antérieur à

differentiated (différencié), *embroidered* (brodé), *complex* (complexe), *kinetic* (cinétique), *moiréd* (moiré), *geometric* (géométrique), *cinematic* (cinématique), *luminous* (lumineux), *weighted* (alourdi), *deep* (profond), *tartan* (tartan), *alternating* (alternant), *camouflaged* (camouflé), *tonal* (tonal), *gradated* (gradué), *branded* (marqué).

33 PICON, *Ornament, op. cit.*, pp. 144-145.

34 *Idem*, pp. 145-148. Plus loin, Picon suggère que les outils numériques de conception paramétrique pourraient fournir le socle d'une nouvelle forme de symbolisme, fondé sur l'analogie plutôt que sur la ressemblance (p. 148 et suivantes).

35 PICON, *Ornament, loc. cit.*

36 *Idem*, p. 124.

37 ZACKA Bernardo dir., *Political Theory and Architecture*, New-York (États-Unis), Bloomsbury Academic, 2020.

l'usage du langage. Pensons à l'impression d'autorité que transmet un podium élevé : le sentiment de domination physique et morale qu'il prodigue à n'importe quelle personne qui s'y tient semble être ancré dans des expériences qui précèdent la majorité des expressions des civilisations humaines, à commencer par le langage et l'écriture, comme si les différents hominidés qui nous ont précédés avaient ressenti quelque chose de similaire en se tenant sur un rocher pour observer leurs semblables.³⁸

Cette analyse privilégie les effets des formes bâties sur les individus, ce qui occulte les effets des constructions socio-historiques, mais aussi des trajectoires et dispositions personnelles des individus dans leur réception de l'architecture. L'effet des variations lumineuses qu'il cite en est un bon exemple : selon les valeurs culturelles, le degré d'opacité ou de transparence n'est pas perçu de manière analogue³⁹. Dans l'exemple du podium élevé, on peut se demander à quel point le sentiment de pouvoir de l'individu qui s'y tient est lié à son incorporation antérieure d'une confiance dans sa propre autorité, son sentiment de légitimité, ou aux conditions de sa prise de parole. On peut supposer que ces éléments extérieurs au cadre bâti produisent des effets aussi marqués que la surélévation physique.

De manière analogue, les dispositifs ornementaux du Plaza et de Parc 17 peuvent faire l'objet d'une réception différente selon le capital culturel de leurs publics et occupants. Les impressions complexes de Parc 17 peuvent être perçues différemment selon le degré d'acculturation au brouillage entre figuration et abstraction, la capacité à identifier les œuvres culturelles qu'elles mobilisent, l'appréciation du contraste esthétique offert par le vocabulaire d'inspiration industrielle et le lyrisme des impressions. Les modénatures du Plaza sont considérées différemment selon qu'on perçoive ou non le travail d'invention et d'adaptation des styles architecturaux qui les ont inspirées, selon le degré d'adhésion à l'esthétique de l'architecture classique occidentale et d'indifférence face à la dichotomie entre le dispositif ornemental en façades et à l'intérieur des appartements. Les effets produits par un dispositif spatial et un dispositif ornemental gagnent ainsi à être replacés dans le contexte spécifique de la réception d'un bâtiment : ces dynamiques historiques et sociales de la production et de la réception des ornements, que Picon étudie pour les périodes anciennes dans *Ornament*, pourraient être également étudiées pour la période contemporaine. Le champ psychologique peut conduire à recentrer l'analyse à l'échelle des individus ou à postuler une forme d'homogénéité parmi les groupes sociaux. Cherchant à cerner les propriétés politiques de l'ornement architectural, Picon écrit ainsi dans son ouvrage de 2013 :

L'ornement contemporain est censé s'adresser à la fois aux masses et à des individus hautement conscients. [...] L'âge de l'ornement conçu uniquement pour les masses semble toucher à sa fin. Dans un ouvrage très récent [*The Sympathy of things*, 2011, non-traduit], Lars Spuybroek a suggéré une idée très similaire. Cela pourrait expliquer la réémergence du décor comme élément de médiation entre les masses et les individus. La pertinence politique de l'ornement repose aussi dans ce rôle médiateur.⁴⁰

38 PICON, *Ornament, op. cit.*, pp. 279-280.

39 Cf. TANIZAKI Junichiro et René Sieffert, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2017 (édition originale : 1933). L'auteur décrit la manière distincte dont les cultures occidentale et japonaise conçoivent le confort et la beauté sous ce prisme et évoque les effets de cette différence dans l'architecture.

40 PICON, *Ornament, op. cit.*, p. 154.

On peut prolonger cette analyse en se penchant sur le réseau d'échelles collectives intermédiaires, auprès desquelles l'ornement peut également remplir un rôle médiateur, ce qui permet de saisir la dimension dialectique de l'ornement architectural contemporain.

L'attention portée à l'effet produit par l'ornement permet de s'émanciper de définitions formalistes pour intégrer leurs modalités de réception dans le champ de l'analyse. C'est l'un des attraits, mais aussi l'une des complexités fondamentales de l'étude de l'ornement architectural : son appréhension ne nécessite pas seulement des connaissances savantes, mais mobilise aussi des émotions, des affects, des jugements de goût et de valeurs – un état d'esprit distant de celui qui prévaut dans l'analyse scientifique. L'effet produit par l'ornement est pourtant l'une de ses propriétés essentielles, l'identification du caractère ornemental d'un élément étant nécessaire pour l'identifier comme ornemental. Appréhender uniquement l'ornement à partir de l'effet qu'il produit fait toutefois courir le risque de laisser des jugements situés prendre le pas sur le travail interprétatif et l'objectivation du discours. C'est ce qu'illustre l'usage de l'affect comme outil analytique. Ce terme passé du langage psychologique et du langage courant à l'analyse architecturale a été mobilisé par plusieurs publications pour tenter d'appréhender l'ornement architectural, ce qui soulève deux problèmes concomitants. L'identification des affects produits par les ornements implique d'objectiver l'étude en la fondant sur une méthodologie peut-être plus proche de celles des sciences cognitives et expérimentales, afin de ne pas naturaliser les effets produits par les ornements sur la psyché de leurs publics.

C. L'ornement architectural, produit d'un contexte collectif et d'un processus singulier

Comment concilier la dimension matérielle des ornements, la prise en compte de l'effet qu'ils produisent et l'objectivation du discours par les sciences sociales ? Pour terminer ce chapitre, on proposera deux pistes, qui relèvent de la philosophie et de la sociologie de l'art. L'intérêt de ces disciplines tient au parallèle que l'on peut établir entre l'explosion des catégories formelles de l'art qui débute à la fin du XIX^e siècle et l'actualité de l'ornement architectural. La redéfinition de l'œuvre et des outils pour l'analyser sont des problèmes récurrents dans ces deux disciplines, tout au long du XX^e siècle, lorsque de nouvelles pratiques débouchent sur la production de nouveaux artefacts et bousculent les catégories analytiques établies. La philosophie de l'art apporte des pistes de réflexion ontologique – comment savoir si l'on est face à une « simple » gouttière ou à un ornement ? – et la sociologie de l'art des méthodes d'analyse que l'on se propose de transposer à l'étude de l'ornement actuel. On commencera par revenir sur la notion de « monde de l'art », qui permet de reconsidérer le phénomène de retour de l'ornement en conjuguant ses deux facettes, académique et pratique, avant de proposer une nouvelle définition de l'ornement architectural.

a) Le « monde de l'art » de la philosophie à la sociologie

Dans un article publié en 1964, « The Artworld »⁴¹, le philosophe et critique d'art étasunien Arthur Danto avance l'idée que les propriétés matérielles des œuvres d'art ne suffisent plus pour les identifier. Il imagine un dialogue entre Testadura, un observateur naïf et inculte⁴², et un artiste moderne ayant peint un tableau qui ne montre qu'une ligne noire peinte sur un fond blanc :

Qu'est-ce qui distingue [l'artiste] de Testadura, dont les énoncés béotiens sont indiscernables des siens ? Et comment cela peut-il être une œuvre d'art pour lui et pas pour Testadura, alors qu'ils s'accordent sur le fait qu'il n'y a rien d'autre à voir que ce que l'œil perçoit ? La réponse, aussi impopulaire qu'elle soit susceptible d'être aux puristes de toutes sortes, repose sur le fait que cet artiste est revenu à la matérialité de la peinture au travers d'une atmosphère composée de théories artistiques et de l'histoire de la peinture récente et ancienne, des éléments qu'il essaie d'affiner à partir de son propre travail ; et en conséquence, son travail appartient à cette atmosphère et fait partie de cette histoire. [...] Voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut percevoir : une atmosphère de théorie de l'art, une connaissance de l'histoire de l'art – un monde de l'art.⁴³

La définition de l'œuvre d'art que propose Danto permet de conjuguer la prise en compte des caractéristiques matérielles de l'œuvre – c'est à partir d'elles qu'on la perçoit – tout en soulignant que c'est au-delà et en deçà qu'il faut chercher les propriétés qui font d'un objet apparemment banal une œuvre d'art.

En 1982, le sociologue étasunien Howard Becker reprend le concept de « mondes de l'art » dans un ouvrage éponyme⁴⁴ et développe une approche un peu différente de celle de Danto. Pour le philosophe, il s'agit d'une notion ontologique : seules les œuvres d'art font partie du monde de l'art⁴⁵. Pour le sociologue, l'expression renvoie aux coopérations qui

41 DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

42 « a plain speaker and noted philistine », dont le nom italien peut se traduire par « tête dure ». DANTO 1964, *op. cit.*, p. 575.

43 « What then distinguishes him from Testadura, whose philistine utterances are indiscernible from his ? And how can it be an artwork for him and not for Testadura, when they agree that there is nothing that does not meet the eye? The answer, unpopular as it is likely to be to purists of every variety, lies in the fact that this artist has returned to the physicality of paint through an atmosphere compounded of artistic theories and the history of recent and remote painting, elements of which he is trying to refine out of his own work; and as a consequence of this his work belongs in this atmosphere and is part of this history. [...] To see something as art requires something the eye cannot decry—an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld. » DANTO, 1964, *op. cit.*, pp. 579-580.

44 BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988, 2010 (édition originale : *Art Worlds*, 1983). Les citations sont issues de la réédition.

45 Danto est revenu sur sa définition du « monde de l'art » au cours d'une table ronde organisée autour de son article « Le monde de l'art » par la revue *Cahiers philosophiques* en 2014. Il précise alors son positionnement vis-à-vis de la réception de l'article : « On m'a notamment demandé de parler aujourd'hui de l'impact qu'a eu cet article sur l'histoire de l'art. Mais je pense qu'il ne pouvait pas vraiment en avoir car l'histoire de l'art, en tant que discipline, reste assez peu portée sur la spéculation ontologique, qui en l'occurrence devait prendre la forme de la recherche de ce que les philosophes appellent les conditions nécessaires et suffisantes. "Le monde de l'art" eut en revanche un fort impact sur la philosophie en raison de ce que j'appelle la "mécompréhension créative" de mes idées par George Dickie, fondateur de la théorie institutionnelle de l'art. C'est ainsi qu'on me plaça à l'origine de la théorie institutionnelle de l'art, selon laquelle c'est l'institution, et plus précisément le monde de l'art, qui décide quand et si quelque chose est une œuvre d'art. Notons que l'expression "monde de l'art" désigne en général les artistes, marchands, critiques, collectionneurs et autres qui sont les véritables

produisent les œuvres : des individus, des groupes, des médias et des institutions forment un « monde » produisant collectivement des œuvres d'art.

b) Un « monde de l'ornement » plutôt qu'un retour de l'ornement ?

Dans quelle mesure peut-on transposer ce concept de « monde de l'art » à la théorie de l'ornement pour décrire son actualité ? Un « monde de l'ornement » serait composé d'agents (des individus, des institutions, des groupes professionnels), de procédures (techniques et outils de fabrication, de conception et de communication), de savoirs (savants ou non : jugements de goût, valeurs esthétiques, culture historique et théorique) et d'objets matériels (détails techniques, utilitaires ou non, éléments isolables ou non). Cette hypothèse invite à étudier les dynamiques internes au monde de l'ornement, sans se cantonner à un milieu défini par ses valeurs esthétiques et à questionner les limites entre ce monde de l'ornement et ce qui lui est extérieur (qui en fait partie, pourquoi, et comment les agents du monde de l'ornement anticipent le regard porté sur leur production).

Un tel monde de l'ornement aurait-il pu disparaître, comme le suggère la notion de « retour » ? Probablement pas. En revanche, on peut avancer sous une double impulsion – renouvellement des objets, des procédures, des valeurs d'une part ; mouvements de ses limites pour englober de nouveaux agents, objets et savoirs d'autre part – il connaît des mutations profondes depuis la fin du xx^e siècle, qui le rendent à la fois plus dense (il y a davantage de types d'ornements, de manières d'en produire et de discours à leurs sujets) et plus diffus (il n'y a pas de centralités, de normes ou de hiérarchies reconnues). Les réflexions, les discours et les pratiques se rejoignent pour former les conditions permettant d'appréhender de nouvelles pratiques comme étant ornementales (une « atmosphère de théorie » de l'ornement et « une connaissance de l'histoire » de l'ornement). Les théories et les critiques architecturales n'auraient pas pu se saisir de l'ornement avec autant d'acuité sans un terreau de pratiques récentes à analyser ; à l'inverse, les praticiens ont pu poser un regard renouvelé (et esthétisant) sur leur pratique parce que ces discours leur fournissaient des outils conceptuels pour le faire. Comme l'écrit Danto au sujet des œuvres d'art :

Cela n'aurait pas pu être de l'art il y a cinquante ans. Mais de même qu'il n'aurait pas pu y avoir, toutes choses égales par ailleurs, des assurances aériennes au Moyen Âge, ou des gommes pour machine à écrire étrusques. Le monde doit être prêt pour certaines choses, le monde de l'art non moins que le monde réel. C'est le rôle des théories de l'art, aujourd'hui comme toujours, de rendre le monde de l'art, et l'art, possibles.⁴⁶

On peut dire avec lui que l'ornement architectural contemporain « n'aurait pas pu être de l'ornement il y a cinquante ans ». Le fait que les formes inédites qu'il déploie puissent être

arbitres de l'art, voire de ce qui fait qu'un objet est considéré comme une œuvre d'art ou non. Je l'utilise quant à moi pour faire référence au monde des œuvres d'art elles-mêmes, c'est-à-dire une sorte de communauté regroupant toutes les œuvres d'art, et elles seulement. Je voulais montrer à l'époque que toute œuvre d'art se définissait par son appartenance à cette communauté, dont les membres ont des droits et des prérogatives. » DANTO Arthur Coleman, Thierry DE DUVE et Richard SHUSTERMAN, « Autour du « monde de l'art » », *Cahiers philosophiques*, vol. 131, n° 4, Réseau Canopé, 2012, pp. 109-110.

⁴⁶ « *It could not have been art fifty years ago. But then there could not have been, everything being equal, flight insurances in the Middle Ages, or Etruscan typewriter erasers. The world has to be ready for certain things, the artworld no less than the real one. It is the role of art theories, these adays as always, to make the artworld, and art, possible.* », DANTO, *op. cit.*, p. 581.

perçues, conçues et reconnues apparaît comme la démonstration des effets du travail historique et théorique mené pour « rendre possible » cette ornementation. Pour autant, ce travail théorique n'aurait pas suffi si les pratiques collectives n'avaient pas fourni la matière d'analyses renouvelées. Quant aux ornements d'inspiration historique, leur production témoigne du patient travail théorique et doctrinal accompli par les tenants d'une architecture « néo » thématique et populaire depuis les années 1970⁴⁷. Dans les deux cas, des éléments qui n'auraient pas pu être considérés comme des ornements plus tôt dans l'histoire de l'architecture sont dorénavant reconnus comme tels, comme les gouttières de zinc ou les rivets métalliques. Même les moulures du Piazza, dont la fonction décorative semble évidente en 2016, n'auraient pas forcément été considérées comme des ornements à l'époque néo-classique, à laquelle elles font pourtant référence.

L'hypothèse d'un monde de l'ornement permet en définitive d'avancer une nouvelle définition de cet élément architectural. Il s'agit d'abord d'un élément ayant vocation à être vu. Ses auteurs le conçoivent en anticipant le regard porté sur lui – ce qui en fait une production nécessairement collective – et l'effet qu'il produira sur ses observateurs. Infusé dans des références personnelles ou collectives, savantes ou populaires, l'ornement est conçu pour provoquer des réactions émotionnelles autant qu'intellectuelles. À ce titre, toute partie du bâtiment peut revêtir une dimension ornementale, dès lors que son aspect a fait l'objet de cette anticipation, y compris des parties apparemment banales, dépourvues de motifs, essentiellement utilitaires, *etc.* C'est pourquoi l'examen des bâtiments en tant que dispositifs esthétiques est intéressant : les parties les plus saillantes ne sont rendues visibles que par la présence de parties auxiliaires qui sont tout aussi pertinentes pour appréhender la généalogie des ornements.

CONCLUSION

L'enjeu de ce chapitre était de revenir sur certains aspects paradoxaux du phénomène de « retour de l'ornement » en les confrontant aux modalités concrètes d'ornementation du Piazza et de Parc 17. Les deux bâtiments semblent issus de pratiques divergentes et même opposées. Bien qu'ils appartiennent tous les deux à la période contemporaine, les ornements les plus remarquables du Piazza sont des modénatures saillantes ayant l'aspect de moulures anciennes. Le bâtiment ne présente aucune des caractéristiques associées à la contemporanéité ornementale, comme la planéité des façades, le traitement surfacique de l'enveloppe et les motifs sériels (*patterns*), déployés sur les façades de Parc 17, qui présente des impressions ornementales sur verre et sur tôle. L'ancrage esthétique de leurs dispositifs ornementaux (histoire architecturale ou architecture industrialisée) se reflète aussi dans l'agencement des ornements (symétriques ou décentrés) et la composition des façades (ordonnées et hiérarchisées ou dépourvues de point focal pour Parc 17). Les deux bâtiments accueillant des bureaux et des logements, ils donnent l'occasion d'observer la manière dont ces deux programmes sont associés à des effets différents (monumentalité pour les bureaux, domesticité pour les logements) ; la façade la plus ornée de Parc 17 étant cependant la moins visible. On retrouve aussi dans les deux cas une densité ornementale accentuée à l'échelle des fenêtres (encadrées de moulures pour Le Piazza, agrémentées de garde-corps sérigraphiés pour Parc 17). Ces dispositifs orne-

⁴⁷ Cf. DUPUIS 2017 ; *infra* ch. 3.

mentaux sont toutefois peu visibles pour les habitants, du fait de la diminution du nombre et de la complexité des ornements à mesure que l'on progresse de l'espace public aux seuils des appartements. Considérer l'échelle générale des façades permet enfin d'en apprécier les ornements auxiliaires, des éléments apparemment banals ou utilitaires qui jouent néanmoins un rôle esthétique.

Ces observations invitent à remettre en cause l'usage du terme « contemporain » pour décrire les ornements de la période actuelle, car ils sont plus divers que ce que ce mot recouvre généralement – à savoir un registre esthétique inédit apparu à la fin du xx^e siècle. Ce constat nous pousse à proposer une définition renouvelée de l'ornement architectural, à même d'englober ses manifestations récentes dans toute leur diversité en esquivant les critères morphologiques et en se fondant sur l'effet produit par les ornements et les objectifs auxquels ils répondent en tant que projet autonome.

CHAPITRE 2

LE PROCESSUS D'ORNEMENTATION DANS LE PROJET ARCHITECTURAL : AMORCE ET ÉVOLUTIONS

Ce chapitre porte sur le déroulement du processus d'ornementation dans le cadre de la production des deux bâtiments. C'est la dynamique entre projet architectural et projet ornemental que nous cherchons à décrire, en laissant provisoirement de côté les intentions des concepteurs. Il s'agit de répondre à des questions chronologiques : quand les ornements apparaissent-ils dans les archives ? Sont-ils dessinés d'emblée ? Comment leur morphologie évolue-t-elle ? Plus fondamentalement, nous abordons la nature du lien entre les ornements et les édifices. Ce lien est souvent décrit comme une « subordination » des premiers aux seconds, comme on peut le lire dans un dictionnaire typologique de l'ornement paru en 2014 : « [...] l'ornement est un élément décoratif pouvant relever de toute technique, destiné à l'embellissement ou à la mise en valeur d'un objet, d'une architecture auquel il est subordonné »¹.

Cette vision est ancienne et les questions qu'elle soulève sur la hiérarchie entre les ornements et les bâtiments font écho aux controverses qui traversent l'histoire de l'ornement architectural depuis le début du xx^e siècle. Dans la critique moderniste, l'ornement subordonné est carrément devenu subalterne, voire criminel : c'est ainsi que l'architecte autrichien Adolf Loos établit un lien entre pratique ornementale et carences ontologique et morale en 1908². Mais selon le philosophe Jacques Soulillou, l'idée d'une hiérarchie entre l'ouvrage (essentiel) et l'ornement (accessoire et frivole) est plus ancienne encore :

Loos affirme là une coupure qui n'est pas sans rappeler la notion de surhomme chez Nietzsche. Cet homme supérieur, cette nouvelle humanité appartient à l'idéologie du modernisme. C'est un homme nouveau qui opère une rupture avec l'ornement. Il n'y a pas d'équivalent dans d'autres cultures d'une affirmation aussi arrogante et aussi inouïe. [...] Ce fantasme d'une forme sans ornement provient de Kant dans la *Critique du jugement*. Kant développe une esthétique de la soustraction, dans le but de ne garder que ce qui est pur ; on enlève le concept, la matière, l'attrait, l'émotion, etc., et enfin on essaie d'enlever l'ornement, ce qui est beaucoup plus difficile. Avec l'exemple de la statue et de son vêtement [3], Kant se rend compte que l'ornement peut et doit être toléré dans

- 1 FINANCE Laurence de et Pascal LIÉVAUX, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », n° 13, 2014, p. 10. Pourtant, les auteurs, conservateurs et historiens attachés à la Cité de l'architecture et du patrimoine et à la direction générale du patrimoine du Ministère de la Culture, ne manquent pas de souligner la diversité des manifestations de l'ornement, qui font justement l'objet de l'ouvrage, rassemblant 1200 entrées : « Élément constitutif du décor, [l'ornement] peut être peint, gravé, sculpté, réalisé en trompe-l'œil, appliqué isolé ou en nombre par le biais de compositions plus ou moins complexes, linéaires, couvrantes, en semis, en tapis, axées, symétriques, etc., dont les infinies variantes jouent sur la disposition, les proportions, le rythme, les effets de relief, les contrastes de matières et surtout la couleur. » (*Ibid.*)
- 2 Loos Adolf, *L'ornement est un crime*, op. cit.
- 3 « Les choses mêmes qu'on appelle ornements (πάρεργα), c'est-à-dire les choses qui ne font point partie essentielle de la représentation de l'objet, mais ne s'y rattachent qu'extérieurement comme additions, et augmentent la satisfaction du goût, ne produisent cet effet que par leur forme : ainsi les encadrements des peintures, les vêtements des statues, les péristyles des palais. Que si l'ornement ne consiste pas lui-même dans une belle forme, s'il est destiné, comme les cadres d'or, à recommander la peinture à notre assentiment par l'attrait

la mesure où il ne contredit pas la forme, et qu'il peut même susciter l'intérêt de celui qui regarde. Après un premier partage entre le bon et le mauvais ornement, il opère alors un nouveau découpage qui va concerner cette fois-ci la parure [...].⁴

À l'encontre de Kant, Nietzsche et Loos, Soullouin insiste sur le caractère indissociable de l'ornement et de l'ouvrage. Mais en dépit de leurs antagonismes, ces théories conservent la même distance pour considérer le lien entre l'ornement et l'ouvrage, envisagé à partir d'archétypes abstraits ou d'édifices achevés. C'est pour renouveler ces approches que l'on propose d'évaluer la place de l'ornement dans les deux projets à partir des traces que leur production a laissées dans les archives, et notamment dans les représentations des deux bâtiments. Elles rendent compte des étapes significatives du processus d'ornementation et du déroulement concomitant du projet architectural. Si l'on considère les ornements comme des éléments subordonnés à l'ouvrage, on peut supposer que l'effort de conception porte d'abord sur d'autres parties, plus importantes : c'est ce que l'on appellera ici le travail utilitaire, par opposition au travail ornemental. La conception des édifices précède-t-elle celle des ornements, comme le suggèrent les comparaisons entre ornements et « parure »⁵ ou le terme de « finition », qui renvoie à la chronologie du chantier ?

On cherchera aussi à déterminer l'importance des ornements aux prémices des deux projets, lors des concours d'architecture. Jouent-ils un rôle secondaire par rapport aux autres parties lorsqu'ils sont soumis à l'appréciation d'un jury ? On peut en douter : l'aspect des façades représente l'un des critères basiques d'appréciation des édifices⁶. Le Plaza et Parc 17 montrent à quel point les ornements, conçus pour interpeller et pour plaire, singularisent les édifices bien davantage que les parties utilitaires : alors qu'ils ont la même structure porteuse (voiles, poteaux et dalles en béton armé) et le même type de distribution (des couloirs aveugles desservent les logements), ce sont leurs ornements qui les différencient profondément⁷. On peut aussi s'en faire une idée en comparant les photographies de chantier, qui montrent qu'à cette période, les deux bâtiments sont méconnaissables et pourraient éventuellement être confondus l'un avec l'autre (PL. 8).

/ qu'il possède, il prend alors le nom d'enjolivement et porte atteinte à la véritable beauté. », Emmanuel KANT, traduction Jules Barni, *Critique du jugement*, 1770, Premier livre, « Analytique du Beau », §XIV, « Explications par des exemples », édition numérique Kindle.

4 SOULLOUIN Jacques et Jeanne QUÉHEILLARD, « Les polarités conflictuelles de l'ornement », dans Valérie KNOCHEL et Sophie AUGER, *Ever living ORNEMENT*, cat. exp. (06/04-01/07/2012), Vélizy-Villacoublay, Versailles, Paris, L'Onde, La Maréchalerie, B42, 2012, p. 51 et p. 52. Pour une analyse de la modernité occidentale dans son rapport à l'esthétique, voir EAGLETON Terry, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA, Blackwell, 1990.

5 Pour un exemple récent, voir PICON, 2013, *op. cit.*, p. 15.

6 L'ouvrage *La culture architecturale des Français* (Guy TAPIE dir., Paris, Ministère de la culture, département des études, de la prospective et des statistiques et Presses de Sciences Po, 2018) rappelle ainsi que l'aspect des façades est fondamental dans l'appréciation et la réception de l'architecture par les non-architectes : « Faute de saisir d'emblée l'intention de l'architecte, la façade est le premier élément qui s'offre au commentaire », peut-on lire p. 83.

7 On pourrait aussi citer l'exemple des gaines et réseaux qui remplissent des fonctions cruciales dans l'habitat mais dont la présence demeure masquée dans l'architecture résidentielle courante. Leurs propriétés esthétiques ne les qualifient au titre d'ornement que lorsqu'ils sont exposés, comme le sont les gouttières sur les façades du Plaza, par exemple.

Pour comprendre comment le processus d'ornementation s'inscrit dans le temps long de la production architecturale, on va d'abord revenir sur leurs déroulements respectifs, en cherchant à distinguer ce qui relève du travail utilitaire et ce qui relève du travail ornemental.

2.1. LES ORNEMENTS AUX PRÉMICES DU PROJET ARCHITECTURAL

La conception du Plaza et de Parc 17 a été attribuée aux agences mandataires, Arcas Paris et Francis Soler Architecte (FSA), par le biais de concours d'architecture. C'est une procédure courante en France, encouragée par la législation depuis 2016⁸. La mise en concurrence des agences vise à favoriser la production d'une architecture de qualité, y compris dans le domaine esthétique⁹, grâce à leur émulation. Le déroulement d'un concours prévoit l'établissement d'un cahier des charges par le commanditaire, qui fournit aux architectes des données textuelles et chiffrées (localisation et programme du bâtiment, surfaces et performances énergétiques attendues, éventuellement éléments budgétaires) dans un cahier des charges transmis aux agences mises en concurrence. Ce principe général souffre d'exceptions : le cahier des charges pour le concours du Plaza incluait une esquisse, première représentation de l'ouvrage¹⁰.

Dans les deux cas, les ornements apparaissent dès le concours. En amont, les données sur les projets sont principalement chiffrées, textuelles et abstraites, mais dès qu'il faut doter le bâtiment d'une forme, cette forme est ornée. Puisque le dispositif ornemental et les dispositifs utilitaires partagent leur genèse, peut-on les considérer comme des entités distinctes et hiérarchisées ? Pour répondre à cette question, on va revenir sur le déroulement des deux concours, pour saisir le rôle joué par les ornements lors des prémices du projet architectural.

A. Le concours d'architecture, amorce du projet architectural et du processus d'ornementation

Les propositions des agences concurrentes sont formalisées par une production graphique originale qui vise à convaincre les jurys. Si l'on s'en tient à l'hypothèse d'ornements subordonnés à l'ouvrage, on pourrait s'attendre à ce que celle-ci mette en avant les parties utilitaires. Or non seulement les ornements apparaissent sur ces documents, mais ils sont mis

8 La loi dite « MOP », relative à la maîtrise d'ouvrage publique, institue le principe d'une mise en concurrence des architectes dès 1987, mais elle ne concernait pas la maîtrise d'ouvrage privée.

9 Cette disposition apparaît dans l'article 83 de la loi 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine : « Après l'article 5 de la loi n° 77-2 du 3 janvier 1977 précitée, il est inséré un article 5-1 ainsi rédigé : "Les maîtres d'ouvrage publics et privés favorisent, pour la passation des marchés de maîtrise d'œuvre ayant pour objet la réalisation d'un ouvrage de bâtiment, l'organisation de concours d'architecture, procédure de mise en concurrence qui participe à la création, à la qualité et à l'innovation architecturales et à l'insertion harmonieuse des constructions dans leur milieu environnant." ». Les notions de création, de qualité, d'innovation et surtout d'harmonie citées dans cet article présentent les concours d'architecture comme une procédure qui favorise les conditions d'un travail esthétique. *Journal Officiel de la République Française* (JORF) n° 0158 du 8 juillet 2016.

10 La consultation de ces dossiers n'a pas été possible. Il ne s'agit pas de documents publics ni libres d'accès ; les structures organisant les concours n'ont pas donné suite aux sollicitations qui leur ont été adressées dans le cadre de cette recherche.

en valeur par les architectes dans leurs dossiers et sur leurs planches de concours. Les dossiers sont transmis par voie numérique ou postale aux organisateurs par les agences d'architecture. Ils ont vocation à présenter le projet sans le support de leurs auteurs. Après la fin du concours, lorsque l'agence mandataire est désignée, ils peuvent d'ailleurs être diffusés par les organisateurs pour présenter le projet lauréat. Ils intègrent des éléments variés : des productions graphiques (schémas, dessins techniques, vues perspectives), des données chiffrées (tableaux de surfaces, calculs d'efficacité thermique) et des textes argumentatifs. Les planches sont imprimées et affichées pour être présentées oralement devant les membres du jury. Essentiellement composées de dessins et d'images, il s'agit de documents moins diserts et plus denses que les dossiers.

a) Les impressions de Parc 17 : des détails techniques comme les autres ?

Les premières représentations de Parc 17 sont conservées dans les archives de l'agence FSA (PL. 9). Elles montrent des façades intégralement enveloppées par des panneaux vitrés translucides et imprimés dans des teintes vert-bleu. On distingue des éléments figuratifs, en particulier sur la façade nord-est. Les dessins montrent l'effet produit par les impressions, y compris depuis l'intérieur des appartements, plutôt que le détail des motifs.

Les impressions ornementales apparaissent aussi bien dans le dossier que sur les deux panneaux de concours, produits au printemps 2010. Elles ne sont pas montrées comme des éléments annexes du projet, mais dessinées de pair avec ses autres parties, à plusieurs échelles et sous plusieurs angles : sur les vues générales du bâtiment¹¹, sur les élévations¹², sur deux détails constructifs et sur une vue en perspective montrant l'intérieur d'un appartement¹³. Elles dominent l'un des deux panneaux de concours, qui ne montre que des vues en perspective du bâtiment¹⁴ (FIG. 53). Ni minorées ni dissimulées, elles sont mises en valeur par la mise en page qui suggère qu'il s'agit d'une propriété du projet, intrinsèque à la proposition des architectes, au même titre que son implantation sur la parcelle¹⁵, sa distribution¹⁶ et son occupation¹⁷ ou la trame de sa structure porteuse¹⁸.

11 Voir « CAR_PARC », « CAR_vue principale_01 » et « CAR_VUE_IMPOSEE_01 », fichiers .JPG en couleurs, dossier « CONCOURS », archives numériques de l'agence FSA, s.d., date de création mai 2010, archives numériques de l'agence FSA.

12 Voir « CAR_FAC_NORD », « CAR_FAC_SUD », fichiers .JPG en couleurs, dossier « CONCOURS », archives numériques de l'agence FSA, s.d., date de création mai 2010, archives numériques de l'agence FSA.

13 Voir « CAR_INTERIEUR », fichier .JPG en couleurs, dossier « CONCOURS », archives numériques de l'agence FSA, s.d., date de création. Mai 2010, archives numériques de l'agence FSA.

14 Voir « CAR_ESQ_PRE_PANO_02 », fichier .PDF, format A0 en couleurs, s.d., planche de concours présentée au jury en juin 2010, archives numériques de l'agence FSA.

15 Voir « PLAN MASSE », éch. 1/500, détail du fichier « CAR_ESQ_PRE_PANO_01 », fichier .PDF, format A0 en couleurs, s.d., planche de concours présentée au jury en juin 2010, archives numériques de l'agence FSA.

16 Voir « S1 », « RdC », « Etage 1 », « RdD », « Etage 9 » et « Etage 10 », éch. 1/200, détails du fichier « CAR_ESQ_PRE_PANO_01 », fichier .PDF, format A0 en couleurs, s.d., planche de concours présentée au jury en juin 2010, archives numériques de l'agence FSA.

17 Voir « Tableau des surfaces » et « Typologie des appartements », tableaux présents sur le fichier « CAR_ESQ_PRE_PANO_01 », fichier .PDF, format A0 en couleurs, s.d., planche de concours présentée au jury en juin 2010, archives numériques de l'agence FSA.

18 Voir « COUPE LONGITUDINALE » et « COUPE TRANSVERSALE », éch. 1/200, détails du fichier « CAR_ESQ_PRE_PANO_01 », fichier .PDF, format A0 en couleurs, s.d., planche de concours présentée au jury en juin 2010, archives numériques de l'agence FSA.

Elles ne sont pas seulement présentées sous l'angle esthétique : les deux détails constructifs indiquent qu'elles sont aussi envisagées et présentées sous l'angle de leur faisabilité technique (FIG. 90, 91). Ces détails conjuguent les normes du dessin d'architecture (traits filaires, pochages des parties vues en coupe, cotes chiffrées) et le caractère imagé des impressions prévues. Les légendes donnent des indications sur les parties utilitaires de l'ouvrage comme la structure porteuse ou l'isolation thermique, mais aussi sur la matérialité et sur les parties ornementales. Elles indiquent quelles dimensions, quels matériaux et quelles modalités de fabrication sont envisagés : « Dalle béton 250 mm », « Porte-fenêtre coulissante profil alu [minium] extrudé à rupture de pont thermique [...] » ; « Bardage en tôle galvanisée, imprimé (façade nord) et verni sur ossature ». Ces légendes permettent de comprendre comment les éléments imprimés s'articulent avec le reste de la façade, y compris avec des éléments utilitaires, ni visibles, ni ornés. Les détails constructifs présentent les impressions comme l'une des caractéristiques organiques d'un ensemble structurel et fonctionnel.

Au moment du concours, les ornements les plus saillants de Parc 17 sont donc déjà imaginés par les architectes qui les dessinent à plusieurs échelles. Tandis que l'expressivité des vues générales donne aux impressions ornementales un aspect lyrique, la rigueur des détails constructifs apparaît comme une manière d'en justifier la faisabilité et de les ancrer dans la pratique concrète de la construction. Ce double langage graphique persiste dans les représentations ultérieures du projet, tout au long de sa conception.

b) L'esquisse préparatoire au concours du Plaza : l'ornement comme terme de la commande

Contrairement à Parc 17, le premier du Plaza n'a pas été dessiné par les architectes du bâtiment, mais au sein d'Euro Disney, l'entreprise propriétaire de la parcelle et organisatrice du concours. C'est une procédure usuelle à Val d'Europe¹⁹ : ce dessin fait partie de l'appel à concours diffusé par Euro Disney, en juin 2009. Il s'agit d'un croquis réalisé à la main, à la mine sur fond blanc (FIG. 67). Il est reproduit dans l'ouvrage *Val d'Europe. Vision d'une ville*²⁰, sous le titre « Esquisse préparatoire au concours »²¹. Il ne s'agit pas d'un dessin technique : au contraire, le trait tremblé indique qu'il a été réalisé à la main et pas à l'ordinateur. Ce dessin montre que plusieurs caractéristiques morphologiques et ornementales sont prévues par Euro Disney en amont du concours d'architecture, comme le gabarit et la volumétrie en font partie du bâtiment. On voit une surélévation à l'angle de la place et de la rue d'Ariane, qui compte neuf niveaux et surplombe le corps du bâtiment, qui compte cinq niveaux. Ces proportions ont été conservées par la suite.

19 Cf. *infra*, ch. 6.

20 Maurice Culot, Bernard Durand-Rival dir., *Val d'Europe. Vision d'une ville*, Paris, Bruxelles, AAM/Ante Prima, 2017, p. 160. Outre les textes de Maurice Culot et Bernard Durand-Rival, des aquarelles ont été réalisées par l'architecte Matthew Brown, des photographies de Luc Boegly sont publiées et quelques textes ont été confiés à Francis Borezée (Vice-Président du développement immobilier et touristique, Euro Disney), Dominique Coquet (ancien directeur général adjoint du Développement et des relations extérieures, ancien directeur général de Villages Natures Paris, conseiller du Président d'Euro Disney), Nicolas Ferrand (directeur général des établissements publics d'aménagement Epamarne/Epafrance) et Bertrand Ousset (ancien directeur général adjoint de l'établissement public d'aménagement Epamarne/Epafrance). La direction de l'ouvrage a été assurée par Luciana Ravanel, ancienne associée de l'agence Arcas avec Maurice Culot et fondatrice de l'agence de communication et de médiatisation Ante Prima Consultants.

21 La mise en page dans l'ouvrage rapproche d'ailleurs ce dessin des propositions de concours soumises par les agences concurrentes lors du concours, ce qui l'assimile à un travail de conception à proprement parler.

De nombreux ornements sont déjà dessinés : deux frontons triangulaires, une corniche soulignant l'attique, des bandeaux ou des filets au niveau des étages courants, des pilastres qui accentuent l'élancement d'une surélévation, ainsi qu'un épi et une frise à motifs circulaires sur la surélévation. La majorité de ces ornements a été conservée, même si leur détail a évolué. Cette esquisse indique que la maîtrise d'ouvrage attendait des ornements spécifiques et que les architectes en lice devaient disposer d'une culture de l'ornement historique (néo-classique et Art déco) et des compétences de dessin particulières : profilage des moulures, composition des frontons, des porches et des couronnements, ordonnancement général des façades. Intégrés aux termes de la commande, les ornements représentaient d'emblée un aspect fondamental du projet, conservé jusqu'à son achèvement. À ce titre, la similitude entre cette esquisse et les façades du bâtiment interroge sur la marge de créativité laissée aux agences concurrentes. Comment les architectes se sont-ils saisis de cette commande graphique ?

c) La proposition de l'agence Arcas : une ornementation diffuse et diversifiée

Comme pour Parc 17, les dessins réalisés par l'agence Arcas montrent les ornements à plusieurs échelles et sous différents angles : façades²² et vues générales du bâtiment²³, perspectives urbaines²⁴, détails en élévations²⁵, perspective sur l'intérieur de l'îlot²⁶.

On retrouve certains ornements dessinés sur l'esquisse préparatoire (moulures, bandeaux, corniches, frontons, pilastres, épi et frises). Mais l'agence introduit quelques nouveaux éléments : boules-sur-pied, pergolas, bossage du soubassement. De surcroît, des dessins en couleur permettent de montrer quels matériaux sont envisagés, ce qui n'apparaît pas sur l'esquisse préparatoire : toitures en cuivre et en zinc, bossage en pierre, enduit clair et soubassement ocre, métalleries noires (FIG. 69). Les fenêtres deviennent un support d'ornementation privilégié : en plus des moulures, elles sont munies d'appuis, de consoles, de frontons, de garde-corps à motifs ou de linteaux métalliques. Certains ornements auxiliaires sont déjà dessinés : les petits bois des fenêtres et leurs persiennes.

22 Voir « FAÇADE VERS LA PLACE D'ARIANE, RUE DU BOIS DE PARIS », « FAÇADE RUE D'ARIANE », « FAÇADE RUE DES GRANDS-PRÉS », « FAÇADES INTÉRIEURES, PASSAGE D'ARIANE », détails du fichier « planche1 », fichier .PDF, format A1 en couleurs, daté du 15/09/2009, archives numériques de l'agence Arcas.

23 Voir « AXONOMÉTRIE À L'ANGLE DE LA RUE », détail du fichier « planche3 ». Voir aussi les croquis non titrés qui surmontent les fichiers « planche2 » et « planche3 », fichiers .PDF, format A1 en couleurs, daté du 15/09/2009, archives numériques de l'agence Arcas.

24 Voir « VUE DEPUIS LA PLACE D'ARIANE », détail du fichier « planche2 », « VUE À L'ANGLE DE LA RUE D'ARIANE ET DE LA RUE DES GRANDS-PRÉS », détail du fichier « planche3 », « VUE DEPUIS LA RUE DU BOIS DE PARIS », détail du fichier « planche4 », fichiers .PDF, format A1 en couleurs, datés du 15/09/2009, archives numériques de l'agence Arcas.

25 Voir « UN DES PASSAGES D'ACCÈS VERS LA RUE », « UN DES PASSAGES D'ACCÈS VERS LE JARDIN », « LE PASSAGE D'ARIANE ET LES BUREAUX CÔTÉ PLACE » et « LE PASSAGE D'ARIANE ET LES BUREAUX CÔTÉ COUR », « ÉLÉVATION DU BOUT DE LA FAÇADE CÔTÉ COUR », détails en élévation, NB, ombrés, éch. 1/50, détails du fichier « planche3 » et « planche4 », fichiers .PDF format A1 en couleurs, datés du 15/09/2009, archives numériques de l'agence Arcas.

26 Voir « VUE SUR L'INTÉRIEUR DE L'ÎLOT : COUR ET JARDIN », croquis à l'aquarelle en couleur, détail du fichier « planche4 », fichier .PDF format A1 en couleurs, daté du 15/09/2009, archives numériques de l'agence Arcas.

La proposition de l'agence Arcas se démarque de l'esquisse préparatoire par la différence de composition. Le principe d'une surélévation d'angle a été conservé, mais son couronnement est différent. Les architectes présentent une argumentation détaillée à ce sujet dans leur dossier de concours. Ils soulignent « combien la réflexion qui a conduit à son élaboration a été dense, combien elle [leur] a posé de questions, non seulement architecturales, mais sur la réception même de [leurs] idées auprès des partenaires et du jury »²⁷. Quelques paragraphes présentent leurs « hésitations et choix », conjuguant des réflexions liées à son programme²⁸ et à sa réception²⁹ avec leur culture architecturale et ornementale. Des dessins préliminaires sont reproduits, y compris des croquis réalisés à la main : ils montrent les hypothèses que les architectes ont explorées avant de se fixer sur une forme définitive, passant d'un « volume vertical dégaugé » à un « volume vertical décalé » (FIG. 68).

À travers les textes, on comprend que les architectes cherchent à produire des effets et des ambiances variables selon les secteurs du bâtiment : façades « monumentales »³⁰ pour les bureaux, fondues dans la « fabrique urbaine »³¹ pour les logements, « informelles »³² pour la cour intérieure. L'agence met en place un discours délié destiné à convaincre de la valeur de son projet ornemental. Cette démarche s'explique par le fait que l'ornementation fait partie intégrante de la commande.

Conçus dès le concours, les ornements des deux bâtiments sont largement mis en valeur par les agences d'architecture qui remportent ces compétitions. Ils sont dessinés à de multiples échelles et présentent déjà certaines caractéristiques saillantes qui restent les leurs jusqu'à la livraison, mises en valeur par des codes de représentations *ad hoc* : détails constructifs pour Parc 17, croquis évocateurs pour Le Piazza, le dessin d'ornements était l'un des termes de la commande. Cette attente se manifeste par la production d'un croquis dessiné par l'organisateur du concours, ce qui est inhabituel en dehors de Val d'Europe.

B. Propositions concurrentes et rôle de l'ornement dans la sélection des projets

Bien que de nombreux documents graphiques attestent de la présence d'ornements dans les documents des agences Arcas et FSA, cela ne suffit pas pour mesurer le rôle qu'ils jouent dans la sélection d'un projet singulier. Les jurys ont-ils choisi les projets lauréats selon ce critère ? Pour proposer une réponse, on peut les comparer avec les propositions concurrentes.

27 « La philosophie du projet – les références », texte signé par Maurice Culot, « Af3d15 02.01.09 », p. 4, archives numériques de l'agence Arcas.

28 « Elle [la surélévation] abrite des bureaux privés et non une fonction publique, il ne semble pas dès lors opportun de lui donner une valeur de beffroi ou d'un campanile évoquant un hôtel de ville, une gare... », paragraphe « Les interrogations majeures », « Af3d15 02.01.09 », p. 5, archives numériques de l'agence Arcas.

29 « Nous avons aussi été attentifs aux impressions de personnes étrangères au monde de l'architecture ce qui nous donnait une idée de sa réception auprès d'un public général », *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

a) Le concours pour Le Plaza : des projets aux références historiques hétérogènes

Outre l'agence Arcas, deux autres agences invitées à concourir pour la conception du Plaza : Contexte (Versailles)³³ et Dominique Hertzenberger (Paris)³⁴. Leurs propositions sont reproduites dans *Val d'Europe. Vision d'une ville*, de pair avec le dessin d'Euro Disney (fig 71 ET 72). Sur la proposition de l'agence Contexte, seule la façade sur la place d'Ariane est montrée. Ce dessin reprend la topologie de l'esquisse préparatoire, mais les ornements classiques en sont absents. Les façades sont largement vitrées, ponctuées par des pilastres monumentaux et des linteaux sombres. Ces derniers comportent des motifs géométriques réguliers qui évoquent les gratte-ciel de l'architecte étasunien Louis Sullivan. Seule une balustrade, à droite, rappelle l'architecture classique européenne.

La comparaison est plus parlante entre la proposition de l'agence Arcas et celle de Dominique Hertzenberger, qui montre la façade sur la place d'Ariane et sur la rue d'Ariane. Les façades abritant des logements comportent des ornements qui évoquent l'architecture néo-classique. Elles comportent plus d'ornements que l'esquisse préparatoire et la proposition d'Arcas : en plus des moulures, on relève la présence de garde-corps en fers forgés, de bossages en soubassement et aux angles, de lucarnes en œil-de-bœuf, de chiens-assis et de porches cintrés surmontant des portes cochères. Certaines toitures en pente et recouvertes de zinc reprennent le gabarit et la topologie des hauts combles haussmanniens. En revanche, les façades de bureaux sont rectilignes et largement vitrées, avec des pilastres monumentaux qui accentuent leur élancement et des linteaux métalliques – un vocabulaire qui rappelle celui qui mobilise l'agence Contexte. Dans un *book* postérieur au concours, Dominique Hertzenberger indique : « Nous avons proposé le style Art déco pour la tour et l'équipement public [situé sur la place d'Ariane], et un style classique plus sobre pour les logements pour rester dans l'ambiance de la rue d'Ariane. »³⁵ Visuellement, cette distinction stylistique est beaucoup plus marquée que sur la proposition d'Arcas ou l'esquisse préparatoire. La comparaison entre les trois propositions indique que certaines références stylistiques ont été fournies par la commande : l'architecture néo-classique parisienne (haussmannienne ou faubourienne) pour les logements et l'architecture Art déco pour les bureaux. William Pesson, l'un des associés l'agence Arcas le confirme : ces références esthétiques étaient attendues.

Mais leur déclinaison à travers des ornements singuliers n'a pas été la même parmi les trois agences. Maurice Culot, directeur de l'agence Arcas, mentionne certains architectes et bâtiments de référence dans le dossier de concours :

Parmi les nombreuses références qui ont guidé notre réflexion je retiendrais prioritairement des édifices de Otto Wagner [1841-1918], Josef Maria Olbricht [1867-1908], Max Fabiani [1865-1962], Josef Hoffmann [1870-1956], Adolf Loos [1870-1933], ces architectes

qui au début du xx^e siècle ont assuré la transition de l'architecture classique vers le style monumental épuré qui a été celui de la « Sécession ».³⁶

Bien qu'il s'agisse de références historiques, elles se démarquent de l'architecture classique par leur moindre recours à l'ornement – la mention d'Adolf Loos est significative à ce titre. Comment expliquer que ces références épurées, ayant inspiré un projet plus sobre que les deux autres, aient été favorisées alors que l'esquisse préparatoire montre l'importance de l'ornement aux yeux des organisateurs du concours ? Interrogé à ce sujet, William Pesson explique qu'en définitive, ce n'est pas le nombre d'ornements qui a été favorisé, mais leur cohérence vis-à-vis des alentours³⁷. Or, les abords du bâtiment sont hétérogènes, comme le soulignent les architectes dans un paragraphe du dossier de concours intitulé « La question du style : une valeur pérenne en dehors de la mode » :

Si l'allure dominante du tissu urbain relève du néo-classicisme, quelques édifices sont évocateurs d'autres tendances comme le bâtiment d'allure baroque de Léon Krier, la gare et la médiathèque dans un style moderniste tempéré, le grand ensemble récent de l'Atelier d'Art Urbain qui annonce la déclinaison Art déco du futur quartier voisin.³⁸

Dans ce contexte, la sobriété et l'homogénéité des ornements représentent un atout plus décisif que leur abondance ou leur expressivité. Aussi l'agence conçoit-elle un bâtiment pouvant faire écho à ses voisins. Le couronnement de la surélévation reprend par exemple les mêmes matériaux que celui de la brasserie « L'Agape » (Léon Krier, 2000). Selon Pesson, la « référence new-yorkaise » mobilisée par les agences concurrentes les a desservies pour ce concours, car elle était trop éloignée de l'architecture de la place d'Ariane. Il précise qu'Euro Disney a valorisé le fait que Le Plaza n'apparaisse pas comme le dernier projet construit sur la place, mais comme un élément constitutif de son dispositif urbain³⁹.

Les propositions concurrentes présentent des différences notables liées à des références différentes qui débouchent sur des façades plus ou moins sobres. Cela montre que les architectes disposent d'une certaine latitude dans l'interprétation du dessin d'Euro Disney, malgré le cadre esthétique donné par l'entreprise. Il n'y avait pas de telle demande pour Parc 17 : les agences invitées à concourir ont-elles toutes imaginé des ornements ?

b) Le concours pour Parc 17 : une esthétique contemporaine diffuse, des projets peu ornés

C'est l'entreprise de promotion Vinci Immobilier qui organise le concours pour la conception de Parc 17. Il s'agit d'abord d'une « consultation ouverte » : toutes les agences désireuses de participer peuvent retirer le dossier d'appel à projet auprès du promoteur pour prendre connaissance des attendus et formuler leurs réponses. Cette consultation s'achève

33 Agence fondée en 2007 par Christophe Chaplain, elle est localisée à Versailles. cf. plateforme Cap Financials, statuts constitutifs de la société.

34 Agence fondée en 1970 par Dominique Hertzenberger, diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris en 1968, elle est localisée à Paris. cf. plateforme Cap Financials, statuts constitutifs de la société.

35 *Book* de l'agence « Paris Classical Architecture », fondée par Dominique Hertzenberger et Loïc Chan à Paris en 2013, s.d., p. 29.

36 « La philosophie du projet – les références », texte signé par Maurice Culot, « Af3d15 02.01.09 », p. 4, archives numériques de l'agence Arcas. La mention conjointe de Loos et de Hoffmann peut surprendre au regard des attaques virulentes adressées par le premier au second.

37 Il rappelle d'abord que l'esthétique n'est pas le seul critère de choix des projets et affirme qu'Euro Disney a valorisé la qualité des plans et de la distribution du bâtiment, complexifiée par l'articulation de programmes distincts.

38 « Af3d15 02.01.09 », p. 7, archives numériques de l'agence Arcas.

39 On verra plus loin que le brouillage des marqueurs temporels et chronologiques de l'aménagement du territoire est un enjeu important de la méthode d'urbanisation du territoire de Val d'Europe. cf. *infra*, ch. 6.

en avril 2010. Quatre agences parisiennes sont retenues⁴⁰, parmi une quinzaine de concurrentes⁴¹ : Brenac et Gonzalez⁴², KOZ⁴³, SOA⁴⁴ et Francis Soler.

La comparaison entre leurs projets⁴⁵ suggère que la dimension esthétique ne faisait pas partie des demandes des organisateurs du concours, car les autres agences ne dessinent pas d'ornements aussi visibles que l'agence FSA. L'agence KOZ propose un bardage vert vif en façade, couplé à un treillis de claustras en bois accueillant des bacs de plantations (FIG. 60). Ce dispositif est analogue à celui du bâtiment voisin alors en cours de développement⁴⁶ et réalisé par l'agence Philéas (FIG. 62). À cette période, les agences KOZ et Philéas collaborent dans le apparaît donc comme issu d'un vocabulaire collectif développé chez PLAN 01, un dispositif esthétique reconduit d'un programme à l'autre. Les architectes auraient favorisé la cohérence de leurs façades avec celles du bâtiment adjacent plutôt que l'originalité de leur projet. L'agence SOA conçoit un bâtiment en ogive avec des façades à ossature blanche, des ouvertures en double hauteur et une végétalisation ambitieuse de l'immeuble, comportant notamment un « jardin d'hiver » au dernier niveau (FIG. 59⁴⁷). L'aspect des façades ne semble pas avoir été un enjeu crucial pour les architectes, qui soulignent plutôt leur technicité à même de répondre à des objectifs écologiques. Ainsi, la silhouette du bâtiment représente un choix esthétique original, mais elle n'est présentée que comme une conséquence de l'installation du jardin d'hiver.

Les agences en lice s'inscrivent dans les codes esthétiques de l'ornement contemporain, mais il n'y a donc pas d'homogénéité entre les ornements leurs projets et celui de l'agence FSA reste de loin le plus orné.

c) Les impressions de la façade sud-ouest, un atout de l'agence FSA ?

Exploitant toute la surface de la parcelle, les agences conçoivent des bâtiments atteignant une dizaine de niveaux⁴⁸. Ce gabarit compact, haut et fin est issu de la conjonction entre deux contraintes : les dimensions et la géométrie de la parcelle et la densité du programme.

40 « Les équipes de concepteurs ont été retenues pour la réalisation de deux nouveaux programmes mixtes sur la ZAC Clichy-Batignolles », communiqué de presse de la SEMAVIP, 13/09/2010.

41 Kerim SELOM, entretien, *op. cit.*

42 Agence fondée en 1978 par Olivier Brenac (ESA/Master d'urbanisme de l'École des Ponts-et-Chaussées) et Xavier Gonzalez (UP8). Elle compte trois autres associés en 2021 : Jean-Pierre Lévêque, Emmanuel Person et Guillaume Maréchaux.

43 Agence fondée en 1999 par Christophe Ouhayoun et Nicolas Ziesel, diplômés de l'ENSA-Paris Belleville (ex UP8).

44 Agence fondée en 2001 par Pierre Sartoux (ENSA Paris-Malaquais) et Augustin Rosenstiehl (ENSA Paris-Malaquais / Master d'ethnologie de l'Université de Paris-8). Elle compte trois autres associés en 2021, Laurent Nguyen, Vincent Jaulneau-Labarre et Alexandre de Mercey.

45 Le projet de l'agence Brenac et Gonzales, qui n'est pas accessible au public, ne nous a pas été communiqué : il n'est donc pas analysé ici.

46 Il s'agit d'une école polyvalente de 12 classes, d'une résidence étudiante de 152 logements et d'une cuisine centrale, réalisées pour la Régie Immobilière de la Ville de Paris (RIVP). Le bâtiment a été livré en août 2013 et le concours a eu lieu en juillet 2009, un an avant celui pour la conception de Parc 17.

47 Voir « Coupe perspective sur les derniers niveaux du bâtiment », perspective éclatée du projet de l'agence SOA. Source : impression des archives du site internet de l'agence SOA, consultées à partir de l'Internet Archive Wayback Machine, 15/05/2018.

48 Neuf étages pour l'agence FSA et l'agence KOZ, dix pour l'agence SOA.

La parcelle comparée à une « lame »⁴⁹ mesure environ 100 mètres en longueur pour 12 mètres en largeur ; le programme prévoit une centaine d'appartements de typologies variées. En conséquence, deux façades sont très longues et les deux autres plus courtes⁵⁰.

La façade sud-ouest, face au parc Martin Luther-King, apparaît comme la plus prometteuse, celle qui se prête le mieux à une valorisation esthétique : elle jouit d'une orientation ensoleillée et d'une vue sur Paris. À l'inverse, la façade nord-est est mal exposée et grevée par un vis-à-vis austère, l'hôtel Ibis des Batignolles⁵¹ (FIG. 51). Dans les différents projets de concours, cette façade peu ouverte est conçue comme une façade arrière (FIG. 61), tandis que la façade sud-ouest est largement vitrée.

Étant donné l'importance de la façade sud-ouest sur l'aspect du bâtiment, on peut supposer qu'elle a fait l'objet d'une attention particulière de la part du jury. C'est ce que confirme la présence d'un dessin intitulé « Vue imposée »⁵² dans les archives de l'agence FSA. Il s'agit d'un cadrage qui montre la façade sud-ouest depuis le parc Martin Luther-King (FIG. 54). À première vue, ce document permet d'évaluer l'impact de chaque projet sur les alentours, mais si on le confronte à la réalité du quartier, il apparaît plutôt comme une abstraction, car ce qu'il montre de la façade sud-ouest n'est visible nulle part. D'ailleurs, la seule façade de Parc 17 intégralement visible dans l'espace public est la façade nord-ouest, que l'on aperçoit dans la rue Gilbert Cesbron⁵³. Mais le cadrage de la « Vue imposée » permettait au jury de juger de l'aspect de la façade sud-ouest et d'évaluer son esthétique. De ce point de vue, le projet de l'agence FSA se démarque des autres. Non seulement la façade est colorée (ce qui est aussi le cas du projet de KOZ), mais elle comporte des motifs monumentaux. Le jury a-t-il été influencé par cette caractéristique du projet ? Interrogé à ce sujet, l'architecte et enseignant Kerim Selom revient sur sa participation au jury de concours en tant qu'urbaniste de la ZAC Cardinet-Chalabre :

Le bâtiment était intéressant parce que c'était une barre avec une sérigraphie [...] qui enveloppait l'ensemble de la façade. Une barre abstraite, d'une certaine manière, avec un fort motif en perspective, qui dominait l'architecture, je dirais. [...] On a retenu le projet parce que c'était le meilleur projet, le plus généreux au niveau des espaces intérieurs, très

49 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

50 Cette typologie exerce évidemment aussi des effets notables sur la conception des plans. C'est une contrainte identifiée par les architectes de manière récurrente. Sylvia Bourgoïn, architecte ayant travaillé sur le projet de concours de l'agence FSA, explique : « L'enjeu principal, c'est que la parcelle était hyper étroite. En fait, c'était un résidu du bâtiment d'en face. Donc, déjà, il y avait une forme de lame qui était induite par la forme de la parcelle. Nous, ça nous a permis de travailler directement sur la mise en place d'appartements très traversants, très peu épais, avec un gros accès à la lumière. En plus, il y avait, d'un côté, une face sur le parc, et de l'autre côté, la face hôtel Ibis : ça faisait vraiment un dessin de lame, avec un côté aveugle et un côté qui voit. » Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

51 Construit à partir de 1985 par Lebaill, Penven, Zczerbinski, Andrault, Parat et Guvan, il a été agrandi en 1992 par Catonne, Szym, Popper et Fournier et réhabilité à partir de 2012 par l'agence Terrones. Source : Agence Terrones.

52 cf. « CAR_VUE_IMPOSEE_01 », fichier JPEG, 2000 x 1145 px, couleur, s.d., s.a., créé le 23/05/2010, dernière ouverture le 08/10/2010, archives numériques de l'agence FSA.

53 Le bâtiment fait face à l'hôtel Ibis au Nord-Est et à la résidence étudiante voisine au Sud-Est. Depuis la rue Bernard-Bufferet, la géométrie de la parcelle ne permet pas d'observer les niveaux supérieurs ; depuis le parc, la végétation en lisière masque les niveaux inférieurs (cf. *supra*, ch. 1, fig 11). Tous les projets ayant la même topologie, on ne peut pas expliquer le manque de réalisme de ces vues en perspective par une spécificité de la proposition de l'agence FSA.

ouvert, très généreux au niveau des balcons, avec des logements traversants. Il n'était pas trop clivant. Il y avait une sorte d'unité d'ensemble dans la conception, que les autres bâtiments n'avaient pas. J'ai en tête (de mémoire) des projets qui « pétaient » un peu dans tous les sens, qui faisaient de la surenchère d'effets : des toits végétalisés, des persiennes partout, des volets mobiles... Des trucs un peu « trop ». Et là, il y avait un bâtiment qui était plutôt sûr de lui. Donc il en a convaincu certains, il a été retenu par le jury.⁵⁴

Les sérigraphies enveloppant les façades sont jugées intéressantes, mais c'est en vertu d'autres critères que le projet est décrit comme le meilleur : la cohérence de la conception, la qualité des plans et l'ampleur des espaces intérieurs et extérieurs – autant de caractéristiques qui relèvent de l'usage des logements et non de leur esthétique. Le choix du projet le plus orné relèverait donc d'une forme de contingence, fondée sur des critères fonctionnalistes, voire sur l'insuffisance des autres propositions.

Dans cette hypothèse, on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé les architectes à fournir un travail ornemental aussi poussé dès le concours d'architecture – on reviendra sur cette question au chapitre suivant. On peut retenir qu'ils ont mis en valeur l'ornementation envisagée à l'occasion du concours, en dépit d'une commande et d'un jury n'accordant qu'une importance relative à cette dimension du bâtiment.

Conclusion

Les premières représentations des deux bâtiments montrent que leurs ornements sont imaginés dès les prémices du projet. Il ne s'agit pas d'ajouts tardifs apposés sur des projets déjà aboutis. Qu'ils aient été dessinés par les architectes ou par le commanditaire, les ornements les plus saillants des façades des deux bâtiments ont été imaginés d'emblée. On peut donc affirmer que le processus d'ornementation et le processus de projet débutent en même temps, ce qui remet en cause l'idée d'un ornement subordonné à l'ouvrage dans la chronologie de la conception.

L'examen des projets en lice lors des concours pour Le Piazza et Parc 17 fait cependant apparaître un paradoxe. Dans le premier cas, l'ornementation était une attente de la maîtrise d'ouvrage et faisait partie des termes de la commande, mais ce n'est pas le projet avec le plus d'ornements qui a remporté le concours ; à l'inverse, dans le second cas l'ornementation n'était pas un enjeu explicite, mais c'est le projet le plus orné qui l'a emporté. Les récits rétrospectifs fournis par les agents font apparaître des critères plus diffus dans le choix des projets : l'intégration harmonieuse au contexte bâti, la cohérence des plans par rapport aux autres propositions. Autrement dit, bien que l'ornementation apparaisse de pair avec le projet architectural, elle n'est pas citée comme un critère décisif du choix des jurys, malgré la présence d'ornements saillants sur les deux projets lauréats. Ce paradoxe soulève la question du devenir des ornements dans le développement du projet.

⁵⁴ Kerim SELOM, entretien, *op. cit.*

2.2. L'ÉVOLUTION DES ORNEMENTS, UN PROCESSUS DYNAMIQUE

A. Durée et déroulement du travail ornemental

Pour mesurer l'importance du travail ornemental, on se propose d'évaluer sa durée par rapport au travail utilitaire. Au-delà des concours, quelle durée est allouée à la conception des ornements dans le temps long du projet architectural ? Quelques conventions ont été adoptées pour faciliter cet exercice. La désignation des agences d'architecture lauréate, à l'issue des concours, est considérée comme le début du projet architectural, même si la conception débute en fait en amont, puisque les agents fournissent alors des documents déjà formalisés. De même, l'inauguration est considérée comme la clôture du projet, bien que la finalisation de certaines parties ait lieu après cet événement public. Enfin, les étapes de la production du Piazza et de Parc 17 sont envisagées comme des phases comparables même si leur organisation n'est pas la même, notamment d'un point de vue administratif. L'objectif est d'identifier des étapes analogues d'un projet à l'autre à partir des traces qu'elles ont laissées dans les archives, pour évaluer leur durée avant d'aborder les singularités des deux bâtiments.

a) Temporalités et séquences de la production des deux bâtiments

La production des deux bâtiments a duré quasiment aussi longtemps : cinq ans et onze mois pour Le Piazza (71 mois, du concours en septembre 2009 à l'inauguration en juin 2015) et six ans pour Parc 17 (de juin 2010 à juin 2016). Cette période peut être scindée en phases successives : on en a retenu quatre que l'on retrouve dans les deux projets. La phase d'études (ou esquisses) débute lorsqu'un projet est retenu lors du concours et s'achève lorsque le permis de construire (PC) est déposé. Le PC étant déposé par le maître d'ouvrage, cette phase implique d'aligner le projet sur ses demandes et peut impliquer des ajustements – voire des modifications – du projet. La phase suivante consiste à préparer la recherche des entreprises prestataires de la fabrication et de la mise en œuvre ; ce ne sont pas toujours les mêmes qui produisent et qui posent les éléments. Les entreprises sont choisies par le maître d'ouvrage, qui contractualise avec elles, mais ce sont les architectes qui sont ensuite engagés dans des échanges avec les entreprises visant, cette fois, à ajuster le projet aux éventuelles contraintes matérielles de la fabrication. Parallèlement, ils produisent des documents nécessaires à la commercialisation des ouvrages : les plans de vente, qui sont soumis aux acquéreurs potentiels. Dans les protocoles de Vente en état futur d'achèvement (VEFA), le promoteur attend qu'un certain volume des surfaces mises en vente ait été acheté pour débiter le chantier sans engager ses fonds propres⁵⁵. Enfin, la dernière phase est celle du chantier : les parties du bâtiment sont mises en œuvre sur place, ou acheminées depuis leurs sites de fabrication et posées – comme cela a été le cas pour les modénatures du Piazza, les vitrages et les tôles de Parc 17.

Ce séquençage permet d'identifier quelques différences dans le déroulement des deux projets que leurs durées analogues pourraient occulter. Le dépôt du PC a nécessité dix mois d'études pour Le Piazza et quinze pour Parc 17. La désignation des entreprises de fabrica-

⁵⁵ Cf. *infra*, ch. 5.

tion des ornements a été plus rapide pour Le Piazza (30 mois après le concours) que pour Parc 17 (42 mois après le concours). Les échanges entre architectes et fabricants sont aussi plus brefs entre Arcas et Novidis (fabricant des modénatures de pierre reconstituée) qu'entre FSA, Déco Galva (fabricant des tôles imprimées) et Metal Sigma (fabricant des vitrages sérigraphiés et façadier-poseur) : six mois dans le premier cas et un an et demi dans le second. Globalement, la conception antérieure au chantier est deux fois plus longue pour Parc 17 (40 mois, de juin 2010 à octobre 2013) que pour Le Piazza (20 mois, de septembre 2009 à mai 2011). Ces datations fournissent un premier éclairage sur les conditions de production des deux bâtiments. Elles suggèrent que la conception de Parc 17 a été plus complexe, peut-être plus difficile, que celle du Piazza : on verra en effet que ce projet a été fortement amendé entre le concours d'architecture et la livraison, tandis que celui du Piazza est resté remarquablement stable.

En considérant que le processus d'ornementation débute avec les premières représentations des ornements et s'achève à la fin de la pose sur le chantier, le premier constat que l'on peut dresser concerne sa longue durée. Dans les deux cas, elle recouvre la majeure partie de la production architecturale. La production de Parc 17 dure 72 mois, son processus d'ornementation 70 mois (de juin 2010 à avril 2016⁵⁶) ; celle du Piazza dure 71 mois et son processus d'ornementation 59 mois (de septembre 2009 à août 2014). Sur le chantier du Piazza, la pose des modénatures de pierre reconstituée a duré presque deux ans (22 mois, entre octobre 2012 et août 2014), soit presque la moitié de sa durée totale (49 mois, de mai 2011 à juin 2015). Sur celui de Parc 17, la pose des tôles imprimées a une durée analogue (21 mois, de juillet 2015 à avril 2016), ce qui représente environ les deux tiers de la durée totale du chantier (32 mois, d'octobre 2013 à juin 2016). Même si l'on s'en tient à la durée de la conception des ornements (mesurée du concours au début de la fabrication), il s'agit de temporalités importantes du projet : presque trois ans pour Le Piazza (35 mois, de septembre 2009 à août 2012) et cinq ans pour Parc 17 (de juin 2010 à juin 2015). Le processus d'ornementation n'est donc pas une simple parenthèse dans la production des deux bâtiments. Il est inscrit dans le temps long du projet et mobilise les concepteurs à intervalles réguliers, des prémices du projet presque jusqu'à la fin du chantier.

b) La conception tardive des ornements : subordination ou appréciation ?

Le processus d'ornementation suit une temporalité différente de celle de la production d'autres parties de l'édifice : dans les deux cas, la conception des ornements se poursuit alors que le chantier a débuté, durant 15 mois pour Le Piazza et 20 mois pour Parc 17. On peut y voir l'une des raisons pour lesquelles les ornements sont considérés comme « subordonnés » aux autres parties, puisque leur conception s'achève plus tard. Comment expliquer ce décalage ?

En premier lieu, il pourrait résulter de l'organisation du chantier, puisque beaucoup d'ornements font partie du second œuvre. Pour accélérer et rationaliser la construction, les parties qui supportent des ornements et notamment le gros œuvre sont finalisées en premier. Mais cette hypothèse n'apparaît pas complètement satisfaisante au vu de la durée de la pose des ornements lors des chantiers : bien qu'il s'agisse de « finitions », la pose des ornements a été longue. Par anticipation, leur conception aurait donc pu être accélérée.

⁵⁶ La date d'avril 2016 correspond à la fin de la pose du bardage de tôle ; la durée totale du processus reste analogue si l'on s'en tient à la fin de la pose des garde-corps sérigraphiés, qui intervient en janvier 2016.

On peut avancer une autre hypothèse. Si la conception des ornements se poursuit après celle d'autres parties, c'est peut-être parce qu'elle est plus libre. Le dessin des ornements est moins encadré que celui de la structure, de la distribution ou de l'isolation des édifices, qui doivent satisfaire à un réseau dense de normes et de règles, particulièrement dans le cas du logement collectif. La standardisation des plans que provoque leur application est d'ailleurs dénoncée par les architectes qui y voient un appauvrissement de la construction et, pour certains, une confiscation de leur statut d'auteur. Francis Soler se montre virulent à ce sujet, qu'il relie justement à sa pratique de l'ornement :

[...] profitant du fait que nous devons construire une isolation par l'extérieur (car en 2012, rien d'autre ne semblait possible aux yeux de ces doux crétins de certificateurs RT [Réglementation Thermique]) et que nous devons protéger des intempéries la laine de roche qui couvrait toute la surface des façades opaques (matériau ô combien indispensable au calcul thermique), je choisis le matériau qui me semblait alors le plus économiquement fiable [...].⁵⁷

L'architecte Sylvia Bourgoïn renchérit :

[Le logement collectif], c'est super difficile à faire ! C'est ce que [Francis] Soler me disait, que le programme de logements, c'est l'un des plus compliqués en archi. Déjà, parce que tout le monde a son idée dessus, et en plus, parce que c'est quelque chose d'hyper répétitif, hyper normé, et c'est difficile de s'inscrire là-dedans. C'est dur de faire un très bon projet de logement, c'est beaucoup plus ingrat...⁵⁸

C'est donc par choix et par goût que les architectes pourraient prolonger la conception des ornements, qui représente une marge de créativité dans le cadre contraignant de la construction neuve. C'est une hypothèse avancée par Moussavi et Picon pour expliquer que l'ornement architectural connaisse un renouveau depuis la fin du xx^e siècle. Ce n'est donc pas parce qu'il est moins important que les éléments utilitaires que l'ornement serait dessiné plus tardivement dans le projet, mais parce que les possibilités sont plus nombreuses et, surtout, parce qu'il représente un exercice créatif plaisant pour les architectes.

Le déroulement de la production du Piazza et de Parc 17 indique que malgré leurs différences de vocabulaire, le temps consacré à leur conception et leur fabrication est équivalent, même si des différences apparaissent (conception plus longue pour Parc 17, chantier plus long pour Le Piazza). Replacé dans le temps long de ces projets, le travail ornemental n'apparaît pas comme une étape, mais bien comme un processus continu, relativement indépendant des temporalités de conception d'autres parties des édifices, ce que l'on peut interpréter comme un effet de l'autonomie dont disposent les concepteurs pour concevoir les ornements. Elle se traduit par des manières différentes de les concevoir et de les faire évoluer.

B. Modifications des ornements, des concours à l'achèvement des bâtiments

La durée du processus d'ornementation des deux bâtiments suggère que les ornements font l'objet de changements durant le développement du projet ; la comparaison entre les pre-

⁵⁷ « Parc 17 », plaquette de l'agence FSA, p. 38.

⁵⁸ Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

mières représentations et les bâtiments tels qu'ils ont été construits suffit pour confirmer cette hypothèse. Mais la conception des ornements de Parc 17 dure presque deux fois plus longtemps que pour ceux du Piazza⁵⁹. Comment expliquer cette différence ? Dans le cas du Piazza, les concepteurs ont suivi des étapes précises et distinctes et affiné le dispositif progressivement. Dès le concours, en septembre 2009, la composition générale et l'agencement des ornements sont prévus. Ensuite, la couleur des différentes parties (en particulier celle des enduits) est fixée en juin 2010, neuf mois après le concours. Puis la localisation de tous les ornements est actée, ainsi que leur agencement – cette étape dure jusqu'en avril 2011, lorsque la sélection des fabricants débute. Enfin, le détail des motifs et notamment le profil des moulures sont arrêtés en août 2012. Le processus d'ornementation se déroule du général au particulier, de l'échelle de l'édifice à celle du détail. À l'inverse, des détails constructifs sont dessinés dès le concours pour Parc 17, mais ensuite toutes les caractéristiques des ornements font l'objet d'hypothèses et d'essais, jusqu'en juin 2015 : couleurs, motifs, agencements, localisations. Cette remise en cause simultanée de plusieurs caractéristiques du dispositif ornemental a entraîné une conception plus longue.

Les ornements évoluent-ils de pair avec les parties utilitaires de l'ouvrage ? Comment les enjeux esthétiques sont-ils liés aux enjeux fonctionnels ? Pour répondre à ces deux questions, on examinera d'abord les évolutions des façades de Parc 17, puis celles du Piazza, avant de revenir sur la question des formes de permanence dans les dispositifs ornementaux des deux bâtiments.

a) Du sud au nord : migration des impressions ornementales de Parc 17

L'une des différences les plus marquantes entre le bâtiment tel qu'il a été construit et le projet de concours concerne le nombre d'impressions ornementales et leur localisation sur les façades. Dès le mois qui suit le concours, les dessins montrent qu'une diminution du nombre de sérigraphies sur la façade sud-ouest est envisagée⁶⁰ (FIG. 73). Au lieu de l'ensemble de la façade, il n'y a plus que les sept premiers niveaux qui comportent des impressions. Au-dessus, des panneaux de verre coloré, sans motifs, sont ponctuellement disposés devant les appartements. Cette disposition disparaît sur les représentations postérieures. Puis, en avril 2011, le nombre de panneaux imprimés est réduit au bénéfice de panneaux vitrés transparents. À partir du R+5, les vitrages sont dorénavant transparents et scindés entre un vantail fixe en partie basse et un vantail rabattable au-dessus (FIG. 89). Le nombre de panneaux ornés sur les façades du bâtiment est drastiquement réduit : alors que lors du concours, les impressions définissaient l'aspect du bâtiment, ce sont dorénavant le verre transparent et l'inox des menuiseries qui dominant ses façades⁶¹ (PL. 13). C'est en mars 2011 que la localisation générale des impressions aux quatre niveaux inférieurs du bâtiment est globalement arrêtée⁶². À la même période, les

dessins de la façade nord-est se multiplient. Certains montrent des motifs en bande, d'autres des motifs en fresque, certains font apparaître les impressions sur les garde-corps des baies tandis que d'autres les montrent sur la vêtiture d'aluminium⁶³.

Tandis que face au parc Martin Luther-King, la façade sud-ouest perd une partie conséquente de son ornementation, la façade nord-est, face à l'hôtel Ibis, devient progressivement le support ornemental majeur du bâtiment. Ce basculement ornemental inverse la logique esthétique envisagée lors du concours : alors que le projet était celui d'un bâtiment déployant face au parc des façades très colorées ornées de motifs monumentaux, ces ornements deviennent confidentiels en passant de l'autre côté, face à l'hôtel Ibis. Certes, dès le concours l'agence FSA y prévoit des impressions, qui prennent la forme de frises colorées aux motifs hermétiques, comparables à ceux des fresques alors prévues sur la façade sud-ouest. Mais les impressions en fresques sont alors réservées à la façade la plus visible. Lors du dépôt du PC, les impressions au nord-est prennent l'aspect de deux fresques monumentales, localisées en bandes successives interrompues par les fenêtres. Leurs motifs sont distincts : à gauche, on reconnaît un sofa et des coussins, à droite, la base d'une colonne et un chapiteau classiques. C'est six mois plus tard, sur les plans de marché destinés aux entreprises de fabrication, que leur localisation est précisée⁶⁴ : plusieurs fresques monumentales, assorties de quelques impressions en bande. Les dessins du bâtiment ne suffisent pas pour comprendre quels principes ont guidé les concepteurs dans les multiples modifications du dispositif ornemental du bâtiment. Certaines semblent uniquement relever des goûts des architectes, comme les changements de couleurs et de motifs, qui font l'objet de diverses hypothèses et ne peuvent être expliqués par des raisons pratiques. Certains changements accentuent la visibilité des ornements (comme le remplacement des panneaux pivotants par des panneaux fixes) tandis que d'autres atténuent leur effet (comme le recul des sérigraphies sur les façades vitrées). Dans l'ensemble, l'échelle domestique de l'ornementation l'emporte sur l'échelle monumentale prégnante lors du concours.

Cette évolution est aussi perceptible dans le changement de volumétrie de l'immeuble, qui passe de neuf à onze niveaux, mais qui est divisé en trois plots. C'est l'autre évolution majeure de l'aspect du bâtiment : peut-on relier ces deux changements ? Le travail de modification du gabarit du bâtiment a été long : il débute en juillet 2010 et s'achève en avril 2011. La phase d'« esquisses »⁶⁵ dure donc quinze mois, une durée considérable pour un projet de

comparaison entre « CAR_APS_facade sud 3 », d.d.o. le 09/03/2011, qui comporte des impressions sur toute la hauteur du bâtiment, et « CAR_APS_DET façade SUD texturée », d.d.o. le 28/03/2011, qui ne comporte des impressions que sur les quatre niveaux inférieurs. Fichiers.JPG, 7823 x 2353 octets et 4782 x 3050 octets, couleurs, s.é., s.c., s.a., archives numériques de l'agence FSA.

59 Parc 17 : 60 mois, de juin 2010 à juin 2015 ; Le Piazza : 35 mois, de septembre 2009 à août 2012.

60 Voir dossier « Esquisses », archives numériques de l'agence FSA.

61 « cam 09 facade sud 2 », fichier .JPEG, dossier « PC », archives numériques de l'agence Francis Soler Architectes, dernière modification le 22/04/2011.

62 La localisation des impressions évolue encore marginalement, puisque des panneaux sérigraphiés sont rétablis au R+9 et au R+10. Cette modification apparaît sur un dessin de la façade sud produit en mars 2013 dans le cadre de la consultation des entreprises prestataires de la fabrication. De même, on verra que le détail des garde-corps reste sujet à caution jusque pendant le chantier, malgré la production de prototypes. Voir

63 Fichier .JPEG « FACADE NORD n 2 », élévation de la façade nord-est, date de création 02/03/2011, modifié le 15/03/2011, fichier .JPEG « CAR_APS_facade nord fond blanc 84x30 », élévation de la façade nord-est, date de création 07/03/2011, modifié le 07/03/2011, fichier .JPEG, « CAR_PC_DET_fac nord_sature », détail d'élévation, date de création 07/04/2011, modifié le 07/04/2011, archives numériques de l'agence FSA, dossier « APS ».

64 Fichier .PDF, « CAR_MAR01_FAC-NORD-EST_22.11.2013 », élévations de la façade nord-est, dessin en noir et blanc daté du 23/11/2013, archives numériques de l'agence FSA, dossier « MARCHÉ ».

65 Du nom du dossier d'archives numériques de l'agence FSA, intitulé « Esquisses », qui contient des fichiers créés entre le 06/08/2010 (un mois après le concours d'architecture) et le 02/04/2011 (six mois avant le dépôt du permis de construire).

ce type. À titre d'exemple, pour le bâtiment voisin les esquisses n'ont duré que quatre mois alors que la surface livrée est deux fois plus importante⁶⁶. Si l'on compare les plans d'étage courant proposés lors du concours avec ceux qui sont déposés lors du permis de construire, on constate que les appartements sont un peu moins nombreux à chaque niveau (passant de 12 à 10); leurs typologies évoluent (création de deux studios, diminution du nombre de T2, de T3 et de T4); les plus grands logements disposent dorénavant de vastes terrasses en plus des balcons⁶⁷.

Sur les premiers dessins montrant le bâtiment scindé en plots⁶⁸, les impressions en façades ne sont pas dessinées (PL. 13) : il s'agit de dessins schématiques destinés à illustrer la volumétrie envisagée, bien que des propositions d'occupation des « failles »⁶⁹ apparues entre eux soient dessinées. Cependant, à la même période les architectes continuent à produire des représentations relatives à son ornementation alors qu'ils travaillent sur la topologie envisagée⁷⁰. Même si les ornements ne sont pas représentés sur tous les dessins au cours de cette période, ils restent un sujet de réflexions menées par l'agence FSA et un enjeu de conception. Cela renforce l'hypothèse selon laquelle le dispositif ornemental n'est pas un ajout ou une « parure » apposée sur les façades, mais une propriété du projet qui évolue au même titre que les parties utilitaires. Pour autant, évoluent-ils de pair? On peut interpréter l'évolution de la composition des impressions ornementales comme une conséquence de la scission du bâtiment en plots. La perception d'une fresque monumentale sur la façade sud-ouest est liée à la cohésion de la surface vitrée : la scission en plots a donc pu provoquer l'abandon de ce type de composition, au profit des impressions en frises. Mais la façade nord-est montre que les impressions monumentales peuvent se conjuguer avec la scission en plots : il aurait donc été possible de conserver cette composition sur la façade sud-ouest. Là non plus, les archives ne suffisent pas pour comprendre les principes qui ont guidé ce changement radical et rien ne prouve qu'il existe un lien de causalité ou de subordination entre les ornements et le bâtiment.

b) Une longue série d'essais : changements des motifs et des teintes des impressions

Ce n'est pas seulement la localisation des impressions de Parc 17 qui a changé, mais aussi les propriétés des ornements : teintes, motifs, et supports sont remaniés par les architectes dès le mois qui suit le concours. Là aussi, les modifications ont fait l'objet de diverses hypothèses.

66 LOT E8 : Gausa+Raveau Actarquitectura, architectes mandataire, Barcelona (Espagne). Agence associée : Avenir Cornejo Architectes, Paris (75010) ; concours septembre 2011, PC déposé le 31/01/2012, accepté le 02/08/2012. SHON : 16058 m². LOT 2.7.1 (puis E5), Parc 17 : concours juin 2010, PC n° 075 117 11 V 0065 déposé le 28/10/2011, délivré le 13/02/2012, PC modificatifs déposés le 25/04/2012 (délivré en juillet 2013) et le 07/09/2015 (délivré en janvier 2016) ; livraison 2016. SHON: 8512,00 m². Sources : Open Data Paris, jeu de données géolocalisées exposant l'historique des autorisations d'urbanismes. (En ligne : <https://opendata.paris.fr/>) La durée d'instruction des permis de construire initiaux (période entre le dépôt et la délivrance) est analogue : sept mois et six mois.

67 Cette dernière caractéristique peut expliquer la modification de la topologie : la jouissance d'un espace extérieur dans les logements est un atout considérable dans le contexte dense de la capitale et un atout décisif pour leur commercialisation et leur occupation.

68 « _CAR_ESQ_DOSSIER_06_08_10 », fichier .PDF, format A3 (42 x 297 mm), noir et blanc, 24 p., archives numériques de l'agence FSA.

69 Terme utilisé dans le titre des documents et au cours des entretiens avec les architectes.

70 Voir dossier « APS », archives numériques de l'agence FSA.

La tonalité des impressions (teintes chaudes ou froides, saturées ou épurées) a été envisagée de manière différente à six reprises entre juin 2010 et décembre 2012. En juin 2010, elles sont vives et saturées dans un camaïeu de couleurs froides, verts-bleus ; en août 2010, elles sont vives et saturées dans un camaïeu de couleurs chaudes ; en décembre 2010, les teintes sont désaturées et se rapprochent d'un camaïeu de gris ; en février 2011, elles sont de nouveau chaudes, vives et saturées ; en mars 2011, froides, vives et saturées, comme lors du concours. Les teintes définitives ne sont fixées qu'en juin 2015, au terme d'un an et demi d'échanges avec les entreprises de fabrication, qui fournissent aux architectes des échantillons basés sur les fichiers qu'ils leur transmettent⁷¹.

Les changements intervenus sur les motifs sont plus difficiles à identifier, car leur nature même les rend difficiles à distinguer. On remarque cependant que les images envisagées pour leur servir de source ont migré d'une zone des façades à l'autre au cours de la conception. Au moment du concours, on distingue une image de sofa sur la façade nord-est ; on la retrouve sur la façade sud-ouest jusqu'en mars 2011, puis de nouveau au nord-est à partir d'avril 2011 (FIG. 78). Entre août 2010 et février 2011, des motifs végétaux ont été envisagés pour les impressions de la façade sud-ouest. Le corpus final de douze figures n'apparaît que progressivement (FIG. 82, 83). À partir de décembre 2012, elles sont déployées sur l'ensemble du bâtiment : sur les trois façades vitrées, sous la forme de frises sérielles, répétées d'un étage à l'autre ; sur la façade nord-est, l'alternance entre motifs en frises et fresques monumentales émerge à partir de 2011, mais jusqu'en décembre, l'hypothèse d'un enchevêtrement de frises et de fresques reste envisagée. Cette séquence apparaît particulièrement longue si on la compare aux évolutions mineures qui touchent l'ornementation du Piazza, qui montrent qu'un dispositif ornemental plus varié peut être conçu dans un temps plus bref.

Le dessin des garde-corps évolue aussi. Au moment du concours, ils supportent la plupart des ornements et leurs vitrages s'apparentent à une paroi supplémentaire de l'enveloppe du bâtiment, notamment du fait de leur hauteur (170 cm). Dans les mois qui suivent, les panneaux sérigraphiés pivotants sont remplacés par des panneaux plus bas (130 cm au lieu de 170 cm) situés derrière les cinq lisses horizontales qui structurent les garde-corps, au lieu de se trouver devant⁷². Les impressions sérigraphiées deviennent donc plus visibles depuis les appartements que depuis la rue, ce qui change leur effet. La dimension urbaine du dispositif est éclipsée par l'échelle domestique et privée des balcons. Cette évolution est d'autant plus prégnante que les panneaux ne sont plus pivotants, mais fixes : les occupants des appartements ne peuvent donc plus moduler la présence visuelle des sérigraphies. On pourrait donc interpréter cette évolution comme la trace d'une volonté de renforcer leur visibilité, mais cela ne cadre pas avec le retrait des impressions ornementales sur les façades vitrées. Les impressions sont conçues comme des éléments autonomes vis-à-vis de la localisation des ouvertures⁷³, leur conception peut se poursuivre parallèlement à celle des plans. Ce n'est pas le cas pour Le Piazza, où la composition des façades représentait un préalable pour produire un effet hié-

71 Cf. *infra*, ch. 4.

72 « CAR_PC_DET_FACADE_SUD_DETAIL_A (1) », fichier .JPEG, dossier « PC », archives numériques de l'agence Francis Soler Architectes, dernière modification le 22/04/2011.

73 Francis Soler les compare à des graffitis. cf. *infra*, ch. 3.

rarchisé et ordonnancé caractéristique de l'architecture ancienne conformément aux attentes d'Euro Disney.

c) Des Planches d'harmonie aux Carnet de détail : affinement graduel du dispositif ornemental

Dans les mois qui suivent le concours, peu de nouvelles représentations du projet apparaissent dans les archives de l'agence Arcas. Elles contiennent de nombreuses photographies prises aux abords de la parcelle du projet⁷⁴, mais les dessins suivants datent d'avril 2010, plus de six mois après le concours, et ne représentent pas l'ensemble du bâtiment⁷⁵. Ce long délai suggère qu'aucune modification d'ampleur n'a été demandée ou nécessaire dans le dispositif ornemental du bâtiment. De fait, les dessins produits par la suite montrent que tous les ornements dessinés lors du concours ont été conservés, même si leur aspect a été affiné.

C'est en juin 2010, presque un an après le concours, que l'agence Arcas achève de nouvelles représentations générales du Plaza : les « Planches d'harmonies »⁷⁶. Dessinées en couleur, elles montrent l'aspect des façades de l'ensemble du bâtiment et des porches et halls d'entrée (FIG. 85). Les matériaux structurels ne sont pas indiqués, même lorsqu'ils sont vus en coupe. Les légendes des éléments utilitaires (châssis, volets, lanternes et appliques, toitures, désenfumage, boîtes aux lettres) ne portent que sur leur aspect. Il n'y a pas de différences dans la manière dont les éléments du gros œuvre, du second œuvre et les finitions sont dessinés. Ces choix révèlent la visée esthétique de ces documents.

Les dessins sont accompagnés de légendes précises et détaillées⁷⁷ qui indiquent quels sont les matériaux choisis (« Pierre calcaire oolithique de type Anstrude beige classico »⁷⁸), leurs teintes et leurs textures, ainsi que les marques et les fabricants envisagés (« Enduit gratté fin de façade Weber et Broutin : pierre grisée n° 279 »). Concernant les modénatures, les légendes indiquent qu'elles sont prévues en « Pierre reconstituée ». Les planches d'harmonie témoignent de l'attention portée à la matérialité de chaque élément ornemental, qu'il s'agisse d'éléments saillants et isolés, comme les moulures ou les lanternes d'éclairage, ou d'ornements auxiliaires comme les enduits ou les gouttières. Les parties utilitaires sont décrites uniquement sous l'angle de leur aspect (« Enseigne et châssis métallique : peinture RAL no 7039 »).

74 Photographies prises en novembre 2009, février 2010, avril 2010.

75 Il s'agit de modélisations en trois dimensions de l'encadrement des fenêtres à frontons de la surélévation d'angle. Ce sont des dessins réalisés à l'ordinateur, en nuances de gris, qui ne montrent pas les matériaux ou les teintes prévus mais précisent le détail de chaque élément, affiné par rapport aux images du concours. Les profils des moulures du fronton, leurs gouttes d'eau, les réglettes de zinc et les menuiseries des fenêtres sont visibles. Il s'agit d'une évolution plutôt que d'une transformation des ornements, car leur aspect reste le même que sur les images du concours. Mais ces dessins montrent que les architectes sont soucieux de les clarifier et de les rendre plus concrets. Ces frontons nécessitent en effet des assemblages plus complexes que les autres modénatures : ces modélisations anticipent leur faisabilité. Voir dossier « 3 d encadrement fenêtre », fichiers .JPG et .SKP, d.d.o. 09/04/2010, archives numériques de l'agence Arcas.

76 Titre de 14 documents, formats .PDF et .AI, archives numériques de l'agence Arcas. Cette expression rappelle le rite maçonnique : elle évoque en effet la « colonne d'harmonie », outil musical mobilisé lors des rituels maçonniques. Maurice Culot revendique en entretien son appartenance à la franc-maçonnerie ; il est l'auteur avec William Pesson d'un ouvrage intitulé *Architectures maçonniques. Grande-Bretagne, France, États-Unis, Belgique* (Paris, AAM, 2008).

77 Les légendes comptent 31 entrées.

78 « LOT AF3D15 -Façade sur la rue d'Ariane », fichier .PDF, format A2 (594 x 420 mm), couleurs, s.é., s.c., cartouche « Arcas Paris », s.d., d.d.o. 17/02/2011. Les citations suivantes sont issues du même document.

Cette combinaison de données visuelles et textuelles ne se retrouve pas sur d'autres documents, ni dans les archives de l'agence Arcas, ni dans celles de l'agence FSA. Ici, le dessin n'a pas été jugé suffisant pour rendre compte de l'état du projet, ce qui interroge, dans la mesure où il s'agit de l'outil de représentation privilégié des agences d'architecture. Selon William Pesson, ce type de document est cependant « typique du travail de l'agence [Arcas] afin de [s'] assurer que sur le chantier [ses] intentions soient bien comprises »⁷⁹. Mais il précise qu'il s'agit « d'une demande des promoteurs en général » et que Promogim est « particulièrement attentif à avoir des échantillons [des matériaux] ». En effet, c'est l'entreprise de promotion et non l'agence d'architecture qui contracte avec les entreprises de fabrication : l'accord entre architectes et promoteurs est donc important pour les architectes, afin que leurs choix matériels soient respectés au cours du chantier. Les planches d'harmonie permettent aux architectes de lever toute ambiguïté sur les matériaux, coloris, textures et finitions qu'ils ont choisis ; quant au promoteur, ces documents lui permettent d'amorcer les appels d'offres diffusés aux entreprises en maîtrisant les enjeux esthétique et économique⁸⁰. La production de ces documents reflète un objectif partagé d'anticiper finement la matérialité des ornements en amont de leur commande aux entreprises prestataires. Les planches d'harmonie servent de support à leur entente et témoignent d'une attention partagée portée au détail des ornements. L'importance de la faisabilité commerciale dont elles témoignent peut s'apprécier au regard de la rapidité avec laquelle elles sont produites dans la chronologie du projet.

d) Singularisation et fragmentation des façades du Plaza : l'exemple de la rue d'Ariane

Pour identifier les modifications des ornements du Plaza intervenues après le concours d'architecture, la façade qui longe la rue d'Ariane fournit un point d'observation intéressant. En effet, elle abrite des bureaux et des logements et déploie donc un vocabulaire plus diversifié que les autres façades sur rue⁸¹, qui sont abritent uniquement des bureaux (place d'Ariane) ou des logements (rue des Grands-Prés). Il n'y a pas de changements majeurs entre le projet de concours et les représentations ultérieures : c'est plutôt la continuité de l'aspect de la façade que l'on remarque. La tranche abritant les bureaux a seulement vu sa toiture changer : plane lors du concours, elle a été remplacée par une toiture de zinc en pente.

Toutefois, les façades abritant les logements ont fait l'objet de plusieurs ajustements qui concernent la composition générale et donc les ornements. Au rez-de-chaussée, la réduction de la surface des vitrines de commerces augmente celle du bossage du soubassement, qui devient plus visible. Des couleurs d'enduit différentes distinguent les parties de la façade : les enduits des bureaux (« pierre grisée ») sont plus clairs que ceux des logements (« gris perle ») et cette teinte est reprise sur la gauche de la façade, ce qui renforce l'écho entre ses deux angles. Cet effet d'écho est renforcé par l'ajout d'une frise circulaire à l'angle de gauche, comme sur la surélévation située à droite. La frise fait partie des quelques ornements nouveaux, comme les lucarnes en œil-de-bœuf, les lanternes sur les balcons, les chapiteaux des cheminées de

79 Échange par e-mail avec William Pesson, 25/06/2020.

80 La validation de l'aspect des façades permet aussi de débiter la production de supports de vente destinés aux futurs acquéreurs, à laquelle les architectes d'Arcas ont participé. cf. *infra*, ch. 5.

81 Voir fichiers « 026-af3d15 Élévation 2 », fichier .PDF, format A3, échelle 1/200, noir et blanc, créé le 14/09/2010 et « LOT AF3D15 -Façade sur la rue d'Ariane », fichier .PDF, format A2, s.e., couleurs, créé le 17/02/2011.

ventilation. Les gouttières au nu des façades apparaissent pour la première fois sur les Planches d'harmonie. Leur représentation sur ce dessin confirme l'hypothèse émise au chapitre précédent, selon laquelle il s'agit d'ornements des façades, même si ce sont des éléments utilitaires. Ces changements singularisent chaque tranche de la façade, dorénavant moins homogène et plus fragmentée que lors du concours. L'effet de juxtaposition de bâtiments distincts, prégnant lorsqu'on longe l'immeuble depuis la rue, commence à se faire jour.

Arrêtons-nous sur la tranche centrale de la façade, celle dont l'aspect a le plus changé après le concours (FIG. 86). Un balcon qui surplombait le porche d'entrée a été supprimé, ce qui a entraîné le remplacement de portes-fenêtres par des fenêtres simples. En conséquence, le bandeau du 2^e étage est devenu filant, alors qu'il était scindé au moment du concours. Ces changements sont-ils dus à des changements de la distribution ? Lors du concours, cette section de la façade abrite un T2 (à gauche du porche d'entrée) et un T3 (à droite). Dans sa version définitive, elle abrite deux T2 dont le séjour et la chambre donnent sur la rue. On pourrait donc penser que les changements de modénatures sont liés à la distribution interne du bâtiment. Mais si l'on compare plans et façades, on s'aperçoit que ni la composition de la façade ni le type d'ornements ne sont corrélés à la destination des pièces. Le séjour de l'appartement de gauche gagne un balcon plus long, mais celui de l'appartement de droite perd le sien ; la chambre de l'appartement de gauche perd son balcon et celle de l'appartement de droite en gagne un. Ces changements ne font donc pas apparaître une logique accordant aux séjours ou aux chambres la primauté dans l'accès aux balcons. Si l'on imagine une logique où l'une des pièces serait privilégiée, le résultat sur la façade serait asymétrique (fig 87). Aussi le changement d'aspect de la façade et le changement de disposition des plans apparaissent-ils comme des évolutions concomitantes, mais indépendantes : les ornements ne peuvent être comparés ni à un ajout figé dans le temps long du projet, ni à l'expression organique de l'organisation interne du bâtiment. Il semble plus correct de considérer que la conception des plans et celle des façades se poursuivent après le concours en fonction de principes autonomes.

e) Des conceptions différentes de la crédibilité professionnelle et de l'embellissement des projets

L'ampleur des changements intervenus sur Parc 17 soulève incidemment la question des formes de continuité identifiables au cours de la conception du bâtiment. Alors que les impressions ont radicalement évolué, quelles propriétés de l'ornementation du bâtiment sont restées constantes du concours au chantier ? Tout se passe comme si les matériaux, la planéité des façades et le principe d'impressions étaient finalement des caractéristiques esthétiques plus importantes que les motifs ou les couleurs des ornements. C'est une conception particulière du Beau et elle n'est pas aussi répandue que l'appréciation populaire des bâtiments anciens sur laquelle repose la réception du Piazza. Contrairement à Parc 17, c'est la stabilité de son dispositif ornemental qui ressort des représentations successives du bâtiment. La cohérence du dispositif ornemental du Piazza n'est donc pas à chercher dans son cadre référentiel, mais plutôt dans la démarche d'identification et de réappropriation des propriétés saillantes de bâtiments anciens, qu'il s'agisse de motifs (profil des moulures, rosaces), de matériaux (enduits et modénatures minéraux) ou d'agencements (symétries et hiérarchies). À travers ces caractéristiques, la conception esthétique du Piazza apparaît adossée à une culture architecturale historique permettant aux architectes de combiner au sein d'un ensemble ordonné des détails qui pourraient sembler hétéroclites. Mais contrairement à Parc 17, l'appréciation de l'aspect

familier ou évocateur du Piazza ne requiert pas d'acculturation esthétique préalable. On pourrait même se demander si la connaissance de l'architecture historique n'est pas un frein à l'appréciation du bâtiment, dans la mesure où elle révèle l'attelage de références anachroniques et l'inauthenticité historique des façades : elles peuvent alors sembler incongrues ou factices plutôt que familières.

Les formes de stabilité dans le temps long de la conception ornementale reflètent les divergences entre les deux bâtiments. Tandis que dans le cas de Parc 17, ce sont les caractéristiques matérielles des supports et les techniques de fabrication qui apparaissent comme les invariants majeurs du processus d'ornementation, dans le cas du Piazza c'est la diversité d'ornements singuliers issus de références historiques singulières qui est conservée tout au long de la production de l'immeuble. Ces permanences du processus d'ornementation, qui apparaissent comme des principes sous-jacents de son déroulement. Pour Parc 17, la technicité est un trait saillant des représentations du dispositif ornemental dès le concours d'architecture : les matériaux et les techniques de fabrication des ornements font partie des premières caractéristiques choisies par les architectes, alors que ce sont les compositions et les agencements des ornements qui prédominent à ce stade du projet du Piazza. D'ailleurs, les premiers détails constructifs du Piazza ne sont pas dessinés avant novembre 2010 et ils ne sont finalisés qu'en août 2012, par le fabricant et non par les architectes. Les architectes démontrent la crédibilité de leur projet sous un autre biais, leur connaissance des fabricants, des matériaux et des marques. Ces approches différentes reflètent-elles sur quels aspects de leurs projets les architectes redoutaient d'être pris en défaut ? S'agit-il plutôt de requêtes différentes de leurs maîtrises d'ouvrage ? On reviendra sur ces questions aux chapitres 4 et 5, mais on peut retenir que comme pour la succession des séquences du processus d'ornementation, il n'y a pas d'approche univoque : cela suggère que le processus d'ornementation, s'il est relativement autonome de la production architecturale, reste, comme elle, soumis aux effets du contexte dans lequel ils émergent.

Conclusion

Dans les deux cas, les ornements prévus lors du concours demeurent ; mais tandis que pour Le Piazza, ils sont progressivement affinés au sein d'un dispositif de plus en plus varié, pour Parc 17 les principes esthétiques affirmés lors du concours sont remis en question et les impressions ornementales subissent des modifications profondes, touchant aussi bien à leur localisation qu'à leurs motifs et teintes.

Les modifications des façades du Piazza – qui semblent d'autant plus minimes au regard de celles des façades de Parc 17 – tendent à les fractionner en singularisant des tranches successives, qui produisent l'effet d'une série de bâtiments distincts depuis la rue. Celles des façades de Parc 17 rendent les impressions ornementales moins visibles, que ce soit depuis les abords du bâtiment ou les intérieurs. Tandis que dans le premier cas, la conception du projet tend à ajouter davantage d'ornements dans l'espace public, dans le second cas, il s'agit plutôt d'un recul de l'échelle urbaine du dispositif ornemental.

Dans les deux cas, la continuité du travail esthétique mené par les architectes témoigne de l'importance qui lui est accordée parallèlement aux enjeux utilitaires, suivant une dynamique qui lui est propre. Les évolutions des ornements sont décorrélées des évolutions qui

touchent les parties utilitaires : il ne semble pas y avoir d'effets des enjeux esthétiques sur les usages des bâtiments, ou inversement. La comparaison entre « ornement » et « parure » n'est donc pas infondée : les ornements apparaissent comme des parties indépendantes du projet. Mais elle présente des limites, puisque la conception ornementale et la conception architecturale se produisent simultanément.

CONCLUSION

À travers la chronologie de la production des deux bâtiments, ce chapitre proposait d'examiner l'hypothèse d'une éventuelle subordination des ornements aux ouvrages. Mais les archives de Parc 17 et du Piazza en témoignent : les ornements apparaissent sur les dessins en même temps que les autres parties des édifices et leur conception se poursuit aussi longtemps que celle des autres parties, engageant elle aussi des échanges entre plusieurs professionnels. La durée du processus d'ornementation empêche de le considérer comme une simple séquence de la conception : pour Parc 17, elle recouvre quasiment la durée de la production du bâtiment ; pour Le Piazza, elle en représente les quatre cinquièmes. La conception des ornements suit cependant une temporalité différente de celle d'autres parties puisqu'elle se prolonge après le début du chantier, ce que l'on peut expliquer par le moindre réseau de contraintes qui pèse sur elle.

La place que prennent les ornements dans la compétition entre agences est paradoxale. Dans le cas du Piazza, ils faisaient partie de la commande, comme l'atteste la production d'une esquisse montrant quelques ornements attendus par le commanditaire. Mais ce n'est pas le projet le plus orné qui a été choisi : l'agence Arcas, lauréate du concours, mobilisait des références plus épurées que ses concurrentes. Dans le cas de Parc 17, l'enjeu esthétique semblait secondaire, mais c'est finalement le projet présentant l'ornementation la plus saillante qui a remporté le concours. Il s'agit d'une caractéristique du projet mise en valeur par les architectes des deux bâtiments, qui produisent des représentations variées permettant aux jurys de l'appréhender : nombreux dessins des façades du Piazza, accompagnés d'un argumentaire esthétique, vues perspectives et détails constructifs des impressions ornementales de Parc 17. À ce titre, les représentations des deux projets auprès des jurys ne font pas non plus apparaître de subordination entre l'ornementation du projet et les enjeux utilitaires.

Enfin, les représentations successives des deux projets témoignent d'évolutions des ornements, mais elles ne peuvent s'expliquer par la primauté des parties utilitaires sur les ornements. Les évolutions du dispositif ornemental du Piazza du concours à son achèvement sont mineures. L'agence Arcas diversifie et affine graduellement les ornements des façades du Piazza et produit des documents spécifiques, les « Planches d'harmonie », pour anticiper le choix des entreprises et de leurs produits de façon précise. L'agence FSA produit de nombreuses représentations qui témoignent d'un long remaniement du projet : de multiples propriétés des ornements évoluent, leur emprise sur la façade principale est réduite tandis que la façade arrière devient le support majeur de l'ornementation du bâtiment, son gabarit change. Les effets de ces évolutions drastiques sont ambigus : le nombre d'ornements diminue, mais ils deviennent plus visibles dans les appartements qui en sont dotés ; les ornements sont moins visibles depuis les abords de l'immeuble et prennent une forme monumentale sur la façade la plus confidentielle.

En définitive, l'identification des principes ayant guidé les évolutions ornementales des deux bâtiments se heurte au mutisme des représentations. Plusieurs questions restent ouvertes. Pourquoi les façades de Parc 17 ont-elles autant changé ? Pourquoi les architectes ont-ils conduit un travail ornemental approfondi en amont du concours, malgré le peu d'importance accordée à l'esthétique dans les termes de la compétition ? Pourquoi, à l'inverse, cette dimension revêt-elle une telle portée pour le concours du Piazza ? Les prochains chapitres y apportent des réponses en abordant les intentions des auteurs des ornements et les dynamiques qui relient les différents groupes professionnels.

CHAPITRE 3

AUTEURS DES ORNEMENTS : LES ARCHITECTES ENTRE EXPERTISE ET SENSIBILITÉ

Dans la conception des ornements, la légitimité des architectes n'est pas confrontée à d'autres formes d'expertise, comme c'est le cas pour d'autres parties du bâtiment¹. À ce titre, on peut les considérer comme les premiers auteurs des ornements : on peut supposer qu'ils disposent d'une autorité supérieure à celles d'autres groupes professionnels. Les dessins de la conception des moulures et des impressions des deux bâtiments ont d'ailleurs principalement été produits au sein des agences Arcas et Francis Soler Architectes (FSA).

Mais au sein des agences, les collaborations ne se nouent pas sur un pied d'égalité : le statut de chacun suggère des prérogatives différentes entre les directeurs et leurs salariés. C'est ce que rappelle le numéro des *Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* consacré à l'agence paru en 2020², à travers les modalités concrètes d'organisation du travail « à l'ombre d'un nom »³. Malgré la diversité d'époques et de pratiques abordées, les cinq articles consacrés à cette question⁴ relèvent tous l'importance des collaborateurs d'architectes renommés dans la production de leurs agences. Comment se déroule ce « partage de la paternité des œuvres »⁵ lors de la conception des ornements ? Quels sont les effets des trajectoires et des sensibilités des architectes sur leurs pratiques et leurs positionnements ? Cette question peut également se poser au sujet des architectes qui interviennent sur les ornements depuis la maîtrise d'ouvrage, comme Bernard Durand-Rival, l'auteur de l'esquisse préparatoire au concours croisé au chapitre précédent. Accordent-ils la même importance aux ornements que les architectes qui exercent la maîtrise d'œuvre ?

Ce chapitre explore l'hypothèse d'un positionnement hybride de la part des architectes, oscillant entre la construction d'une expertise esthétique à même d'asseoir leur légitimité et la subjectivité inhérente à leurs trajectoires et aux goûts et pratiques qu'elles ont alimentés. On se penchera d'abord sur le rôle des directeurs d'agences, puis sur celui de leurs salariés et enfin sur les architectes exerçant hors des agences.

1 On pense notamment au rôle des bureaux d'étude, essentiellement composés d'ingénieurs, dont le rôle dans la construction neuve s'accroît au cours de l'après-guerre. Voir à ce sujet la thèse de Christel FRAPIER, « Les ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique », Antoine PICON dir., Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2009.

2 « L'Agence : pratiques et organisations du travail des architectes (XVIII^e-XXI^e siècle) », Gauthier BOLLE, Maxime DECOMMER et Valérie NÈGRE dir., *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère (CRAUP)*, n°910, 2020, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/craup/5981>

3 *Idem*, introduction.

4 Anne-Sophie CACHAT-SUCHET, « La collaboration comme mode d'exercice au sein de l'agence d'architecture d'Eugène Beaudouin » ; Béatrice GAILLARD, « Entre Avignon et Paris : la double agence Franque au XVIII^e siècle » ; Yola GLOAGUEN, « L'agence d'Antonin Raymond à Tokyo dans l'Entre-deux-guerres : enjeux, acteurs, processus » ; Hugo MASSIRE, « Fiabilité et fidélité : les logiques humaines et matérielles à l'œuvre dans les agences d'architecture de Pierre Dufau (1908-1985) », Élise GUILLERM, « La vie de l'agence de Jean Dubuisson dans les années 1950 à Paris », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère (CRAUP)*, n°910, *op. cit.*

5 *Idem*, Introduction.

3.1. LES FONDATEURS ET DIRECTEURS D'AGENCE : UNE DIRECTION ARTISTIQUE

Par quels biais la position hiérarchique des directeurs d'agence se traduit-elle dans le quotidien de la conception ? À quel point les divergences esthétiques entre Le Plaza et Parc 17 reflètent-elles des divergences entre les fondateurs des agences qui les ont conçus ? Pour aborder ces questions, on examinera d'abord les prérogatives dont bénéficient Maurice Culot et Francis Soler, puis sur la manière dont leurs trajectoires peuvent avoir influencé leurs pratiques. Enfin, on croisera leurs discours respectifs : au-delà de leurs divergences, on peut en effet identifier plusieurs problématiques communes aux deux architectes.

A. L'intervention des fondateurs d'agence dans la conception des ornements

En entretien, l'architecte William Pesson, associé de Maurice Culot, indique que la conception des ornements est la partie « la plus sensible » du travail de l'agence Arcas et précise avec humour que c'est un domaine où il n'y a « pas de démocratie »⁶. Francis Soler décrit les impressions ornementales comme l'une de « [ses] caractéristiques »⁷ et évoque volontiers leur conception comme un travail personnel. Les ornements apparaissent comme un trait distinctif de la production des deux agences,⁸ mais sont-ils pour autant une émanation de la personnalité des dirigeants des deux agences ? On va voir que tandis que l'intervention de Francis Soler est directe et délibérément subjective, celle de Maurice Culot est plus diffuse, bien qu'elle aussi soit déterminante.

a) Les motifs des impressions : un choix personnel de Francis Soler

L'impression ornementale des façades de Parc 17 relève d'une pratique initiée à l'agence FSA plusieurs décennies auparavant et reconduite par la suite. Parmi les premiers projets de l'agence⁹ figure un immeuble de logements sociaux célèbre pour ses façades sérigraphiées, situé rue Émile-Durkheim (Paris 13^e) et livré en 1997 (FIG. 2). Ce bâtiment fait figure de pionnier dans l'histoire récente de l'ornement architectural, car il s'agit de la première application de motifs photographiques sur des vitrages de logements¹⁰. Il fait donc l'objet d'une

6 Maurice CULOT et William PESSON, entretien, *op. cit.*

7 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

8 Le site internet de l'agence Arcas montre bien la différence entre le travail mené par le bureau belge de l'agence, implanté à Knokke-Heist (Flandre-Occidentale) et dirigé par l'architecte belge Bart Chielens, cofondateur d'Arcas, et celui du bureau parisien de la rue Boissonnade (Paris 6^e), dirigé par Maurice Culot. La production française de l'agence relève uniquement de l'architecture d'inspiration historique, présentant des ornements comparables à ceux du Plaza, tandis que celle du bureau belge présente une esthétique contemporaine dont l'aspect ne doit rien aux références historiques : façades lisses, matériaux constructifs apparents, vastes baies vitrées, topologies courbes, absence d'ornements saillants. Voir les projets « Watrview » (Oostende), « The Green » (Nieuwpoort), « Sky Towers » (Oostende), « Triangle vert », (Knokke-Heist), « Sea Palace » (Noordwijk aan Zee), « Strandhotel » (Cadzand), « Harbour view » (Breskens), « Lake District » (Knokke-Heist), site internet de l'agence Arcas, [En ligne]

9 On verra plus loin qu'à titre personnel, Francis Soler a commencé à construire bien avant.

10 L'historienne Brenda-Lynn Edgar cite plusieurs bâtiments antérieurs présentant des sérigraphies sur verre, mais il s'agit de programmes différents (équipements culturels, infrastructures, bâtiments tertiaires). Voir EDGAR Brenda Lynn, *Le motif éphémère. Ornement photographique et architecture au XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.

intense médiatisation et sa réception est alors mitigée. Les critiques estiment que les motifs sérigraphiés apportent au contraignant programme de logements sociaux une « dimension poétique et onirique » à faible coût¹¹, mais leur présence est également jugée invasive pour les habitants¹². Ce dispositif est reconduit en 2001 pour un autre immeuble de logements destinés à la location, situé allée Paul-Signac à Clichy (92)¹³, mais il s'agit cette fois d'impressions ponctuelles : les motifs ne recouvrent que les vitrages du dernier niveau de l'immeuble (fig 93). Aux niveaux inférieurs, ils sont présents sur un seul panneau vitré par appartement.

Ces deux projets se caractérisent par la présence en façades d'impressions ornementales définitives, visibles depuis les appartements comme depuis les abords des deux bâtiments. Malgré quelques variations dans les détails constructifs (PL. 15), on retrouve ces caractéristiques sur les façades de Parc 17. Selon Sylvia Bourgoïn, architecte de l'agence FSA lors du concours¹⁴, il s'agissait d'une volonté de Francis Soler : « Sur ce bâtiment là, en particulier, [Francis Soler] voulait vraiment retravailler les sérigraphies, et c'est pour ça qu'il y a pas mal d'impressions sur les parties transparentes. », explique-t-elle¹⁵. Il s'agissait pour l'architecte de renouveler ce dispositif qu'il décrit comme l'une de ses « armes perso[nnelles] »¹⁶. Le témoignage de Sylvia Bourgoïn confirme l'intérêt particulier que Soler porte à ce type d'ornement, assimilable à une signature de l'architecte.

En outre, Marion Gauguet¹⁷, architecte de l'agence FSA au cours de la conception de Parc 17, précise que c'est lui qui choisit le corpus d'images qui servent à la conception des motifs des impressions ornementales :

11 « [L']immeuble de logements qui donne du caractère à la petite rue Émile-Durkheim, dans le XIII^{ème} arrondissement de Paris, se présente comme un véritable manifeste prônant le retour à la dimension poétique et onirique de l'architecture.(...) Car c'est là tout l'intérêt de cet immeuble élégant : l'architecte croise deux paramètres, l'économie et la culture. À une structure d'une absolue rigueur, il greffe tout un discours poétique en façade. Sublimier le fonctionnel pour atteindre l'art, telle est son ambition. », écrit l'historien et critique d'architecture Guy LAMBERT dans un article publié par *Beaux-Arts Magazine* (n°160, septembre 1997, p. 64).

12 « *A questi abitanti va il nostro augurio di sopportare, per un tempo più lungo del prevedibile, un intervento così decorativamente impositivo.* », « *We wish the tenants every success in learning to live with home decoration of such intrusive permanence. It may take longer than they think* », écrit la journaliste et critique Christine DESMOULINS en légende de la photographie d'un vitrage sérigraphié. (« Nous souhaitons bon courage aux résidents pour apprendre à vivre avec une décoration domestique permanente aussi intrusive. Cela pourrait s'avérer plus long que ce qu'ils pensent », traduction personnelle). Ce commentaire ambigu pourrait suggérer que les habitants ont choisi ces logements, alors qu'il s'agit d'un immeuble de logements sociaux, ce que l'article ne mentionne pas. *Abitare* n° 370, février 1998, p. 181.

13 70 logements PLA (Prêt Locatif Aidé) et PLI (Prêt Locatif Intermédiaire), allée Paul-Signac, Batigère/Sarel maître d'ouvrage, livraison septembre 2001. Ce bâtiment a fait l'objet d'une conférence de Francis Soler au Pavillon de l'Arsenal dans le cadre du cycle « 1 Architecte, 1 Bâtiment », le 23/10/2001.

14 Diplômée de l'école Boule (Paris) puis de l'ENSA Paris Val-de-Seine. En 2012, elle a rejoint l'agence DATA Architectes, cofondée en 2010 par Léonard Lassagne et Colin Reynier. Lassagne et Reynier s'étaient rencontrés au sein de l'agence d'architecture de Christian Hauvette, un ami de Francis Soler ; Sylvia Bourgoïn connaissait également Colin Reynier pour avoir été sa condisciple à l'école Boule. En 2020, Sylvia Bourgoïn fonde l'agence d&ba avec Jérémie Dalin, ancien directeur de projet à l'agence Maison Édouard François.

15 Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

16 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

17 Diplômée de l'ENSA Paris-Val de Seine, elle rejoint l'agence en FSA en 2010 après avoir travaillé en Corée du Sud (agence SAMOO Architects & Engineers). En 2020, elle rejoint l'agence AAVP (Atelier d'Architecture Vincent Parreira). On reviendra plus loin sur les missions de conception des ornements qu'elle a accomplies pour Parc 17.

Alors, comment on a commencé ? Un jour, Francis [Soler] est venu me voir avec deux ou trois images qui lui plaisaient, avec des formes qu'on distinguait plus ou moins bien, dont une avec un divan (une femme, la main dans les cheveux, assise sur un canapé), le *Printemps* de Botticelli, quelques photos... Mais peu de choses, finalement. Et il m'a dit : « J'aimerais qu'on compose des dessins avec ces choses-là ».¹⁸

Ce récit met en relief le rôle essentiel du directeur de l'agence dans la conception des motifs des impressions. La reconduction de certaines références d'un bâtiment à l'autre illustre aussi la dimension personnelle des choix de Francis Soler. Il n'a pas travaillé avec un artiste pour choisir les images, comme l'ont fait Herzog et de Meuron pour les façades de la bibliothèque d'Eberswalde, dont les images ont été sélectionnées par le photographe allemand Thomas Ruff¹⁹. Il décrit ainsi sa manière de procéder :

Il y a des mélanges, moi je mélange plein d'images, des références à moi avec l'Histoire, je fais des trucs comme ça... C'est des histoires à moi, voilà, quoi, c'est tout. Après tout, pourquoi aller chercher ailleurs ? Donc on mixe des choses qui sont personnelles avec des choses qui sont plus publiques [...].²⁰

Il cherche à mêler des techniques, des auteurs, des périodes et des registres différents au sein d'une œuvre unifiée, la façade architecturale. Pour Parc 17, l'architecte mêle des photographies personnelles et des images triviales à un corpus issu de la culture savante. Il utilise aussi des œuvres plastiques issues de la Renaissance italienne, comme il l'avait fait pour Durkheim et pour la résille ornementale du bâtiment du ministère de la Culture (Paris 1^{er}, 2005) : *Le Printemps* de Sandro Botticelli (1445-1510) et les fresques réalisées par Jules Romain (Giulio Romano, 1492 ? - 1546) au Palazzo Te (Mantoue, Italie). Soler cite également la sculpture *David* de Michel-Ange (1475-1564) comme l'image originelle dont est issue « la grande image verte » des façades de Durkheim²¹. Parallèlement, il mobilise des références plus récentes, comme l'artiste espagnol Salvador Dalí (1904-1989), le graphiste polonais Roman Cieslewicz (1930-1996) ou le photographe japonais Eiichi Matsumoto (1915-2004). Il cite enfin parmi les œuvres qui l'ont inspiré un portrait de Marilyn Monroe pixelisé²² (PL. 17). Certaines œuvres servent de base à la conception d'un motif, tandis que d'autres sont seulement citées comme des sources d'inspiration pour imaginer l'agencement des ornements. C'est le cas des collages de Cieslewicz, qui auraient inspiré la composition des images pour Durkheim²³, du portrait de Monroe qui serait à l'origine de la « pixellisation » des images sur les façades de Parc 17

18 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

19 Cf. EDGAR Brenda Lynn, « Le bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XX^e siècle », *Histoire de l'art*, vol. 72, n°1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2013, p. 137-148. On verra plus loin que Soler a lui aussi collaboré avec des artistes, pour d'autres bâtiments.

20 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

21 *Idem.*

22 « C'est-à-dire que quand tu es à 100 ou 200 mètres, tu vois un dessin, comme Marilyn Monroe avec la composition d'images multiples [...] », SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

23 « Cette opération de logements située le long de la Bibliothèque Nationale de France fait apparaître en façade la fresque du repas des dieux olympiens de Giulio Romano et interprète simultanément le travail de Roman Cieslewicz. », présentation du projet de la rue Émile-Durkheim, site internet de l'agence FSA, d.d.c 17/03/2022. La référence au travail de Roman Cieslewicz est reprise lors de la publication du projet (« Graphic Details », s.a., *The Architectural Review*, n°1215, mai 1998, p. 64 ; « Francis Soler. Architecture et Ornement », Francis RAMBERT, *Beaux-Arts Magazine* n°160, septembre 1997, p. 63). Elle est également mentionnée dans le dossier de presse du projet de l'allée Paul-Signac, produit dans le cadre du cycle de conférence « 1 Architecte - 1 Bâtiment » du Pavillon de l'Arsenal, septembre 2001, p. 7.

et d'une photographie de Matsumoto prise en septembre 1945 après l'attaque érasunienne sur la ville de Nagasaki. Francis Soler décrit ainsi le passage de la référence à la composition ornementale :

Quand il y a les deux [types d'impression], quand il y a sérigraphie sur verre dans les garde-corps, plus, derrière, de la tôle, c'est comme si ça avait été projeté... C'est un peu l'histoire de l'échelle après l'explosion nucléaire d'Hiroshima [24]. J'ai toujours été impressionné par cette image. C'était une échelle, qui a brûlé, bien évidemment, avec la bombe. Mais, avant, la lumière avait été tellement intense que l'ombre de l'échelle a été projetée sur le mur et est restée sur le mur. L'échelle avait explosé, mais la puissance de la lumière du nucléaire avait projeté cette chose-là. Et [pour Parc 17] je me suis dit : « Tiens, on va projeter de la couleur ! » Mais forcément, ça ne projette pas vraiment de la couleur, ça ne projette que du noir et blanc... Ce qui est très paradoxal d'ailleurs : pourquoi ça projetterait du noir et blanc ? Et donc on a les mêmes images devant et derrière.²⁵

Ce récit illustre la manière dont Soler intègre des œuvres artistiques à ses projets. D'une part, la référence initiale est inaccessible sans l'explication de l'architecte. Cette démarche était déjà prégnante lors de la conception des sérigraphies de Durkheim. Un article de Francis Rambert paru au sujet de l'immeuble de la rue Émile-Durkheim indique ainsi : « La dynamique du copier-coller et la superposition des époques caractérisent cette façade inédite où, bien sûr, personne ne reconnaîtra la fresque de Jules Romain dans ces sérigraphies colorées qui viennent tatouer la peau du bâtiment. »²⁶. Comme avec la photographie de Matsumoto, la filiation entre les façades de l'agence FSA et l'œuvre originelle ne relève pas de l'évidence. Si certaines références demeurent identifiables, la plupart sont rendues méconnaissables par les manipulations dont elles ont fait l'objet pour devenir des motifs. Aussi l'analogie entre l'œuvre initiale et les impressions ornementales demeure-t-elle empreinte de subjectivité. D'autre part, l'architecte décrit le projet architectural comme l'occasion de convoquer une référence présente à son esprit de longue date. C'est un point sur lequel on reviendra, car la rhétorique de « l'opportunité » est très présente dans le discours de Soler.

Le choix des images initiales est souvent lié à des visites ou des voyages de l'architecte : ses découvertes personnelles deviennent des sources d'inspiration pour les motifs des ornements. Il en fait volontiers le récit, qui peut être repris comme ici par Rambert : « À Mantoue, [Francis Soler] découvre la fresque du *Banquet des Dieux*, au palais du Té. À Beaubourg, il tombe en arrêt devant le travail de Cieslewicz. »²⁷. Les expositions de grandes institutions culturelles parisiennes tiennent une place importante parmi ces sources. Une rétrospective du Centre Pompidou consacrée à Roman Cieslewicz s'est tenue entre octobre 1993 et janvier 1994, ce qui correspond à la période de conception de l'immeuble de la rue Émile-Durkheim²⁸. Soler évoque aussi une exposition d'œuvres de Salvador Dalí organisée au Grand Palais entre

24 La photographie d'échelle a été prise à Nagasaki par Matsumoto, mais des clichés analogues ont été pris par l'armée érasunienne à Hiroshima.

25 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

26 « Francis Soler. Architecture et Ornement », Francis RAMBERT, *op. cit.*

27 *Idem.*

28 « Roman Cieslewicz, graphiste », 20/10/1993 - 10/01/1994, Centre Pompidou, commissariat : Margo Rouard, assistée de Marielle Dagault.

avril 2009 et juin 2009²⁹, c'est-à-dire un an avant le concours pour la conception de Parc 17. Une autre exposition du Grand Palais, « T.A.G », organisée entre mars et mai 2009³⁰, pourrait avoir inspiré l'architecte. Elle se tenait à la même période que la rétrospective consacrée à Dalí et l'on retrouve plusieurs références au *street art* dans le discours de Soler au sujet des impressions à partir de cette période³¹, ce qui n'était pas le cas précédemment³².

En conclusion, l'autorité esthétique de Francis Soler dans son agence transparaît à trois niveaux. En premier lieu, la sélection des images mobilisées pour composer les motifs des ornements et le choix des compositions relèvent de ses prérogatives. En second lieu, ce corpus d'images, majoritairement issu d'œuvres artistiques, est glané par l'architecte au fil de visites et de découvertes fortuites, notamment par le biais de grandes expositions parisiennes. Il ne s'agit pas d'un corpus homogène, attaché à une période ou un style spécifique, mais d'emprunts qui reflètent le cheminement de l'architecte. Enfin, la manière dont les images initiales sont transposées dans le projet architectural est imaginée par Soler, même si l'on verra plus loin qu'elle est mise en œuvre par une autre architecte, Marion Gauguier.

b) Le choix des styles par Maurice Culot, une intervention indirecte sur la conception des ornements

Interrogé sur son rôle dans la conception des ornements au sein de l'agence Arcas, Maurice Culot répond qu'il se borne au « choix des styles »³³ architecturaux servant d'inspiration aux projets. Contrairement à Francis Soler, il ne choisit pas de motifs spécifiques et il semble donc, de prime abord, plus distant du travail ornemental que son confrère.

Le corpus de références qui guident la conception des ornements du Piazza n'est pas issu d'une sélection personnelle, mais de la manipulation de références collectives issues d'une culture de l'architecture historique dont Maurice Culot n'est pas le seul dépositaire à l'agence

29 « C'est un truc que j'ai piqué chez Dali, que j'avais photographié au Grand Palais », SOLER Francis, entretien, *op. cit.* Exposition « Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz » 08/04/2009 au 06/06/2009, galeries nationales du Grand Palais, commissariat : Jean-Hubert Martin et Dario Gamboni. Une rétrospective consacrée à l'artiste a également été organisée pendant la conception de l'immeuble, au Centre Pompidou (« Dalí », 21/11/2012-25/03/2013, commissariat : Thierry Dufrêne, Jean-Michel Bouhours).

30 « T.A.G. au Grand Palais », exposition organisée dans la galerie Sud-Ouest du Grand Palais du 27/03/2009-09/05/2009 par l'architecte et collectionneur architecte Alain-Dominique Gallizia. Elle a donné lieu à la parution d'un numéro hors-série du magazine *Connaissance des arts*, « Tags et graffs au Grand Palais. La collection Gallizia », mars 2009.

31 « Les dessins des sérigraphies éparpillées sur l'épiderme du bâtiment ont toutes une origine liée à l'histoire de l'art ou des réalités transfigurées. Prises ou volées au 15^e, au 20^e siècle ou dans le présent, on les dépose sur les surfaces bâties comme les graffeurs le font sur les murs de la ville. Mais ici, paradoxalement, rien, ni personne, ne m'en aura empêché. Le graff deviendrait-il art officiel ? », plaquette de présentation du projet, p. 26, archives de l'agence FSA (la typographie originale a été conservée). En entretien, Soler mobilise aussi cette comparaison : « On a industrialisé le *street art*, d'une certaine façon ». On reviendra sur ce discours de l'architecte plus loin, car il apparaît révélateur de son positionnement vis-à-vis de la dimension artistique du processus d'ornementation.

32 Pour Durkheim, les comparaisons qu'établissait Francis Soler portaient plutôt sur les outils photo et vidéo : « Une façade pourrait se regarder comme un écran programmé par des «habitants réalisateurs» dans la mesure où elles seraient le support d'éléments graphiques et mobiles, capables de combinaisons aléatoires et diverses. » ; « épaisseurs vitrées serait comme recouverte d'une gélatine photographique, ou plutôt de pellicules photographiques superposées, évoquant des images décomposées », présentation du projet de la rue Émile-Durkheim, in *Les anges de Christians Brygge et autres récits d'architecture. Francis Soler*, Odile FILLION, introduction de Patrice GOULET, Paris, Jean-Michel Place/Institut français d'architecture, 1995, n.p.

33 Maurice CULOT et William PESSON, entretien, *op. cit.*

Arcas. Au contraire, la présence de plusieurs architectes versés dans l'architecture historique montre que Culot s'entoure d'architectes disposant du même type de connaissances que lui, à un degré élevé, capables d'apporter à l'agence des compétences harmonisées pour produire l'architecture d'inspiration historique qui est sa marque de fabrique. L'architecte français William Pesson, associé de l'agence depuis 2006³⁴, est titulaire d'un Master d'histoire et critique de l'architecture de l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, où il enseigne depuis septembre 2021³⁵. L'architecte étatsunien Matthew Brown, associé depuis 2018, a été formé à l'Université de Notre-Dame (Indiana, États-Unis) au sein d'un cursus consacré à l'architecture et l'urbanisme traditionnels ; il a repris ses études à Paris au sein de l'École de Chaillot, pour obtenir un diplôme de spécialisation et d'approfondissement (DSA) en architecture et patrimoine, en 2019³⁶. Maurice Culot n'est donc pas le seul architecte de l'agence Arcas habilité ou légitime pour sélectionner les corpus de références sur lesquels sont fondés le dessin des ornements. Il y a une certaine horizontalité dans la culture architecturale parmi les architectes d'Arcas.

Cependant, Culot précise qu'il prend part à la conception des ornements au cours du développement des projets. Il ne dessine pas lui-même (il explique ne pas avoir reçu la formation adéquate), mais juge la qualité des dessins réalisés par ses collaborateurs – comme William Pesson et Matthew Brown – et notamment le volume d'ornements saillants³⁷ et leur dimensionnement³⁸. Il s'agit d'un élément important dans la conception des ornements : pour des raisons économiques, ils ne peuvent être trop abondants, mais ils doivent être suffisamment marqués pour rendre le style de référence identifiable³⁹. Culot opère cet arbitrage à la fois esthétique et stratégique, pouvant aboutir à la suppression de certains ornements – comme des filets ou bandeaux intermédiaires – au profit du renforcement de certains autres – notamment les corniches qui gagnent en profondeur.

En outre, le « choix des styles » assumé par Culot détermine largement la conception des ornements, puisque leurs caractéristiques matérielles sont liées au style servant de référence. Dans le cas des projets urbains menés par l'agence Arcas, ce rôle apparaît même comme fondamental, notamment à Val d'Europe : c'est en fonction des orientations stylistiques imaginées d'emblée que l'ensemble des constructions ultérieures sont conçues. C'est l'agence Arcas qui a choisi le « style anglo-saxon » pour le quartier du Parc, en rompant avec le néo-classicisme

34 Procès-verbal de l'assemblée générale mixte du 02/11/2006, plateforme Cap Financials.

35 Page personnelle de William Pesson sur le réseau professionnel LinkedIn, d.d.c. le 25/03/22.

36 Page personnelle de Matthew Brown sur le réseau professionnel LinkedIn, d.d.c. le 25/03/22. On reviendra plus loin sur la trajectoire et les responsabilités endossées par Matthew Brown au sein de l'agence Arcas.

37 Il résume la consigne qui leur est donnée par la formule : « Ne «deshabillez» pas le bâtiment vous-mêmes ! » Maurice CULOT et William PESSON, entretien, *op. cit.*

38 En 2014, Culot indique avoir reçu ce conseil de l'architecte Léon Krier : « *Forty-years ago, Léon Krier told me : 'Maurice, if you are not sure of the size of an architectural detail or ornament, make it bigger. It's what we have done. The size of the spine there [l'épi couronnant Le Piazza] is three meters high.* » (« Il y a quarante ans, Léon Krier m'a dit : 'Maurice, si tu n'es pas sûr de la taille d'un détail architectural, fais-le plus grand. C'est ce que nous avons fait. La taille de cet épi [couronnant Le Piazza] est de trois mètres de haut. ».) Séminaire « Architecture and Local Identity », Université de Notre-Dame/Université polytechnique de Madrid, avec le soutien de l'INTBAU et du CIAT, octobre 2014, [En ligne] d.d.c. 25/12/2021.

39 Maurice Culot résume ainsi la démarche de conception des ornements à l'agence Arcas : « jamais abstrait et jamais gratuit » (entretien MC).

alors dominant à Val d'Europe⁴⁰. L'influence de Culot sur l'ornementation de ce quartier apparaît alors comme diffuse, mais décisive, y compris au-delà du cadre de l'agence Arcas, car les autres agences qui construisent dans ce quartier doivent se conformer au style qu'il a choisi.

À première vue, l'intervention de Culot dans la conception des ornements n'est pas aussi directe ni aussi personnelle que celle de Soler, puisqu'il ne participe pas au choix de motifs singuliers. Le travail de l'agence Arcas dépend davantage d'une culture collective de l'histoire architecturale, que plusieurs architectes de l'agence maîtrisent et cultivent. En outre, le choix de typologies architecturales ou stylistiques oriente nécessairement la conception ornementale, notamment à Val d'Europe, comme le montre l'exemple du quartier du Parc. Mais c'est surtout en replaçant la création et l'activité de l'agence Arcas dans la perspective de la trajectoire de Maurice Culot que son influence sur le travail ornemental de l'agence apparaît déterminante. Tardivement venu à la maîtrise d'œuvre, il a consacré plusieurs décennies à la promotion théorique de l'architecture traditionnelle, préalable indispensable au déploiement de l'activité d'Arcas, comme on le verra dans les paragraphes suivants. Ainsi, les orientations stylistiques qu'il choisit sont issues d'un rapport personnel à l'Histoire de l'architecture du xx^e siècle, comme on va le voir en abordant sa trajectoire professionnelle.

