

Zeitschrift: Habitation : revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat

Herausgeber: Société de communication de l'habitat social

Band: 36 (1964)

Heft: 3

Artikel: Architecture et "structuralisme"

Autor: Candela, Félix

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-125571>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 17.05.2025

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

Architecture et «structuralisme»

par Félix Candela, architecte

Journées internationales d'architecture de Mexico

44

A chaque fois que l'on me demande de parler d'architecture en public, j'éprouve une sensation de panique irrésistible, mêlée d'une certaine dose d'indignation contre moi-même, car la faiblesse de mon caractère m'empêche de refuser l'invitation comme le ferait n'importe quel homme sage. En effet, comment justifier mes opinions sur un sujet qui ne semble pas être de mon ressort ?

Parce qu'il arrive que mes activités ordinaires n'ont qu'un rapport fortuit avec l'architecture, à moins que l'on ne tienne comme telle toute œuvre de construction destinée à garantir l'homme des inclemences atmosphériques. Mais cette explication simpliste ne suffirait pas à définir l'architecture qui est quelque chose de bien plus complexe et il ne semble point que l'on soit bien d'accord sur sa signification à notre époque. En des temps, plus heureux parce qu'ils étaient peut-être plus naïfs et plus simples, le même doute sur la mission et l'importance de cette profession ne se posait pas, selon toutes les apparences, et les architectes ou entrepreneurs – comme on les appelait – pouvaient s'occuper tranquillement de bâtir en suivant les normes, la mode ou le style de l'époque, sans éprouver le besoin de justifier leur ouvrage par la métaphysique ou la sociologie.

Il est fort possible, toutefois, qu'il ne s'agisse tout simplement que d'une illusion personnelle et qu'à toutes les époques il ait existé des hommes portés à parler de leur ouvrage ou de celui des autres et à philosopher à leur sujet, et d'autres qui se contentaient tout bonnement d'agir. Pour ma part, je l'avoue humblement, je crois appartenir au deuxième groupe et, par conséquent, la tâche qui me revient ce jour est aussi contraire à ma nature qu'à mes inclinations. Il me semble aussi qu'il est un peu injuste de faire parler des gens dont la tâche consiste spécifiquement à agir. De toutes façons, je tiens à bien préciser que je ne me crois absolument pas autorisé à parler d'architecture. Conséquemment, mes opinions sont entièrement gratuites et je n'ai pas la prétention de les faire prendre au sérieux.

Une fois cette précision faite pour libérer ma conscience, je me sens plus libre pour m'adresser à vous, pour vous faire passer simplement un bon moment sans vous obliger à donner à mes paroles une importance quelconque.

J'ai choisi comme sujet de ma causerie «architecture et structuralisme» car je m'inquiète fort de certaine tendance qui se répand ces derniers temps parmi bon nombre d'architectes éminents, et qui consiste à projeter et à

exécuter des structures extraordinaires et originales dans une intention évidente d'exhibitionnisme et ayant ou non un rapport avec le programme fonctionnel du bâtiment. Il se glisse dans cette tendance toute une série d'éléments contradictoires que je me propose de discuter, ainsi que les causes éventuelles de cette attitude insolite et les possibilités lointaines d'enrichissement de notre répertoire habituel de formes.

La première considération qui me vient à l'esprit est qu'il s'agit là d'un phénomène inusité, car on sait bien que le désintéressement, sinon le mépris hautain avec lequel la profession d'architecte a considéré la question des structures, pratiquement dès le moment où, coïncidant avec la fondation des instituts «Politécnicos» au XVIII^e siècle, s'est produit le divorce entre l'ancien métier de constructeur ou entrepreneur et celui d'architecte et d'ingénieur, établissant une distinction entre leurs diplômes et partant entre leurs professions. C'est à partir de ce moment-là que les premiers ont tenu la structure pour un mal nécessaire. Néanmoins, plusieurs poussées d'un phénomène semblable à la fièvre des structures actuelles se sont produites pendant cette période. Vers la fin du XVIII^e siècle, Boullée et Ledoux se trouvent à la tête d'un mouvement en France que d'aucuns ont appelé le «classicisme romantique», soumettant toute une série de projets fantastiques, caractérisés par un gigantisme mégalomane et un manque presque total de programme ou de fonction puisque, suivant les déclarations de leurs auteurs, il ne s'agissait point de remplir une fonction, mais bel et bien d'atteindre le «sublime». De tels projets étaient donc, généralement, des monuments en l'honneur de n'importe quoi puisque le thème importait peu, composés de formes géométriques pures – des sphères de 200 mètres de diamètre, des cônes de 300 mètres de hauteur, etc. – dépouillés de tout ornement extérieur en guise de réaction et de protestation contre les excès du baroque.