B. Le travail ornemental des agences, reflet de la trajectoire de leurs fondateurs ?

D'où vient l'intérêt que Maurice Culot et Francis Soler portent à l'ornement ? Comment cette thématique est-elle apparue dans leurs trajectoires professionnelles ? Pour répondre à ces questions, nous allons revenir sur leurs carrières respectives. Culot est né en 1940 à Charleroi (Belgique) ; Soler en 1949 à Alger, alors en Algérie française : sans être issus de la même génération, ils sont contemporains l'un de l'autre. Tous les deux ont suivi des études d'architecture : Culot à l'école des Arts Décoratifs de Bruxelles (aussi appelée École de La Cambre) et Soler à l'école d'architecture de Paris-Villemin (ancienne Unité pédagogique d'architecture n° 1, UPI). Une fois diplômés, ils s'orientent vers des pratiques éloignées. Tandis que Culot poursuit pendant plusieurs décennies une carrière protéiforme – croisant édition, enseignement, activisme urbain – Soler entame une carrière axée sur la construction (il n'a publié aucun ouvrage en son nom) dans le contexte de la politique de « Grands travaux » menée sous la présidence de François Mitterrand.

a) Maurice Culot : un promoteur de l'architecture historique passé de la théorie à la pratique

Les données biographiques concernant Maurice Culot sont rares et parfois sujettes à caution⁴¹. La carrière de Culot n'a pas encore fait l'objet de travaux monographiques, malgré

un rôle important dans l'évolution de l'architecture contemporaine, mais elle a été abordée par plusieurs travaux d'histoire de l'architecture. Depuis le début des années 1970, il a exercé des activités d'architecte, urbaniste, enseignant, archiviste, éditeur et de militant. Son activité d'archiviste a été étudiée par l'historienne Nina Mansion⁴² ; pour le situer au sein des réseaux de promotion de l'architecture d'inspiration historique, qu'il participe activement à fédérer et à légitimer, on peut se tourner vers les travaux de l'historien Blaise Dupuis⁴³ ; son rôle au sein des luttes urbaines bruxelloises des années 1970 a été étudié par Isabelle Doucet⁴⁴. On se limitera ici à aborder quelques traits saillants de la trajectoire de Culot directement liés au travail ornemental de l'agence Arcas : le lien qu'il développe entre érudition historique et production neuve ; sa sensibilité pour l'architecture d'avant-guerre ; sa faculté à adosser l'architecture à un discours attrayant et populaire. En dernier lieu, on reviendra sur sa trajectoire professionnelle et politique, condition latente de la création de son agence.

La carrière de Maurice Culot est d'abord marquée par sa double activité d'archiviste et d'éditeur. Il a fondé les Archives d'architecture moderne (AAM) à Bruxelles en 1969 et dirigé le département « Archives, documentation et histoire » de l'Institut français d'architecture (IFA, Paris) de sa création en 1980⁴⁵ à 2005. Ces deux structures poursuivent des objectifs analogues : la collecte et la valorisation de fonds d'archives issus d'agences d'architecture. Cette activité est d'autant plus notable dans la trajectoire de Culot qu'il joue un rôle pionnier dans ce domaine⁴⁶. L'année de la création des AAM, il y débute une activité d'édition, publiant des monographies, puis des ouvrages théoriques – en particulier *La Déclaration de Bruxelles*, en 1980, sur lequel on reviendra plus loin – et une revue éponyme, levier important de diffusion des théories de Culot publiée de 1975 à 1990. L'IFA mène également une activité éditoriale de valorisation et de diffusion de ses collections, en partenariat avec les éditions Norma, Mardaga et Hazan. Depuis 2016, les activités d'édition et d'archivage des AAM sont décorrélées : la Région de Bruxelles-Capitale a acquis les fonds d'archives et les éditions AAM sont demeurées sous la direction de Maurice Culot.

sont les date et lieu indiqués dans les statuts de l'agence Arcas qui sont retenus ici.

40 « À ses débuts, le quartier [du Parc] est encore marqué par le néo-classicisme mais rapidement, la présence du parc induit une orientation vers un style anglo-saxon à l'image de celui de certaines cités-jardins. Cette orientation est confirmée en 2006, quand le projet d'extension du quartier par l'agence Arcas Paris propose d'enrichir la thématique en introduisant des typologies britanniques caractéristiques : les *crests*, les *squares*, les *mews*, les *lawns*, les *closes*, les cours anglaises, les *mansions*, les voies serpentine, les *corporate gardens*... » *Val d'Europe. Vision d'une ville, op. cit.*, p. 127.

41 À titre d'exemple, son lieu de naissance est présenté comme ambigu sur la page qui lui est consacrée sur l'encyclopédie en ligne Wikipedia (« né le 7 décembre 1939 à Séville ou à Charleroi », d.d.c. 12/04/2022). Ce

42 MANSION Nina, « Archives d'architectes en France, 1968-1998 : jeux d'acteurs et enjeux historiographiques autour de l'Institut français d'architecture », Gilles RAGOT et David PEYCÉRÉ dir., thèse de doctorat, Bordeaux 3, 2019.

43 Voir notamment sa thèse de doctorat, soutenue en 2017 sous la direction d'Ola SÖDERSTRÖM (Université de Neuchâtel) : « La nouvelle ville traditionnelle. Géographies d'un modèle urbain mobile ». Cette recherche a pour objet l'émergence, la circulation et la mise en œuvre de principes d'aménagement urbains néo-traditionnels à l'échelle internationale : la figure de Culot apparaît centrale dans le propos, notamment à travers sa collaboration avec l'architecte luxembourgeois Léon Krier et par la diffusion de doctrines que permet son activité d'éditeur.

44 Voir DOUCET Isabelle, *The practice turn in architecture: Brussels after 1968*, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate, coll. « Ashgate studies in architecture series », 2015. Doucet est aussi co-auteur, avec Culot, d'un chapitre de l'ouvrage collectif *Urban ethics: conflicts over the good and proper life in cities* (Ege Moritz et Johannes Moser, London New York, NY, Routledge, coll. « Routledge Studies in Urbanism and the City », 2021), « 1968 and beyond. The urban struggle on trial? ».

45 Voir David PEYCÉRÉ, « Le Centre d'archives d'architecture du xx^e siècle », *Sociétés et représentations*, n° 30, décembre 2010, p. 184.

46 *Idem*.

Son approche de l'archive est triple : comme patrimoine à sauvegarder et préserver⁴⁷, comme source historique, mais aussi comme référence potentielle pour la production neuve. Pour Culot, les projets des architectes ayant construit avant la Seconde Guerre mondiale représentent d'abord des contre-modèles au service d'un discours critique vis-à-vis de leurs confrères d'après-guerre⁴⁸ ; c'est ainsi qu'il les présente aux étudiants de l'École de La Cambre, où il enseigne de 1969 à 1979. Au cours des décennies 1980 et 1990, Culot publie, diffuse et valorise les travaux d'architectes dont le travail est fondé sur le réinvestissement de modèles urbains, architecturaux et ornementaux anciens – classiques et vernaculaires – pour la production neuve. Parallèlement, il alimente le vivier de références mobilisables par les milieux historicistes en publiant des monographies biographiques, typologiques, stylistiques et urbaines.

À l'agence Arcas, la mobilisation de bâtiments anciens et d'ouvrage historiques comme références pour produire des ornements originaux est une pratique récurrente⁴⁹. Il ne s'agit d'ailleurs pas forcément d'archives savantes, comme en témoigne le dossier numérique « Lot AF3D15 – Références » compilé pour la conception du Piazza⁵⁰. La conception d'ornements originaux passe par la consultation d'images et dessins d'ornements historiques : il s'agit moins de sauvegarder l'architecture ancienne que d'en répliquer certaines caractéristiques. C'est ce qui distingue la pratique de l'agence de celle d'architectes du patrimoine, tournés vers la restauration et la réhabilitation⁵¹ : l'érudition historique est mobilisée au service d'une démarche concrète de conception. Les trois décennies que Culot consacre à l'archivage et la publication exercent ainsi un double effet sur la pratique de son agence : d'une part, il a participé à la légitimation d'une démarche consistant à mobiliser des sources historiques comme

modèles de conception neuve ; d'autre part, cette période de sa carrière annonce la conjonction entre érudition historique et pratique du projet qui caractérise le travail de l'agence.

Un deuxième aspect saillant de la trajectoire de Culot concerne sa sensibilité pour l'architecture d'avant-guerre, qui le distingue parmi d'autres tenants de l'architecture d'inspiration historique qui privilégient la référence classique. Dans un texte autobiographique, il évoque « [sa] passion pour l'Art nouveau, l'Art déco, le style de la Sécession viennoise ou encore l'architecture balnéaire »⁵². En entretien, il déplore de ne pas pouvoir concevoir de bâtiments dans des styles qui lui plaisent et cite le « néo-maya » et le « néo-égyptien »⁵³. Ces deux styles, inspirés par des bâtiments exogènes à la culture occidentale, se développent aux États-Unis et en Europe au cours des années 1920-1930⁵⁴ et certaines de leurs caractéristiques esthétiques sont intégrées au corpus ornemental de l'Art déco : profusion de frises et bas-reliefs, compositions rectilignes, teintes contrastées, monumentalité des piliers ou colonnes, formes pyramidales. Les styles architecturaux du début du xx^e siècle (Art nouveau, Art déco et ses déclinaisons, vocabulaires épurés des prémices du modernisme) se retrouvent tout au long de la trajectoire de l'architecte. En tant qu'archiviste, éditeur et théoricien, il participe à les faire reconnaître⁵⁵ ; il poursuit ce rôle en tant que maître d'œuvre, même s'il se heurte parfois aux réticences de ses maîtrises d'ouvrage⁵⁶. Dans la trajectoire de Culot, les premières décennies du xx^e siècle apparaissent comme une matrice esthétique, mais aussi discursive, voire éthique : il évoque un basculement après-guerre d'une production architecturale « qualitative » vers une production « quantitative »⁵⁷ et une rupture avec la tradition consommée par le modernisme architectural lorsqu'il devient hégémonique : « le fil conducteur de l'histoire – la tradition – s'est brisé et perdu », écrit-il dès 1980⁵⁸. L'architecte assume une rhétorique nostalgique, qui reste prégnante tout au long de sa carrière et justifie l'interprétation de sa pratique comme réactionnaire⁵⁹. C'est un élément déterminant dans la pratique ornementale de l'agence Arcas, dans la mesure où cette sensibilité stylistique fournit un bornage chronologique latent aux références historiques mobilisées pour concevoir les ornements.

47 À ce sujet, Peycéré souligne le rôle de l'IFA dans l'émergence d'un regard patrimonial sur l'architecture du xx^e siècle : « [L'IFA] a souvent adopté une approche militante pour que des réalisations révélées par les archives soient mieux considérées par tous ceux qui aujourd'hui peuvent veiller sur elles, de leurs propriétaires aux pouvoirs publics. Aussi, le centre d'archives de l'IFA comme les collections provinciales d'archives évoquées plus haut ont joué un rôle très important dans la définition du patrimoine moderne (au titre des Monuments historiques ou du label « Patrimoine » du xx^e siècle). » *Ibid.*

48 « L'objectif [des AAM] était de récolter les archives des architectes qui avaient œuvré en Belgique entre la fin du xix^e et 1950, non seulement parce que personne ne s'y intéressait et qu'elles étaient généralement détruites mais aussi parce que nous souhaitions, en les exposant, faire honte aux architectes contemporains, alliés objectifs des destructeurs de villes. », Maurice CULOT, entretien avec Thierry PACQUOT, *Urbanisme* n° 361, juillet-août 2008.

49 L'aménagement de l'agence fait d'ailleurs la part belle aux ouvrages publiés par Culot, qui occupent la majeure partie des rayonnages de la pièce principale et du sous-sol.

50 Ce dossier contient des photographies du passage Dauphine (Paris 6^e), de la gare de Versailles, de façades classiques nantaises, mais aussi de façades construites sur la 5^e avenue (New York City), de la Looshaus (Vienne, Autriche), de la tour Perret (Amiens), et des Petronas Towers (Kuala Lumpur). Deux sous-dossiers contiennent des images plus spécifiques : le premier, intitulé « Tours », contient des images de plusieurs hôtels de ville (Bruxelles, Prague, Ekaterinebourg, Cracovie, un bâtiment néo-gothique non-identifié), de gares (Metz, Helsinki), deux bâtiments de Loos et un d'Otto Wagner, et plusieurs gratte-ciels de Chicago (Tribune Tower (bâtiment réalisé par Howells & Hood et projet de Saarinen), Electric Tower) ; le second, intitulé « Grandes fenêtres », contient plusieurs photographies des façades de l'immeuble du 31, rue Campagne-Première (Paris 14^e), qui relèvent du style Art Déco, mais empruntent quelques ornements à l'Art nouveau (André-Louis Arvidson architecte, 1911). Le dossier « Références » éclaire la manière dont les ornements du Piazza ont été imaginés en fonction de leurs localisations et des programmes abrités par les différentes sections des façades. Archives numériques de l'agence Arcas. L'intitulé du dossier suggère qu'il s'agit de références sélectionnées spécifiquement pour ce projet. Cf. *infra*, ch. 3.2.

51 « À l'agence, la plupart de nos projets, c'est du neuf, c'est avec les promoteurs immobiliers, ce ne sont pas des budgets énormes. Mais on fait peut-être 10% de nos projets dans le patrimoine, soit réhabilitation, soit rénovation complète. », indique l'architecte Matthew Brown en entretien.

52 Texte autobiographique de Maurice CULOT, site internet des éditions AAM, [En ligne] d.d.c. le 21/12/2021.

53 Maurice CULOT et William PESSON, entretien, *op. cit.* Il cite d'ailleurs l'Art Déco dès 2000 dans une intervention sur laquelle on reviendra : « [C]e sont souvent des pères la pudeur sans audace réelle et qui s'offusquent ou rient sottement si vous leur dites que votre préférence va vers l'Art Déco néo-égyptien, le style méditerranéen ou le néo-flamand. », « La réparation de la ville et le mythe de la créativité », Maurice CULOT, actes de la 31^e École urbaine de l'Atelier de Recherche et d'action Urbaines (ARAU).

54 Le style égyptien connaît une première période de vogue à la suite des campagnes napoléoniennes de 1830 mais c'est surtout à la suite de la découverte du tombeau de Toutankhamon en 1922 que l'Europe le redécouvre. Aux États-Unis, le style « néo-maya » a notamment été décliné par l'architecte Frank Lloyd Wright, auprès de qui Maurice Culot a travaillé après avoir obtenu son diplôme d'architecte.

55 Son activité d'archiviste et d'éditeur recoupe cette sensibilité ancrée « entre la fin du xix^e siècle et 1950 » (CULOT, PACQUOT, *op. cit.*). Les ouvrages historiques publiés aux éditions AAM concernent presque exclusivement l'architecture de cette période.

56 Cf. *infra*, chapitre 6.

57 Entretien MC ; Voir aussi *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, p. 45 : « La période de l'après Seconde guerre mondiale, confrontée à des programmes d'une ampleur jamais vue, a vu l'architecture passer du qualitatif au quantitatif [...] »

58 Maurice CULOT, Philippe LEFÈVRE, introduction à *La Déclaration de Bruxelles*, AAM, Bruxelles, 1980, p. 12.

59 C'est-à-dire « opposé au changement ou qui cherche à restaurer le passé » (CNRTL).

Une troisième caractéristique de la trajectoire de Culot concerne sa préoccupation pour la réception populaire de l'architecture. Les projets d'Arcas sont accompagnés par un discours évocateur et intelligible par un public « non-initié »⁶⁰, que celui-ci passe par le seul dessin ou par une production textuelle. L'érudition historique à laquelle les projets sont adossés ne donne pas lieu à une production hermétique, au contraire. Ils sont marqués par la mobilisation de motifs architecturaux et ornementaux clairement identifiables. Ce rapport entre l'architecte et ses publics peut être replacé dans la perspective de l'activité militante de Culot et des outils qu'il développe dans ce cadre. À l'été 1969, il s'engage à double titre dans les luttes urbaines qui agitent Bruxelles⁶¹ : en tant qu'enseignant à l'école de La Cambre et en tant que militant au sein de l'Atelier de recherche et d'action urbaines (ARAU).

L'ARAU est une association fondée suite à la « bataille de la Marolle »⁶² par quatre figures impliquées dans cette lutte contre la démolition d'un quartier populaire et l'éviction de ses habitants : le curé local, Jacques Van der Biest, le sociologue René Schoonbrodt, l'avocat Philippe de Keyser, et Maurice Culot. Ce dernier apporte au groupe des compétences proprement architecturales : en particulier, il formalise avec ses étudiants des « contre-projets »⁶³ destinés à sensibiliser les habitants et les décideurs aux menaces posées par la démolition de quartiers populaires anciens. Ces contre-projets prennent la forme de dessins en noir et blanc, réalisés à la main, empruntant ses conventions graphiques à l'école de dessin de la « ligne claire » popularisée par le dessinateur Hergé⁶⁴. Il ne s'agit ni de plans ni de coupes, mais d'axonométries et de perspectives, plus lisibles pour un public non initié⁶⁵. Les contre-projets stimulent l'imagination en présentant des saynètes évocatrices. On retrouve ces caractéristiques dans le travail ornemental de l'agence Arcas : il s'agit de produire un dispositif discursif attrayant, reposant sur des références accessibles au grand public et sur des techniques de représentations faciles d'accès, souvent manuelles ou imitant le dessin à la main. Ce n'est donc pas seulement l'écriture architecturale historiciste qui caractérise le travail de Maurice Culot, mais aussi sa propension à l'adosser à un discours à même de transcender l'arbitraire de choix esthétiques et l'abstraction d'une urbanisation en devenir grâce à un discours intelligible fortement évocateur, susceptible d'être approprié par un public profane. L'intrication entre production architecturale et production discursive, au sein d'Arcas et à Val d'Europe, apparaît en cela comme une caractéristique ancrée dans la trajectoire de l'architecte, qui a

60 On emprunte cette formule au sociologue Guy Tapie, in *La culture architecturale des Français*, Paris, Presses de Sciences Po, Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2018.

61 Voir Isabelle DOUCET, « Aesthetics between Provocation and Production: Counter-Projects. » *Action and Reaction in Architecture*, *OASE*, n 97, 2016 et Gaël COMHAIRE, « Activisme urbain et politiques architecturales à Bruxelles : le tournant générationnel », *L'Information géographique*, 2012/3 Vol. 76.

62 Événement aussi appelé « bataille des Marolles », du nom d'un quartier populaire de Bruxelles sauvé d'une démolition partielle par la mobilisation de ses habitants menacés d'expropriation. Voir DOUCET, COMHAIRE, *op. cit.*

63 Cf. DOUCET, *op. cit.*

64 Traits simples, continus, d'épaisseur constante, absence d'ombres, arrière-plan réaliste et détaillé.

65 Culot reprend cette technique en 1998, lorsqu'il publie avec l'architecte français Marc Breitman (avec qui il collabore à l'IFA) un ouvrage consacré au quartier parisien de la Goutte-d'Or (18^e), comparé à celui de la Marolle à Bruxelles car il est menacé par la gentrification : *La Goutte d'Or, faubourg de Paris*, Maurice CULOT, Louis CHEVALIER, Marc BREITMAN, Paris, Hazan, 1998.

appris à mobiliser dans un contexte militant et qui la réactualise dans celui de la commande valeuropéenne.

Pour finir, un détour par la trajectoire politique de l'architecte est utile pour situer sa pratique de la maîtrise d'œuvre. En effet, rien n'augurait de cette orientation en 1969, lorsqu'il s'engageait à Bruxelles dans les luttes populaires contre la spéculation, l'expropriation et la destruction des centres urbains, ni en 1980, lorsqu'il publiait *La Déclaration de Bruxelles*, manifeste officieux de la pratique historiciste. Entre 1980 et 2001, il passe d'un discours révolutionnaire, radical et socialement progressiste⁶⁶ à une pratique ancrée dans des territoires politiquement conservateurs⁶⁷ où la « logique du profit »⁶⁸ qu'il fustigeait apparaît indissociable du développement urbain⁶⁹. Contrairement aux contre-projets des débuts de l'ARAU, il n'est plus question de condamner ou de critiquer l'emprise de structures économiques sur la fabrication de la ville, mais d'accompagner leur intervention en leur fournissant un socle discursif⁷⁰. Culot a conservé une rhétorique contestataire axée sur la revendication d'une forme de « résistance »,⁷¹ mais il apparaît politiquement distant des revendications sociales qui ont marqué le début de sa carrière⁷². Lorsqu'il se félicite que les logements sociaux de Val d'Europe ne se signalent pas par l'aspect de leurs façades⁷³, il faut peut-être y voir une rémanence de cet engagement politique, mais la résistance dont il se prévaut ne s'exerce plus à l'encontre du capitalisme industriel. La carrière de Culot suit en fait une triple courbe : de la gauche vers la droite, d'une pensée sociale vers une pensée esthétique, de la théorie vers la pratique. Lorsqu'il publie *La Déclaration de Bruxelles* en 1980, Culot se montre critique vis-à-vis de ses confrères constructeurs : ils sont qualifiés d'« alliés objectifs des destructeurs

66 Dans *La Déclaration de Bruxelles*, son discours est univoque : il invite à lutter contre le « renforcement de l'autorité policière et de la répression » (p. 8) nécessité par les infrastructures urbaines, contre « la stratégie de domination capitaliste [priviliégiant] le capital au détriment du travail concret » (p. 12) et promeut une « perspective révolutionnaire » (p. 14). Il est peu question d'esthétique architecturale : les auteurs évoquent brièvement « un projet qui refuse aux grandes baies vitrées et aux châssis en aluminium le statut de fenêtre » (p. 12) mais il est surtout question de positionnement éthique, politique et institutionnel. Maurice CULOT, Philippe LEFÈVRE, introduction à *La Déclaration de Bruxelles*, *op. cit.*

67 En 2017, il se réjouit du basculement à droite de plusieurs communes franciliennes lors des élections municipales de 2015, car il y voit une opportunité professionnelle. Entretien MC; voir aussi la conférence « *Re-discussing 'La Déclaration de Bruxelles'* », Maurice CULOT, Isabelle DOUCET, 23/09/2017, cycle « *Being with Art/Being with Architecture* », Centre international pour la Ville, l'Architecture et le Paysage (CIVA, Bruxelles), [En ligne] d.d.c. 13/04/2022.

68 Maurice CULOT, Philippe LEFÈVRE, Introduction, in *La Déclaration de Bruxelles*, AAM, Bruxelles, 1980, p. 8.

69 C'est notamment le cas à Val d'Europe ; cf. *infra*, ch. 6.

70 Cf. DUPUIS, 2017, *op. cit.*, p. 311.

71 Il parle de « censure » de la part de la municipalité pour expliquer que l'agence Arcas ne construise pas dans Paris *intra-muros* (entretien MC).

72 Évoquant son arrivée à Paris, il indique avoir rompu avec le Parti communiste français du fait d'un désaccord au sujet de l'opération néo-vernaculaire menée par l'architecte François Spoerry à Port-Grimaud (83). (« *Re-discussing 'La Déclaration de Bruxelles'* », Maurice CULOT, Isabelle DOUCET, *op. cit.*) Il conserve néanmoins des liens avec certains figures de la pensée de gauche en France, comme Éric Hazan (« éditeur et auteur, devenu un ami », historique des éditions AAM, [En ligne], d.d.c. 18/02/2022) : militant pro-Palestinien, fils du fondateur des éditions éponymes (qui publient les ouvrages de l'IFA), il en prend la tête en 1983 avant de fonder lui-même les éditions La Fabrique, maison indépendante publiant des essais critiques.

73 *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, p. 36 et p. 42. Propos repris en entretien.

de ville »⁷⁴. Il présente la « non-réalisation » comme une condition de « validité politique » du projet architectural :

La signification politique du projet conçu dans la résistance n'est donc pas dans une éventuelle réalisation, ce n'est pas un personnage en quête d'un lieu et d'un promoteur. Il n'est pas davantage une alternative à la production actuelle ou la reproduction modernisée des utopies sociales du XIX^e siècle. C'est au contraire dans l'affirmation de sa non-réalisation que réside sa réelle validité politique et qu'on ne s'y trompe pas, ce projet n'est pas abstrait, ni irréaliste, il prend racine dans le consensus de la tradition ou plus justement dans le souvenir de celle-ci.⁷⁵

La tradition est envisagée sous un angle romantique et révolutionnaire, et Culot exclut l'hypothèse d'une production architecturale neuve fondée sur son « souvenir » :

Renouer avec l'histoire là où le capitalisme industriel et sa force d'oubli l'ont arrêtée pourrait constituer une proposition séduisante si l'on ne tenait pas compte du travail de destruction de la mémoire déjà accompli qui rend cette proposition peu opératoire. Et ajoutons que de plus, nous n'avons ni le courage, ni le temps, ni le goût pour reconstruire un savoir perdu, nos faiblesses sont la nostalgie et le plaisir des choses qui durent.⁷⁶

À cette période, l'esthétique architecturale n'apparaît pas comme un enjeu prégnant dans le discours de Culot, surtout si on compare cette thématique à la critique de l'affairisme politique, de l'opacité des protocoles de prise de décision et de l'absence de considération pour les habitants. En 1988, c'est encore en théoricien distant de la pratique qu'il se positionne :

S'opposer par la parole, l'écrit, l'action associative à l'intrusion et l'accaparement des centres anciens par le modernisme peut alors être autre chose qu'un combat contre les moulins à vent, mais une manière de faire l'appel, de reconnaître ses forces, d'affiner un courant de pensée dans l'action et les échanges qui en résultent. Autrement dit, c'est entrer dans le réseau de résistance à la banalisation de l'espace bâti, une action quelque peu similaire à celle de ces hommes qui apprenaient les livres par cœur dans *Fahrenheit 451*.⁷⁷

On note cependant qu'il est dorénavant question d'un « courant de pensée dans l'action » et de « reconnaître ses forces ». À cette période, la mobilisation de la tradition pour produire du neuf est déjà un processus de projet éprouvé : le champ lexical de la disparition, prégnant dans les discours antérieurs de Culot, s'estompé au profit d'un discours valorisant l'action. En 2000, un an avant la fondation de sa première agence, Culot décrit désormais la conception architecturale et ornementale à la première personne ; il se place du côté des praticiens qu'il appelle « réparateurs de villes » :

[L]'accent mis essentiellement sur la nouveauté a pour effet que les réparateurs de villes, ceux qui font du tissu urbain, apparaissent comme n'inventant pas et que, par ignorance, on finit par juger que ce qu'ils font est facile, à la portée de tout un chacun. Ceux qui pensent cela se trompent, évidemment. Nous savons tous combien il est difficile de réaliser de bonnes proportions, de trouver le bon enduit, la moulure *ad hoc*, d'utiliser des

74 Cf. *supra*, note n°46.

75 Maurice CULOT, Philippe LEFÈVRE, Introduction, in *La Déclaration de Bruxelles*, AAM, Bruxelles, 1980, p. 13.

76 *Idem*, p. 14.

77 Maurice CULOT, « Architecture moderniste et cadre ancien », tribune, *Histoire de l'art*, n°4, 1988, pp. 117-118. La persistance d'une rhétorique de la « résistance » et d'une critique radicale de la maîtrise d'œuvre aliène certains architectes du courant néo-traditionaliste, comme le rappelle Blaise Dupuis au sujet de Jacques Lucan. DUPUIS, « La nouvelle ville traditionnelle. Géographies d'un modèle urbain mobile », thèse de doctorat sous la direction d'Ola SÖDERSTRÖM, Université de Neuchâtel, 2017, pp. 122-123.

matériaux écologiques et naturels qui vieillissent bien, de réaliser un détail constructif, un châssis de fenêtre digne de ce nom.⁷⁸

Les actions qu'il décrit relèvent des missions de conception qu'il s'apprête à endosser et qu'il connaît déjà bien par la fréquentation d'architectes historicistes constructeurs. Initialement axé sur la préservation du cadre bâti de la ville historique, Culot évolue pour considérer la production architecturale ancienne et récente au prisme d'un même *continuum* typologique et esthétique, abîmé par le modernisme et qui devient l'enjeu fondamental d'une « réparation ». Dès lors, les pratiques anciennes et récentes peuvent être mises sur le même plan⁷⁹ au sein d'un discours relativiste⁸⁰. La temporalité de l'évolution du positionnement de Culot recoupe celle de l'émergence de l'architecture historiciste récente ; il reste à d'autres recherches à démêler la dimension biographique, subjective et située, de la dimension historique, contextuelle et collective. Bien que cet aspect de sa trajectoire ne soit pas directement lié à la conception d'ornements au sein de l'agence Arcas, il apparaît décisif dans la mesure où il conditionne l'existence même de l'agence.

En conclusion, quatre traits saillants de la trajectoire de Maurice Culot éclairent la pratique ornementale de son agence. L'existence même de cette agence est liée à une inflexion du positionnement de l'architecte, qui renonce à un rôle strictement critique, ancré dans une vision politique révolutionnaire, pour prendre une part active à la production architecturale au début du XXI^e siècle. La conjonction entre érudition historique et esthétique familière qui caractérise le travail d'Arcas est doublement liée à la trajectoire de son fondateur : archiviste et éditeur, il a contribué à faire reconnaître l'architecture antérieure à la Seconde Guerre mondiale comme un modèle valable pour la construction neuve, à en sauvegarder et à en valoriser les exemples ; enseignant et militant, il a très tôt mis en place des outils discursifs (graphiques et textuels) à même de fédérer un public non-sachant autour de projets historicistes. Enfin, la trajectoire de Culot est marquée par une sensibilité personnelle orientée vers l'architecture d'avant-guerre et le vocabulaire qui caractérise la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

b) Francis Soler : un constructeur entre crédibilité constructive et velléités artistiques

Contrairement à Maurice Culot, c'est d'abord par son activité de maître d'œuvre que l'on peut définir la trajectoire de Soler. Assistant à l'Atelier d'urbanisme et d'architecture

78 « La réparation de la ville et le mythe de la créativité », Maurice CULOT, actes de la 31^e École urbaine de l'Atelier de Recherche et d'action Urbaines (ARAU), « Pour une doctrine de la réparation urbaine », p. 9.

79 Voir par exemple *Le Plessis-Robinson Art Nouveau – Art Déco – Renaissance urbaine*, Maurice Culot et William Pesson, AAM, 2021. L'ouvrage est présenté ainsi dans le catalogue des éditions AAM : « Le village du Plessis-Robinson connaît l'engouement des Parisiens qui, à partir de 1848, viennent en foule fréquenter les guinguettes et leurs cabanes perchées dans les branches de grands châtaigniers. Quelques années plus tard, la ville accueille de nombreux habitants installés dans une cité-jardin dotée d'une colonie d'artistes russes. Dans les années 1950-1970, la ville se densifie puis, à partir de 1980, elle entame une profonde mutation urbaine qui illustre une nouvelle manière de penser la ville basée sur la mixité et la création de rues et de places dans la tradition européenne. François Spoerry, fondateur de cités lacustres, dont Port-Grimaud, et promoteur de l'architecture douce, donne l'esprit de cette entreprise de reconquête urbaine unique en France. » La production architecturale récente au Plessis-Robinson, à laquelle l'agence Arcas prend part, est présentée dans la continuité de l'histoire urbaine de la commune.

80 Cette caractéristique se manifeste notamment par la mobilisation de termes dont le sens est inversé par rapport à leur acception courante : les architectes néo-traditionnels seraient les vrais héritiers des avant-gardes, voire de la modernité (Val d'Europe) ; les territoires politiques conservateurs seraient les vrais territoires de la liberté (par oppositions à ceux de la « censure »).

(AUA) dès son arrivée à l'école d'architecture de Paris-Villemin en 1972, il remporte un premier concours lors de ses études et livre sa première opération en 1976⁸¹, l'année où il obtient son diplôme. Son travail a fait l'objet d'expositions et de catalogues⁸² ainsi que d'une thèse d'architecture qui analyse son travail sous l'angle de la tension politique qu'il reflète, pensée sous le double angle de l'esthétique architecturale et de l'éthique de la pratique⁸³. Pour autant, lui-même écrit peu : il traverse plusieurs décennies de mutations théoriques de l'architecture sans y prendre part en tant que théoricien. Il a brièvement enseigné à l'école d'architecture de Paris-Tolbiac (entre 1986 et 1988), mais affirme continuer à transmettre son approche du projet, au sein de son agence⁸⁴. Ses discours sont parfois lyriques, virulents et souvent ambigus : il ne s'agit pas de formaliser une approche théorique, mais de verbaliser des positions personnelles.

Il semble presque plus adéquat de décrire sa carrière comme celle d'un « concepteur » que d'un « constructeur », car les projets qu'il conçoit n'aboutissent pas toujours⁸⁵. Alors qu'elle était prometteuse jusqu'à la fin des années 1980, la carrière de Soler apparaît contrariée à maintes reprises, malgré une reconnaissance institutionnelle⁸⁶ et professionnelle⁸⁷, voire publique⁸⁸ (PL. 19). L'exemple le mieux connu est celui du Centre de conférences internationales du

quai Branly (Paris 7^e) : Soler remporte le concours en 1990, mais le projet est avorté en 1994⁸⁹. D'autres projets subissent le même sort : ils sont abandonnés malgré une victoire lors de concours d'architecture et parfois malgré l'engagement des premières études⁹⁰.

La trajectoire professionnelle de Soler apparaît liée à la période de la présidence de François Mitterrand (1981-1995) : c'est la plus prolifique de sa carrière⁹¹. Par la suite, et bien qu'il ait livré plusieurs édifices prestigieux – comme la rénovation de l'îlot des Bons-Enfants (Paris 1^{er}), en 2005, siège du ministère de la Culture – ou emblématiques – comme l'immeuble de la rue Émile-Durkheim déjà mentionné – il n'a pas acquis un degré de reconnaissance comparable à celui d'autres architectes français contemporains, comme Christian de Portzamparc (Grand Prix de l'architecture en 1992, Pritzker Prize en 1994, Grand prix de l'urbanisme en 2004) ou Jean Nouvel (Grand Prix de l'architecture en 1987, Pritzker Prize en 2008).

Au cours de cette carrière en demie teinte, la question esthétique apparaît prégnante à plusieurs égards. On reviendra ici sur deux axes, liés au rôle de Francis Soler dans la conception des ornements à l'agence FSA : la subjectivité du choix des images sources et les liens que Soler entretient avec le domaine artistique. Ces deux axes se recoupent dans le discours de l'architecte et dans sa trajectoire biographique.

Soler revendique un « intérêt » pour le domaine artistique, qu'il décrit comme une source d'inspiration. En 1990, alors qu'il vient de recevoir le Grand prix national de l'architecture et d'être nommé lauréat du concours pour le Centre international de conférences du quai Branly, il est interrogé par l'animateur Thierry Ardisson à ce sujet :

THIERRY ARDISSON : Quand on dit que tu conjugues l'art conceptuel avec les hautes technologies, le verre, *etc.*, c'est une façon de te résumer ?

FRANCIS SOLER : Oui, je suis très intéressé par l'art conceptuel [...] On peut citer quelques artistes, notamment Christo qui est pour moi l'un des leaders de la pensée artistique à l'heure actuelle.⁹²

81 Il s'agit de 12 logements expérimentaux à Blois (41).

82 *Les Bons Enfants, Ministère de la culture et de la communication*, Alice LAGUARDA, Claudie GEORGES-FRANÇOIS, Francis Soler, Jean-Michel Place (Paris), 2001, *Les anges de Chrystiansbrygge et autres récits d'architecture*, Francis Soler, Odile Fillion, Institut français d'architecture. Département Création-Diffusion, Jean-Michel Place (Paris), 1995, *Francis Soler (Gros plan 13)*, Christian HAUVETTE, Institut français d'architecture (Paris), 1994, *Christian Hauvette, Jacques Hondelatte, Francis Soler*, collectif, Arc en rêve (Bordeaux), 1989.

83 « Les paradoxes du politique en architecture : Francis Soler, entre éthique et esthétique », Julie MOREL, Chris YOUNÈS dir., Université de Paris-8, 2014.

84 Ce que le critique d'architecture Christophe Leray rapporte en ces termes dans un article paru en 2005 : « Parmi les jeunes architectes qui marqueront leur génération, nombre d'entre eux sont passés dans son agence et sont, comme lui 'opposés à la tristesse des bâtiments qui ne font que fonctionner'. Tous se souviennent de son degré d'exigence, de sa volonté exacerbée à ce qu'ils se préoccupent de la connexion entre l'intimité des habitants et la ville qui les entoure. C'est lui qui 'fout dehors' les jeunes à qui il n'a plus rien à donner qu'une dernière recommandation : 'Démolissez, tuez-les, tuez-moi !' Les mandarins restent à abattre. » Christophe LERAY, « Francis Soler : architecte héroïque ? », *Cyberarchi*, 07/07/2005, [En ligne], *Chroniques d'architecture*, d.d.c. 26/04/2022. Parmi les architectes passés par l'agence de Francis Soler, plusieurs ont fait l'objet d'une reconnaissance professionnelle ultérieure, comme celle des Albums des jeunes architectes et paysagistes (AJAP, anciennement NAJA) ou du Prix de l'Équerre d'argent du Moniteur-AMC.

85 Alors qu'il exerce la maîtrise d'œuvre depuis 1972 (date à laquelle il remporte le concours pour les logements expérimentaux à Blois), il n'a livré que 26 bâtiments en 2022. À titre de comparaison, Maurice Culot a déjà livré 16 opérations à la même date, alors qu'il n'exerce que depuis 2001.

86 Francis Soler reçoit le Grand prix national d'architecture du Ministère de l'équipement en 1990 ; il est fait Chevalier de l'Ordre du mérite en 2000 (proposition ministérielle) et Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2005 (ministère de la Culture).

87 En 2005, dans un article au titre éloquent (« Francis Soler : architecte héroïque ? »), le critique d'architecture Christophe Leray cite un confrère qui décrit l'agence de Soler comme « la plus belle agence d'architecte de Paris » et les éloges d'un autre au sujet de la rénovation du Ministère de la Culture (2005, Paris 1^{er}) : « Il y a un petit côté maniériste, brutal par rapport au bâtiment d'origine mais il a su tenir un équilibre subtil entre le signe et la contrainte architecturale, l'architecture contemporaine dans un cadre historique. J'ai le sentiment, et ce n'était pas gagné, d'une opération mesurée, réfléchie et ambitieuse ». Christophe LERAY, « Francis Soler, architecte héroïque ? », *Cyberarchi*, 07/07/2005, [En ligne], *Chroniques d'architecture*, d.d.c. 26/04/2022.

88 Il fait partie des architectes publiés dans la presse généraliste : grands quotidiens nationaux (*Le Monde*, *Libération*), revues et magazines mensuels (*Beaux-Arts Magazine*, *Connaissance des Arts*, *Jardin des Modes*), occasionnellement presse hebdomadaire (*Paris Match*, *ELLE*, *VSD*).

89 Selon l'architecte, cette décision serait due à un arbitrage politique ayant favorisé la construction de la Bibliothèque nationale de France au détriment du Centre de conférences, dans un contexte de difficultés économiques. La parcelle est aujourd'hui occupée par le Musée du quai Branly (inauguré en 2006), conçu par Jean Nouvel suite à un concours organisé en 1999 et auquel Francis Soler a également candidaté.

90 C'est le cas de l'école d'architecture de Paris-Villemin (lauréat du concours en 1987, projet abandonné), du Monument pour la communication entre la France et le Japon (Osaka (Japon), lauréat du concours en 1988, projet abandonné) et de l'Ambassade de la France au Japon (Tokyo, lauréat du concours en 2001, projet réalisé par Pierre-Michel Delpuch et Dominique Chavanne, Aéroports de Paris) .../... du viaduc entre Saint-Germain-en-Laye et le Mesnil-le-Roi (92 ; lauréat du concours en 1992, projet annulé par le Conseil d'État en 1993, remplacé par le viaduc de Montesson), des bureaux du Bundestag prévus à Alsenblock (Allemagne ; concours 1994), de l'aménagement du centre urbain de Munich (Allemagne ; concours 1994), de l'aménagement des quais de San Francisco (Californie, É.-U. ; lauréat du concours en 1994 ;), de la Halle de la Grand-Place et locaux du conseil général (« tour Saint-Pry ») à Béthune (59 ; lauréat du concours en 2006, projet abandonné), du Palais de justice d'Aix-en-Provence (lauréat du concours en 2008, projet abandonné puis réalisé par Marc Barani).

91 Sur les 26 projets qu'il a livrés depuis 1976, 14 ont été livrés entre 1981 et 1995. C'est également la période où il participe au plus de concours (56, soit environ 60 % des concours auxquels il prend part entre 1972 et 2022) – bien qu'ils ne concernent pas tous des projets situés en France. En outre, il est choisi pour construire la tribune présidentielle de la cérémonie nationale du 14 juillet de 1981 à 1988.

92 « Interview pinceau » de Francis Soler, Thierry Ardisson, « Lunettes noires pour nuit blanche », *Antenne 2*, 26/05/1990, [En ligne]. On peut établir une analogie entre le travail de « couches » et d'« enveloppes » successives caractéristique de la carrière de Francis Soler et de l'agence FSA et l'œuvre de Christo (1935-2020), artiste dont la démarche la plus célèbre consiste à envelopper temporairement des bâtiments et paysages.

À cette période, cependant, les références directes au domaine artistique sont encore cryptiques dans l'œuvre de Soler : le projet du Centre de conférences internationales, par exemple, n'est pas inspiré par des œuvres ou des artistes identifiables. Pour le concours du pavillon français de l'Exposition universelle de Séville, organisé en 1989, l'architecte propose une structure de poteaux métalliques et de dalles béton enveloppés de verre « qu'on aurait coulé dans un bain de peinture bleu Klein, si proche du bleu France »⁹³ : c'est uniquement par cet usage de la couleur que la référence artistique est matérialisée. En 1988, le projet « Les miroirs d'Osaka » est conçu avec le peintre Jean-Claude Silbermann⁹⁴ : il se compose de deux pans de miroirs construits l'un face à l'autre dans la baie nipponne. La dimension artistique de ces projets demeure essentiellement abstraite, conceptuelle.

On peut identifier une inflexion dans l'œuvre de Soler à partir de 1993, année où il remporte le concours pour la construction des logements de la rue Émile-Durkheim. Comme on l'a vu, pour ce bâtiment les œuvres artistiques sont explicitement exposées en façade. L'architecte associe des éléments figuratifs et des structures minimalistes. Ce vocabulaire se retrouve pour le concours pour la Philharmonie de Copenhague (1993), pour un projet de lycée polyvalent à Nouméa (1994), pour le projet d'aménagement du port de Gennevilliers (1994) et pour un projet de maison sur catalogue réalisé pour la chaîne de grands magasins allemande Allkauf (1994). En 1995, Soler ne revendique plus seulement un « intérêt » pour le domaine artistique, mais aussi une pratique qui se rapproche de celle d'un artiste. Interrogé par Odile Fillion, journaliste et curatrice d'une exposition qui lui est consacrée à l'IFA⁹⁵, il établit à plusieurs reprises une comparaison directe entre l'art et l'architecture :

F.S. : Au même titre que tous les arts, l'architecture est indispensable parce qu'elle apporte une part de rêve. [...] Sous l'influence des économistes, l'architecture comme l'art est en train de péricliter inexorablement alors que la beauté, comme valeur universelle, reste capitale. Je ne peux pas faire un projet sans penser qu'il devra, en fin de compte, être beau. [...] En tant qu'auteurs, les architectes restent éminemment nécessaires à notre société. Ils sont devenus les artistes modernes de nos sociétés d'économie.

O.F. : Cette vision de l'architecte-artiste, peu partagée, vous situe dans la marginalité.

F.S. : C'est peut-être une position élitiste. Les impressionnistes l'étaient aussi à leur époque. En matière d'art contemporain, personne n'est à même de dire ce qui est ou non fondamental, c'est le temps qui le dira, comme il le dira aussi pour l'architecture. Les architectes, comme les artistes, doivent être impliqués dans les mouvements et les générations qui les portent, comprendre que nous vivons une révolution profonde et l'interpréter.⁹⁶

La comparaison entre l'art et l'architecture est établie selon quatre axes : ces deux domaines sont menacés par « l'influence des économistes » ; la valeur de leurs productions se

mesure à l'aune du temps long ; ils doivent refléter les problématiques de l'époque dont ils sont issus ; enfin, ils ont à voir avec la production de la beauté. Soler situe sa pratique dans la lignée d'avant-gardes artistiques, comme les peintres impressionnistes⁹⁷. Sur la base de ces rapprochements, Soler revendique un statut d'artiste, mais il souligne aussi la nécessité d'une « invention technique » à laquelle adosser sa légitimité de constructeur :

J'ai très tôt compris que les architectes en France étaient systématiquement dénigrés par les ingénieurs et les technocrates et de ce fait souvent relégués à faire des dessins et à laisser les autres construire. C'est pourquoi j'ai voulu démontrer et convaincre que ma démarche théorique n'avait de valeur que si elle s'appuyait sur une forte invention technique.⁹⁸

La tension entre ces deux polarités – artistique et technique – est un trait saillant de la démarche de Soler. En 1997, lors de la livraison de l'immeuble de la rue Émile-Durkheim, il assume plutôt un statut d'artiste et le rapprochement entre art et architecture qu'il revendique est repris dans la majorité des articles de presse qui médiatisent le projet⁹⁹. Mais quatre ans plus tard, en 2001, lorsqu'il décrit le projet de l'allée Paul-Signac présentant des sérigraphies, son discours est plus équilibré entre la dimension technique et la dimension artistique :

J'ai travaillé, comme souvent, sur la répétition. Cette position esthétique et technique, basée sur l'art comme cadre de mécanismes économiques, ne prend sa dimension qu'à partir du moment où elle relève de systèmes industriels réels. L'idée est de fabriquer une seule pièce et de la multiplier le plus possible sans atteindre l'ennui. La multiplication et la démultiplication sont des moyens appris du *pop art*. Les œuvres de Christian Boltanski, d'Andy Warhol ou de Roman Cieslewicz confirment qu'elle est possible. Mais à la différence de la peinture, de la sculpture ou de l'écriture, l'architecture est un art d'usage qu'on ne peut pas nourrir que d'imagination. Loin d'être inscrite seulement dans des systèmes aléatoires, elle s'accommode bien d'une certaine rigueur.¹⁰⁰

Paradoxalement, alors que l'architecture occidentale fait l'objet d'un « retour de l'ornement », Soler semble prendre ses distances avec la posture d'artiste qu'il revendiquait dix ans plus tôt. Il est désormais question d'un « art d'usage »¹⁰¹ qui doit composer avec les « mécanismes économiques ». Cette inflexion se poursuit et en 2017, il indique ainsi en entretien :

Il ne faut pas être trop artiste. On m'a dit : « Pourquoi tu ne fais pas une diversité [de motifs] ? » J'ai dit : « Non, ça, ça fait artiste. » On n'est pas dans le décalage, on est dans l'industrialisation, donc on prend des motifs et on va les tirer, horizontalement, partout, c'est ce qu'on a fait à [Parc 17]. [...] Là [sur le projet de la rue Émile-Durkheim], tout le monde a retenu la sérigraphie, mais en fait, la vraie révolution, elle est là [dans le plan

93 « Costa Brava », présentation du projet in *Les anges de Christians Brygge et autres récits d'architecture*. Francis Soler, Odile FILLION, introduction de Patrice GOULET, Paris, Jean-Michel Place/Institut français d'architecture, 1995, n.p.

94 Né à Boulogne-Billancourt en 1935, cet artiste collabore antérieurement avec Soler sur deux autres projets : le Centre de l'image informatique, Marne-la-Vallée (77) en 1986 et l'aménagement du Salon du Prêt-à-porter dans la Cour carrée du Louvre en 1985.

95 « Francis Soler, recherches 1992-1995 », 14/12/1995-16/03/1996, Institut français d'architecture, Paris.

96 Interview de Francis Soler par Odile FILLION, *Les anges de Christians Brygge et autres récits d'architecture*. Francis Soler, Odile FILLION, introduction de Patrice GOULET, Paris, Jean-Michel Place/Institut français d'architecture, 1995, n.p.

97 « Il est bien plus facile de se raccrocher aux valeurs reconnues que d'aller vers l'avant-garde d'une esthétique en train de se faire. », précise-t-il. *Idem*.

98 Interview de Francis Soler par Odile FILLION, *Les anges de Christians Brygge et autres récits d'architecture*. Francis Soler, Odile FILLION, introduction de Patrice GOULET, Paris, Jean-Michel Place/Institut français d'architecture, 1995, n.p.

99 « [Francis Soler] n'hésite pas à revendiquer le statut d'artiste, contrairement à ses confrères. 'On nous a tellement inculqué que ce qui était de l'ordre de l'esthétique était hérétique !', déplore-t-il. », « Francis Soler. Architecture et Ornement », Francis RAMBERT, *Beaux-Arts Magazine* n°160, septembre 1997, pp. 62-67. Le titre d'un autre article de Rambert consacré au projet, paru dans la revue professionnelle *d'Architectures*, est également inscrit dans ce registre : « Impressions d'artiste » (d'A n°74, mai 1997, pp. 22-26).

100 Dossier de presse, cycle de conférences « 1 Architecte - 1 Bâtiment » (Pavillon de l'Arsenal, Paris), « Francis Soler, architecte - immeuble de logements à Clichy », p. 7.

101 Formule que l'architecte réemploie en entretien en 2017.

des logements]. Réversibilité, flexibilité. En 1994 ! Et c'est un « parking » : un poteau, une dalle. Il n'y a pas de poutre. Tu fais une flexibilité comme tu veux dedans.¹⁰²

Le discours de l'architecte accompagnant les trois projets d'habitation sérigraphiés livrés par son agence évolue donc progressivement, de la revendication d'une pratique artistique à celle d'un dispositif industrialisé, rigoureux et réversible. Pourtant, dans la mesure où l'architecte choisit seul les images de référence servant de base à la composition des motifs, on pourrait comparer sa démarche à celle d'un plasticien. D'ailleurs, le promoteur de Parc 17, Vinci Immobilier, a fait reconnaître la façade arrière de l'immeuble comme une œuvre d'art, dans le cadre du dispositif « 1 immeuble, 1 œuvre »¹⁰³. On peut avancer deux types d'explications à cette évolution.

Le récit biographique de Francis Soler éclaire la pratique qu'il développe, en expliquant pourquoi les œuvres artistiques y tiennent une place aussi importante et pourquoi il réfute le statut d'artiste :

Moi, je suis passé par la peinture avant [l'architecture], j'aurais voulu être artiste avant d'être architecte. Mais bon, je me suis aperçu que ce n'était pas une piste, que j'allais crever de faim toute ma vie... Mais j'ai gardé, comme le dit une de mes amies ([l'architecte] Anne Demians, avec qui on travaille) un mélange de technicité, d'abstraction, et de côté artistique... Entre les deux.¹⁰⁴

Les tentatives d'hybridation entre geste artistique et production industrialisée de l'architecture ne sont pas une caractéristique propre à Soler : en cela, sa pratique s'inscrit dans le courant *high tech* qui traverse les années 1980. Il est cependant intéressant de noter qu'il la présente comme un compromis ou une rémanence de la carrière qu'il a envisagée et abandonnée pour des raisons financières. Il indique d'ailleurs au sujet de la conception des impressions ornamentales : « T'es pas rémunéré là-dessus, c'est cadeau. C'est un travail d'artiste, comme on dit. Libre. »¹⁰⁵ L'exercice de la maîtrise d'œuvre, encadré par des contingences issues des conditions de la commande, est décrit comme un travail contraint (mais rémunérateur) ; à l'inverse, le statut d'artiste est associé à la précarité et à la liberté créative, voire transgressive. Cet aspect ressort des comparaisons que Soler établit entre sa pratique et celles d'avant-gardes artistiques, comme lorsqu'il cite les impressionnistes en 1995. Les représentations qu'il se fait de la pratique artistique sont empreintes d'un certain idéalisme, comme le montre sa comparaison entre le graff et les impressions de Parc 17.

Cette comparaison porte aussi bien sur la technique – la production d'images sur des murs – que, de manière plus surprenante, sur le caractère illicite ou marginal de la pratique. Le champ lexical du larcin (images « volées »¹⁰⁶, « piqué[es] chez Dali »¹⁰⁷) côtoie un questionnement sur la légitimité et l'officialisation de la pratique du graff : Francis Soler s'inquiète du « danger » consistant à « porter, malgré [lui], le graff, sur les chemins ambigus d'une reconnais-

sance officielle »¹⁰⁸. Pourtant il ne peut ignorer les différences fondamentales qui distinguent sa pratique de celles des graffeurs (PL. 19). À travers cette comparaison, il semble plutôt s'inscrire dans une même communauté de valeurs. La comparaison entre les impressions ornamentales et le graff rappelle à ce titre celle qui avait été établie avec le tatouage, à l'époque de la livraison du bâtiment de la rue Émile-Durkheim¹⁰⁹. À l'instar du graffiti, le tatouage est une pratique reconnue (et exposée¹¹⁰), mais à laquelle des représentations marginales ou transgressives¹¹¹ demeurent attachées. Le récit que Francis Soler livre au sujet de sa trajectoire peut éclairer son positionnement : résolu à intégrer un corps professionnel solvable, il cherche néanmoins à cultiver, dans sa pratique comme dans son discours, un idéal contestataire qu'il associe à la pratique artistique. Conscient des limites de cette aspiration, il réfute le statut d'artiste même s'il incorpore au travail de son agence et à son discours des références qui reflètent son anticonformisme.

On peut interpréter l'évolution de la revendication du statut d'artiste dans le discours de Soler sous l'angle de l'infléchissement de la réception et de la médiatisation de son travail. En 2005, alors qu'il vient de livrer le bâtiment du ministère de la Culture, il indique à Christophe Leray que l'agence n'a pas d'autre projet en cours¹¹². Dès lors, tout en conservant un discours contestataire (et même parfois virulent¹¹³) vis-à-vis des conditions d'exercice de la maîtrise d'œuvre, on peut supposer qu'il cherche à se distancer de la figure de l'« artiste » du fait des stéréotypes qu'il associe lui-même à la pratique artistique, assimilée à l'avant-garde : indépendance, intransigeance et subversion. En soulignant davantage la dimension technique – voire techniciste – de son travail, présente du reste depuis les prémices de sa carrière, Soler pourrait chercher à asseoir sa crédibilité en tant que constructeur auprès de partenaires professionnels. Cette hypothèse est compatible avec la courbe que décrit sa carrière, qui culmine autour de 1995, au moment où l'assimilation entre architecte et artiste est la plus marquée dans son discours. Dans cette hypothèse, c'est moins la trajectoire de Soler qui explique le travail ornamental de son agence que l'inverse : l'évolution de son discours serait liée à celle de la production de son agence.

La pratique de Soler tient aussi bien à l'incorporation d'œuvres artistiques dans ses projets architecturaux qu'à sa revendication ambiguë du statut d'artiste. Cette pratique et ce discours

¹⁰² SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

¹⁰³ Cf. *infra*, ch. 6.

¹⁰⁴ SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Plaquette de présentation du projet, p. 30, archives de l'agence FSA.

¹⁰⁷ SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

¹⁰⁸ Plaquette de présentation du projet, p. 30, archives de l'agence FSA. De fait, en 2012 la reconnaissance officielle du graff est déjà largement actée, comme le rappelle Marisa Liébaut dans un chapitre de l'ouvrage collectif *De l'artification*, paru la même année, « L'artification du graffiti et ses dispositifs », in Nathalie HEINICH, Roberta SHAPIRO dir., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, École des Hautes Études en Sciences Humaines et Sociales (EHESS), 2012.

¹⁰⁹ « La dynamique du copier-coller et la superposition des époques caractérisent cette façade inédite où, bien sûr, personne ne reconnaîtra la fresque de Jules Romain dans ces sérigraphies colorées qui viennent tatouer la peau du bâtiment. », Francis Soler. *Architecture et Ornement*, Francis RAMBERT, *op. cit.* p. 63.

¹¹⁰ On pense par exemple à l'exposition « Tatoueurs, tatoués », organisée au musée du Quai Branly en 2015 (06/05-18/10).

¹¹¹ Peut-être d'autant plus, dans le cas de l'ornement architectural, que la critique d'Adolf Loos établissait un parallèle entre les deux pratiques pour dénigrer l'ornement.

¹¹² « “Zéro concours gagné, zéro projet, zéro étude, zéro concours en cours ; on ne fait rien à l'agence”, dit-il [Francis Soler] apparemment sans émotion mais avec une intensité dans le regard qui en dit long sur son désarroi. », Christophe LERAY, « Francis Soler : architecte héroïque ? », *op. cit.*

¹¹³ Il qualifie les « certificateurs RT » de « doux crétiens » dans la plaquette de présentation de Parc 17 (p. 38). Cf. *supra*, note n°122.

suivent des trajectoires distinctes. L'influence artistique des projets de l'architecte reste prégnante depuis le début des années 1990, qu'elle soit diffuse et perceptible seulement à partir des explications que Soler fournit, ou explicite, affichée et identifiable. En revanche, le discours de l'architecte oscille entre la revendication du statut d'artiste et celui de constructeur, l'ornement étant le lieu au sein duquel ces deux polarités se croisent. Soler s'inscrit dans une vision idéalisée de la pratique artistique, réduite à celle d'avant-gardes dont il revendique la liberté créative, l'esthétique déroutante (voire « élitiste ») et la posture contestataire. On peut dès lors expliquer l'infléchissement de sa revendication du statut d'artiste, sensible au tournant des années 2000, par deux hypothèses : ayant renoncé à une carrière de peintre, il ne se sent pas fondé à revendiquer ce statut, tout en adhérant aux valeurs qu'il véhicule ; par ailleurs, confronté à un recul dans le volume de projets de son agence, il pourrait chercher à raffirmer sa fiabilité de constructeur en soulignant son goût et sa maîtrise dans le domaine technique. Au-delà de l'esthétique, son emprise sur la production ornementale de l'agence apparaît aussi comme un phénomène éthique et discursif.

C. Discours croisés : des problématiques communes malgré les divergences

Malgré les divergences de leurs pratiques, de leurs goûts et de leurs trajectoires, Culot et Soler développent quelques problématiques communes au sujet de l'ornement. Il s'agit de postures vis-à-vis de la commande, de critiques vis-à-vis de leurs confrères, mais aussi de revendications et de positionnements comparables en tant qu'auteurs des ornements.

a) Anticiper et susciter les termes esthétiques de la commande

En tant que dirigeants d'entreprise, Maurice Culot et Francis Soler font face au même objectif : assurer la viabilité de leurs agences en favorisant leur accès à la commande. Cela passe par une connaissance des attentes de la maîtrise d'ouvrage, y compris au sujet des ornements. Pour le démontrer, on se penchera sur deux exemples : l'usage du style Art déco par l'agence Arcas et le choix de reconduire les sérigraphies pour le concours de Parc 17.

À Val d'Europe, le choix des styles architecturaux de référence, que Culot présente comme sa principale prérogative dans la conception des ornements, n'est pas laissé à la discrétion des agences. Ils sont induits par le *zoning* esthétique du territoire, décidé par Euro Disneyland. Les esquisses produites par Bernard Durand-Rival pour les concours illustrent cet ascendant du commanditaire. Mais comme on l'a vu au chapitre précédent, les « orientations architecturales » fournies aux agences pour les guider en amont des concours sont générales, voire floues. Les compétences stratégiques des directeurs d'agence pour évaluer quelles références sont mobilisables s'avèrent donc cruciales. Le développement d'un quartier de style Art déco, en cours à Val d'Europe, favorise donc potentiellement l'agence Arcas dans la mesure où il s'agit d'un registre que Maurice Culot connaît particulièrement, comme on l'a vu plus haut. Dans l'ouvrage *Val d'Europe. Vision d'une ville*, la mobilisation du style Art déco est présentée comme une idée de l'architecte Bernard Durand-Rival, Senior Manager du département d'urbanisme et d'architecture¹¹⁴. La proximité entre les deux architectes – ils ont dirigé

¹¹⁴ « L'idée d'un quartier Art déco, portée par Bernard Durand-Rival, s'est alors tout naturellement imposée [...] », *Val d'Europe. Vision d'une ville*, op. cit., p. 52.

ensemble la rédaction de cet ouvrage – suggère que Culot a pu prendre part à des échanges officiels ou informels à ce sujet. Cette hypothèse est renforcée par le récit que William Pesson livre au sujet du Plessis-Robinson : dans cette commune de la petite couronne francilienne, la mairie¹¹⁵ souhaite promouvoir l'architecture historiciste, mais se montre d'abord réticente aux propositions Art déco de l'agence Arcas, qui réalise un travail de « sensibilisation » didactique auprès des édiles pour les orienter vers ce style architectural¹¹⁶.

Pour sa part, Francis Soler indique que certains projets lui semblent nécessiter ce qu'il appelle un « effet décoratif », mais pas tous : ce sont d'abord les bâtiments d'habitation, où les habitants sont « propulsés »¹¹⁷, qui doivent être ornés. Pourtant, ni « Nouveau palace », immeuble de 180 logements livré à Montpellier en 2011¹¹⁸, ni « Observatoire », projet de 130 logements à Paris entamé en 2016¹¹⁹, ne disposent de façades sérigraphiées¹²⁰. On peut en déduire que la reconduction de ce dispositif ornemental pour la conception de Parc 17 relève davantage d'un choix personnel de la part de Francis Soler que d'une corrélation entre programme et conception. Cette hypothèse est renforcée par le témoignage de Kerim Selom, architecte rattaché à l'équipe d'urbanistes de la ZAC Cardinet-Chalabre. Il a participé au jury de Parc 17 et se remémore ainsi l'usage de la sérigraphie sur les façades :

Il n'y avait rien dans le cahier des charges [du concours] qui dise de faire de la sérigraphie. C'était une démarche très personnelle de la part de Francis Soler. Je pense qu'il s'est dit que... C'est un maître d'ouvrage qu'il connaît bien, c'est Vinci, avec qui il mène plusieurs projets, par ailleurs. Il connaît le patron personnellement. Donc il y a [de la part de Francis Soler] une capacité à connaître les attentes du maître d'ouvrage qui n'était pas forcément celle des autres concurrents. Je pense qu'il y a peut-être eu une petite idée de « Et si on refaisait Durkheim ? Un peu mieux, un peu autrement... » [...] Je pense qu'il y a eu la volonté de faire comme Durkheim, en changeant quelques détails.¹²¹

Selon Selom, la familiarité entre l'architecte et le promoteur a permis à Francis Soler d'anticiper ou de susciter une attente tacite quant au dispositif ornemental du bâtiment. L'architecte y aurait vu l'opportunité de redéployer une esthétique prégnante dans les premiers projets de son agence, en affinant sa mise en œuvre. L'hypothèse de Kerim Selom peut expliquer pourquoi les impressions ornementales des façades n'ont pas été mises en œuvre sur d'autres projets résidentiels de l'agence jusqu'à celui de Parc 17, si Francis Soler n'avait pas estimé que la maîtrise d'ouvrage y serait sensible. Selom désigne ainsi l'un des éléments sur

¹¹⁵ Dirigée par Philippe Pémézec (RPR) de 1989 à 2018.

¹¹⁶ Ce récit n'est pas sans évoquer celui de l'évolution stylistique de Val d'Europe, sur laquelle on reviendra : le cadre référentiel du territoire passe de l'architecture haussmannienne à l'architecture faubourienne, puis Art déco, entre 2000 et 2010. Cf. *infra*, ch. 6.

¹¹⁷ « Sur Saclay [centre de recherche et développement construit pour EDF, Saclay (91), 2016], il n'y en a pas, parce que l'échelle est plus importante, plus grande ; sur [Parc 17] il y en a besoin parce que les gens y sont propulsés, entre guillemets... Je tenais déjà ce discours il y a vingt ans [période de la conception de Durkheim]. » SOLER Francis, entretien, op. cit.

¹¹⁸ 180 logements, 3 commerces, avenue du Marché Gare, Montpellier (34) ; MOA : Ubat, surface : 13 639 m² ; budget : 14,7 M€ HT, livraison 2011.

¹¹⁹ 130 logements, crèche, commerces et activités, bureau de poste, rue Campagne-Première (Paris 14) ; MOA : Altarea-Cogedim ; surface : 15 100 m² ; budget : 39 500 000 € HT ; en travaux en 2022.

¹²⁰ Ce n'est pas non plus le cas de l'opération « Auteuil », livrée en 2016 avec les agences d'Anne Démians, Rudy Ricciotti et Finn Geipel, mais on reviendra plus loin sur ce projet.

¹²¹ Kerim SELOM, entretien, op. cit.

lesquels le directeur de l'agence peut fonder son autorité esthétique : sa connaissance fine des attentes de la maîtrise d'ouvrage. Issue de la fréquentation d'un réseau professionnel inaccessible à d'autres architectes, y compris au sein des agences concurrentes, cette « capacité » est décrite comme précieuse pour accéder à la commande. La reconduction du dispositif ornemental de Durkheim et Clichy s'inscrit donc à la fois dans une « démarche très personnelle » de Francis Soler et dans une stratégie favorisant l'agence.

Dans des registres différents, Culot et Soler mettent chacun à contribution leur connaissance du contexte de la commande pour favoriser leur agence. Il ne s'agit pas seulement d'une expérience pratique ou relationnelle, mais aussi de la capacité à décrypter les attentes esthétiques tacites portant sur les projets. Cette compétence est d'autant plus précieuse que contrairement à d'autres données de la commande, ses termes esthétiques ne sont pas explicites.

b) Contre le « style », contre la « mode » : critiques du dévoiement de l'auctorialité

Bien qu'ils conçoivent des ornements, Culot et Soler se montrent aussi critiques vis-à-vis de certaines pratiques. Leurs critiques s'appuient sur deux notions différentes, le « style » et la « mode », mais on va voir qu'elles se rejoignent pour condamner certaines pratiques de leurs confrères.

Dans le discours de Francis Soler, le terme de « style » est entendu dans un sens précis : la reconduction d'un même dispositif esthétique d'un projet à l'autre, par un même architecte. Selon lui, cette reproduction est liée à une démarche de projet déficiente, qui « prend le processus à l'envers » :

Tout est une question de positionnement dans le processus de création au départ. Si tu pars du fait que tu dis « Je vais faire de l'ornementation », à mon avis, ça ne fonctionne pas. [...] C'est ce qu'ont fait les architectes qui avaient ce que j'appelle un « style » : quoi qu'ils fassent, où qu'ils soient [c'est la même chose]. C'est ce que j'appelle « l'architecture de salle de bain » de Richard Meier. Où qu'il aille, il fait des salles de bains : de grands carrelages blancs partout... Qu'il soit à Barcelone, à Frankfort, il fait le même projet. Et ça, pour moi, c'est presque une signature décorative... Ce n'est même pas de la décoration : c'est une signature, une esthétique, qui prend le processus à l'envers. L'architecte veut absolument, par son écriture, sa reconnaissance, son identification instantanée ou immédiate, faire reconnaître son travail. Ça, c'est prétentieux. Le style est prétentieux.¹²²

Soler cherche logiquement à s'absoudre de ce type de critiques, qui pourraient lui être retournées dans la mesure où plusieurs projets de son agence présentent le même type d'impressions ornementales. Il souligne donc, d'une part, la variété plastique des projets conçus par son agence, en montrant que l'esthétique est matérialisée diversement pour chacun ; d'autre part qu'une longue période s'est écoulée entre les premiers projets sérigraphiés et Parc 17 (« J'ai

mis vingt ans avant de refaire de l'impression sur tôle ou sur verre. »¹²³). En outre, il évoque longuement le projet « Auteuil », mené avec les agences de Rudy Ricciotti, Anne Demians et Finn Geipel, en expliquant qu'il s'agissait précisément de retrancher leurs « armes » esthétiques respectives :

Là, il n'y a pas de décoration. Tu ne peux pas l'imposer. Je m'extrait d'une attitude personnelle pour passer dans une attitude commune. [...] C'est pour éviter ce qu'on appelle l'effet « décoratif urbain ». Aujourd'hui, la grande mode c'est de dire : « On a 400 logements, on prend quatre architectes, on les met côte à côte et on va avoir un bâtiment bleu, un bâtiment rouge, un bâtiment jaune et un bâtiment vert. » C'est ce qu'ils ont fait à Lyon-Confluence, et ce qu'ils font à Batignolles. [...] Donc Rudy [Ricciotti] a rentré ses armes personnelles, moi j'ai rentré les miennes – il n'y a pas de sérigraphies, il n'y a pas de trucs qui sont mes caractéristiques – Anne [Demians] a rentré ce qu'elle avait fait, Finn [Geipel] son côté très dur, industriel, et on a mis au point un catalogue qui permet d'avoir les mêmes châssis, les mêmes couleurs, les mêmes volets, ou des choses comme ça.¹²⁴

La critique de Soler ne fait pas référence aux styles architecturaux historiques : elle ne concerne pas la réplique d'ornements anciens (qu'il critique aussi, mais pour d'autres raisons, comme on le verra), mais la répétition d'un registre esthétique individuel, motivée par un désir d'identification et de reconnaissance. À l'inverse, Maurice Culot donne au « style » une définition classique, plus proche de son sens courant : un corpus de techniques, de principes ou de motifs mobilisable de manière variée par une communauté d'architectes. C'est vis-à-vis des « modes » architecturales que Culot se montre critique, déplorant un contexte de production où « l'exception est devenue la règle »¹²⁵. Il s'agit d'une critique adressée à une collectivité de confrères (contrairement à Soler, dont la critique porte sur des individus) dont Culot se démarque en tant que théoricien puis, dans sa pratique, en invoquant la valeur « intemporelle » des références anciennes qui servent d'inspiration aux bâtiments de son agence. Il dénonce des conditions d'accès à la commande qui favorisent la vacuité ou l'hermétisme :

[L]es architectes doivent renchérir entre eux pour se distinguer, c'est-à-dire finir par s'exprimer d'une manière absconse, au second degré, montrer des images indéchiffrables, jouer sur le non-dit. Il s'ensuit une rupture totale entre un public qui ne comprend plus et la partie la plus médiatisée de la profession qui devient autiste. Pour le public, l'architecte est pris, au mieux, pour un snob, un farfêlu, souvent pour quelqu'un avec qui il vaut mieux ne pas avoir affaire. On pourrait dire qu'à ce jeu, les architectes vont se discréditer, ce serait sans doute le cas s'ils n'étaient soutenus par tout un milieu qui se veut à la page.¹²⁶

Les critiques de Culot et Soler se rejoignent sur les motivations qu'ils prêtent à leurs confrères : reconnaissance, distinction et notoriété. Culot décrit alternativement les « modes » architecturales comme un asservissement (les architectes y sont « soumis ») et comme une « tentation »¹²⁷. Tous les deux insistent aussi sur la différence qui doit perdurer entre le bâti ordinaire qui compose l'essentiel des paysages urbains et le monument, événement esthétique

122 SOLER Francis, entretien, *op. cit.* Il mentionne aussi l'architecte Emmanuel Combarel qui « met du bois [en façade] pour faire croire qu'il est écolo ». En 2013, il fustigeait deux productions récentes : « À titre d'exemple, la Villa Méditerranée, conçue par l'Italien Stefano Boeri à Marseille, consomme énormément d'acier pour n'offrir que très peu de surface, et sa forme est discutable face au vent violent du port. Tout aussi curieux, le FRAC [Fonds régional d'art contemporain] où les panneaux de verre de Kengo Kuma sont offerts de manière fragile et inepte au mistral. Et lorsqu'il reprend ce dispositif, au Centre d'art de Besançon... C'est une méconnaissance totale des sites, un style autiste et marchandiseur, juste capable de piéger l'ahuri... », interview de Christine DESMOULINS, « Francis Soler : "En architecture, l'heure est à la cohérence, non plus aux projets de style" », *Le Monde*, 16/05/2013.

123 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

124 *Idem.*

125 « Les réparateurs de ville et le mythe de la créativité », *op. cit.*

126 *Idem.*

127 « Le parti pris architectural reflète la propre identité de Val d'Europe qui s'est forgée sur ces deux dernières décennies. [...] Une identité qui se reflète également dans une architecture à la fois classique et moderne, qui ne cède pas à la tentation de la mode et vise à la durabilité. » Maurice CULOT, texte issu d'une coupure de presse (non citée), *book* de l'agence Arcas, p. 81/88, archives numérique de l'agence Arcas.

qui doit légitimement être mis en valeur. Cette distinction s'apparente à une rémanence des principes de convenance architecturale et ornementale qui prévalent dans la doctrine classique : l'adéquation entre ornementation et destination des édifices en est l'un des principes fondamentaux. En transgressant cette distinction, les architectes que Culot et Soler critiquent chercheraient à s'affranchir d'une responsabilité sociale – bien bâtir, y compris des bâtiments banals – pour se faire valoir.

La critique esthétique rejoint alors une critique éthique adossée à des considérations de démocratisation esthétique (l'architecte est pris pour un « snob », il est « prétentieux »), de politisation de la production architecturale (un « milieu qui se veut à la page »¹²⁸) et de gaspillage financier. Soler évoque des « gabegies financières où on met de l'argent public sur la table sans compter », estimant que les architectes ont « une responsabilité civique, c'est-à-dire, une obligation économique » ; Culot établit un lien avec la démocratisation de l'architecture auprès de ses publics : « On dira à ceux qui émettent des critiques : “Soyez contents, cela a coûté de l'argent public et ne prétendez pas que votre avis est plus autorisé que celui des meilleurs architectes membres du jury” »¹²⁹.

Cependant, les deux architectes recourent à des métaphores et des champs lexicaux distincts pour décrire le processus de projet exemplaire, susceptible de déboucher sur de bons ornements : Soler recourt à une métaphore musicale et technique tandis que Culot souligne la proximité entre l'état d'esprit d'un architecte-réparateur et celui d'un artisan. Selon Francis Soler, les « paramètres » du projet sont mixtes, incluant notamment des variables non architecturales :

L'idée, c'est de laisser venir. S'il y a une opportunité, tu mets en place ce que j'appelle des « paramètres ». Faire un projet c'est ça : tu as le contexte, le paramètre économique, le paramètre géographique, le paramètre identitaire, le paramètre urbain, le paramètre technique, le paramètre climatique... Tu imagines Jean-Michel Jarre, devant une table de mixage ? On passe notre temps à régler, suivant les projets : plus de basses, moins de basses, plus d'aigus, moins d'accompagnement.¹³⁰

Maurice Culot, pour sa part, cite des « principes » liés au cadre bâti existant et qu'il présente comme intangibles :

[L]es réparateurs de ville, qui sont des artisans, ne recherchent pas les feux de la rampe », « La réparation de la ville et le mythe de la créativité. Pour en venir aux principes de la réparation de la ville, ils sont simples, mais il faut cependant les connaître. C'est le respect de la parcelle, ça, c'est l'essentiel, une parcelle, un bâtiment, un architecte. [...] Il y a aussi l'inscription dans les gabarits, la continuité des fronts bâtis, l'adéquation des choix

128 Culot poursuit dans ce passage par une critique du maire de Montpellier de l'époque, Georges Frêche (Parti socialiste, P.S.) : « Le maire de Montpellier ne pense qu'à s'entourer de stars de l'architecture qui lui apportent des articles dans les revues. Il aime se faire photographier avec ces grands artistes. », puis du maire de Nîmes à l'époque de la construction de « Nemausus », un projet de logement social expérimental livré par Jean Nouvel en 1987, Jean Bousquet (Union pour la démocratie française, UDF) : « Cacharel [entreprise fondée par Jean Bousquet], un temps maire de Nîmes, a eu une idée fixe : remplacer la colonnade de l'ancien théâtre classique par une médiathèque commandée à Foster [« Carré d'art », inaugurée en 1993] et faire construire des logements sociaux par son ami et architecte de talent Jean Nouvel. L'immeuble de logements sociaux Nemausus (*sic*) est aujourd'hui à la dérive, « C'est un enfant mal aimé » dit cyniquement l'architecte dans Libération. Cela n'empêche que les politiques dans le vent ne jurent que par Jean Nouvel. » ; *Ibidem*.

129 « Les réparateurs de ville et le mythe de la créativité », *op. cit.*

130 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

esthétiques, les matériaux, les proportions avec l'environnement, la nature de l'espace public. »¹³¹

Les deux architectes revendiquent finalement une approche du processus d'ornementation fondée sur son contexte : l'architecte vertueux est celui qui accepte de laisser des éléments exogènes influencer l'esthétique du projet sans y imposer une signature individuelle par le biais de singularités plastiques.

Ces critiques indiquent que la valeur de l'ornementation reste assujettie, aux yeux des deux architectes, aux conditions de sa production et aux motivations de ses producteurs. C'est lorsqu'elle est conçue selon un certain processus et pour des raisons désintéressées qu'elle est décrite comme une composante positive de l'architecture. En somme, les deux architectes estiment que certains de leurs confrères abusent de leur statut d'auteur et que l'ornementation témoigne de ce dévoiement. L'ornementation mal conçue, qu'elle soit issue d'un « style » ou d'une « mode », est celle qui vise à valoriser son auteur au détriment de l'intégration du projet dans un contexte singulier. Les principes de cette intégration ne sont pas les mêmes aux yeux des deux architectes, mais il est significatif que le même type de questionnement soit soulevé.

Dans le discours de Culot comme dans celui de Soler, l'ornement est saisi comme la trace tangible de la pratique de confrères parfois sévèrement jugés. Leurs critiques ne sont pas formulées dans les mêmes termes, puisque le premier fustige la « mode » tandis que le second critique le « style », mais leurs positionnements se rejoignent sur la place à accorder aux éléments exogènes dans la conception.

c) Ornementation et modernité : des revendications ambiguës

L'une des trames communes aux discours de Francis Soler et Maurice Culot concerne leurs positionnements ambigus vis-à-vis de la notion de « modernité » et ses liens avec l'ornementation architecturale. Dans son usage courant, le terme renvoie à deux niveaux de sens : d'une part, l'inscription temporelle de la chose moderne, « qui existe, se produit, appartient à l'époque actuelle ou à une période récente »¹³² ; d'autre part, la rupture induite vis-à-vis de périodes antérieures : la production moderne est celle « qui ne s'inspire pas des réalisations antérieures par les principes, les règles établies ; qui est d'une facture nouvelle et apporte quelque chose d'inédit, d'original »¹³³. Dans ce second sens, le mot renvoie à un corpus de techniques ou de processus nouveaux, la production moderne étant celle « qui bénéficie, témoigne des progrès effectués dans ces domaines »¹³⁴.

C'est ce deuxième sens qui domine dans le discours de Francis Soler lorsqu'il parle du travail mené par son agence : « L'abstraction vient avec la répétitivité, c'est-à-dire le croisement avec la modernité [...] : la modernité [vient] par la répétition, par l'industrialisation. »¹³⁵. Les techniques récentes de production de l'architecture sont garantes de son inscription dans la période actuelle ; leur mobilisation permet d'inscrire matériellement les ornements dans la

131 « La réparation de la ville et le mythe de la créativité », *op. cit.*, p. 10.

132 « Moderne », définition du Centre national des ressources textuelles et linguistiques (CNRTL). Le terme « modernité » est défini comme « l'aspect, le caractère moderne [d'une chose] ».

133 *Ibid.*

134 *Ibid.*

135 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

période de leur conception. Mais Soler se montre critique au sujet de « la modernité », prise au sens large :

Est-ce qu'il y a une nécessité de l'art décoratif ou pas ? Moi, j'estime que oui, parce que les gens sont justement [déjà] dans la modernité et sont un peu largués par rapport à l'Histoire. [...] Je pense qu'il faut prendre dans la modernité ce qui est réellement nécessaire, ce qui est pratique, ce qui est matérialité, ce qu'on sait faire aujourd'hui, qu'on ne savait pas faire avant. Et puis voir comment on peut jouer, dans le domaine du visible, avec des choses qui font plutôt appel à notre mémoire et à nos complexités [...]. Il y a une manière de transcender l'Histoire au profit des gens. L'important c'est de ne pas « larguer » les gens. Parce que les larguer au nom de l'architecture contemporaine, c'est prétentieux, je trouve.¹³⁶

L'architecte décrit la modernité comme une condition collective inéluctable qui améliore les conditions matérielles de la production et peut même s'avérer « nécessaire ». Mais il reste critique vis-à-vis de cette condition, comme lorsqu'il affirme que « l'architecture a perdu dans la modernité. Je pense que la dernière œuvre d'abstraction totale, c'est la Bibliothèque de France de Dominique Perrault, qui est la fin d'un système. »¹³⁷ Soler ne revendique donc pas la modernité en tant que valeur, mais assimile de manière diffuse « modernité » et technicité, qu'il revendique : « On profite de la technicité obligatoire pour en faire un design particulier. », explique-t-il ainsi au sujet du projet de l'agence livré pour EDF à Saclay. La « matérialité » permise par la modernité est mobilisée pour dépasser les effets délétères de cette condition collective, par le biais d'éléments « sensibles », d'« effet décoratif »¹³⁸. Critique vis-à-vis de pratiques « nostalgiques » de l'ornement, Soler les juge en décalage avec leur époque, le « XXI^e siècle, [le] moment où on va sur la Lune, sur Mars »¹³⁹. En 1990, il soulevait déjà la question : « Le verre n'est-il pas le matériau qui aujourd'hui remplace la pierre ? »¹⁴⁰ Cette rhétorique progressiste et techniciste demeure une constante dans le discours de l'architecte, davantage que sa revendication de « modernité ».

Paradoxalement, le discours de Maurice Culot apparaît beaucoup plus imprégné par cette revendication, alors qu'il est inscrit dans une démarche historiciste. Les champs lexicaux de la modernité, de la nouveauté et de l'invention sont d'ailleurs omniprésents dans les discours élaborés au sein des réseaux de promotion de l'architecture historiciste. On les retrouve dans

les titres de publications¹⁴¹ comme les noms d'institutions¹⁴². Ce paradoxe s'explique par une série d'ajustements sémantiques. En premier lieu, une distinction est opérée entre « modernisme » et « modernité ». Le modernisme fait l'objet de critiques, comme celle de Culot en 1988 : « L'architecture moderniste participe (preuves construites à l'appui) d'une vaste spirale de la rupture, de la destruction, de l'isolement, elle ne peut donc produire des ensembles (voir les « villes nouvelles »), *a fortiori* la ville, produit le plus abouti de la civilisation européenne. »¹⁴³ En soustrayant la « modernité » au seul « modernisme », il devient possible de promouvoir une modernité alternative, celle qui consiste à entrer en résistance vis-à-vis du modernisme, tout en esquivant les critiques adressées aux « passéistes nostalgiques »¹⁴⁴ : « [L]'homme moderne n'est pas nécessairement celui qui a un costume extravagant, mais c'est d'abord celui qui utilise sa pensée pour résister », écrit Culot¹⁴⁵. Le roi Charles III, figure éminente de la promotion des architectures néo-traditionnelles, a résumé cette position qu'il partage en se décrivant comme « un moderne, mais non un moderniste »¹⁴⁶. L'architecte distingue une modernité authentique, consistant à remettre en cause l'hégémonie esthétique, du modernisme réduit à une posture conformiste :

[...] les assoiffés de la nouveauté sont aussi très conventionnels et essentiellement liés aux modes. Ils sont volontiers moralistes : « Il faut être de son temps ! » (Lequel ?) ; « Il faut utiliser les matériaux nouveaux ! » (Pourquoi ?) Ajoutons que ce sont souvent des pères la pudeur sans audace réelle et qui s'offusquent ou rient sottement si vous leur dites que votre préférence va vers l'Art déco néo-égyptien, le style méditerranéen ou le néo-flamand.¹⁴⁷

Là où Francis Soler décrit les avancées techniques comme les caractéristiques saillantes de la modernité, Maurice Culot retient l'« audace » de l'esprit moderne et sa rupture vis-à-vis d'un ordre esthétique dominant :

Les modernes des années vingt pestaient contre les vieilles lunes de l'académisme. Le Corbusier contre Lemaesquier. On peut admettre sans difficulté qu'en cette fin de siècle, la victoire des *modernistes* sur les *académiques* est totale. À quelques exceptions près, tout est aujourd'hui architecture moderniste.¹⁴⁸

Prenant acte d'une victoire culturelle des avant-gardes du début du XX^e siècle dans la production architecturale, il postule donc que la perpétuation authentique de l'esprit moderne ne consiste pas à construire selon l'esthétique qui en est issue, mais à s'opposer à la pratique majoritaire comme le faisaient les avant-gardes. Ce raisonnement demeure au cœur de la

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

138 *Ibid.*

139 *Ibid.*

140 « Interview pinceau » de Francis Soler par Thierry ARDISSON, *op. cit.*

Citation complète : « T.A. : Ce projet (*le Centre de conférences du quai Branly*) fait très « style Mitterrand » : c'est un peu comme la Pyramide [du Louvre], l'Arche de La Défense. Est-ce que tu ne l'as pas fait pour plaire ? Est-ce que tu t'es dit : « Après tout, c'est Mitterrand qui va choisir, faisons du 'style Mitterrand' comme ça, il va être content » ? F.S. : Je ne sais pas ce que c'est que le « style Mitterrand ». Le « style Mitterrand », c'est le style de la modernité... T.A. (*l'interrompt*) : Il y a le projet de la très grande bibliothèque [la Bibliothèque nationale de France] qui est comme ça aussi. Le projet de Perrault est un peu comme ça. F.S. : Le projet de Dominique Perrault contient effectivement quatre tours de verre. Mais le verre n'est-il pas aujourd'hui le matériau qui remplace la pierre ? C'est un matériau moderne. »

141 Par exemple *L'architecture classique moderne* (Andreas Papadakis, Eyrolles, 1997), ouvrage cité par Bernard Durand-Rival en entretien : « On est partis d'un livre que m'a donné mon Directeur Général de l'époque [...] C'est un livre que je ne connaissais pas du tout, il me l'a prêté et j'ai découvert qu'il y avait de par le monde des architectes qui dessinaient des bâtiments traditionnels, mais à l'époque actuelle » (entretien BDR).

142 On peut citer en premier lieu le « *Congress for a New Urbanism* », mais aussi les Archives d'architecture moderne fondées par Culot à Bruxelles.

143 « Architecture moderniste et cadre ancien », *op. cit.*, p. 118.

144 *Idem.*

145 « La réparation de la ville et le mythe de la créativité », *op. cit.*, p. 11.

146 H.M CHARLES III, « Why I'm Modern but not Modernist », *The Spectator*, 8 août 1998. À l'époque de la rédaction de l'article, Charles III était Prince de Galles.

147 *Ibid.*

148 « Architecture moderniste et cadre ancien », *op. cit.*, p. 117.

rhétorique de légitimation des pratiques architecturales historicistes, comme on peut le lire dans une présentation rétrospective des Deuxièmes Rencontres Architecture et Urbanisme de Val d'Europe, en 2003¹⁴⁹.

La revendication d'un « progressisme » historiciste a de quoi surprendre : pourquoi les tenants de cette pratique cherchent-ils à s'approprier cette terminologie ? On peut avancer deux hypothèses. D'une part, comme on l'a vu plus haut, le double mouvement de disqualification des architectes « futuristes » et de légitimation des architectes « classiques » peut servir un objectif stratégique d'accès à la commande. D'autre part, il faut sans doute y voir l'effet des connotations positives qui restent attachées aux valeurs comme la « création », le progressisme et plus généralement la modernité, qui rendent nécessaire la poursuite d'un effort de légitimation de l'architecture historiciste et des architectes qui la promeuvent au sein de ce cadre théorique.

La quête d'un ornement en prise avec son époque traverse les derniers siècles de l'histoire architecturale et s'est cristallisée dans le discours des avant-gardes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. La revendication d'une « modernité ornementale » n'est donc pas un phénomène récent et il est d'autant plus significatif d'en retrouver les traces dans les discours de deux architectes actuels. Mais l'acceptation de ce terme diverge profondément entre les discours de Francis Soler et Maurice Culot. Tandis que pour Soler, il s'agit essentiellement d'une condition collective abstraite, génératrice d'innovations techniques que l'architecte mobilise pour en dépasser les effets délétères – « déracinement », absence de « sensibilité » – pour Culot, le terme fait référence à une période historique marquée par le refus de l'esthétique hégémonique : c'est ce qu'il cherche à réinvestir dans ses réflexions puis dans sa pratique, en dépit du paradoxe que comporte la revendication d'une « modernité » réactionnaire.

d) Construire une histoire : l'ornement comme récit destiné aux populations

À côté du rapport qu'ils cultivent à la grande Histoire et à sa modernité, Maurice Culot et Francis Soler sont attachés à produire une « petite histoire » à travers l'ornementation de leurs bâtiments. Cette démarche répond au même enjeu : rendre l'architecture intelligible. On a vu plus haut que c'est l'une des caractéristiques de la trajectoire de Culot, qui se cristallise à Val d'Europe avec la pratique de la « mytho-génèse » comme méthode de projet. Il s'agit d'un récit fictionnel qui sert de base à la conception ornementale et peut être mobilisé par la suite pour commercialisation les bâtiments¹⁵⁰.

149 « La ressemblance de Val d'Europe avec certaines grandes avenues parisiennes n'est un secret pour personne. Indéniable, cette influence classique a poussé certains architectes extérieurs à la ville à juger la ville trop traditionnelle dans son inspiration... voire plus proche de la copie que de la création. La Rencontre Architecture et Urbanisme, à laquelle participaient la plupart des architectes « privés » de Val d'Europe a permis de faire le point sur la question. Les « morceaux choisis » ci-contre reflètent bien ce débat entre classiques et modernes, comme au temps de la Renaissance. Ils illustrent surtout la vitalité des premiers, qui refusent l'assimilation entre classicisme et passivisme. *Vouloir à toute force faire des bâtiments futuristes – donc vite dépassés – dont les occupants se sentent mal à leur aise, parce que le style prime leur confort, voilà selon eux la véritable attitude réactionnaire.* », extrait de « 2^e Rencontre Architecture et Urbanisme de Val d'Europe », *Le Cercle de Val d'Europe. La lettre d'information aux entreprises*, décembre 2003, s.a., directrice de publication Françoise Callin (responsable de la Communication de Val d'Europe, Euro Disneyland), p. 3/5. C'est moi qui souligne.

150 Introduit à Val d'Europe par l'architecte Nada Breitman-Jakov, étudiante auprès de Culot à La Cambre (DUPUIS, *op. cit.*, p. 311), ce terme n'apparaît pas ou plus dans la communication officielles des structures d'aménagement, ni dans l'ouvrage *Val d'Europe. Vision d'une ville* (CULOT, DURAND-RIVAL, *op. cit.*). Néanmoins, la

Mais Soler accorde également une importance au récit qui accompagne l'esthétique architecturale. En 1990, il déclare à Thierry Ardisson qu'« arriver à faire quelque chose qui soit à la fois conceptuel et populaire, en architecture, c'est le rêve »¹⁵¹. Cette préoccupation demeure prégnante dans les discours qu'il élabore pour accompagner ses projets : la petite histoire dont il cherche à les doter est destinée aux habitants. Comme pour décrire la mobilisation d'œuvres artistiques dans les projets de son agence, l'architecte passe par le récit autobiographique pour expliquer cette préoccupation :

Quand on m'a demandé de construire ce bâtiment rue Durkheim, c'était le premier bâtiment de la ZAC avec la Bibliothèque de France. Pour avoir vécu vingt ans à Sarcelles [93], je connais bien le sujet de ce qu'est le déracinement, donc je me suis dit : « Ces gens, on va encore les mettre dans des bâtiments qui sont impersonnels, qui sont pas à eux, qui n'auront pas d'histoire, qui n'auront pas d'assise, etc. » Donc j'ai décidé de leur créer une histoire, pour eux.¹⁵²

La thématique du « déracinement » revient régulièrement dans le discours de l'architecte pour qualifier un risque que l'ornementation permet de conjurer. Mais contrairement aux « mytho-génèses » valeuropéennes, il ne s'agit pas de scénarios concrets : ces « histoires » prennent la forme d'une présence visuelle muette, voire hermétique. Le degré d'intelligibilité du dispositif pour les habitants est donc incertain. À ce sujet, Francis Soler décrit avec enthousiasme une visite d'étudiants en architecture dans le bâtiment de la rue Émile-Durkheim qui avait révélé le degré d'« appropriation » des sérigraphies par les habitants :

Il y a eu une enquête : [...] cinq ou six ans après que le bâtiment a été construit, des étudiants (de La Villette, je crois), sont allés faire une enquête et leur ont fait une fausse déclaration [aux résidents]. Ils ont dit : « Voilà, on vient faire une enquête, on vient voir les châssis parce qu'on est missionnés pour remettre des châssis sans les sérigraphies. » Ils se sont tous fait jeter ! Ils sont venus me voir et ils m'ont dit : « C'est incroyable, votre bâtiment, quand on a parlé d'enlever les sérigraphies, c'est tout juste si on s'est pas pris des claques dans la figure, parce que les gens disaient : "Non, non, c'est une appropriation..." » C'est-à-dire qu'en réalité, cette ornementation, qui est visuelle, qui est transmissible de l'intérieur à l'extérieur ou de l'extérieur à l'intérieur, c'est une appropriation, c'est-à-dire que les gens ont la grande image verte, qui est l'image du David de Michel-Ange, ou une danseuse espagnole [...].¹⁵³

Soler se réjouit que les habitants perçoivent les sérigraphies comme une partie intégrante de leurs logements et qu'ils souhaitent conserver, ce qui valide *a posteriori* les choix esthétiques radicaux opérés pour contrer leur potentiel « déracinement »¹⁵⁴. L'ornementation est donc

pratique qu'il désigne y est toujours présente : les projets valeuropéens sont accompagnés de récits « imaginaires mais plausibles » (*Idem.* p. 46) destinés à ancrer la conception dans une cohérence collective, mais aussi à être compris, voire repris, par les habitants eux-mêmes (*loc. cit.*). Ces derniers peuvent y avoir accès à travers les supports commerciaux produits par le développeur du territoire, Euro Disneyland, et par les promoteurs immobiliers. On y reviendra plus longuement au chapitre 6.

151 « Interview pinceau », Thierry Ardisson, *op. cit.*

152 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

153 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

154 Il précise aussi que le bailleur social qui gère l'immeuble se réjouit du faible nombre de déménagements : « On n'est pas dans la copie, on est dans la transformation d'un élément figuratif pour passer dans l'abstraction. Et aujourd'hui, 99% d'avis favorables. C'est le bâtiment qui a le taux de rotation le moins important de Paris. C'est là que la RIVP me félicite tous les jours, en me disant que c'est bien. Je demande pourquoi, ils me disent : "Parce que nous, on n'a rien à refaire, les gens ne bougent pas. Quand on fait du logement social, quand

décrite comme une stratégie efficace pour « leur procurer du confort, du plaisir »¹⁵⁵ et l'histoire que l'architecte se propose d'inventer leur est destinée.

On retrouve toutefois aussi dans le discours de Francis Soler une mise en récit destinée aux architectes – ou à d'autres agents de la production architecturale – comme lorsqu'il décrit la manière dont il se saisit des « opportunités » et des « paramètres » du projet. Dans ce contexte, l'ornementation est décrite comme un enjeu parmi d'autres dans le processus de conception. La différence majeure qui demeure entre les récits de Maurice Culot et de Francis Soler adressés à leurs confrères tient au caractère prescriptif de ceux du premier.

Conclusion

L'examen des pratiques de Maurice Culot et Francis Soler au sein de leurs agences montre qu'ils en définissent seuls les orientations esthétiques – même si Culot s'entoure d'architectes également capables de concevoir l'architecture d'inspiration historique qu'il promeut. Ces orientations sont issues de goûts, mais pas uniquement : elles reflètent aussi l'éthique singulière que les deux architectes ont forgée au cours de leurs carrières respectives et les compétences qu'ils ont développées. À distance du dessin, Culot endosse un rôle décisif dans la légitimation de l'architecture ancienne et moderne comme cadre référentiel ; Soler revendique une expertise de constructeur et une sensibilité d'artiste qui s'exprime à travers le choix des motifs des ornements.

En dépit de leurs divergences, plusieurs trames des discours et des pratiques de Soler et Culot se recoupent, à commencer par leurs postures contestataires, la revendication partagée d'un certain anticonformisme. Ils cultivent des compétences leur permettant d'anticiper, voire de susciter les termes esthétiques selon lesquels les commandes auxquelles leurs agences répondent sont posées, mais se montrent critiques vis-à-vis de l'ornementation lorsqu'elle leur semble issue d'une démarche intéressée visant la reconnaissance médiatique ou financière. Ils développent un discours ambigu au sujet de la modernité, qu'ils appréhendent différemment. Soler l'assimile à une condition collective pouvant être aliénante, mais dans laquelle puiser les outils techniques permettant de surmonter cette aliénation ; Culot revendique l'esprit contestataire des premiers modernes tout en condamnant l'hégémonie esthétique du modernisme architectural. Au sein de cette vision de l'Histoire, l'ornement apparaît comme un outil mobilisable au service d'une « petite histoire » favorisant la réception populaire de l'architecture.

3.2. ARCHITECTES SALARIÉS : LE QUOTIDIEN DU TRAVAIL ORNEMENTAL

Même si Soler et Culot dirigent la conception des ornements, ils n'assurent pas seuls l'ensemble de cette séquence du processus d'ornementation. En fait, le travail quotidien d'affinage du dessin ou des teintes et d'échanges avec les fabricants est réalisé par des architectes

quelqu'un s'en va, on est obligé de repeindre, de changer les salles de bain..." "Depuis vingt ans, on a rien changé, on a touché à rien. Pour nous, c'est une manne financière." » (SOLER Francis, entretien, *op. cit.*) Ces affirmations n'ont pas fait l'objet d'une vérification.

¹⁵⁵ *Idem.*

plus jeunes, salariés d'Arcas et FSA. Les deux agences rassemblent des « collaborateurs » aux statuts différents : associés, salariés, stagiaires, contractants ponctuels.

L'agence Arcas compte une dizaine de personnes en 2017 ; l'agence FSA en compte une vingtaine à la même date. Cependant, dans les deux agences la conception des ornements est placée sous la responsabilité d'une personne précise : pour Le Piazza, c'était Matthew Brown et pour Parc 17, Marion Gauguet. Contrairement aux directeurs qui peuvent revendiquer une part d'arbitraire dans leurs choix, ils doivent pouvoir justifier leurs décisions auprès de leurs collègues et de leurs patrons. Comment prennent-ils leurs décisions ? Quelles méthodes suivent-ils ? Ce travail quotidien sera ensuite mis en perspective avec leurs trajectoires académiques et professionnelles. Contrairement aux fondateurs d'agence, elles ne sont pas décisives dans l'orientation esthétique des agences, mais elles éclairent la tension entre cette orientation collective et les sensibilités esthétiques de leurs salariés.

A. Entre principes explicites et principes latents

Les tâches concrètes accomplies pour concevoir les ornements sont diverses, mais comparables dans les deux agences : déterminer la dimension et la localisation des ornements sur les façades, affiner leurs proportions, tracer leurs motifs et définir leur matérialité, contrôler leur fabrication. Chaque étape implique des arbitrages entre plusieurs enjeux. Comment les architectes s'en saisissent-ils ? De quelle autonomie disposent-ils ? Comme on va le voir, ces questions se posent différemment à l'agence Arcas, où les ornements forment une composition organique liée à l'organisation interne du bâtiment, et à l'agence FSA où leur aspect est indépendant de la distribution des appartements.

a) Conception des ornements du Piazza, de l'ordre au style

Interrogé sur la conception des ornements dont il est chargé à l'agence Arcas, l'architecte Matthew Brown décrit un protocole précis :

Pour commencer avec un bâtiment, je me demande : quels sont les volumes, les plans, où est-ce que j'ai besoin de fenêtres ? Je vais dessiner quelque chose de très basique, qu'on pourrait arrêter là. Après, je vais me dire : j'ai cette forme, j'ai des fenêtres qui tombent là, qu'est-ce que je peux faire avec ça pour y donner un ordre ? Et l'ordre que j'imprime, ça peut être Art déco, ça peut être classique : ça, c'est plutôt dans les détails, ou à quel point je vais. [...] Je ne commence pas avec un ordre dorique, classique, que je « colle » sur la façade, que je dessine en façade, en essayant d'aligner les fenêtres verticalement... Et je poursuis le bâtiment en sachant très bien comment il va être.¹⁵⁶

Bien que l'ornementation historiciste soit l'une des composantes essentielles des projets d'Arcas, son témoignage indique qu'il débute par la structuration des volumes et des ouvertures, ce qui détermine la localisation des ornements. Matthew Brown ne leur « imprime » des caractéristiques formelles inspirées par un style architectural que lorsque la composition générale des volumes et des ouvertures est arrêtée, ce qui correspond à la théorie classique. C'est ce qu'il explique en donnant l'exemple du dessin de fenêtres :

¹⁵⁶ Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

[Je] laisse le programme de chaque bâtiment me donner des pistes. Après, je ne vais pas toujours me baser sur le programme : si ça marche 80 % du temps, et qu'après je me retrouve avec deux apparts qui, finalement, n'ont pas de grandes fenêtres pour le séjour, je vais mettre des petites fenêtres comme [dans] les chambres, parce que ça colle avec le reste [de la façade].¹⁵⁷

La méthode que décrit Brown donne l'impression que la conception des ornements succède à celle des volumes, car il décrit une première étape qui est celle d'un dessin « basique, qu'on pourrait arrêter là ». Mais il décrit aussi leur aspect comme une donnée latente :

[Les] détails, ça dépend du quartier, de la volonté du client, de ce qu'on veut faire dans l'agence : est-ce que ça va être plus Art déco, plus classique... Tout ça, c'est un peu présent depuis le début parce que ça peut impacter les volumes, la taille des volumes, les proportions des fenêtres. Je l'ai en tête.¹⁵⁸

Deux logiques concomitantes sont à l'œuvre : la composition des façades et l'esthétique de référence. La conception des ornements débute par la rationalisation ordonnée des volumes et des ouvertures de la façade. Relativement indépendants du vocabulaire esthétique, ils peuvent être amendés pour favoriser la symétrie et la cohérence caractéristiques de l'architecture historiciste. À ce stade, les ornements sont latents : ils ne sont pas encore dessinés, mais les façades sont déjà composées selon une esthétique qui permet leur déploiement. Cette rationalisation achoppe parfois sur certains secteurs du bâtiment et le dessin de détails devient alors nécessaire :

[S]elon les projets, il y aura toujours des endroits où l'ordre que j'ai essayé d'imposer ne va pas fonctionner, donc ce sont ces endroits-là où il faut trouver une solution aux problématiques et c'est là que j'ai besoin de savoir de quel style est-ce que je m'inspire, quel type d'architecture ça va être. Je vais trouver une solution Art déco, ou une solution classique... ou un mélange des deux. [...] En Art déco, on peut avoir quelque chose d'un peu plus rigolo, amusant, une forme un peu arrondie ou bizarre, mais il y a toujours la base [ordonnée]. C'est vraiment une façon de structurer le bâtiment. Après, le décor, c'est moins important.¹⁵⁹

Les dessins du Piazza suggèrent que c'est le type de question qui s'est posée pour les frontons des fenêtres de la surélévation : il s'agit des premiers détails dessinés avec précision, avant les moulures, les bandeaux et les corniches. Le style de référence apparaît moins comme un réservoir de formes figées que comme une boîte à idées servant à répondre à des problématiques de conception. Dans son discours, Brown ne distingue pas l'Art déco du style classique sur la base de l'ordonnancement préalable qu'ils nécessitent, mais sur la base des solutions ornementales qu'ils permettent de mettre en œuvre, notamment sur les points de jonction entre les parties de la façade. Ainsi, non seulement il n'opère pas de hiérarchisation de leurs valeurs esthétiques – comme c'était le cas dans la théorie classique des ordres, où le type de moulure était associé à un degré de noblesse ou de grandeur du bâtiment – mais il ne souscrit pas non plus à une réflexion sur leur degré de modernité – comme le fait Culot, lorsqu'il décrit l'architecture de l'agence Arcas comme un héritage de l'esprit moderne. Le discours de Brown est plus pragmatique, ce qui peut s'expliquer par son rôle opérationnel dans la conception des ornements.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

Le dessin des moulures, des bandeaux et des corniches apparaît comme un affinement progressif dans les représentations du Piazza : c'est ce que confirme Matthew Brown, qui précise qu'il dessine d'abord leurs proportions générales (hauteur et profondeur) avant de dessiner leurs profils. En effet, ces informations apparaissent dans les documents de demande de permis de construire, tandis que le détail des profils n'est pas attendu à ce stade. Le dessin des profils débute donc après le dépôt du PC, au moment de la consultation des entreprises préalable à la sélection des prestataires de la fabrication. Matthew Brown indique qu'il peut alors y passer un mois sur « le cœur des détails, qui sont des choses décoratives, mais aussi techniques » :

Je pense que pour qu'un détail soit le plus réussi, il faut qu'à la base, il ait une raison d'être, et après, on l'embellit. Et l'embellissement n'a pas besoin d'être essentiel. On a une fenêtre, il faut un appui de fenêtre. Une fois qu'on a ça, on peut faire un très joli appui de fenêtre, juste pour être agréable, juste pour qu'on le regarde.¹⁶⁰

À première vue, cette description est un plaidoyer pour l'ornement utilitaire : il s'agit de sublimer une nécessité fonctionnelle en l'embellissant. Mais l'exemple des appuis de fenêtre nuance cette interprétation : un appui de fenêtre n'est pas considéré comme une nécessité fonctionnelle par tous les architectes. Celles de Parc 17 en sont toutes dépourvues : soit ce sont des portes-fenêtres, soit le garde-corps transparent ne permet pas de s'accouder dans l'embrasement, d'ailleurs réduite à quelques centimètres. De fait, le « modernisme » que critique Culot a conduit à reconsidérer la fonction de ces éléments architecturaux : la présence d'un appui de fenêtre, même « simple », peut être envisagée comme une démarche d'embellissement et cet élément fonctionnel être assimilé à un ornement, même s'il ne supporte pas de moulures ou d'autres ajouts¹⁶¹. Concevoir une fenêtre comme un ensemble solidaire pourvu de certains éléments indispensables (un appui, une embrasure¹⁶²) découle d'un cadre de référence esthétique préalable. Le discours de Brown sur la dimension fonctionnelle des ornements est empreint de cette conception. Il donne un autre exemple d'ornement ayant une utilité :

[Q]uand tu as un élément technique qui est nécessaire, c'est l'occasion de voir comment je peux le rendre en détail. Quand on a des toitures-terrasses, avec un mur de parapet, souvent, il peut y avoir une fissure dans l'enduit parce que le mur intérieur, à l'étage, est chauffé, alors que le mur du haut n'est pas chauffé. Donc ça peut être un bon endroit où mettre un bandeau.¹⁶³

Dans cet exemple, ni le bandeau ni l'enduit ne sont des éléments « techniques » ; en remplaçant l'enduit par un revêtement dans un matériau différent (comme les panneaux d'aluminium des façades de Parc 17), ce type de désordre n'est pas non plus visible. En fait, la localisation d'un bandeau à cet endroit, décrite comme une solution esthétique à un problème technique, s'apparente plutôt à la déclinaison d'une culture esthétique et constructive globale. Cette idée ressort plus fortement d'un commentaire de Matthew Brown au sujet de certains ornements. Interrogé sur la logique de leur conception, il explique :

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Cf. *supra*, ch. 1.

¹⁶² On pourrait aussi citer les volets extérieurs, présents sur les façades intérieures du Piazza pour évoquer l'architecture des cours intérieures parisiennes.

¹⁶³ Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

[La] manière de penser est toujours la même : comment est-ce qu'on peut faire quelque chose qui soit relativement naturel, et qui ait un sens. On ne va pas dépenser d'argent pour rajouter des choses qui n'ont pas de raison d'être. [...] L'idéal [c'est] que chaque détail ait vraiment une raison d'être. Peut-être que certains détails, comme ceux de l'ordre classique, en pierre, ne sont pas vraiment nécessaires, mais ils font référence à quelque chose.¹⁶⁴

Ici, Brown dévoile une fonction culturelle des ornements, issue de leur force d'évocation. On pourrait avancer que c'est l'un des enjeux de tout processus d'ornementation ; il rejoint la construction d'une « histoire » décrite par Culot et Soler comme l'une des finalités de l'ornement. Il s'agit d'une acception de l'utilité – ou de la « raison d'être » – qui dépasse la nécessité.

Revenons à la conception des ornements et au dessin des modénatures. Matthew Brown se montre moins disert sur ce sujet que sur les méthodes et les principes généraux de composition¹⁶⁵. Il donne seulement un exemple : « Souvent, je fais des corniches et un bandeau, avec le bandeau qui est une partie de la corniche. Comme ça, je peux avoir la corniche qui file, puis qui s'arrête, et il y a le bandeau qui continue sur une partie plus simple, [par exemple] sur la façade arrière. »¹⁶⁶ Pour produire des façades ordonnancées et cohérentes, le profil élémentaire du bandeau est conçu en premier et peut-être étoffé par des moulures supplémentaires pour devenir une corniche. C'est ce qui apparaît dans les archives numériques du Plaza : plusieurs corniches correspondent à l'association de bandeaux. Le principe de composition majeur (produire des façades ordonnancées et cohérentes) se décline à l'échelle du profil des modénatures, où il croise un principe de rationalisation économique (ne pas « dépenser d'argent pour rajouter des choses qui n'ont pas de raison d'être »). Cependant, Brown ne décrit pas la manière dont il choisit les profils des moulures¹⁶⁷. On verra d'ailleurs que certains choix ornementaux à l'agence FSA ne font pas non plus l'objet d'une explicitation.

Par la suite, la conception des moulures implique un échange avec les fabricants, prioritairement mené par Matthew Brown. Ses dessins sont confrontés à l'offre présente sur le marché : il les modifie en fonction de ce qui existe. Il donne l'exemple d'un bandeau « très proche de quelque chose qui est préfabriqué sur le marché » : dans ce cas, il opte pour la solution préfabriquée, qui est moins chère, et modifie les élévations pour contrôler le calepinage afin que le bandeau soit « toujours centré sur quelque chose » – c'est-à-dire cohérent avec l'ordonnancement des façades. Pour Le Plaza, les dessins des moulures ont été repris par le fabricant, non pas pour privilégier des profils préfabriqués, mais pour limiter le nombre de moules nécessaires. Ces modifications ont été réalisées sur des documents distincts de ceux de l'agence Arcas : à partir de cette séquence du processus d'ornementation, le rôle du fabricant devient déterminant par rapport à celui des architectes, même si William Pesson a été sollicité

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Il évoque également les techniques de représentation qui accompagnent la conception : on y reviendra.

¹⁶⁶ Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

¹⁶⁷ C'est William Pesson qui indique quelles sources sont mobilisées à l'agence Arcas : il cite le *Traité* de Vignole celui de Pierre d'Esquié et les ouvrages de Jean-Charles Krafft et Pierre Nicolas Ransonnette. Il apprécie ces recueils pour leur « architecture forte mais pas d'une complexité insensée » (entretien WP). Il ne précise pas de quelles éditions l'agence dispose. Cependant, la manière concrète dont ces ouvrages sont employés n'est pas précisée par Pesson ou Brown et comme on l'a vu, certaines références utilisées pour la conception des ornements ne sont pas des références savantes.

pour valider ces modifications et contrôler l'aspect des échantillons fabriqués en amont du chantier. On reviendra sur cette séquence au chapitre suivant.

En conclusion, le dessin des modénatures, confié à Matthew Brown, montre que ces ornements ne sont pas conçus indépendamment des façades auxquelles ils sont agrafés. La composition des façades est conçue d'emblée comme un ordonnancement cohérent déployant un réseau de symétries et de hiérarchies, une structure esthétique que les détails rendent visible. Pour autant, elles ne correspondent pas à un style ou à un ordre canonique précis : Brown décrit plutôt des ajustements entre programme, volumes, ouvertures et détails. Ce travail, poursuivi ensuite par le fabricant, est rendu possible par la formation qu'il a reçue, sur laquelle on reviendra plus loin.

b) Conception des ornements de Parc 17 : motification et échantillonnage

On se souvient que le choix de reconduire les sérigraphies sur les façades de Parc 17 est d'abord celui de Francis Soler, qui « voulait vraiment [les] retravailler », selon Sylvia Bourgoïn. Cette architecte française travaillait à l'agence FSA lors du concours, mais c'est surtout Marion Gauguet, une autre architecte, qui a été chargée de la conception de ces ornements.

Contrairement à l'agence Arcas, la localisation des ornements n'est pas un enjeu primordial au début du projet. C'est le travail de production des motifs à partir des images sélectionnées par Soler qui catalyse l'effort de conception. Ce travail débute alors que la volumétrie du projet est encore débattue et comme on l'a vu au chapitre précédent, il se poursuit jusque pendant le chantier. Ce protocole est rendu possible par la déconnexion entre la distribution intérieure et les motifs ornementaux : leur conception apparaît comme un projet dans le projet, relativement indépendant de l'usage du bâtiment. Par rapport aux projets sérigraphiés antérieurs de l'agence, l'une des attentes de Francis Soler portait sur la finesse de rendu des images¹⁶⁸. L'objectif est de permettre une vision multiscalaire des détails, que l'on soit proche ou non des façades. Cela nécessite une impression fine – ce qui relève de la technique de fabrication – qui implique que le motif soit très détaillé, même s'il est abstrait. Marion Gauguet indique qu'elle ne connaissait pas la technique de la sérigraphie avant ce projet et qu'elle a mené quelques recherches préalables sur le type d'outil graphique à même de répondre aux attentes de Soler. L'ensemble de la conception est finalement réalisé sur ordinateur, selon un processus original mis au point par Marion Gauguet.

Ce travail pourrait être décrit comme une « motification » : il s'agit de modifier les images initiales pour en faire des motifs abstraits, répliquables et ajustables. En premier lieu, Gauguet sélectionne sur Photoshop des fragments des images fournies par Francis Soler, en alternant leur luminosité et leur colorimétrie. Elle utilise ensuite ces fragments pour recomposer les images originales sur AndreaMosaic, un logiciel permettant de reconstituer des images à partir de leurs miniatures. Le principe visuel est analogue à la pixélisation d'affiches de grand format : de loin, l'œil perçoit une image cohérente, même si elle n'est pas composée d'aplats, mais de points ou de carrés. Gauguet obtient ainsi une reconstitution des images initiales, décomposées en fragments tronqués ou retournés. Elle modifie ensuite ces nouvelles

¹⁶⁸ « C'est plus intéressant que les images du fond là-bas [celles de Durkheim], parce que là-bas, c'est presque des aplats avec des nuances, des épaisseurs de couleurs, des profondeurs d'éclairage ou pas, tandis que là [sur les façades de Parc 17], la pixélisation se fait par des images. » SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

images sur Photoshop, pour simplifier ou affiner leurs traits. La « motification » est achevée : les images initiales sont devenues une frise de douze motifs, plus ou moins abstraits mais tous précis, détaillés et ajustables : certains peuvent ainsi être imprimés à très grande échelle, sur la façade nord-est. Les motifs sont conservés sur des fichiers numériques, ce qui permet leur ajustement ultérieur et facilite l'échange avec les entreprises de fabrication, qui jouent un rôle déterminant dans la suite de la conception. « Ensuite s'en est suivi tout le travail de la couleur », explique Gauguet : il s'agit de déterminer les teintes des impressions, qui diffèrent de celles des images initiales. La difficulté majeure soulevée par cette étape tient à la différence de rendu colorimétrique entre l'écran d'ordinateur sur lequel elle travaille et les matériaux sur lesquels les impressions sont réalisées : verre transparent et tôles d'aluminium. Cette différence rend nécessaire la fabrication d'échantillons pour juger de l'effet produit par les impressions. Durant plusieurs mois, Gauguet envoie des fichiers aux deux entreprises de fabrication, Metal Sigma qui réalise les sérigraphies sur verre et Déco Galva qui réalise les sublimations sur tôle. Les échantillons sont examinés collectivement à l'agence FSA¹⁶⁹. On reviendra plus longuement sur cette séquence au prochain chapitre, car elle permet de comprendre l'effet des techniques de fabrication sur la conception des ornements. Mais on peut relever qu'elle traduit la scission entre intérieur du bâtiment et ornementation de l'enveloppe : comme leur aspect n'est pas lié à la distribution intérieure, il devient possible de le faire évoluer plus longuement et jusqu'à une période plus tardive. Gauguet reconnaît par exemple que « jusqu'au chantier, je ne savais pas à quoi ça allait ressembler », situation inenvisageable pour les plans. À l'inverse, selon elle « [Francis Soler] a cette faculté [de savoir] dès le départ » quel sera l'aspect du bâtiment¹⁷⁰. Cette situation nuance l'idée selon laquelle les ornements contemporains seraient issus de choix délibérés de la part des architectes : c'est le cas du directeur de l'agence, mais pas de l'architecte chargée de la mise au point des ornements.

Contrairement à Matthew Brown, Marion Gauguet ne mentionne pas de principes explicites ayant guidé la conception des ornements, que ce soit au moment du choix des motifs ou de la détermination des teintes. Au contraire, ses propos suggèrent que cette séquence s'est déroulée selon des modalités expérimentales, voire aléatoires :

[...] Ce que j'ai appris avec Francis Soler, c'est qu'on peut parfois se laisser surprendre par un assemblage de matières, de couleurs... Un jour, il va faire telle lumière dehors, l'écran va être éclairé différemment, et... « Tiens, regarde, on va tenter les bleus ! » Pour [Parc 17] et sur plusieurs de ses projets, je dirais que [Francis Soler] fait un peu confiance au hasard. On a aussi beaucoup travaillé avec un maquettiste, Stéphane Levraud, qui travaille avec Francis [Soler] depuis toujours. Ses maquettes vont nous aider : il va faire le fond de la maquette en bois, disons, plutôt qu'en métal comme c'était prévu au départ, et

169 « On regardait beaucoup de choses : la transparence à la lumière, on regardait sous un néon... Si le jour où on recevait l'échantillon il n'y avait pas de soleil, eh bien, il fallait [attendre]. [...] Les couleurs ont changé des tas de fois. » Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

170 « [Francis Soler] m'a dit que depuis le début il savait à quoi ressemblerait [Parc 17]. Malgré tout ce qu'on s'est dit sur les couleurs qui changent [...] » (Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*) Au regard des sinuosités du développement des impressions, on peut légitimement supposer que la vision que Soler avait « dès le départ » de l'aspect de Parc 17 ne pouvait être parfaitement conforme à celle qu'offre le bâtiment achevé. Deux hypothèses sont possibles : soit il s'agit d'un problème d'interprétation, soit l'architecte disposait d'une vision générale du projet, comparable à ce titre à l'« ordre » évoqué par Matthew Brown. Dans les deux cas, ce témoignage souligne l'importance du regard du directeur de l'agence sur sa production et l'écho qu'il rencontre auprès de Marion Gauguet – sur lequel on reviendra dans les paragraphes suivants, qui abordent sa trajectoire professionnelle.

d'un seul coup, ça donne un peu plus de chaleur à l'objet et on se dit qu'on va peut-être plutôt partir sur ça. [...] Si je vais imprimer mes plans sur un papier un peu jauni ou sur un film transparent, d'un coup, on n'a pas du tout le même effet et parfois, on se laisse surprendre ! Francis [Soler] me dit : « Tiens, regarde, sur ce papier-là, c'est pas mal, allez, on essaye autrement ». Ce sont ces changements-là qui sont vraiment intéressants, j'aime beaucoup travailler de cette manière-là.¹⁷¹

En l'absence de principes explicites, le choix des couleurs est un long processus qui peut déboucher sur des désaccords dus aux sensibilités et goûts personnels des architectes. C'est ce que décrit l'architecte Sylvia Bourgoïn, au sujet de l'agence DATA où elle travaille au moment de l'entretien :

Quand on doit choisir une couleur à l'agence, c'est terrible ! Si on se dit, par exemple, qu'on va faire un hall bleu, il y en a un pour dire qu'il faut que ce soit davantage vert, un autre qui dit non, ça doit être de telle couleur... [...] Je crois que je n'ai pas vraiment d'outils, je le fais vraiment au *feeling*. Parfois, on essaye plein de choses, et tout à coup, il y a quelque chose qui ressort et je me dis que voilà, c'est ça. Après, forcément, il faut qu'il y en ait un qui tranche, qui prenne la décision.¹⁷²

Marion Gauguet ne rapporte pas de désaccords du même ordre au sujet des impressions de Parc 17, mais cette description d'une recherche formelle accomplie intuitivement correspond bien au processus de choix des teintes. En effet, les expérimentations matérielles sont importantes, mais elles ne sont pas conduites de manière systématique ou selon un protocole précis. Il s'agit plutôt d'explorations pouvant déboucher sur un résultat inspirant progressivement cristallisé dans les documents de projet. Cette approche diffère profondément de celle de Matthew Brown à l'agence Arcas et de l'« ordre » des styles de références. À l'agence FSA, les impressions sont envisagées comme des œuvres graphiques et plastiques. Les manipulations, les essais tentés durant leur conception peuvent d'ailleurs être considérés à la manière de créations autonomes. C'est ainsi que l'on peut interpréter la présence de maquettes de projet disposées selon des codes muséaux dans les locaux de l'agence ou la récupération d'échantillons imprimés par les architectes qui les exposent chez eux (FIG. 108). On peut y voir un écho du positionnement ambigu de Soler vis-à-vis du statut d'artiste, adopté par certains de ses collaborateurs.

La dernière phase de la conception des ornements concerne le calepinage des impressions du bardage, notamment pour les fresques de la façade arrière. Il s'agit d'un travail complexe : attribuer à chaque tôle le fragment de motif correspondant à sa localisation, décomposer les fichiers numériques initiaux en fichiers distincts, puis contrôler sur le chantier leur mise en œuvre correcte, à la façon d'un puzzle (abstrait, donc plus difficile à assembler qu'une image figurative). Contrairement aux sérigraphies sur verre qui composent des frises répétitives et dont les figures peuvent être appréhendées à l'échelle d'un panneau de verre, les impressions sur tôle nécessitent de nombreux ajustements et posent certaines difficultés spécifiques, que l'on explorera au chapitre suivant.

En conclusion, la conception des impressions de Parc 17 apparaît déconnectée de la distribution de l'immeuble, ce qui rend possible un processus long et expérimental réalisé sous l'égide de Marion Gauguet. Elle invente un protocole pour transformer numériquement les

171 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

172 Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

images initiales choisies par Soler en motifs abstraits ; mais la détermination des teintes qui suit cette séquence s'avère une étape plus complexe, parce qu'elle nécessite des ajustements imprévisibles, qu'elle ne suit pas de principes explicites et qu'elle laisse place à des expérimentations de hasard. Les outils fabriqués pour opérer ces choix (échantillons et maquettes) sont conservés et mis en scène par la suite, ce qui les rapproche d'œuvres plastiques. On peut décrire l'ensemble du processus comme l'envers de celui qui guide la conception des ornements du Plaza : la localisation des ornements n'est fixée qu'après leurs motifs et leurs teintes ; les principes ordonnateurs sont écartés au profit de manipulations itératives et exploratoires.

B. Compétences et trajectoires : l'ornement comme enjeu de formation ou de carrière

On a vu que Brown et Gauguier agissent sous la direction de Culot et Soler : leur rôle consiste à mettre au point des ornements dont l'esthétique générale ne relève pas de leur choix. Néanmoins, ils détiennent des savoirs théoriques et pratiques spécifiques : ont-ils été recrutés pour ces compétences dans le domaine ornemental ? Ont-ils, inversement, choisi les agences dans lesquelles ils travaillent par goût pour leur esthétique ? Pour aborder ce sujet, on reviendra sur leurs trajectoires académiques et professionnelles, mais aussi sur la carrière de Sylvia Bourgoïn, devenue architecte après une formation artistique. Elle fournit un éclairage supplémentaire sur la manière dont le travail ornemental est perçu au sein des agences.

a) Matthew Brown : enjeux de formation pour un classicisme contemporain

Les responsabilités confiées à Matthew Brown au sein de l'agence Arcas découlent des compétences qu'il a acquises lors de sa formation initiale, à l'Université de Notre-Dame (South Bend, Illinois, États-Unis). Il s'agit de l'un des creusets de formation historiciste majeurs dans l'architecture actuelle¹⁷³. La formation y est inspirée de celle de l'École des Beaux-Arts de Paris avant la réforme de l'enseignement de l'architecture : plusieurs techniques de représentation et de conception relevant de l'architecture ancienne y sont enseignées, comme le lavis à l'aquarelle ou la composition de façades classiques et vernaculaires. La formation dure cinq ans et l'ensemble de la promotion passe un an à Rome, afin d'étudier au plus près l'architecture classique européenne¹⁷⁴.

C'est à l'issue de ce séjour que Matthew Brown commence à travailler à l'agence Arcas, par l'intermédiaire de l'architecte luxembourgeois Lucien Steil, un enseignant de l'Université de Notre-Dame qui organise des stages collectifs à l'agence Arcas pour ses étudiants. À l'issue de son stage, Brown retourne à l'université de Notre-Dame terminer ses études, mais Maurice Culot et William Pesson lui proposent de l'embaucher lorsqu'il sera diplômé. Ils lui reconnaissent non seulement des compétences de conception, mais aussi la capacité à les transposer dans le contexte concret de projets neufs, y compris dans des styles différents du classicisme

¹⁷³ Cf. DUPUIS, 2017, *op. cit.*

¹⁷⁴ Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

canonique¹⁷⁵. D'abord recruté pour ces raisons, ses responsabilités dans l'agence s'accroissent avec le temps¹⁷⁶ : il arrive en 2011, en 2014, il est chef de projet et en 2018, il devient associé.

Brown décrit une situation paradoxale lorsqu'il s'installe en France : alors que sa formation à l'Université de Notre-Dame était axée sur l'architecture européenne et inspirée par la pédagogie des Beaux-Arts, il s'aperçoit qu'il la connaît plus finement que ses confrères européens formés dans des cursus qui préparent à la production contemporaine¹⁷⁷. Il découvre aussi un milieu critique hostile à l'architecture historiciste, ce qu'il décrit comme un regard européen :

Ici [en Europe], quand on pense à créer quelque chose de contemporain, on veut que ce soit vraiment marqué, que ce soit vraiment différent de tout ce qui était [fait] avant. Je comprends, je ne suis pas contre, mais on peut toujours profiter de tous les bâtiments anciens dans la ville... Ce que nous, on n'a pas aux États-Unis. Donc nous, on « vole » des villes du monde qui sont beaucoup plus vieilles, et on veut avoir ce mélange. Mais c'est à nous de le construire, depuis l'origine de notre pays, où nous avons besoin de choisir ce que serait l'architecture, les architectures de notre pays... En Europe, on était déjà dans les *néo*. Pour nous, les premiers et les plus anciens bâtiments sont déjà du *néo* ! Donc il n'y a pas le même stigma un peu négatif sur les styles *néo*, là-bas, qu'on a ici.¹⁷⁸

Pour autant, Matthew Brown partage certaines critiques adressées à l'architecture historiciste ; il estime même qu'elles sont nécessaires à l'amélioration de cette production et que les architectes historicistes devraient être les premiers à établir cette autocritique. Selon lui, les critiques extérieures s'appuient sur une mésinterprétation des pratiques et sur des exemples malheureux :

Le but, ce n'est pas de coller un temple sur tous les édifices, c'est la façon dont tu penses à organiser un bâtiment, et après dont tu rajoutes les couches. Ce n'est pas un pastiche : c'est une évolution. Mais il y a beaucoup de pastiches qui se font, et c'est pour ça qu'il y a tant de critiques. Et les critiques sont justes ! Je pense que les gens qui veulent faire du *new classicist* devraient être les plus critiques.¹⁷⁹

L'enjeu est donc de « construire une architecture contemporaine » qui soit « informée », c'est-à-dire infusée par les exemples anciens susceptibles de fournir une assise formelle et

¹⁷⁵ Brown revient sur l'un des premiers projets qui lui a été confié à l'agence Arcas, « un grand projet Art Déco » : « J'ai demandé pourquoi ils me confiaient un projet Art Déco, alors que j'ai fait des études plutôt classiques. Ils m'ont dit : 'Toi, tu as appris comment un style est... Les origines d'un style, ce qui fait que c'est un type d'architecture, et tu peux plus facilement apprendre un autre type d'architecture. Peut-être plus que nous : on est bien dans le classique.' Pour eux, j'étais plus facilement adaptable, grâce à ma formation. », *Ibid.*

¹⁷⁶ « Au début, ce n'était pas moi qui dessinais les projets... Ce qui est normal, juste après l'Université, on ne va pas dessiner des projets tout de suite. Mais je faisais des dessins à la main, des rendus des projets, parfois j'aidais Maurice [Culot] et William [Pesson] à trouver des idées, quand on était vraiment dans la conception brute, ils me disaient : 'Amuse-toi, fais quelques idées, après on va les prendre et voir s'il y a des choses qu'on aime pour avancer le projet'. Avec le temps, j'ai pris plus de responsabilités, et au bout de trois ans, j'avais des projets que j'ai conçus, avec leur aval, mais qui suivaient mes idées depuis le début, surtout dans l'Art déco. », *Ibid.*

¹⁷⁷ « C'est un peu ironique que je me retrouve dans une position spéciale par rapport aux gens qui ont fait leurs études en Europe, parce que nous avons mis beaucoup de temps à étudier ce qui s'est fait en Europe. [...] [Les encadrants] nous disaient justement que le programme était inspiré de l'ancien programme à l'école des Beaux-Arts : il y avait des systèmes d'ateliers, on étudiait sous un prof toute une année, il y avait de grandes planches à l'aquarelle à rendre... Et maintenant j'arrive ici et je m'aperçois que l'école de Malaquais, ce n'est pas exactement ça ! », *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

conceptuelle à la production actuelle¹⁸⁰. Il a choisi d'étudier l'architecture par goût pour les édifices anciens et déplore le manque de formation de certains architectes historicistes, particulièrement aux États-Unis : c'est à cette lacune qu'il attribue la conception de « pastiches » et de bâtiments historicistes critiquables¹⁸¹. Dans son discours, la connaissance historique représente un préalable nécessaire au déploiement d'une architecture historiciste de qualité :

C'est un point de fierté et de connaisseur de l'architecture, comme un historien ou un artiste pourrait dire « Je comprends tout ce qu'on a fait avant et je veux le transformer pour moi-même aujourd'hui ». On n'a pas besoin de tout oublier. [...] Nous, on est en train de commencer notre carrière après deux générations où ils ont oublié ça, un peu. Donc si on veut le refaire, on a besoin de recommencer, pas juste continuer. Et les choses ont beaucoup changé pendant les cinquante dernières années. Donc il faut qu'on réapprenne comment ça peut marcher avec ce qu'on est capable de faire aujourd'hui, et ça va être très différent de ce qu'on pouvait faire, même pendant la période Art déco.¹⁸²

À Paris, Matthew Brown reprend ses études à l'École de Chaillot, pour se former à la restauration d'édifices anciens ; il obtient son diplôme en 2018¹⁸³. Il explique cette réorientation par l'intérêt qu'il prend aux quelques projets de réhabilitation menés à l'agence Arcas et plus particulièrement à la conjugaison entre architecture neuve et architecture ancienne. Il ne s'agit pas tant d'orienter sa pratique vers la réhabilitation que d'élargir sa connaissance de l'architecture ancienne pour en tirer des outils mobilisables pour des bâtiments neufs¹⁸⁴. Cette approche fait écho à celle de Maurice Culot : l'architecture ancienne est décrite et perçue comme un vivier de savoirs, de méthodes et de techniques mises en péril par la rupture induite par le modernisme architectural. Les deux architectes partagent la revendication d'une architecture inscrite dans son époque (« contemporaine », selon Brown, « moderne », selon Culot) même si leurs points de vue sur les pionniers du modernisme divergent légèrement. Matthew Brown, qui a reçu une formation analogue à la leur, met en avant leur culture formelle et leurs compétences de conception, tandis que Maurice Culot insiste sur leur carac-

180 « Mon but, c'est de construire une architecture contemporaine. Je veux être informé de tout ce qui s'est passé avant, et l'utiliser pour que ce que je fasse aujourd'hui soit meilleur que si je ne connaissais pas tout ce qui s'est déjà fait. Je ne pense pas que tout le monde ait besoin de faire ça, je pense que le monde est beaucoup plus riche avec des philosophies et des approches différentes. Mais quand on voit les premiers modernistes et les gens de la fin de l'Art Déco, l'Art Déco qui se rapproche du style international, ils étaient formés en mode classique. Et leur architecture était bien réussie, unique, mais informée. Ce qu'on fait aujourd'hui, c'est moins bien, et c'est moins informé. On est en train de les copier, en pensant qu'on est originaux, mais ce qu'on devrait copier, c'est le tout. Pas littéralement, mais en apprenant, en s'inspirant. Il y avait des problèmes avant, les architectes du passé ont trouvé des solutions. On serait bêtes de ne pas s'appuyer sur ce qu'ils savaient. », *Ibid.*

181 « La majorité des gens qui construisent des choses classiques aux États-Unis, ils ne sont pas formés à ça, donc il y a plus de risques pour que ce soit moins bien réussi. Ils font ça parce que le client le demande. », *Ibid.*

182 *Ibid.*

183 Il s'agit d'une formation dispensée en deux ans et sanctionnée par un Diplôme de spécialisation et d'approfondissement (DSA), mention « Architecture et Patrimoine ».

184 « C'était en travaillant sur des projets de patrimoine qu'on a eu à l'agence, ça m'a beaucoup plu et je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de choses à apprendre dans l'architecture traditionnelle de France, qui pourraient m'informer sur des bâtiments futurs. Et qu'il y a des projets très intéressants qui sont des combinaisons de réhabilitation et de projet neuf... Je pense qu'il y a même plus de ça aux États-Unis. On transforme quelque chose d'ancien, ou on veut faire un ajout et restaurer la partie ancienne : comment faire ça avec une meilleure compréhension ? J'aime beaucoup travailler dans le patrimoine. Je ne pense pas devenir un architecte qui ne travaille que dans le patrimoine, je veux toujours travailler dans le neuf, mais ça ne peut que m'aider. Tu peux toujours faire du neuf. » Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

tere avant-gardiste et sur la rupture qu'ils ont cultivée vis-à-vis de l'hégémonie esthétique de leur époque. On comprend néanmoins comment le point de vue de Brown sur l'architecture actuelle et son esthétique a pu rencontrer un écho favorable au sein de l'agence Arcas, au-delà de ses seules compétences académiques.

b) Marion Gauguet : matérialiser une sensibilité esthétique

Diplômée en 2009 de l'École nationale supérieure de Paris-Val de Seine, Marion Gauguet passe ensuite un an en Corée du Sud (SAMOO Architects & Engineers, Séoul). Elle est recrutée à l'agence FSA en 2010 et Parc 17 est le premier projet qu'elle y mène, à partir de la phase d'esquisses. Contrairement à Matthew Brown, elle indique que rien au cours de ses études ne la préparait au travail ornemental qu'elle mène à l'agence ; travail qu'elle décrit d'ailleurs comme un apprentissage continu :

Ce n'est pas quelque chose qui va naître d'un assemblage au fur et à mesure, où à la fin on pourrait se dire : « Ah, c'est super beau » ou bien « Non, c'est complètement raté ». C'est vraiment un fil d'Ariane. Tu vas tenir ça du début à la fin, et tu ne lâches pas. Ce que j'ai appris ici avec Francis [Soler], c'est ça. Sans arrêt : « Marion, tu ne lâches rien ! »¹⁸⁵

Ce discours fait écho à celui de Sylvia Bourgoïn, dont il sera question plus loin, qui décrit aussi son passage à l'agence de Francis Soler comme un apprentissage¹⁸⁶ et aux propos rapportés par le journaliste Christophe Leray dans son interview de Soler. Marion Gauguet et Sylvia Bourgoïn citent la « rigueur » de la composition des façades, la ténacité de l'architecte vis-à-vis d'autres agents et la « sensibilité » ou la « poésie » que Soler infuse à ses projets¹⁸⁷. Sur ce dernier point, on peut se demander comment se conjugue l'ancrage très personnel des projets de Soler avec la dimension collective du projet, particulièrement pour Gauguet lorsqu'elle développe les impressions ornementales. Elle décrit ses responsabilités dans ce domaine comme le fruit d'une complicité esthétique avec le directeur de l'agence : « [J]'ai plutôt travaillé avec Francis [Soler] sur les concours, l'aspect graphique des projets. Jusque-là [en 2017], je passe plutôt du temps là-dessus, parce qu'on s'entend plutôt bien sur ce sujet. On se comprend. »¹⁸⁸ La dimension subjective et située du travail ornemental mené sous l'égide de Francis Soler nécessite une connivence singulière entre le directeur de l'agence et les salariés attelés à la conception des ornements. Marion Gauguet la décrit ainsi :

Je n'ai pas eu d'emblée cette complicité esthétique, mais j'apprécie vraiment la place qu'il m'accorde dans ce travail d'esthétique dans les projets. Quelque part, [Soler] livre des sensations ou des émotions très personnelles, que je dois retranscrire graphiquement ensuite et ensuite en chantier. Ça, c'est super. C'est une relation très privilégiée, que j'apprécie, et que je ne pense pas que tous les architectes partagent, qu'on ne retrouve pas partout.¹⁸⁹

185 MARION GAUGUET, entretien, *op. cit.*

186 « Mais en formation, c'est vraiment Francis Soler. J'ai adoré sa façon de voir l'architecture, il m'a appris beaucoup de choses. C'est vrai qu'ici et maintenant, c'est ce que je mets en application : c'est ma base, quoi. » Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

187 Interrogée sur la singularité de l'agence, Marion Gauguet cite « la rigidité que l'architecture de Francis [Soler] peut sembler avoir, dans ses formes, ses matières métalliques, par exemple, mais en même temps cette capacité qu'il a à la rendre poétique et sensible » Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

188 *Ibid.*

189 *Ibid.*

Deux éléments ressortent de ce témoignage. D'une part, elle valorise la confiance que lui témoigne le fondateur de l'agence, qui lui confie des éléments sensibles à l'état brut : il s'agit moins d'un enjeu architectural qu'humain. D'autre part, elle apprécie l'exercice de « retranscription » matérielle pour lui-même, y compris quand elle se heurte à des situations complexes¹⁹⁰. L'ornementation apparaît comme une métonymie du processus de projet, avec un « fil d'Ariane » tenu de bout en bout. C'est finalement la démarche de création qui apparaît cruciale, davantage que l'aspect final des ornements¹⁹¹.

c) Sylvia Bourgoïn : de l'école Boule à l'agence DATA

Sylvia Bourgoïn travaillait à l'agence FSA depuis quatre ans quand elle participe au projet de concours pour Parc 17. Sa trajectoire est doublement intéressante : d'une part, elle a suivi une formation d'architecte d'intérieur à l'école Boule (Paris) avant de développer une pratique d'architecte ; d'autre part, elle avait rejoint une autre agence (DATA, Paris) lors de l'entretien mené auprès d'elle. Auparavant, elle a travaillé auprès de Jacques Moussaïf (avant son passage chez FSA¹⁹²) et Stéphane Maupin. Depuis, elle a cofondé sa propre agence, d&ba (Paris) avec Jérémie Dalin, ancien directeur de projet à l'agence Maison Édouard François.

Par rapport à ceux de ses confrères, son discours au sujet du travail ornemental apparaît décentré : en particulier, elle n'est pas aussi réticente à utiliser le champ lexical de l'ornement et celui de l'esthétique. Elle lie cette posture singulière à son parcours académique¹⁹³ et précise que cette posture a causé un décalage d'ordre culturel à son arrivée en agence d'architecture.

Chez Jacques Moussaïf, je me souviens que j'avais eu une grosse altercation avec l'un de ses salariés qui était « pur archi ». [...] Venant de l'école Boule, qui a quand même une connotation métiers d'arts, j'ai senti cette forme de confrontation entre « Beaux-Arts » d'un côté, et archis plus modernes de l'autre... Et moi, au milieu ! [...] Maintenant, je suis devenue beaucoup plus architecte, je pense que je me suis fondue dans le moule. Mais au début, parfois, il y avait de vraies altercations, il y avait quelque chose là-dessus.¹⁹⁴

Consciente de l'acculturation qu'elle a vécue, Sylvia Bourgoïn est passée d'une culture formelle inscrite dans la tradition des arts appliqués et l'échelle réduite du design (d'objets et d'espaces) au développement d'une architecture brutaliste dont l'esthétique est fondée sur

190 Elle décrit par exemple alternativement la détermination des teintes comme un travail « long et fastidieux » et comme étant « hyper intéressant ».

191 Cette hypothèse est renforcée par le fait que Marion Gauguet a travaillé à l'agence de Vincent Parreira (AAVP, Paris) après son départ de l'agence FSA, en 2020. Cette agence est réputée pour son travail ornemental, qui relève du registre contemporain : « Vincent Parreira contredit Aldo Loos et ne voit pas l'ornement comme un crime », peut-on lire dans la biographie qui accompagne le book de son agence en 2022 (Texte d'Olivier Namias, critique d'architecture. [En ligne] d.d.c. 12/05/2022). Fondée en 2000, l'année-charnière du phénomène de retour de l'ornement, AAVP est publiée dans le dossier « Ornement » de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* (n°429, mars-avril 2019). Sollicitée en juin 2020, Marion Gauguet n'a pas donné suite à une série de questions que je lui avais adressées au sujet de sa nouvelle activité. Elle a quitté l'agence AAVP en décembre 2020.

192 Jacques Moussaïf a antérieurement travaillé auprès de Francis Soler avant de fonder son agence en 1994.

193 « [...] il y a toujours [dans son travail] eu une espèce de ressenti, de dichotomie entre, d'un côté, un plan, quelque chose de très formel ou formaliste, où il faut aller chercher l'efficacité et puis, quand même, de temps en temps, la tentation un peu Beaux-Arts de trouver une symétrie, de trouver de petites choses, des variations... » Sylvia BOURGOÏN, entretien, *op. cit.*

194 *Ibid.*

la mise en valeur de matériaux et de techniques¹⁹⁵. Ce double regard la rend consciente des dimensions élitiste ou corporatiste de certains architectes et elle déplore le décalage qui persiste entre les architectes et la population générale¹⁹⁶. Cependant, elle revendique la légitimité de la profession par rapport aux autres :

On a souvent l'impression que l'esthétique, c'est une espèce de mot vulgaire, en archi ! Même auprès des bureaux d'étude, des maîtres d'ouvrage : en général, pour eux, dès qu'on parle d'architecture, c'est esthétique, et ça n'a aucune raison d'être. Donc, souvent, s'il y a une prise de position esthétique, on essaye de le justifier, soit techniquement, soit autrement, mais avec les choses les plus objectives possibles. Parce que sinon, on ne s'en sort jamais.¹⁹⁷

Ce discours apparaît comme la verbalisation explicite de tensions et de paradoxes intrinsèques à l'architecture contemporaine. D'une part, les architectes revendiquent une légitimité esthétique dans la conception et la construction, y compris lorsque leur vocabulaire est hermétique pour d'autres groupes professionnels (voire pour les publics qui en font l'expérience). D'autre part, cette revendication n'est pas adossée à une autorité suffisante pour empêcher les remises en cause de ces positions. Enfin, le déploiement d'une esthétique contemporaine (qu'elle soit brutaliste, comme à l'agence DATA, ou techniciste, comme à l'agence FSA) s'accompagne de la reconnaissance un peu réticente des qualités esthétiques de l'architecture ancienne et de la réception dont elle jouit :

C'est vrai que quand on voit de vieux bâtiments (même si je ne suis pas du tout fan de vieilles pierres) certains s'autorisaient des mosaïques, des volutes, des dessins qui, finalement, de temps en temps, donnent une richesse qu'on a perdue, qu'on ne sait plus trop faire, mais qui, de temps en temps, fait quand même du bien. [...] Les ornements d'un bâtiment, les choses qui pourraient paraître non nécessaires, peuvent quand même lui donner des qualités, au fur et à mesure, pour les gens qui y vivent ou les gens à l'extérieur qui le voient. Des qualités d'appropriation... Ce sont peut-être des qualités qui sont de l'ordre du ressenti. Je pense que dans l'architecture qui se fait en ce moment, on a tellement tout dépouillé que ça manque peut-être un peu de ça, et qu'il faudrait qu'on y réfléchisse.¹⁹⁸

Le champ lexical qu'elle mobilise (« appropriation », « sensibilité », « ressenti ») relève de l'émotion, ce qui distingue cette position de celle des architectes historicistes, qui passent plutôt par une rhétorique de la culture et des savoir-faire. Comme Culot ou Soler, elle évoque une « perte » qu'il faudrait tenter de combler malgré le manque de possibilités pratiques pour

195 « C'est ça qu'on trouve intéressant [à l'agence DATA] : essayer de faire ressortir les qualités d'un matériau, ou d'une technique de transformation du matériau. », *Ibid.*

196 Elle cite une anecdote : « Par exemple, j'ai fait visiter à mes parents le projet de la maison du directeur. C'est la maison qui est en face de l'école de Val-de-Seine, qu'on a réhabilitée en laissant tout brut à l'intérieur, avec un grand cylindre de verre. Moi, j'adore ce projet, c'était hyper compliqué mais c'est tout ce que j'aime, vraiment... Je leur ai montré en étant hyper enthousiaste, en me disant que ça ne pouvait que plaire. Et... En fait, je me suis aperçue qu'ils ne comprenaient pas du tout. », *Ibid.*

197 *Ibid.*

198 *Ibid.* Ce discours rappelle celui de Soler lorsqu'il affirme en entretien : « Quand on va à Rome, on va d'abord dans le centre historique, quand on va à Florence, dans le centre historique, quand on va Madrid, on va dans le centre historique. Il y a quand même une raison à ça. C'est qu'il y a bien [quelque chose d'important] dans cette espèce de recherche d'épaisseur, de relief – quand on va voir Gaudi à la Sagrada Família, c'est d'une grande complexité, tout le monde est épaté par ça... On est moins épaté par la Bibliothèque de France, tu vois ce que je veux dire ? Il n'y a plus d'instantanéité, comme dans le message que veut faire passer Gaudi, par rapport à un public qui n'a pas forcément la culture architecturale de la Bibliothèque de France. »

le faire. Interrogée à ce sujet, elle cite des causes économiques,¹⁹⁹ mais surtout leurs répercussions sur la chronologie de la production architecturale :

Il y a forcément une question d'économie, mais aussi, peut-être d'abord, une question de temps. Ça demande un peu plus de temps de réfléchir à ces choses-là. Et du temps, j'ai l'impression qu'on en a de moins en moins sur les projets : il faut aller de plus en plus vite, c'est très difficile de trouver le temps de prendre du recul sur ce qu'on fait.²⁰⁰

Si l'on souscrit à son raisonnement, les contraintes économiques exerceraient surtout un effet indirect sur l'ornementation architecturale : en imposant une rentabilité rapide aux opérations immobilières, elles contractent les délais de conception. Cette hypothèse est cohérente avec la conception des impressions ornementales de Parc 17, menée sur un temps long ; mais elle suppose que les intérêts financiers sont, à long terme, incompatibles avec le déploiement d'une architecture ornée, ce que dément l'urbanisation de Val d'Europe. On reviendra sur ce paradoxe au chapitre 6, en examinant les liens entre les velléités de développement territorial et le processus d'ornementation.

Conclusion

Au sein des agences, le travail quotidien de la conception des ornements nuance l'importance des choix des directeurs, puisqu'il est mené par d'autres architectes, qui prennent des initiatives autonomes (ordonnancement des façades, protocole de « motification »). Trois facteurs se conjuguent pour déterminer le degré d'autonomie dont ils peuvent se prévaloir : leur intérêt pour le travail ornemental, leur formation antérieure et leur proximité avec les orientations esthétiques de l'agence. Les trois éléments ne revêtent pas la même importance pour Matthew Brown, de l'agence Arcas, et pour Marion Gauguier, de l'agence FSA. Pour le premier, la formation est une condition nécessaire au déploiement d'une architecture historiciste de qualité il reconnaît la validité de certaines critiques qui adressées à cette tendance. Pour la seconde, c'est la connivence esthétique développée au sein de l'agence qui est plus décisive : le travail ornemental s'apparente à la matérialisation concrète d'une sensibilité partagée. La trajectoire de Sylvia Bourgoïn fournit une perspective plus large sur l'appréhension de l'esthétique par les architectes contemporains : issue d'une formation artistique, elle décrit une acculturation indispensable à son arrivée en agence d'architecture, qui se reflète et qui débouche sur un décalage esthétique entre les publics de l'architecture et les architectes, contraints de justifier la légitimité dont ils souhaitent se prévaloir dans ce domaine.

199 « [Le mot « style »], c'est comme le mot « esthétique », comme « Beaux-Arts » : parfois, quand on l'utilise, c'est un peu péjoratif. Je pense que c'est parce que c'est considéré comme quelque chose de superflu, et que tout ce qui est superflu est très malvenu. Je pense que ça connote aussi une espèce de débauche de moyens, de choses qui ne servent à rien. Et en ce moment, on n'est pas du tout dans une politique de faire des choses qui ne servent à rien ! Ça fait longtemps que c'est comme ça... », *Ibid.*

200 *Ibid.*

3.3. UN REGARD D'ARCHITECTE : L'ORNEMENTATION CONÇUE HORS DES AGENCES

Certains architectes intervenus dans l'ornementation du Plaza et de Parc 17 ne l'ont pas fait depuis l'agence Arcas ou l'agence FSA, mais au sein d'autres structures. C'est le cas de Bernard Durand-Rival, déjà évoqué, et de Karine Hochet-Lemasson, architecte et « Directeur (*sic*) de l'Architecture et du Produit » chez Vinci Immobilier Île-de-France. Après plusieurs années d'exercice en agence, ils se sont reconvertis et font partie de la maîtrise d'ouvrage du Plaza et de Parc 17²⁰¹. Qu'apportent-ils à ces entreprises ? Tous les deux évoquent en entretien le « regard d'architecte » qu'ils posent sur les projets qu'ils pilotent. Comme on va le voir, il s'agit notamment d'un regard esthétique.

A. Trajectoires et missions : le cadrage esthétique de la commande

L'essentiel des missions allouées à Bernard Durand-Rival et Karine Hochet-Lemasson porte sur la formalisation et le suivi des projets d'architecture. Tous les deux sont mobilisés en amont des commandes ou concours et veillent à la qualité des bâtiments. Comment la dimension esthétique est-elle intégrée à ces missions ?

a) Bernard Durand-Rival : un architecte devenu faiseur de ville

Bernard Durand-Rival occupe un poste de cadre au sein d'Euro Disneyland depuis son recrutement en 1998. L'intitulé de son poste évolue au cours des années : depuis 2016, il s'agit de « Senior Manager Architecture-Urbanisme chez *Real Estate Development by Euro Disney* »²⁰². Cette formule indique que les responsabilités endossées par Bernard Durand-Rival relèvent de trois domaines : l'architecture, l'urbanisme et la promotion immobilière²⁰³. La formation initiale de Bernard Durand-Rival ne relève pourtant ni de la promotion immobilière ni de l'aménagement urbain.

Issu d'une famille d'architectes, il est diplômé en 1984 de l'Unité pédagogique n° 3 (UPA 3, aujourd'hui École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Versailles)²⁰⁴. C'est à cette époque qu'il découvre les publications Maurice Culot, qui enseigne alors à l'école de La Cambre et participe au mouvement de contestation de la destruction du centre-ville de Bruxelles. Durand-Rival fréquente l'atelier de Henri Gaudin, éminent architecte français²⁰⁵

201 Karine Hochet-Lemasson a été recrutée au cours du développement du bâtiment et n'a pas pris part au concours.

202 D'après la page personnelle de Bernard Durand-Rival sur le réseau professionnel LinkedIn, d.d.c. 22/01/2022.

203 « *Real estate* » en anglais. On reviendra sur l'évolution du nom des départements de développement d'Euro Disneyland, révélatrice du repositionnement stratégique de l'entreprise au cours des décennies d'urbanisation de Val d'Europe.

204 Entretien BDR, page personnelle de Bernard Durand-Rival sur le réseau professionnel LinkedIn, d.d.c. 22/01/2022.

205 Henri Gaudin (1933-2021) est lauréat du Prix de l'Équerre d'argent (revue *AMC-Le Moniteur*) en 1986 et en 1994, il a décliné le Grand Prix national d'architecture (ministère de la Culture) en 1988 et reçu la médaille d'or de l'Académie d'architecture en 1988. Ses réalisations les plus notables comprennent la reconstruction du stade Charléty (Paris), menée avec son fils Bruno Gaudin en 1994, la rénovation du musée Guimet (Paris) et l'École nationale supérieure de Lyon en 2000, la Cité de la musique et de la danse de Strasbourg en 2005 et celle de Soissons en 2015.

dont les façades se distinguent par leur topologie courbe et leurs revêtements métalliques. À travers l'évocation de ses années d'étudiant, Bernard Durand-Rival revendique la construction d'une culture architecturale éclectique, notamment dans le domaine esthétique où elle diffère de ce qu'Euro Disney promet à Val d'Europe.

En 1987, après quelques années d'exercice libéral, Durand-Rival rejoint l'agence d'architecture de Michel Pinseau. C'est au sein de cette agence qu'il développe une pratique urbaine : il participe à la conception de projets d'ampleur au Maroc pour le roi Hassan II. Bernard Durand-Rival décrit cette séquence de sa trajectoire professionnelle comme formatrice à plusieurs égards. Il découvre la pratique d'urbaniste au contact de Bernard Spire, qu'il décrit comme « un urbaniste ayant beaucoup travaillé auprès de l'APUR, l'Atelier parisien d'urbanisme », passionné par l'urbanisme haussmannien « dessiné, composé, comme un plan d'hôtel particulier »²⁰⁶. Ensemble, ils développent des projets d'embellissement de villes côtières : il s'agit de « dessiner des fronts bâtis, indiquer des traitements d'axes, indiquer des traitements d'angle, définir des hauteurs [et] même faire des dessins de principe d'élévation »²⁰⁷. Cette activité correspond à celle qu'il accomplit plus tard au sein d'Euro Disneyland. De plus, Durand-Rival travaille sur des projets de parcs de loisirs qu'il qualifie de « pharaoniques »²⁰⁸, ce qui préfigure sa pratique à Val d'Europe, territoire qui comprenait à ses débuts plusieurs milliers d'hectares à urbaniser sur des communes essentiellement agricoles.

Il rejoint l'entreprise étasunienne en 1998²⁰⁹. À cette période, l'urbanisme des abords du parc est pris en charge par une équipe réduite²¹⁰, d'autant que la tutelle de la direction étasunienne sur le projet urbain est encore très prégnante. Les urbanistes et architectes désignés pour concevoir les abords du parc ne sont pas choisis par la filiale locale dont fait partie Bernard Durand-Rival, qui doit rendre des comptes à la direction étasunienne²¹¹. Il décrit un processus progressif d'émancipation lié à une conjonction de facteurs : son acculturation à l'urbanisme

et à l'architecture « traditionnelle »²¹², la constitution d'un réseau d'architectes européens,²¹³ mais aussi la reconnaissance de ses compétences propres. Progressivement, Euro Disneyland s'émancipe de la tutelle de la maison-mère pour les opérations d'urbanisme extérieures aux parcs à thème, ce qui accentue le rôle de Durand-Rival. Celui-ci consiste à encadrer le développement de l'ensemble des projets urbains et architecturaux du périmètre placé sous l'égide d'Euro Disneyland : sélection des architectes²¹⁴ et des promoteurs, organisation des concours et suivi des projets. Il intervient à chaque étape de leur développement, comme il l'explique en 2019 dans un entretien pour la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* :

Si nous arrivons à Val d'Europe à une certaine qualité d'exécution, c'est que nous [Euro Disneyland] sommes présents dans le temps et ce, depuis le concours. Nous donnons, dès le départ, un cahier des charges sur la mise en œuvre des détails. Il y a, ensuite, des règles qui sont édictées entre nous et les promoteurs. Enfin, tout projet fait l'objet d'un pré-permis permettant à l'ensemble des acteurs de Val d'Europe de commenter le projet avant le dépôt du permis de construire. À chaque étape du processus de conception d'un projet – de l'esquisse au dossier de marché – nous avons quinze jours pour valider les pièces graphiques ou écrites ; nous regardons attentivement dans ces délais si ce que nous avons validé précédemment sera parfaitement réalisé.²¹⁵

Ce témoignage reflète le degré de contrôle d'Euro Disneyland sur la production bâtie valeuropéenne, que Blaise Dupuis décrit comme l'une des conditions nécessaires à l'émergence d'un projet urbain néo-traditionnel²¹⁶. La position de Bernard Durand-Rival au sein de l'entreprise lui confère un rôle déterminant. En amont des concours, il supervise le cahier des charges : « mise en œuvre des détails », promulgation de critères de compositions des volumes (hauteurs, alignements, prospects) et des façades (proportions des baies, présence de bandeaux ou filets aux niveaux intermédiaires)²¹⁷. Durand-Rival endosse ensuite un rôle prépondérant durant les concours, puisqu'il prépare pour chacun l'esquisse qui encadre les propositions des agences, siège dans les jurys et organise les réunions de « retours sur concours »

206 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

207 *Ibid.*

208 *Ibid.*

209 Suite à la faillite de l'agence de Michel Pinseau, Bernard Durand-Rival travaille auprès des architectes français Paul Andreu et Pierre-Michel Delpeuch, aux Aéroports de Paris, puis reprend sa pratique libérale quelques temps, à Pantin en Seine-Saint-Denis (93), un environnement dont il garde un souvenir « violent » et « dangereux », tout en soulignant qu'il a apprécié la petite échelle des projets qu'il mène. Il est recruté en même temps que l'ingénieure française Corinne Caudron, qui occupe le même poste que lui.

210 « Il n'y avait pas vraiment de structure d'urbanisme, ou du moins très peu de gens. Il y avait juste un stagiaire, mon vice-président qui était à l'époque directeur [Francis Borrézée, formé à HEC puis à l'Institut d'urbanisme de Paris]. Il y avait beaucoup plus de gens qui travaillaient sur le parc d'attraction : sur ce qu'il fallait faire autour des parcs à thèmes, il n'y avait presque personne. » Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

211 Bernard Durand-Rival mentionne deux réunions par mois avec le « responsable du *design* » de la maison-mère.

212 « On est partis d'un livre que m'a donné mon Directeur Général de l'époque : *L'Architecture moderne classique* [Andreas PAPADAKIS, Paris, Eyrolles, 2017]. [...] J'ai découvert qu'il y avait de par le monde des architectes qui dessinaient des bâtiments traditionnels, mais à l'époque actuelle : aux États-Unis, en Angleterre avec le prince Charles [devenu le roi Charles III], sous l'égide de Léon Krier (je me rappelais de Krier à l'époque de la Cambre, mais je ne connaissais pas son mouvement), et puis d'autres : au Portugal, en Espagne, un peu partout, à Port-Grimaud bien sûr, avec Spoerry (qui était déjà décédé à l'époque), Xavier Bohl qui avait repris, les Breitman en France, etc. » Cette acculturation était nécessaire dans la mesure où il indique qu'il ne connaissait pas le projet d'urbanisation mené à Val d'Europe lorsqu'il a rejoint Euro Disneyland, sur le conseil d'anciens condisciples.

213 En 2003, Bernard Durand-Rival fait partie des participants au premier Conseil pour un Nouvel Urbanisme Européen (CEU), aux côtés de Léon Krier, Maurice Culot, son associé Bart Chilens, Gabriele Tagliaventi, Lucien Steil. DUPUIS, 2017, *op. cit.*, p. 243 et suivantes.

214 Cette émancipation s'accompagne d'une évolution du profil des architectes mobilisés sur le territoire : les architectes étasuniens postmodernes sont remplacés par des architectes européens dont la pratique est plus proche sur néo-traditionalisme.

215 « Val d'Europe : au-delà des apparences, une leçon », entretien de Jean-Philippe HUGRON avec Bernard DURAND-RIVAL, dossier « Ornements », *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 429, mars 2019, pp. 52-55.

216 DUPUIS, 2017, *op. cit.*

217 Voir DUPUIS, 2017, *op. cit.*, Annexes, pp. 465-469. Ces indications concernent essentiellement l'espace public, ce qui distingue le travail de Bernard Durand-Rival de celui de Karine Hochet-Lemasson, orienté vers l'aménagement intérieur. Les prérogatives et considérations de leurs employeurs – le développeur intervient conventionnellement sur l'espace urbain, le promoteur sur les espaces privés – se répercutent sur les échelles auxquelles chacun intervient dans le processus d'ornementation.

auxquelles l'ensemble des agences participantes sont conviées. Ces réunions sont l'occasion de revenir sur les critères de choix des projets ; selon William Pesson, elles permettent aux agences d'anticiper les compétitions ultérieures en adaptant leurs propositions aux attentes d'Euro Disneyland – même si elles peuvent être un peu amères pour les perdants. Durant les séquences ultérieures – pré-permis, permis de construire, plans d'exécution, dossier de marché – Disney vérifie si les exigences du cahier des charges sont respectées.

L'esquisse dessinée pour le concours du Plaza montre que Durand-Rival n'intervient pas seulement à l'échelle urbaine : il est également impliqué dans la conception des ornements. L'architecte Thierry Roze, cité par Dupuis dans sa thèse, souligne le degré de détail sur lequel porte l'attention de Durand-Rival²¹⁸ ; Marc Louzeau, fabricant des moulures du Plaza, indique aussi que le contrôle de Disney sur l'aspect des ornements distingue Val d'Europe d'autres territoires sur lesquels son entreprise intervient²¹⁹. On peut lire dans *Val d'Europe. Vision d'une ville*²²⁰ que c'est Durand-Rival qui est à l'initiative du tournant stylistique récent dans l'aménagement de Val d'Europe, privilégiant des styles architecturaux plus récents que l'haussmannien des débuts, en particulier le style Art déco. En entretien, il explique qu'il envisage dorénavant de mobiliser des vocabulaires contemporains pour certains bâtiments périphériques, ce qu'il justifie par l'assise esthétique dont Val d'Europe jouit déjà²²¹. D'un point de vue opérationnel, Durand-Rival assure donc un ensemble de missions polyvalentes et déterminantes dans l'ornementation des bâtiments et la production d'une esthétique propre au territoire de Val d'Europe.

Pourtant, Durand-Rival n'est pas un tenant opiniâtre de l'architecture historiciste : au contraire, son discours apparaît comme singulièrement nuancé au regard des orientations esthétiques tranchées qui dominent la production valeuropéenne. Il insiste d'ailleurs d'abord sur la « démarche », plutôt que sur le résultat esthétique : « Je pense que la démarche mérite considération. C'est pour ça qu'on a eu envie d'écrire ce livre [*Val d'Europe. Vision d'une ville*], pour montrer comment on avait fait les choses, pour contredire aussi certaines choses fausses qui ont été dites et écrites. »²²² Son approche apparaît teintée de « contradictions » qu'il n'hésite pas à revendiquer²²³. Ce discours laisse penser que sa capacité à cultiver un consensus

218 « Disney a quand même un poids décisif, c'est eux qui maîtrisent tout. Durand-Rival, il fallait lui donner des coupes grande échelle de toutes les façades avec les détails de moulure, etc. », DUPUIS, 2017, *op. cit.*, p. 307.

219 « [Ce qui est spécifique à Val d'Europe], c'est Disney, qui a aujourd'hui un droit de regard sur tous les projets qui sortent sur cette zone-là. Quand vous faites le tour dans les environs, il y a une uniformisation des projets, avec toujours la même grille de lecture : l'encadrement de fenêtre, les soubassements à bossages, les refends, quelques colonnes sur les portes d'entrée, les corniches sur le toit des bâtiments, les consoles... C'est assez basique. On mélange enduits et moulages sur les façades... C'est pas vilain, au demeurant, il y a pire. Je pense que Disney tient bon dans son droit de regard et je n'ai pas senti d'évolution sur les derniers projets qu'on a réalisés. [...] Là, on fait des prototypes, à la demande de Disney, pour s'assurer que le grain de la pierre, la couleur, etc., est en accord avec ce qu'ils souhaitent. Ils [les architectes] valident le prototype, pour se couvrir auprès de Disney, je pense. [Les critères de validation, ce sont] la couleur, le grain, et au niveau du dessin, rester dans les profils existants des bâtiments voisins. » MARC LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

220 *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, p. 52.

221 « Je pourrais très bien avoir maintenant un bâtiment contemporain dans un quartier, mon problème est juste celui de la masse critique. », BERNARD DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

222 BERNARD DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

223 « Encore aujourd'hui, si je devais me construire une maison, je ne saurais toujours pas comment la construire... Je n'ai pas de honte à montrer ces contradictions, je crois que tout cela est nécessaire. » BERNARD DURAND-

a pu s'avérer précieuse pour Euro Disneyland, particulièrement durant les premières phases de l'aménagement urbain, lorsque les orientations esthétiques du territoire ont rencontré des réticences locales. Dans cette hypothèse, ce ne sont pas seulement des compétences strictement architecturales que Durand-Rival a mobilisées, mais aussi des capacités de dialogue ou de négociation d'autant plus fortes qu'il ne faisait pas partie des figures tutélaires des mouvements historicistes.

En conclusion, la formation académique et l'expérience professionnelle de Durand-Rival lui permettent de conjuguer la vaste échelle urbaine avec une attention soutenue au détail, y compris ornemental. Ses prérogatives apparaissent en cela indissociables de sa trajectoire, même s'il ne faisait pas partie des tenants majeurs de l'architecture historiciste. Cependant, le type de responsabilité qu'il endosse ancre sa pratique et son regard dans ces réseaux et dans leurs problématiques : il y a une corrélation entre son inscription dans ce cadre esthétique et l'émancipation relative de son département vis-à-vis de la maison-mère. La latitude dont il dispose reflète ce double mouvement, puisqu'il est dorénavant à l'initiative d'orientations stylistiques précises. Mais c'est peut-être sa neutralité et sa distance initiale vis-à-vis des milieux historicistes qui ont favorisé le développement d'une esthétique valeuropéenne, en désarmant la critique portant sur les figures plus identifiées de ces milieux, comme Culot.

b) Karine Hochet-Lemasson : du haut-de-gamme à la promotion immobilière

Architecte diplômée de l'École nationale supérieure d'architecture de Bretagne en 1997²²⁴, Karine Hochet-Lemasson exerce la maîtrise d'œuvre en agence d'architecture pendant treize ans, d'abord au sein du Cabinet Lérault puis à l'agence AW2 (deux agences parisiennes). Elle indique s'être forgé une culture « très "haut-de-gamme" »²²⁵ au cours de ces expériences et mentionne des projets luxueux, comme la rénovation d'hôtels particuliers ou la conception de villas en Corse²²⁶. Lorsqu'elle est recrutée au sein de la filiale francilienne de Vinci Immobilier, en 2011, son poste vient d'être créé : elle est la première « Directeur (*sic*) du Produit ». Cette création de poste correspond à l'identification d'une lacune au sein de l'entreprise : selon Karine Hochet-Lemasson, c'est un « regard d'architecte » que les promoteurs cherchent à s'adjoindre, leurs effectifs étant majoritairement composés d'ingénieurs. En 2019, l'intitulé de son poste évolue : elle est dorénavant « Directeur (*sic*) de l'Architecture et du Produit ». Cette évolution terminologique apparaît comme une reconnaissance de la nature et de l'amplitude des responsabilités qui lui sont allouées. À plusieurs égards, elles sont comparables à celles de Bernard Durand-Rival : création de cahiers de charges, supervision des concours et suivi des projets.

RIVAL, entretien, *op. cit.*

224 Page personnelle de Francis Borrézée sur le réseau professionnel LinkedIn, URL : <https://fr.linkedin.com/in/karine-lemasson-216a6655>, dernière consultation le 16/02/2022.

225 KARINE HOCHET-LEMASSON, entretien, *op. cit.*

226 Le site internet du Cabinet Lérault mentionne la rénovation d'un hôtel particulier rue Juliette Lambert (Paris 17^e, 370 m²) en 2002 et la conception d'une villa à Campomoro (Corse du Sud, 280 m²) en 2007. [En ligne] URL : <https://www.lerault-architecte.com/> dernière consultation le 21/02/2022.

Hochet-Lemasson est chargée de l'élaboration des documents servant de « rail » aux agences d'architecture mandatées par Vinci pour la conception de leurs bâtiments²²⁷. Il s'agit de cahiers des charges portant sur la composition des plans (nombre et types de pièces, ratio des surfaces, dimensions minimales) ainsi que sur le type de « prestations » attendues (serrureries, huisseries, revêtements de sols et muraux), ce qui relève de l'ornementation intérieure. Ils sont déclinés en fonction de la « ligne de produits » dont relèvent les projets : cinq catégories définies par Vinci sur la base du prix de vente des logements, calculé au mètre carré. Ce calcul est basé sur la localisation de l'immeuble : Karine Hochet-Lemasson évoque 3 000 euros/m² pour la grande couronne francilienne et 20 000 euros/m², voire 22 000 euros/m² pour des résidences luxueuses dans Paris *intra-muros*. Pour Parc 17, le prix de vente évoqué était de 17 000 euros/m², c'est-à-dire à la ligne de produits supérieure.

Hochet-Lemasson participe ensuite à la sélection des architectes, fondée sur les projets qu'ils proposent, par le biais de concours²²⁸ ou de commandes directes. Au sein de la filiale francilienne de Vinci Immobilier, ces projets doivent être avalisés par trois directions : territoriale (évaluation du raccordement du projet aux réseaux existants), technique (évaluation de l'équilibre économique du projet) et « produit ». En tant que Directeur produit, Hochet-Lemasson évalue la « qualité architecturale » des projets, ce qui mobilise des compétences d'architecte, notamment puisque les critères ne sont pas strictement quantifiables. Son aval est d'autant plus déterminant que par la suite, elle contrôle et supervise le dessin des plans des bâtiments. Il s'agit de suggérer des modifications, voire de redessiner certains éléments. Le protocole de Vinci prévoit qu'elle accède à l'ensemble des plans des bâtiments résidentiels projetés en Île-de-France au cours de leur conception et qu'elle intervienne dessus lorsqu'elle le juge nécessaire. Elle indique que cette mission peut occasionner des frictions avec certains architectes qui redoutent qu'elle ne bride leur créativité²²⁹.

Il s'agit en effet d'une politique interventionniste de la part du promoteur, que Karine Hochet-Lemasson justifie par son expérience antérieure de la maîtrise d'œuvre en agence d'architecture. Pour en avoir longtemps dessiné elle-même, elle estime être compétente pour évaluer la qualité des plans. Selon elle, il s'agit moins d'une ingérence que d'une préoccupation légitime pour la qualité de vie des futurs occupants des logements²³⁰. Elle déplore à ce titre une « culture de [la] façade » parmi ses confrères, au détriment de l'attention portée à « l'usage » et à la « qualité d'espace » des logements. Ce jugement n'est pas sans évoquer les critiques que Culot et Soler adressent aux « modes » et aux « styles ». Là aussi, la critique ne porte pas sur la présence d'ornements ou sur la mobilisation d'un registre esthétique particulier, mais sur un déséquilibre entre l'aspect et la fonction.

227 Karine Hochet-Lemasson précise que les cahiers des charges peuvent faire l'objet de dérogations, accordées en fonction des arguments que les architectes mandataires soumettent au promoteur et de l'arbitrage réalisé par Vinci.

228 Elle n'était pas présente lors du concours pour Parc 17, antérieur à son recrutement.

229 Tout en insistant sur la possibilité de négociations avec les agences en cas de désaccords, elle conditionne son aval à la capacité des architectes à « démontrer » la pertinence de leurs choix.

230 « [On] fait des [appartements] pour gagner de l'argent – on est promoteurs – mais aussi parce qu'on a le devoir de faire en sorte que les gens qui vivent dans ce que l'on produit se sentent bien. » Karine HOCHET-LEMASSON, entretien, *op. cit.*

D'ailleurs, Karine Hochet-Lemasson prend au sérieux les enjeux esthétiques des bâtiments dans la mesure où elle est responsable de leurs « prestations ». L'enjeu est d'établir un équilibre entre l'économie du projet (la « maîtrise des coûts ») et l'effet produit (la « maîtrise d'image »). Pour les intérieurs des appartements, elle sélectionne les finitions proposées aux acquéreurs des logements : revêtements de sol, revêtements muraux, frises de carrelages, vasques et sanitaires. Pour les parties communes, le protocole de conception a évolué en 2019 : pour les lignes de produits les moins chères, un cahier des charges réalisé par Karine Hochet-Lemasson est dorénavant décliné en interne, au sein de Vinci. Auparavant, leur aménagement était confié aux agences d'architecture mandataires, avec un cahier des charges et un contrôle ultérieur, comme pour les autres parties. Pour les lignes de produits supérieures, Hochet-Lemasson choisit un architecte d'intérieur, soit au sein d'un « pool » qui intervient régulièrement, soit en faisant une commande directe auprès d'une agence prestigieuse, pour les opérations les plus chères²³¹.

Hochet-Lemasson mène une veille des tendances esthétiques en architecture, en décoration et en aménagement. Elle mentionne la fréquentation de salons professionnels²³², la consultation de revues spécialisées²³³ et la compilation des informations transmises par les entreprises de fabrication *via* leurs catalogues ou informellement. Karine Hochet-Lemasson compare ce travail à celui qu'effectuent les architectes exerçant en agence. Elle juge que savoir « ce qui se fait » est « assez facile », mais précise que l'enjeu n'est pas de suivre chacune des tendances esthétiques, car cela peut aliéner certains acquéreurs potentiels. Là aussi, cette analyse rejoint celle de Bernard Durand-Rival et les critiques de Maurice Culot vis-à-vis des « modes » architecturales. De surcroît, le phasage des opérations induit une latence d'environ deux ans entre le moment où les prestations intérieures sont choisies et la livraison des appartements : un choix trop avant-gardiste peut donc s'avérer dépassé lorsque les acquéreurs s'installent.

Enfin, Hochet-Lemasson est chargée d'identifier les artistes sollicités par Vinci dans le cadre du programme « 1 immeuble 1 œuvre ». Il s'agit d'un dispositif lancé en 2015 par la signature d'une charte associant le ministère de la Culture et 13 promoteurs intervenant en France²³⁴. Il vise à promouvoir la production artistique dans l'architecture privée (résidentielle

231 Dans le cas de Parc 17, c'est le cabinet parisien de Philippe Cosson qui a conçu l'aménagement des halls de l'immeuble.

232 Elle cite les salons « Batimat », anciennement « Salon international de la construction » et désormais rattaché au « Mondial du bâtiment », qui compte deux autres salons professionnels : « Interclima » et « Idéobain », salon spécialisé dans l'aménagement des pièces d'eau. Il existe depuis 1959 et se tient au Parc des expositions de Paris, à l'automne, et dure trois à quatre jours. Karine Hochet-Lemasson cite aussi le salon « Maisons et Objets », qui rassemble des exposants variés (artisanat, artisanat d'art, industriels) issus de filières diverses (mode, décoration, design). Depuis 1995, il se tient deux fois par an, à Paris. Enfin, elle cite le salon « Architect@Work », organisé depuis 2007 dans différentes villes européennes (en France, il a eu lieu à Paris, Nantes, Bordeaux et Lyon) : il présente des agences et des fabricants sous l'angle de l'« innovation ». Ces trois salons sont des événements professionnels : ils ne sont pas accessibles au grand public et s'adressent prioritairement aux « décideurs et prescripteurs ».

233 Karine Hochet-Lemasson indique que son département est abonné à des revues d'architecture d'intérieur et d'architecture « pure et dure ». Interrogée sur leurs titres, elle indique que ces abonnements sont quasiment exhaustifs.

234 Accor, Ardian Investment, BNP Paribas Real Estate, Bouygues Bâtiment Île-de-France, Sodearif, Marignan, Compagnie de Phalsbourg, Eiffage Immobilier, Emerige, Gecin, Hines France, Ogic, Pitch Promotion et Vinci Immobilier. En 2021, 50 autres entreprises étaient signataires de cette charte. Source : site institutionnel

ou non). Lors de la conception de Parc 17, ce dispositif n'avait pas encore été formalisé, mais le bâtiment y a été intégré rétrospectivement²³⁵. Depuis, Karine Hochet-Lemasson est chargée d'identifier et de sélectionner les artistes intervenant sur les bâtiments franciliens de Vinci. Interrogée sur les critères de ses choix, elle cite « l'adéquation » avec l'architecture et le programme du bâtiment : sculptures lorsqu'il y a des jardins intérieurs ou des patios, photographies dans les halls de petite dimension. Sauf exception, il s'agit de commandes directes, sans mise en compétition des artistes, choisis par le biais du réseau qu'elle développe en fréquentant galeries et expositions.

La trajectoire professionnelle de Karine Hochet-Lemasson indique que les compétences développées dans sa pratique en agence puis mobilisées au sein de Vinci ne se bornent pas à la conception architecturale. Certes, elle intervient à chaque étape des projets : en amont, par la formalisation des cahiers des charges ainsi que par sa participation aux jurys de concours, et au cours de la conception en évaluant la qualité des plans et en encadrant l'aménagement des parties communes. Mais elle apporte également au promoteur une sensibilité esthétique infusée dans les réseaux de l'architecture contemporaine et de l'art contemporain. Sa trajectoire s'apparente à la mobilisation de la culture « haut de gamme » qu'elle a forgée dans l'architecture résidentielle, réinvestie pour des bâtiments plus modestes ou ordinaires.

B. Trajectoires et motivations des employeurs : des compétences singulières

En comparant les responsabilités de Bernard Durand-Rival et de Karine Hochet-Lemasson, plusieurs similitudes laissent penser que leur formation d'architectes et leur expérience de la maîtrise d'œuvre présentent un intérêt stratégique pour leurs employeurs. On reviendra maintenant sur quatre axes qui rapprochent leurs pratiques dans le processus d'ornementation : la maîtrise du dessin, le bagage culturel et social et le maintien d'une forme de créativité.

a) La maîtrise du dessin : formaliser une commande architecturale et esthétique

Intervenant en amont des agences d'architecture, Durand-Rival et Hochet-Lemasson sont tous les deux chargés de dresser les termes de la commande. Deux types de compétences apparaissent cruciales dans ce cadre : leur capacité à formaliser la commande en termes architecturaux et, plus spécifiquement, leur maîtrise et leur pratique du dessin. Chacun des deux mentionne le volume de dessins qu'ils produisent, de l'élaboration des cahiers des charges au suivi des projets. Leur capacité à dessiner à des échelles différentes – de la topologie au détail des ornements – apparaît comme une polyvalence précieuse pour Disney et pour Vinci, car elle permet d'assurer une forme de cohérence des projets. L'un et l'autre insistent sur cette dimension : leur regard dans le temps long des projets garantit à leurs employeurs un suivi de même intensité à chaque séquence.

Selon Bernard Durand-Rival, la hiérarchie d'Euro Disneyland et, au-delà, celle de The Walt Disney Company lui accordent davantage de latitude en découvrant la qualité de ses esquisses. Il mentionne en particulier une réunion avec la direction étasunienne survenue peu

du ministère de la Culture, dispositif « 1 immeuble, 1 œuvre », dernière consultation le 13/02/2022.

²³⁵ Cf. *infra*, ch. 5.

de temps après son recrutement, au cours de laquelle un croquis réalisé pour l'aménagement de la future place d'Ariane a été salué :

À partir de là, il [le « responsable *design* » de la maison-mère] a compris qu'on procédait de la même manière. Je ne lui parlais pas de courbes démographiques, secteurs, ou calculs de COS [coefficient d'occupation des sols]. Je donnais une vision et un langage, pas forcément beau, mais compréhensible. Je pouvais m'exprimer avec un feutre de manière à être compris. Si on me demande de dessiner un visage, ça va être horrible ! Mais faire un *sketch* un peu comme une bande dessinée, un schéma, c'est ce qui compte.²³⁶

La pratique du dessin apparaît comme une qualité fondamentale de Bernard Durand-Rival au sein d'Euro Disneyland : il s'agit d'une compétence strictement architecturale, sur laquelle Karine Hochet-Lemasson insiste aussi. Il ne s'agit pas pour elle de proposer des esquisses expressives, mais de contrôler et éventuellement de remanier les plans dessinés par des confrères. Le volume de projets concernés – autour de 500 à son arrivée, environ 3000 en 2019 – nécessite le « regard d'architecte » que son employeur recherchait pour mener à bien cette mission dans un délai raisonnable.

b) Un bagage culturel : échelle française et réseaux haut-de-gamme

Les deux architectes apportent à leurs employeurs des connaissances culturelles spécifiques susceptibles d'améliorer l'esthétique des bâtiments. Lorsque Bernard Durand-Rival rejoint Euro Disneyland, la maison-mère emploie des architectes et des urbanistes étasuniens : il estime avoir apporté un regard plus nuancé sur les références mobilisées à Val d'Europe, notamment concernant les proportions et les échelles des bâtiments inspirés par l'architecture haussmannienne²³⁷. Les différences d'échelles entre les références historiques et les bâtiments actuels représentent un enjeu important dans l'architecture historiciste, comme l'attestent les témoignages de tous les agents mobilisés dans la conception du Plaza²³⁸. L'ajustement de l'échelle des ornements saillants par rapport aux références est important dans la conception. Il s'agit de s'adapter aux contraintes actuelles (qu'elles soient normatives ou économiques) qui participent à déterminer les proportions des façades, de conserver l'expressivité des ornements anciens et d'éviter un effet de miniaturisation d'édifices anciens. La sélection des ornements pertinents et le contrôle de leur dimensionnement sont donc une compétence importante dans l'aménagement de Val d'Europe : au sein d'Euro Disneyland, elle est déployée par Bernard Durand-Rival qui met à profit une culture locale dont les architectes étasuniens des débuts ne disposaient pas.

²³⁶ Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

²³⁷ Ce discours rejoint celui de Matthew Brown, qui évoque une sorte de décalage culturel entre les États-Unis et la France sur la question des échelles urbaines, architecturales et ornementales : « La sensibilité que je n'avais pas, c'était peut-être l'échelle urbaine. C'est sujet au fait que je suis américain : tout est plus grand aux États-Unis, donc [en France] il y a besoin de réduire l'échelle. [...] Si tu vas à Val d'Europe, je trouve que beaucoup de choses ont l'air miniature. Je pense que c'est une erreur que l'on peut facilement faire quand on dessine du classique : on dessine avec les proportions qu'on veut, mais pour avoir les proportions telles d'une fenêtre verticale, si on veut que ces traits soient fins, cela donne un résultat très petit une fois fini. Il faut se dire qu'on ne va jamais avoir exactement les mêmes proportions qu'en Italie, parce que les plafonds étaient beaucoup plus hauts... » (Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*) On retrouve sous la plume de Jacques-François Blondel le même principe : « [...] ce qui réussit en grand, est rarement réussi en petit », écrit-il dans la section de son *Cours d'architecture consacré aux ornements* (BLONDEL, *op. cit.*, p. 354).

²³⁸ Entretiens MC, MB, WP, ML, BDR.

Au sein de Vinci Immobilier, on a vu que le rôle de Karine Hochet-Lemasson ne se borne pas à encadrer la conception : elle mobilise sa connaissance des réseaux « pointus » de l'architecture contemporaine. Vinci travaille toujours avec des « architectes de promoteur » – des agences peu connues, n'accédant pas à la médiatisation prestigieuse des revues ou des institutions officielles et travaillant essentiellement dans le cadre de la promotion résidentielle privée. Mais elle veille à faire travailler de nouveaux architectes, plus jeunes, en collaboration avec ces « anciens » : « La ville avance, il faut qu'on avance avec la ville », résume-t-elle. Elle indique que le directeur territorial de Vinci Immobilier Île-de-France cherchait à impulser davantage de « qualité » aux projets de l'entreprise par le biais de son recrutement. Elle mentionne ainsi plusieurs lauréats des AJAP²³⁹ avec lesquels elle discute des évolutions de la pratique architecturale, c'est-à-dire de questions théoriques plus qu'opérationnelles. Sa connaissance et sa fréquentation d'architectes contemporains reconnus ou renommés apparaissent comme aussi importantes que sa propre expérience de la maîtrise d'œuvre. La préoccupation de Vinci pour ces questions montre qu'en dépit d'un fonctionnement orienté vers la rentabilité, le succès d'une opération pourrait dorénavant s'évaluer selon d'autres critères que la dimension économique : le prestige culturel et l'innovation conceptuelle²⁴⁰ représentent des enjeux émergents. On reviendra sur cette question plus loin, car elle est liée aux problématiques d'identité territoriale soulevée par l'urbanisation, mais on peut retenir qu'un profil d'architecte comme celui de Karine Hochet-Lemasson s'avère précieux non seulement d'un point de vue opérationnel, mais aussi culturel.

c) Mener les négociations : légitimité esthétique et expérience de la maîtrise d'œuvre

Il est sans doute révélateur que Bernard Durand-Rival comme Karine Hochet-Lemasson aient débuté les entretiens en précisant spontanément qu'ils sont architectes et qu'ils ont travaillé en agence. Tous les deux mentionnent le « regard d'architecte » dont ils sont dépositaires²⁴¹. Leur expérience de la maîtrise d'œuvre assure la légitimité de leurs interventions sur

les projets. : préciser, indiquer ou revendiquer une expérience en agence serait une manière de suspendre les critiques liées à l'interventionnisme de leurs employeurs en soulignant qu'ils disposent des mêmes compétences que leurs confrères. Pour Disney et Vinci, internaliser les compétences de ce corps de métier permettrait donc de bénéficier d'une meilleure répartition des savoirs au cours du développement des projets²⁴². L'enjeu serait « ne pas se faire “balader” »²⁴³ lorsqu'une question architecturale nécessite un arbitrage. Concernant les questions esthétiques, cet arbitrage est d'autant plus délicat que les arguments ne relèvent pas seulement du registre rationnel et quantifiable. C'est ce qui ressort de cette réponse de Bernard Durand-Rival à une question du critique Jean-Philippe Hugron, dans son interview de 2019 pour *L'Architecture d'Aujourd'hui* :

AA : L'ornement n'est-il pas plus cher ?

BDR : Je suis architecte. J'avais autrefois dessiné une église, rue de la Roquette, à Paris. J'avais imaginé un travail à la Botta dans du béton matricé. L'entreprise avait estimé que je dépassais le budget d'environ 50 %. Le travail sur des propositions inhabituelles et très détaillées fait généralement peur. Aussi, les entreprises se protègent et se retranchent souvent derrière un surcoût ou bien elles affirment aller au-devant de problèmes. Il faut donc instaurer un dialogue pour ne pas bloquer un projet tout en maintenant un certain niveau de qualité. Mais ce dialogue réclame une connaissance de notre part ou de la part des architectes.²⁴⁴

Il est significatif que Bernard Durand-Rival mette en avant son expérience de la maîtrise d'œuvre, car il aurait pu mobiliser son expérience plus récente de cadre chez Euro Disneyland et démontrer par ce biais que les ornements représentent une proportion négligeable dans l'équilibre financier des projets. Il se présente ici comme un homme de l'art : sa réponse s'articule autour de la revendication de ce statut.

Par ailleurs, les architectes exerçant en agence considèrent volontiers les enjeux esthétiques comme leurs prérogatives et peuvent alors chercher à déjouer l'ingérence de leurs partenaires en dissimulant les enjeux esthétiques qui entourent la conception²⁴⁵. C'est seulement lorsque les préoccupations et les principes des maîtrises d'ouvrage et des agences sont alignés (comme c'est le cas à Val d'Europe) que ces enjeux sont verbalisés de manière explicite. Dès lors, le recrutement d'architectes au sein de la maîtrise d'ouvrage permet de mener les négociations esthétiques sur un pied d'égalité, car ils sont capables d'identifier les stratégies de dissimulation de leurs confrères en se référant à leurs expériences antérieures ou en s'appuyant

Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

242 John-David Fernandes, directeur programme chez Vinci et issu d'une formation d'ingénieur, indique qu'il s'agit d'une politique de ressources humaines assumée au sein de l'entreprise : « Dans le service technique, ce sont plutôt des ingénieurs généralistes, capables d'avoir un avis critique en complément de ceux des bureaux d'études et des architectes. Pouvoir arbitrer sur des hypothèses techniques prises à un moment donné, un élément constructif, un choix de matériau, etc. [Cela nous permet] d'avoir une opinion critique et de ne pas se faire “balader”. » John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

243 *Idem.*

244 « Val d'Europe : au-delà des apparences, une leçon », entretien de Jean-Philippe HUGRON avec Bernard DURAND-RIVAL, dossier « Ornements », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 429, mars 2019, pp. 52-55.

245 « J'aborde le moins possible les questions d'esthétique ou d'archi. C'est terrible, mais en fait, j'essaie de limiter au maximum le dialogue là-dessus. C'est très dur, d'ailleurs : en fait, il faut rappeler en permanence que l'architecte, c'est nous, et que ça, ce sont des questions qui nous concernent nous. Et sinon, j'essaie de toujours rester sur le terrain neutre de la technique, des normes, des règles, des choses les plus objectives possibles. » Sylvia BOURGOIN, entretien, *op. cit.*

239 Albums des jeunes architectes et paysagistes, concours biennal organisé par le Ministère de la Culture réservé aux architectes de moins de 35 ans ayant réalisé un projet ou participé à un concours en France (il n'y a pas de condition de nationalité pour participer). Les critères de sélection des dossiers indiquent que le concours vise à promouvoir la création contemporaine, d'un point de vue pratique mais aussi conceptuel : « La production du candidat témoigne-t-elle de références théoriques et/ou architecturales explicites ? La production du candidat témoigne-t-elle d'une prise en compte des grands enjeux contemporains de l'architecture et du paysage ? [...] Le candidat témoigne-t-il de capacités d'innovation ? », « Présentation du mode de sélection des dossiers de candidature au concours AJAP2020 », [En ligne], URL : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/ajap-2020>

240 Selon John-David Fernandes, cadre chez Vinci cité plus haut, la préoccupation des promoteurs pour l'innovation conceptuelle s'est accentuée depuis le concours « Réinventer Paris », en 2014. Organisé par la Ville de Paris, il s'agissait d'un « appel à projets urbains » dont la nature, l'ampleur ou la destination était laissée libre ; il ne se soldait pas automatiquement par une commande publique mais plusieurs propositions ont donné lieu à des projets concrets. « [C'est] « Réinventer Paris » qui a tout lancé. Il faut être clair. Dans ce genre de concours, on s'est rendu compte que les grands promoteurs ne savaient pas faire. Si vous regardez les lauréats de « Réinventer Paris », il n'y a pas un gros promoteur qui se soit distingué là-dedans. On s'est tous fait balayer... ! La réflexion que chacun a eue, ça a été de se demander comment des acteurs de 'petite taille' ont réussi à développer des concepts plus intéressants que les nôtres et réussi à se faire choisir parce qu'il avaient, en plus, un dossier solide. C'est parce qu'ils avaient une culture de l'innovation [...] » (John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*) Depuis ce concours, Vinci Immobilier IDF s'est dotée d'une « Direction de l'innovation » qui comptait cinq personnes à temps plein en 2018.

241 Karine Hochet-Lemasson, comme on l'a vu, explique que c'est ce que recherchait son employeur ; Bernard Durand-Rival évoque la singularité qu'il permet : « [Q]uand on a ce regard d'architecte, on regarde la ville ou les paysages d'une autre manière que quelqu'un qui n'est ni paysagiste, ni architecte, ni urbaniste, je pense. »

sur leur compréhension des enjeux de la conception. La présence d'architectes au sein des structures de maîtrise d'ouvrage assure à ces dernières de meilleurs arguments pour intervenir sur le processus d'ornementation et pour défendre le bien-fondé de cette intervention.

Si l'on compare la trajectoire de Karine Hochet-Lemasson avec celle de Bernard Durand-Rival, on peut relever deux similitudes dans la démarche de leurs employeurs. D'une part, elle limite la nécessité de faire appel à des structures extérieures pour certaines tâches, ce qui représente une économie de main-d'œuvre ; d'autre part, les entreprises s'attachent ainsi la loyauté d'architectes qui peuvent, si nécessaire, engager des négociations avec leurs confrères sans que leur légitimité ne soit remise en cause par leur méconnaissance de l'architecture – comme cela peut être le cas vis-à-vis du corps professionnel des ingénieurs. Pour Vinci et Disney, il s'agit d'internaliser des compétences de « regard », de discours et de dessin propres aux architectes au sein de leurs équipes. Plutôt qu'une remise en cause des prérogatives traditionnellement associées à la profession, ce constat suggère au contraire une reconnaissance des capacités des architectes à penser l'aspect des bâtiments au sein d'autres groupes professionnels. Davantage que le poste qu'ils occupent ou la structure dont ils font partie, le fait d'être diplômé d'une école d'architecture et surtout d'avoir exercé la maîtrise d'œuvre en agence semble un facteur d'implication des agents dans le processus d'ornementation et de revendication d'une expertise esthétique. Dès lors, les entreprises s'attachent les compétences d'architectes expérimentés pour porter un regard et un discours autonome de celui des agences avec lesquelles elles contractent et pouvoir leur opposer un regard et un discours légitimés par les trajectoires et l'expertise de leurs salariés.

d) Rester architecte ? Investir la créativité en dehors des agences

Si les structures qui emploient Durand-Rival et Hochet-Lemasson bénéficient de leurs compétences d'architectes, on peut se demander à quel point ces derniers continuent à les cultiver. La formalisation de cahiers des charges et surtout le suivi des projets mobilisent des capacités de dessin, mais ils ne favorisent pas la même « créativité » que l'exercice de la maîtrise d'œuvre. On emprunte ce terme à Bernard Durand-Rival, qui évoque ainsi sa découverte de l'urbanisme à l'agence de Michel Pinseau :

[P]etit à petit, on m'a demandé de faire de l'urbanisme. Ce que je ne voulais pas faire parce que, quand on est architecte, on essaye d'acquiescer une maîtrise du dessin, des codes stylistiques... Et je ne voulais pas perdre cet apprentissage, j'avais peur de me retrouver uniquement dans les règlements, les courbes démographiques, les pyramides des âges, des choses qui ne me passionnaient pas plus que ça – qui sont importantes et intéressantes, mais ce n'était pas ce qui m'intéressait le plus, c'est-à-dire la créativité.²⁴⁶

Au sein d'Euro Disneyland, c'est précisément sa « capacité d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau »²⁴⁷ qui a permis à Bernard Durand-Rival de gagner la confiance de sa hiérarchie, en mobilisant le dessin comme outil de conception. Envisagé sous cet angle, le recrutement d'architectes hors des agences ne produirait pas seulement des effets sur les conditions de collaboration entre corps professionnels : il peut aussi engendrer des mutations dans les missions que se donne la structure en question.

²⁴⁶ Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

²⁴⁷ « Créativité », définition du Centre national des ressources textuelles et linguistiques.

Karine Hochet-Lemasson indique à ce sujet qu'elle effectue ponctuellement un travail d'accompagnement des acquéreurs analogue à celui d'architecte en agence lorsqu'elle intervient sur des Travaux modificatifs acquéreurs (TMA) de grande ampleur. Il s'agit de modifications des plans de vente sollicitées par la clientèle : usuellement, ces demandes sont transmises à l'agence mandataire, qui modifie les plans. Mais dans certains cas, c'est elle qui intervient, pour jumeler des appartements ou remanier intégralement le cloisonnement. Comparant ce travail à de la « couture », elle estime que cette pratique est beaucoup plus proche de celle du travail d'agence que de la promotion immobilière et qu'il s'agit d'ailleurs d'une plus-value de Vinci par rapport à d'autres promoteurs.

Un autre architecte accrédite l'hypothèse d'une mutation de l'intérieur des structures où travaillent des architectes : Marc Louzeau, directeur commercial de Novidis, entreprise de fabrication des moules de pierre reconstituée du Plazza. Il est diplômé d'UP6 (aujourd'hui l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette), dont il a suivi les cours du soir, après une formation sur la mise en œuvre de la pierre de taille au lycée technique Saint-Lambert (Paris 15^e). Il travaille ensuite quelques années en agence avant d'être recruté par l'entreprise de construction Lafarge, au sein de sa filiale « Matériaux de spécialité » qui met en relation d'architectes avec les fabricants. Deux ans plus tard, il crée sa propre entreprise, Novidis. On reviendra sur l'intervention de cette entreprise au chapitre suivant, mais on a vu au chapitre précédent qu'elle prend en charge des missions qui relèvent de la conception d'ornements. Novidis n'est pas cantonnée à la fabrication ou la mise en œuvre de dessins réalisés par les agences et la trajectoire professionnelle de Louzeau pourrait expliquer ce positionnement. Comme Durand-Rival et Hochet-Lemasson, il apparaît résolu à conserver certaines prérogatives créatives en dehors du cadre de l'agence d'architecture. L'expérience de la maîtrise d'œuvre semble déterminante dans ce choix, si on compare la trajectoire de Louzeau, Durand-Rival et Hochet-Lemasson à celle de Jacques Mouzin, directeur commercial chez Déco Galva, l'entreprise ayant réalisé les impressions des rôles de Parc 17. Lui aussi a suivi des études d'architecture, à l'ESA (École spéciale d'architecture, Paris), mais il les a interrompues avant de se tourner vers une formation au CNAM (Conservatoire national des arts et métiers, Paris) qui lui semblait « quelque chose de plus efficace, de plus concret »²⁴⁸. Il n'a pas exercé en agence et ne cultive pas la créativité dont font preuve les trois architectes : Déco Galva a vocation à fournir des solutions techniques, mais n'en invente pas à proprement parler.

En conclusion, le recrutement d'architectes hors des agences au sein de structures investies dans la production architecturale s'accompagne d'une incorporation de prérogatives architecturales dans ces structures et plus spécifiquement de prérogatives « créatives » et esthétiques. Il n'entre pas dans le propos de cette recherche d'identifier les effets de long terme de cette mutation des pratiques, mais on constate qu'elle induit d'ores et déjà une recomposition des formes d'expertise esthétique, encore associée au cadre de l'agence et revendiquée par les architectes qui y exercent. Cependant, il ne s'agit pas, comme certains architectes pourraient le redouter, d'une érosion de leur légitimité esthétique : au contraire, les structures de la maîtrise d'ouvrage la reconnaissent en recrutant parmi leurs effectifs d'anciens maîtres d'œuvre.

²⁴⁸ Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

CONCLUSION

L'hypothèse avancée en introduction de ce chapitre est celle d'un lien entre la trajectoire des architectes et leur implication dans le travail ornemental, lié aussi bien à la formation et l'évolution de leur subjectivité qu'aux compétences qu'ils acquièrent et mobilisent à travers leurs parcours académiques ou professionnels. Le vivier culturel issu de ces trajectoires varie considérablement d'un milieu à l'autre. À l'agence Arcas, l'architecture ancienne est collectivement mobilisée comme outil de projet ; à l'agence FSA, ce sont des œuvres artistiques, souvent célèbres, mais intrinsèquement liées à la sensibilité de son fondateur, qui servent à inventer des ornements. Ces viviers de références sont infusés dans les projets selon des protocoles décrits en détail par les architectes salariés qui les élaborent et les appliquent : ordonnancement puis dessin des détails des moulures du Piazza, fragmentation, décomposition et réassemblage des motifs des impressions de Parc 17. Aborder le rôle des architectes au prisme de leurs trajectoires permet ainsi de donner du sens à certaines décisions qui restent « scellées dans l'opacité silencieuse du non-dit », selon la formule de la conservatrice et enseignante Odile Nouvel-Kammerer²⁴⁹. Ainsi, la manière concrète dont les références sont mobilisées est peu décrite, de même que les critères esthétiques qui président à la conception des ornements : même lorsque le champ lexical de la beauté est employé (ce qui est rare), ce n'est pas pour en esquisser les contours, mais dans un sens très vague et général.

Les architectes décrivent le travail esthétique comme étant menacé – par l'industrialisation, la modernité, le primat de l'économie dans la construction – mais aussi comme salvateur : il permet une « appropriation », apporte des qualités « sémantiques » au programme résidentiel. Endosser une responsabilité dans le processus d'ornementation rejoint à ce titre un enjeu éthique. La valeur de l'ornement est mesurée au prisme de plusieurs critères : désintéressement des architectes, culture formelle (voire érudition), cohérence des principes esthétiques des prémices du projet à sa livraison. C'est le désintéressement de l'architecte et, à l'inverse, la « générosité » avec laquelle il s'engage dans un travail ornemental pouvant demeurer incompris qui le distinguent de la figure de l'artiste, associée à l'extravagance, tandis que la cohérence des principes esthétique signale sa qualité d'auteur.

On peut identifier trois facteurs susceptibles d'influencer l'agentivité des architectes dans le processus d'ornementation. En premier lieu, la formation qu'ils ont reçue : c'est le cas de Matthew Brown ou de Sylvia Bourgoïn, sensibilisés à la conception ornementale et à l'esthétique architecturale au cours de leur formation initiale. Dans le cas de Brown, il s'agit d'une formation spécifique, inspirée par les préceptes historicistes, qui favorise par la suite son intégration à l'agence Arcas. Mais la plupart des structures de formation ne préparent pas les architectes au travail ornemental : c'est alors à la faveur d'une acculturation particulière (expérience militante, dans le cas de Maurice Culot ; appétence artistique, pour Francis Soler ; expérience professionnelle, pour Marion Gauguet) qu'ils développent un goût propre et une pratique orientée vers l'ornementation. Enfin, l'expérience en agence est un facteur déterminant pour revendiquer une légitimité dans la conception des ornements, comme le montre le cas des architectes qui exercent dans d'autres structures par la suite, Bernard Durand-Rival, Karine Hochet-Lemasson et Marc Louzeau. Cela dément l'hypothèse selon

laquelle les architectes seraient menacés dans leurs prérogatives esthétiques sur le projet : au contraire, ils représentent toujours le groupe professionnel le plus légitime dans cette pratique et continuent à le revendiquer, même lorsqu'ils le font hors des agences d'architecture.

²⁴⁹ Odile NOUVEL-KAMMERER *et al.*, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *loc. cit.*

CHAPITRE 4

ENTRE L'AGENCE ET L'USINE : LES ORNEMENTS AU PRISME DE LEUR FABRICATION

On l'a vu, des informations circulent entre architectes et fabricants : jusqu'ici, il a d'abord été question de celles que les premiers transmettent aux seconds, mais ces échanges sont réciproques. Certains sont induits par les techniques employées, comme les plans de calepinage des façades du Plaza ou les échantillons de tôles imprimées de Parc 17 ; d'autres, plus diffus, relèvent de la construction d'une culture commune. Ce chapitre porte sur la manière dont les techniques de fabrication employées déterminent l'aspect des ornements, mais aussi sur la façon dont les considérations esthétiques des architectes ou des fabricants peuvent influencer ces techniques. Comment la connaissance des matériaux, des outils et des procédures rejoint-elle la culture esthétique ?

Pour répondre ces questions, on se bornera à examiner la fabrication de deux types d'ornements saillants : les modénatures de pierre du Plaza et les tôles imprimées de Parc 17. Ce parti permet d'examiner le rôle de l'intervention des deux entreprises prestataires, Novidis et Deco Galva sur des ornements importants, aussi bien sous l'angle quantitatif (ce sont les plus nombreux sur les façades des deux bâtiments) que qualitatif (ils caractérisent fortement l'aspect des deux bâtiments). Ces deux entreprises n'ont pas exactement le même statut : Novidis assure la fabrication et la pose des modénatures tandis que Deco Galva n'est chargé que de l'impression des tôles et intervient de surcroît en tant que sous-traitante du façadier principal, une entreprise italienne chargée de la sérigraphie des vitrages et de la pose de ces deux types d'éléments. Cependant, leur rôle est analogue en ce qui concerne la fabrication : après avoir été choisies lors de la passation des marchés, elles contractualisent leur intervention après des promoteurs (Promogim et Vinci) puis échangent avec les architectes pour assurer le bon déroulement de la fabrication, du transport et de la mise en œuvre des ornements.

On commencera par décrire le déroulement singulier de la fabrication des moulures et des tôles. Quelles sont les techniques usuelles ? Ont-elles été modifiées pour Le Plaza et Parc 17 ? On abordera ensuite les stratégies des deux entreprises pour promouvoir leur activité. Mettent-elles en avant des arguments techniques ou esthétiques ? Ces deux sous-chapitres permettent d'évaluer le degré d'autonomie dont disposent les prestataires dans le processus d'ornementation : pour finir, on reviendra sur la question plus large d'une culture constructive commune aux fabricants et aux architectes en examinant les liens entre culture constructive et imaginaire technique.

4.1. MOULAGE ET SUBLIMATION : DES PROCÉDÉS INDUSTRIALISÉS

Que se passe-t-il lorsqu'un ornement quitte l'agence d'architecture pour entrer à l'usine ? C'est la première question que l'on soulève ici, en examinant les outils et les méthodes de fabrication des modénatures du Plaza et des tôles imprimées de Parc 17. Elles fournissent un

premier éclairage sur la nature des échanges entre les architectes et leurs prestataires et sur les ajustements réciproques entre les ornements et les procédés de fabrication.

A. Le moulage des modénatures du Plaza par Novidis

En mars 2012, la fabrication des modénatures du Plaza échoit à Novidis. C'est une entreprise spécialisée dans le moulage, créée en 1998 par deux associés, Éric Humbert (directeur technique) et Marc Louzeau (directeur commercial). Novidis fabrique des ornements destinés à la décoration intérieure et à l'ornementation extérieure. Les premiers sont réalisés en staff¹ et les seconds en pierre reconstituée, mais le principe est le même (PL. 20). Pour les éléments réalisés en staff, un moule est rempli de plâtre armé de fibres. Pour les éléments extérieurs en pierre reconstituée, il est rempli de « Premix », un béton à base de calcaire² dont la composition est déposée par l'entreprise. Son siège (Paris 8^e) abrite les bureaux des huit personnes chargées de la gestion administrative de la société. On peut y voir divers artefacts reflétant la variété de la production de l'entreprise : bas-reliefs en plâtre, médaillons en staff, prototypes de corniche classique. Ils sont fabriqués à Fragoso (Portugal), dans une usine dont l'effectif varie entre 25 et 30 personnes. Le site internet de Novidis indique également la présence de locaux à Cookstown (Irlande du Nord) et d'une filiale à Dietenheim (Allemagne)³.

Novidis intervient en tant que façadierfabricant et comme façadierposeur. Sa clientèle est composée d'entreprises de construction générale qui lui délèguent des missions spécifiques, même si on verra qu'elle entretient aussi des rapports directs avec certaines agences d'architecture, comme l'agence Arcas. Sa position à l'extrémité d'une chaîne de décisions, subordonnée à la maîtrise de l'ouvrage, à la maîtrise d'œuvre et à l'entreprise générale, pourrait laisser croire que l'entreprise dispose d'une latitude réduite dans le processus de fabrication. Mais plusieurs leviers permettent en fait à ses équipes de prendre activement part à la conception des ornements. La production des ornements du Plaza en donne un bon aperçu : les derniers dessins sont réalisés par Novidis au cours du calepinage, une étape de la fabrication préalable au moulage. On se penchera d'abord sur cette phase de la conception, avant d'examiner les difficultés qu'elle peut poser pour des bâtiments contemporains, puis les étapes du moulage et de la pose des ornements.

a) Le calepinage des pièces à mouler, un préalable à la fabrication

Le rôle de Novidis débute en amont de la fabrication proprement dite, lors de la phase de calepinage. Il s'agit d'harmoniser les dimensions et les emplacements des ornements, en évitant par exemple des chevauchements inesthétiques au milieu d'une composition. Le plan de calepinage permet aussi d'adapter les plans de marché, dessinés par les architectes, aux réglementations techniques auxquelles l'entreprise est soumise et qu'elle connaît souvent mieux

que ses commanditaires. Enfin, il s'agit de rationaliser la production et la pose, en simplifiant les dessins initiaux pour limiter le nombre de moules nécessaires. Le calepinage n'est d'ailleurs pas spécifique à la pierre reconstituée : c'est une étape courante dans divers domaines de la construction, de la mosaïque au bardage bois. Lorsque Novidis est sollicitée par une entreprise générale de construction, celle-ci transmet à l'entreprise les plans de marché (réalisés par l'agence d'architecture), qui représentent les façades et leurs ornements.

Pour Le Plaza, ce processus a été facilité par la proximité entre l'agence Arcas et l'entreprise, qui étaient en contact direct. En novembre 2010, l'agence produit un premier « Carnet de détail »⁴ qui compile des dessins techniques en noir et blanc de tous les détails ornementaux, vus en élévation et en coupe, cotés en millimètres ; il comporte plus de 70 pages, chacune présentant un détail singulier : appuis, bandeaux, corniches, consoles, moulures d'encadrements, socles et chapiteaux, etc. Une seconde version est finalisée en avril 2011⁵ : c'est celle qui est transmise aux fabricants lors de la passation des marchés (FIG. 94, 95). Les modénatures présentent 14 profils répartis en huit types : corniches, bandeaux, frontons, encadrements, socles, soubassement⁶, chapiteaux et boules-sur-pied. L'agence Arcas l'envoie à Novidis en mars 2012, de même que les plans et façades complets de l'immeuble sous la forme d'un fichier AutoCad⁷.

C'est Novidis alors qui réalise les derniers dessins des ornements, rassemblés dans un fichier intitulé « Shop » (FIG. 96, 97). La plupart des changements sont des ajustements mineurs, mais quelques-uns portent sur le profil des corniches, simplifié pour correspondre à la combinaison de deux bandeaux existants. Les dessins précisent aussi la manière dont les moulures successives prennent en charge le dimensionnement des ornements. En juin 2012, les premiers sont transmis à l'agence qui valide les ajustements proposés⁸. En août, ces retours ont été intégrés dans le fichier « Shop » qui est de nouveau transmis à Arcas pour validation. Les dernières modifications ont porté sur les bandeaux, en particulier aux endroits où ils croisent d'autres modénatures : le plan de calepinage a permis d'affiner les dimensions de chaque portion. En précisant les dimensions des pièces à mouler et leurs assemblages, le travail de Novidis démultiplie les typologies de modénatures. De 14 dans les plans de marché d'Arcas, elles passent à 71 dans les détails d'exécution de Novidis. Ainsi, les encadrements, représentés d'un seul tenant et codés par une couleur unique sur les plans de marché, sont répartis par Novidis selon 26 types différents, selon les caractéristiques des éléments modulaires qui les composent. L'entreprise décompose aussi des éléments d'un seul tenant en deux parties symétriques, par exemple pour les chapiteaux des porches et les frontons des baies de la façade sur la place d'Ariane.

1 Il s'agit alors d'une alternative économique pour réaliser de décors intérieurs et employée pour les constructions neuves ainsi que la restauration de bâtiments anciens. Apparue au XIX^e siècle, le staff reste un matériau employé dans l'architecture actuelle et fait l'objet en France d'une spécialisation dans le champ des métiers d'art : la profession de staffeur, accessible par un Certificat d'Aptitude Professionnelle (CAP).

2 Il est désigné ainsi dans la réglementation qui l'encadre (« Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix »). Cf. *infra*.

3 Site internet de Novidis, « À propos », dernière consultation le 10/03/2020.

4 Titre de deux documents .PDF, archives numériques de l'agence Arcas.

5 Cette deuxième version amende les typologies de fenêtres et de portes, le dallage des halls, un type de volet et le matériau de l'épi de faitage de la surélévation (zinc plutôt que cuivre).

6 Indiqué sur le fichier mais non réalisé par Novidis.

7 Document format AutoCad, « LOT AF3D15 - Novidis - Localisation modénatures sur façades - Mars 12 », archives numériques de Novidis.

8 Cf compte-rendu n° 47, réunion de chantier du 24/05/2012 : « Prendre rendez-vous avec Mr PESSON cabinet ARCAS pour faire valider d'éventuelles modifications de modénature bandeaux », archives numériques de l'agence Arcas.

Le fichier « Shop » fournit de multiples indications relatives à la matérialité et à la mise en œuvre des pièces : les dimensions de chaque élément (en millimètres), la quantité d'unités (des 17 boules sur pied aux 563 tronçons de moulures les plus courants), le poids des éléments (de 2 kg, pour une petite console, à 84 kg, pour un soubassement) ou le poids du mètre linéaire (de 6 kg, pour une petite moulure, à 89 kg pour les soubassements les plus lourds), le type de finition (« Grain pierre ») et la couleur (« GIO »). En août 2012, l'achèvement de ces détails marque la fin de la phase de calepinage. Toutes les unités à mouler et les compositions dans lesquelles elles seront mises en œuvre sont identifiées par une cote⁹ ; la fabrication débute en septembre 2012 et la pose en octobre 2012.

b) Les enjeux du moulage pour les bâtiments contemporains

Pour un bâtiment historiciste comme Le Piazza, le calepinage est une étape d'autant plus importante que la symétrie et l'ordonnancement sont des objectifs esthétiques depuis les prémices du projet. Mais qu'en est-il pour des bâtiments à l'esthétique contemporaine, qui ne suivent pas ce type de logique dans la composition des façades ? Sur les façades du Piazza, la logique modulaire du calepinage apparaît à travers l'emploi de pièces identiques pour construire des compositions différentes. Ainsi, trois types de moulures sont prévues pour encadrer les châssis de 100 cm par 170 cm. Leur profil est identique, mais leurs longueurs sont différentes, ce qui détermine les emplacements des joints dont les variations donnent aux mêmes châssis des aspects différents, fragmentés ou unifiés. Marc Louzeau explique :

L'intérêt, c'est de pouvoir répéter la même pièce : on se dit par exemple que le plus petit dénominateur [entre les pièces], c'est 82 centimètres. On fait 100 pièces comme ça, et aux extrémités, on ajuste la corniche [...] pour qu'on puisse la rentrer sur le chantier. Surtout qu'entre le plan et la réalisation [il y a des différences] : c'est un petit peu tendu quand on arrive avec des pièces un peu trop précises !¹⁰

Il s'agit donc d'une adaptation des dessins initiaux aux protocoles de fabrication de l'entreprise. On pourrait n'y voir qu'une transposition des dessins initiaux vers des détails techniques, mais elle peut entraîner des changements importants dans l'aspect du projet, particulièrement pour les bâtiments contemporains. Novidis n'intervient pas seulement dans la fabrication d'ornements historicistes comme les modénatures du Piazza, même si Marc Louzeau indique qu'il s'agit de la production majoritaire de l'entreprise :

Ça dépend des années, mais actuellement, on a 80 % de logements un peu classiques – quand je dis « classique », ça inclut aussi les projets type Arcas en Île-de-France : corniches, encadrements de fenêtres, des choses assez simples – et 20 % de « moutons à cinq pattes ».¹¹

Sur ces projets, le calepinage peut révéler des décalages entre les possibilités techniques de Novidis et les attentes des architectes. Cette étape de la conception apporte des réponses à certaines questions que l'entreprise connaît et anticipe, mais qui sont laissées en suspens dans

9 BD-... pour les cinq types de bandeaux, BA-... pour les trois types de bases, B pour les boules sur pied, CHP-... pour les trois types de chapiteaux, C-... pour les sept types de consoles, CH-... et T-... pour les neuf types de moulures, E-... pour les 26 types d'encadrements et les 10 types de frontons, S-... pour les cinq types de socles et P pour les soubassements.

10 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

11 *Idem.*

les plans de marché. C'est le cas des modalités de fixations des moulures, qui sont importantes du fait du poids des éléments de pierre reconstituée¹². Le nombre et le type de fixations dépendent du support auquel les ornements sont fixés¹³ : dans les murs en maçonnerie, les fixations doivent être scellées ; les pièces fixées en rez-de-chaussée doivent être renforcées par des pattes en inox ; pour les bâtiments isolés par l'extérieur, les fixations doivent ménager une lame d'air entre l'isolant et la pierre reconstituée. Chaque pièce est supportée par quatre attaches minimum. Le percement des trous et la pose des pièces répondent à des normes précises, qui régissent leur disposition sur les pièces (distance entre les angles et les trous), le diamètre et la profondeur de percement, le type d'attache et l'utilisation de produits de scellement dans les trous recevant les ergots.

Par ailleurs, les dimensions maximales des unités à mouler sont fixes : 140 cm de longueur, 120 cm² en surface et 40 mm d'épaisseur. Les ornements filants ou recouvrants sont donc décomposés en pièces distinctes et le plan de calepinage fixe le nombre et l'emplacement des joints entre elles. Comme on l'a vu, les modénatures du Piazza sont constituées de plusieurs éléments jointés et l'emplacement des joints prolonge les symétries et l'ordonnancement des façades. Plus un ornement est grand, plus les éléments qui le constituent sont nombreux : la présence des joints est alors plus visible (fig 118, 119). La réglementation technique de Novidis conditionne l'apparence des façades au dimensionnement des ornements. Auprès d'architectes qui méconnaissent la technique du moulage, le résultat peut surprendre et dérouter, comme l'explique Marc Louzeau :

On nous amène parfois sur des projets sur lesquels on n'est pas adaptés, pour des questions de dimensions, de poids... Pas forcément d'aspect, mais d'aspect technique, d'accroche des éléments. [...] Et les projets modernes sont parfois très difficiles à gérer pour nous, puisqu'on nous demande de faire ce que fait la concurrence, moins cher, mais avec les contraintes de la concurrence : pas de joints. Donc il faut masquer les joints, ce qui est quasiment impossible.¹⁴

Il déplore ce type de malentendu, qu'il attribue à la mainmise des entreprises générales sur la phase de fabrication, limitant les rapports directs entre architectes et fabricants :

Ça devient compliqué parce qu'on ne peut pas aller discuter avec l'architecte des détails en amont, et il se retrouve un jour en réunion avec nous, où on lui dit que ça sera comme ça et pas autrement, avec tel budget, et des contraintes évidemment... Il ne veut pas de joints, il veut un panneau de 25 m², et j'arrive avec des pièces de 1 m² avec plein de joints ! Forcément, ça fausse le débat. L'architecte arrive avec une image, l'entreprise générale lui dit : 'On fait cette image-là pour [tel prix]', et après, la première démarche de l'entreprise,

12 Le Document technique unifié qui sert de référence normative pour les « revêtements muraux attachés en pierre mince » (NF DTU 55-2) comporte plus de dix pages consacrées aux fixations et seulement quatre aux matériaux eux-mêmes ; l'Avis Technique relatif au « Premix Novidis » souligne que « la masse des éléments [...] peut être ici particulièrement élevée » et qu'« une [...] particularité du procédé réside dans le poids élevé que présentent les dalles les plus grandes, qui implique la mise en œuvre de précautions particulières de montage dans le cadre de la législation en vigueur » (p. 2 et p. 4). On reviendra sur ce dernier document qui illustre le travail réglementaire engagé par Novidis.

13 Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé n° 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), p. 1. Source : Novidis.

14 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

c'est de trouver quelque chose qui coûte moins cher, mais qui a le même aspect. Ça, ça n'existe pas !¹⁵

Pour les projets dont le vocabulaire s'éloigne de celui de l'architecture historique, c'est d'abord le faible coût des moulages qui expliquerait que Novidis soit sollicitée : l'aspect du matériau n'apparaît pas comme un critère décisif, contrairement à un projet comme celui du Plaza :

Dans les [bâtiments] contemporains, où vous avez des modules avec des triangles qui s'assemblent ou des choses comme ça... On ne l'aurait pas fait en pierre, à l'origine. On l'aurait plutôt fait avec des matériaux capables de couvrir 25 m² sur la façade. Les gens sont revenus vers nous parce qu'on était moins chers, pas par choix d'un matériau qui ressemblait à de la pierre.¹⁶

Le lien entre dimensionnement des ornements et apparence des façades est présenté comme l'un des enjeux décisifs dans l'accès à la commande, la définition des prestations de Novidis et les relations que l'entreprise noue avec sa clientèle. Marc Louzeau souligne le rôle de la réglementation dans la définition des dimensionnements tout en esquissant un autre type d'argumentaire, lié à la vraisemblance du résultat (« si ça doit ressembler à de la pierre »). On reviendra plus loin sur cette question, mais on peut retenir que la technique du moulage est plus appropriée pour des bâtiments où les joints font partie du dispositif ornemental que pour des bâtiments contemporains dont l'esthétique repose sur l'homogénéité des façades. Dans ces cas de figure, la qualité de la collaboration entre Novidis et sa clientèle dépend de la proximité entre le fabricant et l'agence d'architecture et de l'anticipation correcte des effets de la technique du moulage sur l'aspect des façades.

c) Du moulage au chantier, des opérations principalement manuelles

Lorsque le plan de calepinage est fixé, la fabrication proprement dite peut débuter. Elle commence par la fabrication des moules, qui sont à la fois des outils et des créations de Novidis : ils permettent la fabrication des pièces, mais contrairement aux machines-outils, ils sont le produit de savoir-faire du personnel. Leur temps de fabrication et les compétences mobilisées dépendent de la géométrie des pièces à produire. Les plus simples sont des moules en bois dans lesquels le « Premix Novidis » est directement coulé. Pour les pièces au relief accentué ou complexe, il faut d'abord préparer un modèle. Il est sculpté sur bois ou modelé en plâtre ou en argile. Les connaissances et les compétences des sculpteurs de l'usine sont alors décisives : certains ont été formés à l'École des Beaux-Arts et d'autres à l'école Boullé et Marc Louzeau est architecte. Il explique :

Lorsque ce sont des formes simples, c'est assez facile d'établir un moule, fait par un ébéniste ou un menuisier, des formes de corniches. Mais dès qu'on touche à des corbeaux, des chapiteaux ou des éléments de ce genre, il faut vraiment un savoir-faire et des gens qui connaissent un peu l'architecture [...].¹⁷

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* On reviendra plus loin sur le profil professionnel de ces sculpteurs.

Ce modèle, enduit d'une solution grasse, est placé dans une caisse étanche où un matériau élastomère¹⁸ liquide (généralement du silicone) est coulé. L'élastomère se polymérise à température ambiante et devient alors solide et mou. Ce contre-modèle est retiré de la caisse et peut alors servir de moule (FIG. 64). Plusieurs moules peuvent être réalisés à partir d'un même modèle, ce qui permet la fabrication simultanée de plusieurs pièces identiques. De surcroît, il n'est pas nécessaire de les briser pour extraire la pièce, ce qui permet à Novidis de produire des séries de pièces identiques et de réduire ainsi les délais de fabrication :

Pour essayer d'être rentable et avoir une durée de production qui ne soit pas interminable, on essaie de mouler 25 fois [dans chaque moule]. Mais dans un moule élastomère, on peut mouler 30 ou 40 fois sans problème.¹⁹

Cette opération permet de rendre les pièces disponibles plus rapidement sur les chantiers à condition que leur dessin ait été rationalisé. On comprend mieux pourquoi le calepinage, qui vise à harmoniser et à simplifier la géométrie des moules en les réduisant à un « plus petit dénominateur commun », est une étape cruciale pour Novidis.

Une fois prêts, les moules sont placés dans des caisses étanches où le « Premix Novidis » est coulé. Il s'agit d'un liquide ayant l'aspect d'une « pâte à crêpes, un peu plus épaisse », selon Marc Louzeau²⁰. C'est un béton composé d'environ 60 % de granulats de calcaire, 29 % de ciment, 10 % d'eau et 1 % de fibres et d'adjuvants²¹. Pour le préparer, du ciment blanc, de l'oxyde de fer, des adjuvants (plastifiant, hydrofuge, désaérateur et fluidifiant) et des granulats de calcaire (d'un diamètre maximal de 3,5 mm) sont mélangés dans un « skip » (un type de benne, FIG. 112) puis déversés dans un « malaxeur » horizontal de 600 litres (un pétrin, composé d'une cuve et d'un bras rotatif articulé qui mélange le produit). La manipulation est mécanisée, sauf pour les fibres de plastique (polypropylène) et les pigments, qui sont ajoutés à la main par les ouvriers de Novidis.

Les couleurs dépendent des projets et l'entreprise dispose de « gammes d'environ 50 ou 60 teintes » selon Marc Louzeau qui précise : « Notre produit est monochrome : on ne va pas représenter un granit, par exemple, ou du marbre avec des veines ou des choses comme ça. C'est lié au procédé en lui-même : le Premix est mélangé dans un énorme pétrin [...]. »²² Enfin, l'eau est ajoutée et le malaxeur est mis en marche. Lorsque le mélange atteint la consistance souhaitée, le béton est déversé dans un chariot roulant acheminé vers les « postes de moulage ». Il est coulé manuellement dans les caisses contenant les moules en élastomère.

Selon Marc Louzeau, la durée du moulage est tributaire du temps de prise du béton, qui dure 24 heures²³. Après cette phase de durcissement, les pièces sont démoulées et déposées sur

¹⁸ Cette famille de matériaux entre dans la composition de multiples objets de la vie courante : gants médicaux, tuyaux d'arrosage, courroies... Leur caractéristique mécanique majeure est leur élasticité : ils se déchirent difficilement et leurs déformations sont réversibles.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Par rapport à un béton courant, la spécificité du Premix repose sur le type de roche employé (uniquement du calcaire) et la granulométrie (inférieure à 3,5 mm, ce qui correspond à des gravillons et non du gravier. Cf. Avis technique, dossier établi par le demandeur, p. 5 archives numériques de Novidis.

²² *Ibid.*

²³ Le problème de notre produit, c'est qu'il faut qu'il sèche. En plâtre, vous pouvez sortir dix pièces dans un moule en une journée. Nous, on n'en sort qu'une, parce qu'il faut que ça sèche 24 heures. » Marc LOUZEAU,

la tranche ; leur séchage se poursuit à l'air libre et à température ambiante. La réglementation impose un délai minimal d'une semaine entre la fabrication et la mise en œuvre des pièces, ce qui laisse une marge suffisante pour contrôler la conformité de chaque pièce avant de l'envoyer sur le chantier. Elle est évaluée selon l'apparence de ses surfaces (planéité, couleur et grain) ; pour les ornements les plus complexes, l'assemblage correct des différentes pièces est vérifié. Les pièces défectueuses sont de nouveau moulées ; les autres sont stockées sur des palettes, protégées par des housses et expédiées sur le chantier. La pose est confiée à Novidis et mobilise, là encore, des compétences pointues :

Dans 95 % des cas, c'est nous qui assurons la pose, ça nous est demandé. Ce n'est pas ce qui nous passionne le plus, et c'est là où on perd de l'argent parce qu'il y a des aléas de chantier. Nous avons des équipes de poseurs intégrées chez nous, et éventuellement on fait appel à des sous-traitants, des pierreux, des spécialistes de la pose de la pierre agrafée.²⁴

L'intervention d'un corps de métier spécialisé permet de réduire les risques d'erreurs d'interprétation des plans, de manipulation et de pose. De nombreux aléas peuvent survenir lors du chantier, car certaines manipulations réalisées sur place sont délicates : découpe des pièces pour les ajuster, percement des pièces et des supports. En outre, l'entreprise est tenue de contrôler les propriétés des parois sur lesquelles elle installe les éléments de pierre reconstituée et leur conformité. La mise en œuvre représente donc une étape que Novidis doit encadrer ou contrôler au mieux. En cas d'erreur dans le percement ou de chocs lors de la manipulation, la pièce doit être réparée sur place, voire remplacée²⁵.

Les moules, stockés dans l'atelier de menuiserie, ne sont détruits qu'après la fin du chantier afin de pouvoir reproduire des pièces non conformes ou abîmées lors de leur manipulation. C'est d'ailleurs arrivé pour Le Piazza : la pose des dernières modénatures a été repoussée d'un mois suite à la nécessité de fabriquer de nouvelles pièces en juillet 2014²⁶. On verra que dans le cas de Parc 17, les aléas de la fabrication et de la pose ont été rétrospectivement intégrés au dispositif ornemental, voire valorisés par les architectes : ici au contraire, le degré d'adéquation entre le dessin et l'aspect définitif des façades est un enjeu déterminant.

Du calepinage à la pose, le procédé de fabrication courant de Novidis a été appliqué pour la production des modénatures du Piazza. Il apparaît d'ailleurs mieux adapté pour l'architecture historiciste que pour les bâtiments contemporains, notamment du fait de l'encadrement

entretien, *op. cit.*

24 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

25 « Lorsque des épaufrures interviennent soit pendant le transport soit au cours de la mise en œuvre des dalles et des modénatures, il est possible de procéder à des réparations. Toutes dalles ou modénatures fissurées doivent être remplacées. Les petites épaufrures sont simplement mastiquées puis patinées. Les éclats plus importants sont repris au mortier de résine (mélange préparé par le laboratoire de l'usine) après dépoussiérage. » Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé no 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), Dossier établi par le demandeur, p. 7, archives numériques de Novidis.

26 Compte-rendu n° 135 rendez-vous de chantier du 03/07/2014 : « L'entreprise signale devoir refabriquer des soubassements, chapiteau et encadrement (*sic*) soit une pose des pièces manquantes dans 4 semaines, pose fin juillet-début août [20]14 », p. 9/17 ; archives numériques de l'agence Arcas.

réglementaire des dimensionnements des pièces, qui se répercute sur l'aspect des façades par la présence de joints. L'ensemble du processus est tributaire de connaissances et de compétences spécifiques mobilisées par les équipes de l'entreprise : dessin, sculpture, fabrication du « Premix », moulage et pose des ornements. Si les étapes de fabrication relèvent des missions habituelles d'une entreprise de construction, la prise en charge du dessin des éléments ornementaux par Novidis peut surprendre : il s'agit d'une mission que l'on associe plus volontiers au rôle de l'agence d'architecture.

B. La sublimation des tôles d'aluminium par Deco Galva

Contrairement à Novidis, l'entreprise Deco Galva, qui réalise l'impression des tôles, n'est pas façadier-poseur : elle intervient en tant que sous-traitante de l'entreprise italienne Metal Sigma, qui réalise les impressions des vitrages par sérigraphies. Avant d'aborder l'impression des tôles ornementales de Parc 17, il est nécessaire de revenir sur les techniques usuelles de l'usine, car contrairement au Piazza, elles ont été bousculées lors de la fabrication des tôles de Parc 17.

Localisée à Saint-Pourçain-sur-Sioule (03), l'usine Deco Galva est une filiale du groupe Galva Union, qui réalise des traitements par galvanisation de pièces métalliques de chantier²⁷. Cette filiale existe depuis 1994 et emploie soixante personnes, dont trois cadres : un directeur de site, un responsable technique et un responsable commercial, Jacques Mouzin. Elle est spécialisée dans le traitement esthétique des surfaces de métal : peinture par thermolaquage et impression par sublimation – la technique employée pour les tôles de Parc 17. La sublimation est une technique d'impression fondée sur le processus physique du même nom : le passage direct d'un corps de l'état solide à l'état gazeux sans transition par l'état liquide²⁸. En l'occurrence, il s'agit de pigments d'encre transférés vers une surface métallique.

Bien que l'activité de l'usine soit fondée sur un traitement esthétique du matériau, rien ne reflète une préoccupation d'ordre décoratif dans son aménagement, contrairement aux bureaux de Novidis (FIG. 125). Le site de l'usine se compose d'un parking extérieur, de quelques préfabriqués qui abritent les bureaux des cadres et le secrétariat de l'usine et d'une vaste halle abritant les machines. L'ensemble forme un espace de travail organisé pour garantir l'efficacité, la praticité et la sécurité, plutôt qu'un lieu pensé pour y recevoir un public

27 La galvanisation est une méthode très répandue de protection des métaux. Les étapes successives incluent un premier ponçage de la pièce, suivi par un décapage chimique, un rinçage, un fluxage – bain d'huile qui favorise la réaction entre la surface du matériau et le zinc – un séchage, puis un bain dans la solution de zinc à environ 450 °C pendant une durée variant de 3 à 15 minutes et éventuellement une passivation, immersion dans un bain aqueux destinée à protéger l'éclat du zinc. La galvanisation protège de l'oxydation et de la corrosion et peut également améliorer les propriétés mécaniques d'une pièce. Contrairement aux autres sites du groupe Galva Union, Deco Galva ne pratique pas la galvanisation.

28 Il s'agit de l'une des changements d'état physique fondamentaux, comme la condensation (état gazeux vers l'état solide), la liquéfaction (état gazeux vers l'état liquide), la vaporisation (état liquide vers l'état gazeux), la liquéfaction (état gazeux vers l'état liquide), la solidification (état liquide vers l'état solide) et la fusion (état solide vers l'état liquide). La sublimation d'un corps intervient à une température différente selon sa composition ; à température et pression adéquates, tout corps solide peut être sublimé.

étranger à l'usine – qui d'ailleurs ne s'y rend pas, selon Jacques Mouzin : « Les architectes ne viennent jamais, les clients viennent extrêmement rarement. »²⁹

a) Techniques et ouvrages courants de Deco Galva : des motifs répétitifs et unifiés

La distinction de Jacques Mouzin entre « architectes » et « clients » est intéressante : elle reflète la nature de la clientèle majoritaire de l'usine, qui n'est pas constituée d'agences d'architecture, mais d'« entreprises de réseaux ». Jacques Mouzin décrit ainsi les commandes les plus courantes :

Les communes passent un appel d'offres parce qu'elles sont en train de créer une route et elles demandent l'éclairage de la route. Il y a des entreprises spécialisées qui font les tranchées, qui passent les réseaux et qui font l'éclairage de la route, qui font les candélabres, qui les installent, qui installent les lanternes, qui font les régulations... C'est un métier, un métier spécialisé dans les réseaux d'éclairage public. Ce sont ces sociétés-là [...] qui sont attributaires des marchés. Elles achètent des candélabres d'éclairage public à des sociétés spécialisées – il y a des sociétés qui ne fabriquent que des candélabres – et nous, nous sommes sous-traitants de ces sociétés.³⁰

Ainsi, l'activité de Deco Galva est fondée sur des ouvrages de voirie : candélabres d'éclairage public, poteaux et panneaux autoroutiers, piles et poutres de ponts. C'est d'ailleurs lorsqu'il travaillait sur le viaduc de Millau (2004, Foster and Partners) que Jacques Mouzin fait la connaissance de Francis Soler³¹. C'est dans ce domaine que l'usine se distingue de sa concurrence, car Deco Galva peut sublimer des pièces complexes et de grande dimension³².

Lorsqu'elles sont livrées à l'usine, les pièces à peindre sont d'abord stockées à l'extérieur. La plupart sont 'brutes de galva' – tout juste galvanisées. Avant d'être transférées dans la halle³³, elles sont poncées mécaniquement pour polir leur surface. Le bain de zinc de la galvanisation peut en effet y laisser des « grattons », de petites impuretés qui affectent aussi bien son aspect que son adhérence. Les pièces sont ensuite suspendues aux rails de la halle pour entrer sur la chaîne de thermolaquage. Toutes les pièces passent par cette chaîne, y compris celles qui sont sublimées par la suite : le thermolaquage est nécessaire avant la sublimation. Il comporte trois étapes principales : le dérochage, la peinture et la cuisson³⁴. Il faut d'abord parachever la préparation des surfaces. Le dérochage est une sorte de ponçage chimique : une

solution acide est appliquée sur les surfaces à peindre pour favoriser l'adhésion des pigments. Les pièces sont ensuite rincées, deux fois à l'eau de ville et deux fois à l'eau déminéralisée³⁵.

Elles sont alors dirigées vers une « cabine », une zone cloisonnée où cinq pistolets automatisés projettent la peinture sur la pièce suspendue au milieu (FIG. 126). Lorsque certaines parties sont difficiles d'accès (recoins, pliures, etc.), deux ouvriers munis de pistolets peuvent également y prendre place et projeter eux-mêmes la peinture. Elle est appliquée sous forme gélifiée et ses caractéristiques moléculaires la font adhérer à la surface métallique³⁶. Elle confère à la pièce une couche protectrice et transforme son aspect en lui donnant une nouvelle teinte, qu'il s'agisse d'un simple aplat de couleur – RAL jaune, orange, rouge, violet, bleu, vert, gris, marron, noir ou blanc – ou d'une teinte plus sophistiquée – imitant l'aluminium blanc ou gris, l'oxydation de l'acier, du cuivre ou du zinc, le sable ou la pierre... Enfin, les pièces avancent vers un four où elles sont cuites entre 180 et 200 °C. Cette cuisson polymérise la peinture, ce qui la transforme en une couche homogène, solide au toucher. Le thermolaquage est terminé³⁷. Dans la majorité des cas, le thermolaquage préalable à la sublimation est réalisé dans un beige clair choisi pour sa neutralité (RAL 9001). Il constitue un fond sur lequel le rendu des teintes est plus prévisible que sur une couleur foncée ou métallisée et se rapproche de l'image qu'on peut en avoir sur n'importe quel fond blanc – photographie, écran d'ordinateur ou impression papier. Les films plastiques supportant les motifs sont commandés au kilomètre auprès d'un fournisseur extérieur spécialisé. La majorité des candélabres d'éclairage public et des autres pièces confiées à l'usine Deco Galva est décorée ainsi. Ces impressions se caractérisent par leurs motifs répétitifs et sériels : la sublimation peut être réalisée à partir de n'importe quelle section du film plastique et elle est identique pour l'ensemble des pièces d'un chantier.

Une fois refroidies, les pièces sont transférées dans la zone de la halle réservée à la sublimation. Celle-ci est plus restreinte que la chaîne de thermolaquage, ce qui témoigne du fait que la sublimation est une activité secondaire pour l'usine. Elle comporte quelques tables longues, un four et un dévidoir sur lequel sont suspendus des films plastiques imprimés (FIG. 127). Les pièces sont déposées sur les tables où des ouvriers les enrobent dans une section de film (« comme une papillote », explique Jacques Mouzin), font le vide entre le métal et le plastique pour que le film adhère parfaitement à la pièce, puis placent l'ensemble dans le four. Jacques Mouzin explique :

[À] une température bien précise, aux environs de 200 degrés, l'encre qui est sur le film [...] se transforme en gaz sans passer par la phase liquide. Le gaz est emprisonné dans la papillote et il va chercher à s'échapper, il va rentrer dans le thermolaquage [...].³⁸

29 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.* Jacques Mouzin indique que les architectes de l'agence FSA ne se sont pas rendus sur place au cours de la production des tôles sublimées de Parc 17.

30 *Ibid.*

31 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

32 « La sublimation, il n'y a pas grand monde [qui en fait]. Je ne suis pas sûr qu'on soit les seuls, mais on est très peu. On doit être les seuls à en faire sur les candélabres des éclairages publics. Déjà, ce sont des pièces tridimensionnelles, ce sont des tubes – carrés, rectangulaires, cylindriques ou cylindro-coniques – et on est capables de les sublimer jusqu'à 16 mètres de long. Là, on est vraiment les seuls. Il n'y a personne en France, voire même en Europe. Après, il y a la sublimation de pièces pour le mobilier urbain : des potelets, des choses comme ça, des bandes d'éclairage : là, je pense qu'on n'est pas les seuls, mais on est vraiment très peu. » Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

33 La galvanisation ne concernant pas tous les métaux, les pièces non-galvanisées sont directement transférées dans la halle.

34 À l'issue de chacune, les pièces doivent être inspectées pour vérifier leur conformité avec les réglementations obligatoires, les certifications auxquelles l'usine souscrit et les préconisations de la clientèle.

35 Dans le cas des pièces galvanisées, une autre étape est nécessaire : le dégazage. Il s'agit d'une pré-cuisson de 45 minutes, réalisée entre 200 et 240 °C. Elle permet d'évacuer d'éventuelles bulles de gaz logées entre la couche de zinc de la galvanisation et le matériau au cœur de la pièce : si elles s'échappaient lors de la cuisson de la peinture, elles pourraient endommager le revêtement, aussi bien dans son aspect que dans la protection qu'il confère à la pièce. Les pièces qui doivent être dégazées sont donc entraînées vers un premier four le long de la chaîne de thermolaquage. Ce n'était pas le cas des tôles de Parc 17 : l'aluminium est trop fragile pour subir cette cuisson, qui peut déformer les pièces.

36 La peinture est chargée d'ions négatifs et les pièces sont chargées d'ions positifs.

37 La prestation «Decocean» de l'usine Deco Galva nécessite un second passage des pièces à la peinture et une seconde cuisson. Ça n'a pas été le cas des pièces de Parc 17.

38 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

C'est la phase qui donne son nom à tout le procédé : la sublimation proprement dite. Les motifs inscrits sur le film plastique sont transférés sur la pièce métallique, dans l'épaisseur de la peinture du thermolaquage. La pièce est ensuite sortie du four et rapidement déballée, sans quoi le film peut adhérer à la surface. Le plastique est devenu transparent. Les étapes antérieures sont désignées comme des phases préparatoires alors qu'elles sont considérablement plus longues que l'impression proprement dite. Ce discours suggère que c'est bien l'étape finale, qui esthétise la pièce, que le personnel de l'usine considère comme le parachèvement du processus. Autrement dit, quand bien même il se perçoit et se définit comme technicien, c'est aussi à travers le résultat esthétique que son rôle prend sens à ses yeux.

C'est peut-être d'autant plus vrai que l'activité de l'usine s'est diversifiée : elle présente plusieurs réalisations architecturales parmi ses références, en mentionnant des agences d'architecture : le centre hospitalier de Poitiers, la médiathèque de Pontivy, le pôle chimie de l'Université de Grenoble et le pôle logistique des hôpitaux de Marseille³⁹. Ce projet (2013, agence MAP) illustre bien la pratique courante de Deco Galva pour des ouvrages d'architecture. Le bardage de chacune des façades a été décoré par une impression à grande échelle, reproduisant des images réalistes : gazon, eau dans un bassin, bulles, empilement de bûches (FIG. 131). Ce projet illustre les possibilités d'impressions offertes par l'usine : des décors en couleur de grande dimension, dont la technique d'impression garantit la pérennité. Ces propriétés sont les mêmes que celles de Parc 17. Mais pour citer Jacques Mouzin : « L'affaire de Francis Soler, c'était beaucoup, beaucoup plus complexe. Elle est plus complexe parce qu'il y a des milliers de tôles, chacune avec son propre décor. »⁴⁰

À première vue, la fabrication de « milliers de tôles, chacune avec son propre décor » semble recouvrir l'activité de l'usine Deco Galva. Il est vrai qu'elle transforme effectivement de grandes quantités de tôles et que la technique de la sublimation permet d'imprimer n'importe quel décor. En outre, les tôles de la vêtue de Parc 17 sont planes, ce qui ne pose pas autant de difficultés techniques que lorsque les pièces sont tridimensionnelles. La plaquette de promotion du bâtiment produite par l'agence FSA cite d'ailleurs Jacques Mouzin à ce sujet : « La forme des parements constitue la principale contrainte [à la sublimation]. [...] En effet, l'application du papier sur la surface à décorer ne doit générer aucun faux pli ou risque de déchirement. »⁴¹ Mouzin le confirme en entretien : « Pour le projet de Francis Soler, c'était de la tôle plane. Ça, ce n'est pas difficile à faire. Techniquement, ça passe bien dans les machines. »⁴²

Pourtant, en comparaison avec la production usuelle de l'usine, Parc 17 s'est avéré « beaucoup plus complexe », posant des difficultés inhabituelles. On relève plusieurs différences le bâtiment et un projet comme le pôle logistique des hôpitaux de Marseille. Sur celui-ci, la colorimétrie des images n'a pas été modifiée et la gamme chromatique de chacune est limitée (bleus, verts ou bruns). Une seule image sert de motif à chaque bâtiment, où elle est répétée ou étirée pour envelopper l'ensemble des façades. Enfin, les dimensions des tôles sont les

mêmes sur les façades de tous les bâtiments, ce qui facilite leur repérage durant la conception, la fabrication et la pose. Plus exactement, la dimension des tôles ne varie pas, quelle que soit la portion de décor imprimée dessus : pour connaître l'emplacement de chaque tôle, une image à petite échelle de la façade peut suffire. Selon Jacques Mouzin, l'intervention de l'usine dure généralement six mois entre le premier contact et la livraison des pièces sur le chantier. Pour Parc 17, elle a duré plus du double (les premiers échantillons sont fabriqués en janvier 2014 et les plans définitifs sont transmis en juin 2015). Cette longue durée s'explique par l'importance de l'échantillonnage des pièces, une phase du processus d'ornementation où l'agence s'est appuyée sur la matérialisation pour faire évoluer ses dessins.

b) L'échantillonnage, une étape cruciale de la conception des impressions de Parc 17

Comme on l'a vu, la conception des motifs et des teintes de Parc 17 est placée sous la responsabilité de Marion Gauguet à l'agence FSA. Contrairement au Plaza, les premiers fichiers qu'elle transmet aux fabricants ne sont pas des plans achevés : il s'agit au contraire de tester la qualité et la pertinence des teintes choisies grâce à la fabrication d'échantillons, produits entre janvier et novembre 2014. À l'usine Deco Galva, Jacques Mouzin réceptionne les fichiers et encadre l'impression des films plastiques sur lesquels se trouvent les encres sublimables. Les motifs sont inédits : l'impression des films plastiques, habituellement confiée à un fournisseur extérieur⁴³, est réalisée en interne par Deco Galva. Le rendu des teintes dépend donc de dosages méticuleux dans la préparation de leurs encres.

Les tôles des échantillons sont vernies sur la chaîne de thermolaquage et sublimées par les ouvriers de Deco Galva (PL. 25). Elles sont ensuite envoyées par voie postale à l'agence FSA. Marion Gauguet et Francis Soler évaluent ces échantillons, qui leur apparaissent souvent très différents de l'aspect qu'ils anticipaient. La détermination des couleurs des motifs s'opère dans un entre-deux, entre une vision d'ensemble préalable et des éléments imprévus, valorisés par les architectes :

[La] couleur changeait complètement suivant son support et, surtout, suivant l'écran de l'ordinateur. J'ai uniquement travaillé ces images sur ordinateur – j'aurais très bien pu les travailler au crayon, ou à l'encre, mais enfin, j'étais sur ordinateur... Le sujet qui s'est posé, et c'était le plus compliqué, c'est qu'un écran d'ordinateur est plein [...] donc les blancs, par exemple, étaient transparents : on a passé beaucoup de temps sur ça avec Francis [Soler], parce que tout de suite, l'image n'avait pas du tout le même [équilibre]. [...] Et ce que j'ai appris avec Francis Soler, c'est qu'on peut parfois se laisser surprendre par un assemblage de matières, de couleurs... Un jour, il va faire telle lumière dehors, l'écran va être éclairé différemment, et... « Tiens, regarde, on va tenter les bleus ! »⁴⁴

Après avoir examiné les échantillons, Marion Gauguet modifie les fichiers sur Photoshop en fonction de ses échanges avec Francis Soler. Elle renvoie alors les fichiers à l'usine Deco Galva, où de nouveaux films sont imprimés, de nouvelles tôles sont sublimées et envoyées à l'agence. Mi-septembre 2014, alors que le chantier de Parc 17 est déjà entamé – le gros œuvre

39 Plaquette « DecoSteel », Deco Galva / Galva Union, s.a., s.d., 4p. et site internet de l'entreprise Deco Galva.

40 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

41 Agence Francis Soler Architectes, plaquette « Parc 17 », 21/06/2016, p. 49.

42 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

43 Il s'agit de l'entreprise italienne Decoral System, qui se décrit sur son site Internet comme « une réalité consolidée partout dans le monde en tant qu'entreprise leader dans la décoration de ton [sic] bois, marbre et fantaisie, sur métaux et matériels résistant à la température de 200°C ». Source : Decoral-system.com, consulté le 30/01/2020.

44 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

est achevé – des prototypes de fenêtres, de garde-corps et de bardage sont montés sur place. Ils remplissent plusieurs fonctions : démontrer la qualité constructive des éléments, tester leur mise en œuvre *in situ* et valider la conception des motifs des vitrages et des tôles. Les tôles envoyées par Deco Galva pour ces prototypes sont les dernières de la phase de conception : c'est ensuite la fabrication des pièces destinées à la pose définitive qui débute.

L'expérience de projets antérieurs aurait pu faciliter la manipulation des fichiers pour Marion Gauguet et accélérer la production des échantillons en réduisant le nombre de cycles entre agence et usine, mais il s'agissait d'une technique inédite à l'agence FSA. En outre, les tôles sublimées s'inscrivaient dans un dispositif intégrant également les vitrages des garde-corps sérigraphiés. En effet, lorsqu'un garde-corps sérigraphié se trouve devant un pan de vêture sublimé, l'objectif poursuivi par les architectes était de produire un effet de surimpression entre les deux strates de la façade, à la façon de la photographie de Mastumoto⁴⁵. Les photographies d'échantillons transmises par l'agence FSA montrent que les architectes ont comparé l'aspect des vitrages sérigraphiés par Metal Sigma et des tôles sublimées par Deco Galva. Cela confirme que les fichiers guidant la fabrication des deux supports étaient modifiés en fonction de cette comparaison et pas seulement d'après leurs caractéristiques propres. Mais au terme de cette longue séquence d'échantillonnage des tôles, le chantier aussi s'avère complexe, du fait d'une multiplicité d'intervenants, mais aussi de la nature des impressions ornementales.

c) Un chantier complexe : facteurs d'organisation et facteurs esthétiques

Généralement, Deco Galva réalise toutes les opérations de traitement des pièces sur sa proche chaîne, du thermolaquage à leur départ sur le chantier. Mais pour Parc 17, c'est l'entreprise italienne Metal Sigma qui est désignée comme façadierfabricant. Elle a déjà collaboré avec l'agence FSA sur l'immeuble de la rue Émile-Durkheim, livré en 1995 et celui de la rue Paul-Signac, livré en 2001. Le bon déroulement de ces coopérations antérieures peut expliquer le choix de confier à l'entreprise italienne la fabrication des tôles d'aluminium, en plus de celle des panneaux vitrés sérigraphiés⁴⁶. Toutes les pièces de façades sont donc fabriquées en Italie : les tôles d'aluminium y sont découpées, pré-percées et peintes avant d'être envoyées à l'usine Deco Galva.

Deux difficultés émergent du fait de ce choix. En premier lieu, la quadrichromie des impressions complexifie la préparation des films plastiques. Si l'on observe le bâtiment, la désaturation des tôles situées derrière des garde-corps vitrés peut laisser croire qu'elles sont imprimées en noir et blanc. Mais l'ensemble des images, sur verre comme sur tôle, est bien en quadrichromie. Pour les panneaux sérigraphiés, c'est manifeste ; pour les tôles sublimées, c'est surtout visible sur la façade nord-est, qui arbore des couleurs plus vives. Les impressions sont donc basées sur l'usage de quatre encres : rouge, bleue, jaune et noire. La préparation des films plastiques étant réalisée au sein de l'usine, l'exécution standardisée du procédé de sublimation

s'estompe derrière celle de gestes réalisés manuellement, plus hasardeuse – doser les pigments, contrôler l'impression sur le film plastique et évaluer la correspondance entre les couleurs prévues et les couleurs obtenues. Jacques Mouzin souligne que ce dernier point nécessite une expérience professionnelle que les ouvriers de Deco Galva n'ont pas nécessairement acquise.

En deuxième lieu, la teinte choisie pour peindre les tôles diverge du blanc utilisé habituellement. L'ensemble des tôles du bardage de Parc 17 sont peintes pour les protéger des intempéries. Mais contrairement à d'autres techniques de protection de l'aluminium qui n'altèrent pas son apparence (comme l'anodisation, par exemple), la peinture dissimule le matériau. La teinte choisie (« Aluminium blanc », RAL 9006) répond à une volonté de reconstituer l'apparence du métal même s'il n'est plus visible. Elle s'inscrit en cohérence avec l'esthétique d'inspiration industrielle développée par l'agence FSA. En uniformisant toutes les tôles, la peinture favorise l'effet enveloppant recherché par les architectes et les motifs semblent ainsi parsemés sur l'ensemble de la vêture. Si les tôles sublimées et les tôles neutres avaient eu des apparences trop différentes, les motifs seraient apparus comme circonscrits à certaines sections de la façade. Mais ce choix représente une différence importante par rapport à la technique de Deco Galva, comme l'explique Jacques Mouzin qui prend l'exemple des décors « bois » (FIG. 129) :

La différence avec le décor bois, c'est que comme vous avez vu, la base là-bas, c'est un beige. On a une couche de colorant dans la résine beige. [...] Là, on a fait du gris, le gris voulu par Francis Soler, et on est obligés de le vernir. Et la couche de colorant ne va pas dans la résine colorée, mais dans le vernis.⁴⁷

Plutôt qu'une couche beige, c'est donc une couche de vernis transparent, ajoutée sur les tôles pré-peinte en gris par Metal Sigma, qui accueille les motifs imprimés par sublimation. Les teintes finales sont plus difficiles à anticiper à partir d'images initiales : leur rendu sur le métal diffère de ce qu'il peut être sur un écran, sur une impression papier ou sur le film plastique recevant les encres sublimables.

Un troisième facteur accroît la complexité de la fabrication des rôles : leur nombre et leur variété. L'usine devait sublimer une quantité considérable de tôles : 1 600 selon la plaquette de l'agence FSA⁴⁸, mais Marion Gauguet évoque « plus de 2 000 fichiers numérotés »⁴⁹ et que Jacques Mouzin parle, comme on l'a vu, de « milliers de tôles ». La majorité de celles de la façade nord-est mesure 70 cm de large pour 100 cm de haut, comme l'indique la plaquette de l'agence⁵⁰, mais l'observation du bâtiment montre qu'il existe d'autres dimensions. Jacques Mouzin se souvient de « tôles de 1 mètre par 2 [mètres], et des tôles de 30 cm par 30 [cm]. [...] Il y en avait même plus que ça : il y avait des tôles de 1, 50 mètres par 2 [mètres], et les plus petites faisaient 50 [cm] par 50 [cm]. Il y avait toutes les dimensions. »⁵¹

Cette profusion de pièces aux caractéristiques variées et le type de motif qu'elles supportent nécessitent de bien identifier chacune des tôles durant leur fabrication et leur pose – la

45 Cf. *supra*, ch. 3.

46 Il semble qu'une autre entreprise ait été sollicitée, peut-être pour la production des encres utilisées pour les sérigraphies. C'est ce que suggère Marion Gauguet qui explique : « On a échangé avec une entreprise italienne [Metal Sigma], qui elle-même a ensuite échangé avec une entreprise espagnole qui connaissait [la sérigraphie]. » Les archives transmises par l'agence FSA ne mentionnent pas cette entreprise et Metal Sigma n'a pas donné suite à mes demandes d'informations.

47 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

48 Agence Francis Soler Architectes, plaquette « Parc 17 », 21/06/2016, p. 49.

49 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

50 Agence Francis Soler Architectes, plaquette « Parc 17 », *loc. cit.*

51 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

« pixellisation » ne permet pas de les reconnaître facilement. Pour assurer ce suivi, Marion Gauguet crée un fichier que Jacques Mouzin appelle « tableau de concordances ». Ce fichier rassemble les caractéristiques formelles des pièces (longueur, largeur, motif à imprimer) et une cote unique permettant de la localiser sur le bâtiment⁵². Il est envoyé à Metal Sigma et à Deco Galva par l'agence FSA. Les fabricants disposent de deux autres documents pour organiser leur production : les élévations et les images à imprimer. Les informations sur la localisation et les informations graphiques sont donc compilées dans des documents différents, ce qui provoque des confusions entre les deux fabricants. Au cours du chantier, l'usine Deco Galva a reçu des tôles aux dimensions imprévues. Les plus grandes ont été redécoupées et reperçées sur place, mais la plupart étaient inutilisables : elles étaient trop petites, retournées (la gauche du motif à droite, ou le haut en bas) ou leur pré-perçage ne permettait pas de les adapter. Le chantier ayant déjà débuté, les délais de fabrication commençaient à être contraints. Deco Galva a donc commandé de nouvelles tôles à ses propres fournisseurs⁵³, en facturant cette prestation à Metal Sigma, puis a assuré directement leur thermolaquage.

Cette séquence a eu des effets sur l'aspect des ornements. Les tôles peintes en France et les tôles peintes en Italie sont d'un gris légèrement différent, ce qui amoindrit un peu l'effet d'unité recherché par les architectes. Même s'il en relativise l'importance, Jacques Mouzin relève cette différence :

Si vous regardez bien le bâtiment, il y a une différence entre notre gris [celui des tôles peintes par Deco Galva] et celui des Italiens. Le gris des Italiens est trop jaune, il est jaunâtre [...]. Ça ne se voit pas beaucoup, il faut avoir l'œil. Moi, je l'avais vu tout de suite [...].⁵⁴

La différence de couleur est effectivement discrète. Sur la façade nord-est où la visibilité du bardage favorise la comparaison, elle apparaît tout de même à l'œil nu (fig 30). Environ 90 % des tôles sublimes de cette façade ont été thermolaquées en France, une proportion considérable par rapport à la chaîne de fabrication prévue initialement. Jacques Mouzin déplore un « terrible gâchis » : « À la fin, il y avait des pièces de tôle qui ne correspondaient pas aux bonnes dimensions, des décors dont on ne savait pas quoi faire... »⁵⁵ Ce chantier déroge à certaines de valeurs qu'il place au centre de sa pratique professionnelle : la concision, la précision et la reproductibilité.

L'échec du « tableau de concordances » pour harmoniser la production des tôles peut s'expliquer par le fait que les cotes des tôles suivent une logique différente de celle des fabricants. Au niveau de la chaîne de thermolaquage ou dans la zone de sublimation, les données essentielles concernent les motifs, les teintes et les dimensions, alors que le tableau de concordance est basé sur la localisation des tôles. Ainsi, des tôles aux dimensions et aux motifs identiques ont reçu des cotes différentes, comme les tôles A_N_A27, A_N_C2 et A_N_A2 situées sur la

52 Cette cote indique le plot du bâtiment sur lequel se trouve la tôle (A, à l'Est, B, au centre, C, à l'Ouest), la façade du plot sur laquelle elle se trouve (N pour Nord, S pour Sud, etc.) et la situation de la tôle par rapport aux autres (rangée A, B, C, ... en partant du sol, numéros 1, 2, 3... de gauche à droite). Une tôle située sur la façade Nord du plot central, au milieu de la rangée la plus basse est par exemple cotée B_N_A21.

53 Il semblerait que ces tôles supplémentaires aient été réalisées par Galva Éclair, une autre filiale du groupe Galva Union située sur le site voisin de l'usine Deco Galva.

54 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

55 *Ibid.*

façade nord-est. Elles mesurent 70 par 100 cm et leurs impressions sont les mêmes, mais leurs cotes différentes peuvent laisser croire que leurs caractéristiques varient. La manipulation du fichier de concordance suppose une familiarité avec l'ensemble des plans du bâtiment ; or, cela ne fait pas partie de la pratique habituelle de l'usine. Selon Jacques Mouzin, le rôle des cadres et des « opérateurs » – les ouvriers de l'usine⁵⁶ – est axé sur la chaîne de production, au point d'ignorer quelle est la destination des pièces qu'ils traitent :

Dans la grande majorité des cas, on ignore le chantier pour lequel on travaille. On reçoit de l'acier ou de l'aluminium, on nous dit : tel traitement, telle couleur. On n'a pas le temps de savoir à quel chantier c'est destiné. On le sait pour certains : par exemple, là, pour le chantier de Francis Soler, on le savait. Ou quand il y a des couleurs très spéciales qui sont mises au point, on le sait. Mais dans plus de 90 % de notre production, on ne sait pas où ça va. C'est quand il y a une difficulté qu'on sait quel est le chantier, parce qu'on a des plans, des cartouches, etc.⁵⁷

En effet, si chaque ouvrier participant à la fabrication des tôles (leur peinture chez Metal Sigma ou leur sublimation chez Deco Galva) devait connaître leur localisation finale, on peut supposer que la durée de fabrication serait incompatible avec l'activité normale de l'usine. Les cotes du tableau de concordance, qui font référence à l'emplacement des tôles, ne sont pas des informations efficaces pour la fabrication. La dimension exploratoire du processus, valorisée par l'agence FSA qui base son dessin sur des échantillons, ne fait pas partie des standards de production de Deco Galva, de même que la profusion typologique des tôles dérive des protocoles courants fondés sur des motifs répétitifs, des images identifiables et des teintes contrôlées. Le caractère inédit de ce processus, ajouté à la diversité des structures, aboutit à une production jugée difficile par le fabricant.

Conclusion

Au-delà de leurs singularités, l'examen des techniques de fabrication des ornements du Piazza et de Parc 17 fait émerger trois sujets importants. En premier lieu, les derniers dessins apparaissent décisifs pour le bon déroulement de la fabrication et de la pose des ornements lors du chantier. La comparaison entre ceux du Piazza et de Parc 17 illustre la différence d'échelle de représentation entre architectes et fabricants : pour ces derniers, ce sont les propriétés matérielles des pièces à produire qui priment tandis que les architectes axent plutôt leurs dessins sur l'échelle du bâtiment et l'emplacement des ornements. En deuxième lieu, une corrélation apparaît entre le degré d'autonomie concédé aux fabricants et la fluidité de la phase de fabrication : plus les entreprises sont autonomes, plus la fabrication et la mise en œuvre sont brèves. Dans les deux cas, les chantiers jugés les plus favorablement sont ceux pour lesquels les méthodes usuelles sont respectées. Enfin, ce degré d'autonomie apparaît lui-même lié à deux conditions : la connaissance préalable de la technique par les architectes et l'établissement de contacts directs entre eux et les fabricants. La carence de l'une ou de l'autre de ces conditions accroît les risques de malentendus ou de désaccords.

56 Le terme « opérateur » est utilisé par Jacques Mouzin au cours de la visite de l'usine réalisée le 25/06/2019. Sur la distinction entre « ouvrier » et « opérateur » et la transition entre les deux termes dans la sidérurgie, cf. MONCHATRE, « De l'ouvrier à l'opérateur : chronique d'une conversion », *Revue Française de Sociologie*, 2004/1 n° 45, France (FR), pp. 69-102.

57 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

4.2. INNOVER, RÉGLEMENTER : DEUX STRATÉGIES DES ENTREPRISES DE FABRICATION

Après avoir examiné les méthodes de fabrication et la manière dont elles ont été déclinées (ou détournées) lors de la fabrication des ornements du Plaza et de Parc 17, on peut se tourner vers les changements que les entreprises apportent à ces protocoles. La fabrication des ornements du Plaza et de Parc 17 se déroule à l'initiative des architectes ; qu'en est-il des initiatives des entreprises ? Comment font-elles évoluer leur activité ? Répondent-elles à des objectifs commerciaux, à des considérations d'ordre esthétique ou à d'autres enjeux ? Deco Galva et Novidis illustrent deux types de stratégies dont on peut expliquer les différences par les singularités des techniques qu'elles emploient et le type d'innovation dont ces techniques ont fait l'objet antérieurement.

A. Deco Galva : des innovations techniques ponctuelles et généralisables

Interrogé sur le positionnement de Deco Galva vis-à-vis d'entreprises concurrentes, Jacques Mouzin met en avant des critères techniques, principalement liés au dimensionnement des machines de l'usine :

La sublimation, il n'y a pas grand monde [qui en fait]. Je ne suis pas sûr qu'on soit les seuls, mais on est très peu. On doit être les seuls à en faire sur les candélabres des éclairages publics. Déjà, ce sont des pièces tridimensionnelles, ce sont des tubes – carrés, rectangulaires, cylindriques ou cylindro-coniques – et on est capables de les sublimer jusqu'à 16 mètres de long. Là, on est vraiment les seuls. Il n'y a personne [d'autre] en France, voire même en Europe. Après, il y a la sublimation de pièces pour le mobilier urbain – des potelets, des choses comme ça, des bandes d'éclairage – là, je pense qu'on n'est pas les seuls, mais on est vraiment très peu. [...] Le thermolaquage, il y a des centaines d'entreprises en France [qui en font]. Ce qui distingue les entreprises, c'est leurs capacités dimensionnelles, c'est-à-dire la dimension des pièces qu'elles peuvent traiter... et puis la qualité. Comme pour tout.⁵⁸

La plupart des critères qu'il cite ne peuvent pas avoir guidé l'agence FSA dans le choix de ce prestataire : les tôles de Parc 17 sont bidimensionnelles et leurs dimensions sont réduites par rapport aux équipements de voirie. En revanche, la rareté des prestataires peut expliquer cette sélection, d'autant que la sublimation reste une pratique marginale en architecture. La fabrication des tôles de Parc 17 croise en fait deux domaines d'innovations : l'impression par sublimation elle-même et l'impression sur métal. Les évolutions de cette technique au cours du xx^e siècle permettent de comprendre pour quelles raisons et comment Deco Galva a fait évoluer sa propre activité.

a) La sublimation, une technique peu courante en architecture

Des applications de la sublimation existent en laboratoire depuis le xix^e siècle pour la purification de certains composés chimiques⁵⁹. Parallèlement à celles-ci, cette technique est employée pour l'imprimerie entre le xix^e siècle et le début du xx^e siècle. Dans les années 1930,

⁵⁸ Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

⁵⁹ Elles s'appuient sur la différence de température nécessaire pour sublimer des corps différents, qui permet d'en évacuer seulement certains, en portant une solution à la température à laquelle ils sont sublimés.

elle est bien maîtrisée : les manipulations actuelles sont déjà précisément décrites dans un brevet déposé en 1935⁶⁰. À partir des années 1960, le développement des fibres synthétiques entraîne la généralisation de cette technique dans l'industrie textile : les fibres naturelles ne supportent pas l'exposition à la forte chaleur nécessaire pour sublimer les encres. Elle est également connue pour l'impression sur métal, comme le montre ce brevet déposé en 1969 :

Le brevet britannique n° 1.052.625 [délivré le 30 décembre 1966⁶¹] montre qu'il est possible de transférer des impressions de couleurs, obtenues à partir de colorants sublimables, depuis un support auxiliaire sur de l'aluminium oxydé anodiquement. Les brevets français n° 1.223.330 de la Filature Prouvost, Maurel et Cie [délivré le 1^{er} février 1960⁶²], et n° 1.334.829 de l'Imperial Chemical Industries Ltd. [délivré le 1^{er} juillet 1963⁶³] révèlent également que ce procédé d'impression par transfert est approprié à la teinture de matériaux textiles à base de polyesters linéaires. L'impression par transfert ne permet pas, comme on sait, d'obtenir sur des matériaux naturels comme la laine ou le coton des impressions utiles.⁶⁴

La technique se généralise au cours des décennies 1970 et 1980, mais son champ d'application majoritaire reste la teinture des tissus, à en juger par le volume de brevets déposés dans ce domaine. La multiplication des brevets portant sur les machines et outils (rubans, feuilles et pellicules à encres, presses...) suggère que la technique est répandue et qu'elle se trouve dans une phase de perfectionnement plutôt que d'expérimentation. Plusieurs expressions se recoupent pour désigner la sublimation industrielle : « impression par transfert », « teinture à

⁶⁰ « On sait, en effet, que lorsqu'il s'agit de déposer une couche mince de matière sur une surface solide, il est souvent avantageux, et c'est même quelquefois la seule méthode possible, de placer dans une même enceinte close le corps solide sur lequel on veut produire le dépôt et un dispositif permettant de chauffer électriquement une certaine quantité de matière à déposer. On fait alors le vide dans l'enceinte, et quand le vide est devenu suffisamment bon on chauffe la matière à déposer. Elle se vaporise et, si elle a été correctement placée par rapport à la surface que l'on désire recouvrir, la vapeur se condense sur cette surface en réalisant le recouvrement cherché. C'est ainsi que l'on procède par exemple, pour métalliser des surfaces de verre ou d'autres substances, et notamment les transformer en miroirs dans lesquels le métal réfléchissant ne pourrait être déposé sur verre par d'autres procédés, ou du moins ne pourrait l'être qu'avec de moins bons résultats. » ; « Dispositif pour la production de dépôts par sublimation dans le vide », Brevet d'invention n° 805.066 demandé le 2 août 1935 par M. Louis DUNOYER, délivré le 17 août 1936. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr.

⁶¹ Si le brevet a bien été déposé en Grande-Bretagne, il s'agit de l'invention d'une société étatsunienne, la MARTIN-MARIETTA CORPORATION. Patent n° 1.052.625, « *Improvements in or relating to Coloring the Surface of Anodised Aluminium* » (« Améliorations de ou concernant la coloration de surface d'aluminium anodisé »), déposé le 14 janvier 1964, délivré le 30 décembre 1966. Source : Office Européen des Brevets (EPO), site internet EspaceNet – Recherche de brevets, dernière consultation le 22/04/2020. URL: <https://worldwide.espacenet.com/patent/search/family/001757110/publication/GB1052625A?q=pn%3DGB1052625A>

⁶² « Procédé de coloration de matières diverses, en particulier de matières textiles artificielles », Brevet d'invention n° 1.223.330 demandé le 29 octobre 1958 par les filatures Prouvost & Cie, délivré le 1^{er} février 1960. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 05/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR1223330>

⁶³ « Décalcomanies pour la fabrication d'impressions sur tissu », Brevet d'invention n° 1.334.829 demandé le 1^{er} octobre 1962 par l'Imperial Chemical Industries Limited, délivré le 1^{er} juillet 1963. Source : Office Européen des Brevets (EPO), site internet EspaceNet – Recherche de brevets, dernière consultation le 22/04/2020. URL: <https://worldwide.espacenet.com/patent/search/family/008787813/publication/FR1334829A?q=pn%3DFR1334829A>

⁶⁴ « Procédé d'impression par transfert », Demande de brevet d'invention n° 2.002.602 déposée le 31 octobre 1969 par la société CIBA, mandataire M. Alain CASALONGA. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 05/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR2002602>

sec », « impression à sec », « thermo-impression », « décalcomanie ». Comparée à l'impression *offset* qui utilise des encres liquides, la sublimation est plus précise dans la détermination des motifs et plus stable dans le temps. Mais la qualité des teintes obtenues dépend des propriétés chimiques pigments utilisés dans les encres⁶⁵ : plusieurs inventions portent sur la composition des teintures et les dosages chimiques de pigments et de stabilisants.

Parallèlement aux innovations portant sur l'impression par sublimation, l'impression décorative du métal se développe aussi. Il est possible que les premières découvertes dans ce domaine aient d'abord été fortuites. Ce matériau est utilisé depuis la seconde moitié du XIX^e siècle comme outil pour l'impression (plaques de sérigraphie, presse et rouleaux d'impression). Mais ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que des brevets attestent d'une inversion du procédé : le métal passe du statut d'outil à celui de support d'impression⁶⁶. Un brevet déposé en 1945 protège ainsi un « Procédé d'impression polychrome sur l'aluminium et ses alliages et [les] produits en résultant ». Il est décrit ainsi :

Dans l'exécution pratique du procédé, le texte, divisions, dessins, sont imprimés lithographiquement sur la couche d'oxyde [de l'aluminium ou de l'alliage] récente et séchée, impressions successives dans les couleurs à obtenir à l'aide d'encres d'imprimerie colorées, sans limitation de leur nombre et sans que l'on ait à faire intervenir ni épargnes, ni décolorations. Après leur impression, on soumet les planches [d'aluminium ou alliage] à une température comprise entre 80 et 100° pendant une demie-heure, de façon à provoquer une pénétration de l'encre colorée dans le sein de la couche d'oxyde.⁶⁷

Contrairement aux fibres naturelles, le métal se prête bien à l'exposition à de fortes chaleurs que nécessite la sublimation : il représente un bon support pour ce type d'impression. Mais cette technique reste marginale dans la métallurgie jusqu'au début des années 1980. En effet, la disparité entre les teintes prévues et les teintes obtenues après le transfert est encore trop élevée pour en faire une méthode d'impression fiable, comme on peut le lire dans une demande de brevet déposée en 1978 :

Ce procédé, qui est déjà connu depuis un certain temps, et décrit par exemple dans le premier fascicule publié de la demande de brevet de la République fédérale d'Allemagne n° 1.521.849 [délivré le 16 octobre 1969]⁶⁸, n'a pas pu être exploité jusqu'à maintenant dans

65 Ils doivent avoir des températures de sublimation aussi proches que possible, afin de pénétrer simultanément dans la matière à teindre.

66 Cette évolution est sans doute à mettre en rapport avec la généralisation de l'usage des métaux dans diverses industries (voirie, aviation, automobile, construction) au cours de la deuxième guerre mondiale et son explosion à partir des années 1950. Le métal jusque-là essentiellement structurel devient un matériau d'enveloppe : sa visibilisation en fait un support potentiel d'ornements.

67 « Procédé d'impression polychrome sur l'aluminium et ses alliages et produits en résultant », Brevet d'invention n° 898.968 demandé le 19 juin 1943 par les établissements DUPUY et DEBRAY, délivré le 24 juillet 1944. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 22/04/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR898968>

68 « Verbesserungen fuer Flachdruckverfahren » (« Améliorations pour l'impression planographique », traduction Google Translate), Offenlegungsschrift n° 1.521.849, déposé le 14 janvier 1964 par MARTIN-MARIETTA CORPORATION, délivré le 16 octobre 1969.

Plusieurs autres brevets relatifs à l'impression sur métal ont été déposés par MARTIN-MARIETTA CORPORATION en Europe : en Suisse (« Verfahren zum Übertragen von Druckbildern auf eloxierte Aluminiumflächen », « Processus de transfert d'images imprimées sur des surfaces en aluminium anodisé », traduction Google Translate, Hauptpatent n° 434312, demandé le 30 avril 1967 et délivré le 14 octobre 1967), en Belgique (« Procédé pour la dissipation de la chaleur dans les impressions l'encre », Brevet d'invention n° 642549 délivré le 15 janvier 1964). On a vu plus haut qu'elle avait également déposé un brevet portant sur l'impression par

l'industrie, car il se heurte à un inconvénient sérieux : les colorants ou mélanges de colorants appliqués sur le support intermédiaire, par exemple en papier, selon des techniques classiques telles que l'impression en creux, l'impression à plat, l'impression en relief, la sérigraphie, conduisent sur l'aluminium anodisé à des reproductions qui, pour la nuance, ne sont pas conformes au modèle.⁶⁹

Dans ce brevet, la différence de couleur est attribuée aux propriétés des pigments utilisés, que le brevet propose d'améliorer. Mais c'est en modifiant la préparation des supports qu'une amélioration déterminante est finalement obtenue. Au lieu d'imprimer directement la couche de métal anodisé, les pièces sont enduites d'une solution thermodurcissante qui sert de support et de fond à l'impression. Cette modification du procédé apparaît dans une demande de brevet déposée en 1981, qui protège l'application de cette invention à l'aluminium⁷⁰. Le procédé décrit par ce brevet correspond à la technique désignée actuellement par le terme « thermolaquage », mise en œuvre pour la fabrication des tôles de Parc 17. Il permet de protéger l'aluminium, de préparer la sublimation avec une couche colorée homogène et d'imprimer des couches successives de pigments. Cette innovation permet l'impression par sublimation sur les pièces métalliques avec des motifs distincts aux teintes précises.

Ces innovations appellent quelques remarques. En premier lieu, la sublimation reste une technique réservée à certains matériaux, résistants à l'exposition à une forte chaleur, comme les fibres synthétiques et les métaux, ce qui peut expliquer son usage restreint en architec-

sublimation en Grande-Bretagne. Fondée en 1961, cette société étatsunienne est issue de la fusion entre une entreprise produisant principalement des missiles et une entreprise de construction produisant notamment des teintures et peintures, ciments et produits métallurgiques. L'Office Européen des Brevets recense 990 brevets déposés en son nom. Cette profusion peut s'expliquer par les activités de l'entreprise, liées à l'industrie de l'armement. Le fait qu'une société de défense soit la plus prolifique dans le perfectionnement de la technique suggère qu'il ne s'agit pas à cette période d'un procédé industriel répandu : d'autres entreprises ont pu se heurter dans leurs tentatives d'expérimentations à un manque de moyens qui ne touchent généralement pas l'innovation militaire et les industries de l'armement. Il serait intéressant de documenter l'influence de cette société sur les techniques d'impression du métal, étant donné le nombre élevé de citations des brevets qu'elle a déposés. Source : Office Européen des Brevets (EPO), site internet EspaceNet – Recherche de brevets, d.d.c. le 22/04/2020.