Bien entendu, aucun de ces projets ne fut réalisé. Il aurait été par ailleurs impossible de le faire, l'insouciance quant aux dangereuses conséquences du changement d'échelle les rendant complètement irréalisables.

Comme un exemple typique animé du même souffle que ces intrépides dessinateurs, nous pourrions citer à notre époque : Le Musée de Caracas de Niemeyer, à la forme de pyramide quadrangulaire invertie, reposant sur son seul sommet. Nous y retrouvons la même forme géométrique pure, privée de tout ornement, le même gigantisme monstrueux, révélateur d'un mépris foncier des possibilités

de construction et des conséquences économiques du projet.

La seconde poussée de «structuralisme» digne d'être mentionnée se produit au début du siècle coïncidant avec la révolution en architecture dont nous sommes les héritiers. L'invention récente de la structure réticulaire en béton a été accueillie les bras ouverts par les architectes révolutionnaires. Giedion, dans le chapitre consacré à Le Corbusier dans son livre: «Espace, Temps et Architecture» en parle comme d'une panacée dont la découverte a rendu possible les espaces et les façades «dégagées», c'est-à-dire qu'elle a libéré l'architecture du joug des structures.

Pour rendre encore plus évidente l'indépendance de la nouvelle composition architectonique vis-à-vis du rythme «structural», toute une série de solutions arbitraires dont la condition commune semblait être l'escamotage des points d'appui naturels et la négation apparente des lois de la gravité furent inventées au début du siècle et mises en vogue peu après. Les colonnes de coin furent supprimées, créant des envolées aussi injustifiées qu'inutiles. D'énormes linteaux qui parfois entouraient complètement l'édifice n'avaient aucun point d'appui apparent comme une conséquence de la dissimulation des colonnes derrière la façade. De la même façon, des masses énormes de maçonnerie semblaient flotter dans les airs. Il s'agissait évidemment d'éveiller la surprise et la stupéfaction chez les observateurs naïfs qui, à leur grand étonnement, voyaient disparaître et se transformer subitement l'ordre de composition habituel de bâtiments dont la structure dépendait de matériaux traditionnels. Il fallait bien démontrer que les nouveaux architectes étaient capables de tout, même s'il leur fallait avoir recours à leurs ennemis traditionnels, les ingénieurs, lesquels aussi dépourvus qu'eux du sens de leurs responsabilités, rendaient possibles de telles supercheries.

D'un point de vue révolutionnaire, cette tendance était justifiée par la nécessité de rompre avec le passé, de libérer l'architecture non seulement du joug imposé par les éléments secondaires ou d'ornementation de la composition traditionnelle, mais encore de celui des éléments primaires de structure. Il fut nécessaire pour cela d'apporter une solution à la question des structures et de prendre des dispositions affectées et peu naturelles rendues possibles par la continuité et le «monolithisme» du béton armé, quoique toujours aux dépens de l'économie et de la logique des structures.

On créa ainsi un structuralisme négatif, reposant sur l'inversion simulée des principes éternels de la structure, qui arriva à offusquer les mêmes hommes qui avaient essayé de déconcerter leur entourage en créant une confusion voulue entre le possible et le souhaitable. Le plus curieux est que cette mystification délibérée de la structure vraie fut réalisée au nom de principes fonctionnels ne relevant pas de l'esthétique mais de l'éthique.

Je ne veux pas discuter maintenant l'autre confusion créée par ceux qui prétendaient arriver à des résultats esthétiquement satisfaisants en faisant intervenir exclusivement des principes moraux, ni l'hypocrisie profonde des périodes post-révolutionnaires où il faut feindre de se rallier à des principes qui ont servi de drapeau pendant la lutte, et qui pourtant s'avèrent peu propices à l'établissement d'un ordre nouveau, pour la bonne raison que leur fonction première était la destruction de l'ancien.