69 « Support auxiliaire convenant à l'utilisation pour l'impression par sublimation et transfert à la chaleur sur l'aluminium », Demande de brevet d'invention no 2.402.536 déposée le 8 septembre 1978 par la société ALUMINIUM SUISSE SA. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 05/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR2402536>

70 « On décrira un autre exemple d'application utilisant des plaques d'aluminium laminées, pré-traitées selon l'invention de manière correspondant aux matériaux à recouvrir avec les couleurs de sublimation. On trouvera ici la description de la préparation de laque suivante ainsi que du déroulement de la préparation et du procédé de réticulation avec l'absorption des couleurs de sublimation. [...] De façon correspondant à cette préparation, on recouvre d'un ou de deux côtés la tôle laminée d'aluminium par le procédé de dépôt par des cylindres ou par pulvérisation. Le séchage, intervenant après le procédé de dépôt mentionné, et qui se déroule habituellement à 170-210°C, réticule les produits synthétiques mentionnés à 100%. L'absorption de couleur par sublimation au moyen du procédé de réimpression s'effectue en 15 à 40 secondes à 180-220°C sous 39,2-69,7 Pa, le colorant présenté sous forme gazeuse pénétrant dans les mêmes conditions dans les produits synthétiques solides et se fixant, vu en coupe, en leur milieu. [...] Étant donné cette liaison de fixation, on peut répéter plusieurs fois l'épreuve thermique dans les mêmes conditions, étant donné qu'une modification de couleur n'apparaît qu'avec la décomposition thermique qui commence au bout de 15-40 secondes à 270°C. » ; Ce brevet porte principalement sur une méthode d'enrobage des fibres naturelles leur permettant de recevoir une impression par sublimation – soulignant au passage la prééminence de cette technique dans l'industrie textile. « Procédé de recouvrement de surfaces de produits synthétiques par un procédé d'impression par sublimation », Demande de brevet d'invention no 85 05093 déposée le 13 mars 1981 par M. Peter MUSER. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 05/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR2501594>

ture. Même le thermolaquage, beaucoup plus répandu, n'est devenu courant que lorsque les bardages métalliques se sont généralisés en façade. En France, on observe une corrélation chronologique entre l'évolution de la réglementation thermique (RT) en 2012 et la multiplication de ce type de finition, permettant de protéger un isolant thermique poreux des intempéries, comme cela a été le cas pour Parc 17. En deuxième lieu, sa mise en œuvre pour l'architecture nécessite un outillage approprié pour traiter des pièces de grandes dimensions, ce qui reste rare. Cette rareté des entreprises prestataires en fait une technique coûteuse par rapport à d'autres méthodes d'impression⁷¹ et l'on peut supposer qu'elle entraîne également une méconnaissance de la technique parmi les maîtres d'œuvre. Enfin, la maîtrise des teintes est un enjeu qui perdure depuis les premières expérimentations du procédé, malgré le développement régulier de nouvelles encres. Le cas des tôles d'aluminium imprimées pour Parc 17 illustre les difficultés qui peuvent survenir de la conjonction de ces caractéristiques. C'est aussi dans ce domaine que Deco Galva a développé ses propres innovations.

b) Les innovations de Deco Galva : des traitements spécifiques destinés à l'architecture

Le catalogue de Deco Galva se décompose en plusieurs « gammes » : la sublimation relève de la gamme « Decosteel » et une image de la façade nord-est de Parc 17 est d'ailleurs utilisée pour la promouvoir sur le site internet du fabricant⁷². C'est la variété des décors possibles qui est mise en avant pour vanter les qualités de cette gamme : « [Decosteel] vous offre un choix infini de graphisme et est en mesure de répondre à toute votre créativité. Deco Galva est équipé de cette nouvelle technologie et vous garantit des décors pour la vie⁷³. [...] Laissez libre cours à votre imagination. »⁷⁴ Des motifs standards sont présentés sur une plaquette d'information relative à la gamme Decosteel et sur le site du fabricant : aquatiques, végétaux, et animaux, ils sont caractérisés par leur dimension figurative (FIG. 131). Selon Jacques Mouzin, ce type de motif est le plus courant dans les commandes de l'usine. Interrogé sur les raisons de ces choix, il développe :

Par exemple, on a imprimé des vaches sur une façade pour un entrepreneur qui fabriquait du matériel pour parquer les vaches. C'était son usine, donc pour bien montrer qu'il travaillait pour les bestiaux, on a imprimé des bestiaux, des vaches énormes. [La végétation], c'est parce que c'est à la mode, c'est le côté écolo, ou l'intégration au paysage. [...] En fait, il n'y a pas vraiment de mode. C'est un choix qui est mené par le maître d'ouvrage, généralement. C'est quand même important. Encore que je pense que [pour Parc 17], le maître d'ouvrage a laissé Francis Soler se débrouiller. Mais généralement, les maîtres d'ouvrage s'impliquent. Non, il n'y a pas de mode, il n'y a aucune mode. C'est suivant la sensibilité de chacun. Il faut que ce soit une personne qui ait de l'argent, qui ait envie de montrer quelque chose qui traduit son goût personnel. Dire qu'il y a une mode ? Je ne crois pas.⁷⁵

71 À titre d'exemple, le budget « moyen » d'une prestation de Deco Galva est évalué à 50 000 euros par Jacques Mouzin.

72 Site internet de Galva Union, d.d.c. le 15/10/2018.

73 Cette expression emphatique est à mettre en regard de la durée de tenue garantie par le fabricant : cinq à dix ans.

74 Site internet de Galva Union, d.d.c. le 15/10/2018.

75 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

Les clients qu'il cite (entrepreneurs, industriels) ne sont pas des architectes : comme on l'a vu, l'usine travaille surtout pour des entreprises de réseaux. Les premiers motifs proposés pour l'impression sur métal étaient des imitations d'essences de bois et cela reste l'une des applications principales de la sublimation⁷⁶. Deco Galva propose à sa clientèle 14 motifs imitant les veinages de diverses essences : pin, douglas, merisier, chêne, noyer, poirier, acacia, hêtre, *etc.* (FIG. 139).

Mais l'élargissement de l'activité de l'usine vers les agences d'architecture passe plutôt par le développement de gammes texturées dépourvues de motifs. Les architectes contemporains privilégient l'aspect brut des matériaux de construction, mais doivent assurer la pérennité des façades. La gamme « Rouille », qui imite la corrosion de l'acier, du zinc ou du cuivre (FIG. 130), s'adresse à cette nouvelle clientèle. Par rapport à l'acier Corten, alternative constructive la plus répandue pour atteindre le même effet esthétique, le fabricant souligne deux avantages de l'impression : la stabilité des couleurs dans le temps et l'absence de coulures dues aux produits de corrosion. La vraisemblance par rapport à une corrosion réelle est suggérée par le fait que « ces teintes ne sont pas unies et sont produites selon un processus aléatoire »⁷⁷. Une alternative est disponible dans le même ton sans « effet aléatoire », ce qui garantit l'homogénéité de l'ensemble des impressions tout en évitant « l'effet "plastique" de la gamme RAL [de thermolaquage] ». Comme les autres teintes texturées proposées par le fabricant (« Vert de gris contrasté », « Zinc patiné » ou « Gris doré velours », qui imite le béton brut) l'enjeu esthétique de la teinte Rouille est l'imitation de l'aspect réaliste d'un matériau de construction. On peut y voir une forme extrême et paradoxale de la même démarche que celle de l'agence FSA lorsqu'elle opte pour la teinte qui imite l'aluminium blanc sur le bardage de Parc 17. Ici, l'imitation du matériau va jusqu'à la simulation d'une dégradation qui n'aura pas lieu, puisque le thermolaquage sert précisément à protéger le métal de la rouille.

La création de ces teintes illustre l'influence d'un registre esthétique sur le corpus de techniques disponibles. Pour autant, Jacques Mouzin indique que Deco Galva ne mène pas d'expérimentations esthétiques autonomes et que les innovations sont développées à l'occasion de commandes spécifiques :

Il n'y a pas de « créatifs » [au sein de l'usine] : les nouveautés viennent de discussions avec des architectes. On tente quelque chose de particulier et si ça marche, on se dit : « Tiens, c'est intéressant, on l'ajoute dans nos nouveautés. » Mais on ne crée pas un produit en se disant qu'il va plaire. On le fait toujours pour répondre à un besoin : si la réponse est pertinente, ça devient une nouveauté. [...] On ne l'a pas imaginée, la teinte Rouille : on a eu une demande, on pensait que c'était impossible, on a bricolé, bricolé encore, et finalement on a réussi.⁷⁸

Les critères d'évaluation de la pertinence du nouveau produit s'articulent autour de trois enjeux. En premier lieu, la satisfaction de la clientèle et la réception du projet, qui conditionnent la possibilité de recevoir de futures commandes. Si le bâtiment est reconnu et publié, sa médiatisation contribue à élargir la clientèle de Deco Galva. En deuxième lieu, les condi-

76 « Habituellement utilisé dans le secteur automobile, avec notamment les tableaux de bord en imitation bois », précise le site internet du fabricant.

77 Site internet Deco Galva, d.d.c. 15/10/2018.

78 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

tions d'échanges avec la clientèle sont évaluées, car ils influent sur les délais de production des pièces. Un langage technique commun est apprécié : il permet de réduire les atermoiements, les risques d'erreurs et donc la durée du processus. Jacques Mouzin explique ainsi que l'usine évite de travailler avec des particuliers et limite ses collaborations avec des artistes, trop distants des questions techniques et dont les budgets limités ne justifient pas le temps consacré à répondre à leurs commandes. Enfin, le nouveau produit doit trouver sa place dans la chaîne de l'usine : il doit pouvoir être standardisé et généralisable, d'autant que le thermolaquage et la sublimation représentent des manipulations pouvant durer plusieurs semaines.

La sublimation est un procédé d'impression marginal en architecture qui présente certaines contraintes relatives aux matériaux employés, au coût et à la précision des teintes. Ces contraintes restreignent une généralisation de son application. Les innovations développées par Deco Galva portent justement sur le type de teintes proposées et reflètent l'élargissement de la clientèle de l'usine, qui se tourne vers les agences d'architecture en proposant des teintes à l'aspect brut imitant l'aspect des matériaux de construction. Pour autant, le fabricant se décrit et se définit comme un technicien et ne mène pas d'expérimentations esthétiques autonomes : les innovations plastiques représentent d'abord un enjeu commercial et ne sont adoptées qu'à condition d'être généralisables.

B. Novidis, entre innovations techniques et certification

Contrairement à Deco Galva, Novidis ne peut pas se targuer de disposer d'une technique rare ou originale : au contraire, la pierre reconstituée est un procédé ancien et plutôt courant en architecture. Les brevets d'invention déposés en France montrent qu'une stabilisation du procédé a lieu au cours du xx^e siècle, à mesure que les éléments perdent leur rôle structurel pour devenir des éléments de parement. Cette situation explique pourquoi, comme on va le voir, Novidis oriente principalement son travail d'innovation autour de la normalisation de son produit.

a) Le moulage de pierre reconstituée, une technique ancienne et courante en architecture

La « pierre reconstituée », aussi appelée « pierre artificielle », est une technique de fabrication qui s'inscrit dans la longue filiation des tentatives d'imitation de la pierre naturelle. Les propriétés mécaniques de ce matériau (résistance à la compression, pérennité, dureté) et ses qualités plastiques (teinte, grain, veines) expliquent sa popularité, malgré plusieurs difficultés posées par son usage dans la construction. Les propriétés matérielles de la pierre naturelle sont variables d'une veine à l'autre ; l'exploitation des carrières et le transport des pierres sont des tâches délicates, voire dangereuses ; la taille nécessite l'intervention d'artisans hautement qualifiés. Ces conditions d'exploitation font de la pierre naturelle un matériau coûteux et expliquent la recherche d'alternatives constructives⁷⁹. Dans cet objectif, la pierre reconstituée a fait l'objet de très nombreuses tentatives de perfectionnement⁸⁰ depuis la fin du xix^e siècle, que

79 On verra que la pierre reconstituée présente quelques avantages mécaniques par rapport à la roche naturelle.

80 L'Office Européen des Brevets recense plus de 8200 brevets d'invention et demandes de brevet entre 1873 et 2020 – l'équivalent de plus d'un dépôt par semaine – en faisant une recherche utilisant les mots-clés

l'on va maintenant examiner à partir d'un bref panorama des innovations protégées par des brevets européens depuis le début du xx^e siècle.

Au début du xx^e siècle, la pierre reconstituée est parfois employée comme matériau structural, à l'instar de la pierre naturelle. Cet usage est possible puisqu'il s'agit en fait d'un certain type de béton⁸¹. Ce procédé est décrit comme une manière de fabriquer des moellons porteurs en réemployant des gravats de chantier et en réduisant le volume de matière nécessaire à l'édification de la structure porteuse. Cependant, dès 1927, un brevet déposé sous le titre « Pierre reconstituée pour la fabrication de pavés, carreaux, dalles et éléments analogues » atteste d'un usage décoratif de ce procédé⁸². Un autre brevet, déposé en 1928, témoigne de la même pratique : il porte sur une méthode de coulage permettant d'assurer la cohésion entre un béton ordinaire, utilisé au fond des moules, et un béton de parement imitant la pierre, utilisé pour les parties visibles⁸³. Ce ne sont donc pas seulement les qualités mécaniques de la pierre naturelle qui sont recherchées, mais aussi son aspect. Ces brevets reflètent également une préoccupation économique : limiter l'usage de granulats de pierre naturelle et l'extraction⁸⁴. Les innovations des décennies suivantes portent sur les caractéristiques du mélange à couler dans les moules : type de roche utilisée, granulométrie, type de liant. Contrairement aux précédents brevets qui mentionnent généralement le granit comme roche de base, un brevet déposé en 1946 porte sur l'emploi de roche calcaire et préconise d'utiliser cette technique pour la fabrication d'ornements comme ceux des façades du Plaza : « [...] la fabrication, dès la carrière, par moulage, de blocs symétriques ou non, formant parpaings, claveaux, éléments de bandeaux,

« pierre reconstituée », « pierre artificielle », « *reconstructed stone* » et « *artificial stone* » (dans le titre du brevet, dans l'abrégé et dans le texte). Source : outil de recherche avancée de l'Office Européen des Brevets, dernière consultation le 03/08/2020.

81 On verra d'ailleurs plus loin que l'Avis technique rendu par le Centre Scientifique et Technique du Bâtiment (CSTB) au sujet de la fabrication de ces ornements les qualifie de « dalles en béton fibré ». De fait, la fabrication d'une paroi porteuse ou d'un ornement comme ceux des façades du Plaza repose sur le même principe : couler dans un moule (caisse ou banche) une pâte composée de granulats minéraux, d'un liant agissant comme une colle et d'eau qui confère sa fluidité au mélange. Les propriétés de la pièce dépendent de la géométrie du moule et de la composition exacte du mélange : l'expression « pierre reconstituée » reflète moins une différence de procédé par rapport au béton ordinaire que les projections et les aspirations des fabricants et des concepteurs.

82 « Pierre reconstituée pour la fabrication de pavés, carreaux, dalles et éléments analogues », Brevet d'invention no 625.595 demandé le 2 décembre 1926 par M. Louis-Albert VERCELLI, délivré le 25 avril 1927 et publié le 13 août 1927. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR625595>

83 « Deux procédés de fabrication sont actuellement en usage : le premier consiste à constituer le cube total de la pierre en mélange choisi, procédé onéreux en raison de la grosse quantité de granit employée, le deuxième procédé consiste à constituer la pierre par une masse de béton de fond de composition ordinaire, masse revêtue sur ses parties vues par une couche de 4 à 5 centimètres de mélange reconstituant [...] ». « Amélioration dans la fabrication de la pierre reconstituée », Brevet d'invention no 653.272 demandé le 13 avril 1928 par la société Marmorax, délivré le 8 novembre 1928 et publié le 19 mars 1927. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR653272>

84 Dans le brevet déposé en 1927, l'inventeur indique d'ailleurs que « [les] divers éléments constitutifs de la pierre reconstituée peuvent varier selon les lieux de fabrication, ces éléments étant, d'une manière générale, choisis pour permettre l'utilisation de sous-produits d'industries existantes qui étaient, jusqu'à présent, considérés dans certains cas comme sans valeur. », « Pierre reconstituée pour la fabrication de pavés, carreaux, dalles et éléments analogues », *op. cit.*

de corniches et de tous les motifs en pierre de construction. »⁸⁵ Le procédé reste courant tout au long du xx^e siècle : dans les années 1960, plusieurs améliorations du mélange sont protégées par de nouveaux brevets⁸⁶. En particulier, des fibres de verre sont ajoutées pour fournir une armature interne au béton ; des polymères permettent d'améliorer l'adhésion des liants. Au cours des années 1980, les brevets portant sur le type de fixations possibles pour adjoindre les éléments de pierre reconstituée aux façades se multiplient⁸⁷. En revanche, les moules ne sont désormais plus protégés, contrairement à ce qui se faisait au début du xx^e siècle⁸⁸.

Si l'on compare les brevets déposés au cours du xx^e siècle avec le discours de Marc Louzeau, on constate que les arguments mobilisés en faveur de l'usage de la pierre reconstituée plutôt que la pierre naturelle sont restés les mêmes. Comparée à la pierre naturelle, la pierre reconstituée est décrite comme plus dure (elle s'effrite moins), plus solide (elle peut supporter une compression supérieure), plus fiable esthétiquement (son aspect ne dépend pas

de la veine exploitée dans une carrière) et plus résistante aux intempéries, en particulier au gel et à l'humidité. En outre, les moulages peuvent prendre des dimensions et des géométries diverses et leur préparation est beaucoup plus rapide que l'extraction et la taille de pierre naturelle. Enfin, le transport, la manutention et la pose sont facilités par le poids contrôlé des éléments de pierre reconstituée et leur résistance aux chocs. Ces arguments se conjuguent pour faire des moulages de pierre reconstituée une alternative économique à la pierre naturelle, favorisant son usage dans la construction.

On note donc que le procédé de Novidis n'est pas innovant du point de vue de la nature du matériau – un type de béton calcaire à la granulométrie très fine – ou de la technique de moulage – répandue dans la construction lorsque l'entreprise débute son activité, en 1998. Comme on va le voir, ce n'est pas à partir d'innovations techniques qu'elle cherche à se démarquer de la concurrence, mais par le biais d'un travail de normalisation de ses procédés.

b) Le travail réglementaire de Novidis, un atout concurrentiel

Marc Louzeau indique que le « Premix » de Novidis était déjà utilisé par Lafarge Matériaux de Spécialité (LMS)⁸⁹, où il a travaillé après quelques années en agence d'architecture. Il précise :

Là où [Novidis] a déposé [sa] marque et [son] savoir-faire, c'est dans la mise au point du Premix, qui a été à la base des produits de moulage « aspect pierre » qui pouvaient tenir en extérieur chez Lafarge. À l'époque, il n'y avait pas d'Avis technique, rien n'avait été testé convenablement. On a mis ce *process* en place, on a mis du temps à l'affiner. On le fait toujours évoluer d'ailleurs, en fonction de nos besoins. Il y a le coût, la durabilité, les systèmes de fixation qu'on peut utiliser...⁹⁰

La principale innovation de Novidis ne concerne donc pas la technique proprement dite, mais l'obtention d'un Avis technique, un document permettant à l'entreprise de jouir d'une position favorisée sur le marché de la construction. Pour comprendre son utilité, il faut revenir brièvement sur l'appareil législatif et normatif qui l'encadre en France.

Le Code de la construction et de l'habitat (CCH) fournit un cadre légal général. Il est complété par un réseau de textes de normalisation et de certification principalement produits sous l'égide de deux structures : l'Association française de normalisation (Afnor) et le Centre scientifique et technique du bâtiment (CSTB). Les textes normatifs y sont élaborés par des

85 « Pierre reconstituée », Brevet d'invention no 923.708 demandé le 9 mars 1946 par M. Raphaël-Louis-René DUPUY, délivré le 24 mars 1947 et publié le 16 juillet 1947. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR923708>

86 « Procédé de fabrication de pierre reconstituée, et pierre reconstituée résultant de l'emploi de ce procédé », Brevet d'invention no 1.255.544 demandé le 16 février 1960 par M. René NEVEUX, délivré le 30 janvier 1961. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR1255544>; « Pierre reconstituée et son procédé de fabrication », Brevet d'invention no 1.277.866 demandé le 19 janvier 1961 par M. Charles RITTER, délivré le 23 octobre 1961. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR1277866>; « Panneau en béton armé, ayant une face en pierre reconstituée et son procédé de fabrication », Brevet d'invention no 1.312.781 demandé le 26 janvier 1962 par M. Michel DOUSTALY, délivré le 12 novembre 1962. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR1312781>.

87 Dans une demande de brevet déposée en 1982 qui porte sur un « Dispositif de fixation d'un revêtement en plaques de pierre reconstituée sur une structure murale », on peut lire une description des techniques de fixation existantes : « Il est déjà connu de nombreux modes de fixation de plaques ou de panneaux destinés à réaliser un revêtement extérieur, sur une structure constituant le gros œuvre du bâtiment. Ce revêtement est généralement situé à une certaine distance de la paroi murale nécessaire pour la mise en place de l'isolation thermique et éventuellement phonique. C'est ainsi en particulier qu'est connue la technique consistant à attacher des dalles de pierre, soit naturelles, soit reconstituées, sur des profilés métalliques horizontaux, les dalles comportant au titre de moyen de rainure ou d'accrochage une feuillure obtenue par usinage ou par moulage dans deux champs opposés de chaque dalle, dans laquelle rainure ou feuillure s'engage l'épaisseur des ailes des profilés métalliques ; ces derniers sont fixés soit directement sur le gros œuvre de l'ouvrage, soit à distance de celui-ci par vissage sur les éléments verticaux de bois entre lesquels s'inscrivent des panneaux de matériau isolant ou par l'intermédiaire de supports intercalaires eux-mêmes fixés sur le gros œuvre. » ; « Dispositif de fixation d'un revêtement en plaques de pierre reconstituée sur une structure murale », Demande de brevet d'invention no 82 03362 déposée le 25 février 1982 par M. Gabriel GUÉRIN. Source : Institut National de la Propriété Intellectuelle (INPI), site internet Base-brevets.inpi.fr, dernière consultation le 31/08/2020. URL: <https://bases-brevets.inpi.fr/fr/document/FR2522049>

Un brevet portant également sur le « Dispositif de retenue pour plaques de façade en pierre reconstituée » est également déposé en 1989 à Zürich par la société Constral AG en mentionnant comme inventeur du procédé Noah WIDMER. L'INPI ne fournit que la première page de ce brevet, rédigé en allemand, ce qui constitue un double obstacle à son analyse ici.

88 Cela peut s'expliquer par la géométrie des dalles, planes et sans profilage. L'absence de caractéristiques saillantes et innovantes des moules plats interdit de protéger leur dessin comme une invention. À l'inverse, les profils plus complexes ne peuvent pas non plus faire l'objet d'une protection industrielle, car ils sont assimilés à des créations esthétiques (cf. Code de la propriété intellectuelle, article L-611-10). Enfin, les brevets portant sur des moules visaient principalement à réduire la quantité de matériau employé dans la perspective de produire des pièces structurelles et cet usage s'est estompé au cours du XX^e SIÈCLE.

89 Cette filiale du groupe, qualifiée de « branche atypique » dans un article de la revue *Les Échos* (« Lafarge : les matériaux de spécialités sur le point d'être cédés », François VIDAL et Claude BARJONET, 30 octobre 2000) a été revendue en 2000, deux ans après la création de Novidis. Contrairement à d'autres branches de l'activité du groupe, concentrées sur un type de produit, il s'agissait d'une filiale de fabrication de matériaux très divers. « Soucieux de se concentrer sur ses principaux métiers, Lafarge vend ses activités matériaux de spécialités aux fonds d'investissement cvc Capital Partners, Advent International et Carlyle Group. Leur échappent seules les activités Applications routières vendues au groupe Burelle, et Chaux dont une partie est déjà en joint-venture aux États-Unis avec le groupe Carmeuse. En dehors de ces deux derniers secteurs, l'ensemble présente une rentabilité suffisante pour donner naissance à une société indépendante : Matéris, dont Lafarge détient encore 34,6 % du capital. La raison profonde de ce désengagement tient à la nécessité de réduire l'endettement d'un groupe engagé dans l'acquisition de Redland, puis celle de Blue Circle [deux sociétés de construction européennes]. » Source : BARJOT, Dominique. « Lafarge (1993-2004). Comment on devient firme mondiale », *Revue économique*, vol. 58, no. 1, 2007, pp. 79-111.

90 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

commissions spécialisées où siègent des entreprises de bâtiment⁹¹. Ces normes n'ont pas valeur de loi – il n'est pas à proprement parler illégal de construire différemment – mais dans la pratique, les sociétés d'assurance refusent de couvrir des chantiers si elles ne sont pas suivies⁹². En cas de dommages, ni les concepteurs, ni les fabricants, ni les intervenants sur le chantier ne sont couverts par leurs assurances respectives si ces normes assimilées aux « règles de l'art » ne sont pas appliquées. Dans ces conditions, même des normes théoriquement facultatives revêtent un caractère obligatoire ; elles font d'ailleurs partie des clauses de contrats établis entre les parties.

Parmi elles, les Normes Françaises – Document Technique Unifié (NF-DTU) sont édictées par le CSTB et distribuées par l'Afnor. Celui qui encadre la technique de moulage de modénatures en pierre reconstituée s'applique aux « Revêtements muraux attachés en pierre mince » (NF-DTU 55-2). Ce document se présente sous la forme de deux volumes, le « Cahier des clauses techniques types »⁹³ et celui des « Critères de choix des matériaux »⁹⁴. Ils comportent des explications écrites, des schémas illustratifs et des équations-types servant aux calculs de conformité des ouvrages. La pose des plaques de pierre est subordonnée à la conformité des parois aux DTU qui concernent les parties structurelles : n° 20-1 (« Ouvrages en maçonnerie de petits éléments »), le n° 21 (« Ouvrages en béton ») ou le n° 23-1 (« Murs en béton banché »). Ce document entérine la nature non structurelle des revêtements en pierre :

Le présent document propose des clauses types de mise en œuvre pour les travaux d'exécution des revêtements muraux en plaques de pierre mince, fixées par des attaches à un support en maçonnerie ou en béton dont la stabilité est assurée par ailleurs, destinés à constituer la surface vue de parois verticales de bâtiments.⁹⁵

91 L'Afnor présente les normes qu'elle produit comme « le fruit d'une co-production consensuelle entre les professionnels et les utilisateurs qui se sont engagés dans son élaboration ». Mais à titre d'exemple, la commission de normalisation ayant élaboré le DTU relatif aux « Revêtements en pierre mince attachée » compte 80% de professionnels (entreprises de BTP, associations et syndicats professionnels) sur 67 membres : les « utilisateurs » ne sont qu'une minorité. Site internet de l'Afnor, dernière consultation le 12/08/2020, URL: [92 Le Code des assurances prévoit d'ailleurs que « L'assuré est déchu de tout droit à garantie en cas d'inobservation inexcusable des règles de l'art, telles qu'elles sont définies par les réglementations en vigueur, les normes françaises homologuées ou les normes publiées par les organismes de normalisation d'un autre État membre de l'Union européenne ou d'un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen, offrant un degré de sécurité et de pérennité équivalant à celui des normes françaises. Pour l'application de cette déchéance, il faut entendre par assuré, soit le souscripteur personne physique, soit le chef d'entreprise ou le représentant statutaire de l'entreprise s'il s'agit d'une entreprise inscrite au répertoire des métiers, soit les représentants légaux ou dûment mandatés de l'assuré lorsque celui-ci est une personne morale. Cette déchéance n'est pas opposable aux bénéficiaires des indemnités. » \(Version consolidée au 1^{er} janvier 2009, Annexe III art A243-1. Source : Legifrance.fr, dernière consultation le 03/08/2020.\) En outre, le décret no 2009-697 du 16 juin 2009 relatif à la normalisation stipule que : « Les normes sont d'application volontaire. Toutefois, les normes peuvent être rendues d'application obligatoire par arrêté signé du ministre chargé de l'industrie et du ou des ministres intéressés. Les normes rendues d'application obligatoire sont consultables gratuitement sur le site internet de l'Association française de normalisation. » \(Source : Legifrance.fr, dernière consultation le 03/08/2020.\) Le site internet de l'Afnor référence ainsi 93 normes d'application obligatoire, touchant à des domaines variés. La consultation des normes non-obligatoires \(dites « volontaires »\) est payante : leur contenu est vendu par l'AFNOR.](https://normalisation.afnor.org/normes-definition/et NF DTU 55-2, « Travaux de Bâtiment – Revêtements muraux attachés en pierre mince », Partie 1-1 et partie 1-2, pp. 3-4.</p>
</div>
<div data-bbox=)

93 Partie 1-1, format A4, noir et blanc, 68 pages.

94 Partie 1-2, format A4, noir et blanc, 26 pages.

95 NF DTU 55-2, « Travaux de Bâtiment – Revêtements muraux attachés en pierre mince », Partie 1-1, Cahier des clauses techniques types, paragraphe 1, « Domaine d'application », page 7. C'est moi qui souligne.

Les préconisations du DTU portent sur les matériaux, les dimensions et la mise en œuvre d'éléments annexes au dispositif : agrafes ou attaches, chevilles et fixations, placement par rapport à l'isolant thermique, type de joint et matériaux utilisés, mortiers de scellement. Pour les « revêtements fixés par attaches métalliques sans polochon », comme ceux du Plaza, le DTU précise ainsi les principes généraux de fixation, les dimensions maximale et minimale des pierres, l'épaisseur de la lame d'air entre les plaques de pierre et l'isolant, les caractéristiques et la fonction des joints. Il détaille ensuite les dimensions, le nombre et le type d'attaches à prévoir, les modalités de fixation de ces attaches aux plaques de pierre (diamètres et pénétration des ergots, diamètres des trous de fixation, géométrie des liaisons entre ergots et plaques), les propriétés des joints admissibles (ouverts, calfeutrés au mastic souple, calfeutrés au mortier) et les modalités de fixation des attaches au support porteur, par chevilles ou par scellement⁹⁶.

À la lecture de ce document, on peut se demander pourquoi Novidis a jugé utile de développer un document supplémentaire : il s'agit en effet d'un cadre réglementaire détaillé, voire exhaustif. La réponse se trouve dans le paragraphe du « Cahier de choix des matériaux » intitulé « Pierres utilisables ». On peut y lire : « Les pierres utilisées sont des pierres naturelles répondant aux spécifications de la norme NF B 10-601 [Produits de carrière – Pierres naturelles – Prescriptions générales d'emploi des pierres naturelles]. »⁹⁷ Le DTU ne porte aucune mention de l'usage de pierre reconstituée pour le revêtement : sans document complémentaire, le procédé de fabrication de Novidis ne serait donc pas couvert par les assurances de la construction. C'est pourquoi l'entreprise a sollicité le CSTB pour obtenir un Avis technique, ou « Document technique d'application » (DTA). Ce type de document peut être indispensable pour intervenir sur certains chantiers ; il représente dans tous les cas un gage de rigueur susceptible de convaincre les prospects et futurs clients de Novidis, comme l'explique Marc Louzeau :

[L'Avis technique est] fait par le CSTB, on [Novidis] fait cette démarche. C'est coûteux, ça demande généralement un an pour le mettre au point. C'est toute une batterie de tests qui permettent d'établir le rayon d'intervention de notre produit sur le bâtiment, avec des contraintes de poids, de dimensions, de fixations... Il peut évoluer, je suis en train d'y réfléchir, pour le faire en zones sismiques pour le sud de la France. Tout le monde n'a pas d'Avis technique, mais vis-à-vis d'une entreprise, avec un produit particulier, il nous faut un Avis technique pour situer ce produit. J'en ai besoin pour les produits extérieurs, pas pour les intérieurs. C'est aussi lié aux assurances.

Q. : Concrètement, cela encourage la clientèle à faire appel à vous parce que vous avez cette garantie ?

ML : Tout à fait, c'est ça.⁹⁸

Cette démarche décrite comme longue et coûteuse représente un investissement justifié par la focalisation de l'entreprise sur un produit spécifique, son « Premix ». L'aval du CSTB est un argument susceptible de rassurer une clientèle distante de cette technique, mais

96 NF DTU 55-2, « Travaux de Bâtiment – Revêtements muraux attachés en pierre mince », Partie 1-2, Critères généraux de choix des matériaux, paragraphe 7, « Revêtements fixés par attaches métalliques sans polochon », pp. 2231.

97 NF DTU 55-2, « Travaux de Bâtiment – Revêtements muraux attachés en pierre mince », Partie 1-2, Critères généraux de choix des matériaux, paragraphe 3-1, « Pierres utilisables », page 8.

98 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

la démarche de demande de Novidis a aussi été l'occasion de préciser les prérogatives de l'entreprise.

Le DTA est un document plus succinct que le DTU : il comporte douze pages incluant la décision rendue par la commission ayant examiné la demande de Novidis (pp. 2-4) et le dossier établi par l'entreprise pour motiver cette demande (pp. 5-12), qui comporte les tableaux de données issues des tests⁹⁹, des photographies et des schémas de mise en œuvre (FIG. 115). Il réaffirme d'abord la fonction non utilitaire du procédé :

Le procédé ne participe pas à la structure résistante des bâtiments. Cette fonction incombe aux ouvrages qui le supportent. [...] [L'isolation thermique] résulte pour l'essentiel des caractéristiques de la couche isolante interposée entre la paroi de support et l'habillage. [...] L'étanchéité à l'air n'étant pas réalisée au droit des dalles, l'isolement contre les bruits de l'espace extérieur dépend essentiellement de la masse de la paroi supportant les dalles et de la couche d'isolant qui la complète. [...] La présence d'une lame d'air ventilée, qui constitue une coupure de capillarité, améliore sensiblement la résistance de la façade à la pénétration des eaux de pluie.¹⁰⁰

Le DTA caractérise ainsi la production de l'entreprise comme étant intrinsèquement ornementale : les dalles de Novidis ne peuvent remplir de fonction structurelle et leur contribution à l'isolation du bâtiment est minime. L'avis rendu par la commission ne reprend pas le paragraphe « Matériaux » du dossier de demande établi par Novidis, qui détaille la composition du Premix, ni le paragraphe « Fabrication » qui indique les étapes du procédé, de la mise au point des moules au stockage pour le transport. Il précise simplement qu'il s'agit d'un « procédé d'habillage de façade constitué par des dalles en béton fibré de 4 cm d'épaisseur minimum, rapportées sur une paroi existante par l'intermédiaire d'attaches métalliques sans polochon, mises en œuvre conformément au DTU 55.2 [...] »¹⁰¹ La majorité des dispositions prévues par le DTU sont reprises dans le DTA, en particulier celles qui concernent les caractéristiques des attaches liant les plaques de pierre aux parois et les caractéristiques des joints entre les plaques. La commission qui statue sur la demande souligne d'ailleurs :

Bien que la mise en œuvre du procédé NOVIDIS PREMIX ne diffère pas dans son principe de celle décrite dans le DTU 55.2 « Revêtements muraux attachés en pierre mince », auquel il est directement fait référence dans l'Avis, le caractère non traditionnel du pro-

céde tient essentiellement à l'utilisation de dalles minces en béton spécial dit « NOVIDIS PREMIX » pour lesquelles il n'existe pas de norme de produit.¹⁰²

En revanche, deux différences apparaissent à la comparaison entre DTU et DTA. La première porte sur le dimensionnement des éléments. Le DTU indique que la surface maximale doit être égale ou inférieure à 1 m², mais le DTA autorise des plaques mesurant jusqu'à 1,20 m² (dimension sollicitée par Novidis et avalisée par le CSTB). Par rapport au DTU qui prévoyait une épaisseur maximale des plaques de 80 mm, le DTA réduit celle-ci à 40 mm. Cela peut s'expliquer par la différence de fabrication : tandis qu'une pierre naturelle est fragilisée si elle est débitée en tranches trop fines, la technique du moulage permet de produire des plaques solides et moins épaisses. La dimension des plaques détermine leur poids ; plus la plaque est légère, moins son transport, sa manipulation et sa pose seront délicats. La possibilité de produire des plaques plus minces est donc liée à celle de produire des plaques plus grandes. Sur ces deux points, le DTA apporte un atout concurrentiel à Novidis par rapport à la pierre naturelle. La seconde différence entre le DTU et le DTA porte sur le processus de conception et permet de garantir la maîtrise du calepinage à Novidis. Le DTU prévoit que le dossier d'exécution et notamment le plan de calepinage soient élaborés par l'entreprise de pose, et non l'entreprise de fabrication¹⁰³. Dans le DTA, Novidis mentionne le plan de calepinage comme la première étape de son intervention et comme une partie intégrante du travail de l'entreprise :

La première étape de l'étude consiste en l'exécution des plans de calepinage des façades. Ces plans s'inspirent des plans d'architecte qui fixent généralement le tramage principal. Ces plans s'accompagnent de coupes verticales et horizontales et de plans de détails permettant de définir : les tableaux et voussures, les détails des angles, les chants des dalles et modénatures, le vide entre le gros œuvre et les éléments NOVIDIS PREMIX, les caractéristiques de l'isolant, etc. Toutes les mises au point sont faites à ce stade de l'étude selon les prescriptions de la norme française NFP 65-202-1 (DTU 55.2).¹⁰⁴

Le DTA permet donc à Novidis de produire des ornements de pierre reconstituée plutôt que de pierre naturelle, de dimensionner ces éléments de manière plus souple que ce que prévoit le DTU et de maîtriser la phase de calepinage tout en garantissant la sécurité de son procédé sur les chantiers, ce qui l'avantage par rapport à des entreprises qui n'ont pas obtenu d'Avis technique. L'essentiel du travail porte sur la certification, plutôt que sur l'innovation matérielle. Il permet à l'entreprise de participer au dessin des pièces – comme on l'a vu c'est un enjeu est déterminant pour la fabrication, mais potentiellement clivant vis-à-vis d'architectes contemporains. De fait, au-delà de l'utilité du calepinage pour assurer le bon déroulement de

99 Les entreprises doivent motiver leur demande en fournissant les résultats de tests pratiqués sur leurs procédés et les opérations permettant de généraliser ces résultats à d'autres conditions de construction. « Résistance aux attaches obtenues sur le Novidis Premix selon la méthode d'essai de la norme EN 13364 », « Résistance en flexion sous charge centrée sur le Novidis Premix selon la méthode d'essai de la norme EN 12372 », « Résistance à la compression sur le Novidis Premix selon la méthode d'essai de la norme EN 1926 », « Résistance au vent », « Tableau de résistance aux chocs des plaques renforcée [sic] telles que décrites au paragraphe 2-52 », Document Technique d'Application, « Novidis Premix », Dossier Technique établi par le demandeur, pp. 8-9.

100 Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé no 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), p. 2. Source : Novidis.

101 Ce vocable technicien souligne en creux que ce sont les formes données au matériau qui lui confèrent un caractère décoratif. Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé no 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), p. 2. Source : Novidis.

102 Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé no 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), p.3. Source : Novidis.

103 Il mentionne ainsi les plans de pose et de calepinage : « Un dossier technique et des plans doivent être établis par l'entreprise de pose et avoir l'accord du Maître d'ouvrage ou de son représentant. Il doit notamment indiquer [...] les plans de pose et de calepinage des plaques de pierre avec l'emplacement des joints souples [...] ». » ; NF DTU 55-2, « Travaux de Bâtiment – Revêtements muraux attachés en pierre mince », Partie 1-1, Cahier des clauses techniques types, paragraphe 5-6, « Dossier technique – plans », page 15.

104 Document Technique d'Application, Avis Technique 16/16-741, « Novidis Premix », vu pour enregistrement le 31/08/2016 par la commission chargée de formuler des Avis Techniques et Documents Techniques d'Application, groupe spécialisé no 16 (produits et procédés spéciaux pour la maçonnerie), Dossier établi par le demandeur, pp. 5-6.

la fabrication et de la pose, cette prérogative s'inscrit aussi dans une stratégie et une sensibilité esthétique de Novidis, comme on va le voir.

Conclusion

Les stratégies déployées par Deco Galva et Novidis pour promouvoir leur activité recoupent les divergences entre les techniques de fabrication elles-mêmes. Tandis que la sublimation reste une pratique marginale en architecture, la pierre reconstituée est un procédé de fabrication d'ornements employé depuis plusieurs décennies. Aussi les deux entreprises ne se positionnent-elles pas de la même manière : Deco Galva crée des teintes adaptées à l'esthétique contemporaine, susceptibles d'attirer une clientèle d'architectes ; Novidis cherche surtout à faire normaliser l'usage de pierre reconstituée qui ne disposait pas de ce type de garantie malgré son utilisation répandue. Ces deux stratégies montrent que l'innovation matérielle n'est pas la seule manière qu'ont les entreprises de se distinguer de leurs concurrents. En filigrane, une ligne de démarcation esthétique semble aussi se dessiner : Deco Galva, façadier métallier, apparaît tourné vers l'architecture contemporaine ; Novidis, mouleur de pierre, travaillerait plutôt avec des architectes néo-traditionnels, classiques ou non. Mais ce lien n'est pas seulement déterminé par les techniques de fabrication : il résulte aussi d'une connivence entre les architectes et les fabricants, sensibles aux mêmes esthétiques.

4.3. L'ORNEMENTATION COMME DOUBLE CULTURE ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE

A. Une culture commune : Novidis et l'agence Arcas

a) "Si ça doit ressembler à de la pierre" : enjeux d'authenticité du moulage

Le procédé de fabrication et de fixation des moulages de pierre reconstituée peut être un frein la commande contemporaine, là où cette technique ne permet pas de mettre en œuvre des surfaces en relief sans joints.

Mais s'agit-il seulement d'un problème technique ? Interrogé à ce sujet, Marc Louzeau esquisse un autre type d'argumentaire : « On ne l'aurait pas fait en pierre, à l'origine ». Il mentionne aussi la contrainte réglementaire du DTU, mais là encore, la question de la vraisemblance reste prégnante dans son discours :

On est dans le cadre du DTU, qui nous limite dans les proportions, le mode de fixation, les dimensions, le poids des éléments qui doivent être manutransportables. Par exemple, si vous prenez une corniche ou un bandeau de quatre mètres de long, si ça doit ressembler à de la pierre, il faut que ça soit quatre morceaux d'un mètre. Des pierres de quatre mètres de long, ça n'existe pas. Donc, ça, ça se ferait en béton et ça se monte dans le cadre de l'état constructif du bâtiment, et pas forcément dans l'application d'éléments de façade.

L'exemple d'une « corniche de quatre mètres de long » dévoile un double positionnement de Novidis. La fabrication est effectivement encadrée par le DTU et le DTA, mais ce dernier avalise les dimensions proposées par Novidis dans le cadre d'une certaine vision du procédé : la vraisemblance des moulages par rapport à la pierre naturelle. Le dimensionnement de ces

pièces montre que ce n'est pas seulement le grain ou la couleur des moulages qui caractérise leur vraisemblance, mais aussi leurs géométries et donc leurs assemblages. Cet argumentaire ne vise pas à promouvoir la pierre reconstituée par rapport à la pierre naturelle, mais par rapport aux alternatives de fabrication. On peut s'attarder sur deux d'entre elles, envisagées par les architectes de l'agence Arcas, mais abandonnées en faveur des moulages de Novidis.

La première est relativement proche de celle des moulages en pierre reconstituée : au lieu de construire une paroi plane à laquelle sont fixés les moulages, il s'agit de couler le béton dans des banches aux profils découpés en bandeaux, corniches ou moulures. Ainsi, dès le démoulage, la paroi présente les profils prévus. Cette technique a certains avantages par rapport au moulage. Elle ne nécessite pas de site de fabrication extérieur au chantier (donc ni transport, ni manutention) et pas de pose (donc pas de fixations puisque les ornements sont solidaires de la paroi, pas de sollicitation de professionnels spécialisés). En revanche, plus les profils sont fins ou complexes, plus la paroi est délicate à démouler, avec un risque de brisures et d'épaufrures. Certaines formes ne peuvent pas être fabriquées selon ce procédé, si elles incluent des contre-dépouilles trop accentuées. Enfin, en cas d'altération, la réparation des éléments ornementaux détériorés est plus visible.

Il s'agit donc d'une technique principalement utilisée pour de longs profils rectilignes simples, comme les bandeaux ou corniches filants tout le long d'une façade. Des bétons particuliers sont utilisés : les bétons hautes performances (BFP) et bétons fibrés ultra-hautes performances (BFUHP). Leur teneur élevée en adjuvants plastifiants fournit au mélange liquide une viscosité très élevée qui permet le coulage dans des coffrages aux profils accusés. Marc Louzeau compare ainsi le procédé de Novidis avec cette alternative :

Vous avez peut-être entendu parler des BFUP ou des CCV [Composite Ciment Verre], qui sont des produits de moulage aussi. Ils [les fabricants] arrivent à sortir des pièces qui font 15 [m²] ou 20 m², mais ce n'est pas du tout le même mode opératoire. [...] C'est excessivement fibré, ce n'est pas du tout le même matériau. C'est beaucoup plus fin, beaucoup plus chimique. C'est un ciment avec énormément d'adjuvants (des plastifiants, entre autres) et de la fibre de verre. Vous avez des pistolets qui projettent la fibre de verre et le ciment en même temps, qui viennent se fixer au fond du moule. Ça vieillit assez mal, pour différentes raisons. Il y a eu beaucoup de sinistres au début de ce processus-là, parce que le ciment attaquait la fibre de verre. On s'est rendu compte en scannant les produits que là où il y avait de la fibre [au moment de la fabrication], il n'y avait plus rien : elle avait été rongée. C'était le seul élément qui tenait le CCV, donc les attaches sont tombées, il y a eu pas mal de sinistres... [...] En termes d'aspect, ça dépend des fonds de moule, mais on voit tout de suite que ça n'est pas de la pierre, que ce n'est pas une copie de pierre.¹⁰⁵

Marc Louzeau met ici en avant deux arguments en faveur de la technique de moulage de Novidis : les désordres que peut engendrer l'usage d'un mélange de fibre de verre et de ciment, mais aussi l'aspect du produit fini, qui diffère de celui de la pierre naturelle. Il suggère une forme d'authenticité du procédé de Novidis : il est moins « chimique » dans sa fabrication et plus proche de la pierre dans son résultat, notamment du fait du dimensionnement des pièces produites.

¹⁰⁵ Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

La deuxième alternative à la pierre reconstituée est d'utiliser des matériaux plus économiques que le béton, comme le polystyrène enduit. Il s'agit d'une mousse de polystyrène expansé projetée dans un moule présentant le profil désiré, puis démoulée lorsqu'elle a durci et recouverte d'un enduit imitant l'aspect de la pierre (FIG. 116). Ces éléments sont fixés aux façades soit par une colle pour polystyrène, soit à l'aide d'agrafes. Ce procédé est plus économique (le coût de la matière première étant très inférieur) et plus rapide (la prise du polystyrène expansé intervient en seulement quelques heures) que la pierre reconstituée. Mais sa fragilité en fait un matériau d'ornementation plus précaire que le béton et les profils peuvent manquer de finesse, car l'enduit apposé sur le polystyrène arrondit les arêtes et les angles. Marc Louzeau ne mentionne pas cette alternative en entretien, mais Matthew Brown l'évoque, peut-être car certains immeubles du centre urbain de Val d'Europe ont été ornés ainsi. Il se montre cependant très critique :

C'est mieux de construire en béton qu'en polystyrène et quand on voit le budget avec lequel on construit... Ils vont dire : « Il y a trop de corniches, donc on est obligé de les faire en polystyrène ». Donc, sur le projet d'après, on va faire moins de corniches, peut-être une grande corniche, et le reste, juste des bandeaux et des chaperons, comme ça c'est très fin, mais ça marque la ligne. [...] Quand je parle avec mes amis de l'école, on se dit que ce qu'on dessinait à l'école, on ne peut pas le faire. On peut le faire si c'est en tôle métallique et en polystyrène, mais est-ce qu'on veut faire ça ?...¹⁰⁶

Pour l'architecte comme pour le fabricant, l'enjeu de vraisemblance et de qualité du résultat est important : on comprend ici que cet enjeu est évalué d'un projet à l'autre en fonction des budgets nécessités par les techniques disponibles. Matthew Brown préfère *in fine* dessiner moins d'ornements, mais qu'ils soient fabriqués dans de meilleurs matériaux, ce qu'il associe à une forme de maturation de sa pratique en comparant ses projets d'étudiant et ceux qu'il mène comme maître d'œuvre.

Le procédé de fabrication des ornements, connu et anticipé, soulève des questions dès les prémices de la conception de certains projets, avant le dessin des détails constructifs. D'ailleurs, Arcas envisageait de solliciter Novidis avant la passation des marchés, à en juger par les mentions « encadrement 2 ou profil Novidis » et « enduit avec une épaisseur courante ou modénature type Novidis » dans le « Carnet de détail » daté de novembre 2010. Marc Louzeau indique à ce sujet :

Les architectes, c'est nous qui les sollicitons pour faire de la prescription, et une fois qu'ils ont été convaincus que c'est le produit idéal, ils orientent – bien évidemment ils mettent « Novidis ou autre », pour ne pas limiter. Les architectes nous rappellent assez souvent : on travaille avec cinq ou six architectes sur la région parisienne. En amont d'un projet, [notre interlocuteur] c'est plutôt l'architecte dans la phase de prescription, il va nous appeler pour un projet qu'on va essayer d'étudier avec lui. C'est à ce moment-là qu'il nous présente à l'entreprise générale, quand elle a été désignée. Donc on intervient parfois avant le dépôt du permis de construire. Et il se passe un laps de temps plus ou moins long, et au moment de l'APS [Avant-Projet Sommaire] ou du DCE [Dossier de Consultation des Entreprises], c'est là que l'entreprise générale nous recontacte. Il peut se passer six mois, un an ou un an et demi. Le temps de prescription est très long.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

¹⁰⁷ Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

Marc Louzeau cite notamment Édouard François comme un collaborateur récurrent et un compagnon de travail plus qu'un commanditaire¹⁰⁸. La liste des agences pour lesquelles Novidis travaille régulièrement comprend également Marc Varsy, Vignerons Architectes, « quelques agences dans le Sud de la France » et l'agence Arcas. Pour ces agences, Marc Louzeau et le personnel de Novidis consacrent du temps à adapter leurs procédés aux projets qui leur sont présentés en ayant l'assurance d'une commande à venir et de collaborations ultérieures. Ces relations dans lesquelles des décisions peuvent être prises conjointement par les architectes et les fabricants (« un projet qu'on va essayer d'étudier avec [l'architecte] », indique Louzeau) sont présentées comme profitables à toutes les parties. Elles permettent aux architectes de comprendre finement la chaîne de production des ornements de leurs bâtiments, et poussent Novidis à expérimenter de nouveaux procédés de fabrication :

Souvent, ce sont les archi[tecte]s qui nous emmènent vers le haut, en fait, en poussant un peu les limites. Il n'y en a pas beaucoup qui font ça : Édouard François, mais aussi parce qu'on a une relation presque « filiale » avec lui maintenant. C'est intéressant parce que ça nous permet d'évoluer, de faire évoluer le produit, ça rend les choses plus intéressantes.¹⁰⁹

Pour l'entreprise, il s'agit d'une forme d'investissement, puisque plusieurs mois, voire plusieurs années, s'écoulent entre leurs échanges initiaux et la commande passée par l'entreprise générale. Les réalités économiques de l'entreprise nécessitent de les limiter à des agences « amies », selon une appréciation qui semble basée sur la connivence et l'expérience autant que sur la seule technique : « On travaille en amont avec quelques archi[tecte]s dont on sait que le temps passé avec eux n'est pas du temps perdu. »¹¹⁰ Le lien de subordination entre « commanditaire » et « prestataire » est alors estompé par une vision partagée croisant alternatives techniques et sensibilité esthétique : il ne s'agit pas d'imiter la pierre à tout prix, mais de viser une forme d'authenticité dans cette imitation. La collaboration peut s'avérer plus ardue auprès d'une clientèle qui ne partage pas cette sensibilité – l'argument réglementaire pouvant alors servir à soutenir la vision que l'entreprise cultive. À ce titre, la fabrication des moulures du Plaza et la peinture des tôles de Parc 17 peuvent être interprétées sous le même angle : il s'agit de valoriser un matériau de construction (la pierre naturelle ou l'aluminium) qui ne peut pas être mis en œuvre tel quel. La préoccupation pour l'authenticité apparaît donc comme un enjeu commun aux architectes de l'agence FSA comme à ceux d'Arcas, ce qui relativise l'idée selon laquelle il s'agirait d'un élément constitutif d'une sensibilité esthétique contemporaine, apparu avec la modernité architecturale.

b) Invention et copies d'ornements : des projets analogues entre Novidis et sa clientèle

S'il reconnaît qu'« il y a aujourd'hui de moins en moins de gens qui sculptent des chapiteaux ou des corniches », ce qui explique le coût élevé de la pierre naturelle, Marc Louzeau semble résolu à perpétuer certaines caractéristiques formelles de ces artisans. Cet enjeu d'analogie peut expliquer que Novidis s'attache à la prise en charge de prestations qui vont au-delà

¹⁰⁸ Directeur de l'agence d'architecture Maison Édouard François (Paris). Novidis a fabriqué les modénatures de plusieurs projets de l'agence, en particulier celles du restaurant « Le Fouquet's » (Paris 8^e), qui reprennent les motifs de la façade haussmannienne du bâtiment en modifiant leur profondeur.

¹⁰⁹ Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*

du conseil technique et s'apparentent en fait à de la conception, rapprochant le rôle de l'entreprise de celui d'agences d'architecture.

C'est le cas lorsque la commande porte sur la reproduction d'ornements existants pour les transposer à un projet neuf. Novidis propose alors des prestations plus nombreuses et complexes que celles du Plazza. Il s'agit d'abord de relever les cotes sur place, éventuellement en réalisant directement un moulage des ornements à reproduire¹¹¹. Un travail important consiste ensuite à adapter leurs proportions à celles des projets, souvent beaucoup plus grands que les bâtiments originaux. Dans ce cas, les cotes sont relevées, les dessins sont numérisés et les parties à mouler sont redessinées sur AutoCad, ce qui facilite la manipulation de leurs dimensions. Marc Louzeau cite cet exemple :

On a été [au Petit Trianon, à Versailles] pour relever quelques cotes. Il fait environ 900 m², sur deux niveaux. C'est trop petit pour cette clientèle-là : ce sont des villas qui font 3000 [m²] ou 3500 m². Donc il a fallu anamorphoser les modules, tout en reprenant les proportions. C'était tout l'intérêt de travailler là. On a parfois eu des demandes de faire un immeuble haussmannien : vous avez les gouttes qui arrivent à 17,5 mètres dans le gabarit haussmannien, mais le client dit que son bâtiment va faire 30 mètres de haut. Donc les proportions doivent être ajustées.¹¹²

Il s'agit alors de faire valoir une forme de savoir-faire qui n'est pas strictement technique, mais relève de l'esthétique, puisque le redessin détermine l'aspect des façades. Novidis mobilise les compétences de dessin de son personnel pour convaincre sa clientèle, en produisant des planches ombrées, qui montrent les moulages vus de près (et non à l'échelle des façades) et permettent ainsi d'apprécier non seulement leur aspect, mais aussi leur effet, contrairement aux plans de calepinage (FIG. 123, 124). Marc Louzeau indique :

Ça, c'est [le dessin] de présentation pour le client, et ça, c'est le dessin pour le sculpteur : d'abord la forme esquissée en 2D, et ensuite on l'ombre de façon à donner l'idée du relief nécessaire. Il y a le dessin de la sculpture en elle-même et là, vous voyez le profil avec la pierre. [...] Cela nous a aidés vis-à-vis de nos clients, dans la justification des modénatures, des proportions...¹¹³

La connaissance approfondie de l'architecture historique et de ses techniques de représentation au sein du personnel de Novidis suggère, au-delà d'une nécessité professionnelle, une sensibilité esthétique que l'entreprise diffuse auprès de cette clientèle, généralement étrangère¹¹⁴ et très fortunée¹¹⁵ (FIG. 121) :

111 « Par exemple, si on devait relever la petite guirlande que vous voyez en face [sur la façade du 23 bis boulevard Haussmann à Paris], on peut venir avec un échafaudage, mettre l'élastomère au pinceau – il est isotrope donc il va tenir verticalement – et ensuite on pourra le retirer comme une peau et faire le moule avec ce produit. » *Ibid.*

112 *Ibid.*

113 *Ibid.*

114 Marc Louzeau cite notamment Hong-Kong, la Chine et la Russie.

115 Dans ce contexte, on pourrait s'interroger sur la nécessité d'employer de la pierre reconstituée plutôt que de la pierre naturelle, puisque les projets sont réalisés dans des conditions somptuaires. En l'occurrence, ce sont les propriétés matérielles des moulages de Novidis qui les qualifient, davantage que leur moindre coût : la pierre reconstituée peut être mise en œuvre sous des climats où la pierre naturelle ne pourrait pas l'être du fait de la chaleur, de l'humidité ou du gel.

La majeure partie de nos projets, au début de notre activité, il y a une vingtaine d'années, ça a été de reproduire des calcaire-chaux, comme les bâtiments que vous voyez en face [boulevard Haussmann à Paris] : soit de l'haussmannien, soit des bâtiments beaucoup plus classiques : le Louvre, la place Vendôme [...]. Ce n'est pas toujours notre métier, aujourd'hui ce type de procédé est assez rare. [Novidis le réalise pour] des villas, très, très haut de gamme, par exemple la reproduction du château de Maison-Laffitte à Pékin...¹¹⁶

La clientèle internationale de l'entreprise apparaît désireuse de s'approprier le prestige associé à l'architecture occidentale historique, mais n'en connaît pas nécessairement les règles de composition, ce qui justifie l'intervention de Novidis dans le dessin des ornements :

[A]vec des clients un peu « exotiques », qui ne maîtrisaient pas trop les proportions, on a pu voir des réalisations avec des chapiteaux disproportionnés par rapport à la colonne, par exemple. Donc il a fallu les reprendre un peu, c'est très intéressant parce que ça nous permet aussi de remettre un peu le nez dedans, sur certains projets, d'être un peu plus didactiques dans notre approche. [...] Certains archi[tecte]s font des esquisses, sans trop savoir où ça va. Principalement à l'export : les archi[tecte]s ont vu une photo, ils nous font un dessin, une image, mais proportionné comme ça, le refend s'arrête là... Ce genre de détails, ils ne savent pas forcément nous le sortir. [...] Maintenant, ça se diffuse, c'est formidable : à Moscou, on arrive et ils ont tous [le *Dictionnaire d'architecture raisonnée* de Viollet-le-Duc] accroché au mur. Ils disent : « On adore, on veut ça ! »¹¹⁷

Vis-à-vis de cette clientèle, le bagage culturel du personnel de Novidis est mobilisé au même titre que son expertise technique. Bien que ces projets somptuaires soient marginaux dans la production de Novidis, ils permettent de mesurer la proximité entre son ancrage esthétique et celui de l'agence Arcas. Le fabricant et les architectes partagent un goût et une connaissance fine de l'architecture ornée antérieure à la Seconde Guerre mondiale, mais aussi une éthique professionnelle qui engage les modalités de conception et de fabrication des ornements pour atteindre une forme d'authenticité, favoriser le travail manuel et l'adaptation de modèles anciens à l'architecture actuelle – qu'elle soit monumentale ou ordinaire. Ici, le lien entre connaissances esthétiques et techniques est très ténu et ces deux domaines s'alimentent mutuellement.

B. “Aléa artistique” : un imaginaire technique en décalage avec les pratiques

a) Des approches divergentes de l'industrialisation entre l'agence FSA et Deco Galva

Le récit de la phase de fabrication des tôles destinées au chantier livré par Jacques Mouzin apparaît en décalage, voire en opposition, avec celui de l'agence FSA dans la plaquette de promotion de Parc 17. On peut en effet y lire : « L'impression sur tôle d'aluminium est aujourd'hui un travail qui s'avère facile à réaliser en série, à condition qu'on l'organise et qu'on en contrôle les sorties. Ce que nous fîmes. »¹¹⁸ Cette narration reflète l'enthousiasme que Francis Soler manifeste pour le domaine technique et son aspiration à coupler industrialisation et lyrisme artistique. Il relate ainsi la genèse de l'ornementation par sublimation des tôles :

C'est [...] un procédé qui est la rencontre entre un industriel qui cherche à développer un produit, mais qui n'a pas l'idée, parce qu'ils ne savent pas faire autre chose que des

116 Marc LOUZEAU, entretien, *op. cit.*

117 *Ibid.*

118 Agence Francis Soler Architectes, plaquette « Parc 17 », 21/06/2016, p. 40.

paysages de Tahiti, ce genre de trucs, et d'un architecte qui se dit : « Tiens, pourquoi ne pas le prendre et le mettre à une échelle grandiose ? »¹¹⁹

L'architecte attribue à son travail un rôle de révélateur, capable de donner une dimension esthétique prestigieuse à la technique de fabrication en la magnifiant. Ce passage vers le « grandiose » est associé au remplacement d'images désignées comme triviales par des motifs qui confinent à l'abstraction grâce à la pixellisation. Ce n'est ni leur échelle d'impression ni le type d'image initial¹²⁰ qui confère un caractère grandiose aux impressions des tôles, mais l'altération de leur caractère figuratif menée à l'agence. Ce récit contraste avec le point de vue de Jacques Mouzin sur l'appréhension de la fabrication par les architectes. Interrogé au sujet des supports commerciaux de Deco Galva, qui soulignent principalement les caractéristiques esthétiques des procédés de l'usine, il indique :

Pendant quinze ans, on a communiqué sur la technique [auprès des architectes], pour rien. Maintenant, on ne communique plus que sur les couleurs. Il n'y a plus que ça qui les intéresse. On s'intéresse à l'esthétique plutôt qu'à la technique, même si la technique les amuse.¹²¹

Bien qu'elle soit lapidaire, cette analyse ne semble pas totalement infondée. Marion Gauguet décrit ainsi la phase de détermination des teintes comme un plaisir et sa part d'imprévu comme quelque chose de poétique¹²². La sublimation apparaît comme un terrain d'expérimentation pour l'agence FSA, qui considère finalement la technique comme un champ esthétique. Francis Soler qualifie ainsi d'« aléas artistiques » la différence de teinte entre le gris des tôles peintes en Italie et celui des tôles peintes en France. Il assimile le travail des ouvriers à un travail d'artistes. Mais cette vision entre en contradiction avec celle de Jacques Mouzin qui affirme au contraire :

Les conseils esthétiques, artistiques ? On n'a pas le temps. Ça ne nous concerne pas. Il y a des architectes, des artistes : c'est leur métier. De ce côté-là, honnêtement, on n'a pas d'états d'âme. [...] Le maître d'ouvrage, c'est le financier. Le maître d'œuvre, c'est l'artiste. Et après, il y a toute la technique qui vient s'y mettre pour fabriquer ce qui a été conçu et financé. Les entreprises ne sont pas des artistes. Les ouvriers qui ont produit les tôles, si vous voulez, ils n'ont pas d'avis sur ce qu'ils produisent. Que ce soit des citrons ou imprimer des voitures, pour eux c'est exactement pareil. Ils ne font pas la différence. Ce qu'ils tiennent, c'est la cadence, les temps de chauffe, l'emballage, etc.¹²³

Les conseils esthétiques sont considérés comme une perte de temps, voire une ingérence (« c'est leur métier »), leur omission reposant sur la mise en suspens sans « états d'âme » de la sensibilité esthétique et du goût des fabricants qui « ne font pas la différence » entre les pièces qu'ils traitent. En plaçant les protocoles industriels au cœur de ses rapports avec sa clientèle¹²⁴, le fabricant peut se prévaloir d'une autorité définitive, limite les risques de conflits et esquive les doutes inhérents au processus créatif. Mais lorsque les décisions relatives à l'aspect des pièces

119 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

120 Certaines images choisies pour l'ornementation de Parc 17 sont, de fait, des images triviales du quotidien.

121 Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

122 Cf. *supra*, ch. 3.

123 Jacques MOUZIN, entretien, jan. 2018, *op. cit.*

124 Jacques Mouzin mentionne son « devoir de conseil » qui le conduit régulièrement à préconiser tel ou tel traitement particulier contre la corrosion sur certains chantiers.

ou à leur identification influent sur leurs conditions de fabrication, la limite entre technique et esthétique s'avère floue. Force est de constater que la fabrication des ornements est une phase dominée par l'incertitude quand ni les choix créatifs ni la production ne sont fondés sur l'expérience technique de l'entreprise de fabrication. Cette incertitude recoupe une confusion entre productions mécanisée, standardisée et sérielle. Le terme de « standardisation » ou le caractère « industriel » d'un procédé peuvent laisser penser que le bon déroulement du processus dépend de la précision des données ; il est plus correct d'affirmer qu'il dépend de la concordance entre les données attendues par les fabricants et celles fournies par les architectes. Qu'il s'agisse de la phase de détermination des teintes – notamment concernant la couleur grise du bardage – ou de la phase de fabrication des tôles, la distance de l'agence avec les procédés de l'usine a rendu la fabrication plus longue, plus complexe et plus exigeante. Au sein de l'agence FSA, un imaginaire techniciste alimente la vision de l'usine comme d'un espace réglé par l'automatisation des tâches que permettent les machines. Mais leur usage demeure subordonné à l'expérience, aux gestes et à la vision des personnes qui les utilisent. La question est moins celle des capacités des machines et des individus que des conséquences des changements opérés par rapport aux procédés usuels, y compris dans la satisfaction que les fabricants retirent de l'expérience. Du reste, les nombreux ajustements vis-à-vis des procédés usuels lors du chantier de Parc 17 évoquent davantage le travail artisanal que le travail industriel tel qu'il est imaginé par Soler.

b) Les cotes des tôles, un ornement auxiliaire conçu comme un hommage

Si les architectes peuvent apprécier les caractéristiques accidentelles ou expérimentales d'un procédé, cette éthique professionnelle ne rejoint pas celle de fabricants qui valorisent l'expérimentation lorsqu'elle est dirigée vers un but identifié (une nouvelle teinte, une meilleure résistance à la corrosion...), favorisent la reproductibilité d'un procédé dans une optique commerçante et évitent de prendre position sur les qualités esthétiques de leur production. Même si – ou parce que – le domaine technique exerce une forme de fascination auprès des architectes qui y puisent une inspiration esthétique, leurs représentations mentales et ornementales sont en décalage avec les réalités concrètes qu'il recouvre. Leurs supports et leurs discours de valorisation de la technique apparaissent alors comme la mise en scène ou en récit d'un domaine dont ils restent distants, plutôt que comme une forme authentique de reconnaissance des protocoles et des valeurs chers aux fabricants.

Dans ce contexte, il est intéressant de revenir sur les cotes imprimées sur les tôles sublimes (FIG. 29). Initialement prévues pour harmoniser la fabrication, on a vu qu'elles ont été conçues selon une logique qui est celle des architectes (l'échelle du bâtiment) plutôt que des fabricants (l'échelle des tôles). Pourtant Marion Gauguet explique qu'il s'agit d'une forme d'hommage :

Ça tenait à cœur à Francis [Soler] de montrer cette part – bon, après, les gens connaissent l'anecdote ou pas – ce côté « en série », tout ce travail industriel qui est représenté et qu'on affiche, parce qu'il fait vraiment partie de la fabrication du projet. Ça aussi, j'ai trouvé ça beau, intéressant. Parce qu'on aurait très bien pu l'effacer, cette numérotation.¹²⁵

Jacques Mouzin renchérit :

125 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

Francis Soler est assez porté sur la technique, d'ailleurs il a voulu que sur les tôles, dans les images de Marion [Gauguet], soit imprimé le code de tôle. Pour montrer qu'il y avait une phase industrielle, pour rappeler cette phase industrielle.¹²⁶

L'impression de ces cotes par Deco Galva représente donc une volonté des architectes plutôt qu'un outil d'identification des tôles. D'ailleurs, ce n'est pas sur cette impression que reposait leur repérage entre Metal Sigma et Deco Galva, mais sur le tableau de concordances – d'où les confusions qui s'en sont suivies.

On pourrait penser qu'elles ont été utiles lors de la pose, puisqu'elles étaient basées sur la localisation des pièces du bardage. Mais toutes les tôles ne comportent pas de cotes : pour certaines, la présence du motif aurait empêché leur lisibilité, pour les autres, on peut supposer que cette absence résulte de la confusion de la phase de fabrication. En outre, comme le souligne Marion Gauguet, cette numérotation aurait pu être effacée : en arrivant sur le chantier de Parc 17, ce n'est pas ces impressions par les équipes de pose utilisaient pour identifier les tôles, mais des éléments de conditionnement et les plans d'exécution qui mentionnaient leur localisation. Contrairement à ce que suggère leur apparente technicité, il ne s'agit donc pas d'éléments nécessaires ou même utiles.

Cet hommage au « travail industriel » revêt un caractère paradoxal. La considération pour le travail des fabricants est bien comprise comme telle chez Deco Galva, alors qu'il s'agit aussi de la trace tangible d'un processus de fabrication critiqué au sein de l'usine comme étant source de confusions, de contrariétés et de difficultés. Puisque ces cotes n'ont finalement pas rempli de fonction pratique, elles s'apparentent davantage à une représentation symbolique qu'à une réelle exposition du procédé industriel, témoignant d'un hiatus entre la culture constructive des architectes et leur imaginaire technique.

CONCLUSION

L'examen des modalités de fabrication des ornements met en évidence l'importance de l'exécution des ornements. En premier lieu, des ajustements – délibérés ou non – sont opérés par les architectes et les fabricants, ce qui illustre à quel point les fabricants prennent part à la conception (par le calepinage pour Le Piazza ou l'échantillonnage pour Parc 17). Leur investissement est déterminé par les conditions de la commande, décisives dans le bon déroulement de la fabrication puisque même des techniques de production en série mobilisent l'expérience manuelle, incarnée, des personnels de Novidis et Deco Galva.

Malgré les différences de procédés entre les deux usines, les préoccupations des fabricants sont similaires. Ils critiquent les collaborations dépourvues d'un langage commun (qui précise et accélère les échanges) et apprécient celles qui sont fondées sur une connaissance préalable de leurs procédés usuels. Pour autant, ces procédés peuvent faire l'objet d'améliorations ou d'aménagements ponctuels, qui sont d'autant plus appréciés lorsqu'ils sont généralisables ou jugés particulièrement intéressants. Les deux entreprises ne déploient pas les mêmes stratégies pour promouvoir leur activité, ce qui reflète les singularités des ornements qu'elles proposent : la sublimation reste une technique marginale, promue auprès d'architectes contemporains ; le

moulage de pierre reconstituée est une technique courante mobilisée par les architectes historicistes, distinguée surtout vis-à-vis d'alternatives plus économiques. Ces stratégies débouchent sur des degrés d'autonomie différents vis-à-vis de leurs clientèles : Novidis endosse volontiers des missions relevant de la conception tandis que Deco Galva les considère comme un travail distinct de celui de l'usine, caractérisé par l'absence de considérations esthétiques.

Le second angle d'analyse de ce chapitre portait sur l'influence diffuse des techniques de fabrication sur la conception, par le biais des représentations que s'en font les architectes. Paradoxalement, l'enthousiasme de Soler et de l'agence FSA pour le domaine technique n'est pas corrélé à un meilleur déroulement de la fabrication du point de vue du fabricant. À l'inverse, tandis que l'agence Arcas peut sembler plus distante de ce domaine – puisque les dessins techniques sont réalisés plus tardivement et que les derniers d'entre eux sont exclusivement réalisés par Novidis – le fabricant se montre satisfait de leurs collaborations récurrentes. Arcas et Novidis partagent une culture commune, à la fois technique (relative aux modalités appropriées d'usage de la pierre reconstituée) et esthétique (relative aux références qu'ils manipulent). *A contrario*, bien qu'ils rendent hommage au travail technique par le biais d'un ornement auxiliaire, les architectes de l'agence FSA ne partagent pas les représentations que le fabricant se fait de son métier. L'anticipation de la fabrication n'a pas pris les mêmes formes pour les deux bâtiments : pour Parc 17, l'imaginaire technique semble avoir supplanté la culture constructive ; pour Le Piazza, la culture constructive est mise au service d'une esthétique partagée par les architectes et le fabricant. Dès lors, les effets des techniques de fabrication sur la production des ornements apparaissent moins liés à des nécessités matérielles qu'à des visions des outils et de leur bon usage, c'est-à-dire à une éthique.

¹²⁶ Jacques MOUZIN, entretien, juin 2018, *op. cit.*

CHAPITRE 5

DES PRODUITS SINGULIERS : COMMERCIALISATION ET VALEUR DES ORNEMENTS

Comment les enjeux éthiques et esthétiques du processus d'ornementation croisent-ils la question prosaïque de l'économie du projet et de l'usage des logements ? C'est l'objet de ce chapitre, qui aborde le rôle des promoteurs immobiliers. Liées aux agences d'architecture par des contrats de maîtrise d'œuvre, les entreprises de promotion immobilière interviennent en tant que concessionnaires des structures d'aménagement, auprès desquelles elles acquièrent les droits sur un terrain à bâtir. Elles assurent un double rôle de financement de l'ouvrage et de revente des appartements et sont, à ce titre, les principales interlocutrices des particuliers qui acquièrent les logements.

Leur intervention est foncièrement commerciale. C'est d'ailleurs le groupe professionnel qui revendique le plus volontiers la dimension mercantile de la production architecturale. Le bâtiment est décrit comme un « produit »¹ qui doit trouver sa place sur un marché. Ce discours se distingue radicalement de celui des architectes² – même si les agences sont elles aussi des sociétés qui doivent rester économiquement viables. On peut se demander à quel point il est compatible avec la production des ornements. Sont-ils perçus par les promoteurs comme un surcoût ou comme un argument commercial³ ? Mais l'intérêt économique est-il le seul argument des promoteurs lorsqu'ils s'engagent dans le processus d'ornementation ? Les propos

1 Karine HOCHET-LEMASSON, entretien, *op. cit.*, John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

2 « L'architecte a [...] des alliés, dont le grand public qu'il souhaite convertir à la qualité architecturale, et des adversaires, principalement ceux qui s'affranchissent de son expertise (promoteurs, entreprises du bâtiment, maîtres d'œuvre, techniciens, ingénieurs). [...] Les mots sont durs, dissociant résolument la finalité de l'architecture de son aspect mercantile, « dépendante d'un commerce malvenu ». La discipline perdrait sa substance dans la « guerre du prestige » et représenterait alors une « pollution de l'action culturelle ». La face cachée de l'architecture, celle des affaires et de l'argent, est condamnée sans équivoque. », Guy TAPIE, *La culture architecturale des Français*, *op. cit.*, p. 23 et p. 51. La première citation concerne les « experts » (architectes maîtres d'œuvre ayant une diversité d'expérience) ; la seconde concerne les « jeunes architectes » (étudiants inscrits en Master 2 ou en Habilitation à exercer la maîtrise d'œuvre en son nom propre, HMNOP). On peut aussi citer cet éditorial d'Emmanuel CAILLE, alors rédacteur en chef de la revue professionnelle *d'Architectures* : « [O]n ne choisit pas d'être promoteur pour l'art ou le bien public mais pour faire des profits, comme on vendrait des aspirateurs. L'architecte croit construire pour l'éternité quand le maire le fait pour la durée de son mandat et le promoteur pour le temps de vente de ses « produits immobiliers ». Car contrairement à l'achat d'aspirateurs, on achète rarement deux fois dans sa vie à un même promoteur. En clair, si son produit vous a déçu, il s'en fiche un peu. Notre paysage urbain est donc presque toujours le fruit d'acteurs ignorant l'art de construire et d'aménager le territoire et qui ne se sentent aucune responsabilité quant à la valeur de ce qu'ils lèguent à la communauté. Une fois brossé cet accablant tableau et chanté une fois de plus la complainte de Calimero l'architecte, on se doit évidemment de nuancer l'accusation, surtout depuis que la commande publique de logement s'est effondrée pour laisser la main à la promotion privée. Il y a désormais quelques promoteurs qui s'intéressent à l'architecture et pas seulement dans le seul but d'obtenir le permis de construire auprès de maires éclairés ou bien conseillés, mais aussi parce que certains ont compris que la qualité pouvait faire vendre, voire même être rentable ! », dossier « Architectes-promoteurs, un mariage délicat », *d'Architectures* n°274, septembre 2019. Bien qu'il s'agisse d'un texte ironique cherchant à « nuancer l'accusation », les motivations prêtées au groupe professionnel des promoteurs restent financières, axées autour de la rentabilité et du profit qu'il peut retirer d'une opération.

3 Comme le décrit Solne Nivet dans sa thèse « Architecture d'auteur versus produit commercial ? L'Immeuble-villas et les Villas suspendues® : deux stratégies de communication », Monique ELEB dir., Paris, Université

recueillis en entretien mobilisent aussi une rhétorique de l'usage, du bien-être et des goûts des futurs habitants⁴, que les promoteurs se targuent de connaître avec davantage de finesse que les architectes. Le processus d'ornementation de Parc 17 illustre bien la mobilisation de cet argumentaire.

Le Plaza et Parc 17 ont fait l'objet de « ventes en état futur d'achèvement » (VEFA), un dispositif aussi appelé « vente sur plans ». Il s'agit de commercialiser un bâtiment avant la fin du chantier et généralement aussi avant son début⁵. Ce sont donc des images qui servent de base à l'interaction commerciale : le bâtiment n'est pas encore visible et son dispositif ornemental n'est encore que projeté. C'est ce qui fait l'intérêt de la place des ornements dans la stratégie de commercialisation. Il est possible de les présenter à la clientèle de manière exhaustive ou lacunaire, de les mobiliser comme un argument de vente ou de les dissimuler partiellement. En outre, la commercialisation des bâtiments est une prérogative des sociétés de promotion : c'est à la fois une mission qu'elles accomplissent de manière autonome et l'un des fondements de leur activité. Il s'agit donc d'une période du processus d'ornementation au cours de laquelle leurs stratégies, leurs postures et leurs appréciations du dispositif ornemental apparaissent avec clarté.

Les sources primaires collectées pour répondre à ces questions ne sont pas les mêmes pour les deux bâtiments. Tandis que deux membres de Vinci Immobilier Île-de-France, promoteur de Parc 17, ont accepté de participer à des entretiens et de transmettre des documents relatifs au déroulement de l'opération, cela n'a pas été le cas avec Promogim, promoteur du Plaza. Les données collectées sur cette entreprise sont donc issues de sources différentes : supports de commercialisation et de médiatisation du projet, archives de l'agence Arcas, littérature académique et professionnelle consacrée au groupe professionnel des promoteurs⁶.

de Paris VIII-Saint-Denis Vincennes, thèse de doctorat, 2006 ; Soline NIVET, « Architecture de qualité et promotion privée », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°11, Paris : éditions Monum⁷, mai 2002, pp. 93-104.

4 Au sujet des enjeux de l'intervention des promoteurs, voir CITRON Paul, FOL Sylvie dir., « Les promoteurs immobiliers dans les projets urbains. Enjeux, mécanismes et conséquences d'une production urbaine intégrée en zone dense », Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, thèse de doctorat, 2016 ; PERTUSO Flavia, DE BIASE Alessia dir., « L'idéologie de l'attractivité : la logique sous-jacente le processus de projet. Ethnographie de la MOA privé dans un processus de renouvellement urbain », Nanterre, Université Paris-Ouest Nanterre, 2013 – En cours ; DEBARRE Anne, « Une dimension humaine et sociale pour l'architecture résidentielle : les récits de légitimation de deux promoteurs », *CLARA*, 2015/1 n°3, pp. 87-100.

5 La vente d'une proportion donnée des locaux – qu'il s'agisse, comme ici, d'appartements, ou d'autres types de programme – est souvent une clause permettant aux promoteurs de ne pas débiter le chantier et engager les frais afférents tant qu'ils n'ont pas la garantie d'un retour sur investissement.

6 On ne peut que déplorer ce décalage, qui rappelle que peu de données concernant la promotion immobilière sont accessibles au public, qu'il s'agisse d'une investigation privée, journalistique ou académique. À titre d'illustration, les comptes de la société n'ont été publiés qu'à partir de 2018. L'investigation de son activité à partir des données publiques est délicate. Dans le cadre d'une série d'articles consacrés à l'investissement privé dans le parc immobilier des capitales européennes publiés en avril 2021, le journal d'investigation *Médiapart* rapportait le même type de difficultés : « Du fait de la difficulté d'accès à certaines de ces données, ainsi que du manque de coopération de certains investisseurs, cette enquête ne prétend pas à l'exhaustivité. » Il est également intéressant de relever que les thèses récemment soutenues ou en cours de rédaction au sujet des promoteurs immobiliers sont majoritairement adossés à des méthodologies issue de l'anthropologie et de l'ethnologie : la collecte des sources a nécessité plusieurs mois d'immersion au sein des structures étudiées.

On reviendra d'abord sur l'organisation de Promogim et de Vinci et sur l'intervention de ces deux promoteurs lors de la production du Plaza et de Parc 17. On se penchera ensuite sur les stratégies de commercialisation déployées par l'un et l'autre pour déterminer si l'ornement y joue un rôle stratégique. Enfin, on reviendra sur la question plus large de la valeur donnée à l'ornement comme outil symbolique ou stratégique.

5.1. L'INTERVENTION DES PROMOTEURS DANS LE PROCESSUS D'ORNEMENTATION

Promogim a été désigné par Euro Disney dans le cadre d'un « groupement » dont faisait aussi partie l'agence d'architecture Arcas, tandis que Vinci Immobilier a été désigné par la SEMAVIP avant d'organiser son propre concours d'architecture. Cette différence de processus a débouché sur des différences dans le degré d'autonomie des sociétés de promotion dans le déroulement des projets et la façon dont elles sont intervenues dans la conception des ornements.

A. Promogim, un promoteur associé au projet architectural

a) Une société familiale spécialisée dans l'immobilier résidentiel

Promogim est une société fondée en 1986, dont le siège social est établi à Boulogne-Billancourt (92). Elle est dirigée par la famille Rolloy, l'une des plus fortunées de France selon le classement 2020 du magazine économique *Challenges*⁷ : Christian, le père, est Président et ses trois fils Éric, Franck et Damien sont Directeurs Généraux. Promogim est un groupe indépendant : aucune structure externe n'est présente à son capital, ce qui favorise l'autonomie de ses orientations stratégiques. Le groupe met d'ailleurs cette caractéristique en avant sur son site internet :

L'indépendance financière est l'une des grandes forces de Promogim. En s'appuyant sur des fonds propres élevés et les meilleures références bancaires, le groupe est un partenaire solide, un soutien fiable. Cette liberté financière procure un pouvoir de décision immédiat.⁸

Le groupe est issu de l'une filiale de la Société chimique routière et d'entreprise générale (SCREG)⁹. Créée en 1968 et dirigée par Christian Rolloy, elle n'a pas été incluse dans le rachat de la SCREG par Bouygues en 1985¹⁰. Cette ancienne filiale est donc devenue une société indépendante dirigée par Rolloy. En 2002, il rachète la société immobilière Franco Suisse Bâtiment, spécialisée dans le secteur de l'immobilier haut de gamme¹¹. Cette acquisition lui

7 Son patrimoine d'actifs professionnels (il ne comprend pas les biens meubles ou immeubles personnels) est évalué à 1000 millions d'euros, ce qui la place à la 92^e place de ce classement de 500 familles. « Famille Rolloy », *Challenges.fr*, s.a., s.d., [En ligne]

8 « Chiffres clés », site internet institutionnel du groupe Promogim, [En ligne] d.d.c le 22/05/2021.

9 Société d'entreprise générale fondée en 1898 et disparue en 2013.

10 Cette opération a fait du groupe Bouygues le géant du BTP qu'il est demeuré depuis.

11 Depuis 2020, le groupe est entré au capital de la société concurrente Kaufman & Broad, qui construit également dans le secteur de Val d'Europe. Voir « Immobilier : Promogim répond à la contre-offensive de Kaufman & Broad », Elsa DICHARRY, *Les Échos*, 24/07/2020. [En ligne] d.d.c le 22/05/2021.

permet de s'implanter dans le Sud francilien, secteur où l'architecture d'inspiration historique est favorisée¹².

En 2021, Promogim compte huit directions régionales qui interviennent sur tout le territoire métropolitain et des directions stratégiques, aux échelles nationale et locale : direction des programmes, de la construction, du développement, des opérations immobilières, de la publicité, directions administrative, financière, juridique, commerciale et marketing¹³. Promogim est une société spécialisée dans la promotion d'immeubles résidentiels : ses réseaux de clientèle, ses techniques de commercialisation et ses méthodes de travail sont donc tournés vers les particuliers. Le groupe revendique la construction de 100 000 logements, répartis sur environ 1100 projets. Le suivi du développement du Plaza a mobilisé Olivier Thille, directeur technique régional, et Thierry Olinger, directeur des opérations immobilières. Ils n'ont pas donné suite aux sollicitations qui leur ont été adressées dans le cadre de cette recherche entre 2016 et 2021 – illustrant sans doute par là la « discrétion »¹⁴ du groupe, qui revendique la construction de « 100 000 logements réalisés, soit une expérience de plus de 1100 projets immobiliers sur tout le territoire »¹⁵.

b) Le Plaza : un bâtiment « extraordinaire », une équipe rodée

Par rapport à d'autres groupes immobiliers, Promogim se caractérise par son activité exclusivement résidentielle. À ce titre, Le Plaza est une opération particulière puisqu'elle comporte d'autres programmes, ce dont Éric Rolloy, directeur général délégué, se réjouit en 2015 :

L'opération du Plaza est une opération tout à fait extraordinaire pour le groupe Promogim. Déjà parce qu'elle a une architecture remarquable, avec une tour et des bâtiments qui sont superbes ; d'autre part parce qu'elle a des usages multiples, et c'était là pour nous une nouveauté. C'est-à-dire qu'on a mixé des bureaux, des commerces, des logements, des salles de cinéma, un parking public, et notre activité de base, de logement [...]. L'intérêt pour nous c'est que nous avons pu contribuer à ce travail grâce à Euro Disney qui nous a fait confiance et que ça nous a donné une expertise. C'est une première opération, mais nous en avons d'autres dans nos tuyaux et maintenant que nous avons fait cette opération du Plaza, nous espérons bien avoir d'autres opportunités. Nous y travaillons pour en faire [d'autres] sur les grandes métropoles de France.¹⁶

12 « Franco Suisse Bâtiment est spécialiste du logement haut de gamme, en pierre de taille, dans les banlieues chics du Sud parisien, comme Sceaux, Bourg-la-Reine, Plessis-Robinson (*sic*), secteurs où Promogim n'est pas présent. », « Le rachat de Franco Suisse Bâtiment », Danielle Arnaud, *Les Échos*, 20/06/2002. [En ligne] d.d.c. le 22/05/2021. Ces communes où l'architecture d'inspiration historique est promue par les maires sont investies par des agences qui travaillent également à Val d'Europe, comme Arcas qui travaille au Plessis-Robinson.

13 D'après le réseau social professionnel *LinkedIn*. 255 profils liés au groupe Promogim sont recensés sur ce réseau en mai 2021.

14 Expression employée dans les colonnes du magazine économique *Les Échos* et par William Pesson, architecte de l'agence Arcas.

15 Site internet de Promogim, page « Le groupe » [En ligne] d.d.c. 15/06/2022.

16 « Eric Rolloy, directeur général délégué du groupe Promogim. L'importance du Plaza pour Promogim », vidéo de la chaîne *YouTube* de la revue professionnelle *Business Immo*, mise en ligne le 04/06/2015, d.d.c. 15/06/2022.

La construction de ce bâtiment est décrite comme une opération pionnière, susceptible d'aider le promoteur à élargir son offre immobilière en lui étoffant l'« expertise » de ses équipes¹⁷.

La production du bâtiment est toutefois menée par une équipe rodée. Le groupement Arcas-Promogim a livré cinq opérations à Val d'Europe. Promogim est bien implanté dans ce territoire, où il a mené dix opérations entre 2005 et 2022, de la « Villa Médicis » (Serris, 2005) évoquée plus haut¹⁸ comme l'une des premières opérations conçues par mytho-génèse à l'opération « Esprit Faubourg » et « Villas Faubourg » (avec l'agence Arcas, Serris, achèvement prévu en 2022) (FIG. 142). En 2012, Éric Rolloy déclarait dans le cadre de la promotion des « Villas du Lac », parmi lesquelles les premières maisons « passives » du territoire, que « travailler avec Disney relevait presque de l'utopie », évoquant « une collaboration rigoureuse et intense »¹⁹. Ces propos suggèrent que l'enthousiasme du promoteur pour le territoire valeuropéen ne pâtit pas du cadre esthétique contraignant promu par Euro Disney. Comme les autres bâtiments construits sous l'égide de la société étasunienne, les opérations de Promogim à Val d'Europe mobilisent des styles architecturaux anciens : la « Villa Médicis » est inspirée par l'architecture italienne de la Renaissance, les « Villas du Lac » (Magny-le-Hondre, 2013) sont inspirées du néo-classicisme anglais, Le Plaza du néo-classicisme français et de l'Art déco, les deux opérations « faubourg » de Serris sont inspirées par les arrondissements périphériques de la capitale et leurs cours intérieures. Cette esthétique représente-t-elle un parti de Promogim au-delà de Val d'Europe ? Pour s'en faire une idée, on peut comparer à d'autres opérations situées ailleurs en France.

Dans la plaquette de commercialisation de l'opération « Esprit faubourg », Promogim présente sept bâtiments livrés dans différentes régions françaises (Rhône-Alpes, Île-de-France, Bourgogne, Provence, Nord, Alsace et Côte d'Azur²⁰). Ils déploient des dispositifs ornementaux diversifiés (FIG. 141). Trois d'entre eux présentent des façades à l'esthétique contemporaine : absence de modénatures, enduits unis et lisses, bardage de bois, pergolas et décrochages de façade monumentaux. Trois autres présentent des dispositifs ornementaux historicistes ou vernaculaires : toits à double pente et baies sur pignon dans le Nord, évoquant l'architecture des coronas par le gabarit et l'architecture flamande par la forme des baies ; coupole, colonnades, bandeaux et corniches évoquant l'architecture de la fin du XIX^e siècle sur la Côte d'Azur ; encadrements, bandeaux et toiture de tuile évoquant l'architecture italienne en Provence. Ce catalogue ne permet pas d'identifier un type d'esthétique favorisé par la société de promotion. Au contraire, en déclinant des styles aussi divers selon les régions, elle propose une offre variée susceptible de plaire à toutes sortes de publics. Cette offre illustre la façon dont l'esthétique

17 Promogim est cependant entré au capital de son concurrent Kauffman & Broad, à hauteur de 20 % en 2022. Tout en niant toute volonté de prendre le contrôle du groupe Kauffman, Promogim dispose donc dorénavant d'un droit théorique de vote au conseil d'administration et pourrait d'ailleurs y nommer un administrateur. Ce rachat progressif pourrait être une manière indirecte d'élargir les marchés de Promogim, puisque Kauffman & Broad produit de l'immobilier tertiaire. Sept ans après cette déclaration, le groupe n'a cependant développé aucun programme tertiaire et poursuit une activité strictement résidentielle.

18 Cf. *supra*, chapitre 3.

19 « Euro Disney et Promogim lancent le premier programme résidentiel à énergie passive de Val d'Europe [Les « Villas du Lac »] », *Batiactu*, 29/06/2012, s.a.

20 La terminologie du promoteur a été reprise telle quelle.

dépouillée de la période contemporaine, bien que dépourvue d'ornements saillants, peut être présentée comme une option esthétique au même titre que des bâtiments d'inspiration historique ou vernaculaire. C'est ainsi que le groupe communique à ce sujet : « Promogim est ainsi en mesure de proposer [...] des architectures contemporaines ou classiques, qui, dans leurs volumes et leurs matériaux, s'intègrent parfaitement dans leur environnement renforçant ainsi le caractère résidentiel (*sic*). »²¹ La mobilisation des registres esthétique dans un discours commercial montre que la production des ornements est importante pour le promoteur, ce qui renforce par ricochet l'importance accordée au travail des architectes.

c) Des choix esthétiques aux enjeux commerciaux : spécificités d'un immeuble mixte

Le développement de l'urbanité d'aspect ancien promue par Euro Disney à Val d'Europe rend indispensable la participation d'agences d'architecture alignées sur ce parti esthétique et capable d'en maîtriser les codes. À ce titre, les groupements associant architectes et promoteurs, comme pour le concours du Plaza, représentent une organisation dans laquelle le rôle de financeur est peut-être moins décisif que celui de concepteur, du moins pour amorcer le projet. À quel point les promoteurs soutiennent-ils le dispositif ornemental par la suite ?

William Pesson indique que certains « donnent carte blanche » aux architectes « à condition de gagner le concours »,²² mais remettent en cause, par la suite, tout ou partie du dispositif ornemental. Il précise que cela entraîne des frictions lors de la passation des marchés, puis au cours des chantiers : le risque est que certaines finitions soient négligées ou supprimées. Pour cette raison, Pesson effectue un suivi des chantiers même lorsque l'agence n'est pas mandataire de la maîtrise d'œuvre d'exécution, afin de veiller à ce que les détails soient réalisés conformément à ce qui a été conçu²³.

Maurice Culot établit une hiérarchie parmi les promoteurs avec lesquels l'agence collabore : certains ne formulent pas d'objections à ce que l'agence déploie ses compétences et son expertise dans le processus d'ornementation, mais elle se heurte aussi à des promoteurs pour qui le dispositif ornemental s'apparente principalement ou uniquement à un atout lors des concours puis à un surcoût lors de la production. Mais même des promoteurs qualifiés de « volontaires » vis-à-vis du processus d'ornementation peuvent pêcher par manque de culture architecturale et déprécier le travail de l'agence pour cette raison. Culot et Pesson citent le style Art déco, plus difficile à promouvoir que le style haussmannien.

En l'occurrence, la production du Plaza n'a pas souffert de ce type de frictions. Comme en témoignent les archives du projet, les ornements n'ont été modifiés que marginalement entre le concours et la livraison, ce qui témoigne d'une adhésion du promoteur au projet ornemental initial. Par ailleurs, le protocole de suivi d'Euro Disney impose la cohérence des projets : concours en groupement, pré-permis de construire préalable au dépôt du permis définitif, contrôle des échantillons. Seuls des promoteurs qui adhèrent à ce parti et à ce protocole s'engagent dans les opérations valeuropéennes. Cette organisation renforce le rôle commercial du promoteur, puisque ses interventions sur le projet sont encadrées par Euro Disney.

21 Site internet Promogim.fr, rubrique « Références », d.d.c le 26/05/2021.

22 Maurice CULOT et William PESSON, entretien, *op. cit.*

23 *Ibid.*

Cependant, pour Le Plaza ce rôle a été limité par la présence du programme de bureaux, dont Promogim reste propriétaire. Cette situation a été anticipée avant la livraison et elle a eu une incidence sur l'ornementation des bureaux : Promogim a opté pour des matériaux de bonne qualité susceptibles de favoriser la pérennité des intérieurs. Pesson cite le hall d'entrée où les revêtements ont été réalisés en marbre plutôt qu'en carrelage et pour lequel l'agence a dessiné un lustre monumental. On ignore à quel moment du projet cette décision a été prise. Si elle a été prise par Promogim, on peut en déduire que l'expertise que ce promoteur cherchait à développer à travers Le Plaza concernait plutôt les aspects opérationnels que commerciaux de l'opération. La location des surfaces a d'ailleurs été confiée à d'autres entreprises : BNP Paribas Real Estate, CBRE et Gemofis. Elles avaient pour mission de démarcher des clients pour leur proposer les surfaces tertiaires et les locaux commerciaux. Il est plausible, par ailleurs, que les outils et les méthodes de Promogim aient été inadaptés au programme tertiaire²⁴. Cette mise en location difficile aurait retardé l'avancée du chantier, selon la mairie de Chessy qui indique en mars 2014 :

Les surfaces de bureaux proposées à la location dans cet immeuble n'ont pas encore trouvé preneur. En attendant, et afin de pouvoir répondre aux besoins spécifiques des futurs locataires par des aménagements adaptés, le chantier est ralenti.²⁵

Les bureaux sont finalement loués à Euro Disney, qui s'y installe en septembre 2015²⁶. On peut se demander si cette occupation correspond aux attentes initiales du promoteur ; peut-être Promogim aurait-il pu amorcer un réseau plus vaste si les surfaces tertiaires avaient été louées par d'autres entreprises. En tous états de cause, on ne peut pas l'imputer à l'ornementation du Plaza : selon Matthew Brown, l'ensemble des surfaces tertiaires de Val d'Europe peine à trouver preneur²⁷.

Menée conformément aux procédures usuelles à Val d'Europe, l'ornementation du Plaza n'a pas été amendée par le promoteur du bâtiment. Promogim a mené plusieurs opérations sur ce territoire, dont la moitié avec l'agence Arcas. En dépit du caractère novateur du programme mixte pour ce promoteur spécialisé dans l'immobilier résidentiel, la production du bâtiment convoque des partenaires qui se connaissent déjà dans un cadre où le dessin originel des architectes est un atout de concours respecté jusqu'à la livraison du bâtiment.

24 Une plaquette de commercialisation a été produite par Promogim pour les logements (avec la collaboration d'Arcas, comme on le verra), mais on n'a pas retrouvé de document équivalent pour les bureaux.

25 *Chessy Info*, lettre d'information mensuelle de la commune de Chessy, s.a., mars 2014, n.p. [p. 2/2].

26 On ignore si cette installation concerne l'ensemble des surfaces tertiaires du Plaza. La commune s'est portée acquéreuse de deux des surfaces commerciales du rez-de-chaussée de l'immeuble, dont la destination programmatique est déjà prévue : « L'une est destinée, sur 800 m², à l'aménagement de 2 salles de cinéma, dont l'aménagement intérieur devrait débiter en fin d'année pour une livraison au second semestre 2015. Destinée à proposer de l'animation sur le quartier, la programmation souhaitée sur cet équipement, dont la gestion sera confiée à un partenaire extérieur, est mixte : commerciale, et Art et Essai, pour en contrôler les frais de fonctionnement. Cet équipement pourra également accueillir des conférences. L'autre, sur 150 m², est dédié à l'accueil, dans des conditions préférentielles, d'un commerce de bouche. », *Chessy Info*, lettre d'information mensuelle de la commune de Chessy, s.a., mars 2014, n.p. [p. 2/2].

27 « Ils ont plein de projets de bureaux qui se vendent très mal. Peut-être que ça va prendre du temps : qu'il y ait une certaine population qui vit là-bas et qu'après les bureaux vont venir plus facilement. Mais les commerces, les restos, il y en a, et je pense que ça fonctionne plutôt bien. » Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

B. Vinci Immobilier Île-de-France, aux commandes de Parc 17

Contrairement à celle du Plaza, l'ornementation de Parc 17 a drastiquement évolué entre le concours et la livraison de l'immeuble. Ces modifications sont dues aux critiques que le promoteur de l'ouvrage adresse au projet initial et aux ajustements sur lesquels débouchent les négociations menées avec l'agence FSA. De fait, Vinci Immobilier Île-de-France contrôle de près sa production architecturale, mobilisant volontiers le « regard d'architecte » évoqué plus haut au sujet de Karine Hochet-Lemasson²⁸. Pour s'en faire une idée, on reviendra sur le déroulement parfois houleux du projet après une brève présentation du promoteur.

a) Vinci Immobilier Île-de-France, une filiale aux ambitions architecturales

Vinci Immobilier est rattachée au groupe Vinci, colosse de l'économie française propriétaire de filiales intervenant en France et à l'étranger dans les domaines des transports, de la construction et de l'immobilier. Dans ce dernier secteur, Vinci dispose d'une filiale créée en 2005 à partir de la fusion de deux sociétés immobilières du groupe, Sorif (immobilier hôtelier et tertiaire) et Elige (immobilier résidentiel)²⁹. Dirigée par Olivier de la Roussière depuis sa création³⁰, son activité est répartie entre sept directions locales : Rhône-Alpes Auvergne, Méditerranée, Nord-Champagne-Picardie, Sud-Ouest, Bretagne Pays-de-la-Loire Centre, Alsace-Lorraine Bourgogne et Île-de-France.

Cette direction francilienne a pris la forme administrative d'une filiale en 2017. Elle dispose d'une direction du développement (chargée de l'identification de foncier à bâtir et des négociations pour en assurer la maîtrise), d'une direction des produits et d'une direction des programmes (chargées de la détermination de la composition des bâtiments et du suivi opérationnel de leur réalisation), d'une direction technique (assurant en interne un rôle de contrôle analogue à celui d'un bureau d'études techniques), d'une direction juridique, commerciale, et financière. John-David Fernandes, responsable puis directeur des programmes immobiliers résidentiels, indique que :

Tous ces services-là sont vraiment des services de support, c'est-à-dire qu'on [la direction Programmes et la direction Produits] reste l'interlocuteur final, on arbitre sur les différents cas, en fonction de la manière dont évoluent les choses.³¹

Ingénieur issu de l'École spéciale des travaux publics (ESTP), Fernandes a rejoint Vinci Immobilier en 2011, après avoir travaillé plusieurs années dans la promotion résidentielle chez Icade. Depuis 2016, il est responsable des programmes tertiaires ; il est intervenu dans le développement de Parc 17 de 2009 à 2016 en qualité de directeur des programmes résidentiels. Karine Hochet-Lemasson, déjà croisée au chapitre 3, a été recrutée à la direction Produit en 2012. Comme on l'a vu, ses missions couvrent un large panel de décisions esthétiques au cours de la production des bâtiments, de l'élaboration du cahier des charges servant de « rail » aux architectes en fonction de la localisation du bâtiment au choix des « gammes » déployées pour

²⁸ Cf. *supra*, chapitre 3.

²⁹ « Olivier de la Roussière : Vinci Immobilier veut rivaliser avec les grands promoteurs nationaux », propos recueillis par Annick Colybes, *Les Échos*, 22/09/2005.

³⁰ Il a successivement occupé les postes de co-directeur puis de président, à partir de 2007.

³¹ John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

l'ornementation intérieure des bâtiments. Arrivée chez Vinci au cours du développement de Parc 17, elle n'a pas pris part au concours d'architecture ni à la phase d'esquisses, mais elle a été mobilisée dans la suite du projet, jusqu'à sa livraison en 2016.

b) Du concours à charge foncière au concours d'architecture

En novembre 2009, Vinci est désignée comme concessionnaire du « lot 2.7.1 » (ultérieurement renommé « lot E5 »), la parcelle de Parc 17, au terme d'un concours organisé par la SEMAVIP, alors aménageuse de la ZAC Cardinet-Chalabre. Ce concours s'adresse à des entreprises de promotion : elles soumettent des propositions financières concurrentes pour acheter le droit de bâtir la parcelle (la « charge foncière ») et de revendre le bâtiment. En 2011, la SLPA Paris Batignolles décrit ainsi ses critères de sélection :

Le choix reposera sur la qualité de l'opérateur (ou du groupement), le prix offert pour la charge foncière et la programmation proposée. Un bilan promoteur sera demandé par type de produit en vue de vérifier la crédibilité des hypothèses retenues, avec une attention particulière portée sur le prix de sortie des logements en accession.³²

La dimension esthétique ne fait pas partie des demandes adressées aux promoteurs en compétition : les critères selon lesquels leurs propositions sont examinées sont quantitatifs et économiques. Mais les propositions soumises par les promoteurs s'apparentent cependant moins à un calcul ou à une équation qu'à la formulation d'hypothèses : de nombreuses données ne peuvent être que conjecturées et ne sont connues avec certitude qu'après l'achèvement de l'opération. Ainsi, le prix d'achat du lot auprès de l'aménageur gagne à être plus élevé que celui proposé par la concurrence, mais il doit prendre en compte l'anticipation du « prix de sortie » (le prix auquel les appartements seront vendus), qui doit être suffisamment bas pour attirer la clientèle et satisfaire l'aménageur – sans compromettre la « marge » de l'opération (le bénéfice réalisé entre les dépenses engagées et les recettes réalisées). Une société comme Vinci Immobilier dispose d'une assise économique, d'une crédibilité et d'une expertise qui favorisent le succès de ses propositions et elle remporte le concours organisé par la SEMAVIP, sans difficultés selon John-David Fernandes :

On était sur un type de dévolution du foncier qui était un concours à charge foncière : c'est-à-dire qu'en connaissant le terrain et les règles d'urbanisme, le cahier des charges implique que celui qui en donne le plus gagne. C'est le principal enjeu. Si deux personnes sont à charge foncière égale, il peut y avoir d'autres choses qui rentrent en compte, mais vu les copies qu'on rend, il n'y a pas forcément matière à choisir sur un autre critère. [...] On a été sélectionnés dans le cadre de notre offre, qui était visiblement la plus ambitieuse.³³

³² « Les modalités de la concertation », extrait du dossier de presse « Clichy-Batignolles », novembre 2011, conception éditoriale : Jeanne BAZARD, Direction de la communication de Paris Batignolles Aménagement, p. 26. Les conditions de cet « engagement » n'étaient pas fixées en 2009, mais la Ville promouvait déjà une approche collaborative dans la conception des bâtiments du secteur Clichy-Batignolles, comme le montre la composition du jury du concours d'architecture qui inclut d'autre structure que le promoteur propriétaire du lot.

³³ John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

Cette offre consistait à construire 100 logements (7830 m² SHON³⁴) et à remplacer les bureaux de l'hôtel Ibis implantés sur la parcelle (800 m² SHON) au sein d'un nouveau bâtiment (8630 m² SHON)³⁵. Le prix du mètre carré est fixé à 3 065,37 €, ce qui porte l'achat de la charge foncière du lot à environ 26 millions d'euros³⁶.

Une fois propriétaire de la parcelle, c'est Vinci qui organise le concours d'architecture, au printemps 2010. Après la première phase de consultation et la seconde phase en juin 2010, l'agence FSA est désignée comme mandataire du projet (conception et exécution³⁷). On se souvient que selon Kerim Selom, membre de l'équipe d'urbanistes de la ZAC Cardinet-Chalabre et du jury du concours, il pourrait y avoir eu une volonté partagée par Francis Soler et la hiérarchie de Vinci de « faire comme Durkheim, en changeant quelques détails »³⁸. Cela signifierait qu'après avoir calibré sa proposition financière pour acquérir la parcelle, Vinci intègre des critères esthétiques lors du concours. Pourtant, on l'a vu, l'ornementation du projet est modifiée après le concours et son impact sur l'aspect du bâtiment est globalement minimisé. Ces modifications débutent rapidement après le concours : un mois après le concours, une réduction de la surface des fresques sérigraphiées sur la façade sud-ouest apparaît dans les archives de l'agence FSA. Ces changements indiquent que même si le « patron » de Vinci a souhaité reconduire le dispositif ornemental de Durkheim, comme l'avance Kerim Selom, il n'en allait pas de même parmi ses équipes. D'ailleurs, Fernandes indique qu'il ne connaissait pas l'architecture de Soler avant de participer à la production de Parc 17 : il l'a découverte à

34 « SHON » est un acronyme désignant la Surface Hors Œuvre Nette, c'est-à-dire la surface d'un bâtiment susceptible d'en accueillir les usagers. Elle s'oppose à la Surface Hors Œuvre Brute (SHOB), qui désigne l'ensemble des surfaces d'un bâtiment (y compris l'isolation, les réseaux et locaux techniques, les sous-sols, les parties non-closes comme les balcons et terrasses...) et à la Surface Habitable (SHAB), utilisée dans l'immobilier résidentiel pour désigner la surface réelle des pièces (en déduisant par exemple la surface des planchers occupée par les cloisonnements). Utilisées dans le droit de l'urbanisme jusqu'en 2012, la SHON et la SHOB ont été remplacées par la surface de plancher des constructions (SDP) comme outil de calcul des surfaces (Ordonnance n° 2011-1539 du 16 novembre 2011 relative à la définition des surfaces de plancher prises en compte dans le droit de l'urbanisme et Décret n° 2011-2054 du 29 décembre 2011 pris pour l'application de l'ordonnance n° 2011-1539 du 16 novembre 2011 relative à la définition des surfaces de plancher prises en compte dans le droit de l'urbanisme). Sources : Legifrance.fr, d.d.c le 12/05/2021.

35 « 8 630 m² dont 7 830 m² de logements en accession et de 800 m² de bureaux », source : communiqué de presse de la SEMAVIP, 13/10/2010.

36 26 454 143,1 € exactement. Le calcul est basé sur le produit de la SHON par le prix au mètre carré et ne prend pas en compte un éventuel arrondi ou un éventuel intéressement conclu entre la SEMAVIP et Vinci Immobilier. Sources : rapport d'observations définitives de la cour des comptes, « SPL Paris et Métropole Aménagement (précédemment SPLA Paris Batignolles Aménagement) : l'opération Clichy Batignolles (75), exercices 2010 et suivants », observations 10/04/2019, p. 24 ; communiqué de presse de la SEMAVIP daté du 13/04/2010, « Les équipes de concepteurs ont été retenues pour la réalisation de deux nouveaux programmes mixtes sur la ZAC Clichy-Batignolles. ».

37 Selon John-David Fernandes, ça n'est pas le cas chez tous les promoteurs : « [Vinci] n'est pas dans une formation à la Nexity, pour les citer, ou à la Bouygues Immobilier, ou vous avez des maîtres d'œuvre d'exécution en interne. Par exemple, sur Parc 17, Francis Soler avait la mission de suivi de travaux, alors que chez Nexity, cette mission-là aurait été en interne. » (entretien JDF). Comme le montrent les exemples de promoteurs désireux de rogner sur l'ornementation durant la passation des marchés ou le chantier, cité plus haut par William Pesson, cette organisation où l'agence est mandataire de la maîtrise d'œuvre d'exécution peut favoriser le déploiement du dispositif ornemental prévu.

38 Entretien KS, cf. *supra*, chapitre 3.

cette période³⁹. Aussi ne disposait-il pas d'un *a priori* positif, comme cela a pu être le cas de sa hiérarchie.

La modification d'un projet après le concours est courante, voire nécessaire. L'agence d'architecture doit en effet affiner les représentations du bâtiment pour aboutir à la formalisation de documents permettant de calculer précisément les coûts de construction et d'en déterminer les caractéristiques techniques, pour préparer la passation des marchés avec les entreprises. Ce travail conséquent est généralement fourni après le concours, pour ne pas investir d'efforts superflus dans un projet dont l'agence ne serait finalement pas mandataire. Mais les évolutions de Parc 17 entre le concours d'architecture et le dépôt du permis de construire sont considérables et ne sont pas liées à des contraintes techniques, mais à des demandes du promoteur.

c) La légitimité esthétique des architectes : reconnue mais litigieuse

La première demande de Vinci porte sur l'abaissement de la hauteur des garde-corps, ramenés de 170 cm à 130 cm entre le concours et le dépôt du permis de construire. La seconde porte sur la réduction des sérigraphies, qui ne sont finalement maintenues qu'aux niveaux inférieurs des façades vitrées et sur quelques portions de la façade sud-ouest, aux R+9 et R+10. L'effet enveloppant du dispositif ornemental disparaît en façade sud-ouest au profit des impressions en frises, répétées d'un étage à l'autre aux niveaux inférieurs. En parallèle, la façade nord-est devient le principal support des ornements du bâtiment, avec ses quatre fresques monumentales. Pourquoi le promoteur s'est-il opposé à la sérigraphie, mais pas à la sublimation des façades ? La critique était-elle motivée par l'économie du projet ?

Revenons sur la manière dont les protagonistes relatent les termes de la controverse. Ce sont les propos recueillis en entretien qui permettent de s'en faire une idée, car ce désaccord n'est mentionné nulle part dans les sources écrites. Du côté de Vinci, John-David Fernandes résume ainsi les enjeux :

Francis [Soler] voulait absolument mettre de la sérigraphie sur les vitrages des logements, sauf qu'en façade ça marchait très bien, mais en usage de logements, ça ne marchait pas du tout. Aller vendre à quelqu'un qui achète à 12 000 € du mètre carré son logement en lui disant qu'il aura de la sérigraphie sur ses vitrages et qu'il ne verra pas forcément le jour de la bonne couleur, ça ne marche pas du tout. Mais pas du tout. Nous, on ne se l'imaginait même pas.⁴⁰

Le promoteur semble d'ailleurs avoir annoncé un retrait total des sérigraphies aux acquéreurs, d'après un commentaire posté en mars 2014 sur le blog *Parc17.fr* : « J'apprends que j'aurai bien des sérigraphies alors que Vinci m'avait dit que c'était abandonné », écrit son auteur⁴¹. Mais Vinci se heurte aux résistances de l'agence FSA qui considère les sérigraphies comme une partie intégrante du projet, estime être plus légitime que le promoteur pour effectuer des

³⁹ « Je savais que c'était l'architecte qui avait fait le Ministère de la culture, mais au-delà de cet ouvrage-là, je ne le connaissais pas plus que ça. Depuis, j'ai visité plusieurs bâtiments qu'il a réalisés, mais pour c'est celui-ci que je connaissais Francis [Soler]. », John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Commentaire posté par « Kinley Andco », signé « Christophe », page « Francis Soler : "Chacun de mes bâtiments est une œuvre" », blog *Parc17.fr*, mis en ligne le 22/03/2014, commentaire posté le même jour, [En ligne], URL : parc17.fr/francis-soler-batiments-oeuvre/, d.d.c 22/07/2020.

choix esthétique et fait valoir ses deux réalisations antérieures pour promouvoir la sérigraphie des façades de Parc 17. C'est ce qu'explique Marion Gauguet :

[...] un sujet qui a fait l'objet de beaucoup de négociations et de travail ensemble entre Francis [Soler], moi et Vinci, c'était sur la sérigraphie. Ça, ça a fait débat. Puisque, pour eux, ça n'intéresse pas les acquéreurs, ça peut leur faire peur, ça gâche un peu [le projet]. [...] Francis [Soler] avait déjà deux références en sérigraphies : à chaque fois, on leur rappelait ces projets-là, mais [Vinci répondait que] ce n'était pas des projets destinés à des clients privés acquéreurs, etc. Ce sont des références qui semblent aujourd'hui avoir été construites hier, alors qu'elles ont maintenant un certain âge. Il fallait sans cesse leur rappeler qu'il fallait nous faire confiance pour la sérigraphie. [L]es couleurs aussi, ça a beaucoup effrayé Vinci [...]⁴²

Cette situation illustre bien les divergences de points de vue qui peuvent émerger entre architectes et promoteurs et mérite que l'on s'y attarde. En premier lieu, l'économie du projet est bien mentionnée par John-David Fernandes, mais uniquement au sujet de la commercialisation des appartements. Ce n'est pas le coût des ornements qui est visé. John-David Fernandes explique d'ailleurs que pour le choix des matériaux de fabrication, qui se répercute sur le coût de l'ornement, Vinci n'impose rien dans le cahier des charges conçu par Karine Hochet-Lemasson. Le coût global de l'opération est pensé en fonction de la « ligne de produit » (donc de la localisation) du projet, mais sans contrainte sur les choix esthétiques des architectes :

On n'impose rien de spécial en termes de matériaux. On est plutôt sur des coûts de travaux objectifs, qui, indirectement, induisent forcément des traitements de façades différents. Évidemment : si vous êtes... Prenons le cas d'une opération en seconde couronne de Paris : vous êtes dans les Yvelines, dans la région de Trappes et de ses environs. Évidemment, le coût objectif qu'on va donner [est bas], parce que le prix de sortie est ce qu'il est... Globalement, vous allez pouvoir faire de l'enduit en façade et pouvoir vous permettre de faire quelques petites choses à droite à gauche pour animer l'opération, mais c'est tout. Si vous êtes dans Paris centre, forcément [ce n'est pas la même chose]... Déjà, la commune, dans le sens public, a besoin d'autre chose, donc il faut faire autre chose, et en plus, il faut que l'opération reflète un peu le prix de vente qui en découle.⁴³

Ce n'est donc pas le coût des ornements qui est en cause pour Parc 17 – d'autant moins que l'opération, située dans Paris *intra-muros*, fait partie des lignes de produits les plus prestigieuses du promoteur.

En deuxième lieu, il semble y avoir un décalage entre l'agence FSA et Vinci sur l'enjeu même de la négociation. Selon Gauguet, l'enjeu de la confrontation tourne autour de la reconnaissance de l'expérience et l'expertise esthétiques des architectes. L'agence estime que la qualité de ses réalisations antérieures devrait suffire à légitimer ses décisions. Mais la société de promotion réfute la comparaison entre les deux bâtiments sérigraphiés livrés par l'agence – celui de la rue Émile-Durkheim et celui de la rue Paul-Signac – du fait de leurs destinations différentes. On reviendra sur cette question. En somme, les promoteurs ne remettent pas en cause la légitimité des architectes à produire un dispositif ornemental réussi (« en façade ça marchait très bien », indique Fernandes), mais ils refusent d'envisager quels arguments pourraient justifier la présence des sérigraphies auprès de leur clientèle. Ce n'est pas leur

⁴² Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

⁴³ John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

aspect qui est remis en cause, mais l'effet qu'elles produiraient lors de la commercialisation des logements.

En troisième lieu, pour Vinci, les sérigraphies ne sont pas une caractéristique essentielle du projet et encore moins comme son atout majeur. Pour le promoteur, l'essentiel est ailleurs, comme l'explique John-David Fernandes : « En logement, en immobilier, on dit toujours, en interne, que [l'important] c'est "le lieu, le lieu, le lieu, le lieu" [...] »⁴⁴. La même logique transparait chez Promogim, à en juger par le sous-titre de la plaquette de commercialisation du Plaza : « Un emplacement rare et exceptionnel en plein cœur de Val d'Europe, à 50 m du RER »⁴⁵. Pour les sociétés de promotion, le succès de l'opération se jouerait aux abords du bâtiment plutôt que sur ses façades : la proximité de services – transports, équipements publics et collectifs, commerces, lieux de travail – serait plus cruciale que son aspect⁴⁶. Du point de vue de Vinci, Parc 17 dispose déjà d'un atout suffisant pour capter sa clientèle : la présence du parc Martin Luther-King. Le nom de l'opération, *Parc 17*, signale d'ailleurs sa proximité avec un espace vert. Les balcons permettraient aux habitants de jouir du panorama sur le parc et sur Paris, une qualité soulignée dans la plaquette commerciale qui vante « la transparence » du bâtiment et précise : « [...] l'horizon s'offre alors à vous : le parc, le panorama de la ville et, pour certains, la Tour Eiffel »⁴⁷. Dès lors, la présence de sérigraphies sur les vitrages n'apparaîtrait pas comme une plus-value, mais au contraire comme une altération de ce panorama (ne pas voir « le jour de la bonne couleur »), l'une des qualités les plus attrayantes des appartements.

C'est ainsi que l'on peut expliquer pourquoi la sublimation de la façade nord-est n'a pas été un motif de débat : elle n'est pas visible depuis les appartements. La vue sur Paris qui fait partie de l'argumentaire commercial de Vinci n'est altérée ni par cette ornementation (quelle qu'en soit l'intensité ou la monumentalité) ni par les sérigraphies des niveaux inférieurs de la façade sud-ouest. Les logements qui y sont situés ne jouissent pas des vues dégagées sur la ville et le parc. Le compromis entre l'agence FSA et Vinci Immobilier permet donc à la première de développer un dispositif ornemental ambitieux en conservant partiellement les sérigraphies dont Francis Soler souhaitait reconduire la mise en œuvre, et à la seconde de mener la commercialisation des logements dans le cadre d'un argumentaire qu'elle maîtrise.

d) Les récits *a posteriori* : des éloges du consensus

Quel regard les protagonistes portent-ils sur leurs désaccords ? On pourrait penser que les attentes de la maîtrise d'ouvrage concernant le processus d'ornementation et les modifications qu'elle contraint sur le dispositif ornemental sont perçues par les architectes comme des formes d'ingérence dans leur travail. Inversement, la nécessité d'intervenir sur le dispositif ornemental pourrait inspirer à la maîtrise d'ouvrage des formes de réprobation vis-à-vis du travail des architectes. Mais les récits rétrospectifs du processus d'ornementation soulignent

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « Le Plaza. Un emplacement rare et exceptionnel en plein cœur de Val d'Europe, à 50 m du RER », plaquette de commercialisation de Promogim, s.a., s.d. [dernière modification 25/10/2010], n.p. [p.1/10].

⁴⁶ Cette logique apparaît d'ailleurs prépondérante sur les sites internet d'agences immobilières qui proposent une cartographie de l'implantation de ces services autour des biens proposés à la location ou à l'achat. Voir par exemple *Seloger.com*, *Foncia.com*, *Laforet.com*, *Orpi.com*.

⁴⁷ « Parc 17. Une réalisation de Vinci Immobilier », plaquette de commercialisation de Vinci Immobilier Île-de-France, s.a., s.d., n.p., [p. 2/6].

en fait les effets positifs de la collaboration entre ces différents groupes professionnels et témoignent pour certains d'un glissement dans leurs points de vue.

Du côté de Vinci, la reconnaissance de la qualité du projet apparaît liée aux conditions de commercialisation du bâtiment. La vente débute en mai 2012, une période difficile sur le marché immobilier français⁴⁸. Mais comme le relate John-David Fernandes, « l'image » de l'immeuble est soupçonnée de ralentir les ventes :

Au début, beaucoup de gens chez nous attribuaient [les difficultés de commercialisation] à l'image, en disant : « Voilà, on a fait un bâtiment un peu trop contemporain, ça ne plaît pas à nos clients. » Mais en fait, on s'est rendu compte qu'une fois le marché reparti, ça s'est très bien vendu. En fait, on avait un produit top ! Ça tournait bien, on était au bon endroit.⁴⁹

Au cours du chantier et dans les mois qui suivent, l'appréciation des promoteurs évolue vers une reconnaissance de l'ornementation du bâtiment, à mesure que la commercialisation aboutit. La négociation ardue est finalement décrite comme le gage d'un résultat équilibré :

Au final, je trouve le résultat hyper esthétique, notamment sur la façade arrière où on est entrés sur un grand jeu de fresque géante, que j'ai vu, aujourd'hui encore, dans plein d'articles et plein de livres. On a visiblement fait un bâtiment qui fait référence. [...] [Chez Vinci], beaucoup [de personnes] ont complètement changé d'avis. Grâce au rendu réel, ils ont perçu la dimension artistique de la chose, et plus la dimension « gêne » que pouvait provoquer cette sérigraphie. Ils ont déplacé ça. Mais c'est aussi [grâce] à la solution finale qu'on a développée, et qu'on a mis du temps à trouver avec Francis [Soler], parce qu'on a visiblement atterri au bon endroit. Si on avait dérapé, dans un sens ou dans l'autre, on aurait pu qualifier ça de gênant pour l'intérieur ou inversement, de raté pour l'extérieur. Je pense qu'on est arrivés au bon dosage. Ça, c'est clair que ça a été long, mais quand ça aboutit bien, c'est quelque chose de très satisfaisant. Et après, en définitif, on a un bâtiment que ses habitants adorent occuper.⁵⁰

Au sein de l'agence FSA, les sérigraphies des étages inférieurs sont présentées comme une manière de conférer aux appartements « une intimité toute naturelle »⁵¹, tandis que le vitrage transparent des niveaux supérieurs permettrait d'esthétiser le bâtiment en reflétant « soit le parc, soit le ciel »⁵². Marion Gauguet reprend aussi ces arguments :

[Au sein de Vinci], ils étaient vraiment réticents à avoir de la sérigraphie sur ce bâtiment ! Mais aujourd'hui, ils en sont très contents... Aujourd'hui, tout le monde en est très content et certains acquéreurs, d'ailleurs, [en] réclamaient. Ils disaient : « Moi j'aurais bien voulu avoir un peu de sérigraphie sur mon garde-corps ! » [...] Mais finalement, le

⁴⁸ « Le nombre de transactions [immobilières] a chuté en 2012. Il est passé de 805 000 en 2011 à 655 000 [en 2012], d'après la Fnaim [Fédération nationale de l'immobilier]. « C'est une chute extrêmement forte, plus importante que celle qui a suivi la crise des *subprimes* », a souligné Jean-François Buet, le président de la Fnaim [...] », Diane LACAZE, « 2013, une année encore plus sombre que 2012 pour le marché immobilier ? », *BFMTV Patrimoine*, mis en ligne le 08/01/2013, [En ligne] d.d.c. 16/06/2022. Voir aussi « Le marché immobilier s'enfonce dans la crise », Guillaume CHAZOUILLÈRES, *Capital*, mis en ligne le 26/10/2012, [En ligne] d.d.c. le 16/06/2012.

⁴⁹ John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.* On note que l'ornementation reste reléguée à un aspect secondaire du projet puisque c'est d'abord le fait d'être « au bon endroit » qui est cité comme un facteur de succès des ventes.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ « Parc 17 », plaquette de présentation du projet de l'agence FSA, Francis Soler, juin 2016, p. 1.

⁵² *Idem.*

fait d'avoir sérigraphié seulement les cinq premiers niveaux permet de protéger un peu l'intimité des habitants devant le parc. [L]a partie non sérigraphiée reflète le ciel et donne une nouvelle image au bâtiment. Je pense que le résultat, aujourd'hui, est vraiment fidèle à ce que Francis [Soler] souhaitait. Maintenant, Durkheim est sérigraphié totalement aussi... Mais à Cardinet, c'est autre chose.⁵³

D'une part, la satisfaction du promoteur et des habitants est mise en avant pour justifier le bien-fondé de l'ornementation. C'est un argument que Francis Soler mobilise aussi au sujet des logements de la rue Émile-Durkheim, comme on le verra plus loin. D'autre part, le retrait partiel des sérigraphies sur la façade sud-ouest est décrit comme une adaptation pertinente du projet initial au caractère domestique de l'immeuble. Cet argument est également mobilisé par Francis Soler :

Dans les parties basses, les garde-corps sont sérigraphiés parce qu'ils sont proches du parc, donc ce que je cherchais, c'est à avoir une confidentialité, c'est-à-dire que les gens ne soient pas exposés au parc. Et puis quand on monte, les garde-corps deviennent transparents et on ne garde que les éléments désaturés des motifs qui ont été choisis [imprimés sur les tôles du bardage].⁵⁴

Pourtant, cet argument semble nettement moins convaincant que la satisfaction des habitants, pour deux raisons. En premier lieu, la sérigraphie intégrale de la façade sud-ouest aurait aussi permis de garantir l'intimité des balcons des niveaux inférieurs. En second lieu, sur place l'intimité des balcons apparaît toute relative, puisque les vitrages restent translucides et permettent tout à fait, depuis la rue, de voir comment les balcons sont occupés. Depuis le parc, c'est la végétation qui limite le champ visuel des passants plutôt que les impressions. L'argument de la préservation de l'intimité des logements des étages inférieurs s'apparente davantage à une justification *a posteriori* des compromis qu'à un choix architectural autonome. Enfin, selon Marion Gauguet l'aspect des façades serait « vraiment fidèle à ce que Francis [Soler] souhaitait », ce qui surprend puisque l'immeuble comporte finalement peu de sérigraphies alors que Sylvia Bourgoïn affirme que Francis Soler « voulait vraiment retravailler les sérigraphies » et que Kerim Selom estime qu'il s'agissait d'une « démarche très personnelle » de l'architecte.

Il est difficile de comprendre pourquoi les discours des architectes sont aussi positifs alors que leurs choix ont été désavoués par le promoteur. Marion Gauguet donne une première piste pour éclaircir ce paradoxe. Son expérience à l'agence FSA est marquée par l'apprentissage d'une forme de ténacité⁵⁵, mais elle tempère en expliquant :

Il faut lâcher un minimum, ou lâcher intelligemment pour garder un peu ce qu'on veut : l'image de base du concours. [...] ce qui est très intéressant aussi, c'est qu'on a cette esthétique-là qu'on tient, je pense, du début à la fin, mais on n'est pas fermés. Il ne faut pas s'enfermer non plus.⁵⁶

Ainsi, le compromis fait partie des conditions du projet : ses évolutions ne sont pas perçues comme une ingérence de la part du promoteur, mais comme l'occasion de mettre en pratique une méthode de travail et une stratégie propres à l'agence, que Soler décrit ainsi :

C'est toute une question d'opportunité (ou d'opportunisme, parfois). À partir du moment où t'as, comme je dis souvent, [tous les paramètres]. Quand je travaille avec de jeunes architectes, je leur dis : « Établis-moi tous les paramètres, donne-moi tous les paramètres, les paramètres techniques, fonctionnels et économiques, et après, le projet, il faut dix minutes pour le faire ! Mais posez l'équation, d'abord. » Alors, après, ils disent : « Oui, mais on peut pas faire ce qu'on avait en tête. » Mais t'as rien en tête ! T'as rien à avoir en tête. On te donne des éléments, et en fonction des éléments que tu as, tu crées une opportunité.⁵⁷

Les requêtes de Vinci peuvent être assimilées à des « paramètres » que l'agence doit maîtriser et manipuler pour créer des « opportunités ». C'est ce qui permet à l'agence de tirer parti de plusieurs contraintes – les caractéristiques de la façade nord-est, l'impératif d'isolation par l'extérieur et la réduction du volume de sérigraphies – en les sublimant à travers un travail ornemental.

Dans l'ensemble, les discours *a posteriori* des architectes et du promoteur sont donc positifs quant à cette séquence du processus d'ornementation. Trois éléments ressortent particulièrement : la satisfaction et l'approbation générale (des concepteurs comme des occupants) qui minore ou compense les dissensions intervenues au cours du processus ; la qualité esthétique du résultat même lorsqu'il diffère des choix ou des préférences initiales des protagonistes ; la notion d'équilibre, le sentiment d'avoir atteint un compromis satisfaisant, « la bonne solution », le « bon dosage ». Mais Kerim Selom, extérieur aux négociations, porte un regard plus critique sur l'évolution de Parc 17 :

[Il] y a eu une inquiétude et une demande à Francis Soler d'amoindrir la proposition, de la limiter à certains étages, ce qui a été fait. Mais du coup, ça a perdu un peu de son effet enveloppant, je trouve... C'est devenu assez anecdotique, de mon point de vue. Ça habille mieux quelques événements comme les pignons, comme le pignon à l'arrière, les lieux d'articulation comme celui-là... Et j'ai presque envie de dire que ça marche mieux ici qu'en façade principale.⁵⁸

Il fait référence à la façade nord-est, qui fait l'objet d'une appréciation unanime. John-David Fernandes la décrit comme un « grand jeu de fresque géante » et se réjouit de la retrouver « dans plein d'articles et plein de livres ». Francis Soler abonde : « Peu de gens connaissent cette façade, qui est la façade la plus intéressante ! »⁵⁹ On verra plus loin qu'elle a fait l'objet d'une valorisation par Vinci après l'achèvement du projet dans le cadre d'un programme artistique. Cette démarche peut surprendre au regard de l'interventionnisme du promoteur durant le projet. Ainsi, la façade nord-est remporte l'adhésion générale malgré un développement progressif, voire fortuit – et alors même qu'il s'agit de la façade la moins visible. C'est aussi la façade conçue avec la plus grande autonomie par l'agence FSA. Ni la composition, ni l'aspect des ornements n'ont fait l'objet d'une négociation. Elle constitue en cela un contre-exemple aux éloges du compromis des différents protagonistes, à moins qu'il ne faille justement y voir la démonstration d'une difficulté à collaborer que les récits positifs construits *a posteriori* ne peuvent effacer.

53 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

54 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

55 Entretien MG, cf. *supra*, chapitre 3.

56 *Ibid.*

57 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

58 SELOM Kerim, entretien, *op. cit.*

59 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

La phase qui suit le concours de Parc 17 illustre comment le promoteur réclame et obtient un retrait important des sérigraphies sur les façades vitrées, tandis que l'agence concentre son travail ornemental sur la production des fresques monumentales de la façade nord-est. Tout en reconnaissant à l'agence FSA une expertise dans ce domaine, Vinci la contrebalance en revendiquant sa connaissance des attentes de futurs acquéreurs, dans un contexte par ailleurs marqué par la récession du marché immobilier. Néanmoins, la plupart des protagonistes livrent un récit rétrospectif positif de cette séquence qui tranche avec les désaccords qui les ont opposés les uns aux autres.

5.2. L'AMÉNAGEMENT DES INTÉRIEURS : UNE PRÉROGATIVE DES PROMOTEURS IMMOBILIERS

On pourrait penser que les mêmes logiques s'appliquent aux ornements des façades sur rue et à l'intérieur des bâtiments, mais ce n'est pas le cas. Ce ne sont pas les mêmes personnes qui sont en charge de ces parties des édifices et les enjeux ne sont pas les mêmes. Les halls d'entrée servent un objectif de représentation – aussi bien pour les occupants que pour les sociétés de promotion – et la neutralité des intérieurs doit permettre aux acquéreurs de les singulariser. Là encore, des différences apparaissent entre Le Plaza et Parc 17, mais qu'il s'agisse des parties communes des immeubles ou des appartements, l'intervention des architectes est nettement plus limitée et celle des promoteurs est prépondérante.

A. Les parties communes des immeubles, entre-deux ornemental

Les « parties communes » sont les espaces d'une copropriété dont la jouissance est partagée par l'ensemble des occupants du bâtiment. Elles sont listées par les règlements de copropriété et comprennent en général le gros œuvre de l'immeuble (murs et structure porteuse), l'ensemble des équipements collectifs et leurs locaux (chauffage central, ascenseurs, loge de gardiennage), les circulations horizontales (halls, paliers, couloirs) et verticales (ascenseurs, escaliers), pouvant aussi englober les installations extérieures (cours, jardins)⁶⁰. Ceux du Plaza et de Parc 17 présentent en effet divers éléments ornementaux : les parois, les sols, les éclairages, la signalétique témoignent d'un travail esthétique.

a) Une « carte de visite » du promoteur : les parties communes de Parc 17

C'est Karine Hochet-Lemasson qui supervise l'aménagement des parties communes des résidences de Vinci Immobilier Île-de-France depuis 2011 et pour les « lignes de produits » les plus coûteuses, elle sélectionne des architectes d'intérieur « pointus ».

Pour Parc 17, c'est le Studio Philippe Cosson (Paris) qui a été choisi pour le dessin et la mise en œuvre des halls d'entrée et des couloirs : luminaires, sols, murs, signalétique, boîtes aux lettres, assises. John-David Fernandes décrit les avantages de cette intervention :

Ça évite l'écueil de faire un hall toujours à l'image de la façade et pas forcément quelque chose de chaleureux, d'accueillant... C'est encore plus vrai en immobilier résidentiel où les gens s'attendent vraiment à avoir quelque chose d'accueillant, qui soit un peu chez eux dès qu'ils rentrent. Mais pour autant, c'est l'image de l'opération, donc on fait appel à des gens qui ont une belle créativité là-dessus. Ça a été le cas pour Parc 17, on a fait appel à Philippe Cosson, je trouve ça très réussi : ça ressemble bien à l'opération, sans que ce soit un mimétisme de ce qui est fait à l'extérieur.

La conception des parties communes doit répondre à un double objectif : produire un seuil familial, « chaleureux » et « accueillant », sans qu'il ne soit trop conventionnel (une « belle créativité » est nécessaire). Il s'agit surtout de suppléer les agences en renouvelant le dispositif ornemental par rapport à ce qu'elles imaginent pour les façades, une mission que Fernandes juge « difficile » pour les architectes :

Ce qui est difficile pour les architectes, parce que l'esprit de l'opération est là, qu'ils le connaissent, et qu'on a toujours un peu de mal à sortir de ce qu'on a déjà mis en place et réfléchi. Ils le font à l'échelle de deux bâtiments différents, mais dans une même opération, on s'est rendu compte que c'était plus... Que c'était mieux, et que ça donnait un meilleur résultat [de faire appel à un architecte d'intérieur ou un décorateur].⁶¹

La distinction établie par le promoteur entre les parties communes et les façades recoupe une distinction entre le « métier » d'architecte et celui d'architecte d'intérieur :

Sur ce qu'on appelle les parties communes des opérations, on a maintenant l'habitude de faire appel à des architectes d'intérieur ou à des décorateurs, de manières de plus en plus récurrente, parce qu'on se rend compte que ce sont deux métiers différents. Ce n'est pas que l'un n'a pas la compétence de l'autre, mais on est dans un monde où il faut être de plus en plus pointu sur ce qu'on fait. L'avantage d'avoir un décorateur, c'est que c'est quelqu'un qui ne fait que ça, qui sait très bien comment faire, qui a certainement une approche plus « fiable », et qui a aussi l'avantage de sortir un peu de l'opération – ou, en tous cas, d'y rentrer de manière un peu différente, d'en donner une réinterprétation dans les parties communes.

La mobilisation d'architectes d'intérieur par Vinci répond donc à une logique fondée sur l'expertise et la spécialisation. Les différences dans le « métier » ne sont pas présentées comme le résultat de compétences différentes – qui pourraient avoir été acquises au cours de trajectoires académiques ou professionnelles spécialisées – mais comme étant issues de la récurrence de certaines pratiques : un bon décorateur serait « quelqu'un qui ne fait que ça ». Cette perspective s'inscrit à l'encontre de la vision de l'architecte comme auteur total, et d'une conception holistique du bâtiment, comme l'indique Marion Gauguet : « [...] les halls et les parties communes, les couloirs, les ascenseurs, toutes ces choses-là, ont été réalisées par un architecte d'intérieur que Vinci a choisi. On n'y a pas du tout participé, même si on était présents aux réunions de synthèse, bien sûr, pour vérifier que leurs dessins étaient conformes aux dimensions de notre plan. [...] »⁶².