Le fait est que par le truchement d'acrobaties dialectiques à partir des consignes révolutionnaires on est arrivé à établir un ordre nouveau dénommé «style international», et pouvant se comparer, dans sa forme, à la fenêtre qui dévore entièrement la façade. L'ensemble se trouva donc réduit à un appareil réticulé étranger au contexte de la structure, celle-ci se dissimulant pudiquement au second plan.

Pourtant, dès que fut consolidé ce nouvel ordre, ceux-là mêmes qui avaient contribué à l'instaurer se retournèrent contre lui, et on assiste à une série de tentatives de recherche dans d'autres directions. Au premier rang des assaillants contre les normes établies, on range évidemment le structuralisme, une fois de plus employé à démolir le style établi. Les premières escarmouches furent le fait d'architectes doués d'un grand talent plastique, mais d'idées vagues sur le comportement des structures et sur la poussée des forces qui s'y exercent, tels que Niemeyer et Le Corbusier.

Les causes profondes de ces essais de rénovation ont pourtant une origine beaucoup plus complexe que la simple contrariété ou insatisfaction devant certaines méthodes ou que le désir sincère d'un retour à la pureté des formes architecturales. C'est dans d'autres motivations qu'il nous faut trouver les origines de cette attaque contre le style établi.

La principale réside dans le souci d'originalité qui marque l'architecture et reflète un problème beaucoup plus vaste de notre époque; celui de la lutte entre l'individualisme et le collectivisme. On y trouve un exemple de réaction naturelle d'une profession traditionnellement libérale contre le processus apparemment fatal et inévitable d'uniformisation. Le besoin d'expression de la personnalité amène à la recherche de solutions originales.

Cette prétention s'avère totalement contraire à l'essence même de l'architecture qui, jusqu'à un certain point, est l'absence d'originalité. Pour mettre l'architecture à la portée de tous, les changements de modes d'expression doivent intervenir graduellement. Toute innovation brutale dans le langage habituel entraîne déconcertement, désordre et chaos. Le langage architectural, comme tous les autres, se compose de symboles abstraits auxquels la coutume attribue une signification particulière. Mais en architecture, ce symbolisme a deux manifestations différentes, plus ou moins deux langages superposés: le

style et le caractère. Le premier concerne surtout les éléments secondaires ou décoratifs de la composition et constitue le tréfonds commun à toutes les manifestations architecturales d'une certaine époque. Le second représente le symbolisme formel qui différencie les constructions les unes des autres, suivant leur destination finale ou leur localisation dans telle et telle région. Il se maintient, d'une époque à l'autre, indépendamment de leurs styles particuliers. Le premier est un élément universel mais temporaire; le second est un élément particulier mais jusqu'à un certain point, éternel, ou, pour le moins, de mutabilité extrêmement lente. Tous deux sont des manifestations formalistes, le premier concernant plus directement les détails ornementaux et les structures rigoureusement établies, le second touchant les proportions et l'aspect général de l'édifice.

Une promenade dans les vieilles rues d'Amsterdam, par exemple, nous aiderait à mieux comprendre cette différence. Nous pourrions y constater que toutes les maisons d'une même rue conservent une parfaite unité de caractère, typiquement local, résultant d'un équilibre entre la largeur et la hauteur de la façade, la taille et les proportions des ouvertures des fenêtres et des portes, et peut-être d'autres considérations plus subtiles, bien qu'elles aient été construites à des époques et dans des styles individuels différents.

Le caractère d'un édifice religieux ne peut être le même que celui d'un club sportif ou d'un palais gouvernemental; ils seraient également différents au Mexique ou au Danemark, dont ils devraient traduire les différences climatiques, les particularités architecturales et les traditions locales; ce que Chueca appelle «les constantes nationales».

Pour qu'une œuvre architecturale puisse être appréciée et comprise par les amateurs, par l'homme de la rue, elle doit satisfaire deux conditions: se présenter sous une forme dont le symbolisme spécifique soit facilement associable dans l'esprit de l'observateur – après de longues années d'inconsciente éducation visuelle – à la fonction spécifique de l'édifice et à la tradition locale; et employer des modes d'expression de décor et de style en accord avec les usages, en un mot: elle doit être habillée à la mode. Je sais qu'en architecture moderne, l'opinion générale sépare ces deux concepts, les théories du rationalisme et du fonctionnalisme les ayant détruits il y a plusieurs années. Et pourtant, bien qu'invisibles, ils existent encore puisque l'architecture ne saurait être sans eux. Le style

est la réglementation du superflu. Sa justification réside dans le besoin d'une architecture exercée par le plus grand nombre de professionnels, et non par une élite de génies. Ortega dit que «l'homme est un animal auquel seul le superflu est nécessaire». Le fonctionnalisme à outrance est donc «infrahumain». Si les ambitions de la famille humaine se bornaient à la satisfaction de ses besoins biologiques élémentaires, la vie humaine se rabaisserait au niveau de l'animal. Si l'architecture se limitait aux seules fonctions mécaniques d'une construction, elle ne serait plus digne de ce nom.

Si nous reconnaissons la nécessité du style, il devient évident que l'architecte ne doit travailler que sur des généralités. Je suis persuadé que leur maniement perspicace et ingénieux doit suffire amplement à l'exercice d'une bonne architecture; je vais même plus loin: je suis convaincu que c'est là sa seule garantie. Ce n'est qu'à partir du moment où une structure particulière relève des généralités, à partir du moment où son utilité a été complètement vérifiée, qu'elle peut être considérée comme un élément architectural valable; faisant ainsi ressortir le côté paradoxal des tentatives architecturales systématiquement originales.

Durant les périodes stables, les époques classiques – par opposition aux périodes de transition ou de crise – la note originale était beaucoup plus subtile et raffinée. On suivait alors docilement les impératifs des styles, on se maintenait aux structures imposées, et l'expression individuelle ne transparaissait que dans le raffinement des proportions et dans la finesse des détails. «Dieu est dans les détails» disait Mies et, de toute évidence, le talent a toute latitude pour s'y révéler, sans recourir à des solutions tapageuses.

On objectera que nous ne vivons pas dans une époque classique mais en pleine crise et que, par conséquent, le souci de solutions neuves, notamment structurales, est pleinement justifié pour retrouver une période de stabilité. Je ne nie pas le bien-fondé de la recherche et de l'expérimentation structurale, mais je maintiens qu'elles ne peuvent – de par leurs exigences – être le fait des architectes d'aujourd'hui à moins qu'ils ne soient décidés à renoncer à ce titre.

Nous pouvons attribuer la dangereuse fièvre de structuralisme dont souffre notre profession au désir vivace de rivaliser avec les succès mondiaux – apparemment faciles – rencontrés par un groupe de spécialistes géniaux – Mailart, Torroja et Nervi en particulier – qui ont, jusqu'à un certain point, révolutionné l'art de la construction. La façon d'opérer de ces ingénieurs – doués d'une exceptionnelle sensibilité artistique – est, en fait, totalement différente de celle de l'architecte.

Il s'agit, jusqu'à maintenant, d'individus dont la formation professionnelle et la vie entière ont été complètement axées sur une tâche unique. Dans certains cas, – Fuller et les coupes sphériques réticulées entre autres – cette tâche se limite au perfectionnement constant d'un type structural bien déterminé extrêmement spécialisé. Ils en arrivent donc à s'intéresser plus à la structure proprement dite qu'à l'édifice qu'elle doit couvrir ou soutenir. En fait, ils ne peuvent intervenir que dans le cas de programmes de construction suffisamment souples pour s'adapter aux exigences rigides de la forme structurale.

Ce processus est entièrement contraire à celui du procédé architectural courant qui choisit d'abord la forme structurale et étudie par la suite la possibilité d'y faire entrer les éléments de bon fonctionnement. Il en résulte une architecture formaliste et antifonctionnelle, indigne, dit-on, d'architectes conscients de leur responsabilité devant la société.

Par ailleurs, les constructeurs de structure, après de longues années d'apprentissage et d'auto-éducation, ont acquis une expérience et un métier selon les étapes suivantes: étude exhaustive de la documentation se référant aux structures; sélection des éléments intéressants de cette documentation basée sur de solides critères subjectifs; application progressive de ces connaissances – formant déjà partie intégrante de sa personnalité – à une série d'œuvres, d'abord très simples et de proportions limitées, puis plus vastes et de plus en plus raffinées dans le détail.