Comment expliquer l'importance aux yeux du promoteur de ces espaces de passage et de transition, qui se distinguent des appartements par le fait que personne ne les occupe vraiment ? John-David Fernandes indique :

⁶¹ John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

⁶² Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

⁶⁰ Leur statut est fixé par la Loi n° 65-557 du 10 juillet 1965 fixant le statut de la copropriété des immeubles bâtis.

C'est quelque chose auquel on est très attentifs, notamment chez Vinci Immobilier, la qualité et l'image que renvoient nos parties communes, parce que c'est [notre] carte de visite principale... Quand vous recevez des gens chez vous, la première chose qu'ils voient, c'est votre hall, et ils ne sont pas forcément avec vous, pour dire : « Ça, c'est moche », ou pourquoi c'est raté ou pas, donc on a besoin d'avoir une lecture très simple.. Il faut quelque chose où les gens se disent : « Super qualité perçue, et c'est tel promoteur qui l'a fait ».⁶³

Tandis que les façades relèvent de l'écriture des architectes (même lorsqu'elle est amendée par le promoteur, comme pour Parc 17) et les logements des choix esthétiques de leurs occupants, les parties communes des immeubles apparaissent donc comme les espaces où le promoteur peut déployer son propre discours et son propre vocabulaire. Cette démarche répond à un objectif stratégique latent : il ne s'agit pas tant de développer une esthétique singulière que de plaire à de potentiels clients.

b) Les seuils du prestige : les parties communes du Piazza

Contrairement à Parc 17, les parties communes du Piazza ont été aménagées par l'agence Arcas. Comme on l'a vu au chapitre 1, elles sont moins ornées que les façades sur rue : en particulier, les teintes vives prennent le pas sur le relief. Elles ont néanmoins fait l'objet d'un travail de dessin précis dont témoignent les « Planches d'harmonie » qui leur sont consacrées. Le dessin du calepinage des carreaux du hall des logements est reproduit dans *Val d'Europe. Vision d'une ville*, de pair avec d'autres détails constructifs⁶⁴. Non seulement ce dessin n'a pas été délégué à une autre structure, mais il est utilisé pour illustrer le travail des architectes dans une publication. De fait, Matthew Brown indique que l'agence Arcas est généralement mandataire de la conception des parties communes :

On traite les halls d'entrée, tous les espaces communs. [Sur] les paliers, [dans] les couloirs, il y a très peu de détails : on fait une planche d'harmonie pour avoir la moquette, des couleurs de mur et des appliques qui marchent plutôt bien ensemble. Après, c'est là que ça s'arrête. [Arcas choisit] les couleurs des portes, aussi. Dans les halls d'entrée, on se permet de faire des choses un peu plus amusantes, différentes pour chaque projet. C'est vraiment l'endroit où on se lâche un peu plus qu'avec les façades, on se demande ce qui nous inspire sur le moment : « Qu'est-ce que j'ai vu récemment et qui m'a plu ?... » On peut faire des choses en mosaïque, des jeux d'enduits différents, d'enduits très texturisés pour faire un soubassement...

Il montre qu'il y a une différence entre les paliers et couloirs peu ornés et les halls qui apparaissent comme un espace de créativité pour l'agence. Elle peut en effet y déployer un vocabulaire ornemental plus singulier que sur les façades où les principes de composition classique peuvent être rigides et dans les intérieurs des appartements où la réglementation et les attentes des promoteurs relèguent l'ornementation au second plan. Le caractère intermédiaire des halls se prête à « des choses un peu plus amusantes », même si Le Piazza l'illustre peu. En effet, c'est dans le hall des bureaux que le travail ornemental de l'agence apparaît le plus poussé, avec le dessin du lustre, d'un meuble d'accueil, le choix de matériaux précieux. Comme on l'a vu, ce travail a été rendu possible par le fait que Promogim conservait la propriété des

bureaux et souhaitait donc soigner leurs intérieurs. Il faut peut-être y voir une autre forme de « carte de visite » du promoteur, adressée aux professionnels plutôt qu'aux particuliers, dans un contexte où Promogim cherche à atteindre le marché de l'immobilier tertiaire.

B. Les « prestations », des finitions choisies pour leur neutralité

La mobilisation des agences d'architecture pour l'ornementation intérieure des logements représente l'exception plutôt que la norme. C'est ce qu'affirme Matthew Brown : « On arrive à faire des intérieurs dans le neuf, mais jamais dans le logement. La porte d'entrée, c'est là où on arrête. »⁶⁵. La manière dont il décrit les domaines de compétence de l'agence suggère une certaine frustration vis-à-vis des limites qui lui sont imposées par sa clientèle : les espaces où l'agence n'intervient pas sont décrits comme les seuils d'un échec : elle n'« arrive » pas jusque-là. Marion Gauguet décrit la même situation : « On [les architectes de l'agence FSA] a visité le *showroom* de Vinci pour les prestations intérieures des logements, on a discuté... Les acquéreurs choisissent, de toute façon, mais on a essayé d'avoir quelque chose qui ne soit pas trop absurde, en termes de carrelages, de bases de la livraison, *etc.* »⁶⁶

C'est donc le promoteur qui fait office de décorateur en proposant des « gammes » de « prestations », c'est-à-dire en sélectionnant des revêtements ou des éléments de mobilier parmi lesquels les acquéreurs peuvent faire un choix. Mais c'est la sobriété des intérieurs qui domine, offrant un contraste frappant avec les façades ornées. Pourquoi cette dichotomie est-elle encouragée ? Qu'apporte-t-elle aux promoteurs et aux acquéreurs ?

a) La sobriété des intérieurs, gage de singularisation ultérieure

Contrairement aux parties communes qui relèvent de la « maîtrise d'image »⁶⁷ de l'opération, les promoteurs favorisent la neutralité dans les intérieurs des appartements afin d'en favoriser l'appropriation par les acquéreurs. Le travail ornemental y est donc perçu avec circonspection, comme en témoigne John-David Fernandes à travers un exemple :

On essaie plutôt de trouver des équipements et des prestations qui vont *matcher* avec tous les intérieurs. Donc on est assez attentifs à la couleur extérieure des menuiseries, par exemple. Sur une opération, l'architecte voulait qu'elles soient rouges, mais si c'est rouge à l'intérieur, la tonalité est faite, vous ne pouvez plus rien faire. Donc, sur cette opération, avec Stéphane Maupin, on a fait l'extérieur rouge et l'intérieur en aluminium naturel. On sait qu'avec de l'aluminium naturel, on peut faire la couleur qu'on veut autour. Ça donne forcément une image un peu plus contemporaine à votre intérieur, ce ne sera pas de l'haussmannien. Mais, quels que soient la couleur dominante ou le style que vous allez prendre, ça va *matcher*.⁶⁸

Cet exemple révèle le degré de détail auquel s'attache le promoteur et illustre, là encore, la vision concrète qu'il cultive de l'occupation des logements : en imaginant l'ameublement des occupants, il anticipe un risque de discordance avec la couleur des menuiseries. Il indique aussi comment le promoteur et l'architecte peuvent parvenir à un compromis : le rouge

63 John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

64 *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, p. 227, « Dessin d'un hall d'entrée » ; section « Écriture architecturale. Carnet de détails ».

65 Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

66 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

67 Karine HOCHET-LEMASSON, entretien, *op. cit.*

68 John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

des menuiseries, maintenu à l'extérieur, n'est visible que depuis les terrasses des logements (FIG. 147). La sobriété des pièces permet de singulariser les intérieurs sans risque de dissonances, et le promoteur a pu estimer que le degré de sobriété désirable à l'intérieur des logements et dans les espaces extérieurs n'est pas équivalent. Il s'agit de favoriser le déploiement des goûts singuliers des occupants, sans les contraindre par des partis esthétiques tranchés.

C'est une posture radicalement différente de celle que défend Francis Soler. Assumant d'être « un peu autoritaire », il présente l'usage de la sérigraphie dans son agence comme une conséquence de la priorité accordée à la luminosité des bâtiments et les grandes surfaces vitrées qu'elle implique :

Donc, nous [l'agence FSA], on travaille sur [le] vitré. Sauf que le vitré, moi j'y ai vécu, quand j'étais à Sarcelles, avec deux petites filles, deux gamines. Le problème, c'est que t'es dehors. Donc il faut mettre des rideaux. Comme j'en avais marre de voir tous ces rideaux qui arrivaient de partout, des Vichy, des machins, des trucs à carreaux, des trucs avec des paons, des macramés, tout ça, j'ai dit, d'une manière un peu autoritaire : « Je vais, moi, leur mettre les rideaux. » Et donc, la sérigraphie, elle vient de là. [...] Un bâtiment, il a une présence, il a une échelle, il a une proportion au vide, on ne va pas laisser des traces de trop grande domesticité, si tu vois ce que je veux dire. Mais en même temps, il faut la contrôler, cette domesticité, parce qu'elle est inévitable : t'empêcheras personne de mettre un géranium sur la fenêtre, de mettre une petite table ou une petite chaise sur ta loggia, ou un truc comme ça. Ce qu'il faut, c'est le contrôler.⁶⁹

On comprend mieux les divergences qui opposent l'agence FSA à Vinci au sujet des sérigraphies de Parc 17 : elles découlent d'une opposition sur le degré de contrôle légitime que peuvent exercer les producteurs du bâtiment. Pour l'architecte, la singularisation des appartements fait courir le risque d'une remise en cause de l'esthétique contemporaine : à travers les exemples de motifs de rideaux, il opère finalement une remise en cause de goûts populaires, distants de la rigueur tramée des façades qu'il conçoit. Ce n'est pas sans rappeler le cas du hiatus entre l'esthétique corbuséenne et l'occupation de la cité Frugès (Pessac, 1926) décrit par le philosophe et plasticien Jacques Soullou dans son ouvrage *Le Décoratif* :

Le « dénuement » – cette « apparence de simplicité » – émane de la vision historique de l'architecte d'avant-garde ; il est la gratification vaguement condescendante envers des travailleurs dont il y a malheureusement lieu de croire qu'ils partagent encore les goûts de ces paysans à propos desquels, quelques années auparavant, Le Corbusier écrivait : « Le décor est d'ordre sensoriel et primaire ainsi que la couleur, et il convient aux peuples simples, aux paysans et aux sauvages [...]. Le décor est le superflu nécessaire, quantum de paysan. » (*Vers une architecture*, Paris, Vincent et Fréal, 1958, p. 112) On connaît le *démenti* que les habitants de la cité Frugès apportèrent au bel agencement corbuséen dans les années qui suivirent : obturation des fenêtres, murs de refend, « faux revêtement », ornements de jardin, etc. Le décoratif est la signature de la déhiscence entre le beau et généreux programme du réformateur et l'entêtement aveugle et mesquin des destinataires, ce « quantum », comme l'a si justement nommé Le Corbusier, avec lequel il faut compter, au risque de subir un rejet.⁷⁰

Francis Soler aussi s'inscrit dans cette posture avant-gardiste. On y reviendra, car elle illustre les conditions différentes d'ornementation du parc privé et du logement social. On

69 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

70 Jacques SOULLOU, *Le décoratif*, Langres (France), Klincksieck, 1990 (seconde édition 2015), pp. 52-53. Typographie d'origine.

peut retenir que l'architecte se perçoit comme un garant du contrôle de la manière dont la vie domestique apparaît depuis l'espace public, tandis que pour le promoteur, ces tentatives de contrôles entrent en contradiction avec la latitude qu'il souhaite laisser à sa clientèle.

Toutefois, le promoteur opère lui aussi une forme de contrôle sur les aspects des intérieurs, à travers la sélection des finitions proposées aux acquéreurs. L'objectif de cette procédure est de permettre aux habitants d'emménager dès la livraison dans des logements équipés. Il s'agit aussi de rationaliser le déroulement du chantier en mobilisant de manière coordonnée les corps de métiers qui réalisent les finitions et d'en simplifier la gestion logistique et financière en limitant le nombre de prestataires. Les sociétés de promotion doivent parvenir à un équilibre entre la démultiplication des propositions, qui complexifierait notablement le chantier, et leur uniformité, susceptible de décevoir le désir d'identification et de singularisation des acquéreurs. Vinci et Promogim leur proposent donc des « gammes » de matériaux et de mobilier parmi lesquelles les acquéreurs peuvent choisir l'aménagement de leur futur appartement. Dans la plaquette de vente du Plaza, les marques de prestataires sont égrenées : carrelages et faïences Saloni ou Marrazzi, meubles Chêne vert ou Culina dans les pièces humides, moquettes Balsan dans les chambres. Le document précise également que ces prestations sont disponibles dans « de nombreux coloris ». Ces choix sont effectués par les architectes et validés par Promogim, comme en atteste le cahier des clauses techniques particulières (CCTP) produit en mai 2010 (un an avant la plaquette de vente), qui mentionne les mêmes marques et gammes en fournissant des détails de mise en œuvre.

Si les architectes sont informés, leur rôle reste consultatif. Matthew Brown raconte avoir été surpris de découvrir un travail « un peu plus dessiné » lors d'une visite de chantier, avant de comprendre que le promoteur l'avait engagé directement avec l'acquéreur, sans passer par l'agence :

Parfois, on peut avoir réussi à choisir le carrelage pour la cuisine et la salle de bain ; mais on en choisit un, et c'est utilisé dans les deux [pièces] et dans tous les appartements. Et parfois il y a des projets où on ne fait même pas ça, c'est le promoteur qui voit directement avec le client, qui lui dit : « On utilise ces trois choix » et le client choisit lui-même. [...] Je suis passé sur un chantier l'autre jour, on était à l'intérieur d'un appartement et il y avait quelque chose d'un peu plus dessiné dans une des salles de bain. Et je me suis dit : « Mais c'est nous qui avons choisi ça ? » Non, non, c'était le client qui avait vu ça avec le promoteur.⁷¹

Chez Vinci, la sélection des gammes de finitions est l'une des missions de Karine Hochet-Lemasson. Elle l'effectue en fonction de la « ligne de produits » à laquelle correspond l'opération. Le type de prestations proposées est donc corrélé au coût des appartements. Les

71 Matthew BROWN, entretien, *op. cit.* Les salles de bain font en effet l'objet d'une attention particulière. Selon John-David Fernandes, c'est une pièce au statut différent des autres, car elle doit impérativement être livrée prête à l'emploi : « Il n'y a qu'une pièce où un travail très particulier est fait, ce sont les salles de bain. C'est à peu près la seule pièce dans laquelle vous arrivez, vous mettez votre serviette et vos produits cosmétiques ou hygiéniques dans les tiroirs, mais, globalement la salle de bain doit être faite, avec une douche, un lavabo, un sèche-serviette, des WC... On ne pose pas jusqu'au porte-papier-toilettes, mais voilà : à part ça, il n'y a pas grand-chose d'autre [qui manque]. Il y a des gens chez [Vinci] qui sont dédiés au choix des matériaux et après, chacun adapte ça en fonction de l'esprit qu'il a envie de développer sur l'opération. Là, il y a un vrai travail de conception qui est fait en amont. » (entretien JDF). Leurs gammes, appelées « harmonies », combinent un type de carrelage de sol, une frise et un type de carrelage mural, ainsi que des éléments de mobilier : vasques, douches, rangement (FIG. 151, 152).

acquéreurs sont invités à choisir parmi six à huit gammes, renouvelées régulièrement⁷² exposées dans le « showroom » de Vinci mentionné par Marion Gauguet. Au cours d'une visite durant une à deux heures, les acquéreurs peuvent évaluer les revêtements et mobiliers en les manipulant avant de faire leur choix. Dans un post du blog *Parc 17.fr* consacré à cette visite, l'un d'eux raconte :

Imaginer la décoration de son appartement, 14 mois avant d'y entrer, n'est pas chose facile. Choisir son parquet, son carrelage, ses meubles de salle de bain pour un espace encore virtuel, c'est un vrai défi. Nous l'avons relevé, il y a quelques semaines ! Non sans mal... C'est ça aussi la particularité d'un achat en VEFA. Cette étape, *a priori* excitante, du choix des matériaux, s'est transformée en épreuve pour de nombreux copropriétaires. Nous avons recueilli plusieurs témoignages de déception face aux propositions limitées et à l'absence de réel conseil au moment du choix.⁷³

Son témoignage met en lumière plusieurs difficultés. Ce ménage s'est fait accompagner par un architecte lors de sa visite, sollicité dans le cadre d'une mission d'assistance à la maîtrise d'ouvrage. Il est décrit comme une figure d'expert et comme un support important dans la prise de décisions, car les acheteurs ne se sentent pas capables de faire leurs choix seuls s'agissant d'un appartement encore « virtuel ». L'auteur de l'article déplore aussi le peu de variété parmi les prestations mises à disposition, leur qualité décevante et les conditions matérielles de la visite qui rendent difficile de les imaginer en usage. Ce témoignage met en lumière la difficulté de l'exercice de détermination des gammes et d'accompagnement des acquéreurs dans leurs choix : plaire à un vaste panel sans proposer des prestations trop conventionnelles, mais aussi mettre en place les conditions concrètes nécessaires aux acquéreurs pour faire un choix éclairé.

b) L'ornementation domestique du Piazza entre stylisation et économie

Le décalage entre les façades sur rue du Piazza et la nudité des appartements est plus marqué que pour le Parc 17 ; on peut également supposer que si l'ornementation d'inspiration historique séduit la clientèle de Promogim, les acquéreurs ont souhaité la prolonger dans leurs intérieurs. La sobriété des intérieurs pourrait donc les décevoir.

Mais selon Matthew Brown, le coût de ces prestations est trop élevé pour le promoteur : « Dans la promotion immobilière, je pense que le budget n'est pas suffisant. Ils veulent livrer des logements lambda. »⁷⁴ La personnalisation des logements est donc limitée au choix des éléments de mobilier et leur ornementation sur le modèle de celle des façades dépend de leurs choix ultérieurs. Interrogé à ce sujet, Bernard Durand-Rival cite la société Conceptuance (Serris), sollicitée selon lui par de nombreux acquéreurs à Val d'Europe. Elle est issue d'une entreprise de décoration, « Révélation déco », basée à Serris et qui change sa dénomination et son objet social en 2012 : l'entreprise propose alors des prestations diverses en combinant les compétences de ses deux associés : Gaëlle Marceau, décoratrice, et Éric Marceau, contractant

72 Elle mentionne un roulement d'environ 30% des produits tous les 18 à 24 mois.

73 Blog *Parc17.fr*, « Choix des matériaux : le casse-tête ! », posté le 13 décembre 2014, d.d.c le 20/03/2020. URL : <http://parc17.fr/choix-des-matériaux-le-casse-tete/> Une coquille a été corrigée.

74 Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

général (artisan généraliste).⁷⁵ Les archives de son site internet révèlent une communication axée sur le déploiement de « styles », correspondant ou prolongeant l'approche valeuropéenne de l'architecture et de l'urbanisme :

Révélation déco vous accompagne dans la réalisation de vos travaux et met en œuvre les travaux pour votre séjour, salle à manger et pièce à vivre. Du sol au plafond, nous réalisons avec vous les choix de carrelage, les coloris et choix de matériaux muraux, mobiliers, etc. dans des styles boudoir, classique, chic, contemporain, industriel, zen, cocooning, neutre, etc.⁷⁶

L'usage du terme de « style » rappelle la démarche de conception par la « mytho-génèse » et la stratégie de commercialisation de la plaquette du Piazza, mais la comparaison atteint vite ses limites : la liste qui suit n'est pas issue d'une culture savante de l'architecture et mobilise d'ailleurs un vocabulaire plus populaire. Il faut néanmoins souligner la proximité esthétique entre les images présentées par Révélation déco pour promouvoir son activité et les photographies d'intérieur publiées dans la plaquette de vente du Piazza. On retrouve dans les deux cas des éléments ornementaux qui permettent de singulariser un intérieur sans modifier l'agencement des pièces ni produire de mobilier sur mesure⁷⁷. Cette approche présente l'avantage d'en limiter le coût, mais relativise l'effet de la prestation sur l'aspect des intérieurs.

Elle rappelle toutefois une différence de conception dans les logements du Piazza et de Parc 17 pouvant exercer des effets sur l'ornementation intérieure des appartements – qu'elle soit autonome ou confiée à un tiers. Interrogé sur le processus d'ornementation à l'intérieur des logements, Matthew Brown précise :

On a quand même un impact sur l'intérieur, mais c'est dans les plans. Je ne sais pas comment ça se passe dans d'autres agences, mais pour nous, l'important c'est d'avoir toujours des pièces carrées ou rectangulaires, ne pas avoir de L ou de formes bizarres, d'avoir toujours de grandes baies dans les séjours...⁷⁸

Ces précisions peuvent sembler anodines, mais elles facilitent l'ameublement avec un mobilier standardisé disponible dans le commerce. La surface des baies des trois façades vitrées du Piazza est d'ailleurs identifiée par l'habitante rencontrée en octobre 2019 comme une source de difficultés dans ce domaine : elle explique avoir meublé son logement en achetant des meubles standardisés, mais précise que le volume de cloisons vitrées a rendu leur positionnement difficile. La production de mobilier sur mesure aurait permis de résoudre ce problème, mais n'a pas été envisagée, pour des raisons financières. Elle précise que la lumino-

75 Leur activité actuelle est réorientée en plusieurs « pôles » (installation électrique, conception, suivi de travaux, représentation 3D et formation). La liste des prestations indique : diagnostic travaux, conception, rénovation générale, cloisons de bureaux, mission de travaux, métré et projection de plans, concept store et design global. La liste des « missions » comporte : aménagement de bureaux, création d'espaces de coworking, facility management retail, transfert de siège social d'entreprise, diagnostic ERP [Établissements recevant du public, classe de locaux définie par la législation sur la construction], modélisation de projets en 3D, home staging, conférences et formations. Archives du site *Conceptuance.fr*, consultées à partir de l'*Internet Way Back Machine*, impression datée du 21/08/2018. [En ligne], d.d.c le 22/05/2021.

76 Page « Pièce à vivre », Archives du site *Revelationdeco.com*, consultées à partir de l'*Internet Way Back Machine*, impression datée du 14/11/2015. [En ligne], URL : <https://web.archive.org/web/20151114001824/http://www.revelationdeco.com/pièce-a-vivre/>, d.d.c le 22/05/2021.

77 On verra d'ailleurs que les marques citées dans la plaquette de commercialisation de l'immeuble, Chêne vert et Culinéa, sont de grandes enseignes accessibles aux particuliers.

78 Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

sité de l'appartement, la présence des sérigraphies et d'une terrasse sont cependant des atouts indéniables de l'appartement et que cette difficulté n'est que mineure. Ce qui n'empêche pas de s'interroger sur les liens qui entre la conception des façades, les moyens matériels des occupants et l'ornementation intérieure des logements.

5.3. USAGES STRATÉGIQUES ET REPRÉSENTATIONS SOCIALES DE L'ORNEMENTATION

En tant que financeurs du projet, les promoteurs considèrent sans doute la valeur des ornements de manière plus pragmatique que les autres intervenants. Peuvent-ils favoriser la vente ou remplir d'autres usages stratégiques ? Les plaquettes commerciales des deux bâtiments, la comparaison entre les sérigraphies de Parc 17 et celles de Durkheim et la démarche d'artification menée par Vinci illustrent la façon dont les promoteurs peuvent ainsi se saisir des façades pour valoriser leur production.

A. Vendre le prestige : l'ornementation au service d'un discours commercial

a) La plaquette de vente du Piazza, une rhétorique du luxe

Le dispositif ornemental du Piazza est largement décrit et illustré dans la plaquette commerciale produite par Promogim (FIG. 145). Dans ce document de 10 pages, plusieurs perspectives montrent les façades ornées du bâtiment, depuis la rue d'Ariane et depuis la rue des Grands-Prés : elles apparaissent en entier et des détails sont reproduits presque à chaque page. Une page est spécifiquement consacrée à l'ornementation du projet : intitulée « Une architecture classique magnifiée par une tour majestueuse, une élégance rarement égalée », elle décrit avec précision la morphologie et le dispositif ornemental du bâtiment :

La résidence marque son emplacement d'exception face à la place d'Ariane par sa forte personnalité architecturale. Elle offre les proportions harmonieuses et les rythmes calmes du vocabulaire classique : jeu des lignes verticales et horizontales, équilibre des pleins et des vides, agencement régulier des volumes... Les façades sont séquencées, sur l'échelle horizontale, par des bandeaux continus soulignant chaque étage. Les balcons filants du 2^{ème} étage accentuent cet effet. Le parti classique de la résidence conçue par le Cabinet d'Architecture Arcas, s'exprime également par le choix de matériaux nobles. Ainsi, les soubassements sur rue de l'immeuble résidentiel sont magnifiés par un habillage de pierre traité en joints creux. L'enduit qui revêt les étages décline une palette de tons gris perle et pierre grisée. Les toitures traditionnelles, à deux ou trois pentes, sont couvertes de zinc. Marquant l'angle des rues d'Ariane et du Bois de Paris, la tour attire le regard et confère à la résidence le statut remarquable de « symbole » du centre-ville. Ce volume majestueux, qui abrite des bureaux, s'apparente aux beffrois qui, par le passé, signalaient les villes de loin. Sa tourelle octogonale est couronnée d'une toiture en cuivre. À l'angle des rues d'Ariane et des Grands Prés, une tour carrée de 5 étages, à toit plat, lui fait écho pour clore élégamment la perspective. De nombreux détails et modénatures confèrent aux immeubles, cachet et authenticité : baies à petits carreaux, entourées d'encadrements et parfois coiffées de linteaux ; balcons portés par des consoles ; volets battants en

bois peint... Les entrées font l'objet d'un traitement particulier : encadrées de 4 larges colonnes revêtues de pierre, elles offrent au résidant un accueil élégant et chaleureux.⁷⁹

Cette description minutieuse s'appuie sur la mention de détails évocateurs. Elle mentionne aussi bien des ornements saillants (« bandeaux continus », « linteaux », « consoles », « colonnes ») que des ornements auxiliaires (« petits carreaux », « volets battants en bois peint »). Le vocabulaire de l'ornement est savant : il pourrait plutôt s'adresser à un public disposant d'une certaine culture architecturale. Mais la maîtrise terminologique compte sans doute moins que son exposé pour emporter l'adhésion du public visé par Promogim. Les illustrations suffiraient d'ailleurs à illustrer l'aspect du dispositif ornemental, ce qui suggère que cette description sert un autre objectif : inscrire le bâtiment dans un système de représentation prestigieux, en s'appuyant sur un lexique relevant de la culture savante. La récurrence des champs lexicaux de la noblesse et de l'exception dans l'ensemble de la plaquette indique que la stratégie de vente est axée sur ces valeurs.

Il s'agit de promouvoir une forme de distinction fondée sur la proximité entre l'aspect du Piazza et celui de bâtiments anciens. L'analogie peut fonctionner à double titre. D'une part, elle assimile la clientèle de Promogim aux propriétaires de bâtiments anciens, des biens convoités représentant des marqueurs de statut ; d'autre part, elle propose une forme de substitut de ce statut accessible à moindre coût. Cette stratégie de vente repose sur la désirabilité des bâtiments historicistes en esquivant la question de l'authenticité historique. Bernard Durand-Rival la formule ainsi au sujet de l'aménagement de Val d'Europe :

Ça revient à la question de la pauvreté des promoteurs français, si l'on achète du neuf, quelle que soit l'allure extérieure... Par exemple, j'habite place de Toscane, il y a une cour d'entrée, quelque chose qu'on n'a pas ailleurs, la place est jolie, mais c'est vrai que ce n'est pas comme si j'étais à Luca, sur la vraie place d'origine [la *Piazza dell'Anfiteatro*, place de la ville de Lucques, en Toscane]. [...] On est dans un monde où c'est compliqué d'être authentique : on n'a plus les moyens d'avoir des choses anciennes, sauf si on est très riches, et encore, c'est compliqué. Même les gens très riches qui aiment l'art contemporain, comme Bernard Arnault par exemple, achètent de vieux châteaux. Quelque part, ils savent que ce sera toujours beau.⁸⁰

Il revendique une sorte de pragmatisme vis-à-vis des inégalités socio-économiques : à défaut de pouvoir jouir d'un bien ancien authentique, l'occupation d'un bâtiment orné est préférable à celle d'un bâtiment plus austère. La pérennité des valeurs esthétiques qu'ils incorporent (« ce sera toujours beau ») rendrait les bâtiments de Val d'Europe désirables bien qu'il ne s'agisse pas d'authentiques bâtiments anciens.

Le choix d'acquiescer un appartement du Piazza peut toutefois s'expliquer autrement que par le prisme du statut que ses acquéreurs envisageraient d'en retirer. En premier lieu, elle suppose de la part des acquéreurs, soit une forme de candeur, car ils retireraient nécessairement moins qu'attendu de la transaction – le statut symbolisé par l'acquisition d'un appartement orné ancien leur demeurant inaccessible – soit une forme de cynisme, car ils déniaient à l'historicité d'un bâtiment toute participation dans la définition de son authenticité et de sa valeur. En deuxième lieu, elle minore le rôle des jugements esthétiques dans l'acquisition

79 « Le Piazza. Un emplacement rare et exceptionnel en plein cœur de Val d'Europe, à 50 m du RER », plaquette de commercialisation de Promogim, s.a., s.d. [dernière modification 25/10/2010], n.p. [p. 4/10].

80 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

d'un bien résidentiel. Au-delà des propriétés symboliques attachées à la possession d'un bien présentant une ornementation classique, celle-ci peut apparaître désirable pour elle-même. On peut bien sûr arguer que cette désirabilité est indissociable du statut symbolique qu'elle représente – que le jugement esthétique découle d'une incorporation des goûts associés aux positions sociales les plus privilégiées. Il semble toutefois contre-intuitif de dénier toute désirabilité intrinsèque aux formes, aux matériaux, aux motifs ou aux couleurs des ornements, pour les réduire à des symboles de statut. Le caractère spontané, irréfléchi, voire inconscient, des jugements esthétiques n'empêche pas qu'ils puissent exercer des effets dans la prise de décision au même titre que le calcul rationnel du rapport entre risques et bénéfices. Enfin, l'ornementation du Plaza n'est pas la seule dimension entrant dans le choix d'y acheter un logement : la place qu'elle a effectivement prise dans la décision des acquéreurs ne peut être que conjecturée. Si l'on en croit John-David Fernandes, l'essentiel de la désirabilité d'un bien immobilier repose sur sa localisation : un bâtiment orné de la même manière que Le Plaza, mais construit ailleurs en Île-de-France, serait-il aussi désirable ? La stratégie de vente du Plaza ouvre donc une série de questions auxquelles, faute de données, on ne saurait apporter de réponse définitive. Quelle crédibilité les acquéreurs accordent-ils au récit de Promogim axé sur le prestige conféré par la jouissance du bâtiment ? Quel regard portent-ils sur l'authenticité de son ornementation ? La désirabilité du dispositif ornemental d'inspiration historique compense-t-elle d'autres aspects moins attractifs du bâtiment ? Déterminer la manière dont l'ornementation a joué sur l'achat, du point de vue des acquéreurs n'entre pas dans le cadre de cette recherche, mais soulever ces questions invite à y répondre par des travaux portant sur sa réception auprès du public qui l'occupe.

On peut cependant relever la cohésion entre le discours de la société de promotion et celui du développeur du territoire. L'ornementation joue un rôle compensatoire vis-à-vis de contingences extérieures : en l'occurrence, elle atténue les inégalités socio-économiques et compense ainsi l'inaccessibilité matérielle de biens historiques authentiques. La diversité des dispositifs ornementaux de Val d'Europe et des styles architecturaux qui leur servent de référence peut alors se comprendre comme le fruit de la prévalence de cette vision stratégique de l'ornementation. Bien qu'il ne remplisse pas de fonction dans la structure ou l'usage du bâtiment, l'ornement apparaît utile dans la stratégie de commercialisation du bâtiment et donc indirectement dans sa production.

b) La plaquette de vente de Parc 17 : l'ornementation comme caution lyrique

La plaquette de commercialisation de Parc 17, un document de six pages produit par Vinci Immobilier, mentionne et illustre nettement moins le dispositif ornemental du bâtiment que celle du Plaza. Elle débute cependant par un court texte de Francis Soler, intitulé « La musique des émotions » :

Parc 17 est la mise en perspective de portées, couchées de gris, de blancs, de noirs et de rouges carmin désaturés. Leur musique est celle de la couleur inaltérable de scènes juste évoquées puis dispersées. Là, l'accoudoir d'un canapé ouvragé. Là, des coussins de velours rouge. Là, la trace tenace d'un parfum d'été, note enivrante de poivre rose et de grenade, coulant sous une étoffe blanche, caractère sourd et léger. Au-dessus, dans le ciel,

la lumière du Parc perce de grands aplats de verre blanc. L'ensemble est vif, haut, abrupt et fractionné, abstrait et non éclairci.⁸¹

Il s'agit d'une évocation du bâtiment plutôt que d'une description : on pourrait aller jusqu'à dire que le texte apparaît lui-même comme « abstrait et non éclairci ». Sa lecture ne permet pas de se faire une idée de l'aspect du bâtiment ; contrairement à la description du Plaza, aucun terme architectural n'est employé. C'est le champ lexical de la sensualité qui est mobilisé, son usage elliptique occultant d'ailleurs le caractère tangible de certaines informations (les teintes et les motifs des impressions). La mention des impressions dans le reste de la plaquette est à l'image de ce texte introductif. Seules les sérigraphies sont mentionnées, à l'appui d'autres arguments comme la luminosité des appartements et les vues qu'il offre sur le parc⁸². Sans être décrites ni illustrées explicitement (FIG. 140), les impressions de Parc 17 participent à ancrer un discours sur le caractère singulier du bâtiment. Il est comparé à « une œuvre d'art, étonnante et généreuse », à un « monde à part », un « univers », doté d'une « personnalité », qui « joue la transparence en douceur et avec audace » en déployant « une architecture des plus innovantes »⁸³. Mais on retrouve le champ lexical de l'exceptionnalité dans d'autres plaquettes commerciales, par exemple celle que Vinci a produite pour la résidence « Mon 18e », publiée en mai 2019⁸⁴. Cette rhétorique ne découle peut-être donc pas d'une volonté de mettre en valeur le travail ornemental des architectes.

De fait, l'argumentaire de cette plaquette n'est pas axé sur la présence des impressions. Ce parti surprend particulièrement si l'on compare le nombre d'images des ornements dans cette plaquette et dans celle que l'agence FSA a produite elle-même à l'issue du chantier. Dans la plaquette de vente, seulement deux vues en perspective permettent de visualiser les sérigraphies : elles montrent le bâtiment vu depuis le parc et ne permettent pas de mesurer l'effet de cette ornementation à l'intérieur des logements. Les images des balcons et des intérieurs ne montrent que les niveaux supérieurs du bâtiment, où les garde-corps sont transparents. La végétation, par contraste, est présente sur toutes les illustrations, sauf une perspective d'un hall d'entrée, et à toutes les pages. C'est avant tout le voisinage du parc qui est mis en avant, ce qui rappelle la formule par laquelle John-David Fernandes résume le facteur de succès d'une opération : « le lieu, le lieu, le lieu, le lieu ».

Cette omission peut s'expliquer par la réduction de la présence des sérigraphies, mais surtout par les fortes réticences de Vinci Immobilier. Le lyrisme de la plaquette de commercialisation apparaît en décalage avec les conditions conflictuelles de la production du

81 « Parc 17. Une réalisation de Vinci Immobilier », plaquette de commercialisation de Vinci Immobilier Île-de-France, s.a, s.d., n.p., [p. 2/6].

82 « Selon Francis Soler, "La lumière est la matière première de l'architecture". Parc 17 en est la plus parfaite illustration. Un bâtiment comme une œuvre d'art, étonnante et généreuse. », p.2/6 ; « Rien n'arrête le regard pour profiter pleinement du panorama sur le parc : la majorité des appartements bénéficient d'un balcon filant et/ou d'une terrasse. Les garde-corps translucides, et pour certains sérigraphiés, laissent passer la lumière et redéfinissent l'espace. », p. 5/6. « Parc 17. Une réalisation de Vinci Immobilier », plaquette de commercialisation de Vinci Immobilier Île-de-France, s.a, s.d.

83 Pages 2/6, 3/6, 4/6, 5/6, « Parc 17. Une réalisation de Vinci Immobilier », plaquette de commercialisation de Vinci Immobilier Île-de-France, s.a, s.d.

84 « Mon 18e. Paris – Chapelle International », Conception : OSWALDO, 05/2019. Architectes mentionnés : Armand Nouvet (Paris) / DATA Architectes (Paris).

bâtiment⁸⁵, mais aussi avec le positionnement prosaïque adopté par Vinci Immobilier vis-à-vis du processus d'ornementation. Pourtant, la dimension affectuelle de l'acte d'achat d'un particulier est bien comprise par les promoteurs, comme l'explique John-David Fernandes :

Si je devais aujourd'hui faire un bilan de ma transition [de l'immobilier résidentiel vers l'immobilier tertiaire], je dirais que ce que je regrette c'est qu'il n'y ait plus ce contact des gens au quotidien, parce que, mine de rien, on s'identifie à eux, c'est aussi simple que ça... On se dit à chaque fois : « Ce logement-là, pourquoi je l'achèterais et comment je dois le concevoir pour que demain, quelqu'un comme moi puisse s'y intéresser et y vivre confortablement ? » [Ce] caractère d'usage commun, on le perd parce que quand on construit des bureaux, on est moins dans cet affect. [...] Par contre, il y a un revers de la médaille : quand vous échangez avec des particuliers sur leur futur bien, ils le font avec beaucoup d'affect. Parfois, il y a des choses qui sont complètement irrationnelles parce que, techniquement, ils font une demande de modification, parce qu'ils voudraient concevoir leur logement différemment. Ce sont des choses qu'on entend et on est là pour y répondre. Mais parfois, ce n'est pas possible d'y répondre, que ce soit pour des raisons techniques, réglementaires, ou parce que l'avancement des travaux est trop important... Et ils ne l'entendent pas, parce qu'en fait, ils ne raisonnent plus de manière rationnelle, ils raisonnent avec l'affect. Ça, vous ne l'avez pas du tout dans le monde de l'immobilier tertiaire, où les gens sont à peu près aussi factuels que vous sur ce qu'on est capables de faire, et ils l'entendent si c'est bien argumenté. Donc, d'un côté, je regrette le côté un petit peu « sympa », mais de l'autre côté, il y a quelque chose d'un peu irrationnel et émotionnel qui est fatigant à gérer au quotidien.⁸⁶

Le pragmatisme des promoteurs apparaît bien dans la première partie de cette citation : l'identification aux besoins et aux désirs de la clientèle fait partie des missions de la promotion résidentielle – ce qui interroge sur les outils d'objectivation de leurs points de vue à disposition des promoteurs, au-delà de leur expérience professionnelle. Mais John-David Fernandes insiste surtout sur l'importance des affects des particuliers, sur leur méconnaissance des contingences de la production du bâtiment et le poids du bagage émotionnel qu'ils investissent dans l'achat. Dans la plaquette de Vinci, c'est le texte de Francis Soler qui s'adresse à ce « quelque chose d'un peu irrationnel et émotionnel » dont parle John-David Fernandes. Le caractère superlatif (voire outrancier) des autres textes peut sembler stéréotypé ou artificiel, ce qui peut échouer à séduire les clients. Par contraste, le texte de Francis Soler, malgré ou grâce à son hermétisme, peut apparaître comme étant empreint de sincérité, suggérant une forme d'originalité et d'authenticité dans la conception du bâtiment. Il est intéressant de relever que ce rôle discursif est dévolu à l'architecte, tandis que les promoteurs prennent en charge un discours commercial conventionnel : cette répartition des rôles reflète les dynamiques à l'œuvre dans le processus d'ornementation. Malgré les réserves de Vinci au sujet de l'application concrète de cet état d'esprit lyrique par le biais des sérigraphies, la société s'en remet à lui pour instiller une dimension poétique dans son argumentaire de vente.

Dans les plaquettes commerciales produites par les promoteurs, l'ornementation revêt un rôle stratégique différent selon qu'il s'agisse de vanter la distinction symbolique de l'aspect de

85 Ce n'est pas surprenant : la mise en récit de la conception du bâtiment n'a pas à correspondre à une restitution de ce processus, dont l'exactitude aurait d'ailleurs pu porter préjudice à la confiance des acquéreurs dans la bonne mise en œuvre de l'opération.

86 John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

l'ancien ou de minorer la présence des impressions sur les vitrages et les tôles. Les ornements anciens et auxiliaires du Plaza sont illustrés d'abondance pour convaincre les acquéreurs de la valeur du bâtiment, tandis que Vinci les présente comme un gage d'authenticité et de lyrisme, mais sans les illustrer précisément. Ces deux stratégies suggèrent que la mise en valeur des ornements dans la commercialisation dépend bien de la posture des sociétés de promotion vis-à-vis du dispositif ornemental. Bien que Promogim ne produise pas exclusivement des bâtiments d'inspiration historique, cette caractéristique du Plaza est présentée comme un atout distinctif. Dans le cas de Parc 17, au contraire, cette expertise a fait l'objet de remises en cause – potentiellement accentuée par le vocabulaire de l'agence FSA qui conjugue des motifs figuratifs et des teintes vives pour produire un « univers » dont le promoteur doute qu'il soit assez consensuel pour garantir la vente du bâtiment.

B. La valeur de l'ornement, une impossible quantification

a) L'ornement comme marqueur social

Comme on l'a vu, Vinci justifie la nécessité d'un retrait des sérigraphies sur la façade sud-ouest de Parc 17 par l'altération du panorama sur Paris qu'elles entraînent. L'agence FSA cherche alors à faire valoir ses deux réalisations antérieures pour asseoir son expertise esthétique et, surtout, démontrer que ce dispositif ornemental peut faire l'objet d'une réception positive par les habitants. Mais le promoteur oppose à cet argument la différence de nature entre Durkheim, Signac et Parc 17 : les deux premières sont des opérations de logement social, tandis que Parc 17 est une VEFA. Le critère de neutralité des intérieurs reste primordial lorsqu'il s'agit de négocier la commercialisation de logements coûteux – John-David Fernandes cite la somme de « 12 000 € du mètre carré ». Pourtant, dans une interview menée par le critique d'architecture Christophe Leray en 2005, Francis Soler rapporte une anecdote à ce sujet :

Un jour, je reçois un coup téléphone d'un type visiblement fort aisé qui me demande comment acheter un logement de la rue Émile Durkheim à Paris. Je lui explique que je ne suis que l'architecte et que, en tout état de cause, ces logements ne sont pas à vendre puisqu'il s'agit de logements sociaux. Le ton du type change alors du tout au tout et je me fais agonir d'injures, car les chômeurs et Rmistes, selon lui, ne « méritent » pas de tels logements.⁸⁷

Reconduire le dispositif ornemental de ce bâtiment aurait donc pu susciter la convoitise de la clientèle financièrement privilégiée à laquelle s'adresse Parc 17. Mais Vinci n'adhère pas à cette hypothèse. La colère dépitée de l'interlocuteur de Francis Soler fait presque écho aux objections de Vinci : il s'agit, dans les deux cas, d'évaluer la valeur « de tels logements » à l'aune de leurs modalités d'occupation. Tandis que l'interlocuteur de Francis Soler s'insurge qu'ils soient destinés à des « chômeurs et Rmistes », pour Vinci, ils sont inadaptés à une clientèle « fort aisée ». Cette distinction met en exergue une différence dans le degré d'arbitraire esthétique jugé acceptable de la part des architectes : il est plus élevé dans le logement social que pour le parc privé.

87 Cité in « Francis Soler : architecte héroïque ? », Christophe LERAY, première publication sur *CyberArchi* le 07/09/2005, consulté sur le site *Chroniques d'Architecture*, [En ligne] d.d.c le 03/10/2019.

Pour autant, la mise en œuvre des sérigraphies sur les vitrages des logements sociaux de la rue Émile Durkheim n'avait pas été sans heurts : les critiques de Vinci à l'encontre des sérigraphies font écho à celles qui ont été adressées au bâtiment pionnier. Le soutien marqué de la maîtrise d'ouvrage du projet, la Régie immobilière de la Ville de Paris (RIVP)⁸⁸, a été nécessaire. La RIVP est alors dirigée par Michel Lombardini, figure prépondérante de l'aménagement de Paris au cours des années 1990⁸⁹. Très apprécié des architectes œuvrant dans la capitale⁹⁰, il est décrit comme « avant-gardis[t]e » et doté d'un « engagement éthique et esthétique »⁹¹, « suscit[ant] l'innovation »⁹². Francis Soler évoque chaleureusement le souvenir de ce maître d'ouvrage « féru d'architecture »⁹³. Les sérigraphies des vitrages remportent son adhésion, mais pas celle de la municipalité, ce qui donne lieu à une réunion houleuse que Francis Soler relate ainsi :

Je me souviens [que] quand j'avais proposé ce système de sérigraphies qui, à l'époque, était une chose nouvelle, on se retrouve convoqués un jour à la Ville de Paris, par des gens qui faisaient de l'aménagement [...] qui avaient monté une cabale contre moi. Mais ils savaient que la directrice adjointe de Michel Lombardini était avec moi ce jour-là. Moi, je ne savais pas pourquoi on allait là-bas : ce n'était pas pour déposer le permis de construire, mais pour faire une séance de pré-dépôt de permis. Donc j'expose le projet, je raconte, et puis... Quinze personnes, autour de la table, me disent : « Oui, mais on nous a parlé des sérigraphies, on ne sait pas ce que c'est, expliquez-nous. » J'explique ce que c'est, naïf. Et puis là, ils se mettent autour de la table et disent : « Bon, on a bien compris, mais on n'est pas d'accord pour que vous mettiez des images comme ça, devant les gens, la Ville de Paris ne veut pas participer à ce genre d'actions un peu fascistes » – ils n'ont pas dit le mot, mais c'est ce que ça voulait dire – « On ne trouve pas ça correct, une fenêtre, c'est une fenêtre... » Et puis tout à coup, ils annoncent : « On va passer ça au vote. » Je dis : « Attendez, je ne suis pas venu pour que vous votiez sur ce projet-là. Qu'est-ce que c'est que ces histoires ? C'est quoi, ce piège ? » Et là, mon maître d'ouvrage dit : « Vous vous rendez compte de ce que vous êtes en train de faire ? Nous, avec Michel Lombardini, on a décidé de faire ce projet tel qu'il est, on n'en a rien à faire de savoir ce que vous pensez de la sérigraphie. »⁹⁴

Le soutien de l'équipe de la RIVP et la connaissance réglementaire de l'architecte sont nécessaires pour maintenir ce dispositif ornemental⁹⁵. Mais avant de prendre parti en faveur

88 Organisme de droit public assurant l'édification et la gestion d'un parc résidentiel social parisien.

89 Il occupe ce poste durant treize ans, de 1991 à 2004.

90 Sa mise en cause et sa condamnation dans une affaire de corruption (en 2006, confirmée en appel en 2008) ont suscité un tollé parmi de nombreux architectes français reconnus et renommés. Une tribune de soutien à Michel Lombardini, relayée par *Cyberarchi.fr*, *Le Moniteur* et *Le Monde*, rassemblait 80 signataires, parmi lesquels Christian de Portzamparc, Frédéric Borel, Gilles Bouchez, Yann Brunel, Jean-Pierre Buffi, Olivier Chaslin, Christian Devillers, Adrien Fainsilber, Bruno Fortier, Massimiliano Fuksas, Catherine Furet, Aurelio Galfetti, Edith Girard, Antoine Grumbach, François Leclercq, Jacques Lucan, Pierre de Meuron, Marc Mimram, Bernard Reichen, Roland Schweitzer, Nasrine Seraji, Stefania Sterra, Antoine Stinco et Gérard Thurnauer. Un blog de soutien a également été ouvert à cette occasion. Il rassemble de multiples témoignages enthousiastes d'architectes et de dirigeants institutionnels ayant collaboré avec Michel Lombardini. [En ligne], URL : <http://soutienml.blogspot.com/> dernière consultation le 26/05/2021.

91 « La confiance et l'engagement », témoignage de soutien de Frédéric BOREL, *Idem*.

92 Témoignage de Claude VASCONI, Grand Prix National d'Architecture, *Idem*.

93 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

94 *Ibid.* On reviendra au chapitre suivant sur cette réunion qui illustre bien les conditions de négociation autour du dépôt de Permis de construire durant le processus d'ornementation.

95 Cf. *infra*, chapitre 6.

de son architecte, Michel Lombardini a lui aussi dû être convaincu. Selon Francis Soler, c'est la pérennité du dispositif qui préoccupait le directeur de la RIVP :

À un moment donné, je me souviens, on avait fait un prototype, il y avait monsieur Lombardini qui était venu et qui me disait « Francis, moi je le fais que si ça résiste, attention... » Il prend sa clé de voiture, une grosse clé de voiture, et puis [il dit] : « Ça tient, votre truc ! C'est pas une décalcomanie ! »⁹⁶

La stabilité des impressions est perçue comme un gage de qualité du dispositif, car elle évite que l'aspect du bâtiment ne se détériore⁹⁷. Mais c'est justement la raison pour laquelle la municipalité estime qu'il s'agit d'une forme d'ingérence. Pour Parc 17 comme à Durkheim, c'est la légitimité de l'architecte à apposer des motifs figuratifs (« des images comme ça, devant les gens »⁹⁸) et colorés (« les couleurs [...] ça a beaucoup effrayé Vinci »⁹⁹) qui est remise en cause. L'architecte outrepasserait là sa mission de conception de manière arbitraire, voire autoritariste (« fascisante »¹⁰⁰). C'est une caractéristique du bâtiment de la rue Durkheim perçue avec ambivalence quinze ans plus tard, comme ici par Kerim Selom :

Le sujet est bien vécu par les habitants [de la rue Émile-Durkheim] avec le recul, mais il pose quand même question sur l'habitabilité. On s'habitue à tout, si vous voulez, mais est-ce qu'on est obligé de s'habituer de manière forcée aux choses ? Dans le logement social, c'est pas comme dans le logement privé... Dans le logement social, on ne demande pas son avis à celui qui va habiter dans le logement. La demande était de faire un bâtiment expérimental à l'époque, dans les années [19]90. Ils ont choisi la RIVP, pas n'importe quel bailleur... Et puis là [pour Parc 17] on est dans du logement privé, où on espère beaucoup de rentabilité, à une période difficile [...] Ils [Vinci] se projettent dans les discussions avec les acquéreurs : « Mais là, les dessins en façade, quand même... » Il est gravé dans la vitre, ce n'est pas un autocollant, ce n'est pas en option comme le carrelage. C'est gravé dans le marbre.¹⁰¹

Conscient que c'est ce qui a alimenté la défiance du promoteur, Kerim Selom soulève la question du bien-fondé du dispositif ornemental : doit-on « habituer » un public aux sérigraphies « de manière forcée » ? Cette question éthique interroge la légitimité des architectes à produire des dispositifs ornementaux de manière autonome, en mobilisant un corpus formel et culturel qui leur est propre et qui peut différer de celui des publics des bâtiments. C'est bien en termes d'éthique professionnelle que les architectes y répondent, en revendiquant la prééminence de leur place dans le processus d'ornementation. Interrogée à ce sujet, Sylvia Bourgoïn répond :

Pour moi, ce sont des questions qui nous concernent, nous, architectes, et qui font partie de notre travail. J'ai l'impression que les autres, en face, ont du mal à le comprendre... Parce qu'il peut y avoir des esthétiques vraiment très brutales, c'est parfois ce qu'on fait ici [à l'agence DATA], peut-être à la différence de Francis Soler, qui est un peu plus lyrique, mais qui, finalement, était aussi complètement incompris, quand il fait des sérigraphies, ou quand il a des visions particulières sur certains matériaux ou certains dessins. Mais, par

96 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

97 Ce qui engendre des frais d'entretien voire de rénovation et nuit aussi à l'image des logements et du maître d'ouvrage.

98 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

99 MARION GAUGUET, entretien, *op. cit.*

100 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

101 KERIM SELOM, entretien, *op. cit.*

exemple, nous [l'agence DATA] on est très bruts : quand on garde un béton très brut (bon, ce n'est pas exceptionnel...), on a l'impression que personne ne comprend, que ce soit les ouvriers sur place qui ne comprennent pas pourquoi on s'intéresse à ce truc-là, les promoteurs en face qui, eux non plus, ne comprennent pas, trouvent que ça fait « crado », qu'on ne peut pas le montrer, que le public ne va pas aimer... Donc, souvent, ce sont des prises de position qu'il faut assumer, défendre, et qui demandent du travail. Et ce travail nous est propre.¹⁰²

Pour elle, le travail ornemental relève des prérogatives des architectes et il doit être revendiqué en tant que tel, même si cela implique de se heurter à l'incompréhension d'autres professionnels du secteur et à les exclure du processus d'ornementation. Elle estime que le décalage entre les pratiques esthétiques des architectes, les groupes professionnels avec lesquels ils collaborent et les publics auxquels ils s'adressent ne peut pas s'expliquer uniquement par l'usage d'un corpus formel spécifique : malgré leurs différences, l'esthétique brutaliste de l'agence DATA et celle « plus lyrique » de l'agence FSA font face à des remises en cause analogues.

Francis Soler revendique une position plus tranchée : il estime être légitime pour concevoir un dispositif ornemental lui permettant de maîtriser l'aspect du bâtiment, en particulier de ce qu'il appelle les « traces de trop grande domesticité »¹⁰³, c'est-à-dire les marqueurs singuliers et fortuits de l'occupation concrète des logements. Les exemples qu'il cite (rideaux à motifs, tissu Vichy, dentelle en macramé) sont des formes d'appropriation modestes et populaires de l'espace domestique, décrites comme inévitables et indésirables¹⁰⁴. Cette position diffère de celle cultivée à Val d'Europe où ces éléments sont décrits comme des marqueurs positifs d'amélioration de la condition économique des habitants, comme on peut le lire dans *Val d'Europe. Vision d'une ville* :

L'élévation ou la baisse du niveau de vie affecte toujours les immeubles. Quand les moyens augmentent, on désire embellir son logis. Par exemple, ajouter des petits bois aux fenêtres pour gagner en élégance. Placer des jardinières sur les balcons, ajouter des cases, une pergola sur la terrasse... Autant de choses qui apportent un scintillement, une vibration qui émane de la vie, même si le bon goût n'est pas toujours au rendez-vous. On peut imaginer que les règles originelles, dans toute étape de fondation, visant à l'harmonie et introduisant un maximum de raffinement dans le choix des coloris vont s'estomper avec la succession des générations. Des audaces colorées inimaginables aujourd'hui seront envisageables demain. Au pire, l'entretien laisse à désirer, on ne repeint plus ni les façades ni les menuiseries et les traces de l'âge apparaissent : ce n'est évidemment pas le scénario ici privilégié.¹⁰⁵

Prenant acte d'une possible divergence de goûts entre les leurs et ceux des habitants, Maurice Culot et Bernard Durand-Rival n'en estiment pas moins que des fautes de goût auraient droit de cité à Val d'Europe et même que leur expression pourrait contribuer à rendre le territoire plus vivant en diversifiant l'aspect qu'offrent les façades actuelles, issues de règles de composition rigides. À l'inverse, Soler cherche à diminuer les risques que l'aspect de ses façades ne soit amoindri par les initiatives esthétiques des habitants. Pour autant, l'ar-

¹⁰² Sylvia BOURGOIN, entretien, *op. cit.*

¹⁰³ SOLER FRANCIS, entretien, *op. cit.*

¹⁰⁴ Cf. FIG. 2.

¹⁰⁵ *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, pp. 60-61.

chitecte se montre sensible à la nécessité de s'approprier un espace domestique. Mobilisant sa trajectoire résidentielle, il explique justement avoir voulu « créer une histoire » à destination des occupants d'un quartier encore peu construit – une situation analogue à celle de Parc 17 quinze ans plus tard – par le biais des sérigraphies :

Quand on m'a demandé de construire ce bâtiment rue Durkheim, c'était le premier bâtiment de la ZAC [Paris Rive Gauche] avec la Bibliothèque de France. Pour avoir vécu vingt ans à Sarcelles, je connais bien le sujet de ce qu'est le déracinement, donc je me suis dit : « Ces gens, on va encore les mettre dans des bâtiments qui sont impersonnels, qui ne sont pas à eux, qui n'auront pas d'histoire, qui n'auront pas d'assise, etc. » Donc j'ai décidé de leur créer une histoire, pour eux. [...] Pervers, communiste... J'ai été traité de tous les noms. C'était fasciste, parce que je mettais des images devant... J'ai eu droit à tout : comme quoi je n'avais pas le droit de mettre des images devant la tête des gens (tu vois, comme ici [dans les locaux de l'agence FSA]), comme quoi ce n'était pas possible, je les enfermais dans un univers qui était le mien, etc., etc. En fait, ils [les détracteurs des sérigraphies] ont [ensuite] compris que les gens qui n'ont pas d'univers ont besoin de se raccrocher à un univers, parce qu'ils n'en ont pas, tout simplement.¹⁰⁶

Présumant d'une forme de carence chez les occupants du bâtiment, l'architecte se propose de la compenser en leur fournissant ses propres références comme « assise » culturelle et esthétique. Il poursuit en soulignant la satisfaction actuelle des occupants du bâtiment et de la RIVP : la création d'un « univers » issu des références et de la culture de l'architecte serait ainsi justifiée par l'adhésion qu'elle suscite une fois mise en œuvre.

Mais la différence dans le processus d'ornementation de la rue Émile-Durkheim et celui de Parc 17 indique que cette posture éthique ne s'applique, dans les faits, qu'au logement social. Les acquéreurs de Parc 17 ne sont pas exposés au même risque de « déracinement » que les occupants d'un immeuble de logement social : ils disposent au contraire des moyens matériels de choisir leurs logements et d'y déployer leur propre « univers ». La question éthique soulevée par Kerim Selom (doit-on « habituer » un public aux sérigraphies « de manière forcée » ?), à laquelle la RIVP et Vinci Immobilier formulent des réponses différentes, est finalement éludée par la différence de statut entre les occupants des appartements. L'intervention de Vinci dans le processus d'ornementation vise à garantir aux occupants de Parc 17 l'acquisition de logements dépourvus des tentatives de contrôle de l'architecte ; celle de la RIVP repose sur le fait que les occupants de logements sociaux, public souvent captif de sa précarité, ne peut refuser un logement social qu'au risque de compromettre leur accès à ce parc résidentiel¹⁰⁷.

Les données concernant les motifs de refus d'emménagement des demandeurs de logements sociaux sont rares : deux études montrent toutefois que sa localisation et sa typo-

¹⁰⁶ SOLER FRANCIS, entretien, *op. cit.*

¹⁰⁷ C'est ce que rappelle la Direction régionale et interdépartementale de l'hébergement et du logement en Île-de-France : « Si vous refusez une offre de logement social adaptée à votre situation, vous ne recevrez probablement pas une nouvelle proposition avant longtemps. Si vous êtes reconnu prioritaire et urgent au titre du DALO et que vous refusez une proposition qui correspond à vos besoins, vous courez le risque de ne plus avoir de proposition dans le cadre du DALO, même si le juge administratif a ordonné votre relogement. Mais vous restez demandeur de logement social si vous renouvelez chaque année votre demande. » ; « La proposition de logement social : le mode d'emploi », site institutionnel de la DRIHL Île-de-France, [En ligne] d.d.c le 22/05/2021.

logie sont les principaux motifs invoqués¹⁰⁸ ; l'aspect du bâtiment n'est pas cité. Cela peut s'expliquer par l'importance secondaire qui lui est accordée au regard de la nécessité de l'accès au logement ; cette perception peut alimenter un sentiment d'illégitimité dans le refus d'un logement social motivé par son ornementation, aussi bien du point de vue du public demandeur que des bailleurs sociaux¹⁰⁹. Il n'en est pas de même dans le logement privé, où la société de promotion estime non seulement que les acquéreurs seraient légitimes dans leur refus d'occuper un logement aux vitrages sérigraphiés, mais aussi qu'elle est elle-même fondée à anticiper ce refus et à intervenir dans le processus d'ornementation.

La différence dans le processus d'ornementation de Durkheim et de Parc 17 reflète une facette de l'ornementation de l'architecture résidentielle actuelle qui n'est pas sans évoquer la doctrine classique de la convenance de l'ornement architectural. Il s'agissait pour les architectes d'indexer le volume et le type d'ornements à la destination du bâtiment et au statut du commanditaire. Ce principe perdue depuis l'Antiquité latine, persiste à la Renaissance¹¹⁰ et jusqu'à l'époque moderne¹¹¹.

L'idée selon laquelle la richesse des occupants et la richesse ornementale doivent être corrélées est loin d'être récente, même si elle apparaît en décalage avec l'idéal égalitariste des sociétés occidentales actuelles. Sans forcer l'anachronisme d'une interprétation « somptuaire » des dominations économiques contemporaines, force est de constater que le capital financier « fait loi » dans le processus d'ornementation de Parc 17. La domination esthétique actuelle n'est plus portée par un corpus législatif ou réglementaire, mais sous-tendue par les moyens matériels à disposition des occupants des logements et garantie dans son application par l'intervention des promoteurs dans le processus d'ornementation. Dans le cas du logement social, l'accès à un bâtiment orné relèverait moins d'une forme de privilège que d'une forme

de contrainte, au risque d'apparaître comme un stigmate. Bien que distincte des catégories utilitaires et quantitatives, qui restent l'étalon ordinaire au prisme duquel l'accès au logement est évalué, cette contrainte produit potentiellement des effets symboliques puissants pour les occupants de logement social. Cette configuration esthétique présente la particularité d'inverser le sens du processus d'ornementation actuel par rapport à ce qui prévalait historiquement puisque c'est ici l'intensité du dispositif ornemental qui signale la position économique défavorisée.

C'est une situation qui a fait l'objet d'une attention particulière à Val d'Europe, où le logement social est décrit comme indiscernable du logement privé, comme on peut le lire dans *Val d'Europe. Vision d'une ville*¹¹². La stylisation déployée à l'échelle territoriale et cristallisée par les ornements uniformise les bâtiments et complique l'identification de ceux qui sont destinés à une population modeste. Le risque de stigmatisation symbolique relevé plus haut est bien identifié par les aménageurs du territoire et l'ornementation fait partie des outils mobilisés pour amoindrir les effets esthétiques des différences sociales existantes. C'est aussi la façon dont on peut interpréter les propos de Bernard Durand-Rival lorsqu'il explique au sujet de son logement, situé sur la place de Toscane de Val d'Europe : « Je me suis amusé parce que l'original ressemblait à une sorte de HLM, donc j'ai rajouté des choses, des moulures, etc. » Ici encore, la dichotomie entre les intérieurs et les façades des immeubles apparaît comme la limite de la stratégie d'ornementation valeuropéenne. De plus, on peut encore établir un parallèle avec la situation dans Paris *intra-muros* où, au contraire de ce qui se pratique pour le logement privé, l'agence FSA est mandataire de l'aménagement des parties communes¹¹³.

Les différences de contexte entre la production de logement social et celle du Plaza et de Parc 17 indiquent que la valeur accordée à l'ornement varie non seulement en fonction du contexte de production du bâtiment, mais aussi de sa destination. À Val d'Europe, il est équivalent dans les deux cas, ce qui reflète un engagement poussé de la part d'Euro Disney – sur lequel nous reviendrons au prochain chapitre. Dans le contexte parisien, il est jugé plus acceptable dans le logement social, où les architectes peuvent déployer une esthétique expérimentale, que dans le parc privé. Cela ouvre une nouvelle interprétation sur la demande de Vinci, de limiter la présence des sérigraphies sur la façade sud-ouest. Outre la gêne potentielle pour les occupants, peut-être que le rapprochement visuel entre une résidence privée coûteuse et un immeuble de logements sociaux a alimenté les réticences du promoteur, soit en projetant une crainte de sentiment de déclassement des futurs acquéreurs, soit en y voyant un

108 La première étude s'intitule *De la demande au refus : les ménages prioritaires face aux propositions de logements sociaux. Étude réalisée par l'ADIL* [Agence départementale pour l'information sur le logement] du Gard, février 2013 ; selon ce dossier, les refus d'emménagement dans un logement social sont majoritairement motivés par sa localisation (40%). Le paragraphe consacré aux « refus liés à une « idéalisation » du logement social (4% des refus) » souligne là encore le caractère limité du choix offert aux demandeurs de logements sociaux : « Dans le cadre du formulaire unique de la demande de logement social, le demandeur a la possibilité d'exprimer plusieurs souhaits : localisation (communes et quartier), prestations (ascenseur, parking), types d'habitat (appartement, maison)... Ces critères peuvent lui laisser à penser qu'il a le choix de son logement. Dans les faits ces choix sont limités, et ne peuvent pas toujours être pris en considération, compte tenu des disponibilités offertes par le parc public. Il peut donc exister un fort décalage entre les souhaits exprimés par le ménage et le logement ultérieurement proposé. » (p. 16). Une autre étude a été publiée en 2019 par l'Agence de Développement et d'Urbanisme de l'Agglomération strasbourgeoise (ADEUS) : intitulée *Réforme des attributions des logements sociaux dans l'Eurométropole de Strasbourg. Comprendre les mécanismes conduisant aux refus des attributions par les demandeurs*, elle indique que les « caractéristiques géographiques et sociales du logement » motivent 38 % des refus (p. 17/28, sources citées : AREAL, FPDLS). Les deux études indiquent que le deuxième motif de refus le plus fréquent est la composition du logement (typologie et volume).

109 Les grilles de recueil des motifs de refus d'un logement social n'intègrent d'ailleurs pas de catégorie portant sur l'aspect du bâtiment.

110 Cf. GOLSENNE Thomas, « L'ornemental : esthétique de la différence », *op. cit.*

111 « Il est [...] nécessaire que les appartements de parade, de société, privés, diffèrent entre eux, et que la décoration intérieure de la demeure des Grands, celle du Prélat, du Magistrat, de l'Homme de guerre, soient traitées d'un style et d'une manière assortis à ces différents ordres de Citoyens, variété que la convenance impose nécessairement, que le goût autorise et qui est préférable, à beaucoup d'égards, à cette routine de l'Art, qui fait placer indistinctement les mêmes ornements, les mêmes symboles et les mêmes allégories dans des édifices de genres différents. », BLONDEL, *Cours d'architecture*, *op. cit.*, pp. 400-401.

112 « Autre avantage [de la « méthodologie urbaine » de Val d'Europe], celui d'éviter la discrimination visuelle du logement social. Après-guerre, la nécessité de construire des logements dans l'urgence a induit la technique du chemin de grue pour produire rapidement, dans des sites périurbains vierges, des logements sociaux en série. Ce choix, certes justifié en son temps, a atteint ses limites et la demande actuelle tend vers moins d'uniformité, moins d'isolement et plus de mixité et d'intégration. À Val d'Europe, le logement social est non seulement disséminé dans les quartiers et les îlots, mais on ne peut pas le distinguer des autres logements. Le référent stylistique unifiant le paysage urbain, toute discrimination spatiale par l'architecture n'est plus possible. » *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, pp. 42-43.

113 « Q. : C'est courant, que Vinci missionne un architecte d'intérieur pour les parties communes ? MG : Oui, dans le privé... Par exemple sur un autre projet, avec Cogedim, ils ont leur architecte d'intérieur aussi... À Auteuil, on est dans du logement social, c'est encore autre chose, et là par contre, [Parc 17], non. » (Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*) Ce témoignage confirme l'hypothèse selon laquelle le logement social est un type de programme pour lequel la maîtrise d'ouvrage laisse aux architectes une plus grande latitude dans le processus d'ornementation.

déclassement de sa propre production. En fait, comme on va le voir, le dispositif ornemental de Parc 17 a été mobilisé par le promoteur dans le cadre d'un programme de valorisation de sa production.

b) L'ornement comme investissement : valorisation immobilière et artification

L'ornement étant parfois considéré comme un surcoût, il est intéressant de revenir sur les situations où il peut être considéré, à l'inverse, comme un levier de valorisation du bâtiment, ce qui esquisse des situations dans lesquelles il s'agit d'une forme d'investissement.

Dans le cas de l'architecture historiciste, c'est l'adhésion du public au dispositif ornemental historiciste qui agit comme un levier de cet investissement. Maurice Culot cite le cas de la commune de Clamart (92) où l'agence Arcas intervient comme agence d'urbanisme sur le quartier « Grand Canal » avec Eiffage Immobilier¹¹⁴. Selon lui, l'ornementation historiciste y rend l'architecture « moins anonyme » et favorise ainsi la circulation des logements sur le marché immobilier. Les promoteurs seraient donc logiquement plus enclins à financer une ornementation susceptible d'attirer, par la suite, des acquéreurs-investisseurs. À Val d'Europe cependant, ce mécanisme se heurte aux prix du marché immobilier, supérieurs à ceux des communes se trouvant à une distance équivalente de Paris et qui freinent la rotation des biens immobiliers¹¹⁵. L'usage du vocabulaire ornemental d'inspiration historique est d'abord dû à l'action volontariste d'Euro Disney ; les promoteurs s'y associent, mais ne peuvent pas faire valoir cet argument commercial auprès de leurs acquéreurs. En revanche, les montants des loyers reflètent les prix du marché immobilier et peuvent donc constituer une rente pour les propriétaires, qui bénéficient indirectement de l'attractivité du territoire. Le promoteur peut faire valoir cet argument et financer la production ornementale en sachant que le prix de vente des appartements amortit cet investissement.

Pour Parc 17, l'ornementation a été mobilisée dans le cadre de la « Charte 1 immeuble, 1 œuvre », initiée en 2015 par le ministère de la Culture avec 13 promoteurs français¹¹⁶. Soulignant que « l'intervention artistique n'est pas réservée à la construction publique »¹¹⁷, le dispositif vise à promouvoir la production artistique dans l'architecture privée (résidentielle ou non). Les promoteurs s'engagent à « faire appel à un artiste vivant, par commande ou achat d'une œuvre existante », à veiller au respect des droits de propriété associés à cette création et à la financer¹¹⁸ ; le ministère met en place un comité chargé de décerner un prix valorisant ce dispositif et met l'expertise de son personnel à disposition des signataires qui le souhaitent¹¹⁹. Le

114 Îlot urbain de 90 000 m² environ ; 1 250 logements (dont un quart de logements sociaux), résidence étudiante, résidence senior, hôtel de 100 chambres, groupe scolaire de 15 classes, 4 500 m² de commerces, 22 000 m² d'espaces publics, Clamart (92), travaux en cours.

115 Le prix au m² dans un appartement à Chessy est évalué à plus de 4 800 €, soit 1000 € à 1500 € de plus qu'à Lagny, commune pourtant plus proche de Paris, selon l'outil d'estimation immobilière *MeilleursAgents.com* [En ligne] d.d.c. 23/06/22.

116 Accor, Ardian, BNP Paribas Real Estate, Bouygues Bâtiment Île-de-France/Sodearif, BPD Marignan, Compagnie de Phalbourg, Eiffage Immobilier, Emerige, Gecina, Hines France, OGIC, Pitch Promotion, VINCI immobilier. La Charte a reçu le soutien de la Fédération des promoteurs immobiliers (FPI).

117 Charte « 1 immeuble 1 œuvre », version de 2019, [En ligne], *Idem*, p. 1.

118 *Ibid*, p. 2.

119 *Ibid*, p. 4.

dispositif fait l'objet d'un prix annuel, remis par une commission nommée par le Ministère ; il a aussi fait l'objet d'une brève exposition en décembre 2021¹²⁰ et d'une anthologie parue la même année sous la direction de la critique d'art Alexia Guggémos¹²¹.

Lors du lancement de Parc 17, Vinci n'était pas encore signataire de la Charte. Mais l'entreprise a ultérieurement fait inscrire la façade nord-est de l'immeuble comme étant l'œuvre d'art associée à cette opération. Il s'agit de la seule occasion où l'œuvre est réalisée par l'architecte de l'immeuble, sur 33 opérations achevées entre 2017 et 2021. Cette situation confère *de facto* à Francis Soler le statut d'artiste, comme on peut le lire sur le site internet du programme, hébergé par le ministère de la Culture : « Vinci Immobilier a fait appel à Francis Soler pour la façade de Parc 17, 34 rue Bernard-Bufferet, 75017 Paris ». Cette formulation générique suggère qu'il est intervenu uniquement sur cette façade et ne permet pas de comprendre qu'il s'agit en fait d'une création esthétique collective, intégrée au projet d'emblée par les architectes du bâtiment. Ce titre est suivi par un bref texte de présentation qui reprend mot pour mot le texte de Soler publié dans la plaquette de commercialisation de Vinci¹²². Mais l'architecte, pour sa part, ne mentionne pas ce classement – ni en entretien, ni sur son site internet, ni dans la plaquette de présentation du bâtiment¹²³.

Cette situation soulève plusieurs questions. Pourquoi Soler, qui a déjà revendiqué le statut d'artiste au cours de sa carrière¹²⁴, ne saisit-il pas cette occasion de faire valoir ce statut ? En entretien, il décrit l'ornementation comme un « travail d'artiste », « libre »¹²⁵, qu'il oppose à l'attitude mercantile, voire philistine, des maîtres d'ouvrage. Pourquoi ne pas saisir cet exemple pour illustrer les efforts désintéressés investis dans l'ornementation du bâtiment ?¹²⁶ Est-ce parce qu'il est associé à une démarche du promoteur qu'ici, le statut d'artiste n'est pas revendiqué par Soler ? Par ailleurs, puisque Vinci mène une politique volontariste en faveur de la création artistique, pourquoi n'a-t-il pas sollicité un artiste pour Parc 17 ? Les sources ne permettent pas de répondre à ces questions, mais on peut dresser deux constats. En premier lieu, la classification de cette façade au titre d'œuvre artistique déroge aux principes de la Charte, puisque cette « œuvre » n'a pas été commandée ni achetée. Au contraire, comme on l'a vu, cette façade est issue d'un travail mené de manière autonome par les architectes et qui semble ne pas avoir retenu l'attention des promoteurs durant la production de l'immeuble. En deuxième lieu, elle repose la question de la valeur de l'ornement, puisqu'ici le travail fourni

120 Photographies d'Emmanuelle Blanc, Salon de l'Immobilier d'Entreprise SIMI et Citybysimi, 08-10/12/2021, Palais des Congrès, Paris.

121 *1 immeuble, 1 œuvre 2015-2020*, Alexia GUGGÉMOS dir., Paris, In Fine, 2021.

122 « La musique des émotions », cf. *supra*.

123 Produite en juin 2016, elle est antérieure d'un an environ à l'annonce de l'inscription de sa façade au titre d'œuvre artistique par Vinci (datée du 11/09/2017 sur le site du programme).

124 Cf. *infra*, chapitre 3.

125 *Idem*.

126 Il insiste au contraire sur la valorisation commerciale de cette dimension du projet, alors qu'il s'agissait du frein majeur opposé par le promoteur au déploiement des sérigraphies : « Ils se disent : 'Bon, c'est rien, on va les laisser s'amuser, les architectes, on les fait souffrir, ils s'amusent...' Et puis après, ils s'aperçoivent que c'est un argument de vente majeur, que ça devient un élément important. » (SOLER Francis, entretien, *op. cit.*) Si l'ornementation de Parc 17 est devenue un « élément important » pour Vinci, c'est bien plutôt en vertu de la valeur artistique qu'elle apporte au bâtiment qu'en tant qu'« argument de vente ».

par l'architecte est rattaché *a posteriori* à la stratégie de mécénat menée par le promoteur sans avoir fait l'objet, d'après les sources et Francis Soler lui-même, d'une rémunération spécifique.

Cet exemple illustre l'une des difficultés pour quantifier le coût de l'ornement au-delà du prix des matériaux et des manipulations. Comment mesurer le coût du travail accompli par les architectes, surtout lorsqu'ils le dissimulent partiellement aux promoteurs ? S'agit-il alors d'un travail non rémunéré, par exemple sous la forme d'heures supplémentaires – auquel cas le promoteur de l'ouvrage ne serait pas celui qui assume l'essentiel du coût de la conception des ornements ? C'est en tout cas ce qu'affirme Soler lorsqu'il dit qu'il « dépense [ses] honoraires » à ce type de tâches.

Conclusion

La place des ornements dans les plaquettes des bâtiments reflète le rôle qui leur est alloué dans le cadre d'un discours commercial. Le Plaza illustre une situation où ils sont perçus comme un argument de vente et donc montrés. Pour Parc 17, les ornements apparaissent plutôt comme un gage de poésie ou d'authenticité, dans le cadre d'un discours commercial consensuel.

Il est plus délicat de mesurer la valeur que les promoteurs accordent aux ornements dans le contexte plus général de la réception des bâtiments, au-delà de la phase de la vente. Le contexte parisien fait apparaître une différence nette entre logement privé et social. Comparé à celui de Durkheim, le processus d'ornementation de Parc 17 montre que la construction de la valeur esthétique d'un logement ne passe pas nécessairement par ses propriétés ornementales, mais plutôt par la marge de choix laissée à ses occupants pour y exprimer leurs goûts personnels. C'est la limite de la comparaison entre la doctrine de la convenance et les effets de la loi du marché : l'expression de la stratification sociale dans les bâtiments neufs ne passe pas par un corpus de matériaux, de motifs ou de techniques, mais par la possibilité laissée à leurs habitants d'exercer leurs propres goûts. Les bâtiments peuvent être valorisés par leurs ornements, mais de manière diffuse. Pour l'architecture historiciste, ils représentent un gage de mobilité sur le marché immobilier, dans la mesure où ils correspondent à un goût populaire et apportent une forme de cachet rare dans la production neuve. Parc 17 illustre un cas plus rare dans lequel une partie du bâtiment, sa façade ornée de fresques, est assimilée *a posteriori* à une œuvre d'art, sans que l'architecte semble s'associer à cette revendication. Le promoteur en retire un avantage symbolique en se positionnant comme mécène, sans investissement supplémentaire de sa part ; pour autant, on ne saurait vraiment comparer la production des ornements à un investissement puisque leur coût a été partiellement endossé par l'agence à travers son travail de conception dépassant le strict cadre de la commande.

CONCLUSION

Ce chapitre portait sur la perception des ornements dans l'économie du projet à travers les enjeux commerciaux de la production architecturale. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer s'agissant d'entreprises de financement du projet, le coût intrinsèque des ornements semble moins décisif dans la prise de position des promoteurs que la manière dont ils anticipent leur réception par les acquéreurs. Leur connaissance des attentes et des goûts des particuliers

est d'ailleurs le domaine dans lequel ils se prévalent de la plus forte expertise vis-à-vis des architectes. C'est l'argument sur lequel s'appuie Vinci pour réclamer le retrait des sérigraphies de la façade sud-ouest de Parc 17, entraînant une reconfiguration du dispositif ornemental du bâtiment ; c'est la raison pour laquelle Promogim met en valeur celui du Plaza dans sa plaquette de vente ; c'est enfin la cause de la grande sobriété des intérieurs des appartements, censée favoriser leur singularisation ultérieure en fonction des goûts des acquéreurs.

Ce positionnement tranche avec celui d'un architecte comme Francis Soler, qui assume un rôle parfois « autoritaire » ancré dans la conviction de sa légitimité à proposer une « histoire » aux habitants par le biais des ornements. Tout en critiquant cette attitude, jugée incompatible avec les conditions de commercialisation des appartements, les promoteurs choisissent des options de décoration intérieure qu'ils proposent aux acquéreurs, les « gammes » de revêtements et de mobiliers. La différence de volume d'ornements entre les façades sur rue et les intérieurs reflète une répartition tacite entre les groupes professionnels qui interviennent prioritairement : architectes pour l'extérieur, promoteurs à l'intérieur. Les éventuels conflits portent plutôt sur l'appréhension des frontières entre ces deux espaces que sur cette répartition : les sérigraphies de Parc 17 sont critiquées sur la base de leur effet dans l'intérieur par Vinci, tandis que FSA estime qu'elles relèvent de son domaine d'intervention puisqu'elles définissent l'aspect des façades.

La valeur accordée aux ornements apparaît finalement décorrélée de leur coût. En premier lieu, les promoteurs ne questionnent pas le coût des matériaux ou des techniques, et le coût du travail de conception est, au moins partiellement, dissimulé par les architectes. En second lieu, la valeur indirecte ou symbolique des ornements est liée à la destination du bâtiment, soit qu'il s'agisse, comme à Val d'Europe, d'estomper les différences entre logement social et privé, ou, comme à Paris, d'un reflet de ces distinctions sociales. Enfin, Parc 17 illustre un cas d'artification *a posteriori* d'une partie du bâtiment qui contribue au rayonnement culturel du promoteur sans qu'elle ait été anticipée. Ici, l'ornement donne une valeur au bâtiment sans avoir nécessité d'investissement financier spécifique de la part du promoteur.

CHAPITRE 6

LE PATRIMOINE DE DEMAIN ? L'ORNEMENTATION COMME POLITIQUE URBAINE

Ce chapitre porte sur le rôle des sociétés d'aménagement dans le processus d'ornementation. On pourrait penser que ces structures de la maîtrise d'ouvrage demeurent distantes des ornements, puisqu'elles interviennent à l'échelle des territoires et non à celle des détails des façades. Pourtant, dans le cadre des procédures administratives qui encadrent les projets, les ornements sont examinés et jugés. Ils sont alors évalués en fonction de l'image qu'ils confèrent aux territoires où les bâtiments seront construits, ce qui donne lieu à des échanges entre architectes, promoteurs, aménageurs et élus.

Val d'Europe comme la ZAC Cardinet-Chalabre sont des territoires dont l'urbanisation rapide et coordonnée a débouché sur des mutations spectaculaires de leurs occupations : terrains agricoles et emprises industrielles ont été remplacés par des morceaux de ville, essentiellement résidentiels. Cette urbanisation est d'ailleurs décrite comme une « création » même si cette rhétorique minore les espaces et usages préexistants à leur intervention. Dès lors, la brièveté de l'aménagement permet de mettre en place un cadre esthétique explicite, formalisé par les sociétés d'aménagement qui y astreignent les promoteurs et leurs architectes. Quelles formes donner à ces quartiers nouveaux ? Quels principes esthétiques y sont déployés ? Comment sont-ils déclinés dans le cadre de projets précis ?

Il serait hasardeux de forcer la comparaison entre Val d'Europe et le secteur des Batignolles. Ce quartier comprenant trois ZAC – Cardinet-Chalabre, où se trouve Parc 17, Clichy-Batignolles et Pouchet – ne couvre qu'une soixantaine d'hectares en 2021¹, contre environ 2000 hectares à Val d'Europe. Son aménagement débute plus tardivement et leurs gouvernances mobilisent des institutions très différentes, puisque les ZAC parisiennes sont urbanisées par des sociétés d'aménagement locales et qu'aucune structure privée n'y endosse un rôle comparable à celui d'Euro Disney. Enfin, tandis que l'isolement du secteur IV de Marne-la-Vallée a été l'un des facteurs favorisant la coopération entre l'État et Disney et l'émergence de Val d'Europe en tant que territoire, sa localisation dans le 17^e arrondissement de Paris confère *de facto* au secteur des Batignolles une centralité à l'échelle francilienne.

Ce chapitre revient d'abord sur les temporalités et les leviers d'intervention des structures d'aménagement et des services municipaux dans le processus d'ornementation. On examinera notamment les procédures de dépôt de permis de construire et ses effets sur l'aspect des deux bâtiments. Dans le cas de Parc 17, on se souvient que le délai entre le concours d'architecture

¹ Plus exactement 65,5 hectares en comptant les surfaces de la ZAC Cardinet-Chalabre (7,3 hectares), de la ZAC Clichy-Batignolles (43 hectares) et de la ZAC Porte Pouchet (15,2 hectares). À noter qu'il s'agit des emprises couvertes par le périmètres de ces trois ZAC voisines et pas de la surface effectivement aménagée. Atlas des ZAC de Paris, édition 2014, ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, Direction Régionale et Interdépartementale de l'Environnement, de l'Aménagement d'Île-de-France, Unité territoriale de Paris, pp. 51, 57 et 63. Il faut préciser que la ZAC Porte Pouchet, bien qu'elle jouxte les deux autres, en est distincte dans les supports de médiatisation produits par les sociétés d'aménagement. La superficie généralement citée est de 54 hectares, englobant uniquement les ZAC Cardinet-Chalabre et Clichy-Batignolles.

et le dépôt du permis était très long² : cette situation s'explique par l'intervention de la société d'aménagement locale et de sa présidente, également adjointe à l'urbanisme. On examinera ensuite les liens que les structures d'aménagement entretiennent avec les gouvernances des territoires pour comprendre dans quels contextes l'ornementation actuelle est produite. Les clivages relevés tout au long de la thèse entre architectures contemporaine et historiciste apparaissent en effet inscrits dans des ambitions politiques qui mobilisent des imaginaires esthétiques distincts.

6.1. LA DEMANDE DE PERMIS DE CONSTRUIRE, UN LEVIER DE CONTRÔLE DU PROCESSUS D'ORNEMENTATION

En France, le Permis de construire (PC) fait partie des autorisations délivrées par les services publics locaux³ – généralement les services d'urbanisme de la commune dont dépend la parcelle, mais on verra que dans certains cas, la préfecture peut aussi être en charge de l'instruction de ces dossiers. Il est sollicité par le propriétaire de la parcelle (Promogim dans le cas du Plaza et Vinci dans le cas de Parc 17) par le biais d'un formulaire⁴ accompagné d'un dossier, mais le Code de l'urbanisme stipule qu'il doit être établi par un architecte inscrit au tableau de l'Ordre. La délivrance du PC implique donc la participation de l'agence d'architecture, de sa clientèle et des services administratifs en charge de sa délivrance : une fois accordé, il engage chacune de ces parties. Le bâtiment devra être construit conformément au formulaire et au dossier ou faire l'objet d'une demande de permis de construire modificatif (PCM) en cas de changement, portant sur les façades, la volumétrie, l'implantation ou le programme (ce qui modifie la fiscalité de la parcelle).

Il y a plusieurs raisons de se pencher sur la procédure de dépôt du permis de construire pour comprendre le déroulement du processus d'ornementation du Plaza et de Parc 17. Il s'agit du plus petit dénominateur commun aux logements collectifs en France. Le dossier de demande de PC comporte plusieurs annexes graphiques, montrant le bâtiment à plusieurs échelles : plan de situation, plan masse, plan des façades et toitures, intégration dans l'environnement bâti, photographies de la parcelle. Les ornements y apparaissent : on peut donc se demander si leur présence ou leur aspect se répercute sur l'instruction de la demande de PC. Enfin, dans la mesure où cet acte engage l'ensemble des parties, il rend nécessaire l'émergence d'un consensus : on peut s'interroger sur les modalités de gestion des dissensions esthétiques lorsqu'elles opposent les services d'urbanisme des communes et le tandem formé par l'architecte et le promoteur.

² Cf. *supra*, ch. 2.

³ De même que le permis de démolir, le permis d'aménager, la déclaration préalable de travaux.

⁴ CERFA n° 13409_07, consulté le 29/03/2021.

A. Conflits esthétiques autour du Permis de construire

a) De la "barre" aux "failles" : Parc 17 après le concours d'architecture

Le chapitre précédent permet de comprendre comment les façades du projet de concours de l'agence FSA ont été modifiées à la demande du promoteur, mais un autre changement majeur reste encore inexpliqué : le morcellement volumétrique du bâtiment en trois plots à partir du troisième niveau. Pour comprendre cette évolution, il faut revenir sur les mois qui suivent le concours d'architecture. En octobre 2010, la société d'aménagement chargée de la ZAC Cardinet-Chalabre change : c'est dorénavant la SPLA Paris-Batignolles qui en est responsable. C'est à cette occasion que sa présidente, Anne Hidalgo, découvre le projet. Or, elle s'oppose à sa volumétrie, comme le relate Marion Gauguet :

[...] le concours a été gagné sur un projet à l'image de la mairie, de la Ville, dit « un peu trop barre », avec un « effet barre ». [...] À l'époque, Anne Hidalgo, qui était au service de l'urbanisme, voulait rompre cet « effet barre », bien que le concours ait été gagné avec ce projet. Donc il a fallu faire des « failles »...

En qualité de présidente de la société d'aménagement, Anne Hidalgo n'a pas de pouvoir direct sur l'obtention du permis de construire. Mais il est dans l'intérêt du promoteur de cultiver de bons rapports avec l'institution chargée de l'attribution des lots de la ZAC. De plus, Anne Hidalgo est alors la première adjointe au maire de Paris chargée de l'urbanisme : à ce titre, elle contrôle les procédures de dépôt de PC et peut donc imposer un changement de volumétrie. Pour toutes ces raisons, cette modification a été négociée en amont de toute demande de PC : il n'a pas été question de solliciter un permis qui aurait été refusé.

Mais cette modification n'est pas anodine et pose deux problèmes. D'une part, les architectes peuvent légitimement être heurtés par la remise en cause de leur projet, alors qu'il a déjà remporté le concours d'architecture. De plus, changer la volumétrie du bâtiment altère la lisibilité des fresques ornementales déjà soumises aux critiques du promoteur. D'autre part, rompre sa volumétrie n'a rien d'évident alors que le programme impose un nombre important de logements par rapport à la géométrie de la parcelle, « en lame ». C'est d'ailleurs cet aspect que Francis Soler met en avant, affirmant qu'il était « forcément d'accord » avec la critique d'Anne Hidalgo :

Les remarques d'Anne Hidalgo, c'était : « Je ne veux pas de barre. Ce bâtiment me rappelle trop mes jeunes années dans les banlieues. Trouvez-moi des éléments qui me permettent d'avoir de la transparence, de la fluidité, de l'espace... ». Moi, j'étais forcément d'accord, mais il fallait penser au promoteur qui devait équilibrer son budget avec un bâtiment tout fin.

L'agence réalise donc des études successives permettant de fractionner le bâtiment sans perdre trop d'espaces internes. Francis Soler mentionne « six ou sept propositions », mais John-David Fernandes se souvient de « dix-huit esquisses avant d'arriver à la bonne forme ou, en tout cas, à l'équilibre à peu près souhaité » et Marion Gauguet évoque « 17 esquisses : avec une faille, deux failles, trois failles, etc. »⁷. C'est la durée de ce travail d'ajustement qui explique

⁵ Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

⁶ « Francis Soler : "Chacun de mes bâtiments est une œuvre" », Blog *Parc17.fr*, s.a., mise en ligne le 22/03/2014.

⁷ Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

le délai considérable⁸ entre le concours d'architecture et le dépôt de demande de PC. Il s'agit en effet de concilier les surfaces attendues par le promoteur, les exigences de la Ville et les réglementations d'urbanismes s'appliquant à la parcelle – le Plan local d'urbanisme (PLU) de Paris, qui limite la hauteur des constructions, et la Charte de la ZAC⁹. Chaque proposition est accompagnée de documents qui en illustrent les effets et fait l'objet de réunions rassemblant les personnels de la Ville, de la ZAC et de Vinci. La prolongation de ces tractations désavantage l'ensemble des parties, comme le souligne Marion Gauguet lorsqu'elle évoque la clôture des négociations :

C'est Francis [Soler], d'un commun accord avec Anne Hidalgo [qui a arrêté l'esquisse finale]. Et puis, le temps avançait, le temps c'est aussi de l'argent, donc tout le monde avait intérêt à avancer.¹⁰

D'après ce témoignage, Vinci n'a pas eu un rôle important dans ces échanges, puisque l'accord final a été conclu entre le directeur de l'agence d'architecture et la présidente de la société locale d'aménagement. John-David Fernandes affirme en effet qu'« [i]l y a eu beaucoup d'allers-retours entre la mairie de Paris et Francis [Soler], notamment sur l'image finale du bâtiment. Anne Hidalgo, qui à l'époque était la première adjointe au maire Bertrand Delanoë, en charge de l'urbanisme, avait été très exigeante là-dessus. »¹¹, sans évoquer le point de vue du promoteur sur cette question. Pour le promoteur, l'enjeu n'était donc pas déterminant, à condition que le nombre de logements et leur volume restent le même que lors du concours.

La modification de la volumétrie de Parc 17 montre comment les goûts d'une personne en position de force peuvent se répercuter concrètement sur l'instruction des permis de construire. Le jugement d'Anne Hidalgo ne portait pas sur l'usage des logements, sur les qualités du plan ni même sur des ornements : pourtant, sa critique conjuguée à celle du promoteur a débouché sur l'abandon du concept initial, celui d'un bâtiment affichant face au parc une façade largement ornée.

b) La demande de P.C. à Val d'Europe : un compromis local construit progressivement

À Val d'Europe, la procédure de demande de permis de construire pour les bâtiments privatifs (logements collectifs, bureaux, commerces) prévoit deux temps distincts. Après l'attribution d'un lot à un groupement promoteur/architectes, le projet est présenté aux élus de la commune, de la communauté d'agglomération et aux représentants de l'établissement public d'aménagement local, l'EPA France, à l'occasion d'un conseil municipal. Un pré-permis est ensuite envoyé à la communauté d'agglomération et aux services préfectoraux ; selon William Pesson, cette étape débouche principalement sur l'ajustement de détails techniques¹². Lorsqu'il est finalisé, le dossier de pré-permis est envoyé par les services d'urbanisme de l'agglomération

aux communes, à Euro Disney, à l'EPA France et à la direction départementale des territoires (DDT, service attaché à la préfecture) de Seine-et-Marne, qui peuvent le valider ou en demander la modification.

C'est une procédure plus longue qu'un dépôt conventionnel, mais elle présente l'avantage de garantir la stabilité du projet : « On ne revient plus dessus après », explique William Pesson¹³. La stabilité du dispositif ornemental du Plaza illustre le pouvoir du consensus établi en amont du dépôt proprement dit, favorisant ensuite le maintien du projet tel qu'il a été conçu.

Ce protocole prévoit plusieurs étapes de concertation avec les services publics d'aménagement local, mais il faut se souvenir qu'en vertu de la Convention signée entre les pouvoirs publics et The Walt Disney Company en 1987, la filiale Euro Disney est en charge de la production des bâtiments privés sur les 2118 hectares qu'elle couvre¹⁴. Val d'Europe fournit ainsi un exemple de collaboration étroite entre puissance publique et secteur privé, resté inédit par sa latitude et son ampleur. L'État a accordé à une société privée des missions d'aménagement conventionnellement associées au secteur public et Disney a été investie de responsabilités urbaines et architecturales dont dépendait le succès du projet. En 2009, lorsque Promogim et l'agence Arcas remportent le concours du Plaza, ce fonctionnement est rodé et l'aspect du projet ne suscite pas de frictions. Au contraire, les « orientations architecturales » promues par Euro Disney remportent l'adhésion des élus locaux, qui participent à la médiatisation du territoire et à la mise en valeur de ses caractéristiques esthétiques. En 2021, le président de Val d'Europe Agglomération, Philippe Descrouet, écrit ainsi à la première personne du pluriel pour vanter l'architecture valeuropéenne, dans une lettre adressée à la préfecture de Seine-et-Marne pour critiquer un projet de tour de 40 mètres joutant le centre-ville de Val d'Europe :

Au Val d'Europe, nous prôtons l'inverse depuis 30 ans et nous nous battons pour le faire valoir : le vivre ensemble à taille humaine où chaque quartier est un village où tout le monde se connaît ou presque. En 30 ans, nous avons su bâtir avec nos partenaires une ville où il fait bon vivre et travailler. Une ville où l'harmonie et la sécurité règnent en maître. Une ville apaisée... [...] cette tour sera deux à trois fois plus haute que n'importe quel bâtiment du quartier [...] et sera esthétiquement incohérente avec l'harmonie architecturale du Val d'Europe, fondée sur des bâtiments à hauteur humaine. Pire, elle sera visible de l'autoroute A4, de Bussy, du Bourg de Montévrain et même du Parc de Disneyland.¹⁵

Le ton de cette lettre ouverte reflète à quel point les élus locaux ont fait leur le projet urbain défendu par Euro Disney. Mais il n'en a pas toujours été ainsi¹⁶ : l'évolution de leur position peut s'expliquer par l'arrivée d'une population nouvelle à Val d'Europe, attirée par l'architecture d'inspiration historique promue par Euro Disney. Ces nouveaux habitants – qui sont aussi des électeurs – ont ainsi contribué à faire renforcer un consensus local autour de

8 Quinze mois s'écoulaient entre les deux dates (juin 2010–juin 2015). Cf. *supra*, ch. 2.

9 Les architectes ne mentionnent pas ses effets directs dans la conception des projets ; à en juger par les dossiers de concours, ses préconisations les plus contraignantes portent principalement sur la consommation énergétique des bâtiments, ce qui entraîne des effets sur le volume de surfaces vitrées ou opaques, voire sur la topologie – en règle générale, plus un bâtiment est compact, plus il conserve la chaleur.

10 Marion GAUGUET, entretien, *op. cit.*

11 John-David FERNANDES, entretien, *op. cit.*

12 William Pesson cite les exemples des retombées d'eau de pluie et du raccordement aux réseaux techniques des bâtiments, contrôlés par la Direction départementale des territoires (DDT, rattachée à la préfecture).

13 Entretien WP2.

14 Superficie de la Convention en 2020, Avenant no 9 à la Convention, signé le 6 octobre 2020, avis relatif à la signature publié au JORF no 0277 du 15 novembre 2020. Le périmètre initial était de 1943 hectares, porté à 2230 hectares en 2010 par l'avenant no 8 à la Convention, avant d'être réduit en 2020.

15 « NON, Monsieur le Préfet ! L'avenir n'est certainement pas aux tours », communiqué de presse daté du 12/03/2021, Philippe DESCROUET, Val d'Europe Agglomération.

16 Cf. ORILLARD Clément et Antoine PICON, *De la ville nouvelle à la ville durable : Marne-la-Vallée*, Marseille, Parenthèses, 2012.

l'urbanisme et de l'architecture du territoire. Mais comme on va le voir, Disney a également pu s'appuyer sur le soutien de l'État, même lorsque les communes étaient circonspectes vis-à-vis des préceptes urbains de l'entreprise.

c) Val d'Europe : un projet esthétique centralisé

Pour comprendre comment Euro Disney a pu produire l'architecture devenue caractéristique du territoire, il faut revenir sur la structuration administrative mise en place par l'État en 1987, à la suite de la signature de la Convention. La maîtrise foncière y est facilitée par le statut de ville nouvelle de Val d'Europe. Le périmètre inscrit dans la Convention fait partie d'une Opération d'intérêt national (OIN), qui couvre 3200 hectares¹⁷. La centralisation de la maîtrise foncière est renforcée par la promulgation d'un Projet d'intérêt général (PIG) à la signature de la Convention. La conjugaison de ces deux outils juridiques permet aux services de l'État (personnel de l'EPA France, préfecture de Seine-et-Marne) de maîtriser la chaîne d'urbanisation de bout en bout : captation des terrains, délivrance des autorisations d'urbanisme, détermination de l'occupation des sols et phasage des travaux, en coopération avec Euro Disney¹⁸. La production de ce corpus réglementaire témoigne de la position forte de l'État en faveur de la mise en œuvre du projet et découle de ses engagements auprès de Disney, contractualisés par la Convention¹⁹.

En 1987, la mise en place d'un projet d'intérêt général (PIG) sur le territoire couvert par la Convention avait pour objectif affiché d'en faciliter la maîtrise foncière. Il s'agit en effet d'une forme de planification qui simplifie et accélère le rachat et l'expropriation. Mais elle permet également de faire instruire les demandes de dépôt de permis de construire par les services préfectoraux plutôt que par ceux des communes²⁰. À Val d'Europe, la préfecture de

Seine-et-Marne est habilitée à délivrer les permis de construire, parallèlement aux services d'urbanisme des mairies des communes du territoire. Les préfets étant nommés par décret, ils relèvent de l'autorité de l'État et ne sont pas tenus de rendre compte de leurs décisions auprès des élus et de la population locale. C'est ainsi que les réticences des mairies locales vis-à-vis de l'architecture promue par Euro Disney ont pu être surmontées : leur aval n'est pas indispensable à la construction des projets d'inspiration historique qui sont devenus la caractéristique saillante de Val d'Europe.

Val d'Europe est régulièrement cité par ses détracteurs comme un exemple prouvant que l'ingérence d'une structure privée dans l'urbanisation entraîne une gestion autoritaire du développement urbain, ce qui occulte le rôle joué par les institutions publiques : l'EPA France, qui coopère avec Disney, et l'État à travers la formalisation du PIG. Toutes choses égales par ailleurs, cet outil administratif a permis à Euro Disney de développer le type d'urbanité qui prévaut aujourd'hui sur le territoire lorsque les pouvoirs publics locaux s'y opposaient. Sans le soutien des services préfectoraux, l'obtention des permis de construire de Val d'Europe était loin d'être acquise.

Le protocole de dépôt de permis de construire peut être mobilisé pour faire valoir un point de vue esthétique, comme le montrent la modification de la topologie de Parc 17 et le contournement à Val d'Europe de la procédure classique passant par les services municipaux pour déployer une architecture historiciste. Cette pratique s'appuie indirectement, dans les deux cas, sur la maîtrise foncière, par le biais de la SPLA Paris Batignolles ou de l'opération d'intérêt national. Le dépôt de PC illustre ainsi l'un des biais par lesquels l'échelle territoriale croise celle des ornements. Mais on peut aller plus loin, en se penchant sur la manière concrète dont les ornements sont montrés dans le dossier de demande.

B. Limites du permis de construire et stratégies d'évitement

a) Un outil à visée administrative dans un cadre réglementaire esthétique

Le permis de construire est d'abord un outil administratif, sollicité par le biais d'un formulaire qui n'a pas vocation à montrer les ornements ou l'esthétique des édifices. Pourtant, on a vu que la procédure de dépôt de PC peut donner lieu à des modifications de cet ordre. L'esthétique est en effet un domaine que les services instructeurs doivent considérer²¹, comme on peut le lire dans la Loi n° 772 du 3 janvier 1977 sur l'architecture :

La création architecturale, la qualité des constructions, leur insertion harmonieuse dans le milieu environnant, le respect des paysages naturels ou urbains ainsi que du patrimoine sont d'intérêt public. Les autorités habilitées à délivrer le permis de construire ainsi que les autorisations de lotir s'assurent, au cours de l'instruction des demandes, du respect de cet intérêt.²²

²¹ Cf. MAKOWIAK Jessica, *Esthétique et droit*, Paris, L.G.D.J., coll. « Bibliothèque de droit de l'urbanisme et de l'environnement », t. 7, 2004.

²² « Quiconque désire entreprendre des travaux soumis à une autorisation de construire doit faire appel à un architecte pour établir le projet architectural faisant l'objet de la demande de permis de construire [...]. Le projet architectural mentionné ci-dessus définit par des plans et documents écrits l'implantation des bâti-

¹⁷ Soit un périmètre supérieur à celui de la Convention initiale et de ses avenants successifs.

¹⁸ La première phase d'aménagement (1989-1997), était axée sur la mise en place de la desserte (viabilisation du foncier et développement des réseaux de transports) et sur l'ouverture des espaces touristiques (parcs à thème et offre hôtelière). La deuxième phase d'aménagement (1997-2002) était axée sur l'aménagement du « centre urbain » du Val d'Europe, avec la construction du centre commercial éponyme, des premières opérations de logement et d'équipements publics, et la construction d'un deuxième parc à thèmes. La troisième phase d'aménagement (2003-2010) était orientée sur la production de locaux professionnels (bureaux et commerces) et sur le développement d'infrastructures d'enseignement. La quatrième phase (depuis 2008) est axée sur l'urbanisation aux abords des bourgs existants.

¹⁹ La Convention de 1987 est d'ailleurs souvent assimilée à un partenariat public-privé (PPP), ce qui est anachronique et inexact d'un point de vue juridique : les PPP apparaissent formellement en 2004 par ordonnance du gouvernement de Jean-Pierre Raffarin, faisant suite à une loi de 2002 (loi LOPSI) et se caractérisent par le versement d'une rente (sous forme de loyer ou de montant fixe) d'une structure publique à une structure privée. Ce n'est donc pas le cas à Val d'Europe, même si le degré de coopération entre structures étatiques et publique et entreprise privée qui y est établi reste sans équivalent actuel, de même que la superficie couverte par cette collaboration.

²⁰ « L'autorité compétente pour délivrer le permis de construire, d'aménager ou de démolir et pour se prononcer sur un projet faisant l'objet d'une déclaration préalable est : a) Le maire, au nom de la commune, dans les communes qui se sont dotées d'un plan local d'urbanisme ou d'un document d'urbanisme en tenant lieu, ainsi que, lorsque le conseil municipal l'a décidé, dans les communes qui se sont dotées d'une carte communale ; lorsque le transfert de compétence à la commune est intervenu, ce transfert est définitif ; b) Le préfet ou le maire au nom de l'État dans les autres communes. [...] Par exception aux dispositions du a) de l'article L. 422-1, l'autorité administrative de l'État est compétente pour se prononcer sur un projet portant sur [l]es travaux, constructions et installations réalisés à l'intérieur des périmètres des opérations d'intérêt national mentionnées à l'article L. 121-2 », Articles L. 422-1 et L. 422-2 du Code de l'Urbanisme, versions consolidées au 01/01/2009. Source : Legifrance.gouv.fr, d.d.c. le 18/03/2021.

Dans le Code de l'urbanisme, une sous-section intitulée « Aspect des constructions » mentionne quelques critères pouvant justifier le refus de permis de construire :

Le projet peut être refusé ou n'être accepté que sous réserve de l'observation de prescriptions spéciales si les constructions, par leur situation, leur architecture, leurs dimensions ou l'aspect extérieur des bâtiments ou ouvrages à édifier ou à modifier, sont de nature à porter atteinte au caractère ou à l'intérêt des lieux avoisinants, aux sites, aux paysages naturels ou urbains ainsi qu'à la conservation des perspectives monumentales.²³

Ces deux textes montrent l'importance accordée à l'esthétique architecturale dans la délivrance des autorisations d'urbanisme. Les expressions employées sont toutefois trop vagues pour discriminer un type d'ornement particulier : aucun matériau, aucune couleur, ni aucun motif n'est mentionné. L'appréciation de l'« harmonie », de l'« architecture » et de l'« aspect extérieur des bâtiments » est donc laissée aux autorités habilitées à délivrer le permis de construire. Bien que les architectes soient désignés par la Loi du 3-janvier 1977 comme les auteurs incontournables du « projet d'architecture » présenté par le dossier de demande de PC²⁴, leur travail est évalué, validé ou refusé à l'extérieur de leur groupe professionnel, y compris sur le plan esthétique.

De plus, les pièces graphiques annexées à la demande de PC ne sont pas assez précises pour s'en faire une idée définitive. Interrogé au sujet de l'élaboration des pièces graphiques du permis de construire, Matthew Brown indique ainsi que l'échelle à laquelle le bâtiment est représenté ne permet pas de montrer le détail des éléments ornementaux, même si elle suffit pour donner un aperçu général du dispositif ornemental :

Du moment où on dépose un permis [de construire], plus grand-chose ne peut changer. Donc j'essaie d'avoir tous les détails plutôt bien réfléchis. On va toujours imprimer au rooo pour les permis, au maximum, mais je vais quand même dessiner, selon le temps que j'ai, et m'avancer un peu dans les détails. Le détail exact d'un bandeau ou d'une corniche, c'est moins important [...]. La hauteur, la profondeur de la corniche, oui : il faut savoir à peu près ce que je veux, mais je ne vais pas réfléchir à ce point-là au stade du permis. Il y aura quelque chose de dessiné, mais peut-être que c'est quelque chose qui peut encore bouger. Parce que dans un permis, ils ne regardent pas ça, et c'est d'ailleurs trop petit.²⁵

Il souligne la nécessité d'avoir fixé la nature et la localisation des éléments ornementaux les plus saillants, comme les bandeaux et les corniches, mais aussi le fait que l'échelle de représentation ne permet pas d'en apprécier le détail, en l'occurrence les profils. Les documents graphiques peuvent montrer quelles gammes chromatiques seront utilisées, mais les matériaux ne sont pas spécifiés à ce stade – il n'est pas nécessaire de fournir ces informations lors du dépôt de PC, sauf dans le cas de travaux sur un bâtiment ancien ou dans un secteur protégé²⁶.

ments, leur composition, leur organisation et l'expression de leur volume ainsi que le choix des matériaux et des couleurs." Loi no 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture, version consolidée au 1^{er} janvier 2009, article 1. Source : *Legifrance.fr*, d.d.c. 29/08/2020.

23 Code de l'urbanisme, Titre I, article II.

24 Loi no 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture, version consolidée au 1^{er} janvier 2009, article 3. Source : *Legifrance.fr*, dernière consultation le 29/08/2020.

25 Matthew BROWN, entretien, *op. cit.*

26 Dans le cas de « travaux nécessaires à la réalisation d'une opération de restauration immobilière ou sur un immeuble inscrit au titre des monuments historiques, sur un immeuble situé dans le périmètre d'un site patrimonial remarquable ou abords des monuments historiques ou dans un cœur de parc national », une notice indiquant quels matériaux seront utilisés doit être annexée au dossier de demande de PC. CERFA n° 13409*07.

Les autorités publiques sont donc chargées d'évaluer l'aspect des futurs bâtiments sur la base de critères très généraux et de documents qui n'en donnent qu'un aperçu partiel.

c) La mise à profit du flou réglementaire concernant l'aspect des ornements

Comme les ornements d'inspiration historique de Val d'Europe, la réception de la sérigraphie des bâtiments de Francis Soler a évolué. Les sérigraphies de Parc 17 n'ont pas soulevé d'objections de la part de la Ville : les modifications demandées en amont du dépôt du permis de construire concernaient son gabarit. Il n'en était pas de même pour le bâtiment de la rue Émile-Durkheim : on l'a vu au chapitre précédent, il soulevait de lourdes objections de la part de la municipalité. Cet exemple montre comment les architectes peuvent exploiter le flou des réglementations d'urbanisme pour promouvoir leurs ornements.

La RIVP soutenait le dispositif ornemental du projet, mais les services municipaux y étaient hostiles : la Ville aurait donc pu refuser d'attribuer le PC si l'architecte ne modifiait pas son projet. Selon Francis Soler, ces arguments ont été clairement énoncés lors de la réunion évoquée au chapitre précédent²⁷ – ce qui révèle d'ailleurs un degré élevé de conflictualité :

[La directrice adjointe de la RIVP demande à la municipalité :] « [...] Qu'est-ce que c'est que ce tribunal que vous nous avez monté ? Je vous préviens, on fait le projet avec les sérigraphies de Francis Soler, ou on ne fait pas le projet. C'est un projet qui a toute son unité, il vous l'a raconté, il y a une cohérence globale, on vous a expliqué pourquoi. » La mairie reprend : « Mais nous, on peut attribuer ou pas le permis de construire. » Là, je leur dis : « Je vous rappelle que la sérigraphie ne rentre pas dans les critères de jugement d'un permis de construire. Vous devez juger soit les gabarits, soit les ouvertures, mais vous ne pouvez pas juger de ça. »²⁸

L'architecte estimait que les services d'urbanisme outrepassaient leurs attributions en retoquant le PC et cite les critères mentionnés dans le Code de l'urbanisme et la Loi du 3 janvier 1977. Plusieurs textes législatifs nationaux encadrent la construction des fenêtres²⁹, mais il est vrai que ni leur aspect ni celui des vitrages n'est spécifié³⁰. Ces éléments pourraient être précisés par une réglementation locale, comme le Plan local d'urbanisme (PLU) de la Ville de Paris³¹. Mais là aussi, ce sont les caractéristiques techniques des fenêtres qui sont explicitées (en particulier leur placement par rapport aux prospects et leurs caractéristiques énergétiques) mais l'aspect des vitrages n'est pas mentionné. C'est sur ce flou que Francis Soler s'appuie pour affirmer que « la sérigraphie ne rentre pas dans les critères de jugement d'un permis de construire ». Il s'agit d'une stratégie que l'architecte revendique. Il explique ainsi :

27 Cf. *supra*, ch. 5.

28 SOLER Francis, entretien, *op. cit.*

29 Ils imposent des normes de localisation (position des fenêtres par rapport aux bâtiments voisins, pièces éclairées et pourvues d'ouvrants, distance au sol et au plafond des fenêtres), de dimensionnement (surfaces vitrées minimales), de ventilation et d'isolation (caractéristiques des châssis et vitrages). Code civil, art. 675, 676, 677, 678, 679 et 680, Code de l'urbanisme, art. R111-22, R331-7, Code de la construction et de l'habitation, art. R*III-10 et annexe à l'art. R443-II.

30 Les vitrages doivent être transparents, mais le fait qu'ils soient colorés ou ornés de motifs figuratifs n'est pas abordé. *Ibid.*

31 PLU de Paris, version approuvée par délibération du Conseil de Paris des 9, 10, 11, 12 et 13 décembre 2019. Cette version, plus récente que celle de l'époque de la construction du bâtiment de la rue Émile-Durkheim, mentionne à plusieurs reprises la qualité que l'architecture contemporaine peut apporter au bâti parisien.

Par exemple, ici [dans son agence] je n'ai demandé à personne la permission pour faire ça [les sérigraphies des vitrages de l'agence], pas même à la copropriété, parce que ça ne rentre pas dans les critères de modification : tu n'es pas dans le lourd, dans l'épais, [...] dans une espèce d'architecture où tu es obligé de demander un permis. Moi, je n'ai pas besoin de demander un permis sur ce que je fais. Ça montre à quel point ce sont des choses qui sont additionnelles, subtiles, légères. Excuse-moi, je me fais un petit compliment : c'est là où c'est malin. Ce n'est pas dans la démonstration, mais dans cette espèce de subtilité qui fait qu'avec peu, tu apportes beaucoup. [...] Comme maintenant, le terme c'est « réversible », si ça vous plaît pas, on verra sur place, quand on aura le bâtiment : on garde les châssis, on enlève les verres et on modifie les verres, et puis c'est tout. Tout ce que je fais, c'est réversible. Ce n'est pas ancré.³²

Pour lui, la possibilité de modifier l'aspect des façades après l'achèvement du projet montre que leurs ornements ne relèvent pas des critères d'attribution du PC. *In fine*, la « réversibilité » est présentée comme un critère favorisant la mise en œuvre du dispositif ornamental des sérigraphies à deux titres : elle permet à l'architecte de concevoir les sérigraphies sans ingérence et lui fournit un argumentaire pour promouvoir sa création auprès de maîtres d'ouvrages en affirmant que si elle ne « plaît pas » ou plus, l'ornementation peut être supprimée.

La modification *a posteriori* des sérigraphies de Durkheim ou Parc 17 est pourtant très peu crédible. Le premier bâtiment accueillant des logements sociaux, les locataires ne peuvent modifier leurs vitrages qu'avec l'accord de la RIVP, bailleur et gestionnaire de l'immeuble. En outre, s'ils quittent leur logement, ils doivent le restituer dans l'état dans lequel il se trouvait lors de leur emménagement. Dans le cas de Parc 17, l'installation de vitrages sérigraphiés aux étages supérieurs impliquerait que les propriétaires aient accès aux dessins des architectes et puissent faire imprimer ces motifs. Aux étages inférieurs, les propriétaires pourraient certes remplacer leurs vitrages sérigraphiés par des vitrages transparents, mais cette modification serait complexe et coûteuse. De surcroît, les habitants désireux de modifier ce dispositif s'exposeraient à des poursuites judiciaires de la part de l'architecte, en vertu du droit patrimonial dont il jouit sur son œuvre. Francis Soler ne peut l'ignorer, puisqu'il a fait l'objet de poursuites à ce titre en 2005, suite à la rénovation de l'îlot des « Bons-Enfants », accueillant le ministère de la Culture. La mise en œuvre d'une résille métallique sur les façades du bâtiment de l'architecte Georges Vaudoyer (1877-1947) a été attaquée par les héritiers de l'architecte au titre de l'atteinte au droit moral de leur aïeul³³.

En fait, la faisabilité de ces changements est moins intéressante que le fait même que l'architecte mentionne cet argument. Dans le cas du Piazza, la possibilité de modifier les modénatures n'a pas été évoquée par les architectes³⁴, alors qu'elle est également possible. Il n'est pas surprenant que dans le contexte de la production du Piazza, dont l'ornementation fait consensus, les architectes n'aient pas eu à mobiliser ce type d'argumentaire. C'est lorsque l'ornement fait débat qu'émerge la nécessité d'en justifier la présence, « soit techniquement, soit autrement, mais avec les choses les plus objectives possibles »³⁵. Là où Matthew Brown

mentionne l'inadéquation des pièces graphiques du dossier de PC pour juger du dispositif ornamental, Francis Soler mobilise deux autres arguments : l'application stricte de la réglementation et la « réversibilité » du dispositif. Ces deux arguments sont pourtant contradictoires : le premier s'inscrit dans une revendication de l'importance des ornements pour la cohérence du projet, tandis que le second est une manière de minorer leur importance.

Conclusion

La procédure de dépôt du permis de construire est un levier de contrôle de l'aspect des façades et cette phase cristallise les postures d'adhésion ou de rejet de l'esthétique des bâtiments. L'apparition de la SPLA Paris Batignolles au cours de la conception de Parc 17 a contraint les architectes à modifier sa volumétrie, entraînant par ricochet un changement de l'échelle des ornements de la façade principale. La mise en place d'une instruction étatisée des PC à Val d'Europe a favorisé le développement du vocabulaire revendiqué aujourd'hui comme un marqueur territorial. Les résistances rencontrées par l'agence FSA lors de sa première utilisation de sérigraphies en façade ont été contournées grâce au soutien de la maîtrise d'ouvrage du bâtiment et à l'ambiguïté des textes juridiques.

6.2. DU DÉVELOPPEMENT URBAIN À L'AMBITION ESTHÉTIQUE : L'ORNEMENT COMME MARQUEUR D'IDENTITÉ TERRITORIALE

Les procédures de dépôt de PC mettent en lumière un lien latent entre gouvernance territoriale administrative et politique : ainsi, Anne Hidalgo disposait d'un double statut lors de son intervention sur le projet de Parc 17 et les débuts de l'urbanisation de Val d'Europe ont été marqués par une dissension entre les élus locaux et Euro Disney, officiellement développeur du territoire, mais disposant, de fait, de prérogatives d'aménagement. Comment s'articulent ces deux composantes avec leurs prérogatives esthétiques ?

A. La « sédimentation » de Val d'Europe : la diversité stylistique au service du projet urbain

Le territoire de Val d'Europe peut sembler homogène du fait de l'omniprésence des référents historiques, mais ils ont en fait varié au cours de son urbanisation. Le Piazza en témoigne, en déployant des ornements inspirés par l'architecture faubourienne et par l'architecture Art déco. Comment interpréter cette diversification stylistique ? Là aussi, il faut revenir aux prémices de l'aménagement du territoire pour répondre à cette question.

a) De la maîtrise foncière à la stratégie urbaine

Lorsque l'aménagement de la ville nouvelle du secteur IV de Marne-la-Vallée débute au tournant des années 1970³⁶, ce territoire déjà appelé « Val d'Europe » est essentiellement rural. Les communes abritent des cultures céréalières situées sur les plateaux dominant les coteaux

32 SOLER Francis, entretien, *op. cit*

33 Voir « Un immeuble habillé d'une mantille. Le ministère de la Culture condamné et contesté », *Les procès de l'art. Petites histoires de l'art et grandes affaires du droit*, Céline Delavaux et Marie-Hélène Vignes, Palette, 2013, pp. 105-108.

34 Marc Louzeau en parle, mais uniquement dans l'hypothèse de dégradation lors du transport ou de la pose.

35 Entretien SB ; cf. *supra*, chapitre 3, note n° 201.

36 Il est amorcé par la création d'un Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris (SDAURP) en 1965, sous la responsabilité de Paul Delouvrier, puis formalisé à travers la création d'un établissement public d'aménagement en 1972, l'EPA Marne.

de la Marne, des parcelles identifiées d'emblée comme autant d'opportunités foncières³⁷. Leur urbanisation représente cependant un défi, notamment du fait de leur éloignement de la capitale : les secteurs de la ville nouvelle sont urbanisés d'Ouest en Est, en débutant par les plus proches de Paris. En 1973, le premier choc pétrolier affaiblit l'économie française et entraîne un ralentissement de toutes les opérations d'aménagement nationales, tandis que le secteur privé apparaît dorénavant comme un partenaire économique indispensable auprès des pouvoirs publics³⁸. C'est dans ce contexte que plusieurs personnalités politiques françaises³⁹ entament des discussions avec The Walt Disney Company pour implanter à Val d'Europe un complexe de loisirs sur le modèle de ceux que la firme a déjà construits aux États-Unis⁴⁰ et au Japon⁴¹. Pour Disney, l'enjeu est de développer son marché européen et Paris jouit déjà du statut de destination touristique mondiale, ce qui représente un atout pour la fréquentation du parc de loisirs en projet. Disney recherche aussi une emprise foncière assez vaste pour garantir la pérennité de ses parcs d'attractions en lui permettant de les agrandir.

La maîtrise du développement du territoire est un enjeu crucial pour éviter l'implantation de parcs concurrents et pour garantir au public une offre hôtelière de proximité, mais aussi pour contrôler l'aspect des constructions en s'assurant d'une forme de continuité avec le parc et d'une forme de respectabilité de l'urbanité alentour⁴². Dans la presse française, ce projet est présenté par ses partisans comme une manne économique et comme un levier de développement territorial. L'implantation du complexe de loisirs favoriserait l'emploi en déchargeant l'État et les collectivités locales d'une partie de l'investissement économique afférent, tout en accélérant la mise en œuvre de travaux de desserte prévus mais différés jusque-là (autoroute, RER).

Un accord-cadre est signé fin 1986 pour l'ouverture du complexe de loisirs⁴³. Il est suivi par la signature d'une Convention pour l'aménagement d'une partie du secteur IV de Marnela-Vallée, en mars 1987⁴⁴. Celle-ci associe The Walt Disney Company avec plusieurs

structures publiques : l'État⁴⁵, la région Île-de-France⁴⁶, le département de Seine-et-Marne⁴⁷, l'établissement public d'aménagement local EPA Marne⁴⁸ et la Régie autonome des transports parisiens (RATP)⁴⁹. Un délégué interministériel⁵⁰ est chargé de faciliter leur coopération et rend compte au cabinet du Premier ministre de l'avancée du projet.

Durant l'été 1987, deux structures publiques sont créées pour coordonner l'aménagement du périmètre de la Convention : l'EPA France, établissement public d'aménagement exclusif du secteur IV de Marne-la-Vallée et le Syndicat d'agglomération nouvelle (SAN)⁵¹ qui rassemble des élus issus des communes présentes dans le périmètre de la Convention. En mars 1989, la maison-mère crée une filiale en charge du projet, Euro Disneyland. Ces trois nouvelles structures reçoivent des missions distinctes. Le SAN est chargé de la construction des équipements publics, conjointement avec les cinq communes locales – qui ne sont pas signataires de la Convention. Euro Disney est chargé de la construction du complexe de loisir (parcs d'attractions et infrastructures hôtelières) et prend également en charge le lotissement résidentiel, tertiaire et commercial du territoire. L'EPA France est chargé de la maîtrise foncière du périmètre, c'est-à-dire de l'acquisition des terrains à bâtir, y compris par voie d'expropriation et de préemption. Il coordonne leur viabilisation et leur cession. En 1989, la SNCF et le RFF signent également un accord avec Disney prévoyant l'implantation d'une

37 Rapport SDRAUP, p. 114 et p. 115.

38 Voir. BIAU Véronique, *Les architectes au défi de la ville néolibérale*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos », 2020 ; CUSSET François, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2008.

39 ROFFAT Sébastien, *Disney et la France : Les vingt ans d'Euro Disneyland*, Paris, L'Harmattan, 2012.

40 Le premier parc du Disneyland Resort (Anheim, Californie) a été inauguré en 1955 et le premier parc du Walt Disney World Resort (Bay Lake, Floride) a été inauguré en 1971.

41 Tokyo Disneyland a été inauguré en 1983.

42 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

43 Plusieurs sites sont envisagés parallèlement à celui de Val d'Europe et The Walt Disney Company profite durant plusieurs mois d'une compétition entre l'Espagne et la France pour négocier les conditions les plus avantageuses possibles des pouvoirs publics. Cf. *Disney et la France, op. cit.*

44 « Convention pour la création et l'exploitation d'Euro Disneyland en France », signée à l'hôtel Matignon le 24 mars 1987.

45 Par le biais de Jacques Chirac, Premier ministre, et Pierre Méhaignerie, ministre de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports. La ratification de cette convention par décret (« décret no 87-193 du 24 mars 1987 approuvant la convention pour la création et l'exploitation d'Euro Disneyland en France et le Projet d'intérêt général relatif au quatrième secteur de Marne-la-Vallée », J.O.R.F daté du 25 mars 1987, source : legifrance.fr) associe en outre six autres ministres (ministre d'État, ministre de l'économie, des finances et de la privatisation, Édouard Balladur ; ministre de la Culture et de la Communication, François Léotard ; ministre de l'Intérieur, Charles Pasqua ; ministre des Affaires sociales et de l'emploi, Philippe Séguin ; ministre de l'Industrie, des P. et T. et du Tourisme, Alain Madelin ; ministre de l'agriculture, François Guillaume), cinq ministres délégués (ministre délégué auprès du ministre de l'économie, des finances et de la privatisation, chargé du commerce, de l'artisanat et des services, Georges Chavanes ; ministre délégué auprès du ministre de l'intérieur, chargé des collectivités locales, Yves Galland ; ministre délégué auprès du ministre de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports, Jacques Douffagues ; ministre délégué auprès du ministre de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports, chargé de l'environnement, Alain Carignon ; ministre délégué auprès du ministre de l'industrie, des P. et T. et du tourisme, chargé des P. et T., Gérard Longuet) et un secrétaire d'état (secrétaire d'État auprès du ministre de l'industrie, des P. et T. et du tourisme, chargé du tourisme, Jean-Jacques Descamps).

46 Par le biais du président du conseil régional, Michel Giraud.

47 Par le biais du président du conseil général, Paul Séramy.

48 Par le biais de Jean Poulit, directeur général, et Jérôme Bouvier, président du conseil d'administration.

49 Par le biais de Paul Reverdy, président du conseil d'administration.

50 Décret no 87-286 du 23 avril 1987 portant institution d'un délégué interministériel au projet Euro Disneyland en France. Source : Legifrance.fr. Ce poste a successivement été occupé par Christian Cardon, ex-directeur de cabinet de Pierre Méhaignerie au ministère de l'Agriculture en 1976 et 1980 (avril 1987 – octobre 1993), par Claude Villain, directeur général de la concurrence et des prix, directeur général de l'agriculture à la Commission des communautés européennes à Bruxelles, directeur du Comité d'organisation des Jeux Olympiques d'hiver à Albertville en 1988 (octobre 1993 - ?), Daniel Canepa, préfet de la région Île-de-France, préfet de Paris (octobre 2009 – janvier 2013), Jean Daubigny, préfet de la région Île-de-France, préfet de Paris (avril 2013 – septembre 2015), Jean-François Carencu, préfet de la région d'Île-de-France, préfet de Paris (septembre 2015 – novembre 2017) et par Michel Cadot, de la région d'Île-de-France, préfet de Paris (depuis 2017). À partir de 2009, il s'agit donc d'un poste confié systématiquement au préfet de la région Île-de-France.

51 Il est successivement nommé SAN du secteur IV de Marne-la-Vallée à sa création en juillet 1987, puis SAN des Portes de la Brie à partir de 1988 et SAN du Val d'Europe à partir de 2001. Cette structure a été remplacée en 2016 par une communauté d'agglomération, Val d'Europe Agglomération.

gare de la ligne à grande vitesse Est dans le périmètre de la Convention⁵². Ce projet est déclaré urgent et d'utilité publique en juillet 1990.

Au sein de ce périmètre – 1943 hectares au sein de cinq communes en 1987, porté à 2230 hectares en 2010⁵³ et ramené à 2118 hectares en 2020⁵⁴ – Disney s'engage à construire un complexe hôtelier et de loisirs devant atteindre des objectifs de fréquentation précis. Le calendrier de l'opération est fixé par la Convention et ses avenants. En contrepartie, la société prend part à la définition des règles d'urbanisme locales et peut directement influencer l'aspect des bâtiments et leur ornementation lors de la désignation des agences d'architecture mandataires de projets implantés sur les terrains dont elle dispose. C'est ce qu'illustre la production du Plaza, dont le concours est organisé et encadré par Disney et dont l'aspect doit suivre un cahier des charges défini par l'entreprise. Disney accède aussi à des prérogatives avantageuses sur la maîtrise foncière. D'une part, l'entreprise dispose d'une option générale d'achat : les lots désignés par les plans d'urbanisme pour accueillir des programmes privatifs ne peuvent être vendus à une autre structure que si Disney renonce à les acquérir⁵⁵. D'autre part, le montant de ces cessions est indexé sur la valeur des terrains à la date de la signature de la Convention puis de ses avenants successifs⁵⁶, mais Disney peut les revendre à un prix correspondant à leur valeur foncière à la date de la vente. La plus-value réalisée par l'entreprise augmente substantiellement à mesure que le territoire est urbanisé.

La Convention esquisse donc un projet urbain dont le succès dépend de l'aménagement d'un territoire encore vierge. Le lotissement résidentiel ne faisait pas partie des premières missions qu'Euro Disney devait mener à bien à la signature de la Convention, mais le phasage de l'aménagement prévoyait la construction d'un premier lot de logements avant 1997. Les premiers immeubles ont été construits dès 1992. Le centre commercial du Val d'Europe, pivot du centre urbain, a été inauguré en 2000, et la place d'Ariane en 2003⁵⁷. En 2004, Dominique

52 *Disney et la France, op. cit.*, pp. 174-175.

53 Avenant no 8 à la Convention promulgué par le Décret no 2011-1870 du 13 décembre 2011 au JORF no 0290 du 15 décembre 2011.

54 Avenant no 9 à la Convention, signé le 6 octobre 2020, avis relatif à la signature publié au JORF no 0277 du 15 novembre 2020.

55 « La société [Euro Disneyland] dispose ainsi d'un statut de "développeur" prioritaire ; après une période initiale où elle permettait à des promoteurs de se substituer à elle, elle se porte désormais systématiquement acquéreuse des terrains auprès de l'EPA avant de les revendre à des prospects identifiés au préalable », « Rapport de mission sur les perspectives de développement du secteur IV de Marne-la-Vallée et du projet EuroDisneyland », Gilbert SANTEL, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, Michel LAFFITE, Inspecteur des Finances, François WELLHOFF, chargé de mission, Conseil général de l'écologie et du développement durable et Inspection générale des finances, juillet 2008, p. 16.

56 « L'établissement public d'aménagement achète le terrain, le viabilise et le revend à Disney sans faire de marge », explique Michel Fanni, directeur de l'urbanisme et de l'architecture d'Epamarne-Epafrance, dans un article de Nora HARRACHE, « Val d'Europe. Une production urbaine signée Disney », *Le Moniteur*, publié le 07/05/2004. L'article 16 de la Convention prévoit la cession à un prix fixe de 1,69 euros/m², majoré du coût des infrastructures développées en amont par l'EPA FRANCE et d'une quote-part de 25 %. Le coût du portage financier est assumé par Euro Disney (« Rapport de mission sur les perspectives de développement du secteur IV de Marne-la-Vallée et du projet EuroDisneyland », Gilbert SANTEL, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, Michel LAFFITE, Inspecteur des Finances, François WELLHOFF, chargé de mission, Conseil général de l'écologie et du développement durable et Inspection générale des finances, juillet 2008, p. 16).

57 La station du RER A « Val d'Europe » a été mise en service l'année suivante, de pair avec la gare routière qui la jouxte. La place de Toscane, reliée à la place d'Ariane par le centre commercial du Val d'Europe, est inaugurée en 2006.

Coquet, directeur général adjoint d'Euro Disney, décrit ainsi l'engagement de Disney dans l'urbanisation de Val d'Europe :

Disney n'avait pas vocation à faire du développement urbain, mais dans la mesure où les collectivités et l'État l'exigeaient, il devenait indispensable de s'y impliquer pour préserver l'environnement des parcs d'attractions. L'enjeu du pôle urbain est touristique.⁵⁸

Même si cela ne constitue pas le cœur de l'activité de l'entreprise, Disney devait mettre sur pied une stratégie urbaine singulière⁵⁹. L'attractivité de Val d'Europe ne repose alors ni sur sa proximité avec un centre d'affaires – comme c'est le cas pour l'Ouest francilien, à proximité du quartier de La Défense – ni sur une densité préexistante comme dans Paris *intra-muros*. Afin de favoriser l'adhésion du public au projet urbain, Euro Disney développe une stratégie reposant sur le rapprochement formel des bâtiments avec une culture générale et populaire de l'architecture.

b) La référence haussmannienne, gage d'urbanité familière et attachante

Disney s'appuie sur les principes du *New Urbanism*, doctrine d'aménagement apparue aux États-Unis en réaction à la déliquescence des centres-villes et à l'étalement urbain⁶⁰. Elle promeut les constructions de faible gabarit, les alignements et les perspectives urbaines, le travail de prospects le long des rues, inspirés par la ville traditionnelle. Ces caractéristiques topologiques sont associées à des valeurs sociales comme la convivialité et la sécurité et à des pratiques fondées sur l'échelle piétonne : fréquentation de commerces et d'équipements de proximité, mixité programmatique limitant les déplacements entre domiciles et lieux de travail⁶¹.

Les principes du *New Urbanism* peuvent se décliner selon diverses formes architecturales⁶². Pour l'architecture de Val d'Europe, Disney envisage d'abord de s'inspirer de la ville de Paris et plus spécifiquement du vocabulaire haussmannien. Cette référence présente plusieurs avantages. Elle s'inscrit dans la dynamique touristique évoquée par Dominique Coquet, qui est alors la priorité de l'entreprise. Le public des parcs à thèmes peut faire l'expérience d'une

58 Cité par Nora HARRACHE, « Val d'Europe. Une production urbaine signée Disney », *Le Moniteur*, publié le 07/05/2004.

59 The Walt Disney Company avait toutefois déjà produit un ensemble urbain à Celebration (Floride, États-Unis), livré à partir de 1994. EPCOT – acronyme pour Experimental Prototype Community (ou City) Of Tomorrow – parc à thèmes qui voisine Celebration, représentait dès 1982 une tentative de production urbaine par la firme, s'inscrivant dans l'ambition du fondateur de créer une entité bâtie autonome, techniciste et planifiée, orientée vers le divertissement de masse. L'aménagement du Val d'Europe ne représentait donc pas tout à fait une mission inédite pour Disney, mais l'entreprise n'avait pas été contrainte auparavant de lotir selon un calendrier défini avec un partenaire public ni de composer avec une entité de gouvernance locale, comme cela a été le cas avec le syndicat d'agglomération nouvelle.

60 Cf. Blaise DUPUIS, 2017, *op. cit.* Du fait de la mobilisation de cette doctrine dans l'aménagement de *gated communities* et de villages créés par des groupes religieux, Euro Disney insiste cependant sur son autonomie vis-à-vis du mouvement : Bernard Durand-Rival, Senior Manager, précise ainsi : « Le *New Urbanism* est donc affaire de communautés, et nous ne sommes pas du tout dans une logique de communautés. On a toujours évité de faire des *gated communities*, malgré la demande : des Saoudiens par exemple, des gens du Golfe très riches qui voudraient qu'on développe là-bas un lot avec de grosses maisons articulées autour d'un espace commun. [...] Mais on a toujours refusé. », Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

61 Cf. Blaise DUPUIS, « Le mouvement du *New Urbanism* et le paysage urbain. La circulation d'une doctrine urbanistique », *Articulo – Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2 | 2009

62 *Ibid.*

urbanité « à la parisienne » lors de sa venue à Val d'Europe sans avoir à séjourner en dehors du territoire⁶³. À plus long terme, la popularité et la notoriété de l'architecture haussmannienne sont susceptibles de favoriser l'identification des bâtiments sur le marché immobilier et d'accroître leur désirabilité. L'image de Paris *intra-muros* est susceptible de conjurer celle de la « banlieue », perçue comme un repoussoir auprès des touristes, de la population résidentielle et des entreprises. Malgré sa localisation en grande couronne francilienne, Val d'Europe ne doit pas être perçu comme faisant partie de la banlieue parisienne, mais comme une « vraie ville »⁶⁴. C'est ce qu'explique Bernard Durand-Rival :

Ils [The Walt Disney Company] se disaient : « On ne veut pas faire un bout de ville nouvelle, on ne veut pas refaire un bout d'Évry à la place de Marne-la-Vallée. Ça ne nous plaît pas du tout, c'est trop proche des parcs à thèmes. Il faut faire quelque chose de sympa, qui fasse que les gens n'aient pas l'impression de traverser Sarcelles pour aller au parc à thèmes (avec des voitures qui brûlent et tout...), il faut que ça soit agréable, que ça ait bonne presse, que les gens soient contents. » [...] La commande que la direction [d'Euro Disney] m'a donnée, et la direction américaine [The Walt Disney Company] également, c'était : « On ne veut pas une architecture de mode, on veut une architecture qui dure » – en anglais : « *timeless architecture* ». On a donc parlé de toutes ces modes, par exemple aujourd'hui il y a l'architecture en bois, développement durable... On s'est dit qu'on faisait une ville pour les habitants, pas pour faire bien dans les revues d'architecture ni pour faire bien dans le *star system* – la stratégie des chefs d'État ou des maires de grandes villes qui font le *buzz* en faisant travailler un architecte de renom... On s'est dit qu'on allait être plus humbles, que ce serait peut-être moins fantastique, mais qu'on allait créer un contexte en faisant et en reprenant des styles que tout le monde comprend, qui font partie de l'inconscient culturel de tout un chacun, qu'il soit chauffeur de taxi, architecte, promoteur, investisseur,⁶⁵

En somme, la « banlieue », malgré son urbanisation, ne mériterait pas le statut de ville du fait de caractéristiques formelles associées à des pratiques spatiales et sociales déviantes. À l'inverse, une ville serait « vraie » même sans être densément bâtie dès lors que l'implantation et l'apparence des bâtiments présentent certaines propriétés qui la rapprochent de villes anciennes et qui la rendent désirable et respectable. Ces idées impliquent de rendre la référence haussmannienne explicite. C'est là que l'échelle des ornements rejoint celle du territoire : les soubassements à bossage, les enduits minéraux, les fers forgés, les frontons et les moulures matérialisent cette référence qui fait partie intégrante d'une stratégie urbaine⁶⁶. On comprend mieux que Disney n'étende pas ses prérogatives aux intérieurs des appartements :

63 Plusieurs enseignes commerciales et hôtelières cultivent d'ailleurs toujours une certaine ambiguïté dans leur communication en suggérant qu'elles sont situées dans la capitale. Cette stratégie semble couronnée de succès : « [...] la logique de captation de ses clients par Euro Disney a jusqu'à présent minimisé le rayonnement touristique à l'extérieur de l'emprise [de la Convention], l'effet "hub" sur le développement touristique du reste du territoire national restant à démontrer » « Rapport de mission sur les perspectives de développement du secteur IV de Marne-la-Vallée et du projet EuroDisneyland », Gilbert SANTEL, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, Michel LAFFITE, Inspecteur des Finances, François WELLHOFF, chargé de mission, Conseil général de l'écologie et du développement durable et Inspection générale des finances, juillet 2008, p. 22.