Il s'agit là d'une évolution naturelle se basant sur une copie de l'œuvre des autres, revue et corrigée par la personnalité individuelle, ou sur une autocopie où entrent graduellement des modifications aux réalisations antérieures. Au bout d'un certain temps, cette méthode routinière donne des résultats apparemment originaux si l'on ne tient pas compte de ses étapes intermédiaires, mais il s'agit d'une originalité de détails plus que de forme. Considérons, par exemple, les remarquables travaux de Nervi: nous constatons que la forme générale de ses structures est extrêmement simple, presque évidente: coupes sphériques ou voûtes cylindriques. Ce qui en fait l'originalité est le travail génial des détails, le beau tracé des nervures ou l'expressionnisme sculptural de ses supports. De toute façon, le secret de ce qu'on appelle l'intuition structurale, si ardemment convoitée par tout étudiant en architecture, réside dans le simple processus évolutif du travail quotidien. Comme on le constate, ce procédé, même s'il n'est pas aussi rapide qu'ils le désireraient, est relativement simple: il suffit d'y consacrer toute une vie. Par ailleurs, cette consécration à un objectif unique développe une certaine éthique professionnelle qui se refuse à partager la responsabilité de l'œuvre avec qui que ce soit. Dans de nombreux cas, le «structuraliste» en prend également en charge la responsabilité économique, en jouant un rôle de constructeur ou d'entrepreneur. Il est évident que ce nouveau rôle lui interdit toute structure absurde, douteuse, dispendieuse ou reposant sur des calculs excessifs.

Malheureusement les architectes structuralistes ne s'imposent pas cette discipline rigide. Au lieu de suivre un apprentissage normal, d'aborder progressivement les difficultés d'un problème particulier, ils préfèrent commencer par la fin, construire des structures jamais vues, et se dispersent entre des problèmes trop divers. Aucun architecte de structures qui se respecte n'accepte en principe, d'entreprendre une structure déjà exécutée par quelqu'un d'autre. Il insiste sur le fait qu'elle soit absolument originale. Il ne s'agit plus là d'une recherche structurale intégrée mais d'exhibitionnisme.

Mais l'originalité d'une structure correcte ne peut être qu'éphémère. Une fois qu'un genre de structure a du succès, sa répétition est inévitable car parmi les conditions de succès doivent figurer économie, autonomie et facilité d'exécution. Par conséquent seules des structures absurdes et inefficaces ont une chance de durée.

Par bonheur, le procédé généralement suivi dans la pratique quant aux structures favorise énormément la découverte de structures foncièrement originales. A la suite de croquis indistincts définissant à peine la forme géométrique des structures, l'étape suivante dans ce processus de dessin différencié consiste à confier les calculs relatifs à la structure à des ingénieurs renommés, auxquels on ne donne généralement pas l'occasion de donner leur opinion dans le premier stade du projet ou, tout au moins, celle d'opiner avec toute l'autorité désirée. L'attitude de collaboration passive adoptée par les ingénieurs eux-mêmes ne fait que renforcer cette situation, car, ayant porté l'instrument analytique du calcul numérique des structures à son plus haut degré de perfection, ils semblent en général plus portés à faire étalage de leurs connaissances et des opérations de calcul brillantes, que d'affronter les architectes pour obtenir des structures logiques et naturelles répondant à une économie d'efforts, la plus grande. Bien au contraire, ils proclament et démontrent, à l'aide des faits, que la technique analytique a réalisé des progrès tels qu'elle rend possible la construction de n'importe quelle structure, aussi absurde soit-elle. Il convient ici d'insister une fois de plus sur la différence existant entre le calcul et le dessin de structures. Le calcul est une méthode analytique de recherche quantitative des forces intervenant dans une structure déterminée, sous l'action des poussées. Pour appliquer cette méthode il est nécessaire de déterminer auparavant la forme et les dimensions de la structure sous étude. Cette détermination est le résultat d'un acte personnel de synthèse créatrice, que nous appelons dessin, acte dans lequel interviennent l'imagination, l'intuition, l'expérience et les connaissances de l'agent créateur. Il réunit ainsi toutes les caractéristiques d'un art. La différence entre le dessin et le calcul est la même que celle existant dans le domaine scientifique entre le côté créateur de la Science, chargée de formuler des hypothèses, et l'analyse de recherche s'occupant de les vérifier. Quoiqu'une même pensée préside à ces deux procédés, l'art de la création ne sera jamais le résultat immédiat d'une recherche analytique.

De nos jours toutes les structures doivent être calculées, mais le fait qu'une structure soit bien calculée ne garantit en aucune façon qu'il s'agisse effectivement d'une bonne structure, étant donné que la sélection a priori de sa forme et de ses dimensions a une influence si décisive sur les

calculs ultérieurs que ceux-ci ne peuvent que vérifier la justesse de notre choix dans certains cas, ou bien nous enfoncer encore plus profondément dans l'erreur dans d'autres. C'est ainsi que les plus grandes élucubrations en matière de structure sont le plus souvent étayées des calculs les plus scrupuleux et les plus corrects, tandis qu'une structure bien dessinée n'a presque pas besoin d'être calculée. On pourrait donc établir le critère suivant: *La qualité d'un dessin de structures est en raison inverse de la quantité et de la complexité des calculs nécessaires pour son exécution.*

Puisque l'architecte s'est vu obligé d'ignorer le processus analytique de calcul, puisque, entre autres causes, la prolifération pathologique et désordonnée de la littérature technique l'empêche de s'essayer même dans ce domaine, il est resté automatiquement incapable d'entreprendre le dessin de structures qui exige l'examen équilibré, sensé de toutes conditions requises par une structure, en y comprenant une connaissance précise des possibilités et des limitations de la technique analytique ainsi qu'un premier jugement sur la complexité des calculs à effectuer ultérieurement.

Et remarquez que je suis fermement convaincu que l'on peut être architecte et même fort bon architecte en ne se faisant qu'une idée générale des méthodes actuelles dans le domaine des structures. Ce que des connaissances aussi limitées vous interdisent, c'est seulement d'être un «dessinateur de structures».

Mais, si nous tenons à ce que l'art du bâtiment ne piétine et ne se voie frappé de paralysie, sans grand espoir de progrès, il faut que certains personnages existent, qui puissent tendre leurs efforts et leurs recherches dans le domaine des structures vers la découverte de formes nouvelles et durables. Je parle d'un genre de recherche qualitative et formaliste, qui s'oppose à la recherche quantitative et mesurable. Un travail théorique est loin de suffire dans ce cas: il doit être accompagné d'ouvrages accomplis par étapes et d'essais réalisés à l'échelle naturelle. Dans le cours de cette tâche il arrive que l'on fasse la rencontre, quasi fortuite, de certaines formes capables d'évoluer vers des types favorisant leur usage habituel en architecture et que l'architecte puisse ainsi par conséquent étendre son répertoire de composition.

C'est-à-dire que, bien que cette tâche n'ait point, au début, de prétentions dans ce domaine, ses résultats peuvent éventuellement contribuer à l'enrichissement de l'architecture.

Les principales conditions que doivent remplir ces genres de structures sont:

- a) l'économie quant à la consommation de matériaux et la facilité de la construction;
- b) que leur calcul soit relativement simple et leur exécution à la portée de tous, sans qu'elle devienne l'apanage d'une minorité de spécialistes;
- c) que leur forme soit suffisamment souple pour permettre des possibilités de combinaisons leur permettant de s'adapter aux différentes dispositions des espaces.

Dans mon cas personnel, j'ai la satisfaction, non point d'avoir élevé des structures spectaculaires – quoique je ne cache point le plaisir éprouvé à les faire – mais celle d'avoir contribué dans la mesure de mes moyens à soulager le grave problème qui consiste à couvrir de façon économique des espaces habitables, et à démontrer que la construction de recouvrements ne doit pas être prise pour une prouesse extraordinaire destinée à immortaliser ses auteurs, mais tout simplement pour un procédé de construction accessible et souple. Je suis particulièrement fier de ma modeste «ombrelle» et de voir surtout que des gens très divers s'en servent avec succès dans tous les coins du monde. Personne ne la prend plus pour une manifestation d'orgueil, mais bel et bien pour un élément utile et économique. C'est-à-dire qu'elle est devenue un lieu commun à la portée de tout architecte soucieux d'esthétique, mais disposant de solutions simples.