64 Expression récurrente dans les supports de médiatisation du territoire, elle revient aussi dans les propos des agents recueillis en entretien.

65 Entretien BDR.

66 « Pour avoir une valeur universelle, les réalisations qui procèdent de cette approche créative doivent être accessibles et lisibles par tous et, cela va de soi, non abstraites et réservées aux seuls initiés », *Val d'Europe. Vision d'une ville*, op. cit., p. 49.

c'est d'abord l'espace public qui doit être « identifiable »⁶⁷, afin de fournir à Val d'Europe une identité territoriale.

c) La «mytho-génèse», l'invention d'une identité territoriale

C'est dans ce contexte que la technique de projet de la « mytho-génèse » évoquée plus haut prend son sens. Il s'agit d'abord d'un outil de conception urbaine capable d'orienter la conception architecturale en arrimant le dessin à un récit historique factice. Cette technique nécessite de mobiliser une culture de l'architecture historique conséquente, particulièrement lorsqu'elle est employée pour des projets mêlant des styles d'époques différentes. C'est le cas du lotissement du « quartier des Trois Ormes » (débuté en 2017) à Coupvray. Il est décrit ainsi sur le site institutionnel d'Euro Disney :

La localisation excentrée du quartier des Trois Ormes, la présence du parc du château de Coupvray et le désir d'accueillir une population familiale stable a induit un projet urbain basé sur de grands îlots divisés en longues parcelles, à l'image de celles des villes du Moyen Âge. [...] L'idée des urbanistes a été de renouer avec l'idée qu'une ville ou un quartier se construit avec le temps, les époques se succédant, chacune apportant son empreinte. Ils ont imaginé et reconstitué une histoire qui aurait pu se passer : « Il était une fois le beau village de Coupvray. Le château et son parc ainsi que la campagne environnante furent pendant longtemps les éléments constitutifs d'une économie agraire à l'écart des chemins battus. Un peu avant la révolution française, un hameau champêtre composé de quelques maisons s'était installé non loin. De jolies maisons paysannes toutes chaulées de blanc étaient blotties les unes contre les autres, groupées un peu au hasard autour d'un pré commun. On élevait des chèvres et des moutons et on cultivait de beaux légumes dans la terre grasse de la Brie. Vers 1830, un riche propriétaire terrien offrit aux habitants du hameau un local servant de classe dans une petite construction néo-classique (aujourd'hui affecté à l'usage de tous les habitants du quartier). Puis la révolution industrielle est arrivée et le train rompit l'isolement du village. Vers 1880, s'installèrent les premiers villégiateurs attirés par la beauté du pays, qui construisirent, à l'écart du hameau, des maisons dans le style Arts & Crafts – style du retour à la Nature alors à la mode. En 1900, une voie neuve fut tracée dans le prolongement d'une avenue du parc, et, sous l'influence des belles années du Vésinet de Compiègne ont été édifiées des maisons groupées dans le style 1900 avec leurs verrières, leurs jeux de briques et leurs toitures affirmées. La Grande Guerre marqua un temps d'arrêt, puis vint l'engouement des années 1920 pour les cités jardins avec leurs coquettes maisons jumelées, souvent précédées d'un jardinet et de leurs amples toitures en tuiles rouges. On construisit, disait-on à l'époque, la ville à la campagne. Le quartier poursuivit sa mue au cours des années 1930, marquées simultanément par les lignes brisées de l'Art Déco, évocatrices de l'électricité et des rayons du soleil et le cubisme qui marque l'entrée de l'époque dans la modernité internationale. »⁶⁸

Ce récit diverge de la réalité historique de la commune, marquée par un certain isolement et par la présence prépondérante de surfaces agricoles. Son caractère fictionnel est d'ailleurs attesté dès la formule d'ouverture qui le rattache au registre des contes de fées. Chaque époque est associée à une écriture architecturale résumée à quelques marqueurs ornementaux. La progression historique qui remonte à la Révolution française est interrompue à partir des années 1930, ce qui reflète les réticences d'Euro Disney vis-à-vis de l'urbanisme des villes

67 Maurice CULOT et William PESSON, entretien, op. cit.

68 « Le quartier des trois ormes, un aperçu de la ville de demain – Episode 1/2 », site institutionnel Real Estate Development by Euro Disney, publié le 04/07/2018, s.a. [En ligne] URL d.d.c. 07/05/2021. En juin 2022, ce site n'est plus en ligne.

nouvelles et de l'image de la « banlieue » et rappelle aussi la sensibilité esthétique de Culot pour qui seule l'architecture antérieure à la Seconde Guerre mondiale peut servir de modèle.

Cette stratégie « d'essence [...] narrative »⁶⁹ vise à conférer à Val d'Europe une « épaisseur historique »⁷⁰. Il s'agit de répliquer la « sédimentation »⁷¹ à l'œuvre dans les villes anciennes, même si la complexité inhérente à la stratification historique est réduite à l'association de telles décennies avec tel vocabulaire servant de référentiel architectural et ornemental. C'est d'ailleurs un enjeu souligné par Bernard Durand-Rival, qui évoque ici un lotissement de Magny-le-Hongre, éloigné du centre urbain de Val d'Europe construit au cours des années 2000 :

Le dessin des espaces publics n'est évidemment pas « Haussmann », il s'agit plutôt d'analyser ce tissu parcellaire, imaginer des accidents, des « ratés », en accélérant le temps, en quelque sorte. Ça les [les acquéreurs] a [...] séduit, parce qu'ils se sentaient quelque part, parce que ça avait un sens – même si c'était artificiel, ce qu'ils avaient compris puisque c'était tout neuf.⁷²

Cette démarche vise à conférer une apparence d'authenticité à Val d'Europe en dotant les façades du cachet de bâtiments anciens. C'est ainsi que le projet d'Arcas a été choisi pour Le Plaza, sur la base de son inscription dans le paysage préexistant plutôt que pour son volume d'ornements.

La mytho-génèse permet également de fournir un cadre à la diversification des références stylistiques de l'architecture valeuropéenne. Il s'agit d'un enjeu stratégique et financier. D'une part, la référence haussmannienne initiale se heurte aux réticences du Syndicat d'agglomération nouvelle, rassemblant les communes locales qui privilégient un vocabulaire contemporain. Un compromis provisoire portant sur l'usage prépondérant de la pierre en façade⁷³ émerge entre Euro Disney et le SAN. D'autre part, le coût de l'ornementation haussmannienne représente de surcroît un investissement jugé trop lourd. Bernard Durand-Rival relate ainsi le passage d'un corpus formel délimité à un vocabulaire plus varié, issu d'un compromis entre les moyens matériels dont disposait Disney et son ambition esthétique pour le territoire :

On n'est pas à Paris et on ne va pas refaire Paris. Certains quartiers sont trop denses, ce n'est pas la question, et d'ailleurs on n'a pas les moyens de le faire. [...] Petit à petit, j'ai découvert le style néo-classique, qui correspond aussi au style faubourg, et finalement les exemples en sont plus nombreux que le « Haussmann pur », puisque Haussmann est très visible, du fait de ses percées, mais le Marais c'est plus vieux, la rue de Rivoli a été initiée à la naissance de Haussmann, ce n'est pas lui qui l'a faite, etc. [...] On s'est donc dit qu'on pouvait se payer cette architecture néo-classique, il y a peu d'ornements, et tout le monde la comprend. On a essayé de l'analyser en termes de *pattern*, de morphologie : plutôt des proportions verticales sur les ouvertures, plutôt des vibrations verticales, pas systématiquement, mais souvent. [...] On est donc partis là-dessus, puis on a dérivé sur des bâtiments un peu plus « Sécession », à la viennoise, ce qui fait la transition avec l'Art déco. On a fait des bureaux en forme d'hôtels industriels, comme ce qu'il y a rue

Beaubourg ou rue Réaumur, dans l'esprit des grands magasins, c'est-à-dire 1900 – et on peut aller plus facilement vers les mouvements Art déco, qui se sont dépouillés de plus en plus jusqu'à l'architecture moderne. [...] [Le style néo-classique] nous permettait de différencier certains quartiers tout en étant dans la même écriture.⁷⁴

L'architecture historique reste la référence prépondérante, mais la mobilisation du style néo-classique permet d'élargir la gamme ornementale des bâtiments. Disney conserve les avantages stratégiques de la référence historique : attractivité touristique, distinction vis-à-vis de l'archétype de la banlieue et désirabilité commerciale. La diversification des références mobilisables permet à l'entreprise de produire une architecture correspondant à un plus vaste panel de goûts et de besoins et une urbanité jugée plus attrayante du fait de sa variété.

d) Les limites d'une méthode ? De l'ingénierie de l'imaginaire à la gestion immobilière

Le récit mythifié des origines de la ville faisant appel à l'imaginaire des futurs habitants peut séduire un public de particuliers, mais il semble insuffisant pour convaincre une clientèle professionnelle moins saisie par les « affects » qu'évoque John-David Fernandes⁷⁵. L'évolution du nom des départements d'Euro Disney et de ses supports de communication témoigne d'une volonté de la société de se distancer (au moins partiellement) de son image d'entreprise de loisirs.

Au lancement de Val d'Europe, c'est d'abord une filiale de The Walt Disney Company qui est chargée de la coordination des projets : le département d'*Imagineering*⁷⁶. Il s'agit d'un mot-valise basé sur *imagine* (imaginer) et *engineer* (ingénieur). Créé en 1952 pour concevoir l'aménagement du premier parc à thème de l'entreprise, ce département rassemble sous le surnom d'*imagineers* un large panel de professions (ingénieurs, architectes, décorateurs, paysagistes, artisans, graphistes...). Il permet à Disney de maintenir son autonomie dans la conception et la fabrication de tous les éléments de ses complexes de loisirs (réseaux, attractions, bâtiments) et des opérations urbaines qui les accompagnent. Une filiale locale, Euro Disney Land *Imagineering*, est créée en octobre 1988⁷⁷. Son département « Urbanisme et architecture » est chargé de l'aménagement du Val d'Europe : c'est là que Bernard Durand-Rival est recruté en 1998. Au fil des décennies, les opérations foncières et immobilières de Disney extérieures aux parcs à thème apparaissent comme une production de plus en plus cruciale et rentable⁷⁸ pour l'entreprise. De plus, dans le cadre de la troisième phase d'aménagement de Val d'Europe qui débute en septembre 2003, Disney doit construire et commercialiser une proportion croissante d'immeubles de bureaux. Le public auquel elle s'adresse est dorénavant plus institutionnel.

74 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

75 Cf. *supra*, chapitre 5.

76 Nom complet : Walt Disney *Imagineering* Research and Development Inc. Le terme « *Imagineering* » a été déposé en tant que marque par The Walt Disney Company en 1989.

77 Source : plateforme Cap Financials.

78 En 2004, Dominique Coquet citait une fourchette de « 10 à 15 % » de bénéfices réalisés par Euro Disney par le biais de ses opérations immobilières (cité par Frédérique DESCHAMPS, « Disneyville, parade de façades », *Libération* daté du 07/09/2004). Voir aussi Patrick PHILIPS, « Merging Entertainment and Retail », *Economic Development Review*, Schiller Park, Illinois, vol. 13, no 2, printemps 1995, cité par Susan DAVIS, « L'espace urbain perverti par les "loisirs". Quand les parcs à thème gangrèment les villes », *Le Monde diplomatique*, janvier 1998, pp. 13-14.

69 *Val d'Europe. Vision d'une ville*, *op. cit.*, p. 42.

70 *Idem.*

71 *Ibid.*

72 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

73 Cf. Nora HARRACHE, « Val d'Europe. Une production urbaine signée Disney », *Le Moniteur*, publié le 07/05/2004.

Le nom d'*Euro Disneyland Imagineering* est progressivement remplacé par celui de *Real Estate Development by Euro Disney*⁷⁹, plus austère et conforme à l'image d'une société immobilière⁸⁰. La diversification stylistique des référents historiques pourrait aussi répondre au même objectif. En 2008, un rapport interministériel sur le territoire note ainsi :

Pour les bureaux, trois arguments ont été avancés pour expliquer les faibles résultats obtenus : le démarrage récent de la commercialisation, commencée à partir de 2000 ; l'offre à proximité de locaux moins chers en seconde main ; la relative inadéquation de certains produits mis sur le marché, le gabarit « néo haussmannien » des constructions offrant peu de souplesse aux promoteurs pour l'adaptation des plateaux à la demande.⁸¹

Le dernier argument invoqué pourrait expliquer le choix du style Art déco pour le quartier des Studios, proche du centre urbain. Ses gabarits sont plus adaptés à une occupation tertiaire que ceux du tissu haussmannien ou faubourien. Dans cette hypothèse, l'esthétique architecturale et les oppositions qu'elle rencontre pourraient croiser des enjeux renouvelés par rapport à la période de création de Val d'Europe, car les communes les plus dotées en surfaces tertiaires (y compris les parcs de loisirs) bénéficient de revenus d'imposition supérieurs à ceux des communes principalement résidentielles⁸².

Contrairement au contexte parisien où les tensions recoupent des clivages politiques, comme on le verra, à Val d'Europe la majorité des élus est issue de formations affiliées à droite. C'est surtout le degré d'autonomie revendiqué par les communes – impliquant une distanciation d'avec le projet étatique originel – qui marque les différents bords. C'est ainsi que l'on peut interpréter la rivalité entre Arnaud de Belenet, maire de Bailly-Romainvilliers de 2005 à 2017 et président de l'agglomération de 2014 à 2017, et Philippe Descrouet, maire de Serris à partir de 2014. En 2014, les deux édiles s'opposent sur l'éventuelle fusion des cinq communes historiques de Val d'Europe, appelées à rejoindre une intercommunalité de plus grande ampleur. Bailly-Romainvilliers aurait pu bénéficier de cette fusion, en captant une partie des recettes fiscales générées par les parcs de loisirs ; à l'inverse, Serris est la commune qui accueille le plus de surfaces professionnelles d'Euro Disney et donc celle qui bénéficie le plus du maintien des différentes communes. C'est finalement sa position qui s'impose suite à un référendum organisé en septembre 2015 par lequel la population de Serris refuse de

79 Traduction : « Développement immobilier par Euro Disney ». La date de ce changement n'est pas communiquée et n'a pas pu être déterminée. Comme il ne s'agit pas d'un changement de structure, il n'apparaît pas dans les documents administratifs d'Euro Disney accessibles au public. Les archives en ligne du site institutionnel de l'entreprise ont été supprimées. En 2009, au moment du concours pour Le Plaza, l'expression « *Imagineering Disneyland* » figure encore sur la page de garde du dossier de concours de l'agence Arcas.

80 À titre d'exemple, le personnage de Mickey, qui figurait sur le logo d'Euro Disneyland Imagineering, est remplacé par un anneau abstrait. L'ensemble de la communication d'Euro Disney s'oriente vers un public tertiaire : l'expression « Business Happiness » est diffusée pour promouvoir Val d'Europe et le site internet institutionnel du département (<https://realestate-valdeurope.com/> ; d.d.c. 13/05/21) présente principalement des informations destinées aux entreprises : attractivité économique du territoire, implantation de start-ups et de grands groupes, inaugurations d'immeubles de bureaux, etc. En juin 2022, ce site n'est plus en ligne.

81 « Rapport de mission sur les perspectives de développement du secteur IV de Marne-la-Vallée et du projet EuroDisneyland », Gilbert SANTEL, ingénieur des Ponts-et-Chaussées, Michel LAFFITE, Inspecteur des Finances, François WELLHOFF, chargé de mission, Conseil général de l'écologie et du développement durable et Inspection générale des finances, juillet 2008, p. 15.

82 En particulier le ratio entre bâtiments tertiaires et résidentiels, les premiers étant des sources de revenus fiscaux tandis que les seconds sont des sources de dépenses pour les communes, qui doivent faire face à une demande croissante d'équipements éducatifs.

fusionner avec les autres communes. C'est à la suite de ce vote que le SAN de Val d'Europe devient une communauté d'agglomération classique (Val d'Europe Agglomération), dirigée successivement par Arnaud de Belenet, Jean-Paul Balcou (dirigeant historique du SAN) et Philippe Descrouet.

Val d'Europe présente donc une situation où l'esthétique du territoire, d'abord décriée par le personnel politique local, s'est imposée pour devenir l'un des marqueurs essentiels de l'identité locale, mais où les dissensions politiques font retour pour des raisons économiques.

La cristallisation de préconisations architecturales autour de styles historiques fait partie des caractéristiques inhérentes à l'aménagement du territoire depuis l'origine de Val d'Europe. À ce titre, l'identité du territoire est régulièrement assimilée à son architecture, qu'il s'agisse d'en faire l'éloge ou la critique. Il apparaît comme un cas extrême de mobilisation de l'ornementation par la maîtrise d'ouvrage, comme outil de développement territorial. Mais son esthétique identifiable et familière pourrait aussi être un frein à son développement économique, lorsqu'elle nuit à l'image de respectabilité attendue par les entreprises pour y installer leurs bureaux et limite en cela la mixité programmatique du territoire.

B. La gouvernance territoriale à Paris : un enjeu politique et esthétique

On a vu que c'est l'arrivée d'une nouvelle structure d'aménagement de la ZAC Cardinet-Chalabre qui a entraîné la modification de Parc 17. Pourquoi la SPLA PBA est-elle intervenue sur un projet déjà entamé ? Pour répondre à cette question, il faut revenir sur le contexte politique dans lequel se déroule l'aménagement du secteur Clichy-Batignolles.

a) Clichy-Batignolles : un grand projet urbain pour une nouvelle mandature

En octobre 2001, l'Atelier parisien d'urbanisme (Apur)⁸³ publie un état des lieux portant sur tous les arrondissements de Paris. Dans ce dossier, le faisceau ferroviaire qui scinde le 17^e arrondissement est décrit comme un gisement foncier à investir. L'Apur préconise d'y installer un vaste parc⁸⁴. Le mois suivant, l'Apur publie un dossier spécifiquement consacré au secteur des Batignolles, engageant la Ville à intégrer l'urbanisation de cette enclave dans son futur plan local d'urbanisme (PLU)⁸⁵.

83 L'Atelier parisien d'urbanisme (Apur), association régie par la Loi 1901, a été créé le 3 juillet 1967.

84 On peut y lire : « Après la ZAC Porte d'Asnières, en cours d'aménagement, l'avenir pourrait concerner les grandes emprises de la gare des Batignolles, où un parc fortement demandé par les élus et la population pourrait trouver place » (p. 50/69, n.p.), « Dans la partie est [du 17^e arrondissement], le réseau ferré de la gare Saint-Lazare et les emprises ferroviaires des Batignolles forment une enclave majeure. » (p. 62/69, n.p.), « Les emprises ferroviaires qui créent une coupure spatiale forte au cœur de l'arrondissement, constituent par ailleurs la première source foncière susceptible d'accueillir le développement de nouveaux projets. » (p. 66/69, n.p.), « La gare des Batignolles offre l'une des plus importantes emprises susceptibles d'évoluer de la capitale. Le projet de reconversion reste à définir et devra comporter un vaste espace planté. » (p. 69/69, n.p. ; cette phrase conclut le rapport). « Paris et ses quartiers », APUR, octobre 2001, 69p.

85 « La perspective de mutation de l'ensemble des terrains de Batignolles est inscrite dans la charte d'Aménagement de Paris adoptée en 1992 et dans le Schéma Directeur de la Région Île-de-France approuvé en 1994 (le

À cette période, la première mandature de Bertrand Delanoë vient de débiter : il a été élu en mars 2001. Il succède à Jean Tibéri (RPR), élu en 1995, et à Jacques Chirac (RPR), successivement élu en 1977, en 1983 et en 1989. C'est la première victoire du Parti socialiste (PS) et de la gauche depuis la restauration des élections municipales à Paris. Pour la nouvelle équipe municipale, l'aménagement des Batignolles représente l'occasion de laisser sa marque dans la capitale. Lors du premier débat du Conseil de Paris⁸⁶ portant sur l'aménagement du quartier, en avril 2002, le rapporteur de la proposition d'aménagement, Jean-Pierre Caffet (adjoint au maire chargé de l'urbanisme, PS) affirme ainsi :

M. Benessiano [Conseiller de Paris du 17^e arrondissement, groupe Démocratie libérale, affilié à droite] a évoqué deux mandatures pleines pour mener à bien l'intégralité de ce projet ; c'est le bon horizon. Mais vous pouvez être certain que la Municipalité actuelle fera tout pour que, dans le cadre d'un aménagement concerté, un certain nombre de choses puissent être réalisées pendant cette mandature et que, par exemple, tout ou partie du grand parc que nous projetons puisse être inauguré avant la fin de la mandature.⁸⁷

L'objectif est d'inscrire cette première mandature socialiste dans le paysage parisien quoi qu'il advienne lors des élections suivantes, en 2008. Étant donné l'ampleur des transactions et des travaux à prévoir (portage financier du projet, acquisitions des terrains, désignation des mandataires, viabilisation, phasage et coordination des chantiers), la seule livraison du parc représente déjà une forte mobilisation de l'équipe municipale⁸⁸ et du Conseil de Paris.

La Société d'économie mixte d'aménagement de la Ville de Paris (SEMAVIP) est désignée pour conduire les études préalables à l'aménagement du secteur. Il s'agit de l'une des principales sociétés d'économie mixte (SEM) de la capitale. Ces structures associent une collectivité locale et une ou plusieurs sociétés privées par le biais d'un portefeuille d'actions⁸⁹. Elles sont censées permettre aux collectivités locales de limiter leurs investissements financiers dans la mise en œuvre des opérations d'aménagement, et aux entreprises privées de réaliser

site est inscrit comme espace urbanisable). La planification urbaine de ce secteur doit être décidée rapidement dans le cadre du Plan Local d'Urbanisme. » (p. 7/9, n.p.), « Secteur des Batignolles – Paris 17^e arrondissement. Données générales sur le site », APUR, novembre 2001.

86 Le Conseil de Paris est l'instance délibérante de la mairie de Paris. Jusqu'au 1^{er} janvier 2019, il exerce les prérogatives d'un conseil municipal et d'un conseil général (le « département de Paris » ayant une existence administrative distincte de la « Ville de Paris » mais pas d'assemblée délibérative propre ; depuis le 01 janvier 2019, les deux échelles ont fusionné au sein de la collectivité à statut particulier nommée « Ville de Paris »). Il rassemble alors 163 conseiller-es, élu-es pour six ans au suffrage universel direct. Les conseiller-es procèdent à l'élection du maire ou de la maire de Paris au cours de la première assemblée de leur mandature. Ici, il y est parfois fait référence par l'expression « conseil municipal ». Cf. Loi n° 64-707 du 10 juillet 1964, titre Ier, art. 2-7, Loi no 75-1331 du 31 décembre 1975 portant réforme du régime administratif de la ville de Paris et Code général des collectivités territoriales, versions en vigueur du 01 janvier 1983 au 24 février 1996 et du 24 février 1996 au 01 janvier 2019.

87 Délibération du Conseil de Paris, 2002 DAUC 27, « Secteur «Clichy-Batignolles» (17^e). - Objectifs poursuivis dans le cadre d'un projet d'aménagement. - Modalités de la concertation. - Prise en considération de l'opération. - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer avec la S.E.M.A.V.I.P. une convention chargeant cette société du suivi des études préalables nécessaires à la définition des caractéristiques d'une future opération publique d'aménagement couvrant le site des Batignolles et de ses abords et la chargeant de passer les contrats d'études correspondants au nom de la Ville de Paris », 21 avril 2002.

88 Y compris les personnels détachés au sein des sociétés d'aménagement.

89 Les SEM doivent comporter au moins deux actionnaires, dont au moins une personne privée, morale ou physique. Fiche « Les Sociétés publiques locales d'aménagement », Fédération des établissements publics d'aménagement, publiée le 03/08/2017. Les statuts de la SEMAVIP stipulent ainsi : « À tout moment de la vie sociale, les actions appartenant aux collectivités territoriales et leurs groupements doivent toujours représenter

des bénéfices par le biais de projets publics. Le conseil d'administration des SEM rassemble des représentants de chaque structure possédant des actions ; les statuts de la SEMAVIP prévoient que les représentants nommés par le Conseil de Paris doivent détenir la majorité des voix⁹⁰. Le sociologue Sébastien Pradella souligne les effets politiques de cette administration :

L'économie mixte est soutenue depuis l'origine par une coalition comptant les élus locaux. Dans le cas des élus du Conseil de Paris, le personnel politique local s'est très tôt impliqué dans les SEM pour avoir une chance de disposer d'un pouvoir de décision sur la redistribution du foncier entre différentes catégories d'intérêts locaux. Dès le plan programme de l'Est parisien par le maire Jacques Chirac en 1977, de jeunes élus – appelés à devenir les « barons » du chiraquisme parisien, tels que René Galy-Dejean (SEMEA XV), Christian de La Malène (SEMIREP), Jacques Toubon (SEMAPA) ou encore Jean Tibéri (SOPAREMA) – ont pris la tête des SEM.⁹¹

Les SEM d'aménagement urbain⁹² se multiplient au cours des mandatures de Jacques Chirac : création de la SEMAEST (1983), de la SEM Paris Centre (1984⁹³), de la SEMAPA (1985) et de la SEMAVIP (1985). Mais à partir de la seconde moitié des années 1990, la récession économique qui provoque une crise du marché de l'immobilier⁹⁴, la complexité de l'aménagement de quartiers nécessitant la coordination de différentes SEM⁹⁵

plus de 50 % du capital et celles appartenant aux autres actionnaires doivent toujours représenter au moins 15 % du capital. », Statuts de la Société D'économie Mixte D'aménagement De La Ville De Paris, « SEMAVIP », déposés le 13 juin 1985, Article 6.I, « Capital social », p. 4.

90 « La proportion des représentants de la Ville de PARIS au conseil d'administration doit assurer la majorité de voix dans les organes délibérants mais ne doit pas dépasser la proportion du capital appartenant à la Ville de PARIS par rapport au capital de la Société . », Statuts de la SEMAVIP, déposés le 13 juin 1985, Article 15, « Composition du conseil d'administration », p. 7. En 2004 : Ville de Paris 56,96 %, SNCF 20,01 %, RIVP 11,63 %, État 5,00 %, Région Île-de-France 1,40 % et entreprises locales (Action logement, aussi appelé 1 % logement), 1 %. Source : « Les sociétés d'économie mixte de la collectivité parisienne. Exercice 2004 », Ville de Paris, Direction de l'information et de la communication / Direction des finances, p. 16.

91 PRADELLA Sébastien, « Chapitre 4. Politique foncière et capitalisme à Paris et en Ile-de-France. La complémentarité institutionnalisée au cœur de la gouvernance », *Gouverner la métropole parisienne*, sous la direction de Patrick LE GALÈS, Paris, Presses de Sciences Po, « Nouveaux Débats », [FR], 2020, pp. 134-135.

92 D'autres SEM sont en charge de la gestion immobilière de la Ville (comme la Régie Immobilière de la Ville de Paris (RIVP) ou l'Office Public d'Aménagement de Construction (OPAC) de Paris ou de la fourniture de services (comme la Société d'Exploitation de la Tour Eiffel (SETE) ou la Société anonyme de gestion des Eaux de Paris). Certaines ont endossé les deux rôles au fil des décennies, à l'image de la Société immobilière d'économie mixte de la Ville de Paris (SIEMP), qui assure la gestion immobilière d'un parc de logements sociaux appartenant à la Ville et a également réalisé des opérations d'aménagement, notamment dans les îlots qualifiés d'insalubres. Il est question dans les paragraphes qui suivent des SEM ayant endossé de manière prépondérante une fonction d'aménagement.

93 Elle succède à la Société de Construction et de Gestion du Secteur des Halles (SCGH), créée l'année précédente. Elle-même avait été créée suite à la dissolution de la Société d'Aménagement des Halles (SEMAH), créée en 1961.

94 Elle débute officiellement avec le krach boursier du « lundi noir » (*Black Monday*) du 19 octobre 1987 et ses effets sur l'économie française se font sentir tout au long des années 1990.

95 L'attribution d'une opération d'aménagement à une SEM ne suit pas une logique de zones territoriales mais d'opportunités chronologique, administrative et financière, ainsi qu'une procédure de mise en concurrence. En 1994, un article du quotidien Les Échos décrit ainsi ce phénomène : « La Soparema, par exemple, chargée dans le 13^e arrondissement de la ZAC Kellermann, intervient aussi dans le 19^e pour la rénovation des abords de la rue de Flandre et même le 18^e où elle vient d'être chargée d'une étude sur le secteur de Château-Rouge. Pire, d'autres, créées pour une seule opération, ont depuis continué à intervenir sur de nouveaux projets. Ainsi la SAEMAR Saint-Blaise, constituée pour lancer la ZAC Réunion dans le 20^e, se retrouve aujourd'hui également chargée d'une mission d'assistance à la concertation sur la ZAC Ramponneau-Belleville. La res-

et les scandales financiers qui émaillent la gestion de ces structures⁹⁶ entraînent une dynamique de fusion des SEM parisiennes. La SEMAVIP bénéficie de cette dynamique : elle absorbe la SAEMA et la SOPAREMA en 1994, puis la SAEMAR Saint-Blaise en 1999. Ces fusions font de la SEMAVIP la deuxième SEM la plus importante de la capitale en termes de superficie d'aménagement, après la SEMAPA, concessionnaire de l'aménagement de la ZAC Rive Gauche.

Comme dans le cas des SEM citées par Pradella, la gouvernance de la SEMAVIP reflète la coloration politique de la capitale. La direction générale est confiée à de hauts fonctionnaires disposant d'une expérience antérieure en aménagement urbain, non affiliés à un groupe politique⁹⁷. Mais la présidence, assurée par des élus locaux, reflète les fluctuations de la politique parisienne. Ses premiers présidents sont des adjoints aux maires successifs, affiliés à droite : Guy Genesseeux (1985-1990, Parti démocrate français, proche du RPR), René Béguet (1990-1995, RPR) et Paul Aurelli (1995-2001, Union des jeunes pour le projet, proche RPR). À partir de 2001, ce sont des maires d'arrondissement, membres du PS : Roger Madec (2001-2014) puis François Dagnaud (à partir de 2014). La dimension stratégique de ces postes apparaît à travers la concomitance entre les dates de leurs nominations par le conseil d'administration et celles des élections municipales : René Béguet est élu un an après la réélection de Jacques Chirac à la mairie de Paris, Paul Aurelli, la même année que Jean Tibéri, Roger Madec, la même année que Bertrand Delanoë et François Dagnaud la même année qu'Anne Hidalgo. Sans être une émanation du Conseil de Paris, la gouvernance de la SEMAVIP reflète donc sa coloration politique et les rapports de force entre élus locaux⁹⁸.

En 2004, la SEMAVIP nomme l'atelier de la paysagiste Jacqueline Osty pour concevoir le parc et l'agence de l'urbaniste et l'architecte François Grether⁹⁹ pour dessiner le plan directeur du nouveau quartier et élaborer le cahier des charges architectural auquel seront soumis

tructuration à l'étude devrait donc permettre d'y voir plus clair, en rationalisant l'intervention de ces sociétés d'aménagement par zone géographique (l'est, le nord...). », in « Paris étudie la restructuration de ses sociétés d'économie mixte », Dominique CHAPUIS, *Les Échos*, 03/02/1994.

96 Ces « affaires » concernent des soupçons de corruption dans l'attribution de logements sociaux (par les SEM immobilières), dans les marchés publics (par les SEM aménageuses) et d'enrichissement personnel lié à des postes de direction au sein des SEM parisiennes. Elles éclatent à la fin de la seconde mandature de Jacques Chirac et se poursuivent durant celle de Jean Tibéri, plusieurs débouchant sur des instructions, des procès et des condamnations.

97 Seul Georges Quémard, directeur général de 1990 à 1991, fait exception. Affilié au RPR, il a occupé des postes de direction des services au sein de la mairie de Paris, avant et après son mandat de direction de la SEMAVIP.

98 Y compris au sein des coalitions partageant la même coloration politique.

99 Né en 1961, François Grether a travaillé au sein de l'Apur de 1987 à 1992, puis au sein de sa propre agence. « Outre sa participation à l'élaboration des grands documents d'urbanisme parisiens (POS de 1974 et SDAU de 1977) il dirige, de 1972 à 1978, les études pour l'aménagement du secteur de La Villette, avant de collaborer au Plan Programme de l'Est de Paris. De 1987 à 1992, il prend en charge la direction des études de la ZAC Seine Rive Gauche. (...) Parmi ses projets actuels, on peut citer la première phase de la ZAC Lyon Confluence, le renouvellement urbain des quartiers nord d'Amiens ou encore le réaménagement des berges de la Maine à Angers. L'Apur et François Grether continuent à collaborer, notamment au sein de l'atelier de conception du secteur ouest de la ZAC Clichy-Batignolles, lancé le 20 juin 2012 et animé conjointement par François Grether, architecte coordonnateur de la ZAC, et Dominique Alba, Directrice de l'Apur. » (Source : site internet de l'Apur, « Grand Prix de l'urbanisme : François Grether récompensé », mise en ligne juillet 2012, dernière consultation le 30/04/2021.)

les bâtiments de la ZAC¹⁰⁰. En juin 2005, la Ville crée la ZAC Cardinet-Chalabre¹⁰¹ sur une emprise de 7,3 hectares de terrains déjà libérés et cédés par l'État. La SEMAVIP est désignée comme concessionnaire et aménageuse du secteur¹⁰². Ses missions consistent à mener certains des travaux (notamment la viabilisation des lots), à sélectionner les concessionnaires de maîtrise d'ouvrage (concours à charge foncière des entreprises de promotion immobilière), à coordonner le phasage de l'opération et les interactions entre les multiples structures mobilisées par le projet¹⁰³. En février 2007, la ZAC Clichy-Batignolles est créée à son tour, sur une emprise de 43 hectares¹⁰⁴ ; la SEMAVIP reçoit également la concession d'aménagement de cette ZAC.

b) Promouvoir une esthétique de l'« innovation » : la révision du PLU et du PADD de Paris

L'aménagement du secteur Clichy-Batignolles s'inscrit dans une dynamique de renouvellement de la capitale qui est politique, mais aussi esthétique. Lorsque le PLU et le Projet d'aménagement et de développement durable (PADD) sont promulgués en 2006, un an après la création de la ZAC Cardinet-Chalabre, ils posent de nouveaux principes esthétiques pour l'architecture de la capitale :

Les règles [pour les constructions nouvelles] visent à prendre en compte l'architecture des bâtiments voisins sans pour autant rechercher un mimétisme architectural qui pourrait être qualifié de pastiche. L'architecture contemporaine doit en effet pouvoir s'exprimer.¹⁰⁵ Sur les territoires peu ou mal urbanisés, situés notamment au pourtour de Paris, la Ville encouragera, dans les opérations publiques d'aménagement, l'expression de formes urbaines et architecturales nouvelles afin de poursuivre l'histoire déjà très riche de l'architecture de Paris et d'éviter que la ville ne se transforme progressivement en ville musée.¹⁰⁶

Ces textes ont presque valeur de manifeste. Il s'agit d'un programme esthétique mobilisant des jugements de valeur (« pastiche », « ville musée ») à l'appui d'une vision renouvelée de

100 Dans le cadre de la candidature de Paris pour l'organisation des Jeux Olympiques de 2012, annoncée le 21 mai 2003 et défaite le 6 juillet 2005, le site est envisagé comme lieu d'aménagement d'un village olympique. Sa programmation revient ensuite à ce qui était initialement envisagé : un quartier proposant une offre diversifiée de logements – social, étudiant, en accession à la propriété – et les services afférents – notamment crèches et écoles – autour d'un grand parc urbain.

101 Délibération du Conseil de Paris, Juin 2005 [2005 DU 105-2°], « Secteur «Clichy Batignolles» (17 e). Création de la Z.A.C. «Cardinet Chalabre». M. Jean-Pierre CAFFET, rapporteur. »

102 « Secteur «Clichy Batignolles» (17e) ; Z.A.C. «Cardinet Chalabre». – Autorisation à M. le Maire de Paris de signer une convention publique d'aménagement avec la S.E.M.A.V.I.P. M. Jean-Pierre CAFFET, rapporteur. », Délibération / Conseil de Paris/ Juin 2005 [2005 DU 105-3°].

103 Il s'agit de l'État, la région Île-de-France, la ville de Paris et la ville de Clichy-la-Garenne (concernée ultérieurement par l'arrivée du tramway) ainsi que la mairie du 17^{ème} arrondissement, la SNCF et sa filiale Espaces Ferroviaires Aménagement, le Réseau Ferré de France (RFF), le Syndicat des Transports d'Île-de-France (STIF) et la RATP, et deux structures impliquées ponctuellement (la SAEMES, constructrice et gestionnaire d'un parking et le SYCTOM, maître d'ouvrage d'un centre de tri des déchets).

104 « Secteur «Clichy Batignolles» (17e) ; Z.A.C. «Cardinet Chalabre». – Autorisation à M. le Maire de Paris de signer une convention publique d'aménagement avec la S.E.M.A.V.I.P. M. Jean-Pierre CAFFET, rapporteur. », Délibération / Conseil de Paris/ Juin 2005 [2005 DU 105-3°].

105 « Les choix retenus pour établir le projet d'aménagement et de développement durable et la justification des règles », in « Rapport de présentation du Projet d'aménagement et de développement durable », s.a, s.d [2006], p. 45. Source du document : <http://pluenligne.paris.fr/> dernière consultation le 21/03/2021.

106 « Plan d'Aménagement et de Développement Durable », s.a, s.d [2006], p. 3. Source du document : <http://pluenligne.paris.fr/> dernière consultation le 21/03/2021.

l'architecture parisienne. Le rapport de présentation qui accompagne le règlement du PLU comporte un paragraphe intitulé « Le patrimoine de demain : la création architecturale », qui exhorte « à la création et à l'innovation architecturale » au nom du dynamisme de la ville :

Protéger le paysage de Paris ne doit pas conduire à le figer. Paris est d'abord la capitale de la France et le cœur de la plus grande agglomération d'Europe. La ville doit pouvoir continuer à se renouveler, à accueillir de nouvelles fonctions économiques qui se substitueront aux anciennes et de nouveaux habitants dont les modes de vie ou les exigences en matière de confort et d'équipement ne sont pas celles du xx^e siècle. Les constructions nouvelles doivent donc être rendues possibles, adaptées aux fonctionnalités contemporaines et suffisamment modernes dans leur expression architecturale pour symboliser le dynamisme de la ville. [...] Ce diagnostic conduit à introduire dans le PLU des dispositions renforçant le niveau d'exigence pour les formes urbaines, les matériaux et l'insertion architecturale des futures constructions, afin qu'elles contribuent à la création et à l'innovation architecturale et à l'enrichissement du patrimoine parisien de demain.¹⁰⁷

Ce texte désigne trois éléments comme étant liés : le « dynamisme » de la capitale, son attractivité et le degré d'« innovation » de son architecture¹⁰⁸. L'avenir de Paris serait même conditionné par sa capacité à accueillir l'architecture contemporaine qualifiée de « patrimoine », à rebours des usages courants du mot qui désignent des édifices anciens. Le PLU fournit quelques précisions sur la morphologie et la matérialité de l'architecture encouragée par la municipalité :

Les bâtiments sur rue se présentent en général sous la forme de différents registres (soubassement, façade, couronnement), qui participent à leur composition architecturale, en particulier en bordure des voies et des espaces publics. Les traitements architecturaux contemporains peuvent ne pas traduire le marquage de ces registres, qui peuvent toutefois être imposés dans certaines configurations. [...] La pierre calcaire et le plâtre sont dominants à Paris et donnent à la ville sa tonalité générale. Le respect de cette tonalité majoritairement présente ne doit pas cependant interdire l'emploi de matériaux et teintes pouvant s'insérer dans le tissu existant, en particulier dans des secteurs de constructions nouvelles.¹⁰⁹

Ces préconisations encouragent le déploiement d'ornements contemporains tels que les bardages métalliques de Parc 17, d'ailleurs très présents dans le secteur Clichy-Batignolles. En 2006, il s'agit de la plus vaste emprise sur laquelle mettre en œuvre ce programme esthétique. C'est en effet l'un des secteurs « peu ou mal urbanisés » du « pourtour de Paris » sur lequel la Ville met en place une opération publique d'aménagement¹¹⁰. La proximité chronologique

107 « Rapport de présentation du PLU de Paris », section VI, « Paysage, patrimoine et construction », s.a, s.d. [2006], p. 81. Source du document : <http://pluonline.paris.fr/> dernière consultation le 21/03/2021

108 Ce texte adopté au Conseil de Paris ne va pas jusqu'à établir un lien entre le changement de majorité politique, le dynamisme de la capitale et l'innovation architecturale. Mais c'est le cas dans d'autres publications produites avec l'aval de la Ville, en particulier à partir de la seconde mandature de Bertrand Delanoë. C'est ainsi qu'on peut lire dans un texte d'Anne Hidalgo publié en 2009 : « Après une période atone, Paris renoue depuis 2001 avec le dynamisme démographique, économique et culturel. Une nouvelle étape s'engage aujourd'hui pour la capitale, qui veut désormais jouer pleinement son rôle dans la civilisation urbaine en devenir. La question de l'évolution du paysage urbain et des projets auxquels elle est liée est donc centrale pour son avenir. Paris n'est pas achevée. », Avant-propos au dossier de presse pour l'exposition et la parution de l'ouvrage collectif *L'invention de la tour européenne / The invention of european tower*, Apur, mai 2009, p. 2.

109 Plan local d'urbanisme de la Ville de Paris, « Zone Urbaine Générale », « Article UG.II - Aspect extérieur des constructions et aménagement de leurs abords, protection des immeubles et éléments de paysage », s.a, s.d. [2006], pp. 52-53. Source du document : <http://pluonline.paris.fr/> dernière consultation le 21/03/2021.

110 C'est aussi la seconde en superficie après la ZAC Paris Rive Gauche, en cours d'achèvement en 2006.

entre la création de la ZAC Cardinet-Chalabre, en 2005, et la promulgation du PLU et du PADD, en 2006, invite d'ailleurs à penser que cette opération était directement visée par les principes architecturaux énoncés dans la nouvelle réglementation.

Les préconisations du nouveau PLU et du PADD n'imposent pas de formes particulières aux architectes qui œuvrent dans Paris : au contraire, ils sont invités à faire preuve d'initiative, à expérimenter. Selon Kerim Selom, la même démarche est à l'œuvre dans le cahier des charges de la ZAC Cardinet-Chalabre :

On part du principe que les matériaux seront de toute façon ceux de cette époque et pas d'une autre, en considérant que même la pierre, si elle avait été utilisée, serait utilisée comme on en parle aujourd'hui, d'une manière contemporaine, avec ses qualités et ses défauts. [O]n n'a pas besoin de chercher à les prescrire, à moins de chercher une unité de teinte ou une unité de matériau, mais ce n'est pas la tendance à Paris. Ce n'est la tendance dans aucune des ZAC parisiennes, depuis les expériences de Bercy, où il y a eu un cahier des charges très écrit, et où l'on voit des architectures qui se ressemblent dans l'écriture, qui sont très claires, blanches, grises, gris clair, pierre... On est sur des teintes très homogènes. [...] Pour finir sur le cahier des charges : ce n'est plus prescriptif. Les architectes ont toujours été assez libres de présenter leurs choses. Dans l'ensemble, à moins que ce soit un matériau très peu crédible, ou qui vieillirait mal, ou très contrasté avec un voisin, par exemple [un bâtiment] noir et [un bâtiment] blanc. À part s'il y a des phénomènes comme ça, on intervient peu sur les matériaux. C'est arrivé sur quelques bâtiments, qui jouaient justement la carte du « vilain canard », par provocation. Une ou deux fois.¹¹¹

À l'échelle de la ville comme à celle de la ZAC, l'esthétique et les processus développés pour les nouvelles constructions apparaissent diamétralement opposés à ceux qui prévalent à Val d'Europe. Les vocabulaires haussmannien et faubourien ne sont pas désignés comme des références, ni dans leur morphologie, ni dans leur matérialité : ils sont décrits comme un écrin patrimonial qu'il convient de respecter, mais surtout de dépasser. La mise en œuvre est envisagée de « manière contemporaine », même pour des matériaux traditionnels comme la pierre¹¹². L'homogénéité des teintes est décrite comme un choix obsolète, aboutissant à une écriture architecturale monotone.

Mais la latitude laissée aux architectes, « assez libres de présenter des choses », ne signifie pas que la municipalité soit dépourvue d'une stratégie esthétique. Le positionnement qui transparait à travers le PLU, le PADD et le cahier des charges de la ZAC reflète une stratégie esthétique fondée sur des critères de distinction. La valeur du « patrimoine de demain » est évaluée à l'aune de sa différenciation vis-à-vis du patrimoine historique et du canon haussmannien. L'architecture contemporaine est envisagée comme un outil de valorisation des territoires, voire comme un « support de communication », selon Kerim Selom :

On est vraiment dans l'ère de la variété à tout va, de la démonstration, parce que chaque bâtiment est lié à des enjeux de communication particuliers, et chaque bâtiment doit être le support d'une communication. [...] La variété est revendiquée par la Ville, acceptée par les urbanistes et elle convient parfaitement aux architectes qui veulent se détacher les uns des autres. Il n'y a peut-être que le Parisien, finalement, qui n'est pas forcément

111 Kerim SELOM, entretien, *op. cit.*

112 Cette prise de position rappelle ce qu'explique Marc Louzeau de Novidis au sujet des projets d'esthétique contemporaine, pour lesquels la pierre reconstituée n'est pas employée selon les mêmes compositions et les mêmes logiques que la pierre naturelle l'aurait été dans un projet historiciste. « On ne l'aurait pas fait en pierre, à l'origine », déplore-t-il.

convaincu par cette gestion-là et qui pourrait vouloir éventuellement en discuter. Mais sinon, les autres... Toutes les parties sont convaincues.¹¹³

Autour du parc Martin Luther-King, cette « variété » se manifeste par les couleurs, textures et matériaux des façades (teintes vives ou très sombres, parois lisses, plissées, perforées ou imprimées ; tôles, briquettes ou bois) ou par la topologie singulière de certains bâtiments (façades courbes, pseudo-maisons) (PL. 31). Selom met en lumière un paradoxe : la municipalité envisage l'architecture comme un outil de valorisation, mais la population parisienne n'adhère « pas forcément » à l'esthétique issue de cette stratégie. Si l'on peut admettre que les agences d'architecture bénéficient de l'injonction à la « variété » qui leur permet de déployer leurs compétences ornementales¹¹⁴, il n'en va pas de même pour les élus locaux qui doivent rendre compte de son action auprès de la population – ne serait-ce que par la voie du suffrage. Pourquoi promouvoir l'architecture contemporaine au risque de déplaire ? Quels sont les destinataires de cette architecture de « démonstration » ? La théorisation du phénomène de métropolisation permet d'avancer certains éléments de réponse. Ce phénomène suppose et génère une forme de compétition entre les villes¹¹⁵. Cette compétition soulève des enjeux pratiques, comme la qualité de leurs équipements, et des enjeux symboliques, qui recoupent ceux de l'esthétique urbaine. En mettant en œuvre des techniques et des matériaux récents, les façades innovantes de la ZAC Cardinet-Chalabre et leur ornementation sérielle représenteraient les manifestations architecturales du dynamisme et de l'esprit d'innovation de la capitale.

Mais comme le suggère le paragraphe du PLU consacré au « patrimoine de demain », véhiculer une image de « dynamisme » n'est pas seulement un enjeu symbolique : il s'agit aussi d'attirer populations et capitaux. La métropolisation est aussi une compétition économique visant à capter, à générer et à rémunérer des capitaux financiers¹¹⁶. Sujette et agente de l'économie, la Ville de Paris cherche à incarner des valeurs entrepreneuriales à travers ses opérations urbaines. L'architecture de la variété de la ZAC Cardinet-Chalabre s'adresse autant à la population locale qu'à un collègue invisible, globalisé et déterritorialisé – médias, municipalités d'autres métropoles, gouvernements et touristes étrangers, investisseurs financiers, futurs habitants – qui examinerait la compétitivité de la capitale française.

Paradoxalement, l'aménagement de Val d'Europe montre à quel point l'investissement du secteur privé dans l'architecture et l'urbanisme peut déboucher sur des principes esthétiques opposés à ceux que préconise la Ville de Paris. C'est d'ailleurs parce que l'adhésion de la population à l'esthétique contemporaine semblait douteuse à Euro Disney que l'entre-

113 Kerim SELOM, entretien, *op. cit.*

114 Soler se montre cependant critique vis-à-vis de ce qu'il appelle « l'effet "décoratif urbain" ».

115 « Les métropoles occidentales – et singulièrement les plus grandes d'entre elles – sont confrontées à plusieurs défis majeurs dont l'urgence dépend de l'agenda politique des acteurs concernés. Il y a tout d'abord la question de leur compétitivité et de leur attractivité dans un monde où la compétition entre les territoires est considérée comme vive par les acteurs. », LEFÈVRE Christian, « Gouverner la ville globale : Paris, Londres, New York », *Paris, métropole introuvable. Le défi de la globalisation*, LEFÈVRE Christian dir., Presses Universitaires de France, 2017, pp. 7-19.

116 Cf. GILLI Frédéric. « Chapitre 2. La peur du décrochage », *Grand Paris. L'émergence d'une métropole*, GILLI Frédéric dir., Presses de Sciences Po, 2014, pp. 45-66.

prise a favorisé un vocabulaire que « tout le monde comprend »¹¹⁷. Mais le contexte dense de Paris *intra-muros* garantit l'attractivité des constructions tout en amoindrissant la nécessité de composer avec les goûts de la population.

c) Modification du plan d'aménagement du secteur et politisation des enjeux esthétiques

En 2002, l'aménagement du secteur Clichy-Batignolles fait largement consensus au Conseil de Paris, mais à mesure que le projet se précise et que les premiers bâtiments apparaissent, les oppositions émergent. Elles culminent en 2009, un an après la réélection de Bertrand Delanoë, lorsque le secteur est désigné par Nicolas Sarkozy (alors Président de la République, UMP) pour accueillir la future Cité judiciaire¹¹⁸.

Cette décision, avalisée au Conseil de Paris, réduit l'emprise disponible pour l'ambitieuse programmation résidentielle du quartier et implique de modifier la programmation de la ZAC. La majorité municipale y voit l'opportunité de négocier la construction d'un parc de logement social supérieur au chiffrage initial, tout en expérimentant des modèles architecturaux répondant à ses ambitions d'innovation. Les élus de la majorité souhaitent notamment permettre la construction d'immeubles de 50 mètres, c'est-à-dire atteignant 15 étages au lieu de 13. Cette décision se heurte à l'hostilité de l'opposition et à celle de certains élus écologistes.

La retranscription des séances du Conseil de Paris des 19 et 20 octobre 2009¹¹⁹ illustre l'intrication d'oppositions esthétiques et idéologiques. Cette délibération porte sur la modification des « objectifs poursuivis » pour la ZAC Clichy-Batignolles. Les élus du PS accusent les élus UMP d'être hostiles à la construction de logements sociaux davantage qu'à celle d'immeubles de 50 mètres¹²⁰. Mais ces derniers affirment que c'est leur volume et non leur présence qui doit faire l'objet du débat¹²¹. Les dissensions ne se limitent pas au clivage entre élus de gauche et de droite puisque le groupe écologiste refuse aussi cette modification :

117 Bernard DURAND-RIVAL, entretien, *op. cit.*

118 « Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, sur le projet du Grand Paris, à Paris le 29 avril 2009 », Cité de l'architecture et du patrimoine. Source : vie-publique.fr, site officiel d'information sur la vie publique française. [En ligne] d.d.c. le 31/03/2021.

119 Délibération 2009 DU 171-1° du Conseil de Paris, siégeant en formation de Conseil Municipal, en date des 19 et 20 octobre 2009, approuvant les objectifs poursuivis dans le cadre de la modification de la ZAC «Clichy-Batignolles». [En ligne]

120 « La droite du 17^e a-t-elle seulement une vague idée des salaires des gens ordinaires ? [...] Déjà, Mme de Panafieu a tout fait en son temps pour empêcher la construction de logements sociaux. Aujourd'hui, la nouvelle maire du 17^e vous assaille de vœux alibis qui ne trompent personne. D'ailleurs, en Conseil d'arrondissement, la droite ne parle plus d'habitants, mais désormais d'électeurs en un lapsus parfaitement révélateur. », intervention d'Isabelle Gachet, conseillère du 17^e arrondissement, adjointe au maire chargée de la jeunesse, administratrice de la SPLA PBA, Délibération 2009 DU 171-1° du Conseil de Paris, siégeant en formation de Conseil Municipal, en date des 19 et 20 octobre 2009, approuvant les objectifs poursuivis dans le cadre de la modification de la ZAC «Clichy Batignolles» (17^e) ».

121 « Il n'y a pas d'un côté ceux qui sont contre le logement social, et de l'autre, ceux qui sont pour. [...] Il y a en revanche des gens de bonne foi qui savent que partout où le logement social a été concentré, on a créé insensiblement des ghettos et on a marginalisé des populations fragiles qu'on y avait logées. Le logement social doit être équitablement réparti sur le territoire parisien, y compris sur celui du 17^e arrondissement et cela, sans tabou. Il ne doit pas être concentré là où c'est le plus facile, sans en voir les conséquences à long terme. Nous n'avons plus le droit de construire des Grigny, des Val-Fourré, car nous ne pourrions plus dire après que nous ne savions pas ce que cela donne. » Intervention de M. Thierry COUDERT, conseiller de Paris 17^e arrondissement (UMPPA), « 2009, DU 171 - ZAC «Clichy Batignolles» (17^e) » (titre abrégé).

René Dutrey, conseiller de Paris du 14^e arrondissement, souligne l'impossibilité de concilier les principes d'éco-construction avec l'édification d'immeubles de grande hauteur¹²². L'esthétique des bâtiments se trouve au cœur des débats : les termes de « barre » et de « tour » sont omniprésents¹²³. Ils sont employés de manière critique par l'ensemble des groupes politiques. Mais ils ne renvoient pas à des bâtiments concrets : il s'agit plutôt de convoquer un système de représentation collectif, dans lequel il est tacitement admis que certaines propriétés volumétriques (grande hauteur ou grande largeur) vont de pair avec des propriétés sociales indésirables (précarité et exclusion). Jean-Pierre Caffet, conseiller de Paris 18^e (PS), s'adresse ainsi à ses opposants :

J'avoue avoir un peu de mal à comprendre, aussi bien à ma gauche qu'à ma droite, quelles sont les problématiques qui sont posées. Très franchement, je ne comprends pas que l'on puisse dire qu'à 37 mètres, on puisse avoir un immeuble formidable et qu'à partir de 50, nécessairement et inéluctablement, cela devient une barre. [...] Avec 13 étages, on a un immeuble d'extraordinaire qualité et, à 15 étages – vous vous en rendez compte ? – c'est forcément un ghetto, et un ghetto qui a la forme architecturale d'une barre.¹²⁴

L'argumentaire de Jean-Pierre Caffet repose sur le fait de minorer les différences volumétriques entre un bâtiment de 15 étages et un bâtiment plus bas, mais il ne remet pas en cause la critique de la « barre ». La position d'Anne Hidalgo est plus nuancée :

[C]ela a été très bien dit par mes collègues et notamment Ian Brossat, quand on construit un immeuble de 15 étages, et pas 16 ou 17, on ne construit pas une tour, on construit un immeuble de 15 étages. Ce n'est pas non plus une barre. (Mouvement divers sur les bancs des groupes U.M.P.P.A. et Centre et Indépendants). J'aimerais vraiment, parce que j'ai l'impression que l'imaginaire – pardon, je n'aime pas ces associations – d'un certain nombre de collègues du groupe « Les Verts » et de l'U.M.P. me paraît un peu contraint ; libérez-vous de votre imaginaire qui est phagocyté par une vision de la ville des années soixante, soixante-dix, quatre-vingts, voire quatre-vingt-dix, que nous ne voulons pas ! (Mouvement divers sur les bancs des groupes U.M.P.P.A. et Centre et Indépendants). Mais non, je vous assure, je peux presque signer votre pétition [lancée par Brigitte KUSTER, maire du 17^e arrondissement¹²⁵] je ne suis pas d'accord, effectivement, avec la construction de barres et de tours dans Paris. Là-dessus, je suis entièrement d'accord [avec vous] et je voudrais, pour vous aider à libérer vos imaginaires, que vous alliez regarder du côté de propositions qui sont faites par un certain nombre d'architectes !¹²⁶

122 « Premièrement, en matière d'éco-construction, il y a un principe de base qui est que la surface en contact avec l'extérieur doit être la plus petite possible par rapport à la surface en contact avec le sol, c'est une question de forme urbaine, et la tour est exactement le contraire de cette forme (...). Deuxièmement, une tour oblige à employer des matériaux extrêmement solides pour pouvoir construire en hauteur, de l'acier et du béton. L'acier et le béton sont deux matériaux absolument anti-écologiques. Troisièmement, la hauteur entraîne une surconsommation du fait des ascenseurs, du fait des fluides, du fait des chauffages. Cette surconsommation n'est absolument pas récupérable et mettre des panneaux solaires sur une tour, c'est l'équivalent de mettre des panneaux solaires sur un 4x4, c'est-à-dire que vous avez un objet sur-consommateur (...). » *Idem*.

123 « Barre » est employé à dix reprises dans la retranscription des débats ; « Tour » est employé à quinze reprises.

124 Intervention de M. Jean-Pierre CAFFET, Conseiller de Paris 18^e, administrateur de la SPLA Paris Batignolles Aménagement (PS), « 2009, DU 171 - ZAC "Clichy Batignolles" (17^e) », *op. cit.*

125 Cette pétition intitulée « Stop au massacre des Batignolles », dénonçant le projet de construction de « 10 tours de logements sociaux de 50 mètres », a été promue par Brigitte Kuster par le biais d'une vidéo disponible sur la plateforme DailyMotion (dernière consultation le 18/05/2021, FIG. 153). La pétition a été présentée officiellement à Bertrand Delanoë en février 2010. Elle rassemblait 7 000 signatures.

126 Intervention d'Anne HIDALGO, première adjointe au maire de Paris en charge de l'urbanisme, conseillère de Paris du 15^e arrondissement (PS), présidente de la SPLA PBA, « 2009, DU 171 - ZAC "Clichy Batignolles" (17^e) », *op. cit.*

L'argumentaire déployé dans cette intervention s'appuie d'abord sur la redéfinition des termes (« immeuble » plutôt que « tour »), permettant de mettre à distance les stéréotypes convoqués par l'opposition. Mais Anne Hidalgo ne justifie pas uniquement cette distinction par la différence négligeable entre 13 et 15 niveaux, comme le fait Jean-Pierre Caffet. Elle mentionne aussi des éléments qualitatifs et un « imaginaire » différent, moins « contraint » que celui de ses opposants. En somme, elle fait valoir sa culture architecturale pour répondre à ses opposants. Dans la suite de son intervention, elle présente des exemples de bâtiments¹²⁷ afin de souligner l'adéquation possible entre qualité architecturale et hauteur de 50 mètres : elle cite les architectes Roland Castro, qui développe alors un projet de tour résidentielle¹²⁸, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, qui débute la réhabilitation de la tour Bois-le-Prêtre dans le 17^e arrondissement¹²⁹. Elle conclut :

J'en ai beaucoup d'autres [exemples] en stock. Je vous les épargnerai, mais j'espère que vos imaginaires seront ouverts par ces suggestions et ces propositions et, au moins, [que] nous nous accorderons sur le fait que nous sommes d'accord pour ne plus faire ni de tours, ni de barres. Là-dessus, je crois que la caricature peut effectivement être évitée.¹³⁰

Selon elle, l'esthétique architecturale peut éviter l'amalgame des bâtiments de 50 mètres avec les stéréotypes de la « tour » et de la « barre » : elle peut être plus déterminante que leur hauteur sur l'effet qu'ils produisent. Bien qu'elle ne la cite pas, on peut supposer qu'elle a en tête l'exposition « L'invention de la tour européenne » organisée au Pavillon de l'Arsenal du 14 mai au 4 octobre 2009¹³¹ – elle a d'ailleurs signé l'avant-propos du dossier de presse¹³².

Cette exposition s'inscrit dans la démarche de ce « Centre d'information, de documentation et d'exposition d'Urbanisme et d'Architecture de Paris et de la métropole parisienne », administré par une association Loi 1901, qui organise des expositions, débats et conférences à visée didactique. La programmation du Pavillon de l'Arsenal présente une résonance avec les débats et controverses portant sur l'urbanisme et l'architecture de la capitale ; la Ville est d'ailleurs représentée à son conseil d'administration par deux élus nommés par le ou la Maire de Paris¹³³, ce qui favorise une vision politisée de l'actualité. En l'occurrence, l'exposition sur

127 Les retranscriptions des séances du Conseil de Paris étant uniquement textuelles, les éventuelles images présentées par Anne Hidalgo n'ont pas pu être identifiées.

128 Projet intitulé « Habiter le Ciel », il est présenté au Marché international des professionnels de l'immobilier (Mipim) en 2009 et développé conjointement par l'architecte et le promoteur Nexity sous la marque « Emblématik » comme un modèle transposable dans différents sites. Le premier immeuble « Emblématik » est livré à Aubervilliers en 2019.

129 Îlot Pouchet, Paris 17^e. Maîtrise d'ouvrage : Paris Habitat OPH (SEM immobilière de la Ville de Paris) ; maîtrise d'œuvre : Frédéric Druot, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal. Livraison : 2011.

130 Intervention d'Anne HIDALGO, *loc. cit.*

131 « L'invention de la tour européenne », commissariat : Ingrid Taillandier, architecte et enseignante (ENSAPV), Olivier Namias, architecte et critique, Jean-François Pousse, critique d'architecture, Pavillon de l'Arsenal, 14/05 – 04/10/2009. L'exposition a été l'occasion d'organiser deux visites guidées dans Paris (quartier Beaugrenelle et tour « First », La Défense), trois conférences (Ian Simpson, à propos de la Beethamtower, Manchester, 2007 ; Dominique Perrault à propos de l'hôtel Me Barcelona, Barcelogne, 2008 ; Johannes Ernst (agence Steidle Architekten) à propos de Tower Park Plaza, Munich, 2002) et un débat dans le cadre des Journées Européennes du Patrimoine (« La hauteur, un patrimoine revisité »).

132 Cf. *supra*, note no 54.

133 En 2020, Anne Hidalgo, devenue Maire de Paris, a nommé Patrice Bloche (PS) à la présidence du Pavillon de l'Arsenal.

« L'invention de la tour européenne » s'apparente à un exercice de valorisation auprès du grand public de cette forme architecturale perçue comme indésirable jusqu'au sein du Conseil de Paris. Les ornements ne sont pas au centre de ces débats : il n'y est pas fait référence lors des séances du Conseil de Paris, pas plus que dans l'exposition du Pavillon de l'Arsenal. C'est d'abord la volumétrie qui est en jeu, c'est-à-dire justement l'aspect du projet de Parc 17 sur lequel Anne Hidalgo intervient quelques mois plus tard.

Mais début 2010, les élus de la majorité ne disposent pas de la majorité des voix au conseil d'administration de la SEMAVIP, bien qu'ils soient majoritaires au Conseil de Paris. Ils doivent composer avec des élus issus d'autres formations politiques et avec les administrateurs nommés par les structures privées. Ils ne peuvent donc pas mettre en œuvre les ambitions urbaines, architecturales et esthétiques qu'ils cultivent pour le secteur des Batignolles. C'est ainsi que l'on peut expliquer l'apparition d'une nouvelle structure d'aménagement.

d) La SPLA Paris Batignolles, un outil institutionnel au service d'une politique esthétique

La Société publique locale d'aménagement Paris Batignolles Aménagement (SPLA PBA) est créée en avril 2010¹³⁴. Contrairement aux SEM, les sociétés publiques locales d'aménagement sont uniquement administrées par des collectivités locales. La « maîtrise politique » est d'ailleurs un élément stratégique cité par la Fédération des entreprises publiques locales dans une fiche promouvant les SPLA :

Dans une Société publique locale d'aménagement, les collectivités locales sont les seuls maîtres à bord. Elles détiennent la totalité du capital et des sièges au conseil d'administration, lequel nomme et révoque le directeur général. Une telle maîtrise est pour les collectivités locales l'assurance que les SPLA intégreront pleinement leurs orientations stratégiques et politiques.¹³⁵

La Ville détient 60 % des actions de la SPLA PBA et le département de Paris en détient 40 %. Ces deux échelles administratives partagent la même instance délibérante, le Conseil de Paris : parmi les dix premiers administrateurs, cinq sont des élus PS¹³⁶, deux sont affiliés à gauche (Les Verts/Europe-Écologie Les Verts et Parti communiste français)¹³⁷ et seulement trois sont affiliés à droite (Union pour un mouvement populaire)¹³⁸. Trois d'entre eux sont aussi des adjoints au maire, ce qui les place dans une position privilégiée pour mettre en œuvre sa politique urbaine.

134 « DU 67 Création d'une Société Publique Locale d'Aménagement ayant vocation à aménager le quartier Clichy Batignolles (17e) et dénommée Paris Batignolles Aménagement. M. Bernard Gaudillère et Mme Anne HIDALGO, rapporteurs. »

135 « Les Sociétés publiques locales d'aménagement », Fédération des Entreprises Publiques Locales, 03/08/2017. [En ligne], URL : https://www.lesopl.fr/pdf/note_spla.pdf dernière consultation le 22/04/2021.

136 Il s'agit d'Anne HIDALGO, première adjointe au maire de Paris chargée de l'urbanisme et de l'architecture ; Annick LEPETIT, conseillère de Paris, 17e arrondissement ; Jean-Pierre CAFFET, ancien adjoint au maire chargé de l'urbanisme (2001-2008), conseiller de Paris, 18e arrondissement, sénateur de Paris ; Isabelle GACHET, conseillère de Paris, 17e arrondissement ; Jean-Yves MANO, adjoint au maire chargé du logement, conseiller de Paris, 16e arrondissement.

137 Il s'agit de Pierre MANSAT (PCF), adjoint au maire chargé des relations avec les collectivités territoriales, conseiller de Paris, 20e arrondissement et d'Yves Contassot (EELV), conseiller de Paris, 13e arrondissement.

138 Il s'agit de Brigitte KUSTER, maire du 17e arrondissement, de Hervé Benessiano, adjoint à la maire du 17e arrondissement et conseiller de Paris, et de Jérôme DUBUS, conseiller de Paris, 17e arrondissement.

Anne Hidalgo, déjà première adjointe chargée de l'urbanisme et de l'architecture, est élue présidente lors du premier conseil d'administration, en avril 2010. Son élection permet aux élus socialistes de bénéficier de la majorité des voix, en vertu de l'article 16 des statuts de la société¹³⁹. La majorité municipale dispose dorénavant pour le secteur Clichy-Batignolles d'un organe opérationnel qui lui est politiquement acquis. S'il ne s'agit pas du seul bénéficiaire que la municipalité retire de la création de la SPLA PBA¹⁴⁰, il s'agit du plus saillant sur le plan stratégique. Son élection à la présidence de la SPLA PBA renforce la position prépondérante d'Anne Hidalgo dans l'aménagement de la capitale : la direction générale de Paris Batignolles Aménagement échoit à Didier Bailly, directeur adjoint de son cabinet. La mise en place d'une gouvernance maîtrisée par des adjoints au maire issus de la majorité municipale favorise une approche centralisée de ce projet urbain¹⁴¹ dont les effets s'exercent aussi bien sur la programmation que sur l'esthétique du nouveau quartier.

e) Parc 17, témoin du glissement esthétique de l'architecture parisienne ?

Si l'on revient au cas de Parc 17, l'intervention d'Anne Hidalgo pour en modifier la volumétrie s'éclaire sous un nouveau jour. Pour commencer, on comprend mieux pourquoi elle ne critique pas les sérigraphies, qui correspondent à l'esthétique de l'innovation promue par la municipalité. Comme le montre son intervention au Conseil de Paris, la première adjointe et future maire apparaît sensible à l'architecture contemporaine. Mais contrairement aux immeubles qu'Anne Hidalgo cite en exemples au Conseil de Paris pour démontrer la distance entre les stéréotypes de la « tour » et de la « barre » et l'architecture qu'elle souhaite promouvoir, l'écriture architecturale de Parc 17 ne suffit pas pour que le bâtiment soit perçu autrement que comme une « barre », un immeuble trop compact et austère. En outre, sa requête d'atténuer cet effet s'inscrit dans un contexte politiquement délicat. On peut y voir une illustration de l'influence du climat politique sur l'esthétique architecturale : mobilisée dans le cadre de conflits entre élus, elle cristallise leurs oppositions idéologiques. On peut donc interpréter l'opposition d'Anne Hidalgo à la volumétrie du bâtiment sous un angle stratégique et non esthétique. La construction du bâtiment tel qu'il était dessiné lors du concours aurait pu alimenter, voire justifier, les critiques adressées à l'urbanisation de la ZAC. Dans

139 « Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres présents ou représentés sauf dans les cas prévus par la loi, chaque administrateur disposant d'une voix et l'administrateur mandataire d'un de ses collègues deux voix. En cas de partage des voix, la voix du président de la séance du conseil est prépondérante. », Article 16, « Réunions - Délibérations du conseil d'administration », Statuts de de la Société Publique Locale d'Aménagement Paris Batignolles Aménagement, 08/04/10, p. 9.

140 Elle peut désormais contracter en son nom propre, ce qui limite les frais liés à l'intervention de structures tierces, et n'est pas tenue de mettre en concurrence les structures d'aménagement, comme c'est le cas lors de l'intervention de SEM « La Ville ne voulait pas retarder l'opération. Or l'engagement d'une nouvelle concession à un aménageur à financements mixtes aurait nécessité des délais trop longs de mise en concurrence », explique Didier BAILLY, directeur général de la SPLA PBA, cité in Audrey EMERY, « Les nouveaux maîtres de Clichy-Batignolles », *Le Point*, 11/11/2010.

141 La Ville met d'ailleurs en place une campagne de communication axée sur le degré de concertation cultivé dans le projet d'aménagement, notamment à travers la mise en place d'un atelier de concertation sous l'égide de François Grether, à partir de 2012. Il n'en reste pas moins qu'elle dispose de la majorité des voix dans la prise de décision pour le secteur et que la majorité des administrateurs de la SPLA PBA qui sont élus du 17e arrondissement se trouvent dans l'opposition. Cette configuration entraîne la mobilisation récurrente au Conseil de Paris d'une rhétorique critique par les élus de droite, axée sur le manque de concertation et de « considération » de la Ville vis-à-vis des élus et de la population locale de l'arrondissement.

cette hypothèse, ce sont moins ses goûts personnels que les risques encourus qui auraient entraîné sa demande. L'ambiguïté de sa position et l'absence d'élaboration de ses critiques dans les propos rapportés par les architectes ne permettent pas de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces hypothèses, mais elles apparaissent cohérentes avec ses prises de position au sein du Conseil de Paris. On note aussi que malgré la posture qu'elle adopte au Conseil de Paris en faisant valoir une culture architecturale contemporaine, Anne Hidalgo emprunte le même type de rhétorique que ses opposants dans sa critique de Parc 17, en qualifiant le bâtiment de « barre ». Le renouvellement de l'architecture de la capitale ne va donc pas de pair avec un renouvellement terminologique. Enfin, on peut se demander si le retrait des sérigraphies, déjà amorcé à la demande de Vinci lorsqu'Anne Hidalgo découvre le projet, n'a pas alimenté sa critique. C'est ce qui fait que l'aspect du bâtiment est finalement dominé par les matériaux industriels d'aspect brut, ce qui le rapproche de l'esthétique moderniste des « barres » des années soixante.

La production de Parc 17 intervient dans le contexte d'un renouvellement esthétique à Paris, où la majorité socialiste élue à partir de 2001 cherche à promouvoir une esthétique contemporaine, à l'image du renouvellement politique de la capitale. Le secteur Clichy-Batignolles est un territoire privilégié où mettre en œuvre cette nouvelle esthétique. Mais son aménagement amorcé dans un cadre consensuel prend un tour conflictuel à partir de 2009. Cette situation pousse la municipalité à créer une nouvelle structure administrative, la SPLA PBA, pour asseoir son contrôle foncier, urbain et architectural sur les trois ZAC du secteur. Dans ce contexte politique délicat, l'intervention d'Anne Hidalgo sur la volumétrie de Parc 17 peut être interprétée comme une décision politique visant à limiter tout risque de critique de l'architecture de la ZAC au prisme des archétypes négatifs de la « tour » et de la « barre », largement mobilisés au sein du Conseil de Paris. Cette intervention illustre d'une part la mobilisation de structures administratives au service d'une politique esthétique et d'autre part, les effets concrets que les conflits politiques peuvent avoir sur l'esthétique architecturale.

CONCLUSION

L'implication des sociétés en charge de l'aménagement des territoires dans le processus d'ornementation apporte un nouveau démenti à l'idée selon laquelle il ne s'agirait que d'un élément secondaire ou anodin du projet. Dans le secteur des Batignolles comme à Val d'Europe, les ornements matérialisent de manière tangible des ambitions esthétiques pour le paysage urbain. L'intervention de la SPLA PBA et d'Euro Disney apparaît liée à leur maîtrise de la procédure de dépôt de permis de construire. La porosité entre les sociétés d'aménagement et les services d'instruction des PC est l'une des conditions de cet usage stratégique mêlant esthétique architecturale et politique urbaine. À Paris, le projet esthétique urbain est porté par une nouvelle municipalité qui souhaite renouveler le paysage de la capitale et les oppositions recoupent les clivages politiques. À Val d'Europe, le projet esthétique urbain est d'abord porté par Disney, avec l'aval de l'État et de l'aménageur, dans un contexte où la coloration politique homogène du territoire n'a pas fait émerger d'opposition fondée sur le clivage droite/gauche. D'abord réticents vis-à-vis du vocabulaire néo-traditionnel, les élus locaux y souscrivent

désormais en lui reconnaissant la capacité à conquérir de nouveaux habitants et à fournir au territoire une identité identifiable.

On peut relever deux similitudes entre les deux territoires qui sont d'autant plus remarquables qu'elles transcendent les clivages esthétiques. En premier lieu, la même ambition anime les politiques esthétiques menées dans Paris et à Val d'Europe. Qu'il s'agisse de « *timeless architecture* » ou du « patrimoine de demain », la pérennité apparaît comme un enjeu qui mobilise les structures d'aménagement et sous-tend leurs prises de décision. Elles se projettent dans la longue durée du développement urbain, et se placent en garantes de la qualité du paysage qu'elles participent à produire – Disney assumant alors une mission qui relève de l'intérêt général.

En deuxième lieu, c'est la même morphologie urbaine qui fait figure de repoussoir de Paris à Val d'Europe : les « tours » et les « barres » de « banlieue », décrites comme génératrices de problèmes sociaux (un élu parle de « ghetto », Durand-Rival évoque des « voitures qui brûlent »). Les mêmes stéréotypes négatifs circulent dans les deux milieux et y reflètent une vision déterministe de l'architecture à travers la croyance partagée selon laquelle les pratiques sociales et les formes urbaines sont intrinsèquement liées. La distanciation cultivée vis-à-vis des stéréotypes de la banlieue s'accompagne d'une conviction dans les propriétés salvatrices des modèles urbains prévalant dans les deux territoires. Cette croyance suggère que les décideurs politiques considèrent l'architecture comme un moyen efficace d'exercer une politique sociale, malgré les moyens plus directs dont ils disposent pour y parvenir.

CONCLUSION

Ce travail apporte des éclaircissements sur les modalités concrètes d'ornementation d'immeubles ordinaires construits au début du xx^e siècle. Il prend le parti de croiser l'analyse de bâtiments qu'un regard superficiel pourrait opposer, leurs ornements relevant de vocabulaires divergents. Pour le conclure, nous allons revenir sur nos orientations méthodologiques, puis sur les résultats qu'elles apportent.

Les valeurs esthétiques relatives aux ornements sont polarisées par la disparition de canons hégémoniques : l'évolution de l'ornement architectural au cours du xx^e siècle évoque en cela la situation des arts plastiques. C'est pourquoi nous avons emprunté certains concepts et théories à la philosophie et à la sociologie de l'art. La principale limite de la comparaison tient à la différence de finalité entre le processus d'ornementation – qui vise l'agrément, le plaisir ou l'embellissement – et la pratique artistique contemporaine, où les questions esthétiques ne sont plus un horizon. Le concept de « monde de l'ornement » invite à étudier conjointement ses parties prenantes, malgré leurs divergences formelles. La critique de l'assimilation du « contemporain » à un registre esthétique invite à rechercher ailleurs que dans la morphologie des ornements d'éventuelles caractéristiques historiques. Ces emprunts nous ont fourni un socle sur lequel baser une définition de l'ornement pouvant inclure la diversité de ses manifestations actuelles : moulures, sérigraphie, sublimation, pierre, verre, métal, éléments visuellement isolables ou indissociables des ouvrages, saillants ou auxiliaires, néo-traditionnelles, innovantes. Leur coexistence incite à dépasser la vision formaliste de la contemporanéité architecturale que véhiculent certains travaux et confirme la nécessité de renouveler la définition de l'ornement. Deux propriétés semblent suffisantes pour circonscrire les ornements architecturaux contemporains et les distinguer des autres parties des bâtiments. Ils sont *visibles* et leur aspect a été *travaillé* pour engendrer une expérience esthétique. C'est à cette deuxième condition que tient la différence entre l'esthétique et l'ornemental : la présence des ornements n'est pas fortuite, même lorsque leur aspect final est dû à des « aléas ». Ce sont les pratiques des concepteurs qui « font ornement », à la lisière entre leurs propres regards et intentions, ceux qu'ils devinent chez les destinataires, ceux qu'ils cherchent à susciter – ou à esquiver.

En choisissant d'examiner des immeubles ordinaires, nous avons cherché à nous soustraire à l'écueil qui consiste à confondre l'engouement pour des formes innovantes avec la réalité commune de la pratique, moins prestigieuse et sophistiquée, mais finalement plus représentative d'une époque. Cet écueil semblait d'autant plus périlleux que l'ancrage contemporain de la thèse prive du recul historique qui aide à relativiser les jugements de goût. À tout moment, le propos était susceptible de basculer du registre scientifique au registre critique. Nous avons régulièrement relevé ce glissement dans les travaux consacrés à l'ornement, architectural ou non : au détour d'une observation générale, voici qu'un jugement de valeur fait irruption. Le sujet s'y prête. L'ornement séduit ou rebute l'œil qui le scrute, celui d'un

chercheur non moins qu'un autre. L'ambiguïté de l'écriture scientifique sur ce sujet est intéressante pour réfléchir avec humilité à la neutralité de la recherche. Analyser un processus plutôt qu'un dispositif matériel était une méthode pour objectiver le propos, en esquivant le risque de juger l'aspect des formes. Nous avons cherché à retrancher tout jugement de goût. Mais l'ornement est affaire d'éthique autant que d'esthétique. D'ailleurs, à l'instar des jugements esthétiques, les jugements éthiques peuvent échapper à leur auteur ; même ses silences peuvent parler. Tous les choix épistémologiques ne procèdent-ils pas d'un point de vue situé ?

Ce point de vue situé, délibérément limité, c'est celui que nous avons élu en limitant le terrain d'investigation à deux bâtiments. Ces inégalités entre les sources et l'équilibre fragile entre dialectique et comparaison sont les deux principaux défis auxquels ce choix a confronté la thèse. Elle s'est heurtée à deux difficultés principales. En premier lieu, les sources collectées n'ont que rarement vocation à documenter l'aspect des ornements ou le processus d'ornementation. Il s'agit d'un concept épistémologique et non d'une réalité tangible pour les professionnels, comme peuvent l'être d'autres composantes ou d'autres étapes de la production architecturale. Le « fil rouge » de l'ornement se perd dans certains silences, certaines absences. En second lieu, l'absence de fonds constitué et la nécessité de collecter, d'inventorier et de dépouiller les sources issues des archives des concepteurs. Aux doutes inhérents à cette tâche (sur leur qualité, leur variété ou leur représentativité) s'est ajoutée la complexité posée par le caractère privé de la plupart des structures examinées : agences d'architecture, entreprises de promotion, développeur urbain, entreprises de fabrication. L'accès à leurs archives était tributaire de leur accord : sensibles à la concurrence et à des enjeux de réputation, parfois circonspectes devant l'objet même de la recherche, elles n'ont pas toujours répondu à nos sollicitations. Malgré cela, notre approche a permis de soulever des questions inédites, notamment en dépassant l'approche esthétisante à laquelle incite cet objet d'études pour montrer, par exemple, que certaines décisions touchant à l'aspect des bâtiments ne reposent en fait sur aucune considération esthétique.

Les archives n'auraient sans doute pas suffi à en révéler toutes les nuances, particulièrement dans le cas des conflits qui n'étaient évoqués nulle part dans les sources écrites ou les documents graphiques. Les entretiens ont donc été utiles, y compris lorsque le décalage entre le discours des enquêtés et les données issues des archives révélait un accroc sur la surface lisse de leur narration *a posteriori*. D'ailleurs, la subjectivité de l'ensemble des concepteurs est partie prenante du processus d'ornementation, comme le montre la part de récits personnels et biographiques livrés lors des entretiens pour éclairer des positions relatives aux ornements.

La disparition des hiérarchies esthétiques consensuelles et la place que prend la subjectivité dans leur conception pourraient laisser croire que la production des ornements n'est plus normalisée. Ce serait oublier le rôle que jouent les sphères marchande et politique dans l'élaboration et la diffusion d'un registre normatif portant sur le Beau, les moyens de l'atteindre et les conditions dans lesquelles cette quête doit se dérouler : autant de sujets sur lesquels les architectes ne s'expriment que peu, malgré leur statut d'« artistes » et leurs prétentions à l'expertise esthétique – nous allons y revenir. C'est sous ces conditions que l'ornement se maintient dans l'architecture résidentielle privée.

Selon les directeurs d'agences d'architecture, les principaux obstacles à l'ornementation relèvent du manque de « culture architecturale » des promoteurs ou du « désintérêt » des maîtres d'ouvrage pour la dimension esthétique du projet. Pourtant, le recrutement d'architectes au sein des structures de maîtrise d'ouvrage montre que les commanditaires ne se désintéressent pas de l'ornement et ne remettent pas en cause la légitimité de la profession. Au contraire, ils cherchent à internaliser les compétences d'un « regard d'architecte », susceptible d'être plus crédible que celui d'un ingénieur en cas de dissensions lorsqu'elles portent sur l'aspect du bâtiment et de ses ornements. D'autant que dans les résidences aux ornements innovateurs comme celles aux ornements néo-traditionnels, la même ligne invisible départage les façades sur rues et les intérieurs des immeubles. Aux architectes les façades sur rues, celles qui relèvent du gros-œuvre. Les promoteurs s'occupent des parties communes – leur « carte de visite » – et des appartements, leur intervention relevant là du second-œuvre et des finitions. Il n'est pas question de concevoir un *continuum* ornemental, les échelles et les prérogatives sont bien distinctes.

Dans le cadre du développement urbain, la procédure d'attribution du permis de construire est cruciale pour contrôler l'ornementation et l'esthétique des bâtiments, bien que cet acte administratif n'ait pas vocation à évaluer l'aspect des constructions. Ainsi, même des bâtiments ordinaires s'inscrivent dans une vision politique de l'esthétique urbaine. Leurs ornements représentent en effet un moyen tangible de se distancer de l'archétype de la « banlieue », associé à des formes dépouillées, austères, mais aussi *opaques* – Anne Hidalgo réclamant à l'inverse de la « transparence » – peut-être parce qu'elles sont considérées comme illisibles, inappropriables. Val d'Europe illustre la manière dont cette association fonctionne dans les deux sens : les ornements servant à compenser la localisation excentrée du territoire contribuent *in fine* à le rendre identifiable, désirable et donc rentable.

Toutefois, la valeur des ornements n'est pas seulement corrélée à leur coût, contrairement à une idée répandue. On relève une différence de discours à ce sujet entre les architectes et les promoteurs. Les premiers décrivent l'économie du projet comme une contrainte pesant sur le travail ornemental, tandis que les seconds insistent sur l'effet potentiel du dispositif ornemental sur la commercialisation des logements.

En fait, le coût des ornements ne fait pas l'objet d'un chiffrage spécifique, ni en amont ni pendant la conception, ce que l'on peut expliquer par les difficultés que soulève son estimation. Pour le calculer, il faudrait connaître le prix des matériaux, de leurs manipulations et traitements, de la main-d'œuvre et du travail de conception – dont les architectes tendent à minorer la durée. Il faudrait aussi que le promoteur anticipe correctement les retombées financières que les ornements peuvent générer, notamment lorsqu'ils permettent de décrire les appartements sous l'angle de leur prestige ou de leur rareté. Cette évaluation est souvent simplifiée en assimilant le coût des ornements à celui des matériaux de construction. Or, si le budget global d'une opération se répercute sur le type de matériaux employés, il n'a pas nécessairement d'effets sur l'aspect des ornements. La nécessité de protéger la paroi extérieure des bâtiments fournit aux architectes innovateurs l'occasion d'esthétiser les façades, tout en justifiant leur travail ornemental par l'utilité pratique à laquelle répond aussi le traitement

de ces surfaces. Dans le cas de modénatures, en revanche, les architectes néo-traditionnels peuvent choisir de réduire le nombre d'ornements saillants pour garantir leur pérennité.

Dans tous les cas, il est attendu qu'ils sachent anticiper spontanément la part raisonnable du budget qui peut être allouée aux ornements, en fonction du prix des appartements, lié à la localisation des bâtiments. Les plus excentrés vis-à-vis de Paris sont les moins chers et les moins ornés – ce qui renforce probablement les stéréotypes négatifs associés aux formes architecturales de banlieue.

C'est d'abord la manière dont la réception des ornements est anticipée qui détermine leur désirabilité et donc leur place dans l'économie du projet. L'innovation et l'expérimentation ne sont pas les bienvenues, à moins d'être reléguées hors de la vue des habitants, ou lorsque ces derniers ne sont pas des acquéreurs mais des locataires, comme c'est le cas dans les immeubles de logements sociaux. Ces immeubles-là peuvent accueillir des dispositifs ornementaux innovants inenvisageables dans le parc privé. L'idée que les bâtiments les plus modestes sont les moins ornés est donc inexacte. La différence tient plutôt au caractère public ou non du commanditaire et au statut différent des destinataires des logements. Les résidences de luxe sont ornées pour capter une clientèle « haut-de-gamme » ; dans le parc privé ordinaire, la neutralité est privilégiée pour plaire au plus grand nombre ; dans le logement social, la créativité des architectes peut s'exprimer sans se heurter au désaveu des promoteurs.

Dans cette hypothèse, c'est bien la destination des ouvrages qui déterminerait la manière dont ils sont ornés – davantage que l'aspect des ornements et leur coût. Si la valeur accordée à l'ornement est liée aux conditions de sa production, déterminées par la destination des bâtiments, c'est que la convenance persiste dans l'architecture contemporaine, plus ou moins furtivement. Sans doute, à l'instar de l'ornement, son histoire n'est pas celle d'une disparition ni d'un retour, mais d'une alternance entre atténuation et intensification au gré des mutations qui garantissent sa perpétuation. L'histoire de ces mutations est une histoire sociale et politique de l'ornement architectural récent : elle reste à écrire.

En plus de cette fonction sociale latente, l'importance des ornements dans le projet apparaît de plusieurs manières. Ils apparaissent dès le début du projet architectural ; ils sont évalués et commentés par les commanditaires des bâtiments, y compris par des institutions administratives qui semblent distantes de cette dimension sensible. L'ornement opère comme un repère ou une balise signalant tacitement certaines valeurs incorporées par leurs producteurs. La mobilisation dans le processus d'ornementation rassemble les individus en fonction de leur éthique professionnelle (par exemple les promoteurs qui estiment que l'ornementation intérieure relève de leurs prérogatives), de leurs trajectoires (par exemple autour d'un directeur d'agence charismatique), selon leur culture formelle (par exemple les architectes et fabricants appréciant les mêmes recueils d'ornements) ou autour d'un projet commun (comme les élus qui cultivent ensemble un certain paysage urbain). Ces ensembles ne s'excluent pas mutuellement. La répartition des responsabilités (et des bénéfices) de la production des ornements parmi leurs multiples concepteurs montre que l'aspect singulier des ornements ne procède pas seulement de la sensibilité des professionnels, mais aussi d'arbitrages négociés en dehors de toute considération esthétique, articulant les subjectivités individuelles et les enjeux collectifs.

Cette actualité archipelagique favorise les collaborations visant à promouvoir des formes ornementales et des valeurs esthétiques communes. C'est ce que l'on observe parmi les producteurs des ornements néo-traditionnels : la proximité des modèles esthétiques entre commanditaires, architectes et fabricants des ornements néo-traditionnels est d'autant plus marquante que l'on n'observe rien d'équivalent dans la production d'ornements innovateurs. La production des ornements en est renforcée : elle est fondée sur une forme de confiance.

Pourtant, les revendications explicites d'une pratique ornementale restent rares. La présence des ornements et leur aspect font l'objet de justifications, notamment sous l'angle des contraintes réglementaires. Les concepteurs sont prompts à minorer l'importance des ornements par rapport à d'autres parties des édifices – alors qu'ils travaillent dessus durant autant d'années. Le mot lui-même reste controversé. L'ensemble des sources confirme qu'il est très peu employé, que ce soit dans les archives ou dans les discours recueillis en entretien. Lorsque l'ornement est désigné, c'est par un vocabulaire savant ou technique plutôt qu'à partir de son champ lexical.

Cette carence dans le discours nous semble révélatrice d'un glissement d'ordre éthique. Même si les ornements ont reconquis une place sur les façades d'immeubles ordinaires, les discours restent marqués par la critique moderniste. Si l'ornement n'est plus décrit comme tel, c'est parce qu'il n'est plus considéré comme un élément indispensable de tout ouvrage, mais regardé avec suspicion. Sa position précaire est incomparable avec celle qu'il occupait dans l'architecture occidentale jusqu'au début du xx^e siècle : c'est sans doute là qu'il faut voir une « disparition » de l'ornement architectural, mais jusqu'ici elle semble sans « retour ». Certes l'ornement n'a pas besoin d'être nommé comme tel pour être imaginé, dessiné et fabriqué. On peut y voir l'expression d'un « vouloir-ornement » comparable au *Kunstwollen* de Riegl¹ – ou d'une pulsion partagée avec les autres animaux².

Mais la possibilité d'exprimer ce désir ou cette pulsion est bien inégalement répartie parmi les protagonistes du processus d'ornementation. Nous finirons par quelques observations à ce sujet.

Si l'on examine le rôle dans la production des ornements des particuliers, les clients qui achètent les appartements, nous nous trouvons face à une série de paradoxes. Alors que ce sont eux qui paient le prix au m² le plus élevé, ils ne participent pas aux éventuelles négociations sur le coût des ornements. Alors que leurs goûts et leurs usages sont régulièrement invoqués pour justifier des décisions relatives à l'aspect des bâtiments, il ne sont guère consultés à ce sujet : leur acquiescement, tacite, tient dans l'acte d'achat. Alors qu'on pourrait voir l'achat d'un appartement comme l'affirmation d'une autonomie financière, leur autonomie esthétique est réduite à portion congrue, celle du choix des « harmonies » de leurs intérieurs parmi les sélections des promoteurs. Ceux-ci leur prêtent des goûts conventionnels, sobres, neutre.

¹ Cf. CARBONI Massimo, « Ornement et Kunstwollen », *op. cit.*

² Nous sommes redevables à Thomas Golsenne pour cette manière de formuler ces deux hypothèses, qui d'ailleurs ne sont pas contradictoires. Cf. « L'ornement aujourd'hui », *op. cit.* Sur la prévalence d'une sensibilité esthétique dans le règne animal, voir ROTHENBERG David, *Survival of the beautiful: art, science, and evolution*, 1st U.S. ed, New York, Bloomsbury Press, 2011 et PRUM Richard O., *The evolution of beauty: how Darwin's forgotten theory of mate choice shapes the animal world- and us*, First edition, New York, Doubleday, 2017.

Si le client est roi, il l'est d'abord et surtout dans sa cuisine sur-mesure : pour le reste, il est globalement tenu à distance des décisions esthétiques. D'ailleurs, qui sont vraiment les destinataires des ornements ? S'agit-il des acquéreurs, même s'ils n'habitent pas les logements ? Des habitants, même s'ils ne voient pas les ornements les plus saillants ? Des riverains, même s'ils n'interviennent en rien dans la production des bâtiments ? Ou encore d'autres populations ? Une étude de la réception des ornements architecturaux contemporains manque encore à notre compréhension du sujet.

L'expression de la personnalité des architectes, qui transparait à travers les ornements, est jugée incompatible avec celle des habitants. Car du point de vue des autres groupes professionnels, les architectes ont un statut particulier : ce sont des « artistes ». Cette appellation renvoie à l'expertise qui leur est reconnue quand il s'agit de prendre des décisions esthétiques, de se montrer « créatifs ». Leurs positions à ce sujet diffèrent d'un milieu à l'autre. C'est une valeur cardinale par les innovateurs, tandis qu'elle est considérée avec suspicion par les néo-traditionalistes. Ce rejet est partiel, puisque la réinterprétation réussie de modèles historiques est reconnue comme une forme de créativité. Les ornements peuvent participer à l'artification de bâtiments ordinaires, conférant de facto à leurs concepteurs le statut d'artiste. Le paradoxe d'une façade transformée en « œuvre » *a posteriori* par un promoteur qui s'était pourtant opposé à l'expression de la créativité de son architecte peut prêter à sourire ou consterner. Mais c'est surtout l'ambiguïté qui entoure le statut d'« artiste » qui retient notre attention. Bien qu'ils réfutent cette appellation³, les architectes partagent le point de vue qu'elle traduit. D'ailleurs, ils critiquent les situations où leur légitimité pour prendre des décisions sur l'aspect des ornements est contestée. Pour autant, le dispositif ornemental n'est pas considéré comme l'œuvre personnelle d'un architecte. C'est justement quand il semble surtout servir l'ego d'un concepteur qu'il est critiqué le plus durement, réduit à la superficialité d'une « mode » ou d'un « style ». Ce qui caractérise l'ornement réussi, c'est le désintéressement des architectes, qui n'œuvrent qu'à transcender les contingences constructives, économiques, temporelles qui touchent l'architecture. Le processus d'ornementation est jugé selon des valeurs positives lorsqu'il atteint cet objectif : il est alors décrit comme salvateur pour les destinataires et valorisant pour les concepteurs, « libre », « sensible ».

En les désignant comme des auteurs, nous avons voulu mettre en avant le rapport particulier qu'ils entretiennent avec les ornements. Parmi tous les producteurs, ce sont les plus susceptibles de laisser l'empreinte de leur personnalité sur l'aspect des ornements. Il faut toutefois distinguer l'intervention sur le dessin (les motifs, les compositions et les couleurs) du choix des références, des modèles et du registre esthétique, qui nous semble plus déterminant car il intervient en amont. Cette prérogative est-elle issue de la reconnaissance des goûts d'un architecte (plus raffinés ou informés que ceux des autres), de ses compétences dans le travail ornemental (regard sur les dessins, choix de motifs), de sa culture plastique (sélection de références) ou d'autres éléments ? Nous laisserons cette question ouverte, mais nous relevons deux choses.

Premièrement, les architectes qui choisissent les modèles et les références sont ceux qui jouissent d'un degré d'autorité élevé, reflété par les intitulés de leurs postes (« président », « directeur », « associé »). Avec un peu d'irrévérence, on pourrait se demander si cette autorité hiérarchique est fondée sur leur autorité esthétique, ou si c'est d'abord l'inverse. Ils fédèrent des collaborateurs qui partagent leurs valeurs esthétiques et leur vision du travail ornemental. Ainsi, les architectes salariés au sein des agences sont peu autonomes quant au choix des registres esthétiques, mais ils souscrivent tout de même à la rhétorique commune à la profession qui décrit le travail ornemental au prisme de sa dimension émancipatrice. Deuxièmement, l'expérience est un critère de légitimité décisif pour intervenir dans le processus d'ornementation, aussi bien lors des échanges avec d'autres professionnels qu'au sein des agences. Le statut d'expert esthétique s'acquiert et se mérite, ce qui alimente les revendications des architectes à pouvoir en jouir une fois qu'ils l'ont acquis.

Cette situation pointe certaines limites de l'idéologie de la créativité. Dans la production concrète des ornements du quotidien, certains sont considérés comme des experts (les architectes aguerris), d'autres dialoguent avec eux (leurs collègues, salariés, collaborateurs) et d'autres sont impuissants (les acheteurs et les habitants). La singularisation esthétique et la célébration de la diversité des goûts se heurtent à la normalisation des ornements due au statut de « produit » des immeubles : la singularité est considérée comme une prise de risque. Cette tension dans laquelle naissent les ornements – entre une dimension subjective et personnelle et une dimension prosaïque et consensuelle – recoupe peut-être celle qui couve entre libéralisme intellectuel et libéralisme économique.

³ Le rapport conflictuel qu'ils entretiennent avec le mot « artiste » fait peut-être écho à celui qu'ils entretiennent avec le mot « ornement ».

BIBLIOGRAPHIE

THÈSES NON PUBLIÉES

- CITRON Paul, « Les promoteurs immobiliers dans les projets urbains. Enjeux, mécanismes et conséquences d'une production urbaine intégrée en zone dense » (Sylvie Fol dir.), Paris 1, 2011.
- DONDIK EUDELINÉ Elena, « L'industrie de l'aluminium et l'art en France, 1920-1960 : design et décor » (Claude Massu dir.), Paris 1, 2008.
- DUPUIS Blaise, « La nouvelle ville traditionnelle : géographies d'un modèle urbain mobile » (Ola Söderström dir.), Université de Neuchâtel, 2017.
- FÉLIX-FROMENTIN Clotilde, « Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la texilité » (Anne Boissière et Philippe Louguet dir.), Lille 3, 2013.
- FRAPIER Christel, « Les ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique » (Antoine Picon dir.), Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2009.
- GAUGY Mathilde, « Maisons individuelles et pratiques historicistes des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix » (Claude Massu dir.), Paris 1, 2010.
- HINCKER JOURDHEUIL Anne-Laure, « Une architecture de promoteur pour le logement social : la Véfa-HLM » (Véronique Biau et Yankel Fijalkow dir.), Paris 10, 2019.
- JACQUET Nicolas Bruno, « Londres, capitale du post-modernisme ? Transformations des modèles et des pratiques de l'architecture dans la culture britannique à la fin du xx^e siècle » (Iris Lamunière dir.), Lausanne, École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), 2016.
- LEBEURRE Alexia, « Le décor intérieur des demeures à la mode dans la deuxième moitié du xviii^e siècle (Paris et Ile-de-France) » (Daniel Rabreau dir.), Paris 1, 2006.
- LERICHOMME Lise, « Intérieur domestique et mise en scène : la réappropriation du xix^e siècle par la création contemporaine » (Christophe Viart dir.), Université Rennes 2, 2014.
- MANSION-PRUD'HOMME Nina, « Archives d'architectes en France, 1968-1998 : jeux d'acteurs et enjeux historiographiques autour de l'Institut français d'architecture » (Gilles Ragot et David Peycéré dir.), Bordeaux 3, 2019.
- MOREL Julie, « Les paradoxes du politique en architecture: Francis Soler, entre éthique et esthétique » (Chris Younès dir.), France, Université de Paris VIII, 2014, 2 vol.
- NIVET Soline, « Architecture d'auteur versus produit commercial ? L'immeuble-villas et les Villas suspendues® : deux stratégies de communication » (Monique Éleb dir.), Paris 8 – Saint-Denis – Vincennes, 2006.

- NOURY Larysa, « Rôle de la polychromie dans l'environnement architectural et spatial de la ville » (Sylviane Leprun dir.), Bordeaux 3, 2004.
- PERTUSO Flavia, « L'idéologie de l'attractivité : lire la transformation urbaine de la perspective de l'acteur économique privé », thèse en cours (Alessia de Biase dir.), Université Paris Nanterre, sans date.
- DA ROLD Jacques, « Les sociétés d'économie mixte locales : acteurs et témoins des politiques urbaines et territoriales. Quelle légitimité entre Partenariat Public Privé et Entreprise Publique Locale ? » (Maurice Goze dir.), Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2008.
- TERRIER Émilie, « Vers une nouvelle figure du droit d'auteur. L'affirmation d'une logique publique culturelle » (Marie Cornu dir.), Poitiers, 2018.
- TROUILLARD Emmanuel, « La production de logements neufs par la promotion privée en Île-de-France (1984-2012) : marchés immobiliers et stratégies de localisation » (Catherine Rhein dir.), Paris 7, 2014.

OUVRAGES

- ADAMSON Glenn, Jane PAVITT et Paola ANTONELLI (éd.), *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*, London : New York, V&A Pub. ; Distributed in North America by Harry N. Abrams Inc, 2011.
- ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier*, Pierre Caye et Françoise Choay (éd.), Paris, France, Éditions du Seuil, 2004.
- ARAGON Henry, *Les lois somptuaires en France. Ordonnances royales. Édits du Roi de France sur le luxe et les modes au Moyen Âge*, Édition du Coq Catalan, Paris, Barrière & Cie, Éditeurs, 1921.
- ARIÈS Philippe et Georges DUBY, *Histoire de la vie privée*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », n° 260-264, 1999.
- AUGER Sophie, Valérie KNOCHÉL et Éliette ABECASSIS, *Ever living ORNEMENT*, École d'architecture de Versailles (éd.), cat. exp. (06/04-01/07/2012), Vélizy-Villacoublay, Versailles, Paris, L'Onde, La Maréchalerie, B42, 2012.
- BAKER Malcolm, *Figured in Marble: The Making and Viewing of Eighteenth-century Sculpture*, Oxford, V&A Publications / Oxford University Press, 2000.
- BAREY Andre, Maurice CULOT (pref.), *Déclaration de Bruxelles : propos sur la reconstruction de la ville européenne*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980.
- BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection critique », 2014 (édition originale : 1949).
- BATCHELOR David, *Chromophobia*, Reaktion Books, coll. « Focus on Contemporary Issues (FOCI) », 2000.

- BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Yvette Delsaut (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1985 (édition originale : *Painting and Experience*, 1972).
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Jeanne Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 2010 (édition originale : *Art Worlds*, 1983).
- BELL Duncan et Bernardo ZACKA, *Political Theory and Architecture*, London/New York, Bloomsbury Publishing, 2020.
- BELMESSOUS Hacène, *Le nouveau bonheur français ou Le monde selon Disney*, Nantes, Atalante, 2009.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (trad.), Paris, Allia, 2004 (édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1924).
- BERDET Marc, *Fantasmagories du capital : l'invention de la ville-marchandise*, Paris, Zones, 2013.
- BIAU Véronique, *Les architectes au défi de la ville néolibérale*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos », 2020.
- BLAKINGER John R., *Un camouflage New Bauhaus: György Kepes et la militarisation de l'image*, Paris, Éd. B2, coll. « Design », 2014.
- BLANC Nathalie, *Les nouvelles esthétiques urbaines*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection Émergences », 2012.
- BOLTANSKI Luc et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, France, Gallimard, 1999.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1979.
- BROLIN Brent C., *Architectural Ornament: Banishment and Return*, Norton, New York, 2000 (édition originale : *Flight of Fancy: Banishment and Return of Ornament*, 1985).
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Paris, Galilée, coll. « Collection Débats », 2008.
- CARBONI Massimo, *L'ornamentale: tra arte e decorazione*, Milan, Jaca Book, 2001.
- CASTARÈDE Jean, *Le luxe*, PUF, Paris, France, 2014.
- CHADOIN Olivier, *Sociologie de l'architecture et des architectes*, Marseille, Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos. Série Architecture et urbanisme », 2021.
- CHADOIN Olivier, *Être architecte : les vertus de l'indétermination : une sociologie du travail professionnel*, 2^e éd, Limoges, PULIM, 2013.
- CHADOIN Olivier, Patrice GODIER et Guy TAPIE, *Du politique à l'œuvre. Bilbao, Bordeaux, Bercy, San Sebastián : système et acteurs des grands projets urbains et architecturaux*, La Tour d'Aigues, Aube, coll. « Société et territoire », 2000.

CHESNAIS François, *La mondialisation du capital*, Syros, Paris, coll. « Alternatives économiques », 1997 (édition originale : 1994).

CLARK Timothy J., *Le bourgeois absolu : les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Carole Iacovella (trad.), sans lieu, Art Ed., 1992 (édition originale : *The Absolute Bourgeois: Art and Politics in France 1848-1851*, 1973).

COHN Danièle et Giuseppe DI LIBERTI, *Esthétique : connaissance, art, expérience*, Paris, J. Vrin, coll. « Textes clés », 2012.

COLINI Laura et Frank ECKARDT, *Bauhaus and the City: A Contested Heritage for a Challenging Future*, sans lieu, Königshausen & Neumann, 2011.

COLLOMB Michel, Gérard RAULET (éd.), *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, Paris, France, Méridiens Klincksieck, 1992.

COMETTI Jean-Pierre (éd.), *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés d'esthétique contemporaine », 2005.

COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, 3^e éd, Paris, la Découverte, coll. « Repères », n° 418, 2016.

COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction : inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Mondes vécus », 2011.

CUFF Dana, *Architecture: The Story of Practice*, MIT Press, 1992.

CULOT Maurice, Bernard DURAND-RIVAL, Luc BOEGLY et Matthieu BROWN, *Val d'Europe : vision d'une ville*, Paris Brussels, Ante prima AAM éditions, 2016.

CUSSET François, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2008.

DELAUVAUX Céline et Marie-Hélène VIGNES, *Les procès de l'art : petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris, Palette, 2013.

DIDELON Valéry, *La controverse « Learning from Las Vegas »*, Wavre, Mardaga, coll. « Architecture », 2011.

DOUCET Isabelle, *The practice turn in architecture: Brussels after 1968*, Surrey ; Burlington, VT, Ashgate, coll. « Ashgate studies in architecture series », 2015.

EAGLETON Terry, *The ideology of the aesthetic*, Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA, Blackwell, 1990.

ECO Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.

EDGAR Brenda Lynn, *Le motif éphémère : Ornement photographique et architecture au XX^e siècle*, Rennes, PU Rennes, 2020.

EDGERTON David et Christian JEANMOUGIN, *Quoi de neuf ? Du rôle des techniques dans l'histoire globale*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « L'univers historique », 2013 (édition originale : *The Shock of the Old: Technology and Global History since 1900*, 2008).

Bibliographie

EGE Moritz et Johannes MOSER, *Urban ethics: conflicts over the good and proper life in cities*, London New York, NY, Routledge, coll. « Routledge Studies in Urbanism and the City », 2021.

ELEB Monique et Sabri BENDIMÉRAD, *Vu de l'intérieur : habiter un immeuble en Île-de-France, 1945-2010*, Paris, Bookstorming.com Editions, 2011.

ELEB Monique et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris/Brussels, Hazan, 1999.

ELEB Monique et Anne DEBARRE-BLANCHARD, *L'invention de l'habitation moderne : Paris, 1880-1914*, Paris/Brussels, Hazan ; Archives d'architecture moderne, 1995.

ELEB Monique et Lionel ENGRAND, *La maison des français : discours, imaginaires, modèles (1918-1970)*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Architecture », 2020.

FERRARI Federico, *Le populisme esthétique : l'architecture comme outil identitaire*, Maria Cristina Bonimi (trad.), Gollion, Infolio, coll. « Collection Archigraphy poche », 2015.

FERRARI Federico, Olfa Bohli NOURI, Margaux DARRIEUS, Anne DEBARRE-BLANCHARD, Valéry DIDELON, Soline NIVET, Michela ROSSO, Paola SCALA, Léa-Catherine SZACKA et École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais (éd.), *La fabrique des images : l'architecture à l'ère postmoderne*, Gollion, Infolio, coll. « Collection Archigraphy. Poche », 2017.

FIERRO Annette, *The Glass State: The Technology of the Spectacle, Paris, 1981-1998*, Cambridge, MA, USA, MIT Press, 2003.

FILLION Odile et Francis SOLER, *Les anges de Christians Brygge et autres récits d'architecture : Francis Soler*, cat. exp., Paris, J.M. Place, Institut Français d'Architecture, 1995.

FINANCE Laurence de et Pascal LIÉVAUX, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », n° 13, 2014.

FLICHY Patrice, *L'innovation technique: récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation*, Nouv. éd., Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2003.

FORTY Adrian, *Concrete and culture: a material history*, 1. publ, London, Reaktion, 2012.

FOSTER Hal, *Le retour du réel : la situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Collection Essais », n° 61, 2005.

FROMNOT Françoise, Valéry DIDELON et Pierre CHABARD (éd.), *Yours critically: writings on architecture from issues 1-10 of Criticat*, Paris, Criticat, 2016.

GALLE Hubert et Yannis THANASSEKOS, *L'Architecture de la raison ou les Dérasons de l'architecture néo-rationnelle*, Bruxelles, J.M. Collet, 1984. Country: BE 22 cm.

GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

GELL Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Olivier Renaut (trad.), Dijon, Presses du réel, 2009 (édition originale : *Art and Agency*, 1998).

GLEINIGER Andrea et Georg VRACHLIOTIS (éd.), *Pattern: ornament, structure, and behavior*, Basel ; Boston, Birkhäuser, coll. « Context architecture », 2009.

GOMBRICH Ernst Hans, *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*, Ithaca, N.Y., Etats-Unis d'Amérique, Cornell University Press, 1984.

GRABAR Oleg, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, Paris, A. Michel, coll. « Chaire de l'I.M.A », 1996.

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH Nathalie et Roberta SHAPIRO, *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », n° 20, 2012.

JACQUET Nicolas Bruno, *Le langage hypermoderne de l'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2014.

JAPPE Anselm, *Béton : arme de construction massive du capitalisme*, Paris, L'Échappée, 2020.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 1990 (édition originale : 1972).

JONES Owen, *La grammaire de l'ornement illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, L'Aventurine, 2001. 1868.

KIERAN Stephen et al., *Ornament*, Philadelphia, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977.

KRIER Léon, *Architecture : choix ou fatalité*, Paris, Institut français d'architecture (IFA), Norma, 1996.

KUBLER George, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962.

LABASSE Alexandre, Marianne CARREGA et Baptiste LANASPEZE (éd.), *La beauté d'une ville : controverses esthétiques et transition écologique à Paris*, Paris] : [Marseille, Pavillon de l'Arse-
nal ; Wildproject, 2021.

LABBÉ Mickaël (éd.), *Philosophie de l'architecture : formes, fonctions et significations*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Textes clés de philosophie de l'architecture », 2017.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, la Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2006.

LAVIN Sylvia, *Architecture itself and other postmodernization effects*, 1st edition, Montréal, Québec, Canadian Centre for Architecture, 2020.

LE BRUN Annie, *Ce qui n'a pas de prix : beauté, laideur et politique*, Paris, Stock, coll. « Les essais », 2018.

LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, sans lieu, Flammarion, 1996. 1925.

Bibliographie

LEFFTZ Michel, Ralph DEKONINCK et Caroline HEERING, *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles*, Louvain, Brepols, coll. « Théorie de l'art / Art theory (1400-1800) », n° 6, 2013.

Le Galès Patrick, *Gouverner la métropole parisienne*, Paris, Presses de Sciences Po, 2020.

LOEWY Raymond, *La laideur se vend mal*, Miriam Cendrars (trad.), Paris, Gallimard, 2005 (édition originale : *Never leave well enough alone*, 1953).

LOOS Adolf, *Ornément et crime et autres textes*, Sabine Cornille et Philippe Ivernel (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2015 (édition originale : *Ornament und Verbrechen*).

LU Duanfang (éd.), *Third world modernism: architecture, development and identity*, New York, NY, Routledge, 2010.

MAKOWIAK Jessica, *Esthétique et droit*, Paris, L.G.D.J, coll. « Bibliothèque de droit de l'urbanisme et de l'environnement », t. 7, 2004.

MALLGRAVE Harry Francis, *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography*, New Haven, CT, Yale University Press, 1996.

MCCRACKEN Grant David, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Indiana University Press, 1990.

MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette litté-
ratures, coll. « Pluriel », 2004.

MILES Malcolm, *The uses of decoration : essays in the architectural everyday*, sans lieu, Chichester ; New York : Wiley, 2000.

MOLLARD Claude, *La culture est un combat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

MONTLIBERT Christian de, *L'impossible autonomie de l'architecte : sociologie de la production architecturale*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995.

MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, Thierry Gillyboeuf (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2011 (édition originale : *The Arts and Craft To-Day*, 1889).

MOUSSAVI Farshid, Kate KILALEA, Marco CIANCARELLA, Jonathan A SCELSA et Mary CRETIER, *The function of style*, Barcelona; New York, Actar ; Harvard University Graduate School of Design, 2015.

MOUSSAVI Farshid, Michael KUBO et Seth HOFFMAN, *The function of ornament*, Barcelona; Cambridge, Actar ; Harvard University Graduate School of Design, 2008.

MOUSSAVI Farshid et Daniel LOPEZ, *The function of form*, Barcelona; New York, Actar ; Harvard University Graduate School of Design, 2019.

NAHOUM-GRAPPE Véronique et Odile VINCENT (éd.), *Le goût des belles choses : ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Collection Ethnologie de la France. Cahier », n° 19, 2004.

NECIPOĞLU Gülru et Alina Alexandra PAYNE (éd.), *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

- NÈGRE Valérie, *L'art et la matière : les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire des techniques ; Série Recherche », II. 7, 2016.
- NÈGRE Valérie, *L'ornement en série : architecture, terre cuite et carton-pierre*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2006.
- NEVEUX Marguerite et Herbert E. HUNTLEY, *Le nombre d'or, radiographie d'un mythe ; La divine proportion*, Points, sans lieu, 2014.
- ORDINE Nuccio, *L'utilité de l'inutile*, Luc Hersant (trad.), Nouvelle éd. augmentée, Paris, Les Belles lettres, 2014.
- ORILLARD Clément et Antoine PICON (éd.), *De la ville nouvelle à la ville durable : Marne-la-Vallée*, Marseille, Parenthèses, 2012.
- PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, Mathilde Bellaigue (trad.), Paris, Éd. du Linteau, coll. « Librairie de l'architecture et de la ville », 2010 (édition originale : *The eyes of the skin*, 1996).
- PAYNE Alina, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Nouvelle éd, Paris, Éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2011.
- PERROT Philippe, *Le luxe : une richesse entre faste et confort, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1995.
- PICON Antoine, *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*, Chichester, Royaume-Uni, Wiley, 2013.
- PICON Antoine, *Digital culture in architecture: an introduction for the design professions*, Basel, Birkhäuser, 2010.
- PICON Antoine, *L'art de l'ingénieur. Constructeur, entrepreneur, inventeur*, sans lieu, Editions du Centre Georges Pompidou, 1997.
- PIKETTY Thomas, *Le capital au XXIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde », 2013.
- PRUM Richard O., *The evolution of beauty: how Darwin's forgotten theory of mate choice shapes the animal world- and us*, First edition, New York, Doubleday, 2017.
- RACINET A., A. DUPONT-AUBERVILLE et David BATTERHAM (éd.), *The world of ornament: complete coloured reprint of L'Ornement polychrome (1869-1888) & L'Ornement des tissus (1877)*, Koln, Taschen, coll. « Bibliotheca universalis », 2015.
- RAYMOND Henri, Marie-Geneviève DEZÈS, Antoine HAUMONT et Nicole HAUMONT, *L'habitat pavillonnaire*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- RIEGL Aloïs, Henri-Alexis BAATSCH, Françoise ROLLAND et Hubert DAMISCH, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, coll. « Collection 35-37 », 2002. Précédente édition fr: 1992 (édition originale : 1893).
- ROBERT Jean Noël, *Les modes à Rome*, Paris, Belles Lettres, coll. « Essais / Les Belles Lettres », 1988.
- ROBIN Diane, *Aux origines de l'esthétique : le goût de la laideur au seuil de la modernité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes, Série Littérature et arts visuels », 99. 2, 2021.
- ROCHE Daniel, *Histoire des choses banales : naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles, XVIIe-XIXe siècle*, Paris, France, Fayard, 1997.
- ROSS Kristin, *L'imaginaire de la Commune*, Étienne Dobenesque (trad.), Paris, la Fabrique éditions, 2015 (édition originale : *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, 2015).
- ROTHENBERG David, *Survival of the beautiful: art, science, and evolution*, 1st U.S. ed, New York, Bloomsbury Press, 2011.
- ROTHSCHILD Joan, Alethea CHENG, Etain FITZPATRICK, Francine MONACO et Maggie MAHBOUBAIN, *Design and Feminism: Re-visioning Spaces, Places, and Everyday Things*, sans lieu, Rutgers University Press, 1999.
- SASAKI Ken'ichi, *Aesthetics on Non-Western Principles: Version 0.5*, Jan van Eyck Akademie, Department of Theory, 1998.
- SCHATZKI Theodore R., Karin KNORR-CETINA et Eike von SAVIGNY, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London, Routledge, 2001.
- SCHOR Naomi et Ellen ROONEY, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, London, Routledge, 2013.
- SCOTT Katie, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture: écrits, 1834-1869*, Jacques Soullou (trad.), Marseille, Éd. Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos », 2007.
- SETTIS Salvatore, *Le Futur du classique*, Paris, Liana Levi, 2005 (édition originale : *Futuro del classico*, 2004).
- SIMONDON Gilbert et Nathalie SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Aubier, coll. « Aubier philosophie », 2012 (édition originale : 1958).
- SMITH Pamela, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- SNODIN Michael, *The V&A Book of Western Ornament*, Harry N. Abrams, 2006.

SNODIN Michael et Maurice HOWARD, *Ornament: A Social History Since 1450*, New Haven, Yale University Press, 1996.

SOLINAS Francesco et Pierre CAYE, *Cahiers de l'Ornement I*, sans lieu, De Luca, 2016.

SOULILLOU Jacques, *Le décoratif*, 2^e édition revue et augmentée, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », n° 54, 2016 (édition originale : 1990).

SOULILLOU Jacques, *Le livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Editions Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos », 2003.

SPARKE Penny, *As Long as It's Pink: The Sexual Politics of Taste*, Pandora, 1995.

STEVENS Garry, *The favored circle: the social foundations of architectural distinction*, Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1998.

SULLIVAN Louis H., *A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Powers*, sans lieu, Eakins Press, 1967. Google-Books-ID: nlqUVSOZLTIC.

TAILLANDIER Ingrid, Olivier NAMIAS, Jean-François POUSSE et PAVILLON DE L'ARSENAL (PARIS, FRANCE) (éd.), *L'invention de la tour européenne / The invention of the European tower*, Paris, Pavillon de l'Arsenal : Picard, 2009.

TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, 5^e éd. mise à jour, Paris, Que sais-je ?, 2018.

TALON-HUGON Carole, *Les théoriciens de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

TANIZAKI Junichiro et René SIEFFERT, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2017 (édition originale : *In'ei raisan*, 1933).

TAPIE Guy (éd.), *La culture architecturale des Français*, Paris, Ministère de la culture, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) : Sciences Po Les Presses, coll. « Questions de culture », 2018.

THIBAUT Estelle, *La géométrie des émotions : les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Wavre, Mardaga, 2010.

TRILLING James, *The language of ornament*, New York, Thames & Hudson, coll. « World of art », 2001.

VAN ZANTEN David, *Sullivan's city: the meaning of ornament for Louis Sullivan*, 1st ed, New York, W. W. Norton, 2000.

VEBLEN Boris, *Un flagship art déco ? La Samaritaine selon LVMH*, Paris, Éd. B2, coll. « Actualités », 2013.

VENTURI Robert, Denise Scott BROWN et Steven IZENOUR, *L'Enseignement de Las Vegas ou Le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, Mardaga, 2018 (édition originale : 1972).

VITRUVÉ (Pierre GROS trad.), *De l'architecture*, Paris, les Belles lettres, coll. « Editio minor », n° 1, 2015.

WASCHEK Matthias, *Relire Ruskin : cycle de conférences*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, coll. « Principes et théories de l'histoire de l'art », 2003.

WOLFE Tom et Claudia ANCELOT, *Il court, il court le Bauhaus : essai sur la colonisation de l'architecture*, Paris, les Belles lettres, coll. « Le goût des idées », n° 25, 2012 (édition originale : *From Bauhaus To Our House*, 1981).

YOUNÈS Christiane et Thierry PAQUOT (éd.), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, Découverte, coll. « Armillaire », 2000.

ZAUGG Rémy, *Herzog & de Meuron, une exposition*, Paris, Presses du réel/Éditions du Centre Pompidou, 1995.

ARTICLES

ABENIA Tiphaine, Mathilde CHÉNIN, Christopher DELL, Matthieu DUPERREX, Daniel ESTEVEZ, Marion HOWA et Fanny LÉGLISE, « Une architecture performative », *Perspective*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 30 décembre 2021, p. 67-86 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/24955> ; consulté le 25 juillet 2022).

ALCOUFFÉ Daniel, Tina CHEN et Odile NOUVEL-KAMMERER, « Review of Symbols of Power: Napoleon and the Art of the Empire Style, 1800-1815, Odile Nouvel-Kammerer », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 16, n° 2, [The University of Chicago Press, Bard Graduate Center], 2009, p. 193-194 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/652518> ; consulté le 27 juillet 2022).

ALLOA Emmanuel et Christoph HAFFTER, « De quoi l'esthétisation est-elle le nom ? », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 5-23 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-5.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).

AYNSLEY Jeremy, Pat KIRKHAM et Penny SPARKE, « Issues in Interior Design History: Guest Editors' Introduction », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 16, n° 1, [The University of Chicago Press, Bard Graduate Center], 2008, p. 3-6 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/652810> ; consulté le 27 juillet 2022).

BALIK Deniz et Açalya ALLMER, « A critical review of ornament in contemporary architectural theory and practice », *A/Z : ITU journal of Faculty of Architecture*, vol. 13, n° 1, 2016, p. 157-169 (en ligne : http://www.journalagent.com/z4/download_fulltext.asp?pdire=ituj-fa&plng=eng&un=ITUJFA-73745 ; consulté le 27 juillet 2022).

BARTHOLEYNS Gil, Manuel CHARPY, Pierre-Olivier DITTMAR, Magali NACHTERGAEL, Anne PERRIN KHELISA et Stéphanie WYLER, « Lieux de vie, lieux d'images : une autre histoire occidentale de l'espace domestique », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 30 décembre 2021, p. 43-66 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/24775> ; consulté le 25 juillet 2022).

BAUDEZ Basile, « L'Europe architecturale du second XVIII^e siècle : analyse des dessins », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 30, Association Livraisons d'histoire de l'archi-

- ecture - LHA, 30 décembre 2015, p. 43-58 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/543> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BAYARD Marc, Marie-Hélène DALI-BERSANI, Pierre FREY et Sophie MALLEBRANCHE, « L'art d'entremêler : une problématique du temps », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2016, p. 33-42 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/6292> ; consulté le 25 juillet 2022).
- BÉGOUT Bruce, « La Hutte finale », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 30 décembre 2021, p. 12-16 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/24570> ; consulté le 25 juillet 2022).
- BIANCO Lino, « Architecture, values and perception: Between rhetoric and reality », *Frontiers of Architectural Research*, vol. 7, n° 1, mars 2018, p. 92-99 (en ligne : <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S2095263517300730> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DE BIASI Pierre-Marc, « Le dessin de l'architecture et la genèse de l'œuvre », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 30, Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA, 30 décembre 2015, p. 93-102 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/555> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BIAU Véronique, « Une incursion dans les "coulisses" de la fabrication de la ville », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 26/27, Éditions du patrimoine, 1^{er} novembre 2012, p. 88-96 (en ligne : <https://journals.openedition.org/crau/550> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BLANC Nathalie, « Éthique et esthétique de l'environnement », *Espaces Temps*, École Polytechnique Fédérale, 31 janvier 2008 (en ligne : <https://www.espacestemp.net/articles/Ethique-et-esthetique-de-environnement/> ; consulté le 27 juillet 2022). Rale de Lausanne.
- BOMFORD David, Valérie NÈGRE et Erma HERMENS, « De l'histoire des techniques de l'art à l'histoire de l'art », Géraldine Bretault (trad.), *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 31 juillet 2015, p. 29-42 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/5788> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BONNE Jean-Claude, « Art ornemental, art environnemental : au-delà ou en deçà de l'image (art médiéval, art contemporain) », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2262](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2262) ; consulté le 4 septembre 2022).
- BONNE Jean-Claude, Martine DENOYELLE, Christian MICHEL, Odile NOUVEL-KAMMERER et Emmanuel COQUERY, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 27-42 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1206> ; consulté le 25 juillet 2022).
- BONNEFOND-COUDRY Marianne, « Loi et société : la singularité des lois somptuaires de Rome », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 15, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2004, p. 135-171 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/ccgg_1016-0008_2004_num_15_1_861 ; consulté le 25 juillet 2022).
- BORDONABA Laure, « Ernst Gombrich : expliquer l'ornement », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 91-101 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-91.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- BORDONABA Laure, « William Morris : politique de l'ornement », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 129-137 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-129.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- BOUBLI Lizzie, « « tutto quest'ordine con più ornamento » : la pensée ornementale de Michel-Ange », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.1937](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1937) ; consulté le 4 septembre 2022).
- BOUCHERON Patrick, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2012, p. 173-180 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/627> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BOUILLOUD Jean-Philippe, « Un exemple d'apport des théories sur l'art à la sociologie - L'esthétique de la réception de H.R. Jauss », *Revue internationale de psychosociologie*, VIII, n° 18, ESKA, 2002, p. 33-40 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-psychosociologie-2002-18-page-33.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BRAGA Ariane Varela, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX^e siècle », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2141](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2141) ; consulté le 4 septembre 2022).
- BRÜDERLIN Markus, « L'art abstrait du XX^e siècle, autour de l'arabesque », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 171-176 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1238> ; consulté le 25 juillet 2022).
- BRUTTI Lorenzo, « L'isomorphisme exotique et la difficulté à périodiser les œuvres des sociétés autochtones », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, p. 787-792 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2734> ; consulté le 5 septembre 2022).
- BUFFET Laurent, « L'esthétisation marchande au prisme de la théorie de l'art (et vice versa) », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 41-50 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-41.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- BÜRGER Peter, Bettina BRANDT et Daniel PURDY, « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of "Theory of the Avant-Garde" », *New Literary History*, vol. 41, n° 4, Johns Hopkins University Press, 2010, p. 695-715 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/23012702> ; consulté le 27 août 2022).
- CAMPENHOUDT Luc Van, « La responsabilité de la recherche universitaire », *Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale*, vol. 2, n° 2, Éditions Notabene, 1^{er} janvier 2000 (DOI : [10.4000/ethiquepublique.2669](https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.2669) ; consulté le 27 juillet 2022).

- CARBONI MAESTRI Gregorio, « “Idea as model”, maquette théorique d’un nouveau modèle d’architecture ? », *Livraisons de l’histoire de l’architecture*, n° 39, Association Livraisons d’histoire de l’architecture - LHA, 15 juin 2020, p. 101-114 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/1595> ; consulté le 27 juillet 2022).
- CARBONI Massimo, « Ornement et Kunstwollen », Vicky Lasserre (trad.), *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2032](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2032) consulté le 4 septembre 2022).
- CHABARD Pierre, « “New Classical” Contemporary Architecture: Retrotopic Trends and Phantasms of Tradition », *FOOTPRINT*, vol. 15, n° 2, 2021 (DOI : [10.7480/footprint.15.2.5402](https://doi.org/10.7480/footprint.15.2.5402) consulté le 29 août 2022).
- CHABARD Pierre, « L’inhabitable rase », *Criticat*, n° 8, septembre 2011, p. 100-117.
- CHADOIN Olivier, « La production du logement social en VEFA, acteurs et système : néolibéralisation croissante ou simple diversification ? », *Espaces et sociétés*, vol. 182, n° 1, Érès, 2021, p. 211-216 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2021-1-page-211.htm> ; consulté le 7 septembre 2022).
- CHADOIN Olivier, « Le champ architectural et ses marchés : un cas de “réhabilitation symbolique” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 213, n° 3, Le Seuil, 2016, p. 20-37 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2016-3-page-20.htm> ; consulté le 7 septembre 2022).
- CHADOIN Olivier, « “Les formes informent” : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale », *Questions de communication*, vol. 25, n° 1, Éditions de l’Université de Lorraine, 2014, p. 21-39 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-1-page-21.htm> ; consulté le 7 septembre 2022).
- CHALMERS Lynn, « Experiencing the Everyday: An Introduction », *Interiors*, vol. 4, n° 3, Routledge, 1^{er} novembre 2013, p. 225-228 (en ligne : <https://doi.org/10.2752/204191213X13817427789154> ; consulté le 27 juillet 2022).
- CHOUCHAN Nathalie, « Éditorial », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 5-8 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-5.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- COLLECTIF, « L’Ornement », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 129-137 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3.htm>).
- COLLECTIF, *Exercice(s) d’architecture*, Dossier « Le décoratif », n° 3, juin 2011.
- COLLECTIF, « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 2004 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2004-v36-n1-socsoc815/> ; consulté le 11 septembre 2022).
- COLOMINA Beatriz, « Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt », *Thresholds*, n° 37, Massachusetts Institute of Technology, 2010, p. 70-81 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43876552> ; consulté le 30 août 2022).
- COULANGEON Philippe, « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, Les Presses de l’Université de Montréal, 2004, p. 59-85 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2004-v36-n1-socsoc815/009582ar/> ; consulté le 27 juillet 2022).
- COUSIN Bruno, « Entre-soi mais chacun chez soi. L’agrégation affinitaire des cadres parisiens dans les espaces refondés », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 204, n° 4, Le Seuil, 2014, p. 88-101 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2014-4-page-88.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DACOSTA KAUFMANN Thomas, « Malaise dans la périodisation », *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, n° 4, Institut national d’histoire de l’art, 31 décembre 2008, p. 597-601 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2554> ; consulté le 5 septembre 2022).
- DANTO Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, Journal of Philosophy, Inc., 1964, p. 571-584 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/2022937> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DANTO Arthur, Thierry DE DUVE et Richard SHUSTERMAN, « Autour du “monde de l’art” », *Cahiers philosophiques*, vol. 131, n° 4, Réseau Canopé, 2012, p. 108-128 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-108.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DEBARRE Anne, « Une dimension humaine et sociale pour l’architecture résidentielle : les récits de légitimation de deux promoteurs », *CLARA*, vol. 3, n° 1, Éditions de la Faculté d’Architecture La Cambre Horta, 2015, p. 87-100 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-clara-2015-1-page-87.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DEBARRE Anne, « Quand les architectes exposent des intérieurs habités », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 134-135, Association française de anthropologues, 15 octobre 2013, p. 79-108 (en ligne : <https://journals.openedition.org/jda/4747> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DÉSANGES Guillaume et Thomas GOLSENNE, « Prisonniers du Soleil. La part maudite de la modernité », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l’art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2271](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2271) consulté le 4 septembre 2022).
- DESCHAMPS Catherine et BRUNO PROTH, « Le nœud architectural », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 134-135, Association française de anthropologues, 15 octobre 2013, p. 13-32 (en ligne : <https://journals.openedition.org/jda/4720> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DESIDERI Fabrizio, « Une autre déduction des jugements esthétiques. Pour un dépassement de l’ancienne dichotomie des faits et des valeurs », *Nouvelle revue d’esthétique*, vol. 18, n° 2, Presses Universitaires de France, 2016, p. 11-27 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2016-2-page-11.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DÉTREZ Christine, « Le capital culturel en questions », *Idées, la revue des sciences économiques et sociales*, no 142 (Déc. 2005), CNDP, 2005, p. 6-13 (en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00425868> ; consulté le 27 juillet 2022).

- DI STEFANO Elisabetta, « La convenance de l'ornement : une question éthique ? », Carole Talon-Hugon (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 23, n° 1, Presses Universitaires de France, 2019, p. 87-94 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-1-page-87.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DIETRICH-RAGON Pascale, « Classement, déclassement, reclassement sur le marché résidentiel. L'exemple des occupants de logements dégradés parisiens », *Revue française de sociologie*, vol. 54, n° 2, Presses de Sciences Po, 2013, p. 369-400 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2013-2-page-369.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DONNAT Olivier, « Les univers culturels des Français », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 9 décembre 2004, p. 87-103 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009583ar> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DUPUIS Blaise, « Le mouvement du New Urbanism et le paysage urbain. La circulation d'une doctrine urbanistique », *Articulo - Journal of Urban Research*, Special issue 2, Journal of Urban Research, 24 octobre 2009 (DOI : [10.4000/articulo.1133](https://doi.org/10.4000/articulo.1133) ; consulté le 27 juillet 2022).
- EDGAR Brenda Lynn, « Le bâtiment expose : les façades photographiques de la fin du XXe siècle », *Histoire de l'art*, vol. 72, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2013, p. 137-148 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2013_num_72_1_3451 ; consulté le 27 juillet 2022).
- ELEB Monique et Estelle THIBAUT, « Écrire une histoire de l'architecture de la vie privée », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 30 décembre 2021, p. 111-130 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/25185> ; consulté le 25 juillet 2022).
- FERGONZI Flavio, « Périodiser l'art italien du XXe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, p. 733-754 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2711> ; consulté le 5 septembre 2022).
- FINANCE Laurence de et Pascal LIÉVAUX, « Le vocabulaire de l'ornement », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 123-129 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1223> ; consulté le 25 juillet 2022).
- FLEURY François, « Innover ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n° 1, Ministère de la culture, 30 janvier 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/craup/280> ; consulté le 27 juillet 2022).
- FRAENKEL Béatrice, « Écriture, architecture et ornement : les déplacements d'une problématique traditionnelle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 165-170 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1236> ; consulté le 25 juillet 2022).
- FRIDMAN Viviana et Michèle OLLIVIER, « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme : Vers une nouvelle configuration discursive ? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 9 décembre 2004, p. 105-126 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009584ar> ; consulté le 27 juillet 2022).
- FRIDMAN Viviana et Michèle OLLIVIER, « Présentation : goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 3-11 (en ligne : <https://app01.prod.beluga.erudit.org:8000/en/journals/socsoc/1972-v4-n2-socsoc815/009579ar/> ; consulté le 27 juillet 2022).
- FROBERT Ludovic, « “Venez à ce monde nouveau où tout est luxe, splendeur, beauté, amour, ineffables harmonies” : Note sur le luxe chez Fourier et les fouriéristes », *Revue d'histoire de la pensée économique 2016 - I*, n° 1, Varia, Classiques Garnier, 27 juillet 2016, p. 197-217 (en ligne : <https://classiques-garnier.com/revue-d-histoire-de-la-pensee-economique-2016-1-n-1-varia-venez-a-ce-monde-nouveau-ou-tout-est-luxe-splendeur-beaute-amour-ineffables-harmonies.html> ; consulté le 27 juillet 2022).
- FROISSART PEZONE Rossella, « Situations du décoratif en France au tournant du XIXe siècle : norme, unité et suggestion », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 157-164 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1234> ; consulté le 25 juillet 2022).
- FUHRING Peter, Andrea PINOTTI, Gilles SAURON et Patricia FALGUIÈRES, « Interroger l'ornement après Riegl », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 43-55 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1212> ; consulté le 25 juillet 2022).
- GHYOOT Michaël, « Travellings – Faire prise sur des trajectoires de matériaux », *CLARA*, vol. 3, n° 1, Éditions de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta, 2015, p. 131-142 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-clara-2015-1-page-131.htm> ; consulté le 26 août 2022).
- GILBERT Pierre, « Classes, genre et styles de vie dans l'espace domestique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 215, n° 5, Le Seuil, 2016, p. 4-15 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2016-5-page-4.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- GILBERT Pierre, « Troubles à l'ordre privé. Les classes populaires face à la cuisine ouverte », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 215, n° 5, Le Seuil, 2016, p. 102-121 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2016-5-page-102.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm> ; consulté le 3 septembre 2022).
- GINZBURG Carlo et Carlo PONI, « La micro-histoire », *Le Débat*, vol. 17, n° 10, 1981, p. 133 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm> ; consulté le 3 septembre 2022).
- GOLSENNE Thomas, « Éditorial », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (en ligne : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/2030> ; consulté le 4 septembre 2022).

- GOLSENNE Thomas, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2416](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2416) consulté le 27 juillet 2022).
- GOLSENNE Thomas, « Généalogie de la parure », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 59-2, Université Libre de Bruxelles, 30 juin 2011, p. 41-58 (en ligne : <https://journals.openedition.org/civilisations/2569> ; consulté le 4 septembre 2022).
- GOLSENNE Thomas, « L'Ornement est-il animiste ? », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n° 1, Musée du quai Branly (département de la recherche et de l'enseignement), 10 juillet 2009 (DOI : [10.4000/actesbranly.282](https://doi.org/10.4000/actesbranly.282) consulté le 27 juillet 2022).
- GOLSENNE Thomas, Michael DÜRFELD, Georges ROQUE, Katie SCOTT et Carsten-Peter WARNCKE, « L'ornement : esthétique de la différence », *Perspective. Actualité en histoire de l'art, Ornement/Ornemental*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 11-26 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1200> ; consulté le 25 juillet 2022).
- GOLSENNE Thomas et Chloé MAILLET, « Historien·ne·s émancipé·e·s ? », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 6, CEHTA, 14 juillet 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4829> ; consulté le 4 septembre 2022).
- GRABAR Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, dossier « Ornement/Ornemental », n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 5-7 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1195> ; consulté le 25 juillet 2022).
- GROS Pierre, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective. Actualité en histoire de l'art, Ornement/Ornemental*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 130-136 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1226> ; consulté le 25 juillet 2022).
- HANQUINET Laurie, « Quand les discours s'entrecroisent : "Sauvons le Montmartre bruxellois !" », *Sociologie et sociétés*, vol. 43, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 305-326 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2008-v40-n1-socsoc1522461/1003541ar/> ; consulté le 27 juillet 2022).
- HEINICH Nathalie, « Existe-t-il une beauté scientifique ? De la description factuelle au jugement esthétique », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 21, n° 1, Presses Universitaires de France, 2018, p. 30-40 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-1-page-30.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- HEINICH Nathalie, « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 6, n° 2, Presses Universitaires de France, 2010, p. 69-79 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-69.htm>). Cairn.info.
- HEINICH Nathalie, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, vol. 71, n° 3, De Boeck Supérieur, 2005, p. 121-136 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-politix-2005-3-page-121.htm> ; consulté le 30 août 2022).
- HEINICH Nathalie, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat*, vol. 104, n° 2, 1999, p. 106 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1999-2-page-106.htm> ; consulté le 27 août 2022).
- HOLLIDAY Kate, « Unraveling the Textile in Modern Architecture: Guest Editor's Introduction », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 16, n° 2, [The University of Chicago Press, Bard Graduate Center], 2009, p. 2-6 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/652502> ; consulté le 27 juillet 2022).
- HOLLIDAY Kate, « Walls as Curtains: Architecture and Humanism in Ralph Walker's Skyscrapers of the 1920s », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 16, n° 2, [The University of Chicago Press, Bard Graduate Center], 2009, p. 39-65 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/10.1086/652504> ; consulté le 27 juillet 2022).
- INGOLD Tim, « La vie dans un monde sans objets », Françoise Jaouën (trad.), *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2016, p. 13-20 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/6255> ; consulté le 27 juillet 2022).
- JOURDAIN Anne, « Réconcilier l'art et l'artisanat. Une étude de l'artisanat d'art », *Sociologie de l'Art*, OPuS 21, n° 3, L'Harmattan, 2012, p. 19-42 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-3-page-19.htm>). Cairn.info.
- KAIKA Maria et Korinna THIELEN, « Form follows power », *City*, vol. 10, n° 1, Routledge, 1^{er} avril 2006, p. 59-69 (en ligne : <https://doi.org/10.1080/13604810600594647> ; consulté le 27 juillet 2022).
- KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jaus et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale*, n° 8, CNRS Éditions, 15 juillet 1997, p. 151-172 (en ligne : <https://journals.openedition.org/rgi/649> ; consulté le 25 juillet 2022).
- KOETZ Laurent et Estelle THIBAUT, « Ornement architectural et expression constructive : concepts d'hier et débats d'aujourd'hui », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2386](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2386) consulté le 27 juillet 2022).
- KRATOCHVIL Sylvia, « Mickey Mouse au pays de l'esthétisation », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 89-95 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-89.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- LABRUSSE Rémi, « "Arabesques", une histoire occidentale », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 57-76 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-57.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n° 1, Réseau Canopé, 2009, p. 6-11

- (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-6.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- LAPORTE Rémi, « Notes sur la part d'imitation dans l'innovation en architecture », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n° 1, Ministère de la culture, 30 janvier 2018 (DOI : [10.4000/craup.282](https://doi.org/10.4000/craup.282) consulté le 27 juillet 2022).
- LEDoux Aurélie, « « Just like pearls », l'ornement de la masse de Siegfried Kracauer à Busby Berkeley », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 77-90 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-77.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- VAN LEEUWEN Wilfred, « Style ou pragmatisme ? Le débat sur l'architecture du XIX^e siècle aux Pays-Bas », Étienne Schelstraete (trad.), *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2011, p. 748-766 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/903?lang=en> ; consulté le 12 septembre 2022).
- LÉGER Jean-Michel et Benoîte DECUP-PANNIER, « La famille et l'architecte : les coups de dés des concepteurs », *Espaces et sociétés*, vol. 120-121, n° 1-2, Érès, 2005, p. 15-44 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2005-1-2-page-15.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- LENIAUD Jean-Michel et al, « Ornaments en architecture », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 29, 2015.
- LENIAUD Jean-Michel et al, « Bâtir et orner », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 21, 2011.
- LEVIT Robert, « Contemporary "Ornament": Return of the Symbolic Repressed », *Harvard Design Magazine v. 28*, 1^{er} mai 2008, p. 70-87 (en ligne : https://www.academia.edu/9582191/Contemporary_Ornament_Return_of_the_Symbolic_Repressed ; consulté le 25 juillet 2022).
- LIPSTADT Hélène, « Can 'art Professions' Be Bourdieuean Fields Of Cultural Production? The Case Of The Architecture Competition », *Cultural Studies*, vol. 17, n° 3-4, Routledge, 1^{er} mai 2003, p. 390-419 (en ligne : <https://doi.org/10.1080/0950238032000083872> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MARTIN François-René, « Aloïs Riegl. Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation », *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, n° 21, Archives de la critique d'art, 1^{er} avril 2003 (en ligne : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1952> ; consulté le 1^{er} septembre 2022).
- MASURE Anthony, « Copier/Varier. Standards, critiques, et contre-emplois des logiciels de création », *Multitudes*, vol. 82, n° 1, Association Multitudes, 2021, p. 93-100 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2021-1-page-93.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MAYO James M., « The Manifestation of Politics in Architectural Practice », *Journal of Architectural Education (1984-)*, vol. 50, n° 2, [Taylor & Francis, Ltd., Association of Collegiate Schools of Architecture, Inc.], 1996, p. 76-88 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/1425358> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MAZRUJ Ali A., « Built Form and Three Cultural Tendencies: Nostalgia, Presentism and Anticipation », *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 11, n° 1, International Association for the Study of Traditional Environments (IASTE), 1999, p. 7-11 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/41757727> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MEES Martin, « La vie comme œuvre d'art ? Actualité de l'esthétique de l'existence chez Foucault », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 61-68 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-61.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MICHEL Christian, « Changement du canon ou changement du regard ? Le basculement de la tradition classique à la fin du XVIII^e siècle », *Études de lettres*, n° 1-2, Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, 15 mai 2010, p. 205-216 (en ligne : <https://journals.openedition.org/edl/399?gathStatIcon=true&lang=en> ; consulté le 3 septembre 2022).
- MILES Malcolm, « A game of appearances: Public spaces and public spheres », *Art & the Public Sphere*, vol. 1, 1^{er} décembre 2011, p. 175-187.
- MINNAERT Jean-Baptiste, « Architecture ordinaire et hommes pluriels », *Ligeia*, vol. 93-96, n° 2, Éditions Ligeia, 2009, p. 38-44 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2009-2-page-38.htm> ; consulté le 7 septembre 2022).
- MONCHATRE Sylvie, « De l'ouvrier à l'opérateur : chronique d'une conversion », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 1, Éditions Technip & Ophrys, 2004, p. 69-102 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2004-1-page-69.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- MORRIS William, « Conférence sur la collection de peinture de l'école préraphaélite anglaise », Laure Bordonaba (trad.), *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 148-157 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-148.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- MORRIS William, « L'art et ses producteurs », Laure Bordonaba (trad.), *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 138-147 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-138.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- NÈGRE Valérie, « Virtuosité technique et esthétique artisanale dans l'architecture aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 7, CEHTA, 25 novembre 2019 (DOI : [10.4000/imagesrevues.6451](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6451) consulté le 27 juillet 2022).
- NÈGRE Valérie et Guy LAMBERT, « L'histoire des techniques : une perspective pour la recherche architecturale ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 26/27, 1^{er} novembre 2012, p. 76-85 (en ligne : <http://journals.openedition.org/crau/546> ; consulté le 27 juillet 2022).

- PACQUET Clara, « Ornement, industrie et autonomie autour de 1800. La querelle berlinoise de l'ornement au prisme de l'industrialisation naissante des arts appliqués en Allemagne », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 25-39 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-25.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- PAYNE Alina, « Between Renaissance Aesthetics and Medieval Crafts: The Vexed Genesis of Modernist Architecture », *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return*, 1^{er} janvier 2018 (en ligne : https://www.academia.edu/37169561/Between_Renaissance_Aesthetics_and_Medieval_Crafts_The_Vexed_Genesis_of_Modernist_Architecture ; consulté le 14 septembre 2022).
- PAYNE Alina, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du xxe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, Ornement/Ornemental, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2010, p. 77-96 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/1220> ; consulté le 25 juillet 2022).
- PETERSON Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 9 décembre 2004, p. 145-164 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009586ar> ; consulté le 27 juillet 2022).
- PICON Antoine, « Ornement et subjectivité, de la tradition vitruvienne à l'âge numérique », *Le visiteur*, n° 17, 2011, p. 65-75 et 176-180 (en ligne : <https://hal-enpc.archives-ouvertes.fr/hal-00659597> ; consulté le 30 août 2022).
- POMIAN Krzysztof, « Michael Baxandall, l'œuvre d'art et ses spectateurs », *Le Débat*, vol. 17, sans date, p. 137.
- PORTER David L., « Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, n° 3, [Johns Hopkins University Press, American Society for Eighteenth-Century Studies (ASECS)], 2002, p. 395-411 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/30054206> ; consulté le 30 août 2022).
- PRÉVOST Bertrand, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 10, CEHTA, 25 octobre 2012 (DOI : [10.4000/imagesrevues.2181](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2181) consulté le 4 septembre 2022).
- RAYNAUD Dominique, « La construction des représentations sociales de l'architecture. Étude de sociologie expérimentale », *Arquitetura Revista*, vol. 2, 2006, p. 20.
- REBECCHINI Guido, « Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2011, p. 461-468 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/976> ; consulté le 27 juillet 2022).
- REBENTISCH Juliane, « L'esthétisation et la culture démocratique », Camille Hongler (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 51-59 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-51.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- RECHERCHE, « Cahiers thématiques n° 2 : « La réception de l'architecture » », *ENSAPL*, 15 août 2002 (en ligne : <https://www.lille.archi.fr/2002/08/15/cahiers-thematiques-2/> ; consulté le 25 juillet 2022).
- RECHT Roland, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, p. 604-620 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2555?lang=it> ; consulté le 3 septembre 2022).
- RECKWITZ Andreas, « Soyez créatifs ! Esthétisation et créativité à l'âge du capitalisme esthétique », Loïc Windels (trad.), *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 27-40 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-27.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- REVEYRON Nicolas, « Réflexions sur la place des savoir-faire dans la perception de beau architectural », *Siècles. Cahiers du Centre d'histoire « Espaces et Cultures »*, n° 22, Centre d'histoire « Espaces et Cultures », 1^{er} décembre 2005, p. 23-37 (en ligne : <https://journals.openedition.org/siecles/1884> ; consulté le 27 juillet 2022).
- ROQUEPLO Anne, « L'espace domestique des architectes : scénographie ouverte au quotidien », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 20, n° 2, Presses Universitaires de France, 2017, p. 127-147 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-127.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- ROSSO Michela, « Revisionist Histories and Their Limits », *ABE Journal. Architecture beyond Europe*, n° 1, Laboratoire InVisu CNRS/INHA (UAR 3103), 1^{er} mai 2012 (DOI : [10.4000/abe.131](https://doi.org/10.4000/abe.131) consulté le 30 août 2022).
- SAINT-CRICQ Frédéric, « Le palais de justice de Nouvel ou la réécriture de la modernité contrariée », *Multitudes*, vol. 26, n° 3, Association Multitudes, 2006, p. 219-226 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-219.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).
- SCHAFTER Debra, « The order of ornament, the structure of style: theoretical foundations of modern art and architecture », *Choice Reviews Online*, vol. 41, n° 01, 1^{er} septembre 2003, p. 41-0084-41-0084 (en ligne : <http://choicereviews.org/review/10.5860/CHOICE.41-0084> ; consulté le 25 juillet 2022).
- SENLÉY Donatien, « Paris Rive Gauche. Images, réseaux et financement de l'aménagement », *Les Annales de la recherche urbaine*, vol. 82, n° 1, 1999, p. 25-35 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1999_num_82_1_2220 ; consulté le 28 juillet 2022).
- SEVASTYANOV Aleksey, « L'esthétique contre l'esthétisation : Lyotard et la tautologie de l'œuvre d'art », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 28, n° 2, Presses Universitaires de France, 2021, p. 79-87 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-2-page-79.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- SÈVE Bernard, « L'ornement, un concept transartistique ? », *Cahiers philosophiques*, vol. 162, n° 3, Vrin, 2020, p. 9-24 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2020-3-page-9.htm> ; consulté le 5 septembre 2022).

- SIMON Melinda, « Authenticité ou décorativité ? Marques d'imprimeur comme ornements architecturaux », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 30, Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA, 30 décembre 2015, p. 131-147 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/564> ; consulté le 27 juillet 2022).
- STRING Tatiana C. et Marcus BULL, « Entre Moyen Âge et Renaissance ? L'Angleterre vers 1500 », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, p. 767-771 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2717> ; consulté le 5 septembre 2022).
- TABARD Nicole, « Des quartiers pauvres aux banlieues aisées : une représentation sociale du territoire », *Economie et Statistique*, vol. 270, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1993, p. 5-22 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1993_num_270_1_5822 ; consulté le 27 juillet 2022).
- TADDEI Ilaria, « La législation somptuaire dans l'Italie médiévale. Le cas florentin (fin XIII^e-début XVI^e siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité*, n° 128-1, École française de Rome, 22 janvier 2016 (DOI : [10.4000/mefra.3275](https://doi.org/10.4000/mefra.3275) consulté le 25 juillet 2022).
- TALON-HUGON Carole, « Arts et ornements », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 23, n° 1, Presses Universitaires de France, 2019, p. 5-7 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-1-page-5.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- THIBAULT Estelle, « La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 30 juin 2016, p. 109-126 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/6311> ; consulté le 27 juillet 2022).
- THIELEMANS Veerle, « Au-delà de la visualité : retours critiques sur la matérialité et l'affect », Françoise Jaouën (trad.), *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2015, p. 141-147 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/6171> ; consulté le 27 juillet 2022).
- TITEUX Catherine, « Enrichissements, ornements extraordinaires, difformes et symboliques : de quelques catégories de la tradition classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 23, n° 1, Presses Universitaires de France, 2019, p. 79-86 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-1-page-79.htm> ; consulté le 27 juillet 2022).
- UZEL Jean-Philippe, « Kant et la socialité du goût », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, 9 décembre 2004, p. 13-25 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009580ar> ; consulté le 27 juillet 2022).
- VAN ECK Caroline, « Conceptions de l'ornement en quête de discours scientifique », François Boisvion (trad.), *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1, Institut national d'histoire de l'art, 5 juin 2020, p. 353-362 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/19667> ; consulté le 27 juillet 2022).
- VAYRON Olivier, « Dômes et signes spectaculaires dans les couronnements des grands magasins parisiens : Dufayel, Grand-Bazar de la rue de Rennes, Printemps, Samaritaine. », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 29, Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA,

10 juin 2015, p. 89-112 (en ligne : <https://journals.openedition.org/lha/478?lang=fr> ; consulté le 27 juillet 2022).

- VOLAIT Mercedes, « L'art islamique et le problème de la périodisation », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, Institut national d'histoire de l'art, 31 décembre 2008, p. 783-786 (en ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/2726> ; consulté le 5 septembre 2022).
- WIGLEY Mark, « White-out: Fashioning the Modern », *Assemblage*, n° 22, The MIT Press, 1993, p. 7-49 (en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3171168> ; consulté le 27 juillet 2022).

CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS

- CAYE Pierre, « LAUGIER, Marc-Antoine. 1713-1769 », dans *Les théoriciens de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Hors collection », 2017, p. 393-395.
- CHABARD Pierre, « Beaubourg et la géopolitique du postmodernisme », dans *Entre Rome et Las Vegas*, sans lieu, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, coll. « 1989, hors-champ de l'architecture officielle », 2021, p. 63-83.
- CHAVARDÈS Benjamin et Federico FERRARI, « Introduction. Entre Rome et Las Vegas : l'architecte intellectuel », dans *Entre Rome et Las Vegas*, sans lieu, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, coll. « 1989, hors-champ de l'architecture officielle », 2021, p. 9-18.
- DOUCET Isabelle et Maurice CULOT, « 1968 and beyond. The urban struggle on trial? », dans *Urban ethics: conflicts over the good and proper life in cities*, London New York, NY, Routledge, coll. « Routledge Studies in Urbanism and the City », 2021.
- FREY Pierre, « Archives architecturales & recherche en histoire de l'architecture, une cohabitation paradoxale », dans Gérard Monnier, *L'architecture : la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art », 2014, p. 27-35. Container-title: L'architecture : la réception immédiate et la réception différée : L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré.
- GILLI Frédéric, « Chapitre I. Une région capitale. État des lieux en 2000 », dans *Grand Paris*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Nouveaux Débats », 2014, 1 vol., p. 35-44.
- GOETZ Benoît, « La variété infinie des convenances. Tentative de réactivation d'un concept de l'ancienne théorie architecturale », dans *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 34-45.
- GOLSENNE Thomas, « Les dangers du papier peint », dans Valérie Knochel et Sophie Auger, *Ever living ORNEMENT*, cat. exp. (06/04-01/07/2012), Vélizy-Villacoublay, Versailles, Paris, L'Onde, La Maréchalerie, B42, 2012, p. 74-79.
- HILLAIRE Norbert, « Réparer les injustices du Modernisme ou requalifier les ornements », dans *La réparation dans l'art*, Scala, Lyon, 2019.
- KING Emily, « What Is It With Ornament and Crime? », dans Duncan Tomlin, Margaret-Anne Logan et Emily King (éd.), *The Clamor of Ornament: Exchange, Power, and Joy from*

- the Fifteenth Century to the Present*, cat. exp. (15/06-18/09/2022), New York, The Drawing Papers; The Drawing Center, 2022, vol. 149, p. 98-115.
- LIEBAUT Marisa, « L'artification du graffiti et ses dispositifs », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », n° 20, 2012, p. 151-169.
- LOUPIAC Claude, « Le débat sur l'ornement dans la France de l'entre-deux-guerres », dans Claude Massu, Marie Gaimard et Élise Guillermin (éd.), *Métier, architecte : dynamiques et enjeux professionnels au cours du XX^e siècle : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art (2008-2012)*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histo Art », n° 5, 2013.
- MILES Malcolm, « Hope's Wreck: international modernism reconsidered », dans Laura Colini et Frank Eckardt, *Bauhaus and the City: A Contested Heritage for a Challenging Future*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011.
- MOUSSAVI Farshid, « The Function of Ornament in the Ismaili Center Houston », dans Emily King, Duncan Tomlin et Margaret-Anne Logan (éd.), *The Clamor of Ornament: Exchange, Power, and Joy from the Fifteenth Century to the Present*, cat. exp. (15/06-18/09/2022), New York, The Drawing Papers; The Drawing Center, 2022, vol. 149, p. 172-197.
- PALMA Vittoria Di, « A Natural History of Ornament », dans *Histories of Ornament: From Local to Global*, sans lieu, 2016.
- PAYNE Alina et Gülru NECİPOĞLU, « Introduction to Histories of Ornament », dans *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016.
- PICON Antoine, « Architecture, Materiality, and Politics: Sensations, Symbols, Situations, and Decors », dans Bernardo Zacka et Duncan Bell, *Political Theory and Architecture*, Bloomsbury Publishing, London/New York, 2020.
- PICON Antoine, « Ornament and its users : From the Vitruvian tradition to the digital age », dans *Histories of Ornament: From Local to Global*, sans lieu, Princeton University Press, 2016, p. 10.
- QUÉHEILLARD Jeanne, « Ce qui fait ornement », dans Valérie Knochel et Sophie Auger, *Ever living ORNEMENT*, cat. exp. (06/04-01/07/2012), Vélizy-Villacoublay, Versailles, Paris, L'Onde, La Maréchalerie, B42, 2012, p. 25-32.
- RENAUT Alain, « De l'esthétique au droit. Fichte et la Critique de la Faculté de juger », dans *Le système du droit*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1986, p. 55-114.
- RENDELL Jane, « Doing it, (Un)Doing it, (Over)Doing it Yourself: Rhetorics of Architectural Abuse », dans Jonathan Hill, *Occupying Architecture*, London, Routledge, 1998.
- ROBERTS Jennifer L., « The Currency of Ornament: Machine-Lathed Anticounterfeiting Patterns and the Portability of Value (2016) », dans *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016.
- RORTY Richard, « Method, Social Science, and Social Hope », dans *Consequences of Pragmatism (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 191-210.
- Rosso Michela, « Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles », dans Antonio Brucculeri (éd.), *Louis Hauteceur et la tradition classique*, sans lieu, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2008.
- SOULILLOU Jacques et Jeanne QUÉHEILLARD, « Les polarités conflictuelles de l'ornement », dans Valérie Knochel et Sophie Auger, *Ever living ORNEMENT*, cat. exp. (06/04-01/07/2012), Vélizy-Villacoublay, Versailles, Paris, L'Onde, La Maréchalerie, B42, 2012, p. 49-58.
- SUMMERSON John (sir), « What Is Ornament And What It Is Not », dans Stephen Kieran, *Ornament*, Philadelphia, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977, p. 5-11.
- THIBAUT Estelle, « L'ornement démontré au tableau : Viollet-le-Duc et Ruprich-Robert à l'École de dessin et de mathématiques », dans Jean-Philippe Garric (éd.), *L'architecte et ses modèles : Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histo.art », 2022, p. 133-156. Container-title: L'architecte et ses modèles : Intentions, connaissance et projets à la période contemporaine.
- VAN ZANTEN David, « Architectural Ornament: On, In and Through the Wall », dans Stephen Kieran, *Ornament*, Philadelphia, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977, p. 49-57.
- VERY Françoise, « Italie-France : un champ magnétique architectural », dans *Entre Rome et Las Vegas*, sans lieu, École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, coll. « 1989, hors-champ de l'architecture officielle », 2021, p. 21-30.

RAPPORTS

- ADIL (Agence départementale d'information sur le logement) du Gard, *De la demande au refus : les ménages prioritaires face aux propositions de logements sociaux*, 2013.
- Chambre générale des comptes - Île-de-France, *Rapport d'observations définitives et sa réponse - SPL PARIS ET MÉTROPOLE AMÉNAGEMENT (précédemment SPLA Paris Batignolles Aménagement) : L'opération Clichy-Batignolles (75) Exercices 2010 et suivants*, 2019.
- ELEB Monique, Soline NIVET et Jean-Louis VIOLEAU, *L'architecture entre goût et opinion, construction d'un parcours et construction d'un jugement*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Mission du patrimoine ethnologique, 2005.
- ELEB Monique et Philippe SIMON, *Entre confort, désir et normes : le logement contemporain (1995-2010)*, PUCA, 2012.
- Mairie de Paris et Inspection générale, *AUDIT du train de vie - SPLA PARIS BATIGNOLLES AMÉNAGEMENT*, 2013.

MOREL JOURNAL Guillemette, Jean-Philippe ANTOINE, Luc BABOULET, Alain BUBLEX, Pierre CHABARD, George DUPIN et Catherine. DE SMET, *Territoire des signes : la leçon de Marne-la-Vallée*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2008.

PRÉTECEILLE Edmond, *La division sociale de l'espace francilien. Typologie socioprofessionnelle et transformations de l'espace résidentiel 1909-1999*, Fondation nationale des Sciences politiques / CNRS, Observatoire sociologique du changement, 2003.

ARTICLES DE PRESSE

Anonyme, « Aux Batignolles à Paris, un Origami XXL qui a de l'Allure », *Chroniques d'architecture*, 11 janvier 2020 (en ligne : <https://chroniques-architecture.com/allure-fresh-itar-paris-betocib-cim beton/> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « AA Rétro : la Biennale de Venise, 16 ans plus tôt », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 26 mai 2016 (en ligne : <https://www.larchitectureaujourd'hui.fr/aa-retro-biennale-16-ans-plus-tot/> ; consulté le 27 juillet 2022).

Anonyme, « Diaporama | Barre », *Le Moniteur*, 12 octobre 2010 (en ligne : <https://www.lemoniteur.fr/photo/petit-abecedaire-de-projets-d-immeubles-d-habitation-laureats-de-concours-d-architecture-entre-2009-et-2010-a-paris> ; consulté le 4 mai 2021).

Anonyme, « Avis d'experts : "C'est la densité perçue qui importe" », *Le Moniteur*, 19 juin 2009 (en ligne : <https://www.lemoniteur.fr/article/avis-d-experts-c-est-la-densite-percue-qui-importe.1911714> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « Jean-Claude Bordigoni : vœu de construction », *Le Journal de Saint-Denis (Le JSD)*, 7 mai 2009 (en ligne : <https://lejsd.com/content/jean-claude-bordigoni-v%C5%93u-de-construction> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « La nouvelle vie d'Anne Hidalgo », *Le Parisien*, rubrique « /paris-75/paris-75002/ », 21 mars 2009 (en ligne : <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75002/la-nouvelle-vie-d-anne-hidalgo-21-03-2009-449427.php> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « Olivier de la Roussière : Vinci Immobilier veut rivaliser avec les grands promoteurs nationaux », *Les Échos*, rubrique « 2005 », 22 septembre 2005 (en ligne : <https://www.lesechos.fr/2005/09/olivier-de-la-roussiere-vinci-immobilier-veut-rivaliser-avec-les-grands-promoteurs-nationaux-617575> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « FRANCE Bâtiments publics ESPACE TEMPS (75 - Paris) », 2 mars 2001 (en ligne : <https://www.lemoniteur.fr/article/france-batiments-publics-espace-temps-75-paris.79284> ; consulté le 14 septembre 2022).

Anonyme, « Architectures fin de siècle », *AMC*, 2001.

Anonyme, « La Biennale de Venise appelle les architectes à plus d'éthique », *Le Monde.fr*, 23 juin 2000 (en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/06/23/la-biennale-de-venise-appelle-les-architectes-a-plus-d-ethique_3709255_1819218.html ; consulté le 27 juillet 2022).

Anonyme, « Aménagement : le regroupement des SEM se poursuit », *Le Moniteur*, 23 avril 1999 (en ligne : <https://www.lemoniteur.fr/article/amenagement-le-regroupement-des-sem-se-poursuit.96099> ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « Francis Soler : un profil de chercheur », *Jardin des Modes*, n° 182, septembre 1994.

Anonyme, « ILE DE FRANCE A dix mois des élections municipales La restructuration des sociétés d'économie mixte parisiennes est arrêtée à mi-parcours », *Le Monde.fr*, 3 août 1994 (en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/08/03/ile-de-france-a-dix-mois-des-elections-municipales-la-restructuration-des-societes-d-economie-mixte-parisiennes-est-arretee-a-mi-parcours_3822441_1819218.html ; consulté le 28 juillet 2022).

Anonyme, « Régie immobilière de la Ville de Paris : Michel Lombardini », *Les Échos*, 22 avril 1991.

Anonyme, « Soixante architectes dénoncent leurs représentants », *Le Monde*, 30 mars 1976.

ASKOLOVITCH Claude, « Le chantier de la Philharmonie de Paris qui les rend tous fous », *Vanity Fair*, 14 janvier 2015 (en ligne : <https://www.vanityfair.fr/pouvoir/politique/articles/symphonie-inacheve-le-chantier-de-la-philharmonie-de-paris-qui-les-rend-tous-fous/14613> ; consulté le 12 juillet 2021).

ASTBURY Jon, « Irregular balconies surround social housing stacked over school in Paris », *Dezeen*, 11 mars 2020, p. 16.

BABOULET Luc, « Jean Nouvel court après l'époque », *Vacarme*, n° 19, 3 avril 2022 (en ligne : <https://vacarme.org/article281.html> ; consulté le 25 août 2022).

BARANI Marc, « L'art du contre-pied », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Fictions d'architecture : Francis Soler », n° 399, mars 2014, p. 32-33.

BOCCARA Laurence, « Révolution dans le quartier d'Auteuil, à Paris », *Le Monde*, 6 septembre 2014.

BOCCARA Laurence, « Dans le quartier des Batignolles, Paris reconstruit une ville dans la ville », *Le Monde*, 14 juin 2014 (en ligne : https://www.lemonde.fr/immobilier/article/2014/06/14/dans-le-quartier-des-batignolles-paris-reconstruit-une-ville-dans-la-ville_4438218_1306281.html ; consulté le 28 juillet 2022).

BORNE Emmanuelle, « Bureaux à Paris XIII : Pour Francis Soler, la contrainte est un matériau architectural », *Le Courrier de l'Architecte*, 19 janvier 2011 (en ligne : https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_1389 ; consulté le 3 octobre 2019).

BURKE Jason, « Revealed: how UK targeted American civil rights leader in covert campaign », *The Guardian*, rubrique « World news », 13 septembre 2022 (en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2022/sep/13/revealed-how-uk-targeted-american-civil-rights-leader-stokely-carmichael-covert> ; consulté le 13 septembre 2022).

CARLO Anne-Lise, « La réalité augmentée séduit aussi les architectes », *Le Monde*, 27 mai 2017, p. 4.

CHAPERON Anne, « Une cour d'acteurs », *D'Architectures*, 27 février 2014.

- CHAPUIS Dominique, « Paris étudie la restructuration de ses sociétés d'économie mixte », *Les Échos*, 3 février 1994, p. 2.
- COLLECTIF, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornaments »; rédactrice en chef: Emmanuelle Borne, n° 429, mars 2019, p. 28-111.
- COLLECTIF, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Fictions d'architecture »; rédactrice en chef: Fanny Légise, n° 399, mars 2014.
- COLLECTIF, « Ornement », *Werk, bauen +wohnen*, n° 11, juillet 2007.
- COLLECTIF, « Das neue Ornament / Ornaments nouveaux », *Archithese*, n° 2, 2004 (en ligne : <https://archithese.ch/Shop/das-neue-ornament.html> ; consulté le 4 septembre 2022).
- COLLECTIF, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornement »; rédacteur en chef: Axel Sowa, n° 333, mars 2001, p. 40-123.
- CONAN Éric, « Paris : comment Tibéri s'accroche », *L'Express*, 30 janvier 1997.
- CROOK Lizzie, « MAD's first European building nears completion in Paris », *Dezeen*, 22 juillet 2019, p. 13.
- DEFAWE Philippe, « La condamnation de Michel Lombardini, l'ex-président de la RIVP, est confirmée », *Le Moniteur*, 28 janvier 2008.
- DELAROCHE Philippe, « Soucieux de se concentrer sur sa mission culturelle et scientifique, le musée du quai Branly a choisi de jouer la carte de l'externalisation des services généraux, sous la responsabilité d'un superintendant. », *L'Express*, 1^{er} mai 2006, p. 1.
- DESMOULINS Christine, « L'hexagone, un chantier mondial », *Le Monde*, 16 mai 2013, p. 7.
- DESMOULINS Christine, « Architecture et promotion privée: Je t'aime, moi non plus », *Le Moniteur*, Dossier, 18 mai 2016 (en ligne : <https://www.lemoniteur.fr/article/architecture-et-promotion-privee-je-t-aime-moi-non-plus.1190099> ; consulté le 27 juillet 2022).
- DESMOULINS Christine, « Francis Soler : "En architecture, l'heure est à la cohérence, non plus aux projets de style" », *Le Monde*, 16 mai 2013, p. 1.
- EDELMANN Frédéric, « Les architectes font corps avec M. Lombardini », *Le Monde*, 29 février 2008, p. 2.
- EDELMANN Frédéric, « Les vertus cachées du façadisme », *Le Monde*, 13 janvier 2005.
- EDELMANN Frédéric, « Une architecture néomaniériste de Francis Soler », *Le Monde*, 8 janvier 2005.
- EDELMANN Frédéric et Emmanuel DE ROUX, « Le choix de Norman Foster pour le viaduc de Millau déclenche une polémique », *Le Monde*, 10 août 1996.
- E.L.M., « Paris : "La diversité des architectures est représentative de notre époque" », *Le Parisien*, 5 avril 2018, p. 2.
- EMERY Audrey, « Les nouveaux maîtres de Clichy-Batignolles », *Le Point*, 11 novembre 2010 (en ligne : https://www.lepoint.fr/villes/les-nouveaux-maitres-de-clichy-batignolles-11-11-2010-1263972_27.php ; consulté le 28 juillet 2022).
- FAURE Sonya, « Ministère à l'envers », *Libération*, 9 mai 2005.
- FEFEU Stéphanie, « Jean-François Danon, directeur général de la Semavip et directeur de la SPLA Paris Batignolles Aménagement », *Le Moniteur*, 25 juillet 2017.
- GRAFE Christoph, Mark PIMLOTT, Mechthild STUHLMACHER et AL, « Ornament. Decorative Traditions in Architecture », *OASE*, n° 65, 2004 (en ligne : <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/65> ; consulté le 27 juillet 2022).
- GUIRAL Antoine, « Mini-gouvernement à la Tibéri », *Libération*, 28 juin 1995.
- HEATHCOTE Edwin, « Semper, à jamais », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornaments »; rédactrice en chef: Emmanuelle Borne, n° 429, mars 2019, p. 31-37.
- H.F, « Le top 10 des SEM », *Le Parisien*, rubrique « /paris-75/ », 1^{er} mai 2001 (en ligne : <https://www.leparisien.fr/paris-75/le-top-10-des-sem-02-05-2001-2002138268.php> ; consulté le 28 juillet 2022).
- H.R.H CHARLES OF WALES, « Why I'm Modern but not Modernist », *The Spectator*, 8 août 1998 (en ligne : <https://www.princeofwales.gov.uk/speech/article-hrh-prince-wales-titled-why-im-modern-not-modernist-spectator> ; consulté le 30 août 2022).
- HUGRON Jean-Philippe, « Val d'Europe : au-delà des apparences, une leçon. Interview de Bernard Durand-Rival », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Dossier « Ornement », n° 429, mars 2019, p. 52-55.
- HUGRON Jean-Philippe, « Francis Soler, de l'ambiguïté pour quelques ronds », *Le Courrier de l'Architecte*, 22 février 2017 (en ligne : https://www.lecourrierdelarchitecte.com/article_7717 ; consulté le 3 octobre 2019).
- HUNTER Will, « Style and Substance: Interview with Farshid Moussavi », *The Architectural Review*, 4 juin 2014 (en ligne : <https://www.architectural-review.com/essays/style-and-substance-interview-with-farshid-moussavi> ; consulté le 25 juillet 2022).
- JABR Ferris, « How Beauty Is Making Scientists Rethink Evolution », *The New York Times*, rubrique « Magazine », 9 janvier 2019 (en ligne : <https://www.nytimes.com/2019/01/09/magazine/beauty-evolution-animal.html> ; consulté le 27 juillet 2022).
- JANUEL Patrice et Bureau Véritas, « Grand Palais : le plus gros chantier de rénovation de France », *Le Mag BV*, 23 juillet 2019.
- JUZA Camille, Vincent DECQUE, Pierre CHABARD, Francis BORRÉZÉE, Jean-Paul BALCOU, Fanny TAILLANDIER, Régis MÉNIGOZ et Jean GRIZEL, « La France des lotissements », rubrique « Arts et divertissements », 4 juillet 2018 (en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lcd-la-serie-documentaire/la-france-des-lotissements-8287146> ; consulté le 27 juillet 2022).
- KOCH François, « Un système très opaque », *Les Échos*, 22 juin 1995.

- KREMP Marion, « Serris. Pierre Perret inaugure la 25^e école portant son nom », *Le Parisien*, rubrique « /seine-et-marne-77/serris-77700/ », 18 novembre 2016 (en ligne : <https://www.leparisien.fr/seine-et-marne-77/serris-77700/serris-pierre-perret-inaugure-la-25e-ecole-portant-son-nom-18-11-2016-6345588.php> ; consulté le 13 septembre 2022).
- LASKE Karl, « Un ex-directeur de l'Opac de Paris gardé à vue », *Libération*, 24 mai 1995.
- LAZZARATO Marco, « Una questione antropologica », *Fare decorazione*, n° 0, novembre 2011, p. 3-4.
- LE MITOUARD Éric, « Le chantier du quartier des Batignolles bientôt terminé », *Le Parisien*, 5 avril 2018.
- LERAY Christophe, « Francis Soler : architecte héroïque ? », *CyberArchi*, 7 septembre 2005.
- POUTHIER Adrien, « Habiter le Ciel, la tour d'habitation avec jardins, nouveau concept de Roland Castro pour le Grand Paris », sans date, p. 4.
- QUÉHEILLARD Jeanne et Vincent PARREIRA, « "L'ornement est-il toujours un crime", "Façades ornementales", interview de Vincent Parreira, interview de Jeanne Quéheillard », *AMC*, n° 216, juillet 2012 (en ligne : <https://www.amc-archi.com/article/facades-ornementales.38643> ; consulté le 27 juillet 2022).
- REY-LEFEBVRE Isabelle, « Les architectes dénoncent la tyrannie des normes », *Le Monde*, 24 janvier 2011.
- SINGER Ariane, « Le plus grand chantier de Paris », *Le Point*, 1^{er} décembre 2014.
- SOLER Francis, « Tribune (particulièrement) libre », *Archistorm*, n° 87, novembre 2017, p. 6-10.
- WAINWRIGHT Oliver, « A royal revolution: is Prince Charles's model village having the last laugh? », *The Guardian*, rubrique « Art and design », 27 octobre 2016 (en ligne : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/27/poundbury-prince-charles-village-dorset-disneyland-growing-community> ; consulté le 10 septembre 2022).

RESSOURCES EN LIGNE

- Centre national des ressources textuelles et linguistiques, CNRTL, <https://cnrtl.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Base de données PSS ARCHI <https://www.pss-archi.eu/> dernière consultation le 19/09/2022
- Base de données Internet Wayback Machine <https://archive.org/web/>
- Base de données Cap Financials <https://capfinancials.com/> dernière consultation le 19/09/2022
- Base de données Légifrance <https://www.legifrance.gouv.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Base de données de l'Institut national de la propriété intellectuelle (INPI), <https://bases-brevets.inpi.fr/> dernière consultation le 21/09/2022

- Site internet du Ministère de la Culture <https://www.culture.gouv.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Site internet de l'agence FSA <https://soler.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Site internet de l'agence Arcas <https://www.arcas.be/> dernière consultation le 19/09/2022
- Site internet de Novidis <http://www.novidis.fr/> dernière consultation le 12/10/2020
- Site internet de Galva Union <http://galvaunion.com> dernière consultation le 12/10/2020
- Site internet de Val d'Europe Agglomération <https://www.valdeuropeagglo.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Site internet de l'EPA France <https://www.epamarne-epafrance.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Site internet de la Mairie de Paris, <https://www.paris.fr/> dernière consultation le 19/09/2022
- Archives des délibérations du Conseil de Paris <http://ao6.apps.paris.fr> dernière consultation le 10/09/2022
- Réseau social professionnel LinkedIn, <https://fr.linkedin.com/> dernière consultation le 19/09/2022.
- Blog Parc17.fr <http://parc17.fr/> dernière consultation le 19/09/2022

ILLUSTRATIONS

SOMMAIRE DES ILLUSTRATIONS

- 318 **Planche 1 - Avatars du retour de l'ornement**
Fig. 1 / 2 / 3 / 4 / 5
- 319 **Planche 2 - Paysages urbains néo-traditionnels**
Fig. 6 / 7 / 8 / 9 / 10
- 320 **Planche 3 - Les façades de Parc 17**
Fig. 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
- 322 **Planche 4 - Les ornements de Parc 17**
Fig. 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
- 324 **Planche 5 - Les façades du Piazza**
Figures 32 / 35 / 36 / 37 / 33 / 34
- 326 **Planche 6 - Les ornements du Piazza**
Figures 35 / 36 / 37 / 38 / 39 / 40 / 41 / 42
- 328 **Planche 7 - Intérieurs des deux immeubles**
Figures 43 / 44 / 45 / 46 / 47 / 48
- 330 **Planche 8 - Les deux immeubles en chantier**
Figures 48b, 49, 50
- 332 **Planche 9 - Projet de concours de l'agence FSA**
Figures 51 / 52 / 53 / 54 / 55 / 56
- 334 **Planche 10 - Les projets concurrents pour Parc 17**
Figures 57 / 58 / 59 / 60 / 61 / 62
- 336 **Planche 11 - Le projet de concours de l'agence Arcas**
Figures 63 / 64 / 65 / 66 / 67 / 68 / 69
- 338 **Planche 12 - Les projets concurrents pour Le Piazza**
Figures 70 / 71 / 72
- 340 **Planche 13 - Évolutions de l'aspect des façades de Parc 17**
Fig. 73 / 74 / 75 / 76 / 77 / 78 / 79 / 80 / 81 / 82 / 83
- 342 **Planche 14 - Évolutions de l'aspect des façades du Piazza**
Fig. 84 / 85 / 86 / 87
- 344 **Planche 15 - Les détails constructifs des façades de l'agence FSA**
Fig. 88 / 89 / 90 / 91 / 92 / 93
- 346 **Planche 16 - Redessin des modénatures du Piazza**
Fig. 94 / 95 / 96 / 97
- 348 **Planche 17 - Sources des ornements de Parc 17**
Fig. 98 / 99 / 100 / 101 / 102
- 349 **Planche 18 - Références des façades et ornements du Piazza**
Fig. 103 / 104 / 105 / 106
- 350 **Planche 19 - "Soler" : entre art et graff**
Fig. 107 / 108
- 351 **Planche 20 - Procédés de fabrication de moulures**
Fig. 109 / 110 / 111 / 112 / 113 / 114 / 115 / 116
- 352 **Planche 21 - Ornements architecturaux fabriqués par Novidis**
Fig. 117 / 118 / 119 / 120
- 353 **Planche 22 - Documents commerciaux de Novidis**
Fig. 121 / 122 / 123 / 124
- 355 **Planche 23 - L'usine Déco Galva et ses procédés d'impression**
Fig. 125 / 126 / 127 / 128 / 129
- 356 **Planche 24 - Ornements architecturaux fabriqués par Déco Galva**
Fig. 130 / 131
- 357 **Planche 25 - Échantillons des impressions de Parc 17**
Fig. 132 / 133 / 134 / 135 / 136 / 137 / 138
- 358 **Planche 26 - Documents commerciaux de Déco Galva**
Fig. 139 / 140
- 359 **Planche 27 - Réalisations architecturales de Promogim**
Fig. 141 / 142 / 143 / 144
- 360 **Planche 28 - Brochures commerciales des promoteurs immobiliers**
Fig. 145 / 146
- 362 **Planche 29 - Esthétique développée par Vinci Immobilier**
Fig. 147 / 148 / 149 / 150 / 151 / 152
- 363 **Planche 30 - La controverse des "tours" au Conseil de Paris**
Fig. 153 / 154
- 364 **Planche 31 - Le "patrimoine de demain" dans la ZAC Cardinet-Chalabre**
Fig. 155 / 156 / 157 / 158 / 159 / 160
- 365 **Planche 32 - Vers une architecture contemporaine à Val d'Europe**
Fig. 161 / 162 / 163 / 164 / 165



1/ Entrepôt
Ricola/ Mulhouse/ Herzog & de Meuron/ 1993
2/ Logements collectifs sociaux/ Paris 13, rue Émile-Durkheim/ Francis Soler Architecte/ 1997
3/ Ministère de la Culture/ Paris 1/ Francis Soler Architecte/ 2005
4/ Projet pour un aéroport international/ Jeddah (Arabie Saoudite)/ Office for Metropolitan Architecture/ 2005
5/ John Lewis Department Store/ Leicester (R-U)/ Farshid Moussavi Architectures/ 2008



6/ Port Grimaud, cité lacustre privée, réalisation pionnière de l'« architecture douce »/ Var, 83/ François Spoerry/ À partir de 1962
7/ Seaside, un immeuble du centre ville vendu sous le style « New Orleans »/ Floride, États-Unis/ NC/ 1992
8/ La place d'Ariane, Val d'Europe/ 77/ Jacquelin Robertson (plan directeur)/ 2001
9/ La place de Toscane, Val d'Europe/ 77/ Pier Carlo Bontempi/ 2003
10/ Queen Mother Square/ Poundbury, Dorchester/ Léon Krier (plan directeur du hameau) ; Quinlan Terry (plan directeur de la place)/ Depuis 2004



11



11/ Façade sud-ouest, face au parc Martin Luther-King - 11b / Localisation de l'immeuble dans la ZAC Cardinet-Chalabre
 12/ Façade sud-ouest, depuis la rue Bernard-Buffer
 13/ *Idem.*
 14/ La façade nord-est de Parc 17, face à l'hôtel Ibis des Batignolles
 15/ *Idem.*
 16/ *Idem.*
 17/ Façade nord-ouest, vue depuis la rue Gilbert Cesbron



12



13



14



16



15



17



18/ Sérigraphies colorées des balcons de Parc 17
 19/ *Idem.*
 20/ Détail de sérigraphie, avec le motif identique de l'impression sur tôle
 21/ Impressions sur les tôles du bardage de l'immeuble
 22/ *Idem.*
 23/ *Idem.*
 24/ Détail des motifs ornementaux : visage de Botticelli
 25/ *Idem.*
 26/ *Idem.*
 27/ «Pixellisation» des motifs
 28/ *Idem.*
 29/ Rivets de fixation des tôles du bardage et cote imprimée
 30/ Les tôles imprimées de Parc 17 : deux nuances de gris
 31/ Un garde-corps vitré transparent de la façade arrière





32



34



35



36



32b

32/ Façades du Plaza à l'angle de la rue d'Ariane et de la rue des Grands-Prés
 32b / Localisation du Plaza dans le centre urbain de Val d'Europe
 35/ Façade sur la place d'Ariane (rue du Bois de Paris)
 36/ Façade sur la rue d'Ariane
 37/ Détail de la façade sur la rue d'Ariane
 33/ Façade de la cour intérieure
 34/ Idem.



37



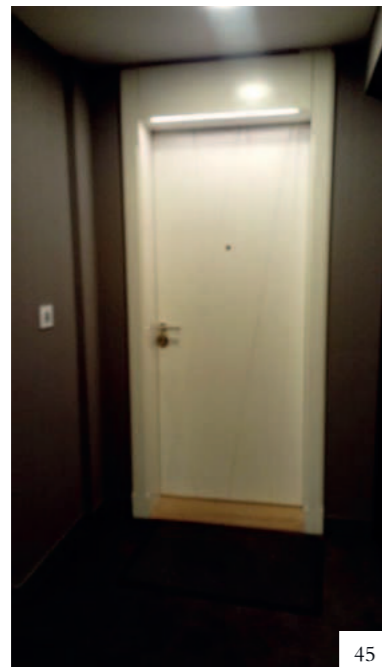
35



- 35/ Encadrement des fenêtres de l'angle des façades rue d'Ariane et rue des Grands-Prés
- 36/ Dôme et épi de la toiture du Piazza
- 37/ Jointure entre deux moulures
- 38/ Lanterne sur la façade de la rue d'Ariane
- 39/ Poignée de porte, porche sur la place d'Ariane
- 40/ Grilles métalliques dans la cour intérieure
- 41/ Appuis rectilignes sur la façade de la place d'Ariane
- 42/ Gouttière en zinc au nu de la façade sur la rue d'Ariane



43



45



46



48



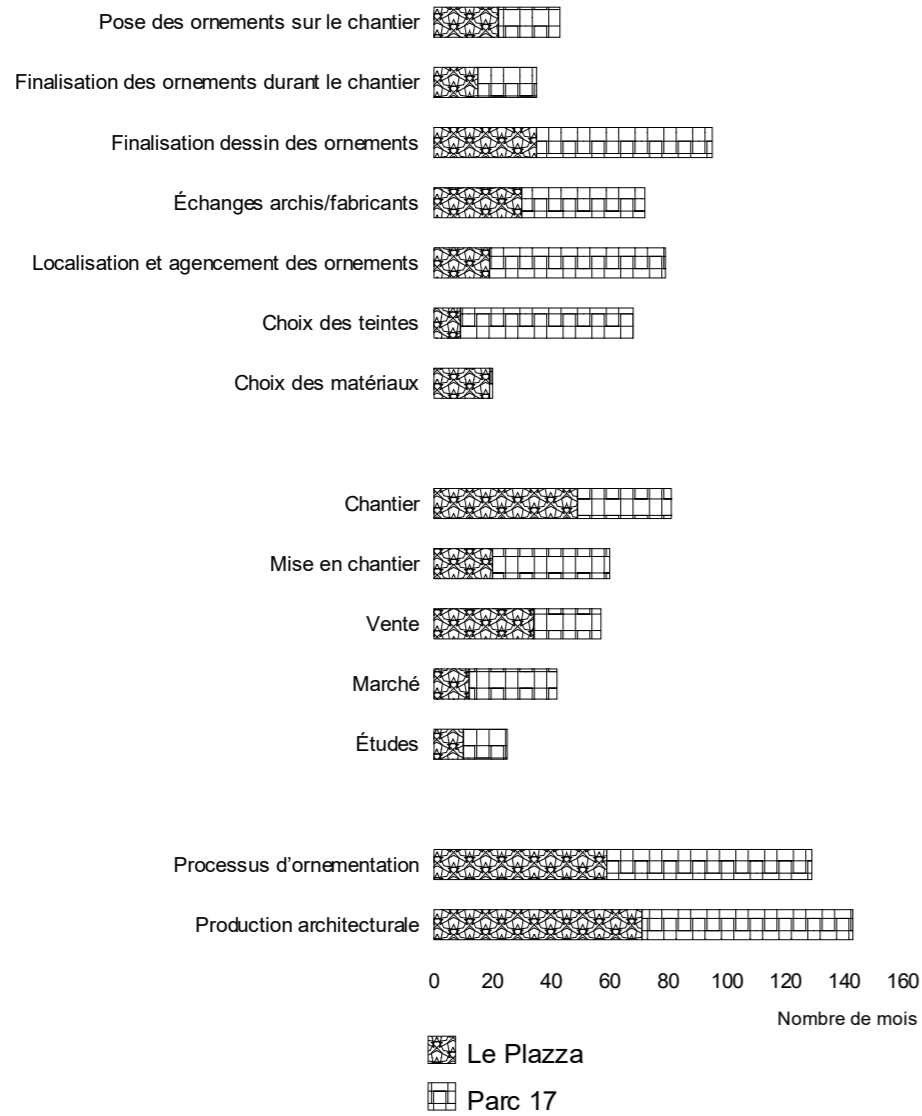
47



44

- 43/ Hall d'entrée avec stries en miroir et banc/ Parc 17
- 44/ Couloir avec signalétique sans-sérif/ Parc 17
- 45/ Porte palière/ Parc 17
- 46/ Porte palière/ Le Piazza
- 47/ Porche d'entrée depuis la rue d'Ariane vers la cour intérieure/ Le Piazza
- 48/ Porche d'entrée depuis le jardin vers la rue des Grands Prés/ Le Piazza

Durées des séquences de production du Plaza et de Parc 17



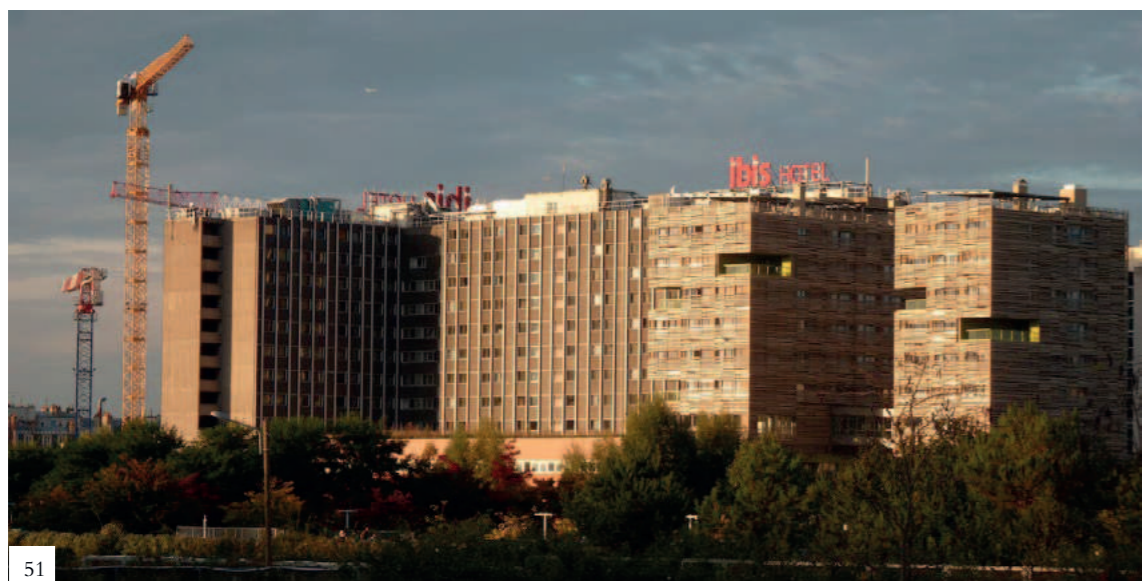
49



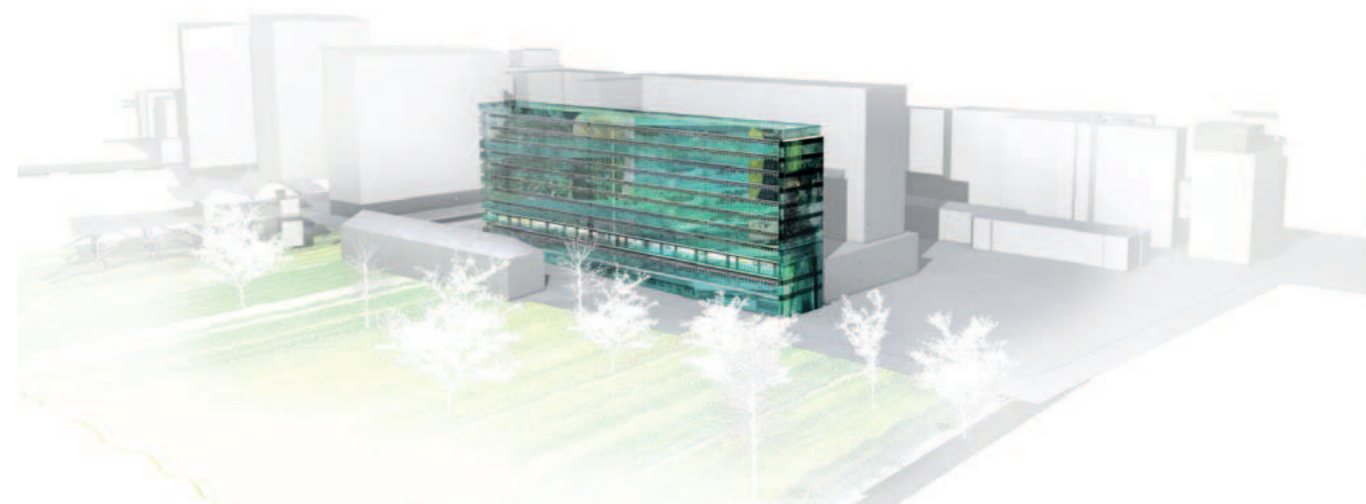
50

48b/ Durées comparées de la production des deux bâtiments

49/ La cour intérieure du Plaza/ Novembre 2013
50/ Vue aérienne des deux premiers étages de Parc 17/ Novembre 2014



51



54

55



52



53



56

51/ La parcelle de Parc 17 avant la construction du bâtiment : façade de l'hôtel Ibis des Batignolles/ Hôtel Ibis Batignolles/ Lebail, Penven, Zczerbinski, Andrault, Parat et Guvan, 1985 ; agrandi en 1992 ; rénovation en cours depuis 2012 (agence Terrones)
52/ Panneau de l'agence FSA pour le concours de Parc 17
53/ *Idem.*

54/ Façade de Parc 17 dessinée par l'agence FSA au moment du concours : « Vue imposée » par le jury
55/ Détail des garde-corps imprimés au moment du procès
56/ Perspective sur l'intérieur des appartements lors du concours



57



58



59

57/ Vue générale sur le bâtiment depuis le parc/ SOA / NC
 58/ Vue de nuit sur le bâtiment depuis le parc/ SOA / NC
 59/ Détail de la façade sud-ouest/ SOA / NC



60

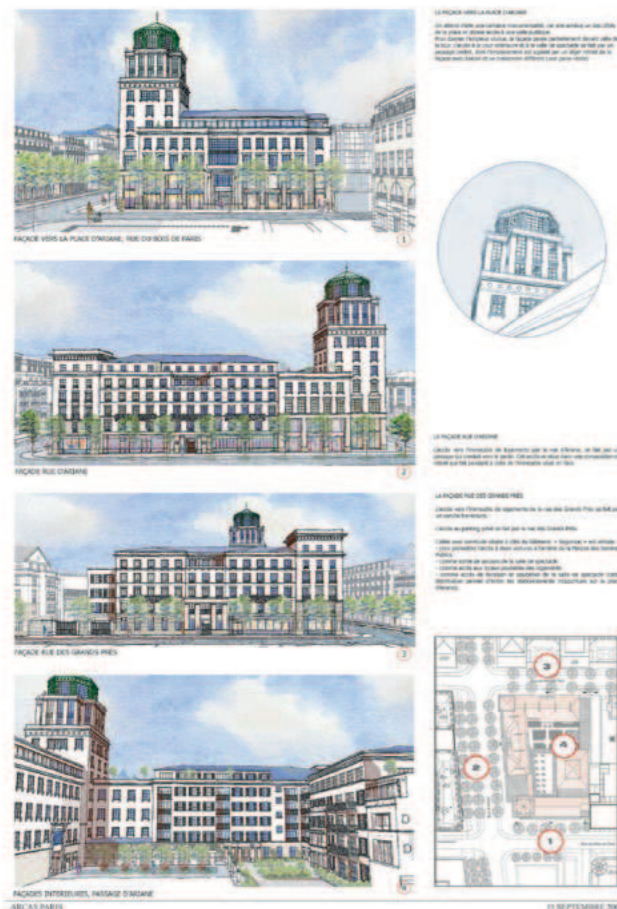


61

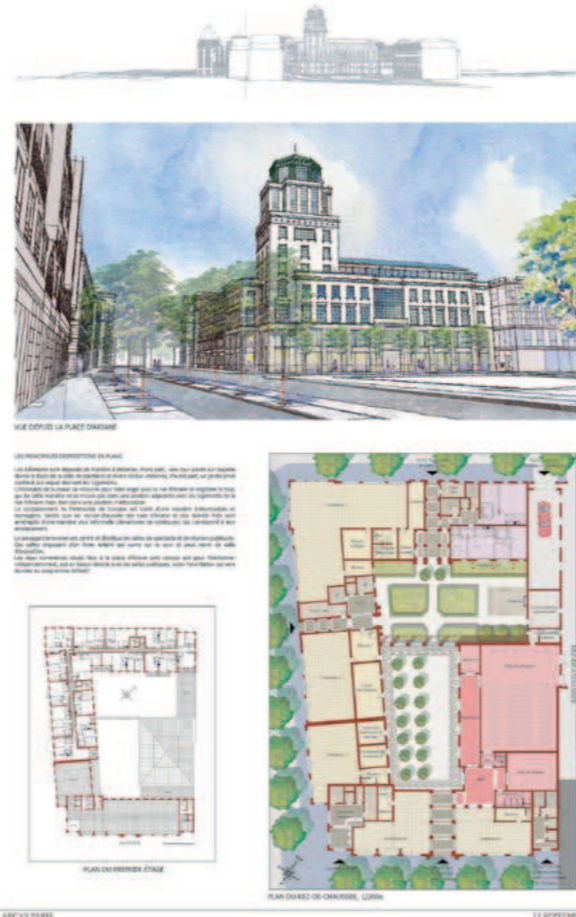


62

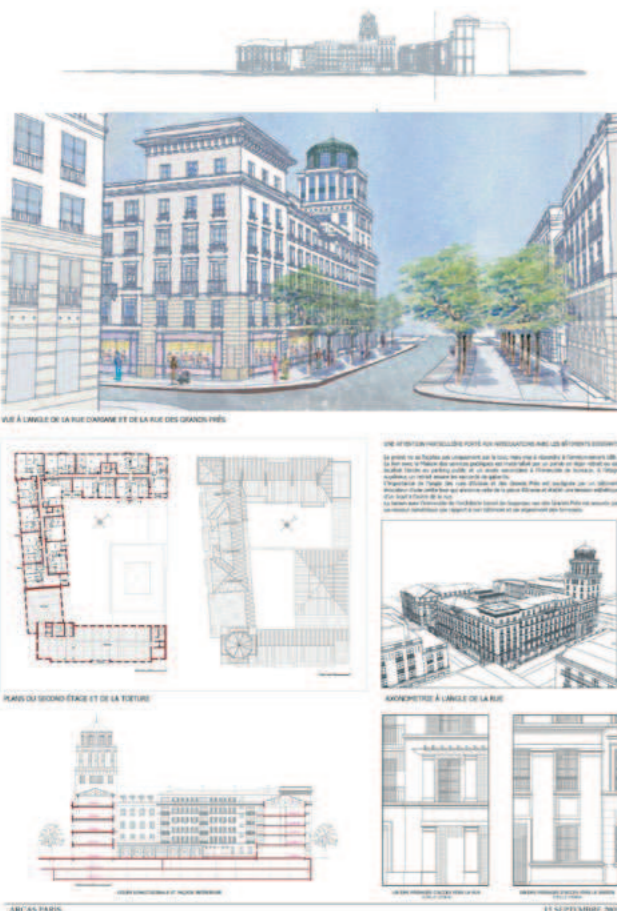
60/ « Vue imposée » de l'immeuble/ KOZ
 61/ Façade proposée face à l'hôtel Ibis / KOZ
 62/ Bâtiment adjacent (école polyvalente et résidence pour étudiant-es)/ Philéas



63



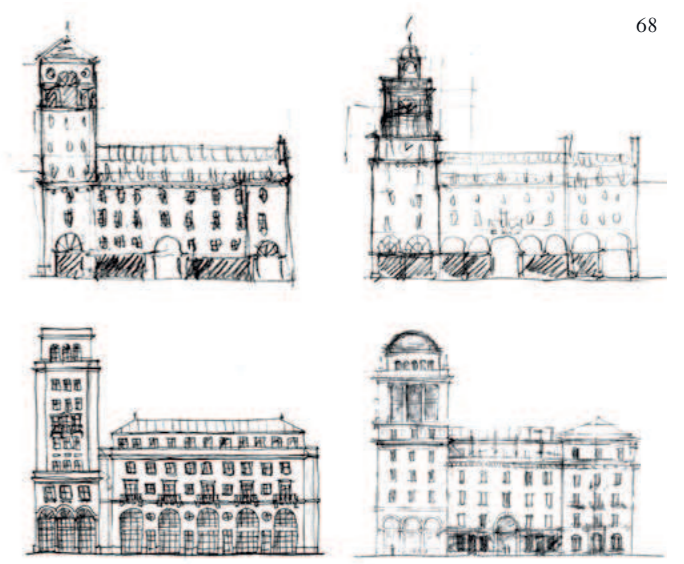
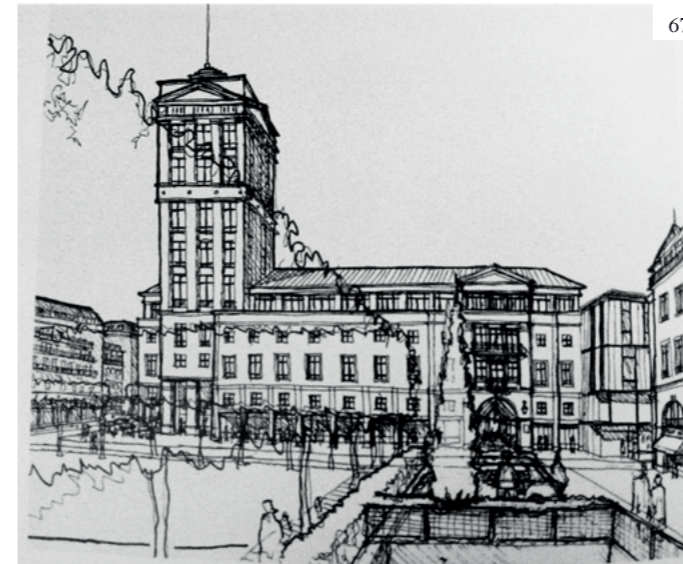
64



65



66



63/ Planche de concours de l'agence Arcas / Arcas Paris/ Septembre 2009
 64/ 2^e planche de concours de l'agence Arcas / Arcas Paris/ Septembre 2009
 65/ 3^e planche de concours de l'agence Arcas / Arcas Paris/ Septembre 2009
 66/ 4^e planche de concours de l'agence Arcas / Arcas Paris/ Septembre 2009
 67/ Esquisse antérieure au concours dessinée par Bernard Durand-Rival (Euro Disney)/ Bernard Durand-Rival, Euro Disney/ NC
 68/ Croquis des « hypothèses de couronnement » du Plaza / Arcas Paris/ NC
 69/ Angle de la rue d'Ariane et de la rue des Grands-Prés / Arcas Paris/ Septembre 2009



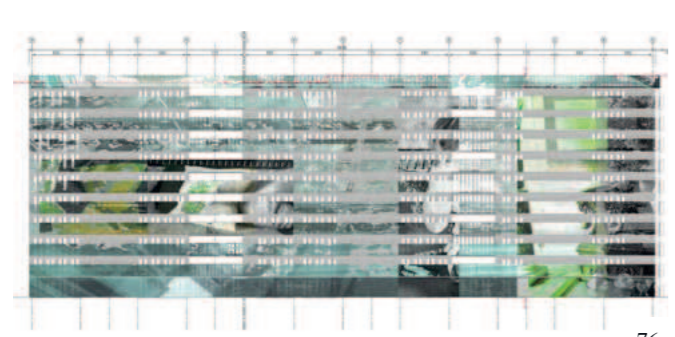
70/ L'angle de la place et de la rue d'Ariane / Dominique Hertzenberger
71/ Le projet vu depuis la rue des Grands-Prés / Dominique Hertzenberger
72/ Façade sur la place d'Ariane (rue du Bois de Paris)/ Christophe Chaplain, agence Contexte



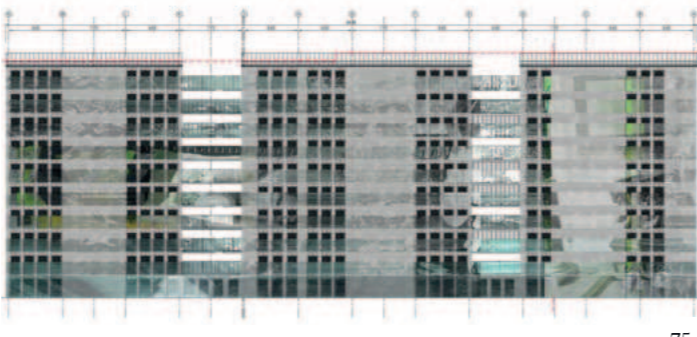
73



74



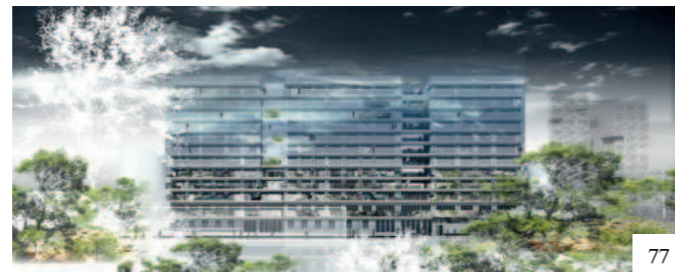
76



75



76



77



78



79

- 73/ Façade sud-ouest : impressions vives limitées aux niveaux bas/ Novembre 2010
- 74/ Façade sud-ouest : impressions vives sur tous les niveaux/ Décembre 2010
- 75/ Façade nord-est : hypothèse de teintes grisées / Mars 2011
- 76/ Façade nord-est : hypothèse de teintes plus vives / Mars 2011
- 77/ Façade sud-ouest : impressions aux teintes variées limitées aux niveaux inférieurs / Avril 2011
- 78/ Façade nord-est : trois fresques distinctes aux teintes vives / Avril 2011
- 79/ Façade sud-ouest : impressions des sérigraphies / Avril 2011



80



81



82



83

- 80/ Vue perspective sur la façade sud-ouest avec et sans sérigraphies / Février 2012
- 81/ Vue perspective depuis un appartement ayant des sérigraphies / Mars 2012
- 82/ Motifs des impressions des garde-corps / Décembre 2012
- 83/ Motifs des impressions des garde-corps et des cassettes / Décembre 2012

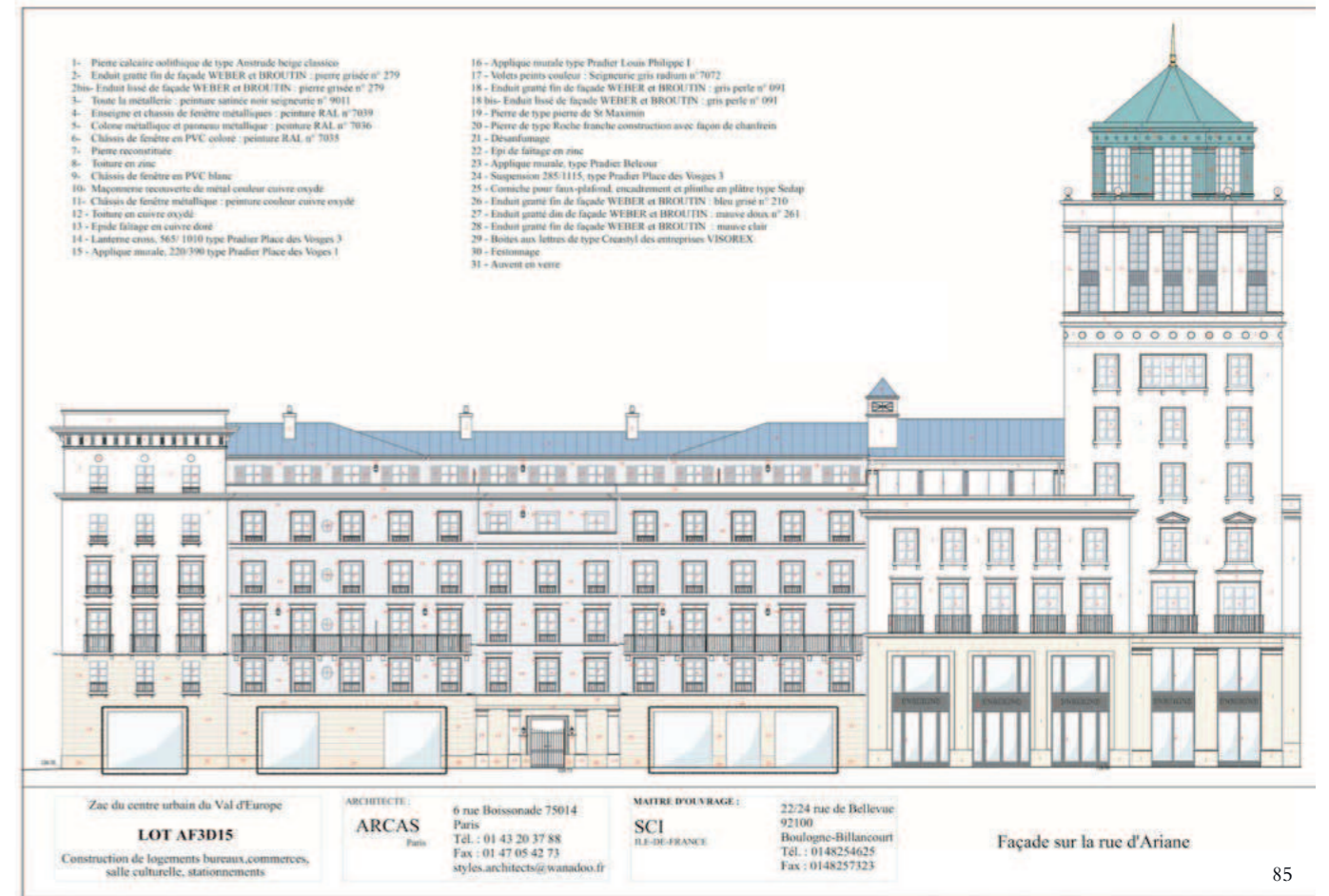


84



86

87



85

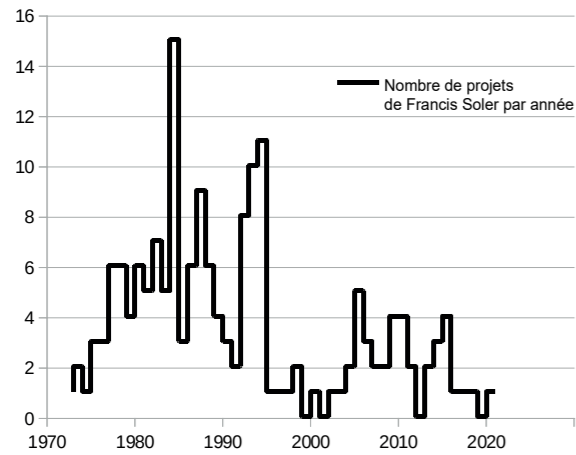
84/ Façade du Piazza rue d'Ariane au moment du concours d'architecture / Septembre 2009

85/ Façade du Piazza rue d'Ariane sur une Planche d'harmonie / Février 2011

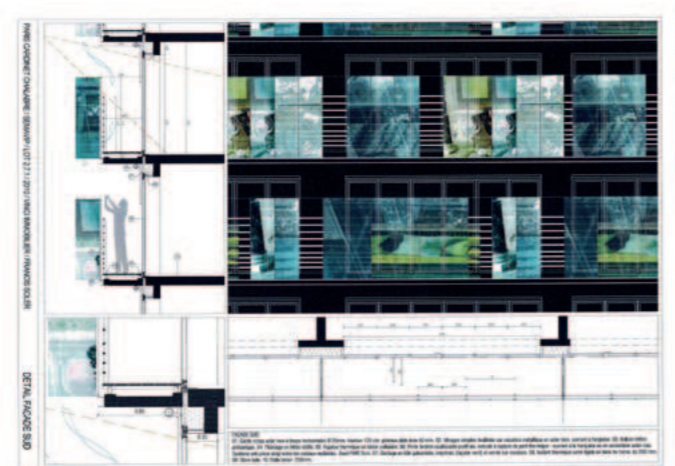
86/ Évolution de la tranche centrale de la façade après le concours / Sept. 2009/ Fev. 2011

87/ Aspect de la tranche centrale de la façade si les balcons correspondaient aux séjours / H.E.K. / Montage d'après les dessins de l'agence Arcas

88



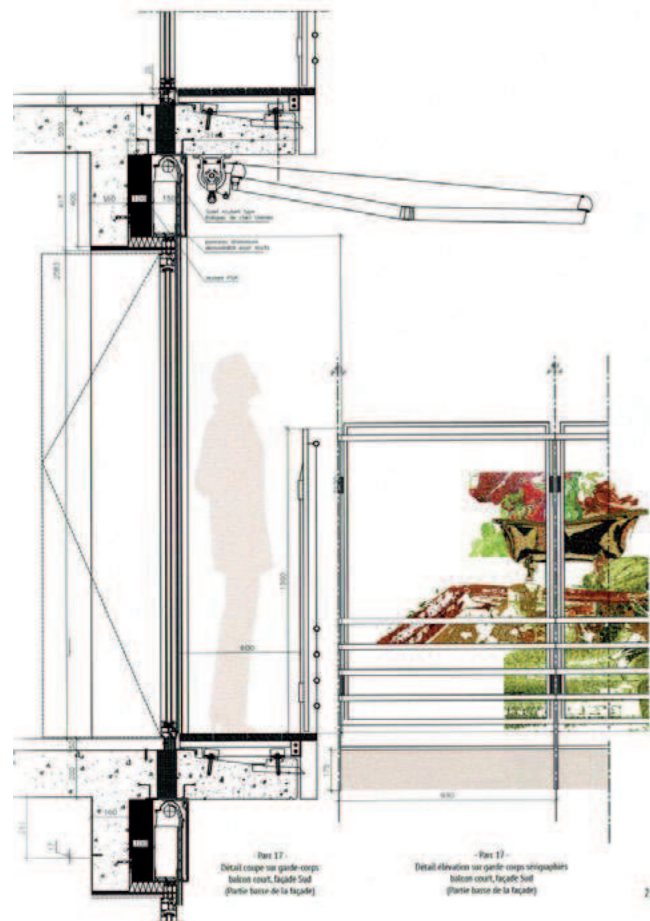
89



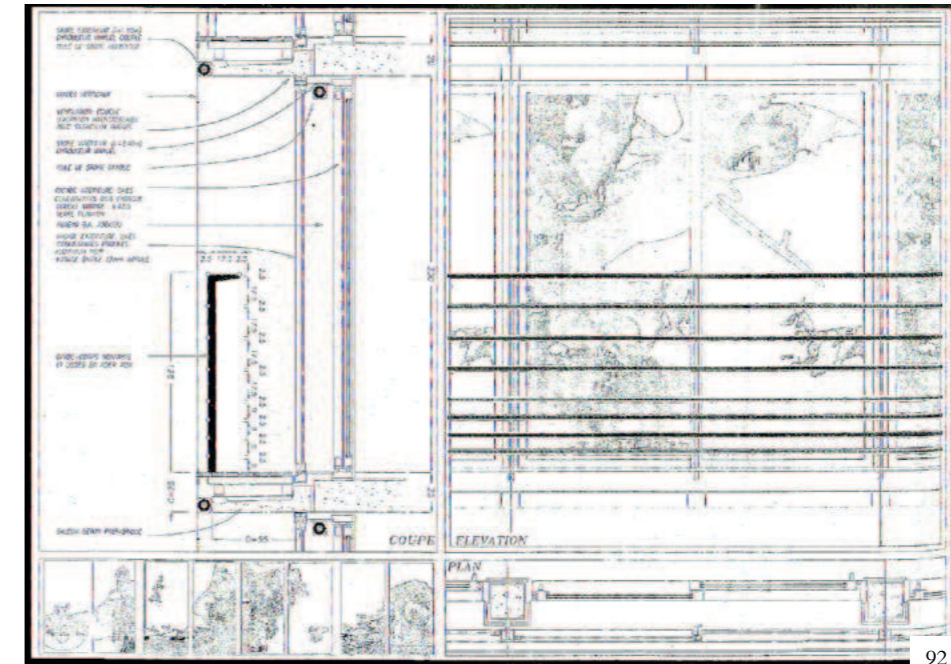
90



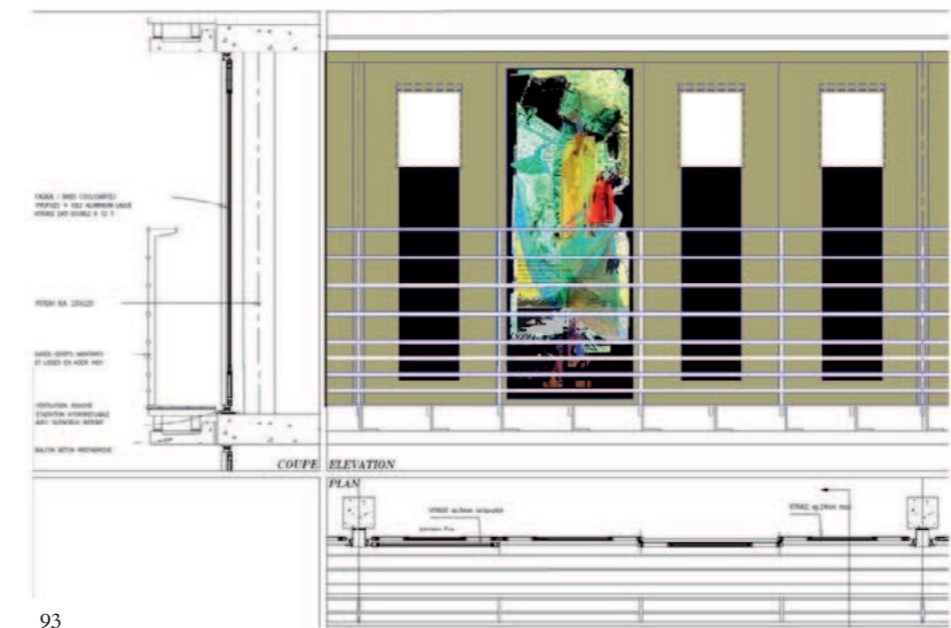
91



21



92



93

Remarque : Les trois détails associent deux épaisseurs de vitrage, mais selon des principes différents. À Durkheim et Clichy, il s'agit de deux châssis coulissants, avec des impressions sérigraphiées sur les vitrages de celle qui assure le clos de l'ouvrage (côté intérieur). La seconde épaisseur de vitrage (côté rue) joue un rôle de régulateur thermique. Sur le détail dessiné pour le concours de Parc 17, le clos est assuré par des châssis coulissants transparents et les sérigraphies sont imprimées sur des panneaux ouvrants à l'anglaise situés au nu des façades, derrière les garde-corps. Le lieu de support des impressions est inversé par rapport aux deux projets précédents. Les impressions forment l'enveloppe du bâtiment la plus visible depuis l'extérieur, pouvant dissimuler les balcons et les garde-corps depuis la rue, ce qui n'était pas le cas dans les deux projets antérieurs.

88/ Détail technique des garde-corps imprimés de Parc 17 / Juin 2016

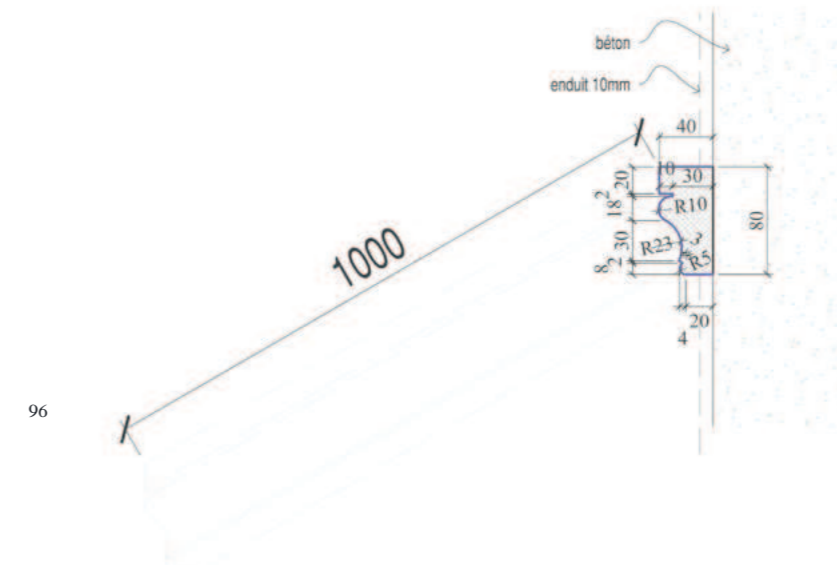
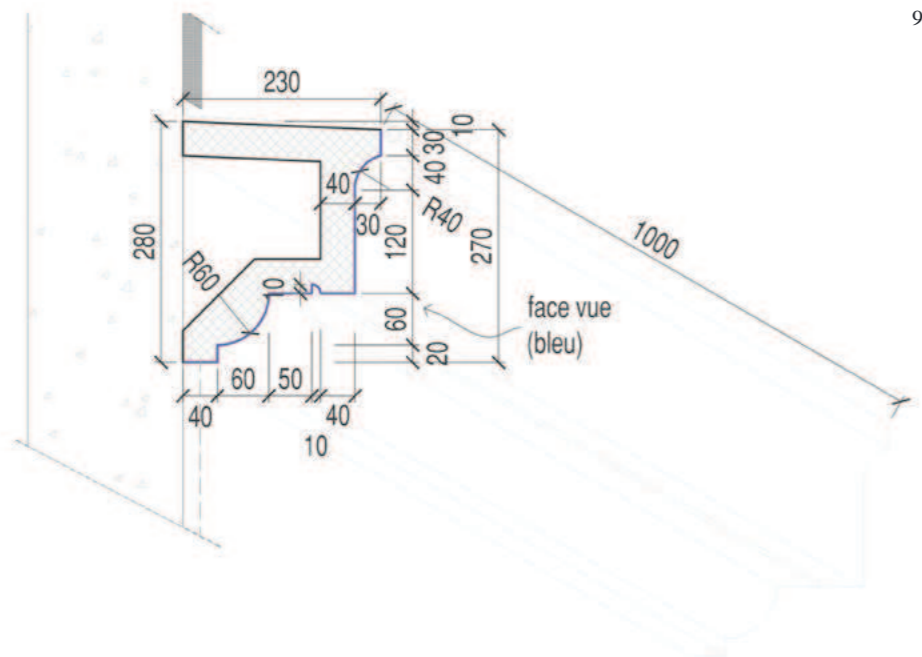
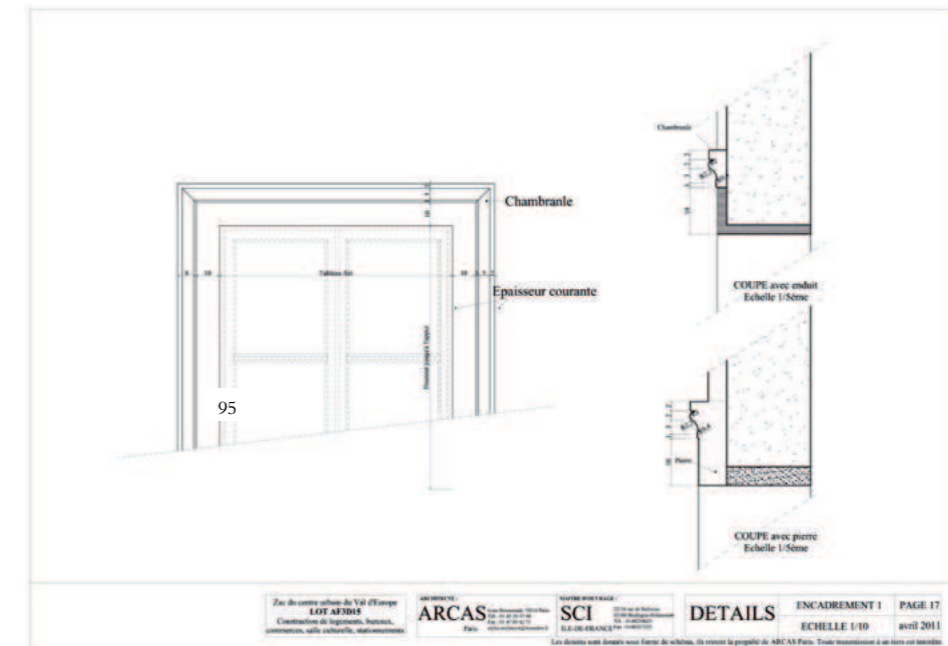
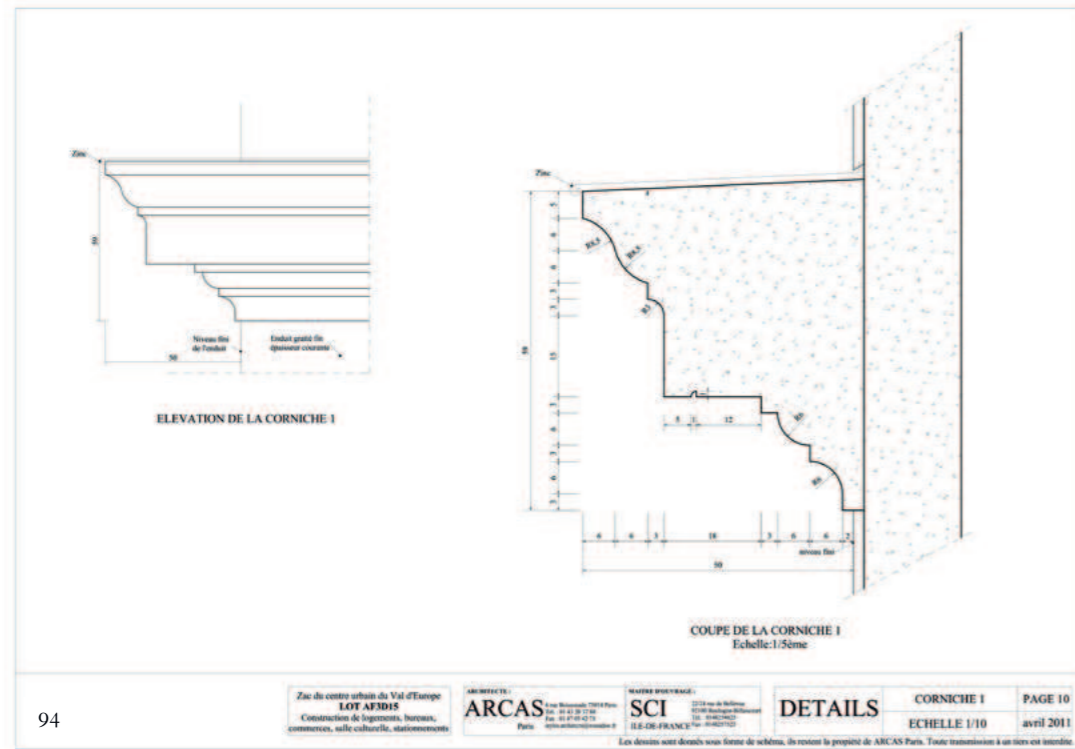
89/ Détail technique de la façade sud-ouest au moment du dépôt de PC / Avril 2011

90/ Détail technique de la façade sud-ouest au moment du concours d'architecture / NC (antérieur à juin 2010)

91/ Détail technique de la façade nord-est au moment du concours d'architecture / NC (antérieur à juin 2010)

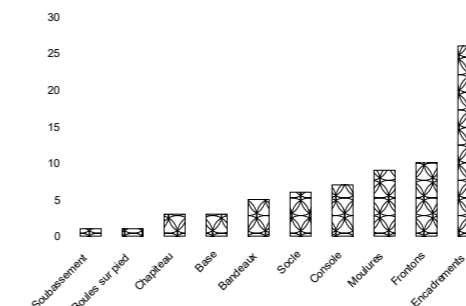
92/ Détail technique des garde-corps imprimés de l'opération de la rue Émile-Durkheim/ Rue Émile-Durkheim, Paris 13/ 1997

93/ Détail technique des garde-corps imprimés de l'opération de l'allée Paul-Signac/ Allée Paul-Signac, Clichy / 2001



	SOGEP - PROMOGIM CHESSY - LOT AF3D15	observations:	érosion:	produit de moulage:	Densité = 2100 kg
	NOVIDIS Architectural moldings, Artworks 36bis Bd. Haussmann 75009 Paris	items: BANDEAUX	finition: grain pierre couleur: G 10	PREMIX	59 kg / ml
				modification: 12.06.12 date de création: 16.03.12	A BD-1

	SOGEP - PROMOGIM CHESSY - LOT AF3D15	observations:	érosion:	produit de moulage:	Densité = 2100 kg
	NOVIDIS Architectural moldings, Artworks 36bis Bd. Haussmann 75009 Paris	items: ENCADREMENT	finition: grain pierre couleur: G 10	PREMIX	6 kg / ml
				modification: 12.06.12 date de création: 16.03.12	A CH-1



- 94/ Dessin de l'agence Arcas pour une corniche/ Arcas Paris/ Avril 2011
- 95/ Dessin de l'agence Arcas pour une section de moulure d'encadrement / Arcas Paris/ Avril 2011
- 96/ Dessin de Novidis pour une section de moulure d'encadrement/ Novidis/ Mars-Août 2012
- 97/ Dessin de Novidis pour une section de corniche/ Novidis/ Mars-Août 2012
- 97b / Nombre de variantes de modénatures réalisées par Novidis



98



99



100



101

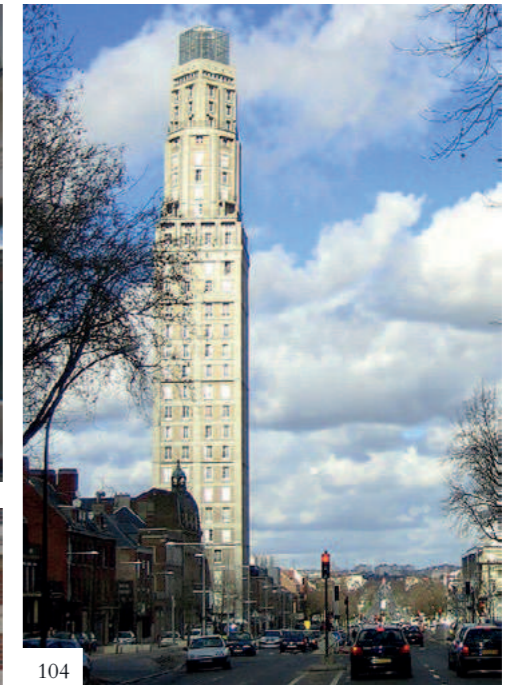


102

98/ Primavera, tempera sur panneau de bois, 203 x 314 cm / Sandro Botticelli (Galerie des Offices, Florence, Italie)/ 1478 à 1482
 99/ Sofa « Mae West/ Salvador Dali/ 1936
 100/ Shadow of a soldier remaining on the wooden wall of the Nagasaki military headquarters, photographie argentique sur gélatine / Eichii Matsumoto/ 1945
 101/ JFK-MM, Portrait de John Fitzgerald Kennedy à partir de photographies de Marilyn Monroe / Adam Finkelstein, Sandy Farrier/ 1994, Algorithmic Art Show
 102/ Collages structurels / Roman Cieslewicz/ Circa 1966



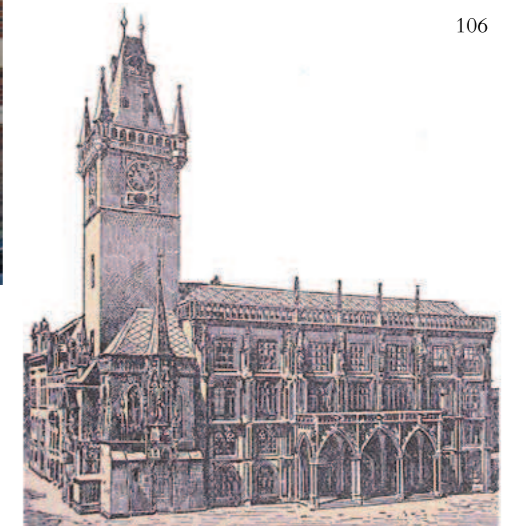
103



104



105

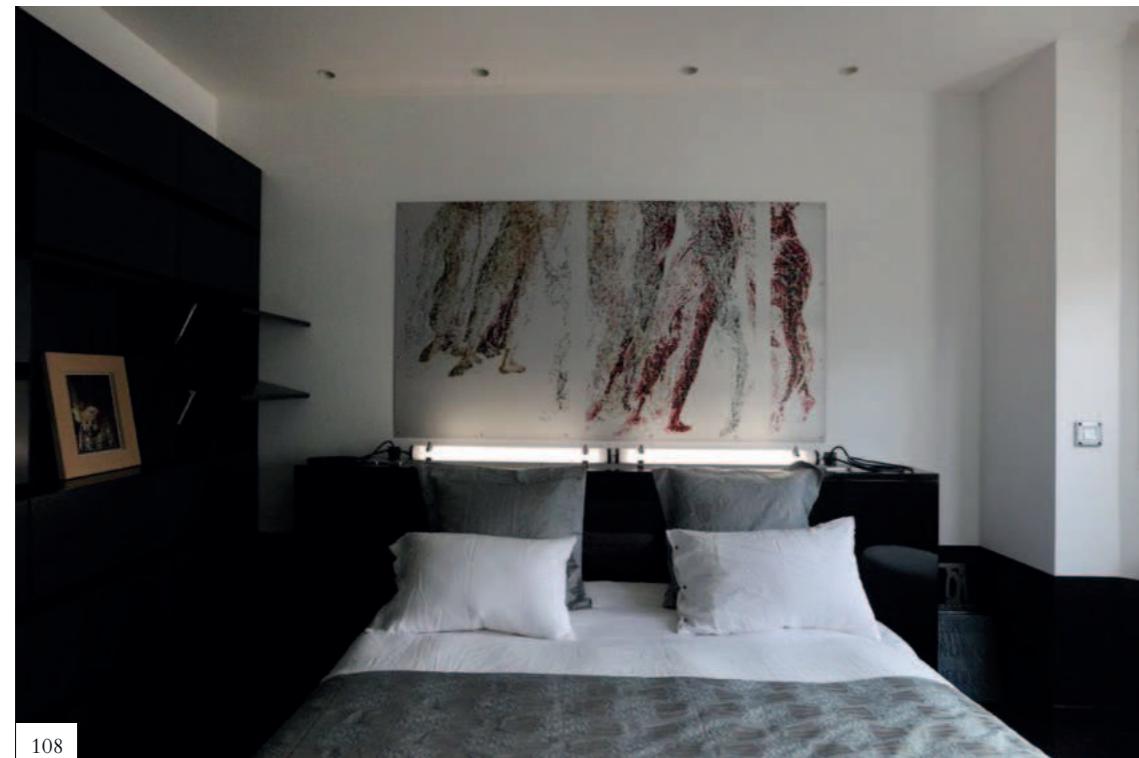


106

103/ Passage Dauphine, Paris 6^e / 1825
 104/ Tour Perret, Amiens/ Auguste Perret/ 1954
 105/ 31-31 bis rue Campagne-Première, Paris 14^e / André-Louis Arvisdon/ 1911
 106/ Dessin de l'hôtel de ville de Prague/ NC/ NC



107



108

107/ Tag sur les fondations du chantier de Parc 17 / Soler (SD Crew) / Septembre 2013
 108/ Appartement privé, même adresse que l'agence FSA : des toiles sublimes décorent le mur / 2017

Remarque : "Maintenant on en a tous chez nous ! J'en ai un chez moi.", indique Marion Gauguet à propos des échantillons de toiles imprimées. Ces impressions que Soler aurait voulues subversives finissent suspendues au mur d'un appartement refait à neuf ; un graffeur homonyme inscrit son *blase* sur Parc 17 mais cette impression-là non plus n'indignera personne : elle est certes illicite, mais invisible, perdue sous les fondations de l'immeuble.



109



110



111



113



113



114



115



116

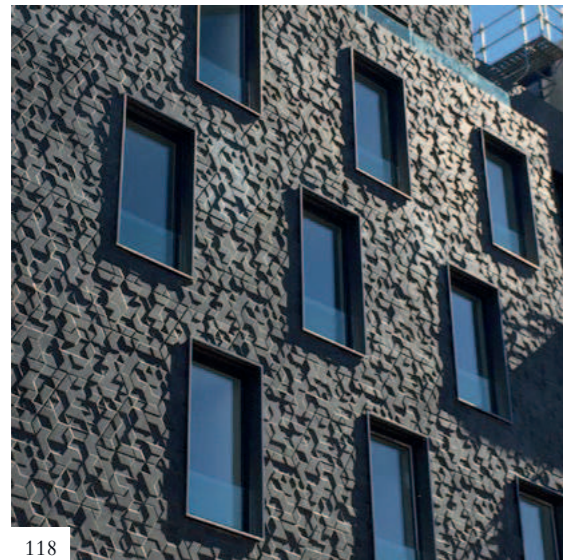
109/ Sculpture du modèle
 110/ Modèle en argile
 111/ Contre-modèle en élastomère
 112/ Skip : le pétrin de l'usine de Fragoso
 113/ Sacs de « Premix Novidis », un béton particulier
 114/ Contre-modèle en élastomère et ornement moulé
 115/ Méthode de fixation des plaques aux parois
 116/ Alternative constructive : le polystyrène enduit (éléments de façade Batiprofils) / Magitek, fabricant d'ornements



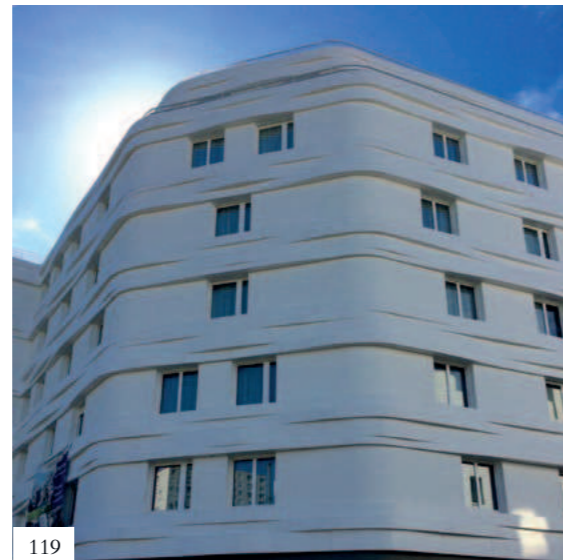
117



120

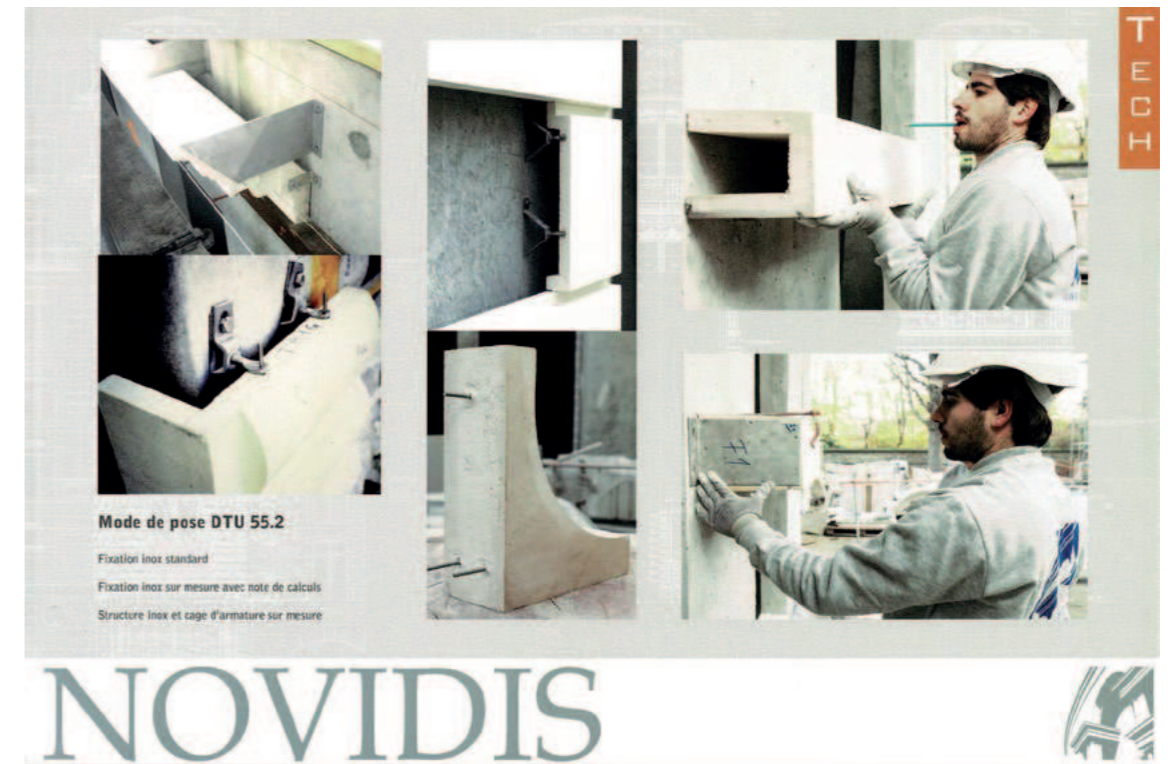
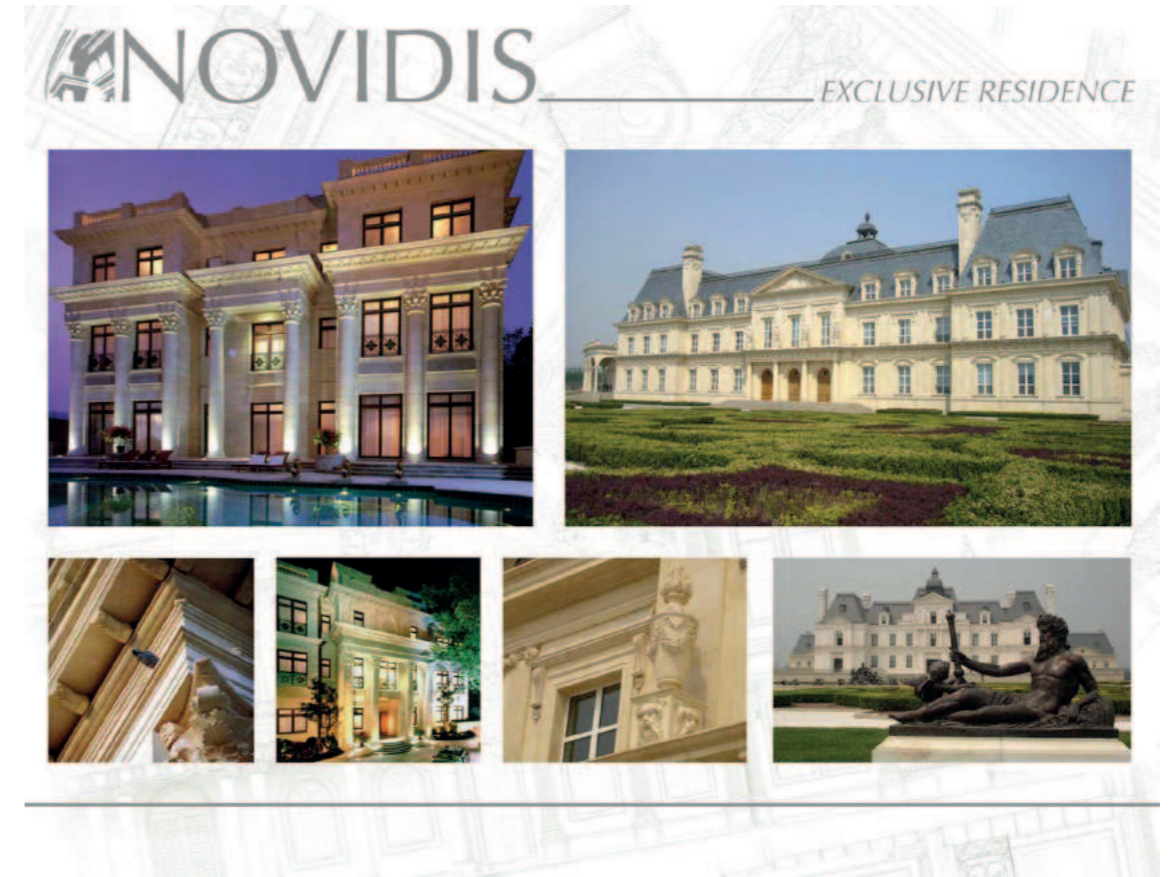


118



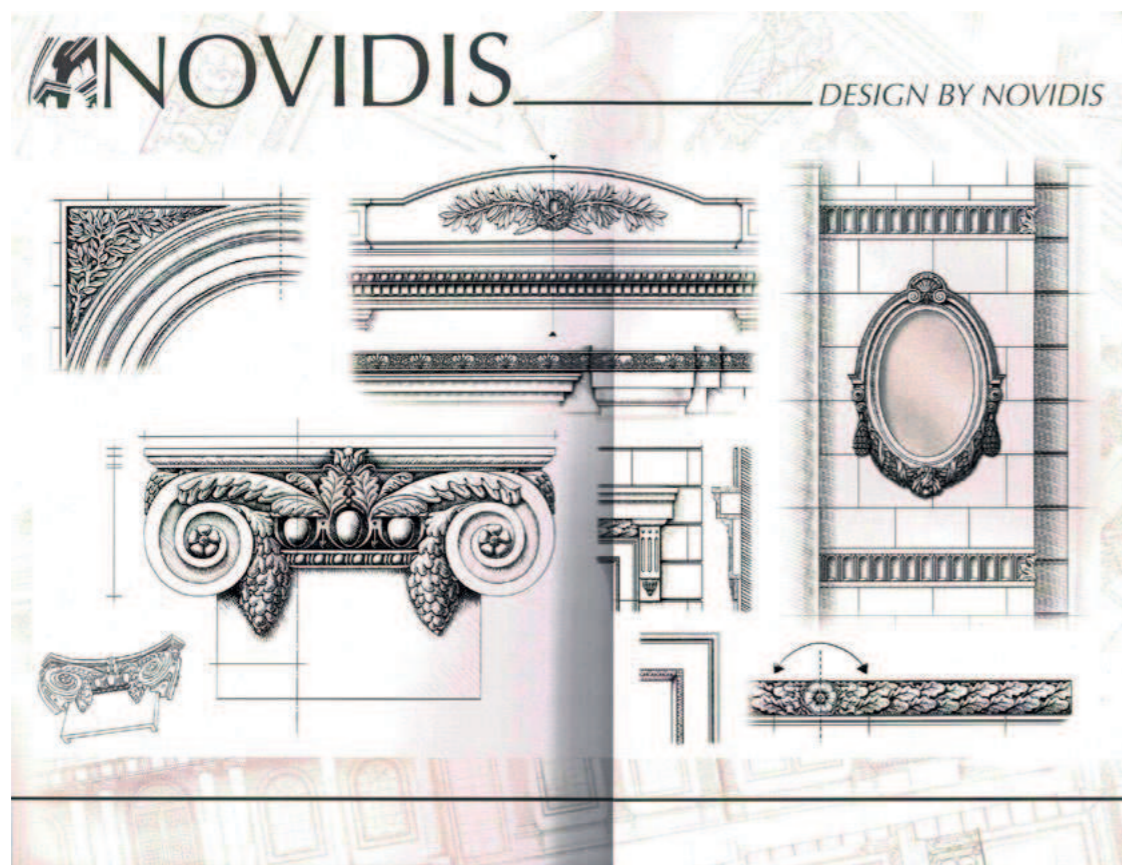
119

117/ Restaurant « Le Fouquet's »/ Paris 8/ Maison Édouard François/ 2006
 118/ Équipements médico-sociaux, EHPAD, crèche et 118 logements/ Paris 15/ Gaëtan Le Penhuel Architectes & Associés/ 2009
 119/ *Idem.*
 120/ Maison des arts (médiathèque)/ Le Plessis-Robinson/ Jean-Christophe Paul/ 2016

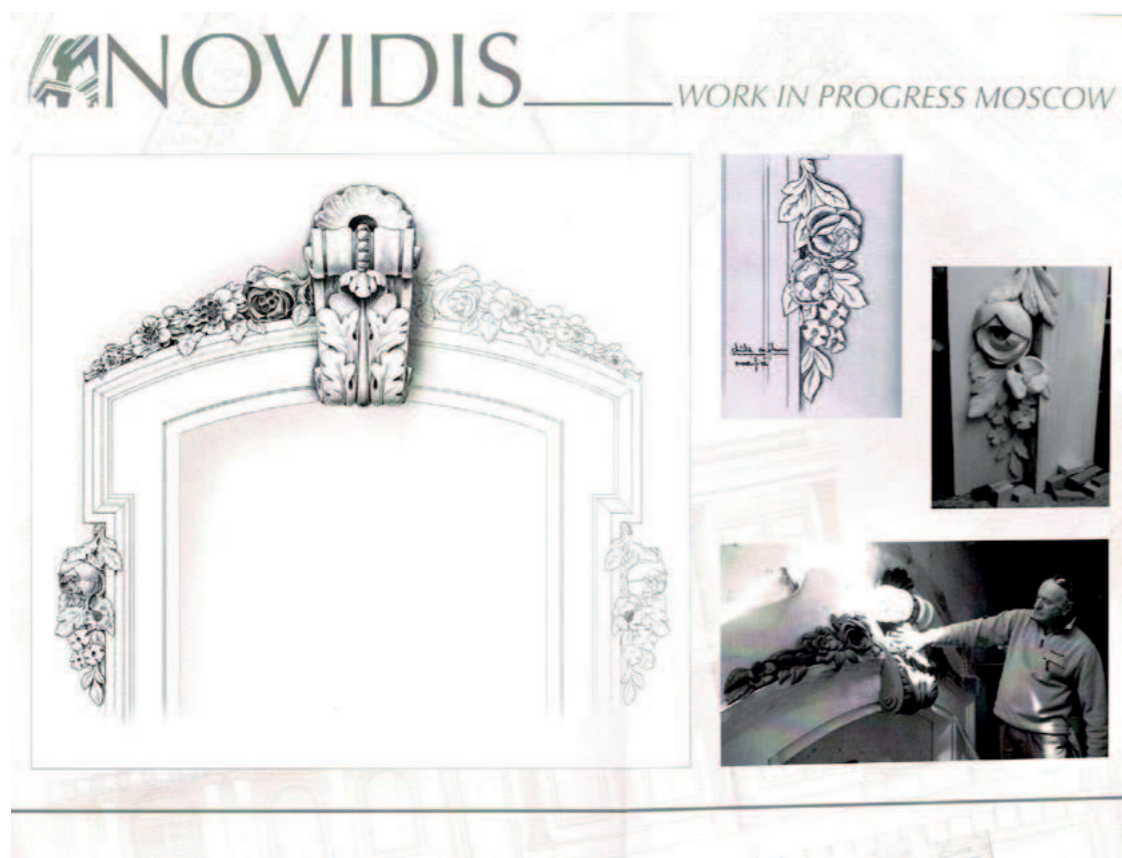


121/ Présentation d'un château (Chine ?) / date non connue
 122/ Présentation des modalités de pose des ornements de pierre reconstruée

121

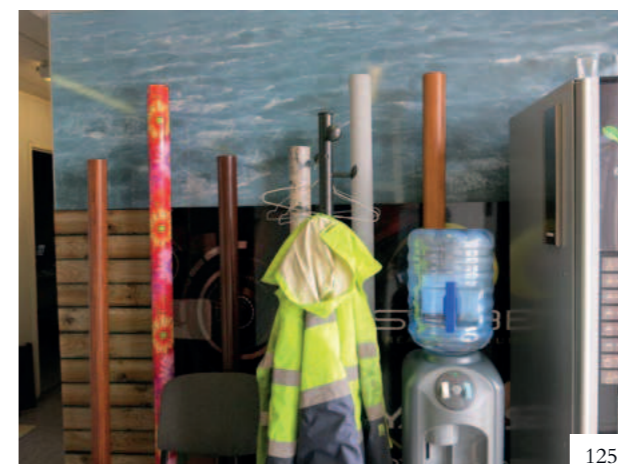


123



124

123/ Dessins originaux de Novidis pour des ornements de pierre reconstituée
124/ Présentation d'un encadrement original dessiné par Novidis, avec dessin ombré, dessin linéaire, photographies



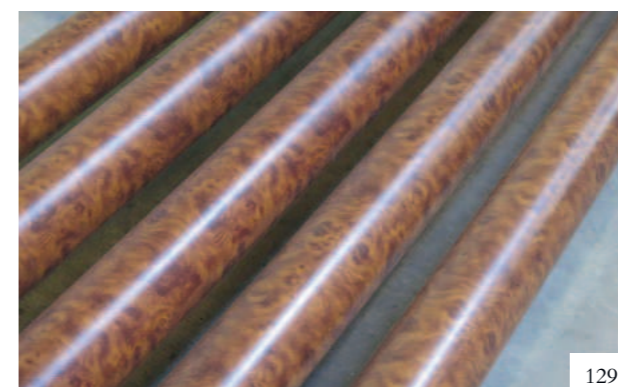
125



126



127



129



128

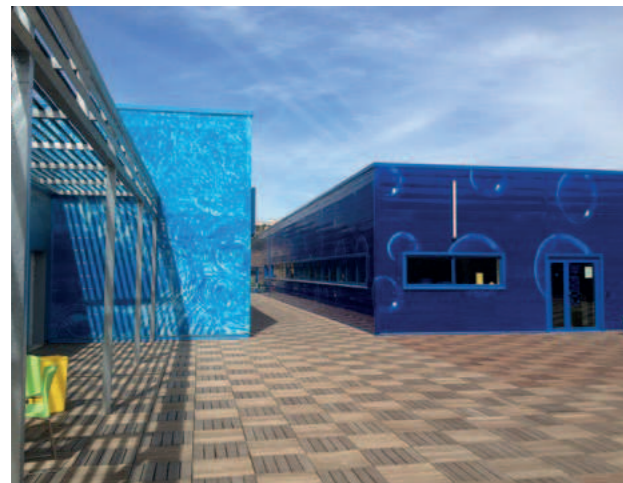
125/ L'entrée des bureaux de Déco Galva : quelques exemples d'impression par sublimation
126/ Cabine de thermolaquage : les pistolets projettent la poudre sur une pièce suspendue
127/ La zone de sublimation de l'usine : films plastiques, four et tables
128/ Les films plastiques usuels de l'usine, produits par Decoral System
129/ Un exemple de pièces sublimes en « Décor bois » (loupe dorée)



130

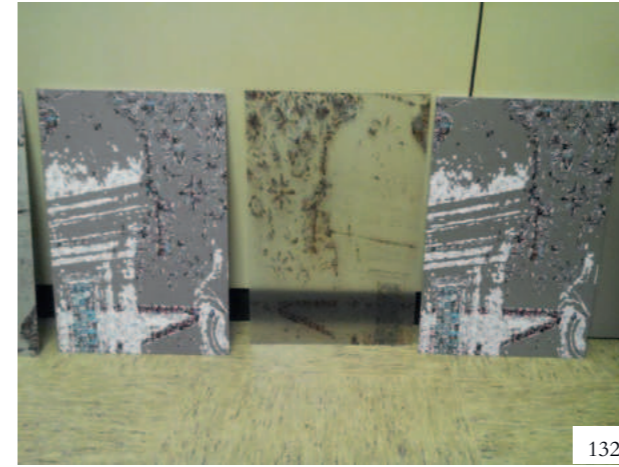


131

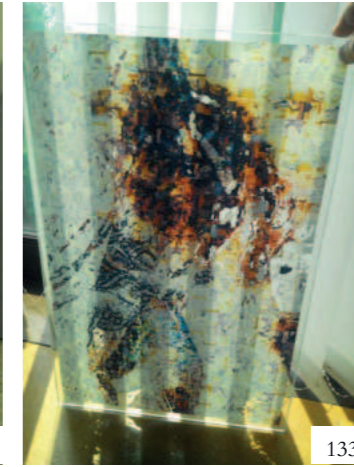


131

130/ Complexe sportif/ Cavalaire-sur-mer, 83/ AEA Architectes/ 2010
131/ Pôle logistique des hôpitaux de Marseille/ Marseille, 13/ MAP/ 2013



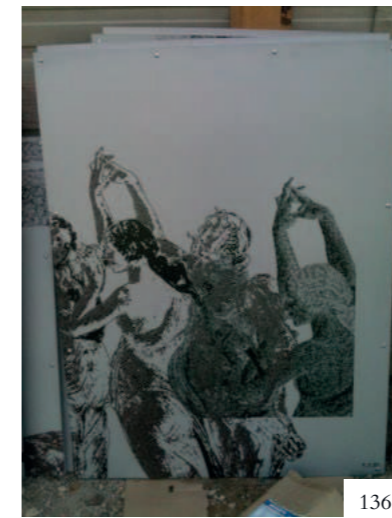
132



133



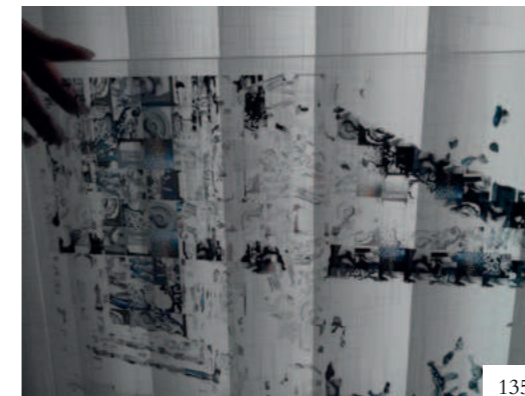
134



136



137

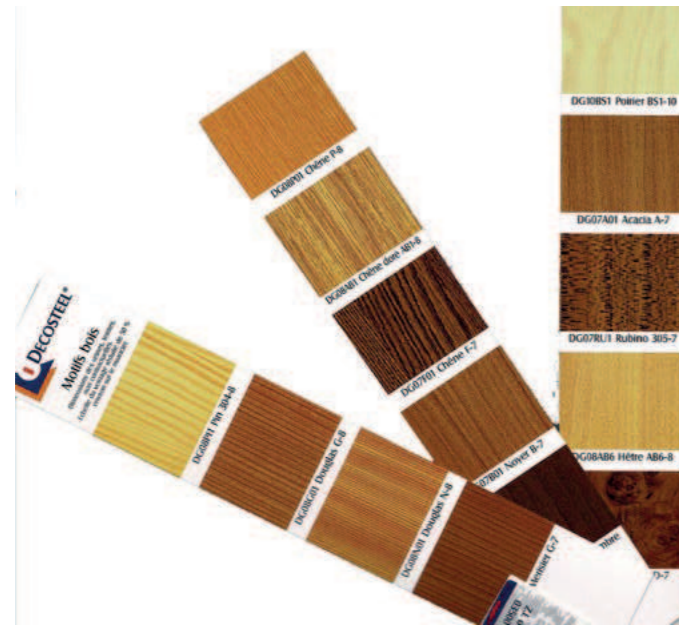


135



138

132/ Tôles et vitrages imprimés et comparés/ Janvier 2014
133/ Vitrage sérigraphié tenu à la lumière/ Mars 2014
134/ Comparaison des teintes de tôles imprimées/ Avril 2014
135/ Vitrage sérigraphié tenu à la lumière / Mai 2014
136/ Diverses tôles imprimées / Septembre 2014
137/ Vitrage sérigraphié contre une vitre / Novembre 2014
138/ Vitrages sérigraphiés sur le chantier de Parc 17, examinés par Francis Soler / Mai 2015



139/ Nuancier des impressions par sublimation usuelles, teintés bois (date non connue)
 140/ Brochure publicitaire de Déco Galva (date non connue)



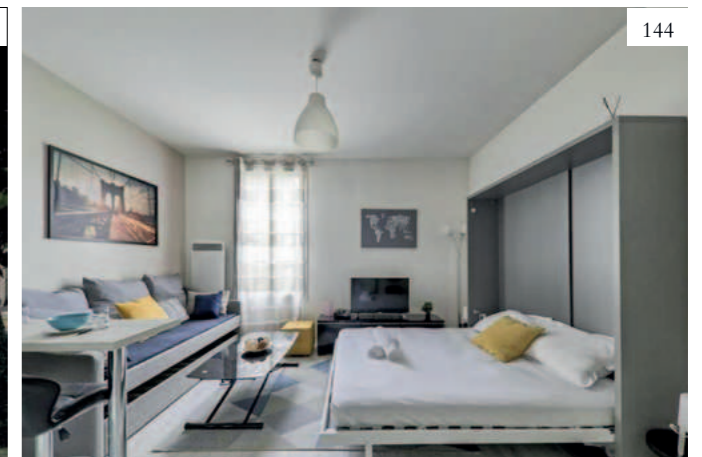
141



142

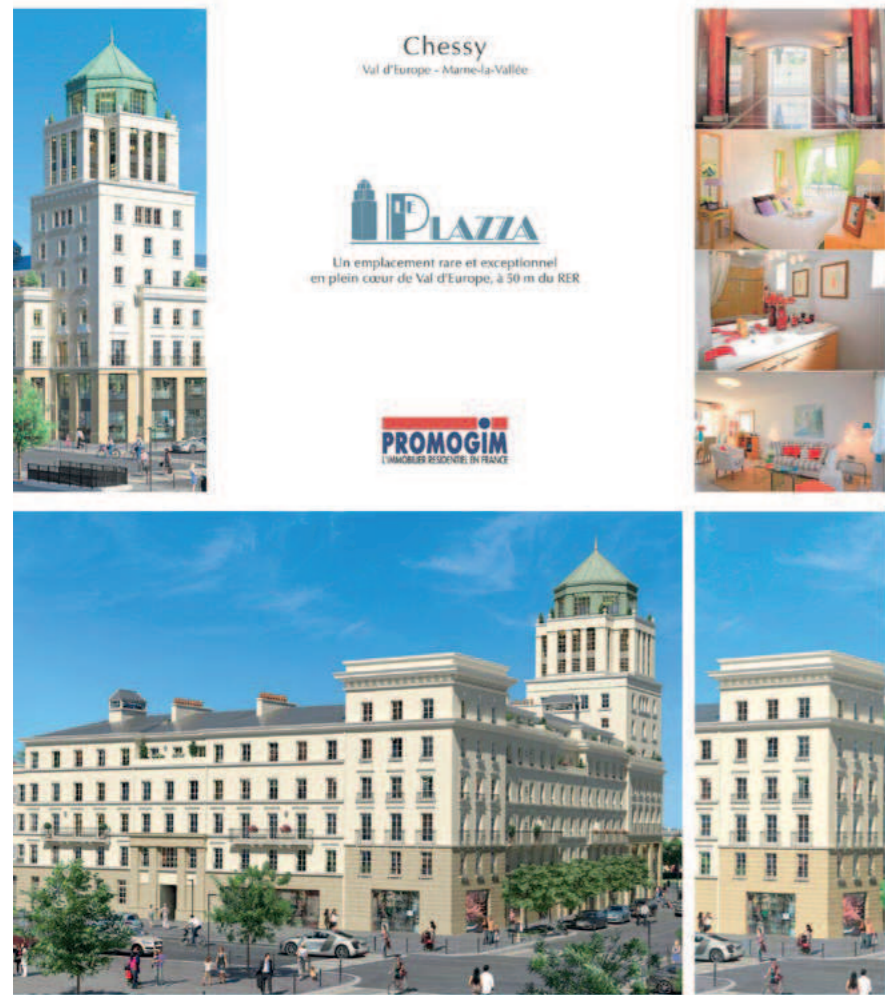


143



144

141/ Réalisations de style contemporain/ Div./ NC
 142/ Les « Villas Faubourg »/ Serris, Val d'Europe/ Arcas Paris
 143/ « Villa Médicis », cours de l'Elbe, Val d'Europe/ Serris, Val d'Europe/ Gabriele Tagliaventi et Arcas
 144/ Intérieur d'un studio de la « Villa Médicis »/ Serris, Val d'Europe/ Gabriele Tagliaventi et Arcas



Des appartements, bien agencés,

- Les parties communes**
- Hall d'entrée décoré de gris cérame au design marocain, gainant les hauteurs sous voûte en arc, enrobé de marbre, avec et appliques murales selon projet de l'architecte.
 - Palier avec moquette au sol, murs aux tons neutres et appliques murales.
 - Espace antérieur des paliers par débouché de paliers.
 - Placards peints en couleur, gainant en blanc, soit à la suite et sans sautoir.
 - Ascenseurs "Ciel" ou "Marsat" avec miroir, devant chaque étage, y compris le parking en sous-sol.
- Les finitions**
- Parquet dans l'entrée et le séjour en chêne sculpté.
 - Carrelage "Ciel" ou "Marsat" en gris enrobé soit en chêne sculpté dans le cuisine, la salle de bain et les toilettes.
- «Moquette Balcon» selon associations, aménagements et aménagements, sur chaque appartement dans les situations et les étages.**
- Placards peints en couleur, gainant en blanc, soit à la suite et sans sautoir.
 - Meubles enrobés en PVC avec coloris personnalisés pour votre plaisir. Possibilité de choisir couleur à la française.
 - Finitions «Ciel» ou «Marsat» avec miroir dans les pièces humides.
 - Hall de bain aménagé avec un meuble «Ciel» ou «Ciel», vanne encastrée, miroirs «Ciel» grand miroir, baignoire lumineuse, loggia et support miroir de douche, sèche-linge «Aqua».

Une architecture classique magnifiée par une tour majestueuse, une élégance rarement égale

La résidence marque son emplacement d'exception face à la place d'Alsace par sa haute monumentalité architecturale. Elle offre les proportions harmonieuses et les rythmes calmes du vocabulaire classique - jeu des lignes verticales et horizontales, répétition des plans et des volumes, agencement régulier des volumes... Les façades sont séquentes, sur l'échelle horizontale, par des balcons enrobés sculptant chaque étage. Les balcons fleuris du 2nd étage accentuent ces effets.

Le parti classique de la résidence est complété par le «Ciel» d'architecture Art déco, également par le choix de matériaux nobles. Ainsi, les escaliers sont enrobés de marbre, les colonnes enrobées de marbre, les colonnes enrobées de marbre, les colonnes enrobées de marbre... L'ensemble qui crée les étages dénote une palette de sons gris-bleu et blanc-gris. Les toitures traditionnelles, à deux ou trois pentes, sont enrobées de zinc.

Maintenant l'angle des rues d'Alsace et du Bois de Paris, la tour attire le regard et contribue à la résidence le statut remarquable de «monument» de conservation. Ce volume majestueux, qui abrite des bureaux, s'élève au-dessus de la tour, signalant les villes de haut. Sa maquette architecturale est marquée d'une tour en Art déco.

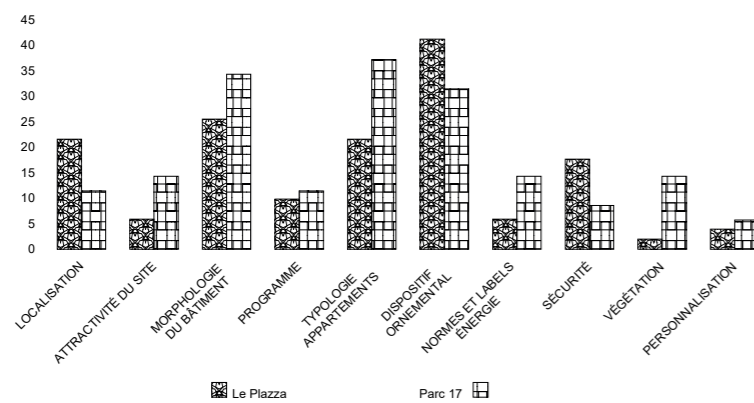
A l'angle des rues d'Alsace et du Bois de Paris, une tour carrée de 4 étages, à toit plat, se fait deux fois plus élevée que la perspective.

De nombreux détails et matériaux contribuent aux ornements, riches en authenticité - balustrades en fer forgé, armoires d'une élégance et parties coiffées de toitures, balcons peints par des couleurs vives, balcons en bois peint... Les entrées sont l'œuvre d'un traitement particulier - ornements de 4 large colonnes enrobées de marbre, elles offrent au résident un accueil élégant et chaleureux.

La résidence est conçue dans le cadre des nouvelles normes BBC (Bâtiment Bas Carbone) dans le but de réduire les performances énergétiques et de conduire à une réduction des charges. Elle bénéficie en outre d'une certification HQE logement.



Thématiques mentionnées dans les brochures des promoteurs



145/ Couverture et trois pages intérieures de la brochure de promotion du Plaza
 146/ Couverture et trois pages intérieures de la brochure de promotion de Parc 17



147



148



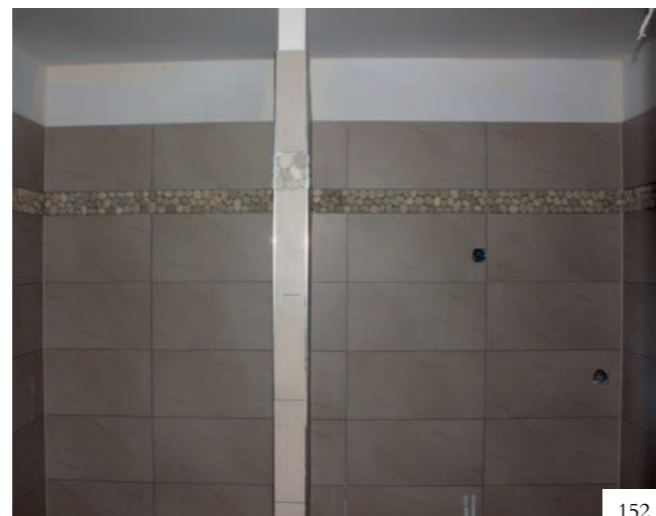
149



150

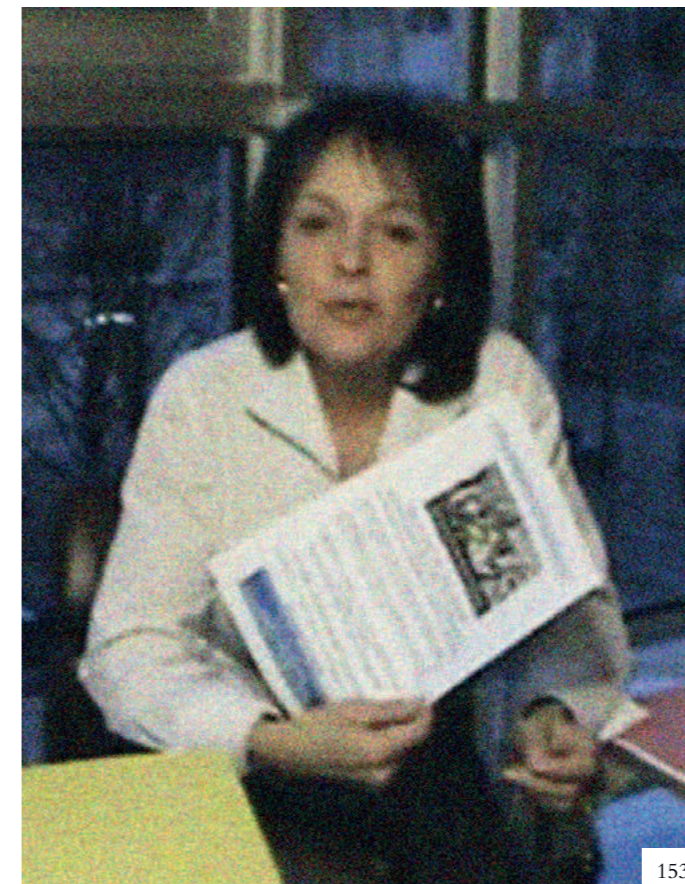
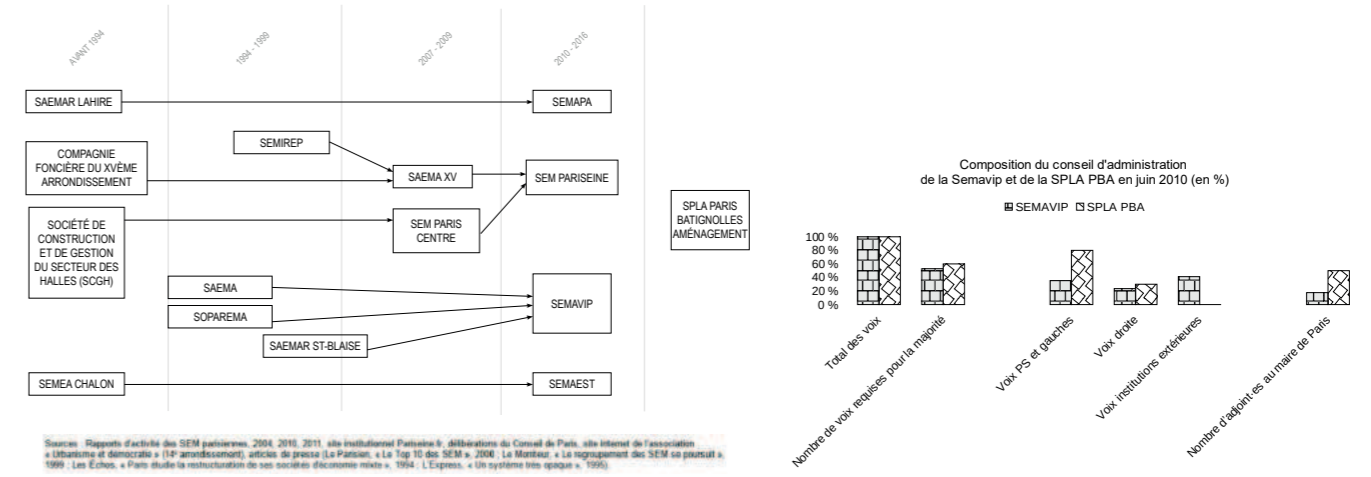


151

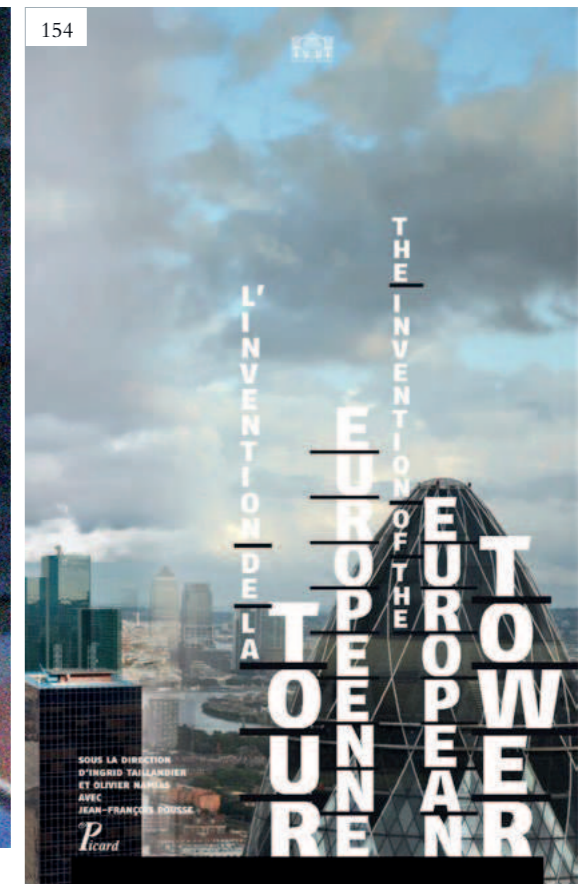


152

147/ Photographie d'un appartement de l'immeuble « Pereire 17 »/ ZAC Cardinet Chalabre/ Stéphane Maupin/ 2016
 148/ Plaquette commerciale de « Perreire 17 »/ ZAC Cardinet Chalabre/ Stéphane Maupin/ 2016
 149/ Photographie de l'immeuble « Cardinet 17 »/ ZAC Cardinet Chalabre/ Jean Bocabeille/ 2016
 150/ Plaquette commerciale de « Cardinet 17 »/ ZAC Cardinet Chalabre/ Jean Bocabeille/ 2016
 151/ Aménagement de salle de bain proposée aux acheteurs de Parc 17 : deux options de vasque et meuble/ Showroom de Vinci Immobilier Île-de-France/ Karine Hochet-Lemasson ?/ Décembre 2014
 152/ « Harmonie » galets dans l'un des appartements de Parc 17/ Parc 17/ Karine Hochet-Lemasson ?/ Août 2015



153



154

153/ Vidéo de Brigitte Kuster, maire du 17^e arrondissement, pour promouvoir la pétition « Stop au massacre des Batignolles » / Novembre 2009
 154/ Couverture du catalogue de l'exposition « L'invention de la tour européenne » / Mai – Octobre 2009, Pavillon de l'Arsenal



155/ Immeuble « Unic »/ rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles/ Ma Yansong (agence MAD) et Christian Biecher pour Emerige/ 2019
 156/ Immeuble « Émergence »/ rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles/ AAVP et Aires Mateus e Associados pour Kaufman & Broad et Paris Habitat/ 2018
 157/ Tour « Allure »/ rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles/ Fresh et Itar Architectures pour Ogic/ 2019
 158/ Lot E8/ / Gausa & Raveau + Avenir Cornejo Architectes pour la RIVP/ 2016
 159/ Immeuble de 40 logements/ avenue de Clichy / rue Bernard Buffet, ZAC Cardinet-Chalabre/ Bigoni et Mortemard pour ELOGIE -SIEMP/ 2019
 160/ Immeuble « Quintessence »/ / PERIPHERIQUES Architectes pour Nexity/ 2012



161/ Groupe scolaire Henri Matisse/ Serris, Val d'Europe/ Jean-François Laurent pour le SAN du Val d'Europe/ 2003
 162/ Médiathèque du Val d'Europe/ Chessy, Val d'Europe/ Paul Chemetov et Borja Huidobro / 2006
 163/ Extension du groupe scolaire Henri Matisse/ Serris, Val d'Europe/ Atelier 15 pour le SAN du Val d'Europe/ 2011
 164/ Complexe aquatique/ Bailly Romainvilliers, Val d'Europe/ Marc Mimram pour le SAN du Val d'Europe/ 2012
 165/ Groupe scolaire Pierre Perret/ Serris, Val d'Europe/ Ameller et Dubois pour le SAN du Val d'Europe/ 2021

ANNEXES

SOMMAIRE DES ANNEXES

367	Liste des planches et des figures
374	Inventaire des sources primaires
398	Inventaire des sources audio et vidéo
399	Chronologies comparées de la conception des deux bâtiments
400	Le Piazza : Fiche technique
402	Localisations des réalisations d'Arcas
403	Modénatures associées aux châssis de 100 cm x 170 cm
404	Typologies des moulages de Novidis
406	thématiques de la brochure publicitaire du Piazza
408	Parc 17 : Fiche technique
410	Parc 17 : Éléments d'économie du proje
411	Thématiques de la brochure publicitaire de Parc 17
413	Évolutions des S.E.M. parisiennes entre 1969 et 2010
414	Conseil d'administration de la SEMAVIP en 2010
415	Conseil d'administration de la SPLA PBA en 2010

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
1 Avatars du retour de l'ornement							
		1	Entrepôt Ricola	Mulhouse	Herzog & de Meuron	1993	Photographie Margherita Spiluttini, site internet de l'agence Herzog & de Meuron
		2	Logements collectifs sociaux	Paris 13, rue Émile-Durkheim	Francis Soler Architecte	1997	Photographie personnelle
		3	Ministère de la Culture	Paris 1	Francis Soler Architecte	2005	AMC, 17/10/2005
		4	Projet pour un aéroport international	Jeddah (Arabie Saoudite)	Office for Metropolitan Architecture	2005	Site internet de l'agence OMA : https://www.oma.com/projects/jeddah-international-airport
		5	John Lewis Department Store	Leicester (R-U)	Farshid Moussavi Architectures	2008	Site internet de l'agence FMA, https://www.farshidmoussavi.com/
2 Paysages urbains néo-traditionnels							
		6	Port Grimaud, cité lacustre privée, réalisation pionnière de l'« architecture douce »	Var, 83	François Spoerry	À partir de 1962	Photographie Yann Guichaoua, Getty Images
		7	Seaside, un immeuble du centre ville vendu sous le style « New Orleans »	Floride, États-Unis	NC	1992	Site internet de ventes immobilières à Seaside
		8	La place d'Ariane, Val d'Europe	77	Jacquelin Robertson (plan directeur)	2001	Photographie personnelle
		9	La place de Toscane, Val d'Europe	77	Pier Carlo Bontempi	2003	Site internet de Dominique Hertenberg
		10	Queen Mother Square	Poundbury, Dorchester	Léon Krier (plan directeur du hameau) ; Quinlan Terry (plan directeur de la place)	Depuis 2004	Site internet de Poundbury : https://poundbury.co.uk/
3 Les façades de Parc 17							
		11	Façade sud-ouest, face au parc Martin Luther-King	Parc 17	Francis Soler Architecte	31/05/2017	Photographie personnelle
		12	Façade sud-ouest, depuis la rue Bernard-Bufferet	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		13	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		14	La façade nord-est de Parc 17, face à l'hôtel Ibis des Batignolles	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		15	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		16	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		17	Façade nord-ouest, vue depuis la rue Gilbert Cesbron	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
4 Les ornements de Parc 17							
		18	Sérigraphies colorées des balcons de Parc 17	Parc 17	Francis Soler Architecte	31/05/2017	Photographie personnelle
		19	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		20	Détail de sérigraphie, avec le motif identique de l'impression sur tôle	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		21	Impressions sur les tôles du bardage de l'immeuble	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		22	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		23	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		24	Détail des motifs ornementaux : visage de Botticelli	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		25	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		26	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		27	« Pixellisation » des motifs	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		28	Idem.	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		29	Rivets de fixation des tôles du bardage et cote imprimée	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		30	Les tôles imprimées de Parc 17 : deux nuances de gris	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
		31	Un garde-corps vitré transparent de la façade arrière	Parc 17	Francis Soler Architecte	21/10/2020	Photographie personnelle
5 Les façades du Piazza							
		32	Façades du Piazza à l'angle de la rue d'Ariane et de la rue des Grands-Prés	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		35	Façade sur la place d'Ariane (rue du Bois de Paris)	Le Piazza	Arcas Paris	10/09/2022	Photographie Claire Merrien
		36	Façade sur la rue d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Montage à partir de photographies personnelles

Liste des planches et des figures (suite)

Illustrations

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
		37	Détail de la façade sur la rue d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		33	Façade de la cour intérieure	Le Piazza	Arcas Paris	26/09/2013	Archives de l'agence Arcas Paris
		34	Idem.	Le Piazza	Arcas Paris	26/09/2013	Archives de l'agence Arcas Paris
6 Les ornements du Piazza							
		35	Encadrement des fenêtres de l'angle des façades rue d'Ariane et rue des Grands-Prés	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		36	Dôme et épi de la toiture du Piazza	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		37	Jointure entre deux moulures	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		38	Lanterne sur la façade de la rue d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	28/07/2016	Photographie personnelle
		39	Poignée de porte, porche sur la place d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	28/07/2016	Photographie personnelle
		40	Grilles métalliques dans la cour intérieure	Le Piazza	Arcas Paris	28/07/2016	Photographie personnelle
		41	Appuis rectilignes sur la façade de la place d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	28/07/2016	Photographie personnelle
		42	Gouttière en zinc au nu de la façade sur la rue d'Ariane	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
7 Intérieurs des deux immeubles							
		43	Hall d'entrée avec stries en miroir et banc	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		44	Couloir avec signalétique sans-sérif	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		45	Porte palière	Parc 17	Francis Soler Architecte	01/10/2019	Photographie personnelle
		46	Porte palière	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		47	Porche d'entrée depuis la rue d'Ariane vers la cour intérieure	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
		48	Porche d'entrée depuis le jardin vers la rue des Grands-Prés	Le Piazza	Arcas Paris	23/10/2020	Photographie personnelle
8 Les deux immeubles en chantier							
		49	La cour intérieure du Piazza	Le Piazza	Arcas Paris	Novembre 2013	Archives de l'agence Arcas Paris
		50	Vue aérienne des deux premiers étages de Parc 17	Parc 17	Francis Soler Architecte	Novembre 2014	Blog.fr, URL : https://parc17.fr/2014/11/#jp-carousel-3789-d.d.c.-le-13/09/2022
9 Le projet de concours de l'agence FSA							
		51	La parcelle de Parc 17 avant la construction du bâtiment : façade de l'hôtel Ibis des Batignolles	Hôtel Ibis Batignolles	Lebail, Penven, Zczerbinski, Andrault, Parat et Cuvan, 1985 ; agrandi en 1992 ; rénovation en cours depuis 2012 (agence Terrones)	Octobre 2013	Blog Parc17.fr, http://parc17.fr/wp-content/uploads/2014/09/p10604191.jpg d.d.c. le 13/09/2022
		52	Panneau de l'agence FSA pour le concours de Parc 17	Parc 17	Francis Soler Architecte	Mai 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		53	Panneau de l'agence FSA pour le concours de Parc 17	Parc 17	Francis Soler Architecte	Mai 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		54	Façade de Parc 17 dessinée par l'agence FSA au moment du concours : « Vue imposée » par le jury	Parc 17	Francis Soler Architecte	Mai 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		55	Détail des garde-corps imprimés au moment du procès	Parc 17	Francis Soler Architecte	Mai 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		56	Perspective sur l'intérieur des appartements lors du concours	Parc 17	Francis Soler Architecte	Mai 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
10 Les projets concurrents pour Parc 17							
		57	Vue générale sur le bâtiment depuis le parc		SOA	NC	Archives du site internet de l'agence SOA ; soa.fr ; consulté via l'Internet Wayback Machine
		58	Vue de nuit sur le bâtiment depuis le parc		SOA	NC	Archives du site internet de l'agence SOA ; soa.fr ; consulté via l'Internet Wayback Machine
		59	Détail de la façade sud-ouest		SOA	NC	Archives du site internet de l'agence SOA ; soa.fr ; consulté via l'Internet Wayback Machine
		60	« Vue imposée » de l'immeuble		KOZ	NC	Archives de l'agence KOZ

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES (SUITE)

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
		61	Façade proposée face à l'hôtel Ibis		KOZ	NC	Archives de l'agence KOZ
		62	Bâtiment adjacent (école polyvalente et résidence pour étudiant-es)		Philéas	Novembre 2013	Dossier de presse de l'agence Philéas ; [En ligne] : https://www.atelier-philéas.com/IMG/pdf/dp_zac_cardinnet-chalabrebd.pdf d.d.c. le 13/09/2022
11	Le projet de concours de l'agence Arcas						
		63	Planche de concours de l'agence Arcas (1)		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
		64	Planche de concours de l'agence Arcas (2)		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
		65	Planche de concours de l'agence Arcas (3)		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
		66	Planche de concours de l'agence Arcas (4)		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
		67	Esquisse antérieure au concours dessinée par Bernard Durand-Rival (Euro Disney)		Bernard Durand-Rival, Euro Disney	NC	<i>Val d'Europe. Vision d'une ville</i> , p. 160
		68	Croquis des « hypothèses de couronnement » du Piazza par l'agence Arcas		Arcas Paris	NC	Dossier de concours, archives de l'agence Arcas Paris
		69	Angle de la rue d'Ariane et de la rue des Grands-Prés		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
12	Les projets concurrents pour Le Piazza						
		70	L'angle de la place et de la rue d'Ariane		Dominique Hertenberger	NC	Site internet de Dominique Hertenberger
		71	Le projet vu depuis la rue des Grands-Prés		Dominique Hertenberger	NC	Site internet de Dominique Hertenberger
		72	Façade sur la place d'Ariane (rue du Bois de Paris)		Christophe Chaplain, agence Contexte	NC	<i>Val d'Europe. Vision d'une ville</i> , p. 161
13	Évolution de l'aspect des façades de Parc 17						
	cf. planche 9	73	Façade sud-ouest : impressions vives limitées aux niveaux bas		Francis Soler Architecte	Novembre 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		74	Façade sud-ouest : impressions vives sur tous les niveaux		Francis Soler Architecte	Décembre 2010	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		75	Façade nord-est : hypothèse de teintes grisées		Francis Soler Architecte	Mars 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		76	Façade nord-est : hypothèse de teintes plus vives		Francis Soler Architecte	Mars 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		77	Façade sud-ouest : impressions aux teintes variées limitées aux niveaux inférieurs		Francis Soler Architecte	Avril 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		78	Façade nord-est : trois fresques distinctes aux teintes vives		Francis Soler Architecte	Avril 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		79	Façade sud-ouest : impressions des sérigraphies		Francis Soler Architecte	Avril 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		80	Vue perspective sur la façade sud-ouest avec et sans sérigraphies		Francis Soler Architecte	Février 2012	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		81	Vue perspective depuis un appartement ayant des sérigraphies		Francis Soler Architecte	Mars 2012	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		82	Motifs des impressions des garde-corps		Francis Soler Architecte	Décembre 2012	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		83	Motifs des impressions des garde-corps et des cassettes		Francis Soler Architecte	Décembre 2012	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
14	Évolution de l'aspect des façades du Piazza						
		84	Façade du Piazza rue d'Ariane au moment du concours d'architecture		Arcas Paris	Septembre 2009	Archives de l'agence Arcas Paris
		85	Façade du Piazza rue d'Ariane sur une « Planche d'harmonie »		Arcas Paris	Février 2011	Archives de l'agence Arcas Paris
		86	Évolution de la tranche centrale de la façade après le concours		Arcas Paris	Sept. 2009/ Fev. 2011	Archives de l'agence Arcas Paris
		87	Aspect de la tranche centrale de la façade si les balcons correspondaient aux séjours		H.E.K.	/	Montage d'après les dessins de l'agence Arcas
15	Les détails constructifs des façades de l'agence FSA						
		88	Détail technique des garde-corps imprimés de Parc 17		Francis Soler Architecte	Juin 2016	Livret de présentation de l'opération « Parc 17 », agence FSA

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES (SUITE)

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
		89	Détail technique de la façade sud-ouest au moment du dépôt de PC		Francis Soler Architecte	Avril 2011	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		90	Détail technique de la façade sud-ouest au moment du concours d'architecture		Francis Soler Architecte	NC (antérieur à juin 2010)	Archives de l'agence Francis Soler Architectes, détail de la planche de concours n°1
		91	Détail technique de la façade nord-est au moment du concours d'architecture		Francis Soler Architecte	NC (antérieur à juin 2010)	Archives de l'agence Francis Soler Architectes, détail de la planche de concours n°1
		92	Détail technique des garde-corps imprimés de l'opération de la rue Émile-Durkheim, Paris 13	Rue Émile-Durkheim, Paris 13	Francis Soler Architecte	1997	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		93	Détail technique des garde-corps imprimés de l'opération de l'allée Paul-Signac	Allée Paul-Signac, Clichy	Francis Soler Architecte	2001	Dossier de presse de l'agence FSA, conférence « 1 architecte, 1 bâtiment », Pavillon de l'Arsenal
16	Redessin des moulures du Piazza						
		94	Dessin de l'agence Arcas pour une corniche		Arcas Paris	Avril 2011	Archives de l'agence Arcas Paris
		95	Dessin de l'agence Arcas pour une section de moulure d'encadrement		Arcas Paris	Avril 2011	Archives de l'agence Arcas Paris
		96	Dessin de Novidis pour une section de moulure d'encadrement		Novidis	Mars-Août 2012	Archives de Novidis
		97	Dessin de Novidis pour une section de corniche		Novidis	Mars-Août 2012	Archives de Novidis
17	Sources des ornements de Parc 17						
		98	<i>Primavera</i> , tempera sur panneau de bois, 203 x 314 cm		Sandro Botticelli (Galerie des Offices, Florence, Italie)	1478 à 1482	Wikipedia France
		99	Sofa « Mae West »		Salvador Dali	1936	Théâtre-musée Dalí de la Fondation Gala-Salvador Dalí de Figueras (Espagne), Image Wikipédia France
		100	<i>Shadow of a soldier remaining on the wooden wall of the Nagasaki military headquarters</i> , photographie argentique sur gélatine		Eichii Matsumoto	1945	Collection of the Tokyo Metropolitan Museum of Photography
		101	<i>JFK-MM</i> , Portrait de John Fitzgerald Kennedy à partir de photographies de Marilyn Monroe		Adam Finkelstein, Sandy Farrier	1994, Algorithmic Art Show	Image : University of Regina (Canada), Department of Computer Science
		102	<i>Collages structurels</i>		Roman Cieslewicz	Circa 1966	Collection du Musée de l'histoire et des cultures de l'immigration (Paris), inventaire 2010.6.1.0
18	Sources des ornements du Piazza						
		103	Passage Dauphine, Paris 6°			1825	Archives de l'agence Arcas Paris, dossier « LOT AF3D15 - Références »
		104	Tour Perret, Amiens		Auguste Perret	1954	Archives de l'agence Arcas Paris, dossier « LOT AF3D15 - Références »
		105	31-31 bis rue Campagne-Première, Paris 14°		André-Louis Arvisson	1911	Archives de l'agence Arcas Paris, dossier « LOT AF3D15 - Références »
		106	Dessin de l'hôtel de ville de Prague		NC	NC	Archives de l'agence Arcas Paris, dossier « LOT AF3D15 - Références »
19	Soler entre art et graff						
		107	Tag sur les fondations du chantier de Parc 17		Soler (SD Crew)	Septembre 2013	Blog en ligne Parc17.fr, article « ... »
		108	Appartement privé, même adresse que l'agence FSA : des toiles sublimes décorent le mur : « Maintenant on en a tous chez nous ! J'en ai un chez moi. », indique Marion Gauguet à propos des échantillons		Francis Soler Architecte	2017	Site internet de l'agence FSA : ...
20	Procédés de fabrication des moulures						
		109	Sculpture du modèle		Novidis	NC	Archives de Novidis
		110	Modèle en argile		Novidis	NC	Archives de Novidis
		111	Contre-modèle en élastomère		Novidis	NC	Archives de Novidis
		112	« Skip » : le pétrin de l'usine de Frago		Novidis	NC	Archives de Novidis
		113	Sacs de « Premix Novidis », un béton particulier		Novidis	NC	Archives de Novidis

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES (SUITE)

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
		114	Contre-modèle en élastomère et ornement moulé		Novidis	NC	Archives de Novidis
		115	Méthode de fixation des plaques aux parois		Novidis	NC	Avis technique, archives de Novidis
		116	Alternative constructive : le polystyrène enduit (éléments de façade Baliprofiles)		Magitek, fabricant d'ornements sur-mesure	NC	Site internet de Magiek, visité le 27/03/2020
21	Ornements architecturaux fabriqués par Novidis						
		117	Restaurant « Le Fouquet's »	Paris 8	Maison Édouard François	2006	Archives de Novidis
		118	Équipements médico-sociaux, EHPAD, crèche et 118 logements	Paris 15	Gaëtan Le Penhuel Architectes & Associés	2009	Archives de Novidis
		119	Équipements médico-sociaux, EHPAD, crèche et 118 logements	Paris 14	Gaëtan Le Penhuel Architectes & Associés	2009	Archives de Novidis
		120	Maison des arts (médiathèque)	Le Plessis-Robinson	Jean-Christophe Paul	2016	Archives de Novidis
22	Documents commerciaux de Novidis						
		121	Présentation d'un château	Beijing, Chine	NC	NC	Archives de Novidis
		122	Présentation des modalités de pose des ornements de pierre reconstituée	NC	NC	NC	Archives de Novidis
		123	Présentation de dessins originaux de Novidis pour des ornements de PR	NC	NC	NC	Archives de Novidis
		124	Présentation d'un encadrement original dessiné par Novidis, avec dessin ombré, dessin linéaire, photographies	NC	NC	NC	Archives de Novidis
23	L'usine Déco Galva et ses procédés d'impression						
		125	L'entrée des bureaux de Déco Galva : quelques exemples d'impression par sublimation	Saint-Pourçain-sur-Sioule, 65		25/06/2019	Photographie personnelle
		126	Cabine de thermolaquage : les pistolets projettent la poudre sur une pièce suspendue	Saint-Pourçain-sur-Sioule, 65		25/06/2019	Photographie personnelle
		127	La zone de sublimation de l'usine : films plastiques, four et tables	Saint-Pourçain-sur-Sioule, 65		25/06/2019	Photographie personnelle
		128	Les films plastiques usuels de l'usine, produits par Decoral System	Saint-Pourçain-sur-Sioule, 65		25/06/2019	Photographie personnelle
		129	Un exemple de pièces sublimées en « Décor bois » (loupe dorée)	Saint-Pourçain-sur-Sioule, 65		25/06/2019	Photographie personnelle
24	Ornements architecturaux fabriqués par Déco Galva						
		130	Complexe sportif	Cavalaire-sur-mer, 83	AEA Architectes	2010	Site internet de l'agence AEA, https://www.architectes-aea.com/projet/complex-sportif , consulté le 12/10/2020
		131	Pôle logistique des hôpitaux de Marseille	Marseille, 13	MAP	2013	Site internet de l'agence MAP, https://map-architecture.mapgroupe.fr/plate-forme-logistique-ap-hm-marseille-13-2 ; consulté le 08/08/2020
25	Les échantillons des impressions de Parc 17						
		132	Tôles et vitrages imprimés et comparés		NC	Janvier 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		133	Vitrage sérigraphié tenu à la lumière		Metal Sigma	Mars 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		134	Comparaison des teintes de tôles imprimées		Deco Galva	Avril 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		135	Vitrage sérigraphié tenu à la lumière		Metal Sigma	Mai 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		136	Diverses tôles imprimées		Deco Galva	Septembre 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		137	Vitrage sérigraphié contre une vitre		Metal Sigma	Novembre 2014	Archives de l'agence Francis Soler Architectes
		138	Vitrages sérigraphiés sur le chantier de Parc 17, examinés par Francis Soler		Metal Sigma	Mai 2015	Archives de l'agence Francis Soler Architectes

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES (SUITE)

Illustrations

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
26	Documents commerciaux de Déco Galva						
		139	Nuancier des impressions par sublimation usuelles		Deco Galva avec Decoral System	NC	Archives de Deco Galva
		140	Brochure publicitaire		Deco Galva	NC	Site internet de Déco Galva
27	Réalisations de Promogim						
		141	Réalisations de style contemporain	Div.	NC	NC	Plaquette commerciale des « Villas Faubourg » (Promogim/Arcas, Val d'Europe), site internet de Promogim
		142	Les « Villas Faubourg »	Serris, Val d'Europe	Arcas Paris	NC	Plaquette commerciale des « Villas Faubourg » (Promogim/Arcas, Val d'Europe), site internet de Promogim
		143	« Villa Médicis », cours de l'Elbe, Val d'Europe	Serris, Val d'Europe	Gabriele Tagliaventi et Arcas	NC	Val d'Europe. Vision d'une ville, p. 117 ; photographie : Sergio Grazia
		144	Intérieur d'un studio de la « Villa Médicis »	Serris, Val d'Europe	Gabriele Tagliaventi et Arcas	NC	PlanetOfHotels.com, planetofhotels.com/fr/france/serris/villa-medicis-studio d.d.c. le 13/09/2022
28	Brochures commerciales des promoteurs immobiliers						
		145	Couverture et trois pages intérieures de promotion du Piazza		Arcas Paris	NC	Archives de l'agence Arcas Paris
		146	Couverture et trois pages intérieures de promotion de Parc 17		Francis Soler Architecte	Mai 2012	Blog Parc17.fr http://parc17.fr/des-moyens-de-promotion-a-la-hauteur-des-enjeux/ d.d.c. le 13/09/2022
29	Réalisations de Vinci						
		147	Photographie d'un appartement de l'immeuble « Pereire 17 »	ZAC Cardinet Chalabre	Stéphane Maupin	2016	Site internet de Stéphane Maupin
		148	Plaquette commerciale de « Perreire 17 »	ZAC Cardinet Chalabre	Stéphane Maupin	2016	Site internet de VINCI Immobilier, URL : https://www.vinci-immobilier-institutionnel.com/programme/470/ d.d.c. le 22/04/2020
		149	Photographie de l'immeuble « Cardinet 17 »	ZAC Cardinet Chalabre	Jean Bocabeille	2016	Dossier de presse de Jean Bocabeille, URL : https://bfv.team/media/pages/projects/monts-et-merveilles/507b6b8654-1651017552/20160321-bat-dpfrmail.pdf d.d.c. le 13/09/2022
		150	Plaquette commerciale de « Cardinet 17 »	ZAC Cardinet Chalabre	Jean Bocabeille	2016	Site personnel de Dider Fabre, URL : http://didierfavre.com/Parc/immobilier-Cardinet-17.pdf d.d.c. le 13/09/2022
		151	Aménagement de salle de bain proposée aux acheteurs de Parc 17 : deux options de vasque et meuble	Showroom de Vinci Immobilier Île-de-France	Karine Hochet-Lemasson ?	Décembre 2014	Blog Parc17.fr URL : http://parc17.fr/choix-des-matériaux-le-casse-tete/ d.d.c. le 13/09/2022
		152	« Harmonie » galets dans l'un des appartements de Parc 17	Parc 17	Karine Hochet-Lemasson ?	Août 2015	Blog Parc17.fr URL : https://parc17.fr/un-tour-complet-du-propretaire/ d.d.c. le 13/09/2022
30	La controverse des « tours » au Conseil de Paris						
		153	Vidéo de Brigitte Kuster, maire du XVIIe arrondissement, pour promouvoir la pétition « Stop au massacre des Batignolles »			Novembre 2009	Capture d'écran, plateforme DailyMotion, [En ligne] https://www.dailymotion.com/video/xbccaye dernière consultation le 12/10/2020.
		154	Couverture du catalogue de l'exposition « L'invention de la tour européenne »			Mai – Octobre 2009	Pavillon de l'Arsenal
31	Le « patrimoine de demain » dans la ZAC Cardinet-Chalabre						
		155	Immeuble « Unic »	rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles	Ma Yansong (agence MAD) et Christian Biecher pour Emerige	2019	Photographie personnelle, 01/10/2019
		156	Immeuble « Émergence »	rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles	AAVP et Aires Mateus e Associados pour Kaufman & Broad et Paris Habitat	2018	Photographie Luc Boegly

LISTE DES PLANCHES ET DES FIGURES (SUITE)

N°	Titre planche	Fig	Titre figure	Lieu	Agence / Auteur	Date	Source de l'image
		157	Tour « Allure »	rue Rostropovitch, ZAC Clichy-Batignolles	Fresh et Itar Architectures pour Ogic	2019	Photographie David Foessel
		158	Lot E8		Gausa & Raveau + Avenir Cornejo Architectes pour la RIVP	2016	Photographie personnelle
		159	Immeuble de 40 logements	avenue de Clichy / rue Bernard Buffet, ZAC Cardinet-Chalabre	Bigoni et Mortemard pour ELOGIE – SIEMP	2019	Photographie Guillaume Guérin
		160	Immeuble « Quintessence »		PERIPHERIQUES Architectes pour Nexity	2012	Photographie Sergio Grazia
32	Vers une architecture contemporaine à Val d'Europe						
		161	Groupe scolaire Henri Matisse	Serris, Val d'Europe	Jean-François Laurent pour le SAN du Val d'Europe	2003	Photographie Sinha, base de données PSS Archi
		162	Médiathèque du Val d'Europe	Chessy, Val d'Europe	Paul Chemetov et Borja Huidobro	2006	Photographie personnelle
		163	Extension du groupe scolaire Henri Matisse	Serris, Val d'Europe	Atelier 15 pour le SAN du Val d'Europe	2011	Atelier 15
		164	Complexe aquatique	Bailly Romainvilliers, Val d'Europe	Marc Mimram pour le SAN du Val d'Europe	2012	Photographie Nicolas Borel
		165	Groupe scolaire Pierre Perret	Serris, Val d'Europe	Ameller et Dubois pour le SAN du Val d'Europe	2021	Photographie Guillaume Guérin

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES

NB. Les sources sont classées par lieu de conservation.

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	Autre / divers	Dossier de fichiers	Juin 2008 – Décembre 2014	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie bureaux\ Harmonie matériaux	17 fichiers d'images de matériaux ou de couleurs utilisables dans le bâtiment 1 photographie montrant une planche de matériaux avec des collages de moquette. 2 fichiers AutoCad (format DWG et BAK) montrant une planche de matériaux avec emplacements pour les collages. 2 plaquettes de fabricants au format PDF : - Tapiflex Escalier (dallage d'escalier, 8p., couleurs, coté) - Seigneurie (« Stucco Evolution », peintures, 4p., couleurs, non-coté) 1 catalogue : Moderno (céramiques, 80p., couleurs, informations sur les dimensions).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	Autre / divers	Dossier de fichiers	Octobre 2010	LOT AF3D15 - En cours\ Lot AF3D15 - Surfaces Bureaux Commerces	3 fichiers de tableaux de surfaces des bureaux et commerces (formats XLSX et PDF) datés du 01/10/2010 puis du 07/10/2010. 2 fichiers AutoCad (format DWG et format BAK) de plans des bureaux et commerces par niveaux, du RDC au R+8.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	Autre / divers	Dossier de fichiers	Septembre – Octobre 2009	LOT AF3D15 - Concours\Lot Af3d15 dossier A3	55 fichiers PDF et 55 fichiers PNG montrant les pages du dossier de concours de l'agence + 1 fichier DOC de table des matières du dossier de concours. 1 fichier PDF du dossier de concours complet. La table des matières mentionne les rubriques : - Localisation du lot - La philosophie du projet et ses références - Notice urbanistique et architecturale - Le projet - En détail - La maquette photographiée - Les perspectives du projet
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	23/06/14	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3D15 chantier 23 juin 2014	2 photographies montrant la surélévation à l'angle place/rue d'Ariane. Le revêtement du couronnement est en cours.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2011	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie logements\ Harmonie Planches\ Elevations\Planche PDF	7 fichiers PDF analogues aux fichiers Illustrators des dossiers « dossier de travail ». Versions plus récentes. 1 fichier non-consulté (ne s'ouvre pas, semble être un doublon).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juillet 2010 – Juillet 2012	LOT AF3D15 - En cours\ LOT AF3D15 - Plans de vente\LOT AF3D15 - plans de vente- bureaux	3 fichiers de logo du bâtiment, sous formats différents (PDF, BMP, JPG). 1 fichier de logo de Promogim au format GIF 1 fichier DWG (format AutoCad modifiable) rassemblant les plans des surfaces de bureaux à chaque niveau (du R+1 au R+8) avec surfaces exprimées en m2, 1 plan du RDC et 2 plans des niveaux de sous-sols. 1 fichier PDF de 11 pages montrant les plans de chaque niveau, avec surfaces exprimées en m2. Echelle non-indiquée, documents en noir et blanc, cotés.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Novembre 2013	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3D15 chantier 5 novembre 2013	4 photographies montrant la surélévation de l'angle place/rue d'Ariane en chantier : les échafaudages sont visibles, le couronnement et l'angle rue d'Ariane de la surélévation n'ont pas encore reçu de revêtement. Les ornements de pierre reconstituée (appuis, consoles, frontons de fenêtres) sont déjà mis en œuvre.

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Décembre 2013	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3D15 chantier 10 décembre 2013	4 photographies montrant les façades rue d'Ariane et place d'Ariane. Le soubassement de la partie « bureaux » (rue d'Ariane et place d'Ariane) n'est pas encore mis en œuvre. Le revêtement du couronnement de la surélévation n'est pas encore mis en œuvre.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DRNJ	Dossier de fichiers	Juillet 2010 – Février 2011	LOT AF3D15 - En cours\ CCTP/LOT AF3D15 - CCTP bureaux	21 documents DOC intitulés « Cahier des clauses techniques particulières », chacun correspondant à 1 lot. Modénatures de façade : cf. « Gros œuvre » (lot n°1) et « Pierre de façade (lot n°3).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Juillet – Décembre 2010	LOT AF3D15 - En cours\ CCTP/LOT AF3D15 - CCTP logements	33 documents DOC intitulés « Cahier des clauses techniques particulières », chacun correspondant à 1 lot. Certains lot sont supprimés au cours de la consultation des entreprises. 1 liste de lots format DOC, 1 liste de lots format XLS.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Septembre 2009	LOT AF3D15 - Concours/LOT AF3d15 panneaux A1	4 fichiers de panneaux présentés au concours d'architecture. Le premier panneau comporte 4 perspectives 3D du projet (rues et intérieur d'îlot), accompagnées de textes courts et un plan-masse permettant de localiser ces perspectives à l'échelle de la parcelle. Le deuxième panneau comporte deux perspectives générales depuis la place d'Ariane (vues lointaine et rapprochée), un plan du RDC et un plan du R+1. Le troisième panneau comporte deux perspectives générales depuis la rue d'Ariane (vues lointaine et rapprochée), un plan du R+2, un plan de la toiture, une coupe longitudinale, deux détails en élévation des passages intérieurs du bâtiment et une axonométrie à l'angle de la rue d'Ariane. Le quatrième panneau comporte une perspective 3D depuis la rue du Bois de Paris, deux perspectives 3D rapprochées de la coupole de la tour d'angle, une vue rapprochée de la tour d'angle vue de nuit, trois détails en élévation de l'intérieur de l'îlot et une perspective cavalière depuis le cœur d'îlot (colorimétrie différente des autres images).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Février 2011	LOT AF3D15 - En cours\ Lot AF3D15 - Notice logements	1 fichier DOC intitulé « Notice descriptive », 17p. Présentation et description de l'immeuble détaillée par parties, montrant quels éléments sont choisis par la MOA, la MOE, les acquéreur-euses.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Juin 2011 – Mai 2014	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - CR de Chantier	Date mentionnée sur le premier document : 25/05/2011 ; date mentionnée sur le dernier document : 06/11/2014. 117 compte-rendus de réunions de chantier, indiquant les lots, entreprises, avancées, reprises, etc. Pour la pierre reconstituée, Novidis n'est pas mentionnée. C'est l'entreprise MJ qui semble avoir assuré la pose.

2/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Juillet 2010 – Mai 2011	LOT AF3D15 - En cours\ LOT AF3D15 - Plans de vente\LOT AF3D15 - plans de vente – commerces	2 fichiers de logo du bâtiment, sous formats différents (BMP, JPG). 1 fichier de logo de Promogim au format GIF. 2 fichiers DWG comportant les plans des surfaces commerciales au RDC avec surfaces exprimées en m2 et les plans isolés de chacune des surfaces commerciales. 6 fichiers PDF comportant les plans des surfaces commerciales au RDC avec surfaces exprimées en m2 et les plans isolés de chacune des surfaces commerciales. Echelle non indiquée, documents en noir et blanc, cotés.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	Janvier 2011	LOT AF3D15 - Pyramide d'or	1 fichier DOC intitulé « Lot AF3D15 notice Pyramides d'or » : 2 pages, 3 sections : - Energétique (section vide) - Logement durable - Esthétique
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Libre/Ouvert/Public	DCCPP	Fichier numérique		Arcas Paris - Book – Lightest	
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juillet – Septembre 2009	LOT AF3D15 - Images\maquette	36 photographies d'une maquette du bâtiment, dont 11 avec un photo-montage de ciels en arrière-plan. La maquette est volumétrique et les façades sont représentées par le biais d'impressions collées au support cartonné.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2010	LOT AF3D15 - Images\ Af3d15 photos\Photos 5 avril 2010	2 photographies montrant le panneau de vente affiché sur la parcelle.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2011 – Avril 2015	LOT AF3D15 - Images	1 plan-masse et 1 plan de RDC (versions JPG et PSD) 1 photographie du bâtiment prise au cours du chantier 1 vue de nuit de la tour d'angle (image de concours) 1 perspective cavalière de l'intérieur de l'îlot (image de concours)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2012	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3D15 - Linteau métallique - réunion 15 mars 2012	8 photographies montrant des prototypes de linteaux métalliques (poutrelles mises en œuvre en linteau) posés sur des tables. Deux modèles sont comparés : les rosaces en bas-relief sont identiques, la différence porte sur l'épaisseur et le profil du retour de poutrelle.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2011	LOT AF3D15 - En cours\ Etude du hall	1 fichier PDF de neuf pages rassemblant les plans, coupes-élévations et détails constructifs des halls d'entrée des logements. Echelle 1:50, document en noir et blanc, coté. 2 fichiers PSD comprenant pour l'un les plans des halls et pour l'autre les élévations. Echelle non-indiquée, documents en noir et blanc, coté. 3 fichiers JPG de maquettes 3D du hall des logements, réalisés à partir de SकेthUp. 1 fichier SKP (fichier SketchUp modifiable) de maquette 3D du hall des logements. 1 fichier DWG (fichier AutoCad modifiable) de dessins techniques (plans, coupes-élévations, détails) des halls des bâtiments.

3/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images)</p> <p>DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse)</p> <p>DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI)</p> <p>DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mai 2006 – Juillet 2009	LOT AF3D15 - Références/tours	1 fichier DWG et 1 fichier PDF d'impression de ce fichier, intitulés « les 3 faces », montrant les élévations d'un bâtiment non-identifié, d'aspect analogue au Piazza 1 dessin de la Caisse d'Épargne d'Adolf Loos à Vienne (Autriche), sans auteur-ice ni date 20 photographies montrant des façades sur rue de bâtiments (pas tous identifiés), sans auteur-ice ni date de prise de vue
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Octobre 2013	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3D15 chantier 25 octobre 2013	14 photographies montrant le cœur d'îlot (parties « cour » et « jardin », balcon, vue plongeante sur le « jardin », balcons, vue de la surélévation en cours de revêtement). 1 photographie du bâtiment montrant la façade place d'Ariane (échafaudages encore présents).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2012	LOT AF3D15 - Références/grille relais spa	2 photographies montrant les baies d'un bâtiment non-identifié
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2000 – Septembre 2010	LOT AF3D15 - Images/Perspectiviste scenesis	3 fichiers d'images intitulés « Réf - Lamp » montrant des lampadaires (un extrait de catalogue de l'entreprise Pradier, références « Place des Vosges », une photographie prise près d'un château (?), un dessin noir sur fond crème) et 1 fichier d'image intitulé « Référence Caisse d'arbre » (une photographie au jardin des Tuileries (?)) 4 perspectives 3D du bâtiment vue depuis la rue d'Ariane et depuis la place d'Ariane, avec et sans contexte urbain 2 perspectives 3D avec modifications au feutre rose montrant des éléments à supprimer ou modifier.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin – Novembre 2010	LOT AF3D15 - En cours/Planches d'harmonie/Lot af3d15 - planches d'harmonie logements/Harmonie Planches/Élévations/dossier de travail/dossier de travail	7 fichiers Illustrator (format AI) montrant chacune des sept façades extérieures et intérieures du bâtiment en coupe-élévation, en détaillant les matériaux et teintes à utiliser pour chaque zone. Échelle non-indiquée, documents en couleur, non-cotés. Fichier le plus ancien : rue et place d'Ariane (juin 2010) ; fichier le plus récent : coupe et façade intérieure nord-ouest (côté « cour » du bâtiment) (novembre 2010).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Décembre 2012	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3d15 chantier 6 décembre 2012	1 photographie montrant un échantillon de garde-corps de type « papyrus » posé sur une table. 1 photographie montrant des échantillons de teintes d'enduit sur un pan du bâtiment. 2 photographies montrant des bandeaux et consoles de fenêtre en pierre reconstituée déjà posés, le mur situé derrière n'a pas de revêtement, l'appui en pierre reconstitué n'es pas encore posé.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin 2015	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3d15 inauguration juin 2015	1 photographies montrant la façade place d'Ariane (zone de la surélévation) ; une banderole rouge ornée d'un nœud blanc a été déployée sur toute la hauteur de la surélévation. 2 photographies montrant une estrade montée devant l'entrée des bureaux et des prises de paroles. Identifiés : Maurice Culot, Nicolas Ferrand, Bernard Durand-Rival.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Septembre 2015	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 borne d'accueil septembre 2015	3 photographies montrant la borne d'accueil du hall des bureaux du Piazza, au rez-de-chaussée (vue de face, en perspective cavalière et sur un bord).

4/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images)</p> <p>DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse)</p> <p>DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI)</p> <p>DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril – Novembre 2009	LOT AF3D15 - Images/ Af3d15 photos/Photos et références	3 photographies intitulées « auvent verre » montrant la façade d'un hôtel (Holiday Inn, 4 rue Danton 75006) 1 photographie de plan de RDC colorié à la main (document en anglais) 7 photographie de maquette avec éléments de décor urbain 6 photographies montrant les abords de l'agence Arcas Paris (6 rue Boissonnade 75014) 1 photographie intitulée « passage Dauphine » montrant le cœur d'îlot passage Dauphine (75006) 107 photographies prises à Val d'Europe, montrant la parcelle du bâtiment, d'autres espaces publics (place de Toscane), privés (passage couvert du centre commercial) et des détails de mise en œuvre locale (soubassement, grilles, petits ouvrages en maçonnerie).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juillet 2010 – Mars 2011	LOT AF3D15 - En cours/LOT AF3D15 - Plans de vente/LOT AF3D15 - plans de vente – logements	1 sous-dossier intitulé « LOT AF3D15 - Plan de vente - 18 mars 2011 ». 2 fichiers de logo de Promogim au format GIF et au format PDF. 8 fichiers DWG de plans par niveaux des logements. 1 fichier au format XLS intitulé « Tableau plans de vente », indiquant les surfaces des logements et de leurs terrasses par niveau et par hall (A et B). 1 fichier PDF de 6 pages intitulé « LOT AF3D15 - Plans des logements - copropriétés - 21 mars 2011.pdf » comportant les plans des logements par niveaux, du RDC au R+5. Échelle 1:100, documents en noir et blanc, cotés. 1 fichier PDF de 10 pages intitulé « Lot Af3d15 plaquette Promogim » avec textes, dessins, plans schématiques et perspectives 3D (ou photographies) d'intérieurs.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2010 – Juillet 2012	LOT AF3D15 - En cours/LOT AF3D15 - Carnet de détails	2 sous-dossiers intitulés : - 3d encadrement fenêtre - carnet de détail 28 fichiers DWG de détails constructifs destinés aux Dossiers de consultation des entreprises (DCE). 1 fichier PDF de 77 pages rassemblant tous les détails constructifs, intitulé « Carnet de détail ». 1 fichier DOC listant les détails constructifs par pages de présentation (sommaire du fichier PDF). 1 fichier RAR comportant 2 fichiers DWG relatifs à un autre bâtiment (non identifié).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2013	LOT AF3D15 - Images/ Af3d15 photos/Photos du 26/02/2013	9 photographies du chantier montrant les niveaux supérieurs construits, en cours d'habillage (enduits et bandeaux de pierre reconstituée)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2014	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - photos de chantier/LOT AF3D15 chantier 19 mars 2014	15 photographies de la partie « bureaux » du bâtiment (intérieurs, prototype d'aménagement intérieur, sanitaires, façades en cœur d'îlot, vue depuis un balcon).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Octobre 2010	LOT AF3D15 - Images/ Logo	Deux fichiers montrant un logo en noir et blanc, sur lequel apparaissent les mots « Le Piazza » et une image stylisée de la tour à l'angle de la place et de la rue d'Ariane.

5/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Novembre 2010	LOT AF3D15 - En cours\ LOT AF3D15 - Carnet de détails\carnet de détail	77 fichiers PDF correspondant aux 77 pages du fichier PDF « Carnet de détail ».
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin – Novembre 2010	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie logements\ Harmonie Planches\ Elevations\dossier de travail	1 sous-dossier intitulé « dossier de travail ». 15 fichiers Illustrator (format AI) montrant chacune des sept façades extérieures et intérieures du bâtiment en coupe-élévation, en détaillant les matériaux et teintes à utiliser pour chaque zone. Échelle non-indiquée, documents en couleur, non-cotés. Tous les documents ne s'ouvrent pas, certains semblent être des doublons.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juillet 2009	LOT AF3D15 - Références\grandes fenêtres	8 photographies montrant les baies de 5 bâtiments non-identifiés. Les matériaux et les géométries sont différents.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Octobre 2014	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3D15 chantier 10 octobre 2014	11 photographies montrant la zone « cour » du cœur d'îlot, achevée (dallage, pergola, revêtements, couloirs, toitures). 2 photographies montrant la surélévation à l'angle place/rue d'Ariane, vue depuis les niveaux supérieurs d'un autre bâtiment place d'Ariane. 8 photographies montrant le bâtiment vu depuis la place d'Ariane. 1 photographie montrant le sous-sol du bâtiment (parking). 2 photographies du hall d'entrée des bureaux (lustre et boîtes aux lettres). 1 photographie montrant une lucarne (zone non-identifiée, côté « cour » ?)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2011	LOT AF3D15 - En cours\ LOT AF3D15 - Plans de vente\LOT AF3D15 - plans de vente – logements\LOT AF3D15 - Plan de vente - 18 mars 2011	2 fichiers PDF non consultables (erreur fichier)

6/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2004 – Novembre 2009	LOT AF3D15 - Références	2 fichiers DWG (format AutoCad) intitulés « af3d15 [nom du lot] plan_luke » et « luke_facade_03 ». Le premier fichier montre une proposition de plans et de façade pour la place d'Ariane. 23 photographies prises rue Delambre (75014) et à proximité (façades sur rue, cour intérieure) 4 photographies prises rue Béranger (75014) et à proximité (façades sur rue) 4 photographies prises à Nantes (façades sur rue) en 2009 2 photographies du Flatiron Building (New York City, États-Unis), sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie des tours Petronas (Kuala Lumpur, Malaisie), sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie intitulée « tour-russie » montrant la façade d'un bâtiment sur une place, surmontée par une surélévation, sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie intitulée « versailles » montrant une rue, sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie de la 5ème avenue à New York City (États-Unis), sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie de la gare de Versailles, sans auteur-ice ni date de prise de vue 1 photographie de la tour Perret d'Amiens (identique à la photographie disponible sur Wikipedia.org) 1 photographie de rue (États-Unis?) sans auteur-ice ni date de prise de vue
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin 2010	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie logements\ Harmonie Planches\ porche A et palier\dossier de travail\palier	1 fichier AutoCad (format DWG) comportant les plans et élévations des paliers des porches A et B. Le document n'est pas texturé (les couleurs sont celles des calques AutoCad). 2 fichiers PDF comportant les plans et élévations des paliers des porches A et B. Échelle non-indiquée, documents noir et blanc, non-cotés. 1 fichier PhotoShop (format PSD) comportant le plan et deux élévations du palier du porche A. Échelle non-indiquée, document en couleurs, non-coté.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Octobre 2013	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3D15 chantier 7 octobre 2013	4 photographies montrant un hall d'entrée de logements aménagés (grilles, faux-plafond, lambris, peintures, miroir). 4 photographies montrant un couloir de logements aménagés (appliques, moquette, faux-plafonds, moulures, peinture). 3 photographies montrant la partie « jardin » du cœur d'îlot, aménagée et 1 photographie montrant la partie « cour », en cours d'aménagement (pas de dallage, pas de revêtement). 4 photographies du sous-sol, aménagé (portail d'accès, fenêtres, rampe, places de stationnement). 1 photographie montrant un prototype (?) de portail, posé le long d'un mur. 8 photographies montrant les façades extérieures en chantier.

7/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Décembre 2011	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3d15 chantier 9 décembre 2011	4 photographies de nuit montrant la parcelle en cours d'excavation.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2013 – Janvier 2014	LOT AF3D15 - CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\ Photos de chantier	1 photographie montrant 11 appuis de fenêtres en pierre reconstituée posés au sol. 1 photographie montrant le porche et l'enseigne d'un bâtiment voisin (« Relais Spa »). 6 photographies montrant les façades du bâtiment en cours d'habillage : certaines parties sont déjà enduites, les ornements de pierre reconstituée sont posés, d'autres montrent les voiles béton encore nus. 10 photographies de la pose de la pierre de soubassement du bâtiment (vues générales et détails).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2010	LOT AF3D15 - En cours\ LOT AF3D15 - Carnet de détails\3d encadrement fenêtre	4 fichiers JPG de maquette 3D montrant les fenêtres à fronton de la surélévation, sans couleurs (relief uniquement). 1 fichier format SKP (fichier SketchUp modifiable) et 1 fichier format SKB (fichier SketchUp d'archive automatique) avec le dessin des fenêtres à fronton de la surélévation.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2000 – Octobre 2013	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie logements\ Harmonie Matériaux	5 photographies montrant des luminaires (applique et lanternes). 1 photographie montrant des boîtes aux lettres. 1 fichier AutoCad (format DWG) montrant les matériaux et teintes prévus pour les façades, halls et paliers des logements (références images manquantes).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2011 – Avril 2013	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie / Lot af3d15 - planches d'harmonie bureaux / Harmonie planches / Planches	5 fichiers JPG de « planches d'harmonie », analogues à celle du dossier « dossier de travail » (version plus ancienne). 1 fichier PDF de planche de matériaux, analogue à celle du dossier « Harmonie matériaux » (version plus récente).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin 2015	Inauguration du Piazza 3 juin 2015	3 photographies montrant la cérémonie d'inauguration de l'immeuble
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2012	LOT AF3D15 - Images\ Af3d15 photos\Photos 16 février 2012	5 photographies du chantier montrant l'avancée des fondations 1 photographie du chantier montrant le panneau d'informations du chantier (entreprises, programme, maîtrise d'ouvrage...)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin 2010	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie logements\ Harmonie Planches\ porche A et palier\dossier de travail	1 sous-dossier intitulé « palier » 1 fichier AutoCad (format DWG) comportant les plans et coupes-élévations des porches et halls des logements. Les documents ne sont pas texturés (les couleurs sont celles des calques AutoCad). 1 fichier PDF montrant les profils des moulures des porches et des halls des logements : « corniches pour faux-plafond », « socle encadrement », « encadrement » et « cimaises ». Echelle 1:5, document en noir et blanc, non-coté. 13 fichiers de dessins montrant les porches, halls et paliers des logements en plans et coupes-élévations. Echelle non-indiquée, documents en couleur, non-cotés (mêmes codes de représentation que les planches d'harmonie).

8/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers		LOT AF3D15 - Concours	1 perspective 3D montrant le bâtiment vue depuis la place d'Ariane. Sous-dossier de planches de concours et sous-dossier de panneaux de concours.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Septembre 2014	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3d15 chantier 19 septembre 2014	2 photographies montrant les toitures du bâtiment (en cours de chantier). 3 photographies montrant la façade du bâtiment vue depuis la place d'Ariane (notamment la surélévation, pose des allèges entre R+7 et R+8 en cours, pose des baies du couronnement en cours). 2 photographies d'échantillons non-identifiés. 1 photographie de la pose du dallage sur le parvis du bâtiment place d'Ariane. 1 photographie montrant les façades intérieures du bâtiment en cœur d'îlot vues depuis le côté « cour ». 1 photographie prise depuis l'intérieur de la salle de spectacle (?).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Septembre 2013	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3d15 chantier 30 septembre 2013	2 photographies montrant la façade rue des Grands-Prés (achevée). 4 photographies montrant la grille d'accès aux circulations de rez-de-chaussée côté « jardin ». 3 photographies montrant les façades intérieures du bâtiment côté « jardin » (achevées). 2 photographies de chantier, zones indéterminées (côté « cour » et salle de spectacle ?)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Novembre 2014	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier\LOT AF3d15 chantier 6 novembre 2014	1 photographie montrant la façade du bâtiment sur la place d'Ariane. Le revêtement est terminé, sauf au niveau des allèges entre le R+7 et le R+8.
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Novembre 2012	LOT AF3D15 – CHANTIER\LOT AF3D15 - photos de chantier / LOT AF3d15 chantier 8 novembre 2012	2 photographies montrant des prototypes (garde-corps type « nœud ») et coloris d'enduit). 8 photographies montrant des zones du chantier non-identifiées (béton brut).
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars 2012	LOT AF3D15 - Images\ Af3d15 photos\Photos 14 mars 2012	5 photographies montrant les abords de la parcelle du bâtiment 3 photographies du chantier montrant les fondations et les deux-niveaux de sous-sols 4 photographies montrant des prototypes de poutrelles métalliques peintes en noir à rosaces (utilisées en linteaux sur le bâtiment)
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2011 – Avril 2013	LOT AF3D15 - En cours\ Planches d'harmonie\Lot af3d15 - planches d'harmonie bureaux\ Harmonie planches\ dossier de travail	2 fichiers PDF représentant les halls, paliers et plateaux de bureaux des entrées A et B en plan et coupe-élévation. Echelle non-indiquée, documents en couleur, non-cotés. 4 fichiers AutoCad (formats DWG et BAK) comportant les plans et coupes-élévations des halls, paliers et plateaux de bureaux des entrées A et B. Les documents ne sont pas texturés (les couleurs sont celles des calques AutoCad). 4 fichiers de planches (intitulés « planches d'harmonie »). Mêmes informations que les documents PDF.

9/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence d'architecture Arcas Paris	Agence d'architecture Arcas Paris	Restreint/Privé	DRNJ	Dossier de fichiers	Janvier – Mai 2012	LOT AF3D15 – CHANTIER/LOT AF3D15 - cout de construction	1 fichier PDF de deux pages listant les lots, les entreprises de construction intervenant dessus et leurs coordonnées (téléphone, fax), le coût de la 1ère tranche et de la 2ème tranche des travaux, le total HT. Le document mentionne « signature 02 mai 2011 ». Novidis n'est pas mentionnée : en face du lot « Pierre de façade » il est indiqué « MJ Pierre », intervenant pour un montant total de 215 000 euros sur 12 591 975 euros pour l'ensemble du bâtiment (1,71%). 1 fichier format MSG (non-consulté, pas de logiciel approprié).
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	Autre / divers	Document imprimé		BILAN	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet) Schémas de volumétrie de Parc 17 avec superficies, nb appts, nb niveaux. 7 « solutions » + celle du concours
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DCCPP	Document imprimé			
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	2010	Concours/Planches	2 fichiers des panneaux présentés au concours d'architecture. Le premier comporte un plan-masse, huit plans de niveaux (sous-sol, RDC, R+1, RdD, étage courant, R+9 et R+10), deux coupes (transversale et longitudinale), deux détails (façade Sud et façade Nord). Le second comporte 6 perspectives 3D du bâtiment, montrant l'ensemble de l'immeuble et l'intérieur d'un appartement.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	02/09/10	PLAN DU NIVEAU R+5 PLAN DU NIVEAU R+4	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet) Plan
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	28/09/10	DETAIL DE FACADE	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	28/09/10	PERSPECTIVE DU LOT 2.7.1	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	13/10/10	PLAN DU NIVEAU R+11 PLAN DE L'ETAGE COURANT	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	13/10/10	PLAN DU NIVEAU R+1 PLAN DU RDC	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	09/11/10	PLAN DES NIVEAUX R+10 ET R+11 PLAN DE L'ETAGE COURANT	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	28/11/10	VUE DEPUIS LE PARC	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	15/03/11	PLAN DE L'ETAGE COURANT	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	01/04/11	FACADE SUD OUEST sur le Parc TEXTUREE	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	01/04/11	FACADE NORD EST sur Parvis TEXTUREE	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	25/04/12	Plans du 4ème étage	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	25/04/12	Plans du 2ème sous-sol	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	22/11/12	LISSES AVEC ALLEGES FIXES VITREES ET 2 OUVRANTS BATTANTS SERIGRAPHIES GDC03	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	22/11/12	FENETRE FACADE SO_PLAN DE REPERAGE	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	13/03/13	GARDE-CORPS FACADE SO_PLAN DE REPERAGE	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	DETAIL FACADE SUD	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	DETAIL FACADE NORD	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	PLANS R+5 ET R+6	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	PLANS 3ème ET 2ème SOUS-SOL	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	Sans titre	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	Sans titre (plans de sous-sols)	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	PLANS BLANCS ETAGE COURANT	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Document imprimé	SD	RdC	Document récupéré à l'agence FSA le 10/01/2018 (sélection par Marion Gauguet)
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Août 2010 – Février 2011	Esquisses	20 fichiers de maquettes 3D, perspectives 3D, diagrammes, plans et tableaux de surface montrant les hypothèses volumétriques développées pour le bâtiment (« 1 faille », « 2 failles »). Les maquettes 3D montrent aussi les hypothèses envisagées pour l'occupation des « failles » : terrasses, loggias, végétalisation, balcons...
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Octobre 2010	Concours	7 fichiers de perspectives 3D présentées au concours d'architecture. Sous-dossier de planches présentées au concours d'architecture.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février – Avril 2011	APS [Avant-Projet Sommaire]	3 vues axonométriques de maquette 3D montrant le bâtiment avec deux « failles » et des balcons filants. 5 élévations des façades Sud et Nord avec cotes des niveaux et trames structurales. Pour la façade Sud, les élévations montrent deux hypothèses de garde-corps : vitrages imprimés sur toute la hauteur du bâtiment et vitrages imprimés seulement sur du RDC au R+4 (hypothèse retenue).

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Mars – Avril 2011	PC [Permis de Construire]	2 perspectives 3D des façades Nord et Sud, vues en élévation. Sur la façade Sud, les garde-corps sérigraphiés sont uniquement présents sur les premiers niveaux ; sur la façade Nord, les images sont striées par des niveaux où le bardage n'est pas imprimé.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2012	PCM [Permis de Construire Modificatif]	1 fichier montrant des motifs dans les tons rouges, intitulé « Impression verre final ».
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2012 – Mars 2013	DCE [Dossier de Consultation des Entreprises]	1 plan de structure des étages courants (R+3-R+11) avec trames et cotes, échelle 1/250. 1 plan de RDC avec trames, cotes, voirie, répartition des appartements, échelle 1/250. 3 perspectives 3D montrant des vues intérieures depuis les appartements ayant de
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Avril 2013 – Février 2015	Marché	4 élévations en noir et blanc montrant chacune des façades avec repérage des tôles vernies et des tôles imprimées, échelles 1/100 et 1/50. 1 fichier comportant les plans des niveaux R+5 et R+6 en noir et blanc avec trames, cotes, détails constructifs, type de pièce.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juillet 2013	Photos\Chantier\2013	7 photographies montrant la parcelle de l'immeuble, l'aménagement de la voirie et les fondations du bâtiment.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2014 – Mai 2015	Photos\Echantillons	15 photographies montrant des prototypes de vitrages et de tôles imprimés prises en intérieur. 2 photographies montrant des prototypes de vitrages imprimés prises en extérieur. 1 photographie du chantier (façades Sud-Est et Sud-Ouest) montrant la structure béton armé du RDC et du R+1.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin – Décembre 2014	Photos\Chantier\2014	1 sous-dossier intitulé « Prototype » 5 photographies montrant la structure en béton armé des niveaux successifs puis les châssis des baies montés sur la façade Sud-Est.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Septembre – Décembre 2014	Photos\Chantier\2014\Prototype	4 photographies montrant des prototypes de garde-corps (imprimés et transparents) et de bardage imprimé. 1 photographie montrant un prototype de baie à ouverture en accordéon.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février – Novembre 2015	Photos\Chantier\2015	2 sous-dossiers intitulés « Février » et « Novembre ». 1 photographie de la façade Sud vue depuis le parvis de l'hôtel Ibis montrant la structure en béton armé.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Février 2015	Photos\Chantier\2015\Février	2 photographies de la façade Sud de l'immeuble montrant la structure en béton armé et les châssis des baies. 2 photographies de détail des balcons prises depuis les niveaux supérieurs.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Juin – Juillet 2015	Chantier\Repérage sérigraphie vitrage	4 élévations en couleurs montrant chacune des façades avec l'emplacement des vitrages sérigraphiés et des tôles imprimées (motifs définitifs). 1 détail en couleurs montrant les frises de 12 motifs imprimés sur vitrages et sur tôles.
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Novembre 2015	Photos\Chantier\2015\Novembre	4 photographies montrant le montage du bardage en tôles sublimées, en façade et dans une terrasse de l'immeuble. 2 photographies depuis un appartement en duplex montrant les garde-corps sérigraphiés des balcons.

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Dossier de fichiers	Janvier 2016	Photos\Chantier\2016	1 photographie de la façade Sud achevée 2 photographies d'une terrasse achevée
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Fichier numérique	SD	Sans titre (détail constructif de la façade de l'immeuble de la rue Durkheim)	
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Fichier numérique	SD	Sans titre (plan d'étage courant rue Durkheim)	
Agence Francis Soler Architecte	Agence Francis Soler Architecte	Restreint/Privé	DG	Fichier numérique	SD	Sans titre (coupe TR immeuble rue Durkheim)	
Agence KOZ	Agence KOZ	Restreint/Privé	Autre / divers	Dossier de fichiers	31/05/2010	CDROM Rendu\DWG	8 fichiers de dessins techniques : six plans (2 niveaux de sous-sol, RDC, bureaux, étage courant, plan-masse), un fichier de façades (Nord et Sud), une coupe transversale.
Agence KOZ	Agence KOZ	Restreint/Privé	Autre / divers	Dossier de fichiers	30/05/2010	CDROM Rendu	2 tableaux d'hypothèses sur les apports énergétiques nécessaires au bâtiment. 1 fichier de maquette 3D (non consulté). 2 fichiers de notice architecturale concernant le bâtiment (v1 et v2), comportant des textes de présentation, tableaux de surface et d'o
Agence KOZ	Agence KOZ	Restreint/Privé	DCCPP	Dossier de fichiers	31/05/2010	CDROM Rendu\PDF	2 fichiers des panneaux présentés au concours d'architecture. Le premier comporte un plan-masse et une perspective 3D ; le second comporte une perspective 3D, trois plans (RDC, bureaux et étage courant), une façade (Sud), une coupe (transversale) et une c
Archives du site internet de la Semavip	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris)	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	SD	Semavip – Rapport d'activité	Exercice 2010 23p.
Association française de normalisation (Afnor)	AFNOR	Restreint/Privé	DRNJ	Fichier numérique	01/2017	NF DTU n°55-2. Travaux de bâtiment - revêtements muraux attachés en pierre mince – Partie 1.2 : Critères généraux de choix des matériaux	ISSN 0335-3931 26p. Description : Texte compilé de la norme française NF DTU 55.2 P1-2:2014, intégrant dans le corps du texte l'amendement A 1 d'octobre 2016, accompagné de la liste des membres de la CN du BNTec P65A.
Association française de normalisation (Afnor)	AFNOR	Restreint/Privé	DRNJ	Fichier numérique	01/2017	NF DTU n°55-2. Travaux de bâtiment - revêtements muraux attachés en pierre mince – Partie 1.1 : Cahier des clauses techniques types	ISSN 0335-3931 68p. Description : Texte compilé de la norme française NF DTU 55.2 P1-2:2014, intégrant dans le corps du texte l'amendement A 1 d'octobre 2016, accompagné de la liste des membres de la CN du BNTec P65A.
Association française de normalisation (Afnor)	AFNOR	Restreint/Privé	DRNJ	Fichier numérique	05/2008	NF DTU n°33-1. Travaux de bâtiment - façades rideaux – Partie 1-1 : Cahier des clauses techniques type	ISSN 0335-3931 FA 151619 66p.
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Deco Galva	Restreint/Privé	DCCPP	Fichier numérique	SD	Thermolaquage Decosteel – Des décors pour la vie	Envoi par mail JM Brochure publicitaire de Deco Galva 2p.

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Deco Galva	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Thermolaquage DG 349 – Teinte safran nuancée	Envoi par mail JM
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Initiative européenne pour la galvanisation dans la construction durable European General Galvanizers Association International Zinc Association – Europe Galvazinc Association	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	01/03/08	Galvanisation et construction durable – Guide à l'attention des prescripteurs	Livret de 42p. Description des procédés + « études de cas » d'usage de zinc galvanisé
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Galvazinc Association Construire l'Acier	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique		Les dix bonnes raisons de construire avec l'acier galvanisé	Poster
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Deco Galva	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Teintes nuancées texturées de Deco Galva	Présentation des teintes nuancées texturées les plus demandées (Rouille nuancée aléatoire, Vert-de-gris contrasté, zinc patiné nuancé, gris doré velours) + teintes nuancées non-texturées. 1p.
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Deco Galva	Restreint/ Privé	DRNJ	Fichier numérique	24/01/17	Plan d'assurance qualité – Thermolaquage bi-couleur Decozinc, Decocean ou bi-couleur sur acier galvanisé ou métallisé	Envoi par mail JM
Deco Galva Site internet de Galva Union URL : galvaunion.com	Deco Galva	Restreint/ Privé	DRNJ	Fichier numérique	SD	FICHE DE PRESCRIPTION N°7 – Rédaction type pour la préconisation d'un revêtement décoratif sur acier ou aluminium DECOSTEEL	Descriptif des procédés de thermolaquage + sublimation Transmis par Jacques Mouzin
EPA France	EPA France	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Document imprimé	17 janvier 1991	Centre urbain de Serris. Présentation comparative des 4 projets	Cote B7095/MV/11.VN 48p. Document transmis par Pierre Chabard
EPA France	EPA France	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Document imprimé	1990-1999	Centre urbain du Val d'Europe / Place de la Gare. Classement annuel de l'évolution du projet de la place de la Gare	Cote G10648/MV/11.VN 120p. Document transmis par Pierre Chabard
EPA France	Christian de Portzamparc	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Document imprimé	Novembre 1990	Cité du Val d'Europe	Cote G7/90/9N/11VN Proposition pour l'aménagement du centre urbain de Val d'Europe 16p. Document transmis par Pierre Chabard

14/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
EPA France	Karczewski & Bernier	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Document imprimé	Novembre 1990	Consultation du centre urbain de Serris	Proposition pour l'aménagement du centre urbain de Val d'Europe 21p. Document transmis par Pierre Chabard
EPA France	Michel Macary, architecte	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Document imprimé	Novembre 1990	Centre urbain du Val d'Europe	Cote G7/90/9N/11VN Proposition pour l'aménagement du centre urbain de Val d'Europe 6p. Document transmis par Pierre Chabard
Internet Wayback Machine : site internet du SAN de Val d'Europe	SAN du Val d'Europe	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	07/2014	Plan local d'urbanisme intercommunal de Val d'Europe	16p.
NC	Institut Paris Région	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	2019	Les opérateurs de l'aménagement – Paris	Fiche de renseignement sur les EPL à Paris
NC	International Zinc Association	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	2010	Le zinc... un matériau durable	Livret de promotion de l'utilisation du zinc en architecture. 24p.
NC	S.B.M. Metal	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	SBM Company Profile	SBM = façadier poseur italien (<1994), sous-traitant de Metal Sigma sur le chantier de PARC 17, mentionné pp. 18-19 Brochure de présentation des réalisations de l'entreprise, 50p.
NC	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris)	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	21/11/07	CLICHY-BATIGNOLLES, 17EME ARR. : 1ERE CONSULTATION DE LOGEMENTS LANCEE DANS LA ZAC CARDINET CHALABRE	CP sur le lancement de l'opération de logement, sélection des promoteurs
NC	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris)	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	13/04/10	LES EQUIPES DE CONCEPTEURS ONT ETE RETENUES POUR LA REALISATION DE DEUX NOUVEAUX PROGRAMMES MIXTES SUR LA ZAC CLICHY-BATIGNOLLES	CP sur la sélection des équipes d'architectes ZAC Cardinet-Chalabre
NC	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris)	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	FICHES PROGRAMMES LOGEMENTS Lots attribués du côté de l'avenue de Clichy	Présentation PARC 17 (Lot E5)
Novidis	Novidis Architectural Moldings and Artwork	Restreint/ Privé	DG	Dossier de fichiers	2004-2019	Sans titre (dossier WeTransfer)	268 photographies de réalisations architecturales de Novidis. 6 fichiers DWG relatifs à la production du Piazza. 4 docs PDF (article du Moniteur sur les façades du Fouquet's) 1 doc PDF sur le Piazza : impression du fichier « Shop » (calepinage et liste des modénatures) Envoi par Marc Louzeau le 11/10/2019.
Novidis	Arcas Paris	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	04/2011	LOT AF3D15 - Coupes et Elevations - avril 2011	Fichier .DWG d'Arcas envoyé à Novidis en mars 2012
Novidis	Arcas Paris	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	03/2012	LOT AF3D15 - Novidis - Localisation modénatures par niveaux - Mars 12	Fichier .DWG d'Arcas envoyé à Novidis en mars 2012

15/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Novidis	Arcas Paris	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	03/2012	LOT AF3D15 - Novidis - Localisation modénatures sur façades - Mars 12	Fichier .DWG d'Arcas envoyé à Novidis en mars 2012
Novidis	Arcas Paris	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	04/2011	LOT AF3D15 - Plans des niveaux - avril 2011	Fichier .DWG d'Arcas envoyé à Novidis en mars 2012
Novidis	Arcas Paris	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	SD	Plan de repérage Novidis	Fichier .DWG d'Arcas envoyé à Novidis en mars 2012
Novidis	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	10/01/2006	Plan de recollement 1/2	Élévation du Fouquet's avec localisation et calepinage des éléments de PR
Novidis	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	27/08/2012	Shop-modif-27.08.12	Dessins des modénatures du Piazza 71p.
Novidis	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Restreint/ Privé	DG	Fichier numérique	SD	Shop	Fichier .DWG créé par Novidis en mars 2012 et modifié jusqu'en août 2012
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Arcas Paris	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	07/01/2003	Statuts constitutifs	Statuts administratifs de l'agence 18p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Arcas Paris	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	12/06/2008	Procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 12/06/2008	PV d'AG + acte de cession de parts sociales + statuts modifiés 19p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Arcas Paris	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	05/08/2011	Statuts modifiés adoptés par l'AGE du 08/07/2011	Statuts modifiés de l'agence 21p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Architectures Francis Soler	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	29/01/98	Procès-verbal du conseil d'administration	Société Architectures Francis Soler ; Jérôme LAUTH associé. 25p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Architectures Francis Soler	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	25/06/01	Extrait du procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 25/06/2001	PV + Statuts modifiés. 26p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Architectures Francis Soler	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	22/12/94	Statuts	Statuts constitutifs de la société Architectures Francis Soler (Items Numeraux parmi les associés) 26p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Christophe Chaplain	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	10/12/2007	Statuts	Statuts constitutifs de l'agence Christophe Chaplain 36p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Dominique Hertenberger Architecture	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/09/2015	Div.	Liste des souscripteurs au capital de la société + PV AG + Statuts constitutifs 30p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	HVJ Architecture	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	03/01/2005	Procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 03/01/2005	PV d'AG + statuts modifiés de H.V.J. Architecture, Dominique Hertenberger Associé 16p.

16/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	ITEMS NUMERAUX	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	09/11/94	Statuts	Statuts constitutifs de la société Items Numeraux. Francis Soler associé (avec Patrice Januel) 21p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	13/01/1998	Sans titre (Statuts constitutifs de Novidis)	18p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	04/01/1999	Procès-verbal de la gérance	Cession parts > ML 30p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	20/12/2001	Procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire du 20/12/2001	PV d'AG + statuts modifiés 15p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Paris Classical Architecture	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	05/04/2013	Div.	Liste des souscripteurs au capital de la société + PV AG + Statuts constitutifs Dominique Hertenberger associé 25p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Styles Architects	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	02/08/2001	Statuts	Statuts constitutifs de Styles Architects (Maurice Culot associé) 31p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Styles Architects	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	02/11/2006	Procès-verbal de l'assemblée générale mixte du 02/11/2006	Statuts modificatifs de Styles Architects 17p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Plan01	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	28/01/03	Statuts	Statuts constitutifs de la société Plan01 19p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Agence KOZ	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	23/12/98	Statuts de la S.A.R.L. d'architecture « KOZ »	Statuts modificatif de KOZ
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Brenac et Gonzalez	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	12/02/94	Atelier d'architecture Brenac et Gonzalez – Statuts	Statuts constitutifs de l'agence Brenac et Gonzalez 13p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Metal Sigma Tunesi	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	02/05/16	Statuts après transfert de siège	Statuts constitutifs de Metal Sigma, avec adresse en FR 26p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris)	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	27/06/05	Assemblée générale mixte du 27/06/2005	PV d'AG + Statuts de la SEMAVIP (à p. de la page 7)
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	SPLA PBA (Société publique locale d'aménagement Paris Batignolles)	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	08/04/10	Statuts de la société publique locale d'aménagement Paris Batignolles Aménagement	Statuts constitutifs de la SPLA PBA 66p.

17/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

***Légende des types de sources**
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images)
DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse)
DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI)
DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)

Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	SPLA PBA (Société publique locale d'aménagement Paris Batignolles)	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	11/12/15	Assemblée générale ordinaire du 11/12/2015	PV de modification d'objet social de la SPLA PBA en 2016
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Vinci Immobilier Île-de-France	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	29/06/17	Statuts - VINCI IMMOBILIER ILE DE FRANCE	Statuts de création de la filiale Vinci IDF 12p.
Registre du commerce et des sociétés (RCS) de Paris	Vinci Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	02/01/07	Statuts mis à jour de VINCI IMMOBILIER	19p.
Site internet d'Artenova Immobilier URL: artenova-immobilier.fr	Artenova Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	03/2015	Le Majestic. Vivez le meilleur de l'Art Déco à Chessy, Val d'Europe	Plaquette de vente d'un autre immeuble résidentiel d'Arcas à VDE.
Site internet d'Azur Interpromotion URL: azur-interpromotion.com/	Azur Interpromotion	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	17/10/2013	Belvédère. La noblesse d'un domaine au cœur d'une ville dynamique Serris	Plaquette commerciale d'un bâtiment d'Arcas 10p.
Site internet d'Azur Interpromotion URL: azur-interpromotion.com/	Kaufman & Broad Développement	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	02/2017	Le Perreux-sur-Marne ÉLEGANCE ANNÉES 30, LA DYNAMIQUE DU GRAND PARIS !	Plaquette commerciale d'un bâtiment d'Arcas
Site internet d'Azur Interpromotion URL: azur-interpromotion.com/	Vinci Immobilier Île-de-France	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	09/2011	Pereire 17	Plaquette commerciale 6p.
Site internet d'un particulier URL: didierfavre.com	Vinci Immobilier Île-de-France	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	Janvier 2012	Cardinet 17	Plaquette commerciale 11p.
Site internet de Cogedim URL: cogedim.com	Cogedim	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	11/2019	À la Garenne-Colombes, Carré Foch	Plaquette commerciale d'un bâtiment de Christophe Chaplain 5p.
Site internet de Conceptuance consulté via l'Internet Wayback Machine URL: conceptuance.fr	Conceptuance	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Rénovation et travaux	Impression PDF à partir du site internet de Conceptuance, agence d'architecture d'intérieur basée à VDE. Nombreuses photos de projets menés par l'agence. 16p.

***Légende des types de sources**
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images)
DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse)
DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI)
DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)

Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet de Conceptuance consulté via l'Internet Wayback Machine URL: conceptuance.fr	Conceptuance	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Décoration et agencement d'intérieur en staff	Impression PDF à partir du site internet de Conceptuance, agence d'architecture d'intérieur basée à VDE. 4p.
Site internet de Decoral System URL: decoralsystem.com Visité le 30/01/2020	Decoral System	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Sans titre (présentation de l'activité de l'entreprise)	Impression PDF à partir du site internet
Site internet de l'agence Francis Soler Architectes URL: soler.fr Visité le 26/04/2022	Agence Francis Soler Architecte	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	2016	Observatoire	Impression PDF de la présentation du projet « Observatoire » (Igmt collectif Paris 14, 2016)
Site internet de l'agence Francis Soler Architectes URL: soler.fr Visité le 26/04/2022	Agence Francis Soler Architecte	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	2011	Nouveau palace	Impression PDF de la présentation du projet « Nouveau palace » (Igmt collectif Montpellier, 2011)
Site internet de l'agence Francis Soler Architectes URL: soler.fr Visité le 26/04/2022	Agence Francis Soler Architecte	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	2011	Rungis	Impression PDF de la présentation du projet « Observatoire » (concours pour Igmt collectif Paris 13, 2011)
Site internet de l'agence Francis Soler Architectes URL: soler.fr Visité le 26/04/2022	Agence Francis Soler Architecte	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	2006	Impasse du Gué	Impression PDF de la présentation du projet « Observatoire » (concours pour Igmt collectif Paris 18, 2006)
Site internet de l'agence SOA, visité le 15/05/2018	Agence SOA	Libre/ Ouvert/ Public	DG	Fichier numérique	2010	Immeuble mixte Cardinet	Impressions PDF à partir du site internet : 3p.
Site internet de l'Apur URL: https://www.apur.org/fr/nos-travaux	APUR – Atelier parisien d'urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/10/01	Paris et ses quartiers – État des lieux – Éléments pour un diagnostic urbain	69p.
Site internet de la commune de Chessy	Commune de Chessy	Libre/ Ouvert/ Public	Autre / divers	Fichier numérique	03/2014	Chessy Info	
Site internet de la Fédération des EPL (Établissements publics d'aménagement)	Fédération des EPL (Établissements publics d'aménagement)	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	03/08/17	Les Sociétés publiques locales d'aménagement	

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUJ) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Dossier de fichiers	2006	PLU de Paris et PADD de Paris	LE CADRE DE VIE ET L'ENVIRONNEMENT QUOTIDIEN (15p.) Zone urbaine générale (57p.) Troisième partie : Les choix retenus pour établir le projet d'aménagement et de développement durable et la justification des règles (117p.) ÉVALUATION DES INCIDENCES DES ORIENTATIONS GÉNÉRALES DU PLAN SUR L'ENVIRONNEMENT (73p.) P.A.D.D. (11p.) Caractère de la zone urbaine générale (47p.) Paysage, patrimoine et construction (12p.)
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris Direction de l'information et de la communication – Direction des finances	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	2009	Les sociétés d'économie mixte de la collectivité parisienne – Exercice 2008	44p.
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris Direction de l'information et de la communication – Direction des finances	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	2011	Les sociétés d'économie mixte de la Ville de Paris – Exercice 2010	23p.
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris Direction de l'information et de la communication – Direction des finances	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	2012	Les sociétés d'économie mixte de la Ville de Paris – Exercice 2011	23p.
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris Direction de l'Urbanisme Sous Direction des Études et des Règlements d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	09/10/19	DEMANDE DE RENSEIGNEMENTS D'URBANISME MUTATION D'UN IMMEUBLE BÂTI OU NON BÂTI SANS MODIFICATION DE SON ETAT	Fiche de renseignement sur la parcelle de Parc 17 (2p.)
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Ville de Paris	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	09/10/19	Plan des hauteurs – Extrait du PLU de Paris	
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/12/19	Plan Local d'Urbanisme – Règlement (tome 1)	213p.
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/06/06	Annexe – Zones d'aménagement concerté	Extrait du PLU de Paris
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/11/07	MODIFICATION DU PLU APPROUVÉE LES 12 ET 13 NOVEMBRE 2007 SUR LE SECTEUR CLICHY BATIGNOLLES 1 - Rapport de présentation	
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	10/12/08	Annexe – Zones d'aménagement concerté	Extrait du PLU de Paris Parcellaire antérieur au redécoupage de la ZAC

20/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

Annexes

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUJ) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type*	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	21/01/10	Annexe – Zones d'aménagement concerté	Extrait du PLU de Paris
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	11/07/11	Plan local d'urbanisme – Révision simplifiée secteur Clichy-Batignolles 17ème arrondissement – Rapport de présentation	24p.
Site internet de la mairie de Paris URL : Paris.fr	Mairie de Paris – Service d'Urbanisme	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	04/07/16	Rapport de présentation du PLU modifié	242p.
Site internet de Novidis URL : novidis.fr	Novidis Architectural Mouldings and Artwork	Libre/ Ouvert/ Public	DRNJ	Fichier numérique	31/08/2016	Document Technique d'Application Référence Avis Technique 16 / 16- 7 41 – Novidis Premix	Avis technique de Novidis 16p.
Site internet de Paris Métropole & Aménagement	Vinci Immobilier Altarea Cogedim Linkcity SPLA Paris Batignolles Aménagement	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	21/06/16	L'inauguration des lots E8 (Altarea Cogedim, Linkcity) et Parc 17 (VINCI Immobilier) marque l'achèvement du secteur Est de l'éco-quartier Clichy Batignolles, situé entre le parc Martin Luther King et l'avenue de Clichy.	Communiqué de presse collectif de 10p.
Site internet de Val d'Europe Agglomération URL : valdeuropeaglo.fr	E. Maillard architecte / EPA France	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	Janvier 2015	Plan local d'urbanisme intercommunal Commune de Serris. ZAC du Centre urbain	
Site internet de Val d'Europe Agglomération URL : valdeuropeaglo.fr	Val d'Europe Agglomération	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	12/02/2015-07/07/2016	Plan local d'urbanisme intercommunal de Val d'Europe. Pièce n°5 : Règlement	435p.
Site internet de Val d'Europe Agglomération URL : valdeuropeaglo.fr	Val d'Europe Agglomération	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	12/02/2015-07/07/2016	Plan local d'urbanisme intercommunal de Val d'Europe. Document n°6-L. Éléments relatifs aux linéaires commerciaux	6p.
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	11/09/17	Francis Soler, pour PARC 17 Vinci Immobilier	Impression PDF à partir du site internet. Présentation de la façade nord-est de Parc 17

21/24

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	16/12/15	Charte 1 immeuble, 1 œuvre	4p., présentation succincte du programme
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Charte 1 immeuble, 1 œuvre	4p., présentation succincte du programme, version maj de 2019
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Guide pratique 1 immeuble, 1 œuvre	4p.
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Guide pratique 1 immeuble, 1 œuvre	8p.

*Légende des types de sources							
<p>DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUI) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)</p>							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Memento 1 immeuble, 1 œuvre	4p.
Site internet du ministère de la Culture, rubrique « 1 immeuble 1 œuvre » URL : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique/1-immeuble-1-oeuvre	Ministère de la culture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	16/12/15	Lancement officiel du programme 1 immeuble, 1 œuvre	
Site internet du Pavillon de l'Arsenal	Pavillon de l'Arsenal	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	23/10/01	DOSSIER DE PRESSE Francis Soler, architecte immeuble de logements à Clichy	Cycle de conférences « 1 Architecte - 1 Bâtiment » 17p.
Site internet du Pavillon de l'Arsenal	Pavillon de l'Arsenal	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	01/05/09	L'invention de la tour européenne / The invention of european tower	22p. CP signé par Anne Hidalgo + articles div des commissaires expo
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	01/05/17	Rapport d'activité 2016	47p.
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DAI	Fichier numérique	05/2016	Rapport d'activité 2015	47p.
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier Résidentiel	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	03/2018	Hors du temps	Plaquette commerciale d'un bâtiment de Vinci (Paris 15) avec intervention d'une artiste x KHL 30p.

INVENTAIRE DES SOURCES PRIMAIRES (SUITE)

*Légende des types de sources							
DG : Documents graphiques (Dessins, photographies, images) DCCPP : Documents commerciaux, contractuels, publicités, promotions (Brochures publicitaires, contrats, Documents de concours d'architecture, sites internet, Dossiers de presse, communiqués de presse) DAI : Documents administratifs et institutionnels (Formulaires CERFA, compte-rendus de réunions publiques, Rapports d'activité, PLU, PLUJ) DRNJ : Documents réglementaires, normatifs, juridiques (Normes AFNOR, brevets, statuts des sociétés, fiches techniques, descriptif de procédés, Cahiers des clauses techniques particulières)							
Lieu de conservation	Producteur(s) / Auteur(s)	Accessibilité de la source	Type	Forme	Date	Titre	Description / Remarques
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier Résidentiel	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	05/2019	Mon 18 ^e – Paris Chapelle International	13p. Opération pour laquelle Soler a concouru Architectes : DATA
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	TRAVAUX MODIFICATIFS SUR UN LOGEMENT NEUF : COMMENT PERSONNALISER VOTRE APPARTEMENT	Impression PDF à partir du site internet, explications sur les TMA
Site internet institutionnel de Vinci Immobilier Île-de-France URL : www.vinci-immobilier.com	Vinci Immobilier	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	30/06/16	30/06/2016 – Inauguration de Parc 17	CP de l'inauguration de Parc 17
Site internet propulsé par l'Ordre des architectes, « Architectes pour tous » URL : https://www.architectes-pour-tous.fr/architectes-pour-tous	Paris Classical Architecture	Libre/ Ouvert/ Public	DCCPP	Fichier numérique	SD	Sans titre (Portfolio agence)	Plazza p.29 61p.

INVENTAIRE DES SOURCES AUDIO ET VIDÉO

Annexes

DATE	TYPE / TITRE	LIEU	ENQUÊTÉ-E / INTERVENANT-E	ENQUÊTEUR-ICE / AUTEUR-ICE	DURÉE	Formats
26/05/90	Film, « Interview pinceau »	Cabaret Shéhérazade, Paris	Francis Soler	Thierry Ardisson	00:08:36	Vidéo [En ligne]
14/12/11	Entretien	NC	Bertrand Ousset, directeur général adjoint d'EpaMarne/EpaFrance	Pierre Chabard	02:37:00	Document audio
05/02/12	Entretien	Entretien téléphonique	John-David Fernandes, Directeur des programmes résidentiel, Vinci Immobilier IDF	Hakima El Kaddioui	00:52:00	Document audio et retranscription
19/01/17	Entretien	Agence DATA, 110, rue de la fraternité, 93170 Bagnolet.	Sylvia Bourgoïn, architecte, ancienne salariée de l'agence FSA	Hakima El Kaddioui	00:54:00	Document audio et retranscription
21/04/17	Entretien	Agence Francis Soler Architectes, 27 rue du Cherche-midi 75006 Paris	Francis Soler, fondateur et directeur de l'agence Arcas	Hakima El Kaddioui	01:28:00	Document audio et retranscription
17/10/17	Entretien	Agence Francis Soler Architectes, 27 rue du Cherche-midi 75006 Paris	Marion Gauguet, architecte salariée de l'agence FSA	Hakima El Kaddioui	01:02:00	Document audio et retranscription
02/11/17	Conférence	Siège d'Euro Disneyland, cours du Danube, Serris, Val d'Europe	Bernard Durand-Rival, architecte, Senior Manager Architecture & Urbanisme, Real Estate by Euro Disney	/	01:54:00	Document audio
18/01/18	Entretien	Siège d'Euro Disneyland, Le Piazza, place d'Ariane, Chessy, Val d'Europe	Bernard Durand-Rival, architecte, Senior Manager Architecture & Urbanisme, Real Estate by Euro Disney	Hakima El Kaddioui	01:46:00	Document audio et retranscription
23/01/18	Entretien	Le Petit Marcel, 65 rue Rambuteau 75004 Paris	Kerim Selom, chef de projet du projet urbain métropolitain de la ZAC Paris-Batignolles	Hakima El Kaddioui	01:26:00	Document audio et retranscription
23/01/18	Entretien	Entretien téléphonique	Jacques Mouzin, directeur commercial de Déco Galva	Hakima El Kaddioui	00:49:00	Document audio et retranscription
24/06/18	Entretien	Usine Deco Galva, Saint-Pourçain-sur-Sioule	Jacques Mouzin, directeur commercial de Déco Galva	Hakima El Kaddioui	03:12:00	Document audio et retranscription
01/11/18	Film « Durkheim, un parking habité »	Agence FSA, quartier de la ZAC Seine Rive Gauche, immeuble de la rue Émile-Durkheim	Francis Soler, fondateur et directeur de l'agence Arcas Karim Benzekri, habitant de Durkheim Brice Leboucq, habitant de Durkheim Serge Contat, directeur de la RIVP	Thierry Mercadal	26:00:00	Vidéo
17/05/19	Entretien	Siège de Vinci Immobilier Île-de-France, 59 rue Kermen 92100 Boulogne-Billancourt	Karine Hochet-Lemasson, directrice produit	Hakima El Kaddioui	00:48:00	Notes manuscrites
09/10/19	Entretien	Siège de Novidis, 36b boulevard Haussmann 75009 Paris	Marc Louzeau, architecte, directeur commercial de Novidis	Hakima El Kaddioui	01:30:00	Document audio et retranscription

CHRONOLOGIES COMPARÉES DE LA CONCEPTION DES DEUX BÂTIMENTS

Séquence	Durée Plaza	Durée Parc 17
Processus généraux		
Concours > Inauguration	Septembre 2009-Juin 2015 : 71 mois (5 ans 11 mois)	Juin 2010 – Juin 2016 : 72 mois (6 ans)
Durée totale processus d'ornementation (conception+pose)	Septembre 2009 – août 2014 : 59 mois (env. 5 ans)	Juin 2010 – avril 2016 : 70 mois
Séquences de la production architecturale		
Concours > Dépôt du permis	Septembre 2009 - Juillet 2010 : 10 mois	Juin 2010 – Octobre 2011 : 15 mois
Concours > Consultation des entreprises	Septembre 2009 – septembre 2010 : 12 mois	Juin 2010 – décembre 2012 : 30 mois
Concours > Commercialisation	Septembre 2009-Octobre 2010 : 13 mois En comptant les bureaux : Septembre 2009 – juillet 2012 : 34 mois	Juin 2010 – Mai 2012 : 23 mois
Concours > Début du chantier	Septembre 2009-Mai 2011 : 20 mois	Juin 2010 – Octobre 2013 : 40 mois
Début du chantier > Inauguration	Mai 2011-Juin 2015 : 49 mois	Octobre 2013 – Juin 2016 : 32 mois
Séquences du processus d'ornementation		
Concours > Matériaux définitifs des ornements	Septembre 2009-Avril 2011 (Carnet de détail V2) : 19 mois	Mai 2010 – Juin 2010 : 1 mois
Concours > Couleurs définitives des ornements	Septembre 2009 – Juin 2010 : 9 mois	Juin 2010 – Mai 2015 : 59 mois (5 ans)
Concours > Localisation et agencement des ornements	Septembre 2009-Avril 2011 (Carnet de détail V2) : 19 mois	Juin 2010 – Juin 2015 : 60 mois (5 ans)
Concours > dessin définitif des motifs	Septembre 2009-Août 2012 : 35 mois	Juin 2010 – Juin 2015 : 60 mois (5 ans)
Concours > Désignation des fabricants des ornements	Septembre 2009 – mars 2012 : 30 mois	Juin 2010 – janvier 2014 : 42 mois
Échanges architectes/fabricants des ornements	Mars 2012 – Août 2012 : 6 mois	Janvier 2014 – Juin 2015 : 18 mois
Concours > Fabrication (finalisation des ornements)	Septembre 2009-Août 2012 : 35 mois	Juin 2010 – Juin 2015 : 60 mois (5 ans)
Début du chantier > Finalisation des ornements	Mai 2011 – Août 2012 : 15 mois	Octobre 2013 – Juin 2015 : 20 mois
Durée de la pose sur le chantier	Août 2012 – Septembre 2012 (Corniches) : 1 mois (fab béton) Pose Novidis : octobre 2012 – août 2014 : 22 mois	Bardage : de juillet 2015 à avril 2016 = 21 mois Panneaux sérigraphiés : de novembre 2015 à janvier 2016 = 3 mois

LE PLAZZA : FICHE TECHNIQUE

Annexes

FICHE TECHNIQUE DU PLAZZA	
ADRESSE	35 place d'Ariane 77700 Chessy
PARCELLE CADASTRALE	0073
Caractéristiques	
PROGRAMME	Commerces, bureaux, 60 logements
SURFACES	Commerces : 741,77 m ² Logements : 3979,32 m ² Bureaux : 2 467,38 m ²
BUDGET	NC
GABARIT	Emprise au sol : 2050 m ² environ Six niveaux superstructure + deux niveaux sous-sol
Maîtrise d'œuvre	
AGENCE D'ARCHITECTURE	Agence Arcas Paris Maurice Culot William Pesson Matthew Brown Emna Djebabli (resp. TMA chez Nexity depuis 2015)
ARCHITECTE D'INTÉRIEUR	NC
BUREAUX D'ÉTUDES TECHNIQUES	Bureau Véritas
MAÎTRISE D'ŒUVRE D'EXÉCUTION	B2M
Maîtrise d'ouvrage	
PROMOTEUR	Promogim (SCI Île-de-France)
AMÉNAGEUR	Développeur : Euro Disney EPA France (Établissement public d'aménagement France, secteur IV de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée)
Calendrier	
CONCOURS	Septembre 2009
ÉTUDES	Septembre 2009-Juin 2010 (9 mois)
PERMIS DE CONSTRUIRE	Pré-permis : réunion le 24 juin 2010 Permis : NC
PERMIS DE CONSTRUIRE MODIFICATION	/
COMMERCIALISATION	Plans de vente des commerces : Décembre 2010 Plans de vente des logements : Mars 2011 Plans de vente des bureaux : Juillet 2012 Plaquette commerciale logements : octobre 2010
CHANTIER	Démarrage mai 2011 (1 ^{er} CR réunion de chantier)
LIVRAISON	Septembre 2015 (hall bureaux)
INAUGURATION	Juin 2015

Modénatures	
ENTREPRISES	Façadier poseur : SOGEP (lot Ravalement) Façadier fabricant : Novidis (Paris, France / XX, Portugal)
TECHNIQUE	Enduit projeté Pierre reconstituée
DTU DE RÉFÉRENCE	NF DTU 55.2 « Revêtements muraux attachés en pierre mince »
CONCEPTION/DESSIN	Septembre 2009-Août 2012 : 35 mois
FABRICATION	Consultation des entreprises : Avril 2011 (plans de marchés) Premier envoi Novidis : Mars 2012 Finalisation Novidis : Août 2012
POSE	Corniche bât.1 : 23/08/2012-03/09/2012 (11 jours) Corniche bât. 2 : 10/09/2012-25/09/2012 (15 jours) Éléments Novidis bât. 1 : 29/10/2012-28/11/2012 (30 jours/ durée indiquée sur CR : 22 jours) Éléments Novidis bât. 2 : 30/11/2012-16/01/2013 (47 jours / durée indiquée sur CR : 30 jours) Éléments Novidis bureaux : juillet – septembre 2013 (3 mois) Éléments Novidis cour intérieure : juillet – août 2014 (2 mois) Total Novidis : octobre 2012 – août 2014 : 22 mois

RÉALISATIONS ARCAS						
	Val d'Europe	Île-de-France	France	Benelux	Union européenne hors Benelux	Hors Union européenne
Opérations urbaines	Magny-le-Hongre	Pontoise (95)	Villeneuve d'Oiron (59)	Cadzanc (Pays-Bas)	Pezinoc	Pleingai (Chine)
	"Quartier anglais"	Clamart (92)	Hardelot (59)			
	"Quartier des Bois"	Marolle-en-Hurepoix (91)	Nieupoort (59)			
	Coupvray		Hourtin (33)			
Résidentiel	Chessy	Le Plessis-Robinson (91)	Valenciennes (59)			Pleingai (Chine)
	Serris	Pontoise (95)	Hardelot (59)			
	Serris	Pontoise (95)	Valenciennes (59)			
	Magny-le-Hongre	Paris (75014)	Valenciennes (59)			
	Magny-le-Hongre	Lieusaint (77)				
	Magny-le-Hongre	Cergy (95)				
		Asnières (92)				
		Paris (?)				
		Paris (75013)				
		Saint-Germain-en-Laye (78)				
Tertiaire	Chessy	Arcueil (94)	Valenciennes (59)	Ambassade de Belgique (Paris)		Doha (Qatar)
	Magny-le-Hongre	Paris (75014)		Leiden (Pays-Bas)		
	Serris	Saint-Germain-en-Laye (78)				
	Chessy	Le Plessis-Robinson (91)				
	Serris					
	Parc Disneyland Paris					
Total	16	17	9	3	1	3

Sources : Book de l'agence Arcas, site internet de l'agence Arcas, base de données coopérative PSS.ARCHI [En ligne], Revue professionnelle *Le Moniteur*

EMPLACEMENT	RUE / COUR	TYPE D'ENCA-DREMENT	LINTEAU	APPUI	CONSOLES	GARDE-CORPS	NOMBRE	VARIATION
Place d'Ariane, tranche centrale Rue d'Ariane, tranche droite Façade pce d'Ariane interne surélévation Place d'Ariane, surélévation Rue d'Ariane, surélévation Place d'Ariane, tranche de gauche	Rue et cour	E-1-1	/	Appui 2	C-1	/	47	Oscillo-battantes ; Trois fenêtres accolées
Rue d'Ariane, tranche centrale Rue des Grands-Prés, tranche centrale	Rue	E-1-1	/	Bandeau 2	/	« papyrus »	26	
Façade Gds-Prés interne Façade rue d'Ariane interne	Cour	/	/	Bandeau 2	/	« rectiligne petit »	21	Persiennes
Façade Gds-Prés interne Façade rue d'Ariane interne	Cour	/	/	Appui 3	/	« rectiligne petit »	12	Persiennes
Rue d'Ariane, tranche centrale (R+2) Rue des Grands-Prés, symétrie gauche et droite	Rue	E-1bis-4	Bandeau 2	Bandeau 2	/	« papyrus »	10	
Rue d'Ariane, tranche de gauche Rue des Grands-Prés, tranche de droite	Rue	E-1bis-6	Bandeau 2	Appui 1	C-3	« papyrus »	6	
Place d'Ariane, tranche droite Façade pce d'Ariane interne	Rue et cour	E-1-1	/	Appui 2	/	/	3	Appuis : bandeau 1
Place d'Ariane, surélévation Rue d'Ariane, surélévation	Rue	E-1-1	/	Appui 2	C-1	/	3	Fronton

TYPE	SIGLE	QUANTITÉ	CRÉATION	MODIFICATION	NOMBRE DE SOUS-CATÉGORIES	TYPE DE VARIATION	POIDS EN KG / U	POIDS EN KG / ML	LOCALISATION
Bandeaux	BD-1		16/03/12	12/06/12	05			59	Place d'Ariane + rue d'Ariane (bureaux) / cour intérieure bureaux
Bandeaux	BD-2	563	16/03/12	12/06/12	02			23	Toutes façades
Bandeaux	BD-2p	76	27/08/12		01			31	Toutes façades
Bandeaux	BD-3	36	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	02			65	Attique tourelle angle rues d'Ariane et des Gds-Prés + salle de spectacle
Bandeaux	BD-3b	36	27/08/12		01	Placement sous les consoles C-1 bis		20	
Base	BA-1		16/03/12	12/06/12	03	« Deux parties en u »		89	
Base	BA-1c		16/03/12	12/06/12	01	Base 1 courbe		89	
Base	BA-1t		16/03/12	12/06/12	01	Base sur bandeau 1 R+7		06	
Boules sur pied	B-1	17	16/03/12	12/06/12	01		70		
Chapiteau	CHP-1		16/03/12	12/06/12	03	« Deux parties en u »	14		
Chapiteau	CHP-1c		16/03/12	12/06/12	01	Chapiteau 1 courbe	14		
Chapiteau	CHP-2		16/03/12	12/06/12	01	« Deux parties en u »	19		
Console	C-1	52	16/03/12	12/06/12	07	E = 40	04		
Console	C-1p	12	27/08/12		01	E = 100	07		
Console	C-2	12	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	02		22		
Console	C-2b	20	16/03/12		01		25		
Console	C-3	24	27/08/12		02	E = 50	02		
Console	C-3p	12	27/08/12		01	E = 100	03		
Consoles	C-1b	46	16/03/12	12/06/12	01			20	Place d'Ariane + rue d'Ariane (bureaux)
Encadrements	CH-1	382	16/03/12	12/06/12	03	L = 1000		06	Toutes façades extérieures
Encadrements	CH-2	258	16/03/12	12/06/12	01	L = 680		06	Toutes façades extérieures
Encadrements	CH-3	70	16/03/12	12/06/12	01	L = 1100		06	Toutes façades extérieures
Encadrements	E-1-1	26	16/03/12	27/08/12	22	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-1 x 2 coupés à L = 925			Rue d'Ariane R+3 et R+4
Encadrements	E-1-2	16	16/03/12	27/08/12	03	CH-1 x 2 + CH-2 x 2 + CH-3 x 2 CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-3 x 2 coupés à L = 1025			Rue d'Ariane R+1 et R+2 Tourelle rue d'Ariane R+2 et R+3
Encadrements	E-1-3	6	16/03/12	27/08/12	05	CH-2 x 2 + CH-3 x 4 CH-2 coupé à L = 678 CH-3 x 2 coupés à L = 1015			Rue d'Ariane R+1 et R+2 centre Rue des Grands-Prés R+4 centre
Encadrements	E-1-4		16/03/12		02	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 CH-1 coupés à L = 727 et L = 728 CH-2 coupés à L = 678			
Encadrements	E-1-5	2 (déduit)	16/03/12		01	CH-1 x 9 + C-1 x 4 CH-1 x 2 coupés à L = 899 CH-1 x 2 coupés à L = 320			Tourelle rue et place d'Ariane R+6
Encadrements	E-1-6	20	16/03/12	27/08/12	01	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 CH-1 x 2 coupés à L = 775 CH-2 coupés à L = 678			Rue des Grands-Prés R+3 et R+4
Encadrements	E-1-7	6	27/08/12		01	C-3 x 2			Tourelle rue d'Ariane et rue des Grands-Prés
Encadrements	E-1-8	6	27/08/12		01	C-3p x 2			Tourelle rue d'Ariane et rue des Grands-Prés
Encadrements	E-1-9	32 (déduit)			01	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 + C-1 x 2 CH-1 x 2 coupés à L = 925 CH-2 coupés à L = 678			Place d'Ariane et rue d'Ariane R+3 à R+5
Encadrements	E-1b-1	6 (déduit)	16/03/12	12/06/12	07	CH-1 x 8 + BF-c + BF-d CH-1 x 2 coupés à L = 814 CH-1 x 2 coupés à L = 839			Place d'Ariane R+1 gauche Rue d'Ariane (bureaux) R+2
Encadrements	E-1b-2	6	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 + BF-a + BF-b CH-1 x 2 coupés à L = 805 CH-2 x 2 coupés à L = 678			Façade rue des Grands-Prés R+2 et R+3 (balcons)
Encadrements	E-1b-3	7	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CH-1 x 2 + CH-2 x 2 + CH-3 x 2 + BF-a + BF-b CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-3 x 2 coupés à L = 1025			Façade rue des Grands-Prés R+1 (4) ; Façade rue d'Ariane R+1 centre (3)

TPOLOGIES DES MOULAGES DE NOVIDIS (SUITE)

TYPE	SIGLE	QUANTITÉ	CRÉATION	MODIFICATION	NOMBRE DE SOUS-CATÉGORIES	TYPE DE VARIATION	POIDS EN KG / U	POIDS EN KG / ML	LOCALISATION
Encadrements	E-1b-4	10	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 + BF-a + BF-b CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-1 x 2 coupés à L = 925			Façade rue des Grands-Prés (R+2) (7) Façade rue d'Ariane (centre) R+2 (3)
Encadrements	E-1b-5	6	27/08/12		01	CH-1 x 4 + CH-2 x 4 CH-1 x 2 coupés à L = 745 CH-2 x 2 coupés à L = 675 CH-2 x 2 coupés à L = 678			Tourelle angle rue d'Ariane et rue des Grands-Prés R+2
Encadrements	E-1b-6	6	27/08/12		01	CH-1 x 4 + CH-2 x 2 + C-3 + BF-a + BF-b CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-1 x 2 coupés à L = 925			Tourelle angle rue d'Ariane et rue des Grands-Prés R+3
Encadrements	E-1b-7	10	27/08/12		01	CH-1 x 4 + CH-2 x 4 + BF-a + BF-b CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-2 x 2 coupés à L = 490			Façade rue d'Ariane R+2
Encadrements	E-2b-1		16/03/12	12/06/12	03	CH-1 x 2 + CH-2 x 2 + CH-3 x 2 + BF-a + BF-b + S-2 CH-2 x 2 coupés à L = 678 CH-3 x 2 coupés à L = 1075			Halls ? (cf. coupe E)
Encadrements	E-2b-2		16/03/12		01	CH-2 x 3 + CH-3 x 4 + BF-a + BF-b + BD-2 + S-1 CH-2 x 3 coupés à L = 650 CH-3 x 2 coupés à L = 1025			Cour bureaux (cf. coupe E)
Encadrements	E-2b-3		16/03/12	12/06/12	01				
Encadrements	E-3a-1		16/03/12	12/06/12	03	5x T-1 + 4x T-2 + 2x S-2a			
Encadrements	E-3a-2		16/03/12	12/06/12	01	4x T-3 + 2x T-2 + T-1 + 2x S-2a			
Encadrements	E-3a-3		16/03/12	12/06/12	01	4x T-3 + 2x T-2 + 2x S-1a			
Encadrements	E-3b-1		16/03/12	12/06/12	02	2 x T-4 + 2x T-5 + 2x S-4			
Encadrements	E-3b-2		16/03/12	12/06/12	01	4x T-4 + 2x T-5 + 2x S-4			
Encadrements	E-4b-1		16/03/12	12/06/12	02	U-1 x 6 + soubassement			
Encadrements	E-4b-2		16/03/12	12/06/12	01	U-1 x 8 = soubassement			
Encadrements	T-1		16/03/12	12/06/12	05	L = 1000		17	
Encadrements	T-2		16/03/12	12/06/12	01	L = 650		17	
Encadrements	T-3		16/03/12	12/06/12	01	L = 1150		17	
Encadrements	T-4		16/03/12	12/06/12	01	L = 1000 I = 200		17	
Encadrements	T-5		16/03/12	12/06/12	01	L = 1100 I = 200		17	
Encadrements	U-1		16/03/12	12/06/12	01	L = 1100 Lrg = 250		21	
Frontons	BF		27/08/12		05			15	À VÉRIFIER / Tourelle place d'Ariane et rue d'Ariane R+3
Frontons	BF-a	45	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CP (?) Gauche		15	Rue d'Ariane (logements) R+1 centre, R+2, R+3 sur tourelle Rue des Grands-Prés R+2 et R+3, R+3 et R+4 sur tourelle
Frontons	BF-b	45	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CP (?) Droit		15	Rue d'Ariane (logements) R+1 centre, R+2, R+3 sur tourelle Rue des Grands-Prés R+2 et R+3, R+3 et R+4 sur tourelle
Frontons	BF-c	8 (déduit)	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CP (?) Gauche		15	Place d'Ariane et rue d'Ariane (bureaux) R+2
Frontons	BF-d	8 (déduit)	16/03/12	12/06/2012, 27/08/12	01	CP (?) Droit		15	Place d'Ariane et rue d'Ariane (bureaux) R+2
Frontons	E-5		16/03/12	12/06/12	05	Encadrement sous la baie à fronton			Place et rue d'Ariane, tourelle
Frontons	E-5-d		16/03/12	12/06/12	01	Côté gauche diag		45	Place et rue d'Ariane, tourelle
Frontons	E-5-e		16/03/12	12/06/12	01	Côté droit diag		45	Place et rue d'Ariane, tourelle
Frontons	E-5b		16/03/12	12/06/12	01	Côté gauche		28	Place et rue d'Ariane, tourelle
Frontons	E-5c		16/03/12	12/06/12	01	Côté droit		28	Place et rue d'Ariane, tourelle
Socle	S-1		16/03/12	12/06/12	06	Lrg = 250		27	
Socle	S-1a		16/03/12	12/06/12	01	Lrg = 170		27 ?	
Socle	S-2		16/03/12	12/06/12	02	Lrg = 250		12	
Socle	S-2a		16/03/12	12/06/12	01	Lrg = 170		12 ?	
Socle	S-3		16/03/12	12/06/12	01	Lrg = 250		07	
Socle	S-4		16/03/12	12/06/12	01			39	
Soubassement	P-1		16/03/12	12/06/12	01			84	

THÉMATIQUES DE LA BROCHURE PUBLICITAIRE DU PLAZZA

Annexes

	A	B	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
		THÉMATIQUES	LOCALISATION	ATTRACTIVITÉ DU SITE	MORPHOLOGIE DU BÂTIMENT	PROGRAMME	TPOLOGIE APPARTEMENTS	DISPOSITIF ORNEMENTAL	NORMES ET LABELS ÉNERGIE	SÉCURITÉ	VÉGÉTATION	PERSONNALISATION
1												
2	PAGE	CITATIONS										
58	02	PARC 17 est la mise en perspective de portées, couchées de gris, de blancs, de noirs et de rouges carmin désaturés. Leur musique est celle de la couleur inaltérable de scènes juste évoquées puis dispersées. Là, l'accoudoir d'un canapé ouvragé. Là, des coussins de velours rouge. Là, la trace tenace d'un parfum d'été, note envoiante de poivre rose et de grenade, coulant sous une étoffe blanche, caractère sourd et léger.			X			X				
59	02	Au dessus, dans le ciel, la lumière du Parc perce de grands aplats de verre blanc. L'ensemble est vif, haut, abrupt et fractionné, abstrait et non élucidé			X			X			X	
60	02	Selon Francis Soler, « La lumière est la matière première de l'architecture ». PARC 17 en est la plus parfaite illustration. Un bâtiment comme une oeuvre d'art, étonnante et généreuse.						X				
61	03	Si ici, la véritable star est le parc Martin Luther King, impossible de ne pas se laisser envoûter par la personnalité de la résidence PARC 17. Toute entière tournée vers l'espace qui se déploie à ses pieds, PARC 17 joue la transparence en douceur et avec audace.	X	X	X						X	
62	03	Vu du parc, un immeuble comme enveloppé de verre, subtilement décoré de sérigraphies. L'orientation Sud-Ouest est une véritable invitation à vivre sur les balcons et terrasses. Vu de votre appartement, l'horizon s'offre alors à vous : le parc, le panorama de la ville et pour certains la Tour Eiffel, tout est là pour vous émerveiller...			X	X	X	X				
63	03	Vue sur parc	X	X							X	
64	04	Bienvenue dans un monde à part			X							
65	04	Le bonheur de vivre sans vis à vis...		X	X							
66	04	Orientés sud-ouest, les appartements de PARC 17, comme suspendus dans un univers de sérénité, offrent des vues imprenables et dégagées. Ainsi s'ouvre à vous, le panorama de la ville toute entière, du parc Martin Luther King avec le spectacle du soleil faisant sa course d'est en ouest. Une exposition idéale.	X	X	X							
67	04	... et des volumes ouverts pour vivre en pleine lumière			X		X					
68	04	Quelle que soit la taille des appartements, du 2 pièces au 5 pièces duplex, la lumière est à l'honneur et les appartements bénéficient de beaux volumes extrêmement lumineux. Vous êtes ainsi plongé dans un univers de confort et de standing.			X	X	X					
69	04	Le principe de duplex se décline dans différentes catégories d'appartements, du 3 au 5 pièces. Ainsi, la vie s'installe pour le plaisir de tous, à tous les étages.					X					
70	04	La majorité des appartements profitent de beaux balcons filants offrant des espaces extérieurs supplémentaires à vos séjours et chambres. Pour certains appartements d'angles le séjour s'ouvre à la fois sur des terrasses et sur des balcons faisant face au parc.			X		X				X	
71	05	Lignes claires			X							
72	05	Prolongement de votre intérieur, les balcons et terrasses vous accueillent pour profiter pleinement des beaux jours ! Les appartements jouxtant les deux grandes percées de la façade, jouissent de superbes espaces de vie extérieurs. De quoi vous installer paisiblement pour vos loisirs, dîners en famille ou entre amis... la belle vie !			X		X					
73	05	Ces espaces sont aménagés avec un revêtement de sol en lames de bois, des matériaux muraux nobles et modernes, un éclairage... Toutes ces prestations sont en pleine harmonie avec le standing des espaces intérieurs.						X				
74	05	En phase avec les exigences environnementales du nouvel éco-quartier dont elle fait partie intégrante, la résidence PARC 17 offre les performances des bâtiments basse consommation renforcées par le dispositif "Plan Climat Paris" : réduction des besoins en chauffage au-delà du Grenelle de l'Environnement, réseau de chaleur privilégiant les énergies renouvelables et production d'électricité par des capteurs solaires en toiture.							X			
75	05	Une vue à couper le souffle					X					
76	05	Depuis votre appartement ou installé sur votre terrasse, la vue vous hypnotise par l'espace qui s'ouvre à vous.					X					

A	B	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	THÉMATIQUES	LOCALISATION	ATTRACTIVITÉ DU SITE	MORPHOLOGIE DU BÂTIMENT	PROGRAMME	TYPLOGIE APPARTEMENTS	DISPOSITIF ORNEMENTAL	NORMES ET LABELS ENERGIE	SECURITE	VEGETATION	PERSONNALISATION
1											
2	PAGE CITATIONS										
77	Rien n'arrête le regard pour profiter pleinement du panorama sur le parc : la majorité des appartements bénéficient d'un balcon filant et/ou d'une terrasse. Les garde-corps translucides, et pour certains sérigraphiés, laissent passer la lumière et redéfinissent l'espace.					X	X			X	
78	Au SERVICE de votre CONFORT					X					
79	Outre une architecture des plus innovantes, VINCI Immobilier a voulu un haut niveau de prestations pour la résidence ainsi que pour chaque appartement. Noblesse des matériaux, domotique, chauffage, services... tout a été pensé pour un bien-être optimal.				X	X	X				
80	Des prestations sélectionnées pour votre confort				X						
81	Chaque appartement de PARC 17 disposera des équipements dédiés au confort et aux économies d'énergie.					X		X			
82	Le réseau CASANOVO@ : grâce aux prises universelles, l'ensemble des appareils multimédia (ordinateurs, téléphones et télévisions à partir du 3 pièces) peut être connecté dans les pièces équipées. • Afin de bénéficier de l'accès internet à très haut débit, tous les appartements seront pré-câblés en fibre optique • Équipement domotique assurant la commande du chauffage (par zone) et les mesures des consommations énergétiques • Pour une meilleure isolation : les logements sont dotés d'une chape flottante isophonique et d'un double-vitrage isolant thermique et phonique					X		X			
83	L'isolation thermique extérieure des murs répond à une exigence de haute performance							X			
84	Les menuiseries extérieures sont en bois et aluminium ou en aluminium.						X				
85	Au sol : dans les entrées, les séjours, les chambres et dégagements, un parquet en chêne à lames larges procure chaleur et sobriété, avec un choix de plusieurs teintes.						X				X
86	Les sols des terrasses et balcons sont traités en lame de bois.						X				
87	Dans les chambres et dégagements, les placards sont équipés (penderie et étagères), avec des coloris au choix pour les façades						X				X
88	Des accès sécurisés • Un digicode et un vidéophone dans chaque hall assurent la sécurité de l'immeuble								X		
89	• Les portes palières sont blindées anti-effraction avec serrure A2P** et 5 points d'ancrage avec entrebâilleur intégré								X		
90	La gestion des déchets sera assurée par un système de collecte Pneumatique [Paragraphe "Sécurité"]								X		
91	Soucieux de répondre aux exigences des réalités économiques et environnementales, VINCI Immobilier s'engage en intégrant PARC 17 dans une démarche de développement durable.							X			
92	Un accès à la résidence facilité : • Métro - ligne 13 : Porte de Clichy à 100 m et station Brochant à 250 m. En projet : prolongement de la ligne 14 (jusqu'à Mairie de Saint-Ouen en passant par la Porte de Clichy) + extension du tramway T3 (jusqu'à la Porte d'Asnières) • RER : ligne C, Porte de Clichy • SNCF : ligne L du réseau Transilien (direction Paris Saint-Lazare) station Pont Cardinet. • Bus : lignes 31 et 66, Pont Cardinet, Batignolles Gare, Brochant Cardinet • Voiture : Boulevard Périphérique, accès rapide par la Porte de Clichy. Prendre l'avenue de Clichy, puis l'impasse Chalabre. • Velib : station rue Cardinet	X	X								
93											
94	35 NOMBRE D'OCCURRENCES / PARC 17	4	5	12	4	13	11	5	3	5	2
95	100 POURCENTAGE %	11	14	34	11	37	31	14	9	14	6
96	D'après la brochure publicitaire de VINCI, blog Parc17.fr										

FICHE TECHNIQUE PARC 17	
ADRESSE	32 rue Bernard Buffet 75017 ZAC Cardinet-Chalabre
PARCELLE CADASTRALE	0073
Caractéristiques	
PROGRAMME	98 appartements, 74 places de stationnement, un niveau de bureaux
SURFACES	Surface de plancher totale : 8517 m ² Surface de plancher logements : 7646 m ² Surface de plancher bureaux : 871 m ²
BUDGET	18 369 000,00 €
GABARIT	Emprise au sol : 85 m x 12 m. 11 niveaux superstructure + deux niveaux sous-sol
Maîtrise d'œuvre	
AGENCE D'ARCHITECTURE	Agence Francis Soler Architecte Francis Soler Sylvia Bourgoin Marion Gauguet Céline Antoine Jérôme Lauth
ARCHITECTE D'INTÉRIEUR	Philippe Cosson
BUREAUX D'ÉTUDES TECHNIQUES	Structure et façades : VP Green Fluides : INEX
MAÎTRISE D'ŒUVRE D'EXÉCUTION	Cicad
Maîtrise d'ouvrage	
PROMOTEUR	Vinci Immobilier Île-de-France John-David Fernandes (directeur programmes immobilier résidentiel) Karine Hochet-Lemasson (directrice produit, à partir de 2011)
AMÉNAGEUR	SEMAVIP (Société d'économie mixte de la Ville de Paris) de 2005 à 2011) SPLA Paris-Batignolles (Société publique locale d'aménagement Paris-Batignolles) à partir de novembre 2011. (devient Paris & Métropole Aménagement (Société publique d'aménagement) en décembre 2018)

Calendrier	
CONCOURS	Charge foncière : novembre 2009 Consultation architectes : avril 2010 Désignation architectes : juin 2010
ÉTUDES	Juin 2010 – Octobre 2011 (15 mois)
PERMIS DE CONSTRUIRE	Dépôt : octobre 2011 Décision : février 2012
PERMIS DE CONSTRUIRE MODIFICATION	Dépôt : avril 2012 Décision : juillet 2013 Dépôt : septembre 2015 Décision : janvier 2016
COMMERCIALISATION	Plans de vente : Mars 2013 Plaquette commerciale : mai 2012
CHANTIER	Début : octobre 2013
LIVRAISON	Mars 2016
INAUGURATION	Juin 2016
Impressions ornementales	
ENTREPRISES	Façadier poseur : Métal Sigma (Arluno, Italie) Façadiers fabricants : Métal Sigma (sérigraphie et thermolaquage), Déco Galva (St-Pourçan-sur-Sioule, France), groupe Galva Union (thermolaquage et sublimation)
TECHNIQUE	Impressions sur tôles d'aluminium 2,5 mm. : thermolaquage (RAL 9006, Aluminium blanc) et sublimation Impressions sur vitrages transparents : sérigraphies sur verre
DTU DE RÉFÉRENCE	NF DTU 33.1, « Façades rideaux »
CONCEPTION	Concours – Finalisation :
FABRICATION	Prototype : septembre 2014 Début fabrication : juin 2015
POSE	Juillet 2015 : début pose bardage Décembre 2015 : bardage façade Nord terminé Avril 2016 : fin de la pose du bardage Total : 21 mois Novembre 2015 : début pose garde-corps sérigraphiés Janvier 2016 : pose des garde-corps sérigraphiés terminée Total : 3 mois NB : Bâtiment construit plot par plot

Hypothèse de coût des tôles sublimées ramené au prix de l'opération			
		IMMEUBLE ENTIER	APPARTEMENT T4
Surfaces de référence	Surface planchers prévue concours (m ²)****	8630	100
	Surface planchers réalisée (m ²)***	8717	94
	Surface de façades (m ²)*****	4560	105
	Surface tôles sublimées (m ²)	1824	47
Frais généraux	Prix au mètre carré de la charge foncière*	3 065,37 €	3 065,37 €
	Total charge foncière	26 454 143,10 €	306 537,00 €
	Coût de construction***	18 000 000,00 €	208 574,74 €
	Honoraires des architectes (5% du coût de construction)	900 000,00 €	10 428,74 €
	Coût total pour le promoteur	45 354 143,10 €	525 540,48 €
Vente	Prix au mètre carré des appartements**	12 000,00 €	1 200 000,00 €
	Prix de revient approximatif pour le promoteur	104 604 000,00 €	1 200 000,00 €
	Marge approximative	32 795 713,80 €	367 922,52 €
Coût des tôles sublimées	Hypothèse de budget DÉCO GALVA (d'après JM)	50 000,00 €	1 150,93 €
	Hypothèse de coût tôles sublimées (au m ²)	27,41 €	24,37 €
	Proportion du budget DÉCO GALVA par rapport au coût de construction	0,3 %	0,6 %
	Proportion du budget DÉCO GALVA par rapport au coût total pour le promoteur	0,1 %	0,2 %
	Proportion du budget DÉCO GALVA par rapport aux honoraires de l'agence FSA	5,6 %	11,0 %
	Proportion du budget DECO GALVA par rapport à la marge du promoteur	0,2 %	0,3 %
Sources : Rapport de la Cour des comptes sur l'action de la SPLA Paris Batignolles Aménagement dans le secteur Clichy-Batignolles (*), entretien John-David Fernandes (**), dossier de presse de l'agence Francis Soler Architectes (***), communiqué de presse SEMAVIP (****), brochure publicitaire SBM			

THÉMATIQUES DE LA BROCHURE PUBLICITAIRE DE PARC 17

A	B	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	THÉMATIQUES	LOCALISATION	ATTRACTIVITÉ DU SITE	MORPHOLOGIE DU BÂTIMENT	PROGRAMME	TPOLOGIE APPARTEMENTS	DISPOSITIF ORNEMENTAL	NORMES ET LABELS ENERGIE	SÉCURITÉ	VÉGÉTATION	PERSONNALISATION
1											
2	PAGE CITATIONS										
58	02 PARC 17 est la mise en perspective de portées, couchées de gris, de blancs, de noirs et de rouges carmin désaturés. Leur musique est celle de la couleur inaltérable de scènes juste évoquées puis dispersées. Là, l'accoudoir d'un canapé ouvragé. Là, des coussins de velours rouge. Là, la trace tenace d'un parfum d'été, note envoiante de poivre rose et de grenadé, coulant sous une étoffe blanche, caractère sourd et léger.			X			X				
59	02 Au dessus, dans le ciel, la lumière du Parc perce de grands aplats de verre blanc. L'ensemble est vif, haut, abrupt et fractionné, abstrait et non élucidé			X			X			X	
60	02 Selon Francis Soler, « La lumière est la matière première de l'architecture ». PARC 17 en est la plus parfaite illustration. Un bâtiment comme une oeuvre d'art, étonnante et généreuse.						X				
61	03 Si ici, la véritable star est le parc Martin Luther King, impossible de ne pas se laisser envoûter par la personnalité de la résidence PARC 17. Toute entière tournée vers l'espace qui se déploie à ses pieds, PARC 17 joue la transparence en douceur et avec audace.	X	X	X						X	
62	03 Vu du parc, un immeuble comme enveloppé de verre, subtilement décoré de sérigraphies. L'orientation Sud-Ouest est une véritable invitation à vivre sur les balcons et terrasses. Vu de votre appartement, l'horizon s'offre alors à vous : le parc, le panorama de la ville et pour certains la Tour Eiffel, tout est là pour vous émerveiller...			X	X	X	X				
63	03 Vue sur parc	X	X							X	
64	04 Bienvenue dans un monde à part			X							
65	04 Le bonheur de vivre sans vis à vis...		X	X							
66	04 Orientés sud-ouest, les appartements de PARC 17, comme suspendus dans un univers de sérénité, offrent des vues imprenables et dégagées. Ainsi s'ouvre à vous, le panorama de la ville toute entière, du parc Martin Luther King avec le spectacle du soleil faisant sa course d'est en ouest. Une exposition idéale.	X	X	X							
67	04 ... et des volumes ouverts pour vivre en pleine lumière			X		X					
68	04 Quelle que soit la taille des appartements, du 2 pièces au 5 pièces duplex, la lumière est à l'honneur et les appartements bénéficient de beaux volumes extrêmement lumineux. Vous êtes ainsi plongé dans un univers de confort et de standing.			X	X	X					
69	04 Le principe de duplex se décline dans différentes catégories d'appartements, du 3 au 5 pièces. Ainsi, la vie s'installe pour le plaisir de tous, à tous les étages.					X					
70	04 La majorité des appartements profitent de beaux balcons filants offrant des espaces extérieurs supplémentaires à vos séjours et chambres. Pour certains appartements d'angles le séjour s'ouvre à la fois sur des terrasses et sur des balcons faisant face au parc.			X		X				X	
71	05 Lignes claires			X							
72	05 Prolongement de votre intérieur, les balcons et terrasses vous accueillent pour profiter pleinement des beaux jours ! Les appartements jouxtant les deux grandes percées de la façade, jouissent de superbes espaces de vie extérieurs. De quoi vous installer paisiblement pour vos loisirs, dîners en famille ou entre amis... la belle vie !			X		X					
73	05 Ces espaces sont aménagés avec un revêtement de sol en lames de bois, des matériaux muraux nobles et modernes, un éclairage... Toutes ces prestations sont en pleine harmonie avec le standing des espaces intérieurs.						X				
74	05 En phase avec les exigences environnementales du nouvel éco-quartier dont elle fait partie intégrante, la résidence PARC 17 offre les performances des bâtiments basse consommation renforcées par le dispositif "Plan Climat Paris" : réduction des besoins en chauffage au-delà du Grenelle de l'Environnement, réseau de chaleur privilégiant les énergies renouvelables et production d'électricité par des capteurs solaires en toiture.							X			
75	05 Une vue à couper le souffle					X					
76	05 Depuis votre appartement ou installé sur votre terrasse, la vue vous hypnotise par l'espace qui s'ouvre à vous.					X					

THÉMATIQUES DE LA BROCHURE PUBLICITAIRE DE PARC 17 (SUITE)

Annexes

A	B	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
	THÉMATIQUES	LOCALISATION	ATTRACTIVITÉ DU SITE	MORPHOLOGIE DU BÂTIMENT	PROGRAMME	TPOLOGIE APPARTEMENTS	DISPOSITIF ORNEMENTAL	NORMES ET LABELS ENERGIE	SÉCURITÉ	VÉGÉTATION	PERSONNALISATION
1											
2	PAGE CITATIONS										
77	05 Rien n'arrête le regard pour profiter pleinement du panorama sur le parc : la majorité des appartements bénéficient d'un balcon filant et/ou d'une terrasse. Les garde-corps translucides, et pour certains sérigraphiés, laissent passer la lumière et redéfinissent l'espace.					X	X			X	
78	06 Au SERVICE de votre CONFORT					X					
79	06 Outre une architecture des plus innovantes, VINCI Immobilier a voulu un haut niveau de prestations pour la résidence ainsi que pour chaque appartement. Noblesse des matériaux, domotique, chauffage, services... tout a été pensé pour un bien-être optimal.				X	X	X				
80	06 Des prestations sélectionnées pour votre confort				X						
81	06 Chaque appartement de PARC 17 disposera des équipements dédiés au confort et aux économies d'énergie.					X		X			
82	06 Le réseau CASANOV@ : grâce aux prises universelles, l'ensemble des appareils multimédia (ordinateurs, téléphones et télévisions à partir de 3 pièces) peut être connecté dans les pièces équipées. • Afin de bénéficier de l'accès internet à très haut débit, tous les appartements seront pré-câblés en fibre optique • Équipement domotique assurant la commande du chauffage (par zone) et les mesures des consommations énergétiques • Pour une meilleure isolation : les logements sont dotés d'une chape flottante isophonique et d'un double-vitrage isolant thermique et phonique					X		X			
83	06 L'isolation thermique extérieure des murs répond à une exigence de haute performance							X			
84	06 Les menuiseries extérieures sont en bois et aluminium ou en aluminium.						X				
85	06 Au sol : dans les entrées, les séjours, les chambres et dégagements, un parquet en chêne à lames larges procure chaleur et sobriété, avec un choix de plusieurs teintes.						X				X
86	06 Les sols des terrasses et balcons sont traités en lame de bois.						X				
87	06 Dans les chambres et dégagements, les placards sont équipés (penderie et étagères), avec des coloris au choix pour les façades						X				X
88	06 Des accès sécurisés • Un digicode et un vidéophone dans chaque hall assurent la sécurité de l'immeuble								X		
89	06 • Les portes palières sont blindées anti-effraction avec serrure A2P** et 5 points d'ancrage avec entrebâilleur intégré								X		
90	06 La gestion des déchets sera assurée par un système de collecte Pneumatique [Paragraphe "Sécurité"]								X		
91	06 Soucieux de répondre aux exigences des réalités économiques et environnementales, VINCI Immobilier s'engage en intégrant PARC 17 dans une démarche de développement durable.							X			
92	06 Un accès à la résidence facilité : • Métro - ligne 13 : Porte de Clichy à 100 m et station Brochant à 250 m. En projet : prolongement de la ligne 14 (jusqu'à Mairie de Saint-Ouen en passant par la Porte de Clichy) + extension du tramway T3 (jusqu'à la Porte d'Asnières) • RER : ligne C, Porte de Clichy • SNCF : ligne L du réseau Transilien (direction Paris Saint-Lazare) station Pont Cardinet. • Bus : lignes 31 et 66, Pont Cardinet, Batignolles Gare, Brochant Cardinet • Voiture : Boulevard Périphérique, accès rapide par la Porte de Clichy. Prendre l'avenue de Clichy, puis l'impasse Chalabre. • Velib : station rue Cardinet										
93		X	X								
94	35 NOMBRE D'OCCURRENCES / PARC 17	4	5	12	4	13	11	5	3	5	2
95	100 POURCENTAGE %	11	14	34	11	37	31	14	9	14	6
96		D'après la brochure publicitaire de VINCI, blog Parc17.fr									

ÉVOLUTION DES SOCIÉTÉS D'ÉCONOMIE MIXTE D'AMÉNAGEMENT À PARIS				
ANCIENNE DÉNOMINATION	NOM	DATE DE CRÉATION	DATE DE FIN	NOUVELLE STRUCTURE
	SEMAH (Halles)	1969	1984	Société de Construction et de Gestion du Secteur des Halles (SCGH)
	SAEMAR-Lahire	NC	1985	SEMAPA
	SAEMA	NC	1994	SEMAVIP
	SOPAREMA	NC	1994	SEMAVIP
	SEMIREP	NC	1997	SAEMA XV
	SAEMAR Saint-Blaise	NC	1999	SEMAVIP
Compagnie foncière du XVème arrondissement	SEM Paris Centre	1984	2009	SEMPARISEINE
Société de Construction et de Gestion du Secteur des Halles (SCGH)	SAEMA XV	1961	2009	SEMPARISEINE
SEMEA Chalon, modifié en 1987	SEMPARISEINE	2009	/	
	SEMAVIP	1985	/	
	SEMAPA (devient une SPL en 2012)	1985	/	
	SEMAEST	1983	/	
Sources : Rapports d'activité des SEM parisiennes, 2004, 2010, 2011, site institutionnel Pariseine.fr, délibérations du Conseil de Paris, site internet de l'association « Urbanisme et démocratie » (14 ^e arrondissement), articles de presse (Le Parisien, « Le Top 10 des SEM », 2000 ; Le Moniteur, « Le regroupement des SEM se poursuit », 1999 ; Les Échos, « Paris étudie la restructuration de ses sociétés d'économie mixte », 1994 ; L'Express, « Un système très opaque », 1995).				

CONSEIL D'ADMINISTRATION SEMAVIP 2010				
NOM	PARTI	FONCTIONS CONSEIL DE PARIS	FONCTIONS AUPRÈS DU MAIRE	SOCIÉTÉ
Roger MADEC (PRÉSIDENT)	PS	Maire du 19 ^e		
Rémi FERAUD	PS	Conseiller de Paris 10 ^e		
Brigitte KUSTER	UMP	Maire du 17 ^e		
François DAGNAUD	PS	Conseiller de Paris 19 ^e	Adjoint au maire chargé de l'organisation et du fonctionnement du Conseil de Paris, de la propreté et du traitement des déchets	
Denis BAUPIN	Les Verts / EELV	Conseiller de Paris 20 ^e	Adjoint au maire de Paris, chargé du développement durable, de l'environnement et du plan climat	
Claudine BOUYGUES	PS	Conseillère de Paris 18 ^e		
Isabelle GACHET	PS	Conseillère de Paris 17 ^e	Adjointe au maire chargée de la jeunesse	
Fabienne GASNIER	UDI	Conseillère de Paris 17 ^e		
Hervé BENESSIONO	UMP	Conseiller de Paris 17 ^e	Premier adjoint à la maire du 17 ^e arrondissement	
Jean-Jacques GIANNESINI	UMP	Conseiller de Paris 19 ^e		
Véronique BARRY DELONGCHAMPS				Paris Habitat-OPH Directrice de l'aménagement et du renouvellement urbain
Thierry BERGEREAU				Société nationale Immobilière (SNI, filiale de la Caisse des Dépôts)
Bertrand PARDIJON				Caisse des Dépôts directeur territorial de Paris et de l'Essonne
Philippe ZIVKOVIC				BNP Paribas Immobilier Président du directoire
Bernard IRION				Chambre de commerce et d'industrie Paris (CCIP) Vice-président
Franck DARSE				ASTRIA (Action Logement)
Antoine BOUR				Paris Habitat-OPH Directeur adjoint

CONSEIL D'ADMINISTRATION SPLA PARIS BATIGNOLLES AMÉNAGEMENT 2010				
NOM	PARTI	FONCTIONS CONSEIL DE PARIS	FONCTIONS AUPRÈS DU MAIRE	SOCIÉTÉ
Anne HIDALGO (PRÉSIDENTE)	PS	Conseillère de Paris 15e	Première adjointe au maire chargée de l'urbanisme et de l'architecture	
Annick LEPETIT	PS	Conseillère de Paris 15e	Adjointe au maire chargée des transports, des déplacements et de l'espace public	
Jean-Pierre CAFFET	PS	Conseiller de Paris 18e	Ancien adjoint au maire chargé de l'urbanisme (2001-2008)	
Isabelle GACHET	PS	Conseillère de Paris 17e	Adjointe au maire chargée de la jeunesse	
Jean-Yves MANO	PS	Conseiller de Paris 16e	Adjoint au maire chargé du logement	
Pierre MANSAT	PCF	Conseiller de Paris 20e	Adjoint au maire chargé des relations avec les collectivités territoriales	
Yves Contassot	Les Verts / EELV	Conseiller de Paris 13e		
Brigitte KUSTER	UMP	Maire du 17e arrondissement		
Hervé BENESSIONO	UMP	Conseiller de Paris 17e	Premier adjoint à la maire du 17e arrondissement	
Jérôme DUBUS	UMP	Conseiller de Paris 17e		